

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

1

2021

67. Jahrgang

Dietmar Voss Abschied vom Schicksal? ■ *Francisco P. Machado*

Märchen und Mythos in Benjamins »Berliner Kindheit um

neunzehnhundert« ■ *Sebastian Kirsch* Enviromentale Neulektüre

von Brochs »Verzauberung« ■ *Wolfgang Brylla* Flucht als Erzähldogma.

Zu Remarques »Liebe Deinen Nächsten« ■ *Hannah Fissenebert*

Undine spricht ■ *Mohamed Tabassi* Die Wege des Geldes ■

Yvonne Al-Taie Tradition und Freundschaft bei Jacques Derrida


Passagen Verlag

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

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Michael Franz und
Daniel Weidner

ISSN 0043-2199

Gefördert vom Bundesministerium für
Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und
Sport und vom Bundeskanzleramt der
Republik Österreich

 **Bundesministerium**
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

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, 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
Martin-Luther-Universität
Halle-Wittenberg
Institut für Germanistik,
Abteilung Komparatistik
Ludwig-Wucherer-Straße 2
D-06099 Halle/Saale
Telefon: +49 (345) 5523-614
E-Mail: redaktion@weimarer-beitraege.de
<https://www.weimarer-beitraege.de>

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

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

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

Al-Taie, Yvonne, PD Dr. – Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Institut für NdL und Medien, Leibnizstr. 8, D-24118 Kiel
Böhmer, Sebastian, PD Dr. – Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Germanistisches Institut, D-06099 Halle/Saale
Brylla, Wolfgang, Dr. – Uniwersytet Zielonogórski, Instytut Filologii Germańskiej, al. Wojska Polskiego 71a, 65-762 Zielona Góra, Polen
Fissenebert, Hannah, Dr. – FU Berlin, Peter Szondi-Institut für AVL, Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin
Immer, Nikolas, PD Dr. – Universität Trier, DFG-Kolleg »Lyrik in Transition«, Universitätsring 15, D-54296 Trier
Kirsch, Sebastian, PD Dr. – Kochhannstr. 25, D-10249 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
Machado, Francisco de Ambrosio Pinheiro, Dr. – Universidade Federal de São Paulo, Departamento de Filosofia, Estrada do Caminho Velho, 333, Guarulhos – SP – Brasilien – CEP: 07252-312
Tabassi, Mohamed, Dr. – Institut Supérieur de Langues des Gabès, Rue Ali Jmel, 6000 Gabès, Tunesien
Voss, Dietmar, PD Dr. – Sonnenallee 94, D-12045 Berlin
Wasihun, Betiel, Dr. – TU Berlin, Institut für Philosophie, Literatur-, Wissenschafts- & Technikgeschichte, Straße des 17. Juni 135, D-10623 Berlin

Redaktionsschluss: 12. Dezember 2020

Inhalt

Aufsätze

| | |
|--|-----|
| <i>Dietmar Voss</i> Abschied vom Schicksal? Moderne Zerfallsprodukte und Umgangsformen zwischen Abwehr, Wahn und Schicksalshunger | 5 |
| <i>Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado</i> Märchen und Mythos in Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert« | 31 |
| <i>Sebastian Kirsch</i> »...eine dichte Cellonblase, gespannt von Bergspitze zu Bergspitze«. Zu einer environmentalen Neulektüre von Hermann Brochs »Verzauberung« | 48 |
| <i>Wolfgang Brylla</i> Flucht als Erzähldogma. Filmische Erzählstrategien in Erich Maria Remarques Exilroman »Liebe Deinen Nächsten« | 70 |
| <i>Hannah Fissenebert</i> Undine spricht. Ingeborg Bachmanns »Undine« im Kontext ihrer medialen Genese | 84 |
| <i>Mohamed Tabassi</i> Die Wege des Geldes. Abbas Khiders »Augberginenrepublik« und Terezia Moras »Der einzige Mann auf dem Kontinent« im interkulturellen Vergleich | 102 |
| <i>Yvonne Al-Taie</i> epitáphios. Tradition und Freundschaft bei Jacques Derrida | 124 |

Rezensionen

| | |
|--|-----|
| <i>Sebastian Böhmer</i> Christopher Busch: Unger-Fraktur und literarische Form. Studien zur buchmedialen Visualität der deutschen Literatur vom späten 18. bis ins 21. Jahrhundert | 144 |
| <i>Nikolas Immer</i> Dirk Rose: Polemische Moderne. Stationen einer literarischen Kommunikationsform vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart | 147 |
| <i>Arne Klawitter</i> Heinrich Detering, Yuan Tan: Goethe und die chinesischen Fräulein | 150 |
| <i>Sebastian Lübcke</i> Erik M. Vogt, Michael Manfé (Hg.): Jacques Rancière und die Literatur | 153 |
| <i>Betiel Wasihun</i> Johannes Becker, Benjamin Bühler, Sandra Pravica, Stefan Willer (Hg.): Zukunftssicherung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven | 156 |

Dietmar Voss

Abschied vom Schicksal?

*Moderne Zerfallsprodukte und Umgangsformen
zwischen Abwehr, Wahn und Schicksalshunger*

Ein »seriöser« bürgerlicher Spitzenpolitiker sagte auf einem ersten Höhepunkt der Corona-Pandemie, diese sei »schließlich keine Wirtschaftskrise oder Naturkatastrophe«.¹ Eine verstörende, aber interessante Aussage. Offenbar sind Techniken, Strategien, Mechanismen der modernen Bio-Macht² bereits derart verinnerlicht, dass bei einer solchen Herausforderung jegliche Referenz auf ein womögliches »Schicksal« sich von vornherein verbietet (selbst wenn das digital-populistischen Legendenbauern auf ihrer wahnhaften Suche nach heimlichen Drahtziehern Nahrung gibt). Grund genug, sich zu fragen: Verschwindet in der spätmodernen Welt im Zeichen planetarischer Naturzerstörung und Kapitalverwertung, scheinbar grenzenloser Machbarkeit und globaler Vernetzung das Schicksal? Tritt es möglicherweise inkognito auf? Oder gewinnt »Schicksal« angesichts des Legitimationsverlustes monotheistischer Religionen und der stetig anwachsenden Rechtfertigungs- und Tribunalisierungszwänge gerade wieder an Bedeutung? Welche Rolle spielen der Zufall, das Erleben natürlicher und gesellschaftlicher Kontingenzen? Was prägt eigentlich unsere Vorstellungen von »Schicksal« im Spektrum zwischen klassischen Tragödien auf der einen, und trivialästhetischer Konfektion (Kolportageroman, TV-Soaps, Heimat-, Bergfilme) auf der anderen Seite? Fragen über Fragen, denen im Folgenden nachgegangen werden soll – unter anderem in chaos- und triebtheoretischen Perspektiven.

Moderne Entwertung des Schicksals

Während in monotheistischen Mythen ein »allmächtiger« Gott das Schicksal, seinen latenten Dauerkonkurrenten, in Schach hält, bildet in polytheistischen Mythologien wie der griechischen »Schicksal« einen allgegenwärtigen düsteren Horizont, gegen den die olympischen Götter nichts ausrichten können.³ Die griechischen Schicksalsgöttinnen wie Moiren oder Erinyen sind chthonischen Ursprungs, vertreten die richtende oder zürnende Erdmutter.⁴ Bemerkenswert ist, dass die aus orientalischen Gottheiten (Astarte, Ishtar) hervorgegangene Aphrodite, als Göttin des Erotisch-Exzessiven ebenfalls »außerhalb des Olym-

pos«, für die Athener »die älteste Moira« war.⁵ Auf diesem mythischen Boden konnte die attische Tragödie gedeihen, welche die beiden Pole des Schicksals: das emphatisch politische, gesellschaftliche Zwangsmoment *und* das Pathos des Exzessiven, Leidenschaftlichen eng zusammenfügte. Das war, soziologisch betrachtet, möglich, weil die Akteure im Kraftfeld königlicher und priesterlicher Macht handeln und gesellschaftliche mit persönlichen Verhältnissen zusammenfallen. Das Schicksal von Königen wie Odysseus oder Ödipus ist tragisch, weil sie Orakelsprüche von Priestern (Pythia, Teiresias) durch ihr entschlossenes Handeln abwenden wollen, aber eben damit, auch gegen den Willen der Olympier, verwirklichen.

Gegen Ende seines Lebens sprach Goethe mit Eckermann über »die tragische Schicksalsidee der Griechen: Dergleichen sei, so Goethe, »unserer jetzigen Deutungsweise nicht mehr gemäß, es ist veraltet«. Wir Modernen sagten »jetzt besser mit Napoleon: die Politik ist das Schicksal«, wodurch dieses aber unpoetisch, mit »Mangel an Poesie« geschlagen werde.⁶ Hegel hatte zuvor gegenüber Zeitgenossen, die wie Schelling in der modernen Tragödie à la Shakespeare oder Racine dem Schicksal eine zeitgemäße Heimstatt versprochen, entwickelt: Einzig »im Epos, nicht aber, wie man es gewöhnlich nimmt, im Drama lbzw. in der Tragödie herrsche das *Schicksal*«. Das Epos aber und mit ihm das Schicksal sind der »prosaischen Ordnung«, wie sie den »ganzeln heutigen Weltzustand« prägt, »schnurstracks [...] entgegenstellt«. Denn der dramatische/tragische Charakter der Moderne »macht sich [...] sein Schicksal *selber*«, dem »epischen« der Vergangenheit »*wird* es gemacht«.⁹

Entsprechend lässt Brecht im Anschluss an Hegel und Marx den weisen Me-ti sagen: »Das Schicksal des Menschen ist der Mensch«. Moderne Menschen machen ihr Schicksal selber, aber ohne es zu wissen, ohne sich dabei zuschauen zu können, wie etwas, das, obwohl von ihnen gemacht, hinter ihrem Rücken sich zusammenzieht. Damit wirkt es nicht weniger dämonisch, dafür noch unfasslicher, entzieht es sich doch jeder plastischen Vorstellung, jeder Kollektivphantasie, an die man sich flehend wenden könnte, wie noch Hölderlin in seinem wehmütigen Nachruf *An die Parzen*: »Nur *einen* Sommer gönnt, ihr Gewaltigen! / Und einen Herbst zu reifem Gesange mir«.¹¹

In der Moderne tritt, was in der Antike innig zusammenhing, auseinander: das gesellschaftliche Zwangsmoment und die leidenschaftlichen Verstrickungen der individuellen Existenz bilden nicht mehr *einen* Kontext des Schicksals. Das zeigte sich bereits bei den Schicksalstragödien von Racine, dem wohl ambitioniertesten Versuch, die attische Tragödie wiederzubeleben. Racine transformierte diese, wie es heißt, zur »Darstellung der modernen Erfahrung leidenschaftlicher Fremdbestimmtheit«. Implizit werden den antiken Akteuren moderne Indivi-

dualitätsformen unterschoben. Während zum Beispiel in Euripides' Version von *Andromache* diese dem griechischen Troja-Kämpfer Neoptolemos als Kriegsbeute, als Sklavin zufällt, muss er sich in Racines gleichnamiger Tragödie die ›Liebe‹ der Trojanerin, die Hektors Frau war, erst durch raffinierte Intrigen zu erobern suchen, an deren Ende Neoptolemos, Andromache tot sind und Orest zum Mörder und wahnsinnig wird. Ähnlich ›modernisierte‹ noch Goethe Euripides.¹³ Wenn man den Stücken des französischen Barock-Klassizisten unfreiwillig parodistische Effekte vorwarf, so liegt darin der Keim eines Prozesses, der in der modernen Gesellschaft ästhetische Beschwörungen des ›Schicksals‹ zum trivialen Kitsch entwertete. Denn leidenschaftliche Verstrickungen, pathetisch überhöht, wirken unabhängig vom *anderen* Pol des Schicksals, den Elementen politischer Macht, gesellschaftlicher Konflikte, tendenziell komisch. Die Pole des klassischen Schicksals driften in der Moderne unaufhaltsam auseinander: während der Zwang des Leidenschaftlichen in die Privatsphäre rückt, geht das gesellschaftliche Zwangsmoment an sachliche Mächte über. Gesellschaftliche Zwänge, da nicht von einer Gemeinschaft, sondern von partikularisierten Einzelnen unkoordiniert ins Werk gesetzt, geraten zu einer anonymen, eigendynamischen Strukturgewalt, die sich etwa im Unverfügbaren von Bankrotts, Börsencrashes, Überproduktionskrisen offenbart. Aufgelöst in strukturelle Sachzwänge von Ökonomie, Technologie oder Administration, verliert das Schicksal allen tragischen Glanz. Wollte man es als *erhabene Macht* darstellen, gerät man unwillkürlich ins Trivialästhetische. Im Unterschied zu seinem sonstigen Werk erlag Alfred Döblin einmal, in höchster existenzieller Bedrängnis, der Versuchung, das Schicksal – im Kontext der Weltwirtschaftskrise von 1929 – als allegorische Figur auftreten zu lassen: »Wie ein Töpfer geht das Schicksal um die Menschen herum, klopft an ihnen, und wenn einer lange genug lebt, erreicht es die Stelle, die den Sprung hat, und schlägt zu.«¹⁴ In erhabenen Bildern oder Allegorien festgehalten, gerät das Schicksal unter modernen Bedingungen des Gemachtseins und der Sachzwänge unweigerlich in die Nähe des Kitsches. Bereits Hegels emblematischer Ausdruck vom »Lächeln durch Tränen« war haarscharf daran. Das hat seinen Grund weniger in einer ›Schwäche‹ der Autoren, als in der strukturellen Defatalisierungsdynamik der modernen Welt: »Aus der defatalisierten Wirklichkeit, die offiziell zum Machsals wird, flüchtet das Schicksal ins Ästhetische, ins Banale und Triviale, zuletzt ins banale und triviale Ästhetische: in die Tagtraumkonfektion.«¹⁵ Die massenmediale Verkitschung des Schicksals ist die schlüssige Kehrseite davon, dass es in der modernen Welt an unbeherrschbare, eigendynamische Sachgewalten von Marktgesellschaft, Kapital-Verwertung, technologischer Entwicklung übergegangen ist, die sich nicht mehr als erhabene Mächte fassen oder darstellen lassen.

Solchermaßen entwertet, avanciert ›Schicksal‹ zum Grundtopos gegenaufklärerisch-philosophischer Kritik der modernen Zivilisation. »Schicksal und Kausalität verhalten sich wie das blühende Land zur versteinerten Stadt«, heißt es in Spenglers Diktion, die lebensphilosophische Rede mit ›poetischem‹ Kitsch vereint.¹⁶ Der Zivilisationsprozess sei durch »die beständige Abnahme des Schicksalsgefühls« gekennzeichnet, da er »dem Kosmischen abgestorben«, dagegen »dem Stein und dem Geist verfallen« sei.¹⁷ Die moderne Welt frevelt an der »*Schicksalsidee*«, nicht von Begriff und Verstand, allein von der »Seele« zu erfassen, die im Einklang mit dem kosmischen Takt den Weg weisen soll, »das Leben selbst [...] als unwiderruflich in jedem Zuge, als *schicksalhaft*« hinzunehmen.¹⁸ All das könnte man unterm Pensum der trivialen Verkitschung des Schicksals verbuchen, hätte Spenglers Diskurs nicht eine Pointe, die im Unterschied zum Kitsch ganz und gar nicht harmlos ist. Denn er stellt eine Rache des Schicksals in Aussicht: Im »Verzweiflungskampf« gegen die weltstädtische Zivilisation, der zwischen »Hochfinanz« und »erdverbundenler« Industrie, »zwischen *Geld* und *Blut*« ausgefochten werden müsse, kommen, wenn »das Geld [...] vom Blut überwältigt« ist, die »ewig kreisenden kosmischen Fluten«, mithin »das Rad des Schicksals« wieder zu Macht und Ehren.¹⁹ Spenglers verkitschte Lebensphilosophie lieferte den mit ihr aufkommenden faschistischen Barbaren die ideologischen Parolen.

Ungleich gelehrsamere und differenziertere, aber in ihren gegenaufklärerischen Intentionen vergleichbar ist Heideggers Schicksalssehnsucht. Auch er verortet das Schicksal *jenseits* der modernen Welt: deren »Seinsverlassenheit« ist wesentlich ein Verlassensein vom »Geschick«, das vergessen, unerhört bleibt.²⁰ Die großindustrielle Welt des »*Ge-stells*«, die das Sein »herausfordernd« stellt,²¹ gehört, obgleich »die höchste Gefahr« für das Sein, selbst »in den Bereich des Geschickes«; auch in der modernen Industrie wirkt »das Geschick«, allerdings verborgen und »verstellt«. ²² Hinter dem »trügerischen Schein«, der Mensch »begegnet« *sich* in der von ihm gemachten Welt, waltet auf ontologisch höherer Stufe das Seinsgeschick, das verschiedene Möglichkeiten versammelt, das Sein zu entbergen, und von denen »das Ge-stell« nur eine unter anderen ist.²³ Man verwinde das Gestell, indem man auf das unberechenbare »Ereignis« achtgibt, das die »Ankunft eines anderen Geschickes« anzeigt, von dem »der Mensch [...] gebraucht« werde.²⁴ Die moderne Welt – so das Fazit solch remythisierenden Denkens – ist nur ein uneigentliches Schicksal, das keineswegs unausweichlich ist, sondern jederzeit vom Seinsgeschick zurückgenommen werden kann.

Sowohl die trivialästhetische Verkitschung des Schicksals als auch die philosophische Schicksalssehnsucht sind regressive Formen, auf die moderne Entwertung des Schicksals zu reagieren. Gerade der späte Heidegger hätte wissen müssen, wie fatal sich verhalten kann, wer auf den ›Ruf des Seinsgeschicks‹ horcht.

Moderne Asyle des Schicksals

In Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* attackiert der Erzähler »das Schicksal« auf klassisch-moderne Art: »Das muß man nicht als Schicksal verehren, man muß es [...] zerstören«,²⁵ lernt Biberkopf am Ende seines Weges. Dabei hatte er nicht wenig, physisch wie metaphysisch, zu leiden, denn – so Benjamin in seiner Rezension: »Der Hunger nach Schicksal verzehrt ihn.«²⁶ Döblin selbst rang lange mit dem Problem, ob und wie in der defatalisierten Welt der Moderne noch »Schicksal« wirksam und erzählerisch darstellbar ist. Das beliebte Herbeizitieren antiker Schicksalsgestalten wird Gegenstand von Hohn und Spott: Die »Erinnyen aus der Zeit unserer Urgroßmütter«, »schreckliche Bestien, Zottelweiber mit Schlangen«? »Franz Biberkopf hetzen sie nicht«, bei ihm ist für die Erinnyen »nichts zu machen.«²⁷ Denn er wurde, narrativ bewusst, in eine »veränderte Situation« hineingestellt, worin die Determinanten des Handelns und Erlebens in der Wissenschaftssprache moderner Physik, Ökonomie, Psychoanalyse verhandelt werden. »Bei solcher zeitgemäßen Betrachtung kommt man gänzlich ohne Erinnyen aus.«²⁸ Doch wie dann das »dunkle Gefühl« gegenwärtigen Schicksals darstellen? In Döblins Werk dominieren Bilder des Steinschlags, der Gerölllawine. Als Biberkopf von der Ermordung seiner Mieze erfährt, spürt er: »Da ist eine Mühle, ein Steinschlag, der schüttet immer über mich, ich nehme mich zusammen, ich kann mich halten, wie ich will, es nützt nichts, es will mich kaputtmachen.«²⁹ In dem Steinbruch, der über Biberkopf schüttet, war dieser womöglich, unwissentlich, beschäftigt. Er hatte im dunklen Schatten-, Traumbereich seiner Existenz vielleicht die Steine – à la Sisyphos – selbst hinaufgeschleppt. Es hätten aber auch andere Steine sein können. Das Verhängnis der Moderne besteht nicht zuletzt in der unvordenklichen Möglichkeit einer unbewussten Mitwirkung des Betroffenen an dem, was ihn trifft, ihm zufällt.

Schicksal nimmt in der Moderne etwa die Form der Leere, des Vakuums an. Etwa leere, mit purem Warten, Erwarten verbrachte, peinigende Tage. »Die Tage«, so Alice in Döblins *Hamlet*, »weckten dich mit einem Knirschen [...], dann füllten sie Säcke mit Kieselsteinen [...], schütteten sie mit furchtbarem Lärm auf den Boden, dir vor die Füße, um dich zu erschrecken [...], und es machte ihnen nichts aus, daß dir die Steine [...] auf die Füße fielen.«³⁰ Oder, spektakulärer, die leere Ödnis, die Trümmerlandschaften der großindustriellen Vernichtungskriege: »Das grauenvolle tote Land [...]. Das war das Geheimnis der Apparate«, es »geschah nichts.«³¹ In der Sprache des Steinernen hat »Schicksal« jeglichen tragischen Glanz eingebüßt. Statt von einer erhabenen Macht werden die Menschen »von einer Kleinigkeit, etwas Übersehenem« heimgesucht,³² das sie trifft wie ein Balken oder ein Stein, der plötzlich von irgendwoher auf sie herabfällt.

In Alexander Kluges Erzählcollage *Die Ostertage 1971* verliert ein Kombifahrzeug Bretter, mit denen die Insassen einem Verwandten eine Freude machen wollten, und löst dadurch auf der Autobahn eine Kette von Unfällen aus, an deren Ende der Tod von fünf Gastarbeitern steht. »Die Insassen erfuhren von dem Unglück erst am folgenden Tag aus der Presse und waren (in ihrer unaufmerksamen Feststimmung) nicht sicher, ob dieses Unglück durch ihre ›Schuld‹ entstanden war. Es konnten auch andere Bretter an diesem Tag herabgestürzt sein.«³³ Aus solchen Brettern ist das moderne Schicksal gezimmert. Sie ›passen nicht, passen nicht zur ästhetischen oder philosophischen Vision einer Totalität von Welt.«³⁴ Es sind zufällige Sachen oder sachliche Zufälle, aus denen sich das Schicksal der Einzelnen zusammensetzt.

Die entfesselte Markt- und Kapitalwirtschaft bringt den wesentlichen »Unterschied zwischen persönlichem und zufälligem Individuum«, das heißt dem »Klassenindividuum« (Kapitalist, Rentier, Proletarier usw.) hervor,³⁵ sodass die dem Kapital inhärente »Herrschaft der sachlichen Verhältnisse über die Individuen« zugleich eine »Erdrückung der Individualität durch die Zufälligkeit« bedeutet.³⁶ Das offenbart sich schlagartig in ökonomischen Krisen. Diese sind nicht mehr wie traditionelle Schicksalsschläge konkret vermittelt mit gesellschaftlichen Bedingungen von Völkern und Dynastien, Clans und Gesellschaftsklassen. ›Schicksal‹ löst sich auf in einem gesellschaftlichen Alltag, der von der unverfügbaren Bewegung der Waren- und Kapitalmärkte, der Börsennotierungen von Aktien- und Währungskursen geprägt ist. Unendlich zerstreut und unvorstellbar gemacht, tritt es dem Einzelnen als sachlicher Zufall entgegen. Dessen Bedeutung bleibt, für Macher wie Betroffene, notwendig zweifelhaft. Bedeutsam ist gerade, dass nicht zu klären ist, ob solche Zeichen ›Schicksal‹ bzw. ›Schuld‹ bedeuten oder nicht. Man kann es weder nachher genau wissen noch *in actu* bedenken, weshalb es übrigens, so Benjamin, »schicksalhafte Augenblicke [...] nur in schlechten Romanen« gibt.³⁷

Dass sich in der modernen Welt ›Schicksal‹ in zweideutige Zeichen des Banalen und Zufälligen auflöst, bezeugt von anderer Seite die Psychoanalyse. So stieß Freud darauf, dass ins Unbewusste verdrängte Triebregungen oder Ängste, Traumata, beim neurotisch Normalen sich in »Zufalls- oder Fehlleistungen« des Alltagslebens manifestieren, sodass zumal das beiläufig »Zufällige« (ähnlich wie im Traum) »aus dem Unbewußten« motiviert, ja determiniert sein kann.³⁸ Die verdrängten Seelenelemente heften sich ans Banale und Zufällige, weil sie damit die Verdrängungsschranke des Bewusstseins unterlaufen, das sie für *reine* Zufälle halten und die Zweideutigkeit solcher Zeichen übergehen kann. Schicksalhaft erscheinen Abläufe des modernen Lebens gerade, »insofern, als es den Zufällen, dem kleinsten wie dem größten, ausgeliefert ist, [...] sie haben

jedesmal ganz das Aussehen eines Signals, ohne dass man genau sagen könnte, was für ein Signal es ist.³⁹ Sogar, wenn er etwa durch den Analytiker über die Natur des fraglichen neurotischen Mechanismus aufgeklärt ist, bleibt es für den Normalneurotiker unentscheidbar, ob der ihm zustoßende Zufall seelisch motiviert ist oder nicht. Das Lesen und Ausdeuten solcher Zeichen, denen möglicherweise im Unbewussten etwas zuarbeitete, hilft ihm nicht, macht ihn keineswegs freier oder sicherer: Solche Zeichen »deuten oder nutzen, das ist die Frage. Beides aber ist unvereinbar. Feigheit und Trägheit raten das eine, Nüchternheit und Freiheit das andere. [...] Wir lesen sie. Aber nun ist es zu spät.«⁴⁰ Denn wenn man die Zeichen des Zufalls dechiffriert hat, ist das »Schicksal«, das in ihnen verborgen war, schon vollstreckt, und die Chance, es mit »leibhafter Geistesgegenwart« (Benjamin) in einem ekstatischen Augenblick (dem *kairos* der Griechen) zu wenden, versäumt.

»Schicksal« tritt in der modernen Welt *inkognito* auf, als banaler Zufall, der es möglicherweise *in sich* hat, das heißt marktgeseellschaftlich und/oder psychoneurotisch »motiviert« ist, Effekt eines »chaotischen Systems«, sei es der Marktökonomie, sei es der psychischen Ökonomie.

Rationalistische Abwehr des Schicksals

Aber neben dieser *systemischen* Dimension des Schicksals bleibt natürlich dessen *existenzielle* Dimension bestehen: All das über ein Einzelleben unverfügbar Verhängte von der pränatalen Existenz über die jeweilige Triebstruktur, die Objektbeziehungen, bis hin zu Hinfälligkeit und Tod. Solch »Schuldzusammenhang von Lebendigem«⁴¹ wird im modernen »Zeitalter des schicksalsvernichtenden Machenseifer der Menschen«⁴² ja keineswegs aufgelöst, nur eben anders systemisch vermittelt. Eine rationalistische Lebenshaltung wehrt Schicksal in *beiden* Dimensionen ab. So kommt für Walter Faber, Protagonist von Max Frischs Roman *Homo Faber* (1957) eine mögliche schicksalprägende Bedeutung des Zufalls schon deshalb nicht in Betracht, weil er den Zufall auf »das Unwahrscheinliche« zurückführt, das vom »Wahrscheinlichen« nur der statistischen Streuung nach, also *rein quantitativ* verschieden ist. Damit ist das im Zufall virtuell verborgene Fatum eskamotiert: »Ich glaube nicht an Fügung und Schicksal, als Techniker bin ich gewohnt mit den Formeln der Wahrscheinlichkeit zu rechnen.«⁴³ Es sei »lächerlich, Schicksal abzuleiten aus [...] Zufällen, [...] eines modernen Menschen nicht würdig.«⁴⁴ Dieser technokratische Schutzpanzer führt ihn in »eine ganze Kette von Zufällen« – Flugzeugabsturz, Bekanntschaft mit dem Bruder seines Freundes Joachim, des Mannes seiner Jugendliebe Hanna, Schiffs-Begegnung

mit seiner unbekanntem Tochter (sein unwahrscheinlicher Zufall, daß wir überhaupt ins Gespräch kamen), Inzest mit Sabeth in Avignon, Unfall von Sabeth in Korinth, dadurch Wiedersehen mit Hanna usw. -, welche sich zu einer Tragödie klassischen Ausmaßes zusammenfügen, die sich erst im Sterben (Sabeths, Walters) enthüllt.⁴⁵ Da erst offenbart sich, dass Faber nicht allein die semantische Zweideutigkeit des Zufälligen ausblendet, sondern durch seinen Subjekt-Panzer, dem »Gefühle [...] Ermüdungserscheinungen« sind, ähnlich dem »Stahl«, der »durch Vibration« ermüdet,⁴⁶ ein gestörtes, gespaltenes Verhältnis zum kreatürlich Lebendigen entwickelt.⁴⁷ Das ist dem *Bewusstsein* des Ingenieurs ein Gegenstand von Abscheu und Grauen,⁴⁸ wovor er sich mit neurotischem Rasier- und Duschzwang notdürftig schützt. Gleichzeitig ist er in ›schwachen‹ Momenten durch sein Verdrängtes, Unbewusstes verführbar. Damit geht er dem ›Schicksal‹, dessen kontingente, flüchtige Zeichen er abwehrt, in die Falle.

Mit der Walter-Faber-Figur, ihrem ›anorganischen‹ Subjekt-Panzer, ihren Abwehrzweigen und Idiosynkrasien, knüpft Max Frisch an die Tradition der *Neuen Sachlichkeit* an, welche im Modell eines aufgerüsteten Panzer-Subjekts im Alarmzustand eine gemeinsame, politische Fronten übergreifende Basis fand. Die Kälte, das Maskenhafte, Unnahbare, aufs Technisch-Anorganische Fixierte dieses neuen Subjekt-Typus, dem der Ausdruck von Gefühlen, Leidenschaft und Schmerz als »Torheit, als eine Form der freiwilligen Selbstentwaffnung« erscheint,⁴⁹ für den »alles Psychische, das sich nackt hervorragt [...] das Risiko der Lächerlichkeit« einschließt,⁵⁰ wird bei Frisch jedoch im Unterschied zu Brecht oder Ernst Jünger, Plessner oder Carl Schmitt nicht als moderne, militant-antiromantische Tugend gefeiert, sondern kritisch auf Distanz gesetzt, indem der Preis der psychischen Deformationen ins Bild rückt. Diese fasste Adorno als »Krankheit der Gesunden«, das heißt der vorbehaltlos an die sachlichen Mächte des Kapitalismus Angepassten zusammen: Sie treiben »Mimikry mit dem Anorganischen.«⁵¹ Zunehmend gibt es »kein Substrat solcher ›Deformationen‹, kein ontisch Innerliches, auf welches gesellschaftliche Mechanismen von außen bloß einwirkten.«⁵² Die Abwehr des Lebendigen, des ihm innewohnenden ›Schicksals‹, bezahlen die rationalistisch Angepassten mit wachsender Desintegration des Inneren.

Eine qualitative Fortentwicklung jenes ›anorganischen‹ Subjekt-Modells kommt in Alexander Kluges Erzähl-Collage *Manfred Schmidt* zur Sprache. Sein Lebens-Motto: »Nicht dem Schicksal in den Rachen greifen, sondern sich, sobald es den Rachen öffnet, ein anderes aussuchen.«⁵³ Seine Strategie ist es, ›Schicksal‹ zu vermeiden, indem er sich nicht an bestimmte Menschen bindet, auf bestimmte Projekte, Rollen, Absichten oder Ziele festlegt. So desertiert er 1943 aus der Wehrmacht, flieht (erneut mit Hilfe von ›Freunden‹) aus einem Internierungslager, verlässt eine Ölfirma vor ihrem Bankrott, verlässt Freundinnen, wenn sie

allzu hilfsbedürftig werden usw. »Jemand ist nur so lange verletzlich, als er ein Ziel hat. [...] Man bekommt z.B. eine Frau nie, wenn man es sich vornimmt«, sagt sich Manfred Schmidt.⁵⁴ Er ist dem schwankenden Weltlauf angepasst durch *Flexibilität*. In den Augen der Vorstandsmitglieder seiner neuen Firma sticht »seine Fähigkeit, sich neuen Situationen rasch einzufügen«, heraus.⁵⁵ Um dem »Schicksal« aus dem Weg zu gehen, ist es außerdem von Vorteil, die schädliche »Nähe von [...] unglücklichen Menschen« zu meiden; den Spruch »mitgefangen, mitgegangen« deutet er sich so, »daß man sich möglichst nur mit Leuten einläßt, die konstant Glück haben«. Im Unterschied zur zielorientierten, »bürgerlichen« Persönlichkeit ist das Ich hier offen charakterlos, nicht mehr leitendes Zentrum, fungiert vielmehr als »Betriebsmittel« des reibungslosen Rollenhandelns, des situationsgerechten Abrufens von Eigenschaften (»von der echten Freundlichkeit bis zum hysterischen Wutanfall«), sodass es »ganz abstrakt, bloßer Bezugspunkt wird: Selbsterhaltung verliert ihr Selbst«. ⁵⁷

Schmidt organisiert sein Verhalten zu anderen Menschen nach dem Muster des Umgangs mit technischen Apparaturen. Bei entsprechendem Input wird promptes Funktionieren erwartet, das »Erlebnis« nach Wahl und Ablauf eines Medienprogramms absolviert, wobei Gefühl und Sprache als funktionale Stimulationswerte dienen (»Er erinnerte sie an die Tage von Trident«). Bei Schwierigkeiten wechselt man das Medium. Zu Besuch bei einer todkranken Ex-Geliebten, schwankt sein Interesse zwischen ihr – im »Gedanken, ob sich nicht doch etwas mit ihr anfangen ließe« – und einem »kleinen Phillipsgerät«, das im Gegensatz zu der Sterbenden funktioniert und sofort »hell erleuchtet«, wenn er es anstellt.⁵⁸ Diese Episode lotet die Abgründe dieses zeitdiagnostisch aktuellen Sozialcharakters aus, durchleuchtet dessen Struktur. Sie kennzeichnet ein grundlegendes *Nicht-Verhältnis* zu Sterben und Tod, mithin zum ruhelosen Prozess des Lebendigen, mithin zum – Schicksal. Wo früher noch ein wie immer brüchiges kritisches Ich den neurotischen Normal-Bürger in quälende Ambivalenzen verstrickte, existiert hier ein rein instrumentelles Ich, das seine Energien aus dem Lustgewinn am eigenen flexiblen Funktionieren schöpft. Wird dies durch die Ansteckungsgefahr, die von »unglücklichen«, »hilfsbedürftigen« Naturen ausgeht, unvermutet gestört, tritt der blanke, infantile Narzissmus zutage. »Sie wehrte ihn nur ab, als er zudringlich werden wollte. Er kritisierte ihre Einstellung und ihre Kälte«. Im Todeskampf ist er keine Hilfe, denn »er war noch zu sehr beleidigt, um das zu beachten«. ⁵⁹

Wer ohne selbstbewusste Substanz ist, verliert auch die Fähigkeit, sein Ich zu überschreiten, selbstverschwenderisch am Lebendigen teilzunehmen. Der schwache konventionelle Nachhall solcher Teilnahme, das Weihnachtsfest, erfüllt Manfred Schmidt mit dumpfer Angst, vagen Sehnsüchten. »Schmidt verfolgt den

langsamen Tod der Stadt; er begeht Heilig Abend, indem er eine Aufnahme von der Stadtleiche macht. Er ruft Freundinnen an, [...] hat Sehnsucht nach ihnen und weiß den Grund nicht mehr, weshalb er sich von ihnen getrennt hat«. Aber er »verliert das Kind, wenn man seine gewandelten Empfindungen mit einem Kind oder Wunder vergleichen darf, und es nützt nichts mehr, daß er später Erfolg hat«. ⁶⁰ Mit seiner Unlust, sich auf bestimmte Menschen, auf eine bestimmte Identität, »auf ein bestimmtes Tätigkeitsfeld festzulegen und an dessen Schicksal teilzunehmen«, ⁶¹ kommt Schmidt den Anforderungen der globalen Kapital-Verwertung soweit entgegen, dass er selbst, obwohl an sich ungeheuer reich an Vermittlungen, – im Sinne Adornos – zum Ding wird.

Der Zufall als List des Begehrens

Frisch Verliebte, heißt es, können dem Zufall vertrauen. Er wird sie zusammenbringen, »Schicksal« spielen. Verliebte in ihrem Rausch sind vorübergehend schicksalsbesessen (was gerissene Verführer ausnutzen, indem sie ihren Opfern stets inbrünstig versichern, es gäbe keine Zufälle). Die Lage kompliziert sich, wenn das entflammte Verlangen in den Fokus der Verdrängung gerät, wie es etwa bei Gustav von Aschenbach der Fall ist, dem Protagonisten von Thomas Manns berühmter Novelle *Tod in Venedig* (1912). Beträchtlich ist der Aufwand an mythologischen Anspielungen und Verweisen, den der Erzähler leistet, um Aschenbachs finale Erlebnisse in der Lagunenstadt als unausweichliche Sogkraft eines überindividuellen Schicksals erscheinen zu lassen. Bereits in München beginnt ein Reigen mythischer Figuren, Verführer und Todesboten, der sich in Venedig »zum Schauspiel eines grotesk-komischen Totentanzes« verdichtet. ⁶² Hinter scheinbar prosaischen, harmlosen Fahrkartenverkäufern, Gondolieri, Komödianten und Gitarrenspielern zeichnen sich Metamorphosen der antiken Hermesfigur ab, was sich in ikonographischen Attributen wie einem »farbig umwundenen« Basthut, Stäben und dergleichen sowie in ihrer dionysisch-schauerlichen Wirkung verrät. Schließlich reiht sich der Protagonist selbst in diese mythologische Serie ein, die Hermes Psychopompos und Dionysos entscheidend prägen. Sein »breitschattender Strohhut mit einem mehrfarbigen Bande umwunden« fungiert als Metonymie des dionysischen Efeukranzes. Und ein grotesk kosmetisch verjüngter Aschenbach versinkt in einem Venedig, das von vornherein, von Zeichen des Orients und »ungesunder« Sümpfe geprägt, als mythische Heimat dionysischer Kräfte erscheint – verschlungen von einer Cholera-Epidemie, die »aus den warmen Morästen des Ganges-Deltas«, ihrem »mephitischen Odem« aufgestiegen war. ⁶³

Die Stadt (»halb Märchen, halb Fremdenfalle«) kommt aus marktwirtschaftlicher Dynamik der »dionysischen Auflösung« entgegen, indem sie »aus Gewinnsucht« der Tourismus-Industrie die Epidemie verheimlicht, womit das »schlimme Geheimnis der Stadt« mit dem für den Schriftsteller nicht minder schlimmen seines homoerotischen Begehrens verschmilzt.⁶⁴ Allerdings erscheint die vermeintliche Macht des Schicksals an der Peripetie der Novelle in ihrer modernen Asylantengestalt – als *banaler Zufall*. Als Aschenbach, gequält, zerrissen von neurotischer Ambivalenz: »Er will es [den Zug erreichen] und will es nicht«,⁶⁵ am Bahnhof ankommt, stößt er auf ein »gefügiges Mißgeschick«. Sein vorausgesandter Koffer ist »in völlig falsche Richtung geleitet« worden, was seine vom Ich-Bewusstsein diktierte Heimreise (»eigensinniges Ausharren erschien unvernünftig«) durchkreuzt und ihm eine Deutung ermöglicht, die er mit »unglaublicher Heiterkeit« aufnimmt: Er sei »vom Schicksal umgewandt und zurückverschlagen« worden.⁶⁶

Manns Text verhehlt nicht, dass die Kräfte des abgewehrten Begehrens dem Zufall *zugearbeitet* (Trödeln im Hotel, Sich-Trennen vom Koffer), ihn gleichsam magnetisch angezogen haben; dass »der fehlgeleitete Koffer« nicht im herkömmlichen Sinn »Schicksal« bedeutet (wie Aschenbach nur allzu gerne glaubt), sondern auf ein im Freud'schen Sinne – verdächtig, unbewusst *selbstgemachtes* Schicksal weist. Dabei ist wesentlich, dass der Zufall ein *zweideutiges Zeichen* bleibt: Er kann »Schicksal« bedeuten, muss es aber keineswegs, man kann es auch *post festum* nie genau wissen. Sein Beiläufiges, semantisch Zweifelhafte geben dem Zufall dämonische Züge, lassen ihn wie eine Schlinge oder Falle des Schicksals aussehen. Gerade der zweifelhafte Charakter des Zufalls, die *Möglichkeit* einer unbewussten Motivierung und Inszenierung, machen ihn zur modernen Signatur des Schicksals.

Melancholischer Schicksalswahn

Astrologie hat Benjamin sein Leben lang interessiert. Während die Physiognomik, die aus leiblichen Zeichen eines Menschen Schlüsse auf seinen Charakter zieht, dem bürgerlichen Verstand (etwa eines Flaneurs) als durchaus akzeptabel, aufklärend gilt, werden Astrologie (und Chiromantie) als vernunftloser Aberglaube abgetan. Dagegen erhob Benjamin Einspruch: Physiognomik und Astrologie stehen für ihn auf derselben epistemologischen Stufe. Beide sind semiotische »Praktiken«, denen ihr Gegenstand, der Charakter bzw. das Schicksal, »nur in Zeichen, nicht an sich selbst« zugänglich sind; und bei beiden ist der »Zusammenhang zwischen Zeichen und Bezeichnetem [...] nie kausal zu begründen«.⁶⁷

Nicht nur die Physiognomik, *beide* Zeichenpraktiken beziehen sich auf die Gegenwart. Die Astrologie verbindet die Zeichen der Planeten mit Zeichen, die »gegenwärtig« sind, auf einen Schuldhaften oder »Verurteilten« verweisen, der der historischen Zeit angehört.⁶⁸

Benjamin verstand sich als einen, der »unterm Saturn zur Welt kam – dem Gestirn der langsamsten Umdrehung, dem Planeten der Umwege und der Verspätungen«. ⁶⁹ Der »Saturnmensch« ist zutiefst melancholisch.⁷⁰ Im barocken Trauerspiel stößt Benjamin auf dessen »Dialektik«: einerseits »Trägheit« (Acedia), »Stumpfsinn«, Neigung zur »Kontemplation« verkörpernd, andererseits Hang zu »irrer Ekstase«, hemmungslosen Leidenschaften.⁷¹ Diese »immanente Polarität« des Saturnmenschen zeichnet sein Schicksal vor, das »Untreue gegen den Menschen« mit einer »in kontemplativer Ergebenheit geradezu versunkenen Treue gegen [...] Dinge« verbindet.⁷²

Der Melancholiker unterhält zum Schicksal ganz eigene Beziehungen: Es dürstet ihn nach Schicksal, insofern dessen Kern »nicht in der faktischen Unentrinnbarkeit liegt«, vielmehr »die Entelechie eines Geschehens [bedeutet], in dessen Mitte *der Schuldige* steht«, ⁷³ mithin das melancholische Selbst. Dies hat weniger Rechtsbrüche oder sittliche Verfehlungen auf sich geladen als vielmehr »kreatürliche Schuld«. ⁷⁴ Der Melancholiker hängt am Schicksal als dem »verschuldeten Leben«, auf das er wie Klees *Angelus Novus* (für Benjamin Gegenstand eines privatmythologischen Kultes, bevor es Bild einer »negativen« Geschichtsphilosophie wurde) wie auf ein wachsendes Trümmerfeld zurückblickt – ein Trümmerfeld verlorener Liebesobjekte.⁷⁵ Statt sich, wenn er ein Liebesobjekt aufgeben musste, auf die Suche nach neuen zu machen, gliedert der Melancholiker – nach Freud – das verlorene Objekt (samt den noch daran haftenden Besetzungen) durch »narzisstische Identifizierung« seinem Selbst ein, sodass der Konflikt mit dem sich entziehenden Anderen »in einen Zwiespalt zwischen der Ichkritik und dem durch Identifizierung veränderten Ich« verwandelt wird.⁷⁶ Der Melancholiker gibt zwar gezwungenermaßen seine libidinösen Objekte auf – wie Benjamin etwa 1914 Fritz Heinle und den jugendbewegten Kreis, 1921 Julia Cohn, in die er seit langem verliebt war, oder 1927 unter melodramatischen Umständen Asja Lacis.⁷⁷ Aber die *Beziehungen* zu ihnen hebt er in der Konstellation des Selbstseins auf.

Bei Benjamin bleiben die geliebten Anderen oft auf besondere Art anwesend: in *poetischer* Gestalt, verwoben zum Beispiel mit Gedichten Stefan Georges, die er durch den Mund, mit der Stimme eines Fritz Heinle, einer Rika Seligson, einer Julia Cohn vernommen hatte.⁷⁸ Die »Verlorenen« sind in Stimme, Bild, Gestalt, poetischer Aura gegenwärtig, so innig mit dem Selbstsein verflochten, dass er so gut wie nie über sie spricht oder schreibt.⁷⁹ Im Bezirk der Dichtungen

Georges habe er, so Benjamin, »zu lange verweilt, um nicht auch eines Tages seine Schrecken kennenzulernen«; im Rückblick werden sie zu »Geister[un]geborner Stunden, versäumter Möglichkeiten«, »Merkzeichen« des Möglichen, aber Versäumten⁸⁰ – von Schuld und Schicksal. Was an negativen Gefühlen, an »sadistischen und Haßtendenzen« eigentlich den verlorenen Liebesobjekten gegolten hätte, trifft nun einen Anteil des Selbst: »Auf dem Umwege über die Selbstbestrafung« nimmt der Melancholiker »Rache« an ihnen, was in extremis bis zur »Selbstmordneigung« führen kann.⁸¹ Eine kräftige Dosis Todestrieb ist dem melancholischen Schicksalshunger eingeschrieben, wie Benjamin vielfältig bezeugt.⁸² Die Last der Schuld, die er sich zwanghaft vergegenwärtigt, »der Schuldige« besetzt zunehmend Raum im melancholischen Selbst, was eine Art »Schicksalszwang« hervorruft, den die Psychoanalyse »für zum großen Teil selbstbereitete« hält.⁸³

Nichts wäre verfehler, als Benjamins melancholische »Schicksalsversessenheit« als etwas zu deuten, das sein Werk irgend abwerten könnte. Das Gegenteil ist der Fall. Gerade sie befähigte ihn zu einer beispiellosen »Treue gegen die Dingwelt«, Kraft kontemplativer Versenkung in Dinge und magisch verdinglichte Worte, der unvergleichliche Juwelen poetischer Kleinprosa entsprangen. Wie andere tiefe Dichter – man denke nur an Goethe oder Trakl – zog er seine denkerischen und poetischen Energien aus der produktiven Wendung eines partiellen Wahns,⁸⁴ dessen destruktive Seiten ihm bewusst waren.

Chaotische Systeme als modernes Supplement des Schicksals

Sucht der Schicksalshunger des Melancholikers im Geflecht seiner Lebenslinien nach *eigener Schuld*, die eine Selbstbestrafung rechtfertigten, so geht das Schicksalsverlangen moderner Machenseiferer, politischer Reformer oder unternehmerischer Pioniere gerade umgekehrt darauf aus, »Schicksal« zu instrumentalisieren, um im Fall von gescheiterten Reformprojekten, Veränderungsplänen oder Bankrotten sich selbst als Mitproduzenten des Unvorhergesehenen zu entlasten, ja sich als *schuldlos* zu rechtfertigen und einer möglichen Bestrafung zu entgehen. »Modern«, so Odo Marquard, »gehört zur offiziellen Defatalisierung der Welt«, dialektisch notwendig, »auch die inoffizielle Wiederkehr des Schicksals«.⁸⁵

Allerdings hatte der rechtshegelianische Ritter-Schüler mit der treffend diagnostizierten »großen Kultur der Ausreden«, der »Hochkonjunktur von Entschuldigungsarrangements«, zeitgeistbedingt (Marquards Text stammt von 1976) vor allem eine fortschrittsgläubige sozialreformerische Linke im Visier, deren »neoabsolut-emanzipatorische[un] Antifatalismus« dazu neige, »sein Gegenteil zu

werden: Fatalismus.⁸⁶ Das moderne *inkognito*-Schicksal der »Unverfügbarkeit der Folgen« eines nur scheinbar freien, unabhängigen Handelns⁸⁷ ist jedoch nicht psychologisch auf Ablenkungsmanöver zu reduzieren, hat vielmehr eine systematische Grundlage, die Marquard – ideologisch konservativ – ausblendet: das zunehmende Wirken *chaotischer Systeme* in der modernen Welt, denen »seltsame Attraktoren« eingebaut sind, die systematisch Zufallsgeschehen, Turbulenz und Chaos generieren. Für die Entwicklung der Kunst, es nicht gewesen zu sein, sind sie ein struktureller Antrieb, der sich im Kapitalismus etwa zeigt bei zyklischen Überproduktionskrisen, Börsencrashes oder Weltfinanzkrisen (wie zuletzt 2008), die globale Insolvenzwellen auslösen, Unzähligen zum Schicksal werden.⁸⁸ Dann rufen die entfesselten Machenseiferer (die Kapital-, Finanz- oder Fondmanager, Börsenspekulanten, Broker, Devisenhändler usw.) regelmäßig ihr ökonomisches Handeln auf den Märkten, das sie im Erfolgsfall als *selbstbestimmt* preisen, als ein Schicksal aus, für das sie nichts können. Was einmal – im Profitmaximierungsfall – als reines Mächsal erscheint, erscheint im Krisenfall als reines Schicksal; es ist aber jeweils beides zugleich, entsprungen der Unverfügbarkeit des chaotischen Systems. Plötzliche Anfälle von Turbulenz, etwa im high-tech-gesteuerten Börsenhandel der Wall Street, offenbaren latente Chaos-Kräfte im System (wie zum Beispiel sich wiederholende Rückkopplungseffekte, sogenannte Iterationen) und zeigen umgekehrt, »wieviel Struktur im Chaos verborgen« ist.⁸⁹

Auch bürokratische Machtapparate nehmen in der modernen Welt bisweilen Züge chaotischer Systeme an. Diesen Vorgang in poetischen Bildern durchscheinen zu lassen, macht ein Element der Faszinationskraft von Kafkas Romanen aus. So malt der Gerichtsmaler Titorelli eine Allegorie der Gerechtigkeit, die aber »vollkommen wie die Göttin der Jagd« aussieht.⁹⁰ Er malt das Tun, den Mechanismus des Gerichts »als blindes Schicksal und geflügeltes Verlangen«, als eine Kombination von Tyche und Wollust.⁹¹ Ebenso wie es zufällig ist, *wem* die lüsternen Frauen sich hingeben, ist es zufällig, auf *wen* sich die Gerichtsbehörden mit ihren Anklagen werfen, *wem* sie zum blinden Schicksal werden. Was prima vista als Ausgeburt literarischer Phantastik erscheinen mag, ist durchaus rechtsphilosophischer Vertiefung fähig. Kafkas Einführung »triebhafter Gerichtsfrauen« dient dazu, den modernen Funktionsmechanismus von Macht-Apparaten, die sich von überlieferten Hierarchien mit patriarchalischer Autorität befreit haben, ins Bild zu setzen. So gehört zur »rechtserhaltende[n]«, »verwaltete[n] Gewalt« der modernen Machtapparate die *latente Anwesenheit* der »mythischen« oder »rechtssetzende[n] Gewalt«, der jene ihre revolutionäre, kriegerische Entstehung verdanken.⁹² Diese verborgene Präsenz eines chaotischen Elements enthüllt sich im Ausnahmezustand – eine »Grenzfigur«, ein paradoxer Schwellenbereich zwischen Ordnung und Chaos, Recht und Leben, Ort einer

souveränen Entscheidung.⁹³ Allerdings schließt auch schon im Normalzustand jedes Gerichtsurteil, jede tatbestandsmäßige Anwendung einer Rechtsnorm ein Moment von »Entscheidung« ein, das »normativ betrachtet aus dem Nichts geboren« wurde,⁹⁴ mithin einen virtuellen Ausnahmezustand *en miniature*. Insofern verurteilt – nach Benjamin – das Gericht, fernab vom »Reiche der Gerechtigkeit«, »nicht zur Strafe, sondern zur Schuld«. Schuld und Schicksal sind im Grenzfall Produkte des *Zufalls*: »Der Richter kann Schicksal erblicken wo immer er will; in jeder Strafe muß er blindlings Schicksal mitdiktieren.«⁹⁵

Die Machtmaschinerie und das Begehren gleichen sich bei Kafka in der *Kontingenz* ihrer Objekte und in der *Kontiguität* ihrer inneren Struktur. Ihr immanentes Telos ist es, »den Proceß zu verschleppen«.⁹⁶ Wenn das Gericht »von der Schuld *angezogen*« wird, so »sucht es doch nicht etwa die Schuld in der Bevölkerung«.⁹⁷ Im behördlichen Universum Kafkas sind Gericht und lüsterne Mädchen in Korrelation verbunden und bilden einen »seltsamen Attraktor«, ein regulatives Anziehungsfeld im Inneren des Systems aus.⁹⁸ Eine »tiefe Identität von *Justiz, Verlangen*« entsteht,⁹⁹ weil anachronistische Haltungen von Demut, Schuld, Scham, die einer »höheren« väterlichen Autorität gelten, wertvolle Betriebsmittel, funktionale Attraktoren der modernen Macht-Maschine sind, Gesten, von denen deshalb die Gerichtsfrauen magisch angezogen werden.¹⁰⁰ Die moderne Macht trägt den Charakter eines *chaotischen Systems*, in das Leerräume des Sinns, Generatoren von Turbulenz und Zufall eingebaut sind. Das Verfahren »rollt fast von selbst auf seiner Bahn ab«, unüberschaubar selbst für die beteiligten Beamten: »die Gerichtssache erscheint also in ihrem Gesichtskreis, ohne daß sie oft wissen, woher sie kommt, und sie geht weiter, ohne daß sie erfahren, wohin«. Wo Bedeutsames vermutet wird – meist hinter der ewigen Tür des Nebenzimmers, zeigt sich regelmäßig eine »Leere«.¹⁰¹ Auch der Apparat der *Schloß*-Verwaltung erscheint als »deterministisches Chaos«: Hier geschieht es oft, »daß plötzlich blitzartig, an einer unvorhersehbaren und auch später nicht mehr auffindbaren Stelle eine Erledigung hervorkommt, welche die Angelegenheit [...] willkürlich abschließt. Es ist, als hätte der behördliche Apparat [...] aus sich selbst heraus, ohne Mithilfe der Beamten eine Entscheidung getroffen«.¹⁰² Das Ganze des Apparats manifestiert sich gerade in einem vorübergehenden Einbruch von Turbulenz und Chaos und zeigt in seinem Funktionieren, »daß Zufälligkeit und Ordnung miteinander verwoben sind«.¹⁰³

Nicht allein objektive Mächte der modernen Welt funktionieren nach dem Modell chaotischer Systeme; auch die psychische Ökonomie des normalen, also neurotischen Subjekts. Man erinnert sich Gustav von Aschenbachs, der oft im Nachhinein den Kopf schütteln muss ob der »Unkenntnis der eigenen Wünsche«.¹⁰⁴ Wenn das Subjekt die eigenen Wünsche – bei Aschenbach das

körperliche Verlangen nach dem anmutigen Tadzio – notdürftig verdrängt, oft unbewusst, unterm Druck des Über-Ich verdrängt, dann nutzt der Wunsch die »Möglichkeiten lieblichen Zufalls«¹⁰⁵ und manifestiert sich ob im Traum oder Alltag in banalen, zufälligen Details. Damit unterläuft das Begehren die Verdrängungsschranke des Ich-Bewusstseins, das den – an sich zweideutigen – Zufall entweder für bedeutungslos oder für unabwendbares Schicksal halten kann, sodass die Barriere zum Unbewussten in Kraft bleibt. Neurosen lassen sich somit verstehen als »chaotische Systeme« der seelischen Ökonomie, die darauf ausgehen, merkwürdige Zufälle, Ticks und Missgeschicke hervorzubringen, die das Subjekt entlasten, in lebbare Kompromisse ihrer psychischen Instanzen verstricken.

Eines der Gebiete, auf dem chaostheoretische Modelle am eindrucksvollsten entwickelt wurden, ist die Evolutionsbiologie. Zwar ging diese auf Distanz zu Jacques Monods »extremer« These, »Leben« auf das Wirken unberechenbarer Zufallsprozesse, auf »zufällige« Übersetzungsfehler des genetischen Codes, seiner »Mutationen«, zurückzuführen.¹⁰⁶ Gleichwohl blieb gültig, dass »die Entstehung biologischer Information [...] aus einem Wechselspiel zwischen ungerichteten Zufallsprozessen (Mutationen) und gesetzmäßigem Materieverhalten (natürliche Selektion) abgeleitet« werden kann.¹⁰⁷ Damit ist das evolutionäre Geschehen als »deterministisches Chaos« beschreibbar, worin die Gesetzmäßigkeiten der natürlichen Selektion durch ein »inhärentes Zufallsverhalten« im molekularbiologischen Bereich struktural vermittelt sind.¹⁰⁸ Dabei ist die Evolution gerade infolge ihres chaotischen Systemcharakters ein *kreativer, ordnungstiftender* Vorgang, weil die »zufällige Entstehung leistungsfähiger Mutanten« jeweils einen »neuen|n| Zustand mit *höherem Ordnungsgrad*, also auf einem *niedrigerem Entropieniveau*, herausbildet.«¹⁰⁹

Wie die moderne Welt in ihrem Innern zunehmend chaotische Systeme ausbildet, die »Schicksal« zugleich ersetzen und ergänzen, also dessen »Supplement« darstellen, so erkennt sie deren Wirken auch in der von ihr beherrschten, ausgebeuteten Natur. *Katastrophen* – Urbild von Schicksalsschlägen, die Völker, Generationen, Familien trafen – entstehen spätmodern, also im Zeichen von Klimawandel und planetarischer Handels-, Verkehrs-, Kommunikationsströme, nicht mehr *von Natur* aus, sondern zumal dann, wenn »chaotische Systeme« aus Natur und menschlicher Kultur/Gesellschaft sich überraschend verschränken. Wie exemplarisch zuletzt im Spätherbst 2019 auf dem *Hunan Seafood Market* in der zentralchinesischen Millionenstadt Wuhan. Das System einer entfesselten Marktgesellschaft, das die Akteure bedingungslos partikularen Profitinteressen nachgehen lässt, sie zur rücksichtslosen Ausbeutung natürlicher Ressourcen drängt und den Handel zum Beispiel mit exotischen Wildtieren in globale Verkehrsnetze einspeist, kollidierte hier mit dem System der Evolution, das in

jenem Großmarkt, wo man (größtenteils lebendige) Wildtiere unterschiedlichster Arten, Schlachtvieh usw. in extremer Verdichtung zusammenzwang, ein ideales Reservoir fand, um in Mikroorganismen zahllose, an sich zufällige Mutationen durchzuprobieren. Bis ein Virus mit einem genetischen Code entstand, das vom Tier auf den Menschen überspringen und eine sogenannte Zoonose auslösen konnte – die Pandemie war geboren.¹¹⁰

Wahnhafter Widerstand gegen ›Schicksal‹ in moderner Dimension

Für gewisse Zeit rückten Wuhan und ›dämonische‹ Wissenschaftler am *Wuhan Microbiology*-Institut in die Königsloge des öffentlichen Prangers, wo sie aufschlossen zu Standard-Kandidaten des verschwörungstheoretischen Verdachts, zu digitalpopulistisch dämonisierten Drahtziehern (wie George Soros oder Bill Gates), deren Zwecke verschwommen (wie bei den Bösewichtern der James Bond-Filme) um persönliche Weltherrschaft kreisen. Natürlich hat die Moderne des 21. Jahrhunderts weder Verschwörungsmymen noch Ressentiments erfunden. Aber die gigantischen Digitalkonzerne mit ihren Plattformen, sogenannten *Social-Media*-Netzwerken haben, was früher, regional begrenzt, vor allem in Zeiten revolutionärer Wirren, Kriege und Bürgerkriege virulent war, *chronisch* und *planetarisch* werden lassen; haben, wie der französische Soziologe Luc Boltanski herausstellt, eine »Paranoia-Epidemie« geschaffen, die dem klinischen Paranoia-Syndrom den »Charakter einer ›sozialen‹ Geisteskrankheit« verleiht.¹¹¹

Freud sah in der »Ablösung der Libido von der Außenwelt« einen Grundzug der klinischen Paranoia,¹¹² an den Boltanski anknüpft. Für den Paranoiker bleibt die Außenwelt »zwar denkbar und vorstellbar (weil die kognitiven Strukturen erhalten bleiben), sie verliert aber aufgrund des Abzugs der subjektiven Besetzungen ihren unmittelbaren Sinn – ihre Evidenz.«¹¹³ Der Paranoiker sieht sich berufen, die Welt auf neue Art zu dekodieren: die Zeichen, auf die die Anderen vertrauen, mit denen sie umgehen, manchmal sogar Zeichen des eigenen Körpers, sind Täuschungen, hinter denen sich Machwerke dunkler, böser Absichten verstecken. Der Wahn, der den Sinnverlust des Wirklichen kompensieren soll, hat nach Freud aber Wurzeln, die der französische Soziologe übergeht. Ein unbewusstes Verlangen wird übermächtig, wogegen sich »intensiver Widerstand«, »Abwehrkampf« regt, der schließlich »die Form des Verfolgungswahns« annimmt.¹¹⁴ Dabei unterliegen jedoch die ursprüngliche, unbewusste Wunschphantasie und ihre (Ersatz-)Objekte – im Fall Schreber ›der Vater, ›Gott, ›die Sonne – tiefgreifenden Entstellungen: Objekte des Verlangens verwandeln sich in Hassobjekte und Verfolger, auf die der Hass projiziert

wurde. »Was als Liebe innen hätte verspürt werden sollen, wird als Haß von außen wahrgenommen«, das bedrängte, verfolgte Ich durch einen »Zusatz von Größenwahn«, der »infantil« bleibt, entschädigt.¹¹⁵ Der Entzug der Besetzungen der Welt hat also zwei bedeutsame Ausnahmen: den »Verfolger«, den »Schuldigen«, der »durch seine Zauberkünste Furcht und Schrecken verbreitet«, sowie das Ich des Paranoikers, der sich als auserwählt wähnt, hinter den täuschenden Schein des Realen zu blicken und dort die Zeichen »einer großen Katastrophe, eines Weltuntergangs« zu entziffern.¹¹⁶

Man sieht, dass viele Züge des klinischen Syndroms auch auf die soziologisch diagnostizierte »soziale Paranoia-Epidemie« beziehbar sind: Zielscheiben von Verschwörungsideologemen und Ressentiments sind »böse«, »dämonisch« gewordene mächtige Vaterfiguren (Globalisierungsprofiteure, Spekulationsgewinnler, Giganten des Gutmenschentums à la Gates oder Soros), die etwa (so Freud) in Verdacht geraten, »verheerende Seuchen über die Menschen« zu bringen.¹¹⁷ Die von sozialer Paranoia Befallenen verbinden Ansätze von Größen- und Verfolgungswahn – das unterscheidet sie von klinischen Fällen – mit sadistischer Unterwerfungslust, welche die Lust am Demütigen, Erniedrigen ebenso einschließt wie die Lust am Bloßstellen, Demaskieren. Sadistische Triebimpulse verschränken sich mit Wut, Rachsucht der gesellschaftlich Unterdrückten, Ohnmächtigen sowie mit der modernen Systemtendenz zur »Übertribunalisierung der menschlichen Lebenswelt«.¹¹⁸

Das eigentliche Ziel der leidenschaftlichen Angriffe, die sich in der epidemischen Ausbreitung paranoider Wahn-Elemente verbergen, sind jedoch keine mächtigen Vaterfiguren, sondern eher deren Ungreifbarkeit, die strukturelle Anonymität ihrer Macht, gegen die sich nicht wirklich kämpfen lässt. In den sogenannten »Verschwörungstheorien« steckt ein triebhaft vermittelter *Massen-Aufstand gegen das Schicksal*, wie es in seinen modernen inkognito-Formen erscheint, also gegen Zufall, Chaos, Sinnverlust, gegen all das, was das *Scheitern* der Menschen zur modernen Signatur des Lebens macht. Der paranoide Wahn ist ein *leidenschaftliches Dementi* eines zufälligen und leeren Daseins, ein »Widerstand« gegen das Scheitern«, das das moderne Leben schicksalhaft zuteilt.¹¹⁹

Der wissenschaftliche Umgang mit »sozialer Paranoia« wirft »das Problem« auf, eine »klare Trennlinie zu ziehen« zwischen »wahren Komplotten« und »imaginären Komplotten«.¹²⁰ Was in Einzelfällen approximativ gelingen mag, ist in den meisten Fällen kaum zu leisten, man denke nur an den Kennedy-Mord von 1963.¹²¹ Wissenschaftliche Kritik an sogenannten Verschwörungstheorien kann weder darin bestehen, diese als eben solche anzuprangern, noch darin, den jeweiligen Wahrscheinlichkeitskoeffizienten für einen infrage stehenden Komplott zu ermitteln.¹²²

Solche Kritik müsste an den prinzipiellen Defiziten der Verschwörungsideologie ansetzen: das Unvermögen, *anonyme Strukturgewalten* der modernen Gesellschaft (der Kapitalwirtschaft, administrativer Machtapparate usw.) zu denken, denen stets heimliche *Drahtzieher*, die ihr persönliches, oft dämonisiertes Interesse verfolgen, unterschoben werden. Sodann ihr Unvermögen, den *Zufall* anzunehmen, der in der modernen Welt ja kein insulares Ereignis ist, sondern eine feste strukturelle Größe in *chaotischen Systemen* (des Marktgeschehens, Börsenhandels usw.). Darin kommen, wie Marx wider den vorausgeahnten Vulgärmarxismus betonte, die Einzelnen »nur als personifizierte ökonomische Kategorien, nicht individuell« zum Zuge und in Betracht.¹²³ Ohne es zu wissen, greifen »Verschwörungstheoretiker« auf Erklärungsmodelle *frühbürgerlicher Aufklärung* zurück, die sich das Entstehen von Gesellschaft und politischer Macht durch einen *Vertrag* von Einzelsubjekten dachten, zum Zwecke der Selbsterhaltung einen Teil ihrer natürlichen Rechte abzugeben (Hobbes, Rousseau); oder sich die Genese der Sprache als *Verabredung* von Einzelsubjekten vorstellten, die beratschlagen, welche Zeichen welche Bedeutung haben sollen. Was frühmodern als ein Akt der Emanzipation erschien, kehrt spätmodern dämonisch, als Wahn zurück.

Phantasmatisches Begehren als verborgene Quelle des Schicksals

Das Scheitern, wogegen sich von »sozialer Paranoia« Infizierte leidenschaftlich wie wahnhaft zur Wehr setzen, hat indessen nicht nur Gründe, die soziologisch und chaostheoretisch beschreibbar wären, es betrifft nicht nur die systemische Dimension des Schicksals, sondern auch dessen existenzielle. Daran rührte Benjamins Begriff einer »natürlichen Schuld«, in die »Menschen nicht durch Entschluß oder Handlung, sondern durch Säumen und Feiern geraten«, wenn sie durch Trägheit (Acedia), Leichtsinns, Versäumnis, Übermut »der Naturmacht verfallen«. ¹²⁴ Schuldhaft wird menschliches Leben, wenn es *Natur und Kultur nicht integrieren* kann, wenn der Mensch seiner inneren Natur als der »Verblendete« begegnet, auch ohne »gegen die Sittlichkeit« zu verstoßen. ¹²⁵

Benjamins meistgelesener Autor war nicht Proust, sondern – Georges Simenon. Der war ein Spezialist in Sachen natürlicher Schuld. Sein Kommissar Maigret ist *die* Gegenfigur sowohl zum großintellektuellen Meisterdetektiv à la Sherlock Holmes als auch zum bindingslosen Abenteuer-Detektiv à la Philipp Marlowe oder Sam Spade. Nicht zufällig ist Maigrets einziger Freund ein Arzt. Dessen Art, »sich für den Menschen zu interessieren, seinen Leiden und seinem Scheitern gegenüberzustehen, war fast die gleiche« wie »die seine«. ¹²⁶ Wie der Mediziner

nimmt auch der Ermittler (gespalten in Verwaltungsbeamten und Mensch) eine »zentrale biopolitische Rolle« ein.¹²⁷ Maigret kennt »den Grund, warum alle Menschen potenzielle Verbrecher sind. Das Verbrechen ist dabei nur die spektakuläre Äußerung von etwas, das das menschliche Schicksal insgesamt kennzeichnet, nämlich das Scheitern.«¹²⁸ In einem Brief an André Gide schreibt Simenon: »Und wenn meine Figuren scheitern, dann weil der Mensch zwangsläufig scheitert. Er scheitert bewusst oder unbewusst. Allein darin besteht in meinen Augen das ganze Drama.«¹²⁹ Während Boltanski Simenons »negative Anthropologie« auf die politische Philosophie in der Tradition von Thomas Hobbes zurückführt, geht ihr die Psychoanalyse tiefer auf den Grund. Sie konkretisiert, was man als Gegenstand von Racines Schicksalstragödien ausmachte: »die moderne Erfahrung leidenschaftlicher Fremdbestimmtheit«. Simenons Romane weisen schon in diese Richtung, indem sie als menschliche Grundtriebe »die sexuelle Leidenschaft und die Leidenschaft fürs Geld« ansetzen, wobei die letztere »fast immer mit sexuellem Begehren« einhergeht.¹³⁰ Alle Figuren (auch die Frauen) sind von triebhaftem Begehren erfüllt, das durch Phantasmen, Symbole, Schemata gelenkt wird, die in der Regel unbewusst bleiben.

Die Menschen scheitern, haben – auch abgesehen von ihren geschichtlichen Verhängnissen – Schicksal, insofern sie in die Falle tappen, die ihnen ihre jeweilige Triebstruktur stellte. So bezieht sich zum Beispiel der Verliebte in seinem rauschhaften Überschwang gerade *nicht* auf den Anderen als eine bestimmte Person, ein besonderes Individuum, sondern auf ihn als mehr oder weniger zufälligen Auslöser zur Entfaltung eines Phantasmas, das in der unbewussten *symbolischen Ordnung* seines Trieblebens verortet ist. So wird zum Beispiel der unbewusst masochistisch Disponierte jenen Anderen in *dem* treffen, der in ihm das Bild einer »oralen Muttergestalt« aufflammen lässt, das verführerisch zu »heteritärischen« und/oder »ödipalen« Mutterbildern ausschwingt. So werden in Kafkas poetischem Kosmos die lüsternen Mädchen von ödipal verwurzelten Gesten der Demut, Schuld und Scham unwiderstehlich angezogen, unabhängig davon, wer sie individuell verkörpert. Der Trieb schließt sich um ein Objekt, dessen reales Dasein das »einer Höhle, einer Leere« ist, die prinzipiell »mit jedem beliebigen Objekt besetzt werden kann.«¹³¹ Die unbewusst steuernden Phantasmen sind intersubjektiv, oft in ödipalen Dreieckskonstellationen hergestellt, und schlicht unverfügbar. Der Trieb bildet eine Art »Schlinge«, welche ein Objekt umkreist, auf seiner »Kreisbahn« das Verlangen mit sich zieht, sodass dieses auch »auf der Ebene des anderen«, also in *dessen* Perspektive begehrt.¹³² Das Ziel des Triebes ist die Wiederholung »jener kreisförmigen Rückkehr« auf der Bahn eines »Bogens«, die sich um ein phantasmatisches Objekt dreht, wobei »sein letztes Ziel der Tod« ist.¹³³ Für die menschliche Triebnatur gilt, was Benjamin

im Blick auf das Personal der *Wahlverwandtschaften* feststellte, das ihm die schicksalhaften Verflechtungen seines eigenen Lebens zurtückspiegelte: »Die ewige Wiederkunft alles Gleichen, wie es vor dem innerlichst verschiedenen Fühlen starr sich durchsetzt, ist das Zeichen des Schicksals, mag es nun im Leben Vieler sich gleichen oder in dem Einzelner sich wiederholen.«¹³⁴

Anmerkungen

- 1 So der niedersächsische Ministerpräsident Stephan Weil (SPD) in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 2.4.2020; vgl. dazu unten, Anm. 110.
- 2 Siehe dazu Dietmar Voss, *Leben machen und sterben lassen. Facetten der Bio-Macht*, in: *Merkur*, 65(2011)741, 109–120.
- 3 Nicht ganz so ohnmächtig dem Schicksal gegenüber sahen sich die Etrusker: In ihrer orientalisch geprägten, vorpatriarchalischen Kultur entstand »Schicksal« als Ergebnis einer »Kommunikation« zwischen »Götterzeichen« und der Auslegungstechnik der Priester, etwa der »Haruspizes« (Leberschauer) (siehe Friedhelm Prayon, *Die Etrusker. Geschichte, Religion, Kunst*, München 1996, 76f.). Dieser »kommunizierende Kosmos«, in den Götter und Menschen, Natur und Kultur »eingebunden« sind, weist auf grundsätzliche »strukturelle Unterschiede« zur griechischen und römischen Antike (ebd., 65).
- 4 Siehe Karl Kerényi, *Die Mythologie der Griechen*, München 2000, Bd. 1, 43.
- 5 Ebd., 56.
- 6 Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, München 1976, 508f.
- 7 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, in: ders., *Werke*, Frankfurt/Main 1970, Bd. 15, 364.
- 8 Ebd., 414.
- 9 Ebd., 364. – Während der Einzelne in der Moderne partikularisiert, nur zufällig und abstrakt (über Rechtsinstitute, Reflexionen, Marktgesetze) mit dem gesellschaftlichen Ganzen vermittelt ist, steht er im Epos »mitten [...] im breiten Zusammenhang einer in sich totalen inneren und äußeren Welt« (ebd., 363). Der »modernen« Tragödie sei es vorbehalten, die sittliche Welt im modernen Stand von Freiheit und Vernunft zu repräsentieren, worin das Schicksal überwunden sei, was sich für Hegel in einem »Lächeln durch Tränen« (Hegel, *Werke*, Bd. 13, 209) bezeugt – eine »schmerzliche Versöhnung, eine unglückselige Seligkeit im Unglück« (Hegel, *Werke*, Bd. 15, 567).
- 10 Bertolt Brecht, *Me-ti. Buch der Wendungen*, Frankfurt/Main 1971, 20.
- 11 Friedrich Hölderlin, *Werke*, Berlin–Weimar 1989, Bd. 1, 133.
- 12 Siehe [Art.] *Racine*, in: *Harenbergs Lexikon der Weltliteratur*, Dortmund 1989, Bd. 4, 2385f.
- 13 So transformiert er die *Iphigenia*-Gestalt von einer schamanistischen Priesterin, rachsüchtig, blutrünstig, chthonisch-düster wie Hekate, zur »sublimen Figur«, unabhängig, frei und bedacht, die »Zwietracht zwischen den Geschlechtern« zu besänftigen (Kurt R. Eissler, *Goethe. Eine psychoanalytische Studie*, München 1987, Bd. 1, 369f.).
- 14 Alfred Döblin, *Pardon wird nicht gegeben* [1935], Reinbek/Hamburg 1978, 188. – Vgl. auch: »Das Schicksal kann mit seinem Hammer um sie [die Menschen] herumgehen und auf sie schlagen, bis es die Bruchstelle getroffen hat« (ebd., 225).
- 15 Odo Marquard, *Ende des Schicksals?*, in: ders., *Abschied vom Prinzipiellen*, Stuttgart 1981, 67–90, hier 71.

- 16 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* [1923], München 1990, 677.
- 17 Ebd., 677, 684.
- 18 Ebd., 152f.
- 19 Ebd., 1192ff., 676.
- 20 Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?* [1929], Frankfurt/Main 2007, 13.
- 21 Siehe Martin Heidegger, *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen 1962, 16–19.
- 22 Ebd., 26, 24, 25, 30.
- 23 Ebd., 27, 25, 29f.
- 24 Ebd., 38f. – Zu den »Stimmen des Geschicks« siehe auch Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* [1952], Frankfurt/Main 1971, 170f.
- 25 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf* [1929], München 1977, 410.
- 26 Walter Benjamin, *Krisis des Romans*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Frankfurt/Main 1972, Bd. III, 230–236, hier 235.
- 27 Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, 84.
- 28 Ebd., 86.
- 29 Ebd., 345. – Auch die Weltwirtschaftskrise von 1929 erscheint meistens als »Bergsturz« oder Gerölllawine (siehe Döblin, *Pardon wird nicht gegeben*, 236, 204).
- 30 Alfred Döblin, *Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende*, München 1987, 127.
- 31 Alfred Döblin, *Berge, Meere und Giganten*, Olten–Freiburg/Breisgau 1977, 98, 99.
- 32 Ebd., 42.
- 33 Alexander Kluge, *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang*, Frankfurt/Main 1973, 74.
- 34 Wie sie Kluge etwa mit einem Morgenstern-Vers vergegenwärtigt: »Sah am Ende von der Welt./Wie die Bretter passen« (Alexander Kluge, *Neue Geschichten. Hefte 1-18. ›Unheimlichkeit der Zeit‹*, Frankfurt/Main 1977, 172).
- 35 Karl Marx, Friedrich Engels, *Die deutsche Ideologie*, in: dies., *Werke*, Berlin/Ost 1969, Bd. 3, 71, 76.
- 36 Ebd., 424.
- 37 Walter Benjamin, *Schicksal und Charakter* [1921], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main 1977, Bd. II, 171–179, hier 176.
- 38 Sigmund Freud, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, Frankfurt/Main 1975, 201, 200.
- 39 André Breton, *Nadja*, Frankfurt/Main 1976, 16f.
- 40 Walter Benjamin, *Einbahnstraße*, Frankfurt/Main 1972, 113f.
- 41 Walter Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main 1974, Bd. I, 121–201, hier 138.
- 42 Marquard, *Ende des Schicksals?*, 81.
- 43 Max Frisch, *Homo Faber. Ein Bericht*, Frankfurt/Main 1977, 22.
- 44 Ebd., 107.
- 45 Siehe ebd., 23, 72f., 124–130. – Damit ist nicht ausgeschlossen, dass die Anspielungen des Ich-Erzählers auf den Ödipus-Mythos, wenngleich durch den Mund Hannas vorgetragen, die »an Schicksal glaubt«, an »Oedipus und die Sphinx« (ebd., 142), einem subtilen »Erzählkalkül« folgen, das darauf ausgeht, »sich von aller Schuld freizusprechen« (Max Roehl, *Tragödie als Ich-Erzählung. Inszenierte Notwendigkeit in Max Frischs ›Homo faber‹*, in: *Weimarer Beiträge*, 66(2020)2, 258–275, hier 263, 270). Überzogen allerdings zu behaupten, der Erzähler reklamiere für sich »die tragische Unabwendbarkeit« des Geschehens (ebd., 263).
- 46 Frisch, *Homo Faber*, 92, 87.

- 47 Im Roman bringt Hanna dies Verhältnis auf den Punkt: »Du behandelst das Leben nicht als Gestalt, sondern als bloße Addition, daher kein Verhältnis zur Zeit, weil kein Verhältnis zum Tod. Leben sei Gestalt in der Zeit [...], nicht mit Technik zu bewältigen« (ebd., 170).
- 48 So symptomatisch: »Erde ist Schlamm nach einem einzigen Gewitter [...], Verwesung voller Keime, glitschig wie Vaseline, Tümpel im Morgenrot wie Tümpel von schmutzigem Blut, Monatsblut, Tümpel voller Moleche, [...] grauenhaft« (ebd., 68). Feuchte Erde »stinkt nach Fruchtbarkeit, nach blühender Verwesung« (ebd., 51).
- 49 Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt/Main 1994, 67.
- 50 Helmuth Plessner, *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus* [1924], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main 1981, Bd. V, 7–133, hier 70.
- 51 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt/Main 1979, 70.
- 52 Ebd., 308.
- 53 Alexander Kluge, *Lebensläufe. Anwesenheitsliste für eine Beerdigung*, Frankfurt/Main 1974, 77.
- 54 Ebd., 79.
- 55 Ebd., 78.
- 56 Ebd., 80.
- 57 Adorno, *Minima Moralia*, 309.
- 58 Kluge, *Lebensläufe*, 82.
- 59 Ebd.
- 60 Ebd., 85, 86.
- 61 Ebd., 86.
- 62 Paul Gerhard Klusmann, *Die Struktur des Leitmotivs in Thomas Manns Erzählprosa*, in: Rudolf Wolff (Hg.), *Thomas Mann. Erzählungen und Novellen*, Bonn 1984, 8–26, hier 21.
- 63 Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, in: ders., *Schwere Stunde und andere Erzählungen 1903–1912*, Frankfurt/Main 1991, 186–266, hier 253f.
- 64 Siehe ebd., 244, 255, 242.
- 65 Ebd., 225.
- 66 Ebd., 228, 226.
- 67 Benjamin, *Schicksal und Charakter*, 172.
- 68 Ebd., 172, 175.
- 69 Walter Benjamin, *Agesilaus Santander*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main 1991, Bd. VI, 520–523, hier 522.
- 70 Bereits in der mittelalterlichen Astrologie gilt Saturn, oft mit Sichel und Sense dargestellt, als Symbol für Unglück und Melancholie.
- 71 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 203–430, hier 333, 327.
- 72 Ebd., 333. – Die Melancholie führe zu einer »pathologischen Verfassung, in welcher jedes unscheinbare Ding, weil die natürliche und schaffende Beziehung zu ihm fehlt, als Chiffre einer rätselhaften Weisheit auftritt« (ebd., 319). Paradigmatisch scheint dieser Zustand in der *Melencolia* von Albrecht Dürer auf.
- 73 Walter Benjamin, »*El mayor monstruo, los celos*« und »*Herodes und Marianne*«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 246–276, hier 266f., 267.
- 74 Siehe dazu Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*, 139.

- 75 »Der Engel aber ähnelt allem, wovon ich mich habe trennen müssen: den Menschen und zumal den Dingen. In den Dingen, die ich nicht mehr habe, haust er« (Benjamin, *Agesilaus Santander*, 523).
- 76 Sigmund Freud, *Trauer und Melancholie*, in: ders., *Studienausgabe*, Frankfurt/Main 1975, Bd. III, 193–212, hier 203.
- 77 Siehe Walter Benjamin, *Moskauer Tagebuch*, hg. von Gary Smith, Frankfurt/Main 1980, 176. – Sie waren zwar noch einmal 1928/29 in Berlin ein paar Wochen zusammen, aber Asja Lacis' Bindung an ihren Lebensgefährten, den Regisseur Bernhard Reich, sollte Benjamin »keine Chance lassen« (Lorenz Jäger, *Walter Benjamin. Das Leben eines Unvollendeten*, Berlin 2017, 176).
- 78 Siehe Walter Benjamin, *Über Stefan George [1928]*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 622–624, hier 623f.
- 79 »Walter sprach nicht von Heinle [seinem toten Freund], er machte ihn gegenwärtig, denn er war ihm in seinem Bewußtsein immer gegenwärtig« (Charlotte Wolff, *Innenwelt und Außenwelt*, München 1971, 207).
- 80 Benjamin, *Über Stefan George*, 624.
- 81 Freud, *Trauer und Melancholie*, 205.
- 82 So berichtet Charlotte Wolff von einem höchst seltenen Gespräch mit Benjamin über den romantischen Liebestod, wie ihn sein Freund Heinle mit Rita Seligson beging, wobei er ausführte: »Jede Liebe geht im Alltag kaputt [...]. Da keine Liebe den Kampf mit dem Alltag aushalten kann, gibt es nur eine Möglichkeit, sie voll und ganz zu erhalten – den gemeinsamen Tod der Liebenden. Walter war überzeugt, daß Liebe und Tod zusammengehören« (Wolff, *Innenwelt und Außenwelt*, 207). Die Lehre des »Saturnmenschen«, auf versagte Liebesobjekte »zu warten, bis sie krank, gealtert, in zerschlissenen Kleidern ihm in die Hände fiel« (Benjamin, *Agesilaus Santander*, 522), erscheint als eine eigentümliche Variante des romantischen Liebestodes – eine »liebende Geduld zum Tode«.
- 83 Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. III, 215–272, hier 231.
- 84 Adorno bemerkt scharfsinnig, es sei eine »Intention seiner [Benjamin's] Philosophie, mit rationalen Mitteln heimzubringen, was an Erfahrung in der Schizophrenie sich anmeldet« (Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin. Aufsätze, Artikel, Briefe*, Frankfurt/Main 1990, 62).
- 85 Marquard, *Ende des Schicksals?*, 75.
- 86 Ebd., 82f.
- 87 Ebd., 79.
- 88 So bestätigte der amerikanische Wirtschaftswissenschaftler Richard Day die Marx'schen Thesen vom zyklischen Krisen-Charakter der Kapitalverwertung: Statt »durch Anstöße von außen« sind ökonomische »Zyklen aus ihrer inneren Natur heraus chaotisch«, verspüren kapitalwirtschaftliche »Systeme die wilde, verführerische Anziehungskraft des seltsamen chaotischen Attraktors« (John Briggs, F. David Peat, *Die Entdeckung des Chaos. Eine Reise durch die Chaos-Theorie*, München 1993, 110).
- 89 Ebd., 84. – Zu den Begriffen Iteration und Intermittenz vgl. ebd., 92ff., 86f.
- 90 Franz Kafka, *Der Proceß. Roman in der Fassung der Handschrift*, Frankfurt/Main 2012, 139.
- 91 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt/Main 1976, 68.
- 92 Walter Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 202f.
- 93 Siehe dazu Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben* [1995], Frankfurt/Main 2002, 37.

- 94 Carl Schmitt, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität* [1934], Stuttgart 1990, 42.
- 95 Benjamin, *Schicksal und Charakter*, 174, 175.
- 96 Kafka, *Der Proceß*, 186.
- 97 Ebd., 14.
- 98 Zum Begriff des Attraktors vgl. Briggs, Peat, *Die Entdeckung des Chaos*, 41–68.
- 99 Deleuze, Guattari, *Kafka*, 88.
- 100 »Es kann nicht die Schuld sein, die sie [die Angeklagten] schön macht« (Kafka, *Der Proceß*, 175).
- 101 Ebd., 112, 113, 55.
- 102 Franz Kafka, *Das Schloß. Roman in der Fassung der Handschrift*, Frankfurt/Main 2014, 91, 86.
- 103 Briggs, Peat, *Die Entdeckung des Chaos*, 61.
- 104 Mann, *Der Tod in Venedig*, 227.
- 105 Ebd., 228.
- 106 Siehe dazu Jacques Monod, *Zufall und Notwendigkeit*, München 1971, 140ff. – Zur Kritik vgl. Wolfgang Stegmüller, *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie*, Bd. III: *Evolution des Kosmos*, Stuttgart 1987, 203–208.
- 107 Bernd-Olaf Küppers, *Die Komplexität des Lebendigen*, in: ders. (Hg.), *Ordnung aus dem Chaos. Prinzipien der Selbstorganisation und Evolution des Lebens*, München 1987, 15–47, hier 39.
- 108 Siehe ebd., 18f. – Vgl. auch Benno Hess, Mario Markus, *Ordnung und Chaos in chemischen Uhren*, in: Küppers (Hg.), *Ordnung aus dem Chaos*, 157–174, hier 159.
- 109 Stegmüller, *Evolution des Kosmos*, 237, 236. – Dass die Mutationen »notwendig, aber unvorhersehbar« sind, liegt dabei nicht an historischer oder prinzipieller »Begrenztheit« der menschlichen Erkenntnis, denn »die Gründe für die Unvorhersagbarkeit sind [...] quantenmechanische« (ebd., 226). Die Quantenmechanik entdeckte, dass »Energie« sich nicht linear, als homogener Fluss bewegt, sondern in unregelmäßigen, zufälligen, unvorhersehbaren Sprüngen. Max Planck löste damit Anfang des 20. Jahrhunderts – wenn auch wider Willen – eine naturwissenschaftliche Revolution aus.
- 110 Siehe hierzu den instruktiven Artikel des Evolutionsbiologen Matthias Glaubrecht, *Woher kam Sars-CoV-2?*, in: *Der Tagesspiegel*, 27.4.2020. – Der anfangs erwähnte deutsche Führungspolitiker hatte mit seinem Pandemic-Statement (sweder Wirtschaftskrise noch Naturkatastrophe) also doppelt unrecht; andererseits insofern recht, als er die jeweils chaotischen Systeme der Kapitalwirtschaft und der Evolution des Lebens *via negationis* zusammenzog.
- 111 Luc Boltanski, *Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft*, Frankfurt/Main 2015, 352, 316.
- 112 Sigmund Freud, *Psychoanalytische Bemerkungen zu einem autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Frankfurt/Main 1969, Bd. 8, 187–320, hier 311.
- 113 Boltanski, *Rätsel und Komplotte*, 311.
- 114 Freud, *Psychoanalytische Bemerkungen*, 283.
- 115 Ebd., 303, 302.
- 116 Ebd., 306, 305.
- 117 Ebd., 306.
- 118 Marquard, *Abschied vom Prinzipiellen*, 51. – Wobei die Tribunalisierungstendenz auch diejenigen ergreift, »die Verschwörungstheorien anprangern«; denn »niemand

- behauptet von sich, Urheber einer Verschwörungstheorie zu sein. Der Glaube [...] [daran] wird immer anderen zugeschrieben« (Boltanski, *Rätsel und Komplotte*, 356f.). Auch hier gilt die Regel: »Man entkommt dem Tribunal, indem man es wird« (Marquard, *Abschied vom Prinzipiellen*, 57).
- 119 Boltanski, *Rätsel und Komplotte*, 318.
- 120 Ebd., 357.
- 121 Watergate gilt weitgehend als erwiesener Komplott, bei dem Präsident Nixon per Anordnungen die Justiz behinderte, während die sogenannte Roswell-Affäre, wo es um systematisches Verbergen der Spuren von Außerirdischen geht, dem Bereich des Imaginären zuzurechnen ist. Doch zwischen solchen Extremen gibt es »eine große Zahl von Fällen, bei denen sich [...] nur schwer unterscheiden lässt, ob man es mit einem »realen« [...] oder [...] »imaginären« Komplott zu tun hat« (ebd., 358).
- 122 Was sich schon daran zeigt, dass es nahezu unmöglich ist, zu einer »substantziellen Definition von Verschwörungstheorien« zu gelangen, um sie von UCTs, »unwarrented conspiracy theories« zu scheiden (ebd., 368f.).
- 123 Karl Marx, *Das Kapital. Erster Band*, in: Marx, Engels, *Werke*, Berlin/Ost 1974, Bd. 23, 177.
- 124 Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*, 139.
- 125 Ebd., 139.
- 126 Georges Simenon, *Maigret stellt eine Falle*, Zürich 1985, 29.
- 127 Boltanski, *Rätsel und Komplotte*, 182.
- 128 Ebd., 189.
- 129 Brief von Simenon an André Gide vom 29. März 1948; zit. nach: Boltanski, *Rätsel und Komplotte*, 189.
- 130 Ebd., 190.
- 131 Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Olten-Freiburg/Breisgau 1978, 186, 188.
- 132 Ebd., 187, 186.
- 133 Ebd., 188, 185f.
- 134 Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*, 137.

Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado

Märchen und Mythos in Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«¹

Die Bedeutung des Mythos für die Literatur steht außer Frage. Seit jeher und auf verschiedene Art und Weise bezieht sich die Literatur auf mythische Erzählungen, auf die Geschichte der Götter und ihren Handel mit den Menschen. Der Mythos steht am Ursprung der westlichen Literatur, zumindest wenn man annimmt, dass diese mit der schriftlichen Fixierung der bis dahin mündlich überlieferten mythischen Erzählungen bei Hesiod und Homer ihren Anfang nimmt. Hans Blumenberg geht noch weiter und argumentiert, dass die Poesie – neben dem Schrecken – einer der antithetischen Begriffe sei, der den Ursprung des Mythos selbst denken lasse. Der Mythos resultiere daher aus einer Arbeit archaischer und poetischer Einbildungskraft, mit den schrecklichen Erfahrungen des Menschen angesichts der unbezwingbaren Naturkräfte umzugehen.²

Von der Bedeutung des Märchens für die Literatur kann man nicht dasselbe sagen. Vielleicht, weil das Märchen eine Erzählgattung ist, die – auch wenn sie enge Beziehungen zum Mythos hegt – vor allem in populären, nicht-aristokratischen und nicht-intellektuellen Sozialschichten entsteht, sich dort entwickelt und tradiert wird. Die Überlieferung von Märchen bleibt im westlichen Kulturraum entsprechend bis in das 15. Jahrhundert hinein eine mündliche. Erst danach werden diese schriftlich fixiert. Nach Thomas Eicher hat die populäre Bedeutung des Märchens dessen Rezeption in der modernen Literatur mitbestimmt.³ Wie Almut-Barbara Renger zeigt, wird das Märchen erst mit der Anerkennung und positiven Bewertung der mündlichen Überlieferung als ernstzunehmende Erzählgattung begriffen. Dies geschehe in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts, vor allem mit Johann Gottfried Herder, für den die Oralität des Märchens, der Mythen und Sagen eine Ausdrucksform des Glaubens und der Phantasie eines Volkes darstellt.⁴ Diese neue Haltung gegenüber populären Gattungen und der mündlichen Überlieferung sowie Werken wie die von Johann Karl August Musäus und Christoph Martin Wieland haben, Renger zufolge, sowohl Ludwig Tieck beeinflusst, als auch zur Entstehung von Märchensammlungen beigetragen, wie diejenige der Brüder Grimm, die Märchen bekanntermaßen im hohen Maß schriftlich fixiert haben. »Diese Entwicklung hat zur Folge, daß das Märchen im

19. Jh. Anerkennung als spezifische Erzählgattung findet. Erzählungen, die noch in der Aufklärung als naiv und im Biedermeier als kindliche Idylle beurteilt worden sein mochten, gelten in der Folgezeit eher als kunstvoll.⁵

Die Romantik ist dann die Epoche, in der das Märchen seine produktivste Rezeption findet. Sei es, weil das Märchen der romantischen Sehnsucht nach einer Einheit mit der Natur, nach Identität und Spontaneität eines Volks genüge tut; oder sei es, weil sein fragmentarischer und phantastischer Charakter derjenigen Distanzierung entspricht, wie sie die Romantik gegenüber dem Rationalismus der Aufklärung und dem Klassizismus propagiert. Selbst Kunstmärchen, die ebenfalls eine lange Tradition haben und im Gegensatz zum Volksmärchen von Autoren für ein gebildetes Leserpublikum konzipiert sind, werden über Generationen hinaus so populär und bekannt wie jene anonymen, von den Gebrüdern Grimm gesammelten Geschichten. Man denke beispielweise an Wilhelm Hauffs und Hans Christian Andersens Kunstmärchen. Diese Nähe zum Populären ist, zusammen mit der Betonung der poetischen Phantasie, eines der zentralen Elemente der romantischen Rezeption des Märchens.

Laut Thomas Eicher tendiert das Märchen dazu, nach der Epoche der Romantik marginalisiert zu werden oder gar aus der Literatur zu verschwinden; erst in der Postmoderne gewinne es neues Leben.⁶ Es gibt zwar in der Literatur vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts weiterhin intertextuelle Bezugnahme auf die Gattung des Märchens, so etwa bei Arthur Schnitzler, Robert Walser, Thomas Mann und Günther Grass;⁷ allerdings ist der populäre Charakter des Märchens bei diesen Schriftstellern nicht mehr zentral. Und auch bei der erwähnten Neubelebung des Märchens nach den 1968er Jahren liegt das Interesse eher auf den möglichen, subversiven und emanzipatorischen Elementen der im Märchen operierenden Phantasie,⁸ die besonders in der weiter bestehenden Gattung des Kunstmärchens in der Moderne aufgegriffen werden.⁹

Die Rezeption des Märchens, die Walter Benjamin und andere Denker wie Siegfried Krakauer¹⁰ und Ernst Bloch¹¹ in den 1920er und 1930er Jahre vorgelegt haben, ist in diesem Zusammenhang sehr aufschlussreich, da sie den populären Charakter des Märchens ernstnimmt. Diese Grundhaltung teilen die genannten Autoren sowohl mit Vladimir Propp, der in dieser Zeit die Märchenforschung durch seine bahnbrechende und einflussreiche morphologische Methode erneuert,¹² als auch mit André Jolles, der das Märchen durch Formanalyse als eine auf naive Geschehensethik beruhende einfache Form in neues Licht setzt.¹³ Anders als bei diesen Forschern geht Benjamins Rezeption des Märchens allerdings über die philologische Forschung hinaus und stellt gleichzeitig das emanzipatorische Potenzial der Phantasie als eine Möglichkeit heraus, eine unfreie oder verdinglichte gesellschaftliche Situation zu überwinden.¹⁴ Dies bedeutet zunächst und

im Gegensatz zu der von den Romantikern intendierten Wiederherstellung des Mythos dessen Überwindung.

Seit seiner ersten Beschäftigung mit dem Märchen in den 1920er Jahren charakterisiert Benjamin dieses als eine kollektive, populäre und profane Form, die fähig ist, den Mythos aufzulösen. Noch in seinem *Erzähler*-Essay (1936) fasst Benjamin das Märchen als die älteste Erzählform, die immer in der Lage war, Menschen Rat zu geben und sie zu lehren, wie man sich mit »List und Übermut« vom »Alptraum des Mythos« bzw. aus den »Gewalten der mythischen Welt« befreien kann.¹⁵ Dem Märchen gelingt dies, indem es von einer Beziehung zwischen Mensch und Natur ausgeht, die nicht auf Angst und Beherrschung, sondern auf »Komplizität« beruht.¹⁶ Im Licht dieser Begriffskonstellation, die Benjamins historisch-anthropologischem Materialismus eigen ist, möchte der vorliegende Beitrag einige Stücke des Buches *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1933–1938) wie *Tiergarten*, *Steglitzer Ecke Genthiner*, *Das Karussell* neu deuten. Dabei soll gezeigt und begrifflich entfaltet werden, wie Benjamin in der literarischen Aufarbeitung seiner eigenen, von einem bestimmten Ort ihren Ausgang nehmenden Kindheitserinnerungen jenes kritische Potenzial des Märchens mobilisiert und damit eine Zäsur schafft, die die bedrückende Gegenwart der 1930er Jahre unterbricht.

I.

Eine Konstante in Benjamins Werk, die sich von seinen Jugendschriften bis zu seinen letzten Werken zieht, ist eine negative Auffassung des Mythos, der als unerbittliches Schicksal, als ununterbrochener Zyklus von Schuld und Vergeltung, als Unterwerfung unter die Naturgewalten (sei es der ersten oder der zweiten Natur) gefasst wird.¹⁷ Obwohl Benjamin sich für die vom Mythos geschaffene kollektive Bindung interessiert, auf die die Romantiker in ihrer Aufklärungskritik rekurriert haben,¹⁸ gilt es doch, die genannte negative Seite des Mythos zu überwinden. Nach Jeanne Marie Gagnebin geschieht diese Überwindung bei Benjamin aber nicht, indem die Vernunft (*logos*) dem Mythos entgegengesetzt wird – wie in der Tradition griechischer Philosophie –, sondern Benjamin folgt hier der jüdisch-christlichen Tradition und später dem Historischen Materialismus und sieht den Mythos im Gegensatz zur Geschichte. Erst in der Geschichte kann der Mensch sich sein eigenes Schicksal frei gestalten. In diesem Sinne behauptet Gagnebin: »Die Mythoskritik [Benjamins] ist nicht nur eine Kritik an einem bestimmten Moment, in dem die Menschheit gelebt hat, sondern sie ist die Kritik einer Lebens- und Schicksalsauffassung, die die menschlichen

Versuche, historisch und frei zu handeln, in verschiedenen Gestalten immer von Neuem bedroht.¹⁹

Selbstverständlich handelt es sich hier nicht um einen Verzicht auf die Vernunft, vielmehr soll diese im Zusammenhang mit der Geschichte gedacht werden, insofern beide letztlich auf Sprache beruhen. Einerseits ist Vernunft im Sinne von *logos* Diskurs. Andererseits »erlaubt allein [die Sprache] die Erfindung der menschlichen Geschichte, sowie der fiktiven und nicht-fiktiven Geschichten.«²⁰ Hinsichtlich der fiktiven Geschichten bzw. Erzählformen, die Benjamin dem Mythos entgegenstellt, ist eine Akzentverschiebung zwischen seinem früheren und späteren Werk besonders interessant. Wie Günter Hartung in seinem Artikel über den Begriff »Mythos« festhält: »Hatte der junge Benjamin die stärkste antimythische Potenz in der Kunst, in einer »Sphäre geniushafter Einsamkeit« (GS VI, 90) erblickt, so findet er sie jetzt [um 1925] in einer profanen, anonymen und massenhaften Form: im Märchen.«²¹

In dieser Akzentverschiebung von einer klassischen und gelehrten Dichtungsform zu einer populären, vielfach auftretenden Erzählform, die mit Benjamins Annäherung an Historischen Materialismus und Avantgarde zusammenhängt, zeigt sich gleichzeitig die wichtige Rolle der Kinder oder allgemein der Kindheit in der Durcharbeitung der Spannung zwischen Mythos und Geschichte. So formuliert Benjamin in einer Rezension zu Karl Hobreckers *Alte vergessene Kinderbücher* von 1924 einige Reflexionen über Kinderbücher und betont hier zum ersten Mal explizit den Gegensatz zwischen Mythos und Märchen. Benjamin hebt die Neigung der Kinder hervor, mit übrig gebliebenen Resten der Erwachsenenarbeit (Schneider-, Tischler-, Garten-, Bauarbeit) zu spielen. Das Kind setze die Dinge in neue und originelle Beziehungen und schaffe dadurch eine eigene, kleine Dingwelt. Mit dem Märchen macht das Kind etwas Ähnliches: »Ein solches Abfallprodukt ist das Märchen, das gewaltigste vielleicht, das im geistigen Leben der Menschheit sich findet: Abfall im Entstehungs- und Verfallsprozess der Sage. Mit Märchenstoffen vermag das Kind so souverän und unbefangene zu schalten wie mit Stoffetzen und Bausteinen. In Märchenmotiven baut es seine Welt auf, verbindet es wenigstens ihre Elemente.«²² Dass das Märchen aus dem Verfall und den Resten von Mythen und Sagen entsteht, ist eine Theorie, die schon von den Gebrütern Grimm in den Vorreden von 1819 und 1837 zu den *Kinder- und Hausmärchen* aufgestellt wurde.²³ Benjamin schließt sich dieser Auffassung an, ohne dabei auf die von anderen Autoren viel debattierte genealogische Frage, ob Mythos oder Märchen die ältere Form sei, einzugehen. Wichtiger für ihn ist die Idee, dass das Märchen als phantastische Erzählform eine Rolle in der Überlieferung und Bearbeitung von Gehalten des geistigen Lebens der Menschheit spielt.

Deutlicher wird dieser Gedanke in der Radiosendung *E.T.A. Hoffman und Oskar Panizza* (1930), in der Benjamin eine Parallele zwischen beiden Autoren zieht. Ihre Werke beruhen, so Benjamin, auf einer grundlegenden »Urtendenz der Dichtung«, die die »phantastische Erzählung« sei. Benjamin bezeichnet hier die *Ilias*, die *Odyssee* und *Tausendundeine Nacht* als Märchen, die Elemente aus dem ältesten Sagengute der Menschheit entnehmen: »Erzählen mit anderen Worten ist mit seinem Fabulieren und Spielen, seiner von Verantwortung entbundnen Phantastik, im Grunde dennoch nie bloßes Erfinden sondern ein weitergehendes, abwandelndes Bewahren im Medium der Phantasie gewesen.«²⁴ Diese Überlieferung und Änderung von Elementen der Tradition verwirklicht sich auch bei jeder neuen Generation durch das Spiel und die Phantasie der Kinder, und kann auch durch die Kindheitserinnerung des Erwachsenen mobilisiert werden.

Wie genau für Benjamin das Märchen den Mythos überwindet, wird deutlich, wenn man den Absatz XVI des Essays *Der Erzähler* (1936) betrachtet. Dort definiert Benjamin das Märchen als die älteste Erzählform, die immer fähig war, der Menschheit Rat zu geben, wie sie sich aus dem Alptraum des Mythos befreien könne.

Es [das Märchen] zeigt uns [...] daß die Natur sich nicht nur dem Mythos pflichtig, sondern viel lieber um den Menschen geschart weiß. Das Ratsamste, so hat das Märchen vor Zeiten die Menschheit gelehrt, und so lehrt es noch heute die Kinder, ist, den Gewalten der mythischen Welt mit List und mit Übermut zu begegnen. [...] Der befreiende Zauber, über den das Märchen verfügt, bringt nicht auf mythische Art die Natur ins Spiel, sondern ist die Hindeutung auf ihre Komplizität mit dem befreiten Menschen.²⁵

Das Märchen überwindet den Mythos also nicht, indem es die Naturgewalten einer strengeren und wirksameren Herrschaft unterwirft, wie es von einer bloß instrumental-rationalen, positivistischen, wissenschaftlichen Lösung zu erwarten wäre. Das Glück, auf das das Märchen hinweist, beruht vielmehr auf einer freieren Beziehung zwischen Menschheit und Natur, auf Komplizität. Dies vollzieht sich durch das einsichts- und phantasievolle mimetische Spiel, das die gängige Bedeutung der Dinge und Wörter in Bewegung bringt und sie in anderen und neuen Beziehungen ordnet. Diese spielerische Freiheit vollzieht sich im Märchen unter anderem durch eine Aufhebung der physischen und natürlichen Gesetze, was nach Heinz Rölleke ein wichtiges Merkmal des Märchens im Unterschied zu Legenden und Sagen ist: »Während Sage oder Legende das Mysterium transrealer Mächte oder Gottes betonen, das sich signifikant im Wunderbaren kundtut, nimmt das Märchen das Wunder als selbstverständlich. Märchenheld,

Märchenerzähler und eben Märchenhörer machen um das Wunderbare keinerlei Aufhebens, betrachten es als selbstverständlich zu ihrer Welt gehörig.²⁶

Im Gegensatz zur Mythoskritik in Benjamins Frühwerk, in dem der Mythos mit den unerbittlichen Gewalten einer gefallenen Natur assoziiert war, die von einem über die bloße Natur hinausgehenden künstlerischen oder göttlichen Genie gerettet werden sollte, wird hier nach einer fruchtbaren und vernünftigen Beziehung zwischen Natur und Menschheit gesucht, in der die eine der anderen nicht droht, sie nicht ausbeutet oder unterwirft. Das Märchen als eine profane, populäre und weit verbreitete Erzählform überwindet also den ernsten, schicksalhaften Zwangszusammenhang des Mythos auf eine spielerische, listige und bewahrende sowie geschichtlich-immanente Weise, indem es auf eine mögliche, freiere Beziehung zwischen Menschheit und Natur hindeutet. Aus diesem Blickwinkel betrachtet spannt sich das Kinderspiel, wie naiv, unschuldig, unreif oder märchenhaft es auch sein mag, in einen größeren geschichtlichen und anthropologischen Zusammenhang ein. Das Kind interagiert aktiv und kreativ mit diesem Zusammenhang, in den es hineingeboren ist, und sein Spiel kann daher, wenn es richtig verstanden und ergründet wird, aufschlussreich für die Suche nach Alternativen einer freieren Lebensgestaltung sein.

II.

Im Folgenden soll genauer analysiert werden, wie sich die Überwindung des Mythos durch das Märchen in der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* im Detail vollzieht. Wie die *Einbahnstraße* aus einer Sammlung von Denkbildern besteht, deren Zahl und Anordnungen sich von Fassung zu Fassung ändern, so besteht auch die *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* aus kleinen betitelten Stücken, die man Erinnerungsbilder nennen kann und deren Zahl und Anordnung je nach Version variieren. Und wie Benjamin in der *Einbahnstraße* ausgehend von subjektiven und einzelnen Wahrnehmungen von minimalen, konkreten und unscheinbaren Elementen, die er aus den vertikalen Schriften einer modernen Stadt entnimmt, eine ganze Gesellschafts- und Literaturkritik objektiv aufbaut,²⁷ so sucht der inzwischen im Ausland lebende, exilierte und sich nach seiner Heimatstadt sehrende Benjamin in der *Berliner Kindheit*, in den Bildern seiner Kindheitserinnerungen ebenso über die persönliche und auto-biographische Dimension hinauszugehen, um daraus mögliche historische Erfahrungen literarisch fruchtbar zu machen. Dieses Vorhaben expliziert er in der Vorrede zum *Pariser Typoskript* aus dem Jahr 1938:

Ich suchte es [das Gefühl der Sehnsucht] durch die Einsicht, nicht in die zufällige biographische sondern in die notwendige gesellschaftliche Unwiederbringlichkeit des Vergangenen in Schranken zu halten./ Das hat es mit sich gebracht, dass die biographischen Züge, die eher in der Kontinuität als in der Tiefe der Erfahrung sich abzeichnen, in diesen Versuchen ganz zurücktreten. [...] Dagegen habe ich mich bemüht, der Bilder habhaft zu werden, in denen die Erfahrung der Großstadt in einem Kinde der Bürgerklasse sich niederschlägt./ Ich halte es für möglich, dass solchen Bildern ein eignes Schicksal vorbehalten ist. Ihrer harren noch keine geprägten Formen, wie sie im Naturgefühl seit Jahrhunderten den Erinnerungen an eine auf dem Lande verbrachte Kindheit zu Gebote stehen. Dagegen sind die Bilder einer Großstadtkindheit vielleicht befähigt, in ihrem Innern späteren geschichtliche Erfahrung zu präformieren.²⁸

Die Auto-Biographie, die Benjamin schreibt, ist also paradoxerweise anti-subjektiv. Wie Carla Damião festhält:

Weit entfernt von einer »Schrift des Herzens« und der Annahme einer »ästhetischen Ehrlichkeit« scheint Benjamin gewissermaßen Goethes Projekt *Dichtung und Wahrheit* zu beerben, das die Geschichte des Kindes mit der der Welt koinzidieren lässt. Der Anspruch, subjektive Erfahrungen in objektive umzuwandeln, entfernt beide Autoren von der subjektiven »Katharsis« der Bekenntnisse und von der Notwendigkeit, deren totale, reale oder fiktive Ehrlichkeit zu behaupten.²⁹

Benjamin zieht sozusagen auf Kosten seines eignen partikulären ›Ichs‹ eine Parallele zwischen Phylo- und Ontogenese, um seine persönlichen Kindheits-erlebnisse als geschichtliche Erfahrung auf einer kollektiven Ebene gelten zu lassen. Poetologisch realisiert sich dieser Schritt zunächst, indem die Kindheits-erinnerungen topographisch hervorgerufen und verankert werden. Sie gehen fast immer von Orten aus, an denen das Kind etwas erlebt hat: Straßen, Parks, Flure, Treppenhäuser, Stuben. Darauf weisen sowohl der Buchtitel *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, der nicht zufällig einen konkreten Ort aber eine unkonkrete Zeit angibt, als auch viele der Stücketitel hin: *Tiergarten, Loggien, Siegessäule, Steglitzer Ecke Genthiner*. Auch die Personen – Freunde und Verwandte – werden meistens nur vermittelt über diese Orte erwähnt.

Die Erinnerungen und die Stücke des Buchs sind nicht chronologisch organisiert. Die erzählte Geschichte formt sich nicht linear in einem Kontinuum der Erinnerungen, sondern in Bruchstücken, die eine Konstellation bilden. Darüber hinaus ist diese Konstellation nicht als eine harmonische und idyllische zu betrachten. In dem oben zitierten Vorwort von 1938 benennt Benjamin für den Anfang seines Unternehmens mit der Angabe 1932 – im Gegensatz zum Buchtitel – ein ganz genaues Jahr, der Ort bleibt aber vage: Ausland.³⁰ Damit

wird klar, dass die zu bewältigende persönliche Sehnsucht des Erwachsenen nach seiner unwiederbringlichen Kindheit durch die katastrophale politische Situation seiner Gegenwart noch gesteigert war.

Um für die 1950 zum ersten Mal als Buch veröffentlichte *Berliner Kindheit* eine Rezeption im Sinne des Idyllischen zu vermeiden, betont Adorno in seinem Nachwort jene kritische Situation der 1930er Jahre in Europa. Für Adorno sind die Stücke des Buches post-auratische Märchenphotographien, und ihre Rezeption vollzieht sich daher nicht-kontemplativ. Er sieht in Benjamins Rekurs auf das Märchen im Gegensatz zum Mythos auch einen Ausweg aus jenem katastrophalen Zusammenhang: »Die Luft um die Schauplätze, welche Benjamins Darstellung zu erwachen sich anschicken, ist tödlich. [...] Aber die tödliche Luft ist die des Märchens, so wie das lautlos kichernde Rumpelstilzchen ins Märchen gehört, nicht in den Mythos. [...] Tröstlich legt die Explosion der Verzweiflung das Feenland frei.«³¹ In diesem Sinne lassen sich die von Benjamin häufig vorgenommenen literarischen Einfügungen von Märchenfiguren in die Orte der Erinnerungen verstehen. Der Bezug auf Märchenfiguren steht zudem im Dienste des Verfassens einer anti-subjektiven Auto-Biographie. Benjamin definiert Märchen »als eine von aller Subjektivität und aller selbstbewussten Individualität entfernte Form der geistigen Produktivität.«³²

Vor diesem Hintergrund soll nun anhand der Analyse des Stückes *Steglitzer Ecke Genthiner* die märchenhafte nicht-idyllische Überlistung des Mythos genauer betrachtet werden. Im ersten Satz dieses Stückes wird ein gewöhnlicher Besuch eines Kindes bei seiner Tante so beschrieben, als handle es sich um eine Art allgemein geltendes mythisches Ritual, bei dem jedes Kind immer wieder der gleichen Figur (der Tante), in gleicher Kleidung, auf dem gleichen Stuhl und vor dem gleichen Erkerfenster sitzend begegnet. Man kann diesen ersten Satz als eine Anspielung auf die ewige Wiederkehr des Gleichen oder auf den unerbittlichen Schicksalszwang des Mythos deuten. Schon im zweiten Satz allerdings wird diese Andeutung auf einen Märchen-Zusammenhang umgelenkt: Denn Tanten, wie die besuchte, ähneln nicht mythischen Gottheiten, sondern sie sind wie Feen, die ein ihnen zugehöriges Gebiet beherrschen oder besser beschützen.

Erst nach diesen allgemeinen Reflexionen beginnt Benjamin, spezifisch über seine Tante Lehmann zu sprechen. Eben diese war wie eine Fee, die nicht nur eine bestimmte Straßen-Ecke schützt, sondern auch die Genealogie und Familiengeschichten bewahrt. Sie übernimmt als Fee damit eine Aufgabe, die einem Gründungsmythos angehört.³³ Befähigt dazu wird sie allerdings nicht durch mythische Gewalt, als ob sie eine von den Göttern inspirierte Priesterin wäre, sondern durch ein sprachlich-mimetisches Zauberspiel mit dem Straßennamen

Steglitzer, das für das erinnerte Kind die Tante in einen Stieglitz verwandelt. Merkmal dieser Verwandlung ist eben jene Komplizität mit der Natur, die für Benjamin das Märchen vom Mythos mit seiner ängstigen Natur unterscheidet.

Obwohl der Ich-Erzähler zu dem von ihm Erzählten sogleich auf Distanz geht und deutlich macht, dass für ihn als exilierten Erwachsenen 30 Jahre später dieser Zauber längst gebrochen sei, lässt er diese märchenhafte Sichtweise des erinnerten Kindes doch als aufschlussreich nicht nur für die subjektive Annäherung an die eigene Kindheit gelten, sondern auch für die objektive Auseinandersetzung mit der Kindheit in einer bürgerlichen und wohlhabenden Familie im Allgemeinen.

Die anderen zwei Absätze des Stückes widmen sich zwei Momenten, mit denen sich die Richtung dieser Annäherung und Auseinandersetzung präzisieren lässt. Im zweiten Absatz erzählt Benjamin von einem Glaswürfel mit einer mechanischen Bergwerkminiatur aus dem 19. Jahrhundert, den die Feen-Tante dem Kind bei seinem Besuch immer bereitstellen lässt. Dieses Spielzeug eröffnet dem Kind auf eine sehr behütete Weise die moderne Arbeitswelt, die durch Maschinen bestimmt ist, und setzt das Kind zugleich an die historische Schwelle zwischen zwei Jahrhunderten. Ist anfangs die Feen-Tante diejenige, die dem Kind die historische, gesellschaftliche und wirtschaftliche Lage, in der es sich befindet, vermittelt und es gleichzeitig vor dieser beschützt, so wird diese Rolle im letzten Absatz auf die alte, von dem erinnerten Kind besonders bewunderte Dienerin übertragen.

Sie [die Dienerinnen] waren meist massiver als die Gebieterinnen, und es kam vor, dass der Salon da drinnen, trotz Bergwerk und Schokolade, mir nicht so viel zu sagen hatte wie das Vestibül, in dem die alte Stütze, wenn ich kam, mir das Mäntelchen wie eine Last abnahm und, wenn ich ging, die Mütze, als wenn sie mich segnen wollte, mir in die Stirn drückte.³⁴

Mit diesem Schritt vollzieht sich eine märchenhafte hierarchische Umkehrung: ein Durchgangsraum zwischen dem *Interieur* und der Straße wie das Vestibül wird wichtiger als der Salon; und eine Arbeiterin, eine Vertreterin der anderen, unteren und meistens vergessenen Sozialschicht wird wichtiger als die Besitzerin des Hauses. Nicht als mächtige gütige Fee, sondern als unersetzbare, gütige und starke Gehilfin – die ebenso zur Märchenwelt und nicht zum Mythos gehört – schützt sie den Schatz des Hauses vor Fremden und unterstützt das Kind bei seiner Erfahrung der Schwelle zwischen der Geborgenheit des bürgerlichen Zuhauses und dem Ausgeliefertsein in der äußeren Welt der Straße, wie aber auch der Schwelle zwischen oberen und unteren sozialen Klassen. Der Erwachsene, der sich hier an seine Kindheit erinnert, durchschaut mit einem Blick die

entscheidende Konstellation und die Bedeutung der Schwelle, vermittelt deren er schon als Kind mit der Möglichkeit eines Bruchs mit dem von seiner Sozialklasse vorbestimmten Schicksal konfrontiert war. Es ist, als ob die märchenhafte Phantastik, soweit sie bewusst in die Erinnerung mit einbezogen wird,³⁵ eine Entzauberungs- bzw. Rückverwandlungsfunktion habe – wie ein Erwachen aus dem Traum –, die wiederum auch im Märchen, im Gegensatz zum Mythos, anwesend ist,³⁶ und die ein geschärftes geschichtliches Bewusstsein fördern kann.

In seinen Kindheitserinnerungen zieht Benjamin jedoch nicht nur Märchen, sondern auch mythische Figuren und Narrative heran,³⁷ was allerdings keineswegs im Widerspruch mit der bisherigen Argumentation steht. Die Art, wie Mythologeme von Benjamin einbezogen werden, kann selbst als eine Überwindung des Mythos verstanden werden, und zwar, da sie sich abermals auf jene Komplizität mit der Natur zurückführen lassen. So erfüllen die Mythologeme in Benjamins Erzählung eine ähnliche Funktion wie die des Märchens: subjektive Kindheitserinnerungen in einen allgemeineren, objektiven Zusammenhang zu bringen. Nach Philipp Pabst und Kerstin Wilhelms werde der Mythos in autobiographischen Schriften traditionell angewendet, um der Kindheit eine allgemeine und gesellschaftliche Geltung zu verleihen, so auch in Benjamins *Berliner Kindheit*: »Die mythischen Topographien der Prosaminaturen, so unsere These, stehen in einem reziproken Konstitutionsverhältnis zu den Erinnerungen eines exilierten Ichs und bringen Raumbilder einer gesellschaftlichen Klasse zu einer spezifischen Zeit hervor.«³⁸ Für Pabst und Wilhelms wird der Mythos in den Stücken einerseits räumlich konkretisiert, als organisatorischer Topos der Erinnerung, aber auch als Merkmal der bürgerlichen, andere Schichten exkludierenden Bildungsräume; andererseits »ist den Miniaturen auch die Destruktion des Mythos zu eigen.«³⁹ Es bleibt aber bei den Analysen der Stücke durch Pabst und Wilhelms unklar, wie diese Destruktion des Mythos mit dem Rekurs auf denselben zu vereinbaren ist. Die hier zu verfolgende Hypothese wäre, dass die Berücksichtigung der Art der Überlistung des Mythos durch das Märchen dies zu erklären vermag.

Eine Analyse des Stückes *Das Karussell* soll dies genauer zeigen und reflektieren. In diesem Stück beschreibt Benjamin die Karussellfahrt eines Kindes.⁴⁰ Anfang und Ende der Beschreibung entsprechen dem Anfang und dem Ende der Fahrt. Das Karussell wird als ein Spielzeug dargestellt, das durch Drehungen und »Orchestrion«-Musik das Kind in einen träumerischen Zustand versetze, so dass es die zyklische Zeit des Mythos erleben könne. Das Kind wird dabei auch mit der mythischen Angst und der damit zusammenhängenden Trennung von und Beherrschung der Natur konfrontiert, indem es lernen muss, die Angst vor der Entfernung der Mutter heldenhaft zu überwinden und mit Selbstvertrauen

Herr seiner selbst sowie der Welt zu werden. Um dieses Gefühl des Kindes am Höhepunkt der Fahrt zu charakterisieren, zieht Benjamin zwei mythische Erzählungen heran: das Kind fahre stolz auf dem hölzernen Tier des Karussells wie Arion auf dem Fisch oder wie die entführte Europa auf dem Stier. Genau in diesem Moment formuliert Benjamin aber dann eine ernüchternde Reflexion, die die Erfahrung des Kindes (und des Lesers) zusammenfasst: »Längst ist die Wiederkehr aller Dinge Kinderweisheit geworden und das Leben ein uralter Rausch der Herrschaft mit dem dröhnenden Orchestrion in der Mitte als Kronschatz.«⁴¹ Dieser reflexiven Ernüchterung entsprechend beschreibt Benjamin, wie das Karussell und die Musik nun langsamer werden, das Spiel und die Verzauberung zu Ende kommen und das Kind wieder einen sicheren Halt bei seiner Mutter sucht: »der Raum lfängtl an zu stottern und die Bäume beginnen sich zu besinnen. Das Karussell wird unsicherer Grund. Und die Mutter taucht auf, der vielfach gerammte Pfahl, um den das landende Kind das Tau seiner Blicke wickelt.«⁴²

Auch wenn der Stoff des Stückes dem Mythos entlehnt ist, ist seine Struktur doch die des Märchens. In der Karussellfahrt taucht das Kind in die Symbolwelt des Mythos als eine Art mimetische Bildungsreise ein, um später wieder daraus hervorzukommen, wodurch der Zauber der schicksals- und zwangshaften (ewigen) Wiederkehr aller Dinge gebrochen und wie in einem Zaubertrick zu schlichter Lust an der Wiederholung des Spiels selbst wird. Auch die Anspielungen auf Naturelemente weisen auf eine Komplizität der Natur mit der Menschheit hin: die hölzernen Tiere sind »dienstbar« und »dem Kind zugetan«; die Bäume bilden »Spalier« und am Ende besinnen sie sich wie das Kind.

Selbst die erwähnten mythischen Erzählungen zeugen eher von einer dem Menschen hilfreichen Natur, vor allem die Geschichte Arions: Geboren im VII. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung auf Lesbos, war Arion Hofmusiker des Königs Periander in Corinth. Es wird erzählt, dass er nach Italien und Sizilien gereist war, wo er große Erfolg feierte und sehr reich wurde. Bei der Rückkehr beschloss sich die Besatzung des Schiffes, ihn zu töten und seinen Schatz zu rauben. Als letzten Wunsch erbat sich Arion, ein letztes Mal singen und seine Harfe spielen zu dürfen. Sein Gesang war so schön, dass sich viele Delphine dem Schiff näherten. Arion sprang ins Wasser und ritt auf einem Delphin, der ihn rettete, durch das Wasser. Als das Schiff in Corinth ankam, war Arion schon dort angekommen. Der König wusste von den Geschehnissen und bestrafte die Besatzung des Schiffes.⁴³ Bei der Entführung Europas ist der Zusammenhang zur mythischen Gewalt deutlicher gegeben. Es geht um eine Liebesgeschichte und um die List eines Gottes (Zeus), der sich, von der Schönheit Europas verzaubert, in ein Naturwesen verwandelte, um sowohl Europa zu verführen als auch seine Frau Hera zu täuschen.

Sei es als Arion auf dem Delphin, sei es als Europa auf dem Stier erfährt das Kind hier auf eine spielerische und märchenhafte Weise ontogenetisch in ein paar Minuten (und der Leser durch ein paar Zeilen), was die Menschheit in ihrer mythischen Auseinandersetzung mit der Natur phylogenetisch innerhalb von Jahrtausenden erlebt hat. Wenn nun mythische Symbolwelt, mythische zyklische Zeit und mythischer Umgang mit der Natur zu einer Kinderweisheit geworden sind, die durch ein mechanisches Spielgerät erworben werden kann, das zudem am Ende Raum für vernünftige Besinnung zulässt, dann kann man hier von einer Überwindung des Mythos in einer fiktiven Geschichte sprechen, die auf die Möglichkeit einer noch ausstehenden Überwindung in der nicht-fiktiven Geschichte hinweist. Letztere liegt aber nicht mehr in der Hand eines spielenden Kindes, das noch von seiner Mutter oder seinen Eltern abhängig ist, sondern in der des Erwachsenen, der bereit wäre, solche befreienden und glücksversprechenden Weisungen wahr- und ernst zu nehmen.

Diese erzählerische Strategie oder List Benjamins, nach der Mythologeme und Überreste der symbolischen Welt des Mythos in Märchenform angewendet und neu geordnet werden, lässt sich auch in anderen Stücken der *Berliner Kindheit* finden. Im Stück *Tiergarten*, zum Beispiel, betont Benjamin die Figur von Ariadne, die das Kind wie eine gute Fee durch das Labyrinth der Stadt, wie auch der ersten Liebe, führt.⁴⁴ Der mythische Topos des Labyrinths wird hier weiter verharmlost, indem Minotaurus, der in der *Berliner Chronik* noch für die »Insassen des kleinen Bordells in der Rue La Harpe« in Paris stand,⁴⁵ nicht mehr vorhanden ist. Im letzten Absatz von *Tiergarten* erwähnt Benjamin auch mythische Figuren, die eine Schutzfunktion haben und Hoffnungsträger sind. Dort spricht er über seine Vorliebe für architektonische Figuren wie Karyatiden und Atlanten, die an der Schwelle zwischen Haus und Straße stehen, weil sie, ähnlich wie die Dienerinnen im Vestibül des Hauses seiner Tante, »den Schritt ins Dasein oder in ein Haus behüten«⁴⁶ und immer auf das Kind warteten, auch wenn es erst 30 Jahre später wieder vorbeikommt. Wenn Benjamin anschließend auf die Herkules-Sage eingeht, stellt er die Aufgabe mit den Äpfeln der Hesperiden ins Zentrum, eine der wenigen, die Herkules nur mit List und ohne Gewalt einlöst. Anna Stüssi charakterisiert Herkules hier als »listig[e]n Besieger des Chaos. Er steht auf der Schwelle zur Aufklärung, wie Odysseus, oder, wie Benjamin sagen würde, auf der Schwelle zum Märchen, das davon kündigt, wie man dem Bann des Mythos enttrinnen kann. Auf ebendieser Schwelle steht das Kind«.⁴⁷

Auch wenn Benjamin also seine Kindheitserinnerungen mit Rekurs auf Mythologeme literarisch überformt, steht hinter diesen doch eine Überwindung des Mythos⁴⁸ als eines unerbittlichen Schicksals, Gewalt und Blindheit. Benjamins

Verfahren, das sich an der Schwelle zwischen Mythos und Märchen bewegt, ähnelt dabei demjenigen, was er selbst in Kafkas Erzählung *Das Schweigen der Sirenen* erkennt:

Odysseus steht ja an der Schwelle, die Mythos und Märchen trennt. Vernunft und List hat Finten in den Mythos eingelegt; seine Gewalten hören auf, unbezwinglich zu sein. Das Märchen ist die Überlieferung vom Siege über sie. Und Märchen für Dialektiker schrieb Kafka, wenn er sich Sagen vornahm. Er setzt kleine Tricks in sie hinein; dann las er aus ihnen den Beweis davon, »daß auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können«.¹⁹

Sowohl beim literarischen Rekurs auf das Märchen wie auch auf die verschiedenen Mythologeme handelt es sich um ein disruptives, post-auratisches Erinnerungs- bzw. Erzählverfahren, das, ohne der eigenen Kindheit Gewalt anzutun, diese doch in einen größeren geschichtlichen und gesellschaftlichen Zusammenhang einbettet und einspannt, so dass der literarische Umgang mit ihr auch als Kritik der Gegenwart des Erzählers verstanden werden kann. In diesem Sinne ist Benjamins Buch *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* keine einfache nostalgische autobiographische Erinnerung an eine naive und märchenhafte Kindheit. In seiner literarischen Überwindung des Mythos durch das Märchen setzt Benjamin eine historische, glücksversprechende Zäsur in der mythischen und trüben Erstarrung der Gesellschaft um 1930, wie kurz und unzulänglich diese auch sein mag.

Anmerkungen

- 1 Dieser Aufsatz ist das Ergebnis eines im Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung sowie im Benjamin-Archiv an der Akademie der Künste in Berlin unternommenen Forschungsvorhabens, das von der Stiftung für Forschungsunterstützung von São Paulo (FAPESP- Prozess: 18/07491-3) finanziert wurde.
- 2 Siehe Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/Main 1984, 68: »Zwei antithetische Begriffe machen es möglich, die Vorstellungen von Ursprung und Ursprünglichkeit des Mythos zu klassifizieren: *Poesie und Schrecken*. Entweder steht am Anfang die imaginative Ausschweifung anthropomorpher Aneignung der Welt und theomorpher Steigerung des Menschen *oder* der nackte Ausdruck der Passivität von Angst und Grauen, von dämonischer Gebanntheit, magischer Hilflosigkeit, schlechthinniger Abhängigkeit«.
- 3 Siehe Thomas Eicher, *Einleitung*, in: ders. (Hg.), *Märchen und Moderne. Fallbeispiele einer intertextuellen Relation*, Münster 1996, 7.
- 4 Siehe Almut-Barbara Renger, *Zwischen Märchen und Mythos. Die Abenteuer des Odysseus und andere Geschichten von Homer bis Walter Benjamin*, Stuttgart-Weimar 2006, 18.
- 5 Ebd., 19f.

- 6 Siehe Eicher, *Einleitung*, 7.
- 7 Siehe Eicher (Hg.), *Märchen und Moderne*.
- 8 Siehe Walter Filz, *Märchen nach 1968*, in: Eicher (Hg.), *Märchen und Moderne*, 177–197, hier 178; siehe auch Walter Filz, *Es war einmal? Elemente des Märchens in der deutschen Literatur der siebziger Jahre*, Frankfurt/Main–Bern–New York–Paris 1989.
- 9 Als Beispiel seien hier die Märchendramen des russischen Dramatikers Jewgenij Schwarz genannt, Gustav Gründgens legendäre Inszenierung des satirisch-poetischen *Der Schatten* am Deutschen Theater 1947 im Nachkriegsberlin und Benno Bessons Welterfolg mit der subversiven DDR-Aufführung des *Drachen*, ebenfalls am Deutschen Theater. Für diese Hinweise bedanke ich mich bei Michael Franz.
- 10 Siehe Siegfried Krakauer, *Das Ornament der Masse*, in: ders., *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt/Main 1977, 50–63. Dieser Essay wurde zuerst als Zeitungsartikel in der *Frankfurter Zeitung* vom 9.6.1927 veröffentlicht.
- 11 Siehe Ernst Bloch, *Über Märchen, Kolportage und Sage*, in: ders., *Erbschaft dieser Zeit* [1935], Erweiterte Ausgabe, Frankfurt/Main 1962, 168–186.
- 12 Siehe Vladimir Propp, *Die Morphologie des Märchens* [1928], hg. von Karl Eimermacher, Frankfurt/Main 1975.
- 13 Siehe André Jolles, *Einfache Formen. Legende - Sage - Mythe - Rätsel - Spruch - Kasus - Memorabile - Märchen - Witz* [1930], Tübingen 1968.
- 14 Für einen Überblick über diese Rezeption des Märchens bei Krakauer, Bloch, Benjamin und auch bei Georg Lukács und Anna Lesznais siehe Gábor Gángó, *O conto de fadas como esclarecimento, cultura e violência* [Das Märchen als Aufklärung, Kultur und Gewalt]; Miguel Vedda, *Emancipação humana e >felicidade não disciplinada<. Walter Benjamin e a poética do conto de fadas* [Emanzipation des Menschen und >nicht diszipliniertes Glück<. Walter Benjamin und die Poetik des Märchens]; beide Artikel finden sich in: Carlos Eduardo Jordão Machado u.a. (Hg.), *Walter Benjamin. Experiência histórica e imagens dialéticas* [Walter Benjamin. Geschichtliche Erfahrung und Dialektische Bilder], São Paulo 2015, 173–182 bzw. 183–196.
- 15 Walter Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, VII Bde., hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (im Folgenden: GS), Frankfurt/Main 1991, Bd. II, 457f.
- 16 Ebd.
- 17 Winfried Menninghaus formuliert dies folgendermaßen: »Gewalt und Verblendung bleiben vom Früh- bis ins Spätwerk integrale Momente seines Mythos-Begriffs« (Winfried Menninghaus, *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt/Main 1986, 15).
- 18 Dieses Interesse Benjamins für den Mythos findet man schon im Text *Das Dornröschen* (GS II, 9–12), den Benjamin 1911 als Programm für die Zeitschrift *Anfang* verfasst hat. Dort plädiert er dafür, dass die Zeitschrift zur Erweckung und Teilnahme der Jugend – in der Jugendbewegung und gegen das Philistertum – beitragen solle. Ihr könne dies durch den Rückgriff auf Klassiker wie Shakespeare, Goethe, Schiller, Nietzsche oder Ibsen gelingen, deren Helden immer für ein Ideal kämpften. Dies sei eben diejenige Haltung, die die Jugend definieren solle. Unter den Klassikern erwähnt Benjamin auch Carl Spitteler: »Wie Shakespeare in Hamlet, wie Ibsen in seinen Dramen, stellt auch Spitteler Helden dar, die für das Ideal leiden. Noch ausgesprochener als bei Ibsen für ein universales Menschheitsideal. Eine neue Menschheit des Wahrheitsmutes sehnt Spitteler herbei« (GS II, 12). In Werken wie *Prometheus und Epimetheus* (1881) und *Olympischer Frühling* (1910) zeige Spitteler

die Feigheit des mittelmäßigen Menschen und versuche, den Pessimismus durch die sittliche Persönlichkeit, wie die des Prometheus oder Herakles, zu überwinden. Daher bezeichnet Benjamin ihn als den damaligen Dichter der Jugend. In seinem Essay *Dialog über die Religiosität der Gegenwart* (1913; GS II, 16–35) zitiert Benjamin auch Spittlers *Olympischen Frühling* mit seinem Helden Herakles, dessen Ehrlichkeit der Trägheit unserer [Benjamins] Zeit widerspreche (vgl. GS II, 28). Nach Günter Hartung jedoch bezieht sich Benjamins Begeisterung nicht auf den Mythos als solchen, sondern vielmehr auf eine Dichtung »welche die Gestalten der Mythologie in freien Versen wiederlebt, sie mit Gegenwarts- und Schweizer Lokalkolorit umgibt, um sie zu Ausdrucksträgern moderner Lebenshaltungen zu machen« (Günter Hartung, *Mythos*, in: Michael Opitz, Erdmut Wizsla (Hg.), *Benjamins Begriffe*, Frankfurt/Main 2000, 554).

- 19 Jeanne Marie Gagnebin, *Apresentação* [Vorwort], in: Walter Benjamin, *Escritos sobre mito e linguagem* [Schriften über Mythos und Sprache], hg. von ders., São Paulo 2011, 9; Übersetzung hier und im Folgenden von mir; vgl. dazu: »Benjamins Überlegungen zum Mythos sind zuvörderst auf ein befreiendes Handeln bzw. ein Handeln aus Freiheit zentriert, das darauf gerichtet ist, immergleiche Zwangszusammenhänge aufzusprengen« (Renger, *Zwischen Märchen und Mythos*, 326).
- 20 Ebd., 10.
- 21 Hartung, *Mythos*, 570. Nach Menninghaus (*Schwellenkunde*, 87) und Renger kann man den Gegensatz zwischen Märchen und Mythos schon in Benjamins Essay *Goethes Wahlverwandtschaften* (1924) finden. Für sie hat die Novelle *Die wunderlichen Nachbarkinder* innerhalb von Goethes Roman – die Benjamin als Antithesis zum Mythischen im Roman bezeichnet – Märchencharakter, und zwar, da in ihr niemand geopfert werde und das Paar durch seine Entscheidung glücklich aus der Schicksalsverkettung von Schuld und Sühne heraus gelange. »Die Novelle hält, indem sie mit dem Idealbild märchenhaft sich erfüllender Liebe ein Gegenbild zu den im Eherecht verstrickten Romanfiguren entwirft, als utopischen Gehalt des Romans die Erlösung bereit« (Renger, *Zwischen Märchen und Mythos*, 332). Außerdem stellt Benjamin in einem Fragment, das er wahrscheinlich in Zusammenhang mit seiner Habilitationsschrift verfasst hat, eine Beziehung zwischen adamitischer Namengebung und Märchen her: »Die Namengebung des Adam an die Tiere in der Genesis richtet sich gegen die mythische Auffassung des Namens als eines Rätsels, das zu raten aufgegeben wird, wie z.B. in der »Regentrude« von [Theodor] Storm und sonst in Märchen es vorkommt« (GS VI, 18; Anm. des Hg., 642).
- 22 Walter Benjamin, *Alle vergessene Kinderbücher*, in: ders., *Kritik und Rezensionen*, hg. von Heinrich Kaulen (= *Werk und Nachlass*, hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Berlin 2011, Bd. 13.1; im Folgenden: WuN), 627 (= GS III, 16–17).
- 23 Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand* [1857], hg. von Heinz Rölleke, Stuttgart 1997, 26; vgl. hierzu: Renger, *Zwischen Märchen und Mythos*, 15.
- 24 Walter Benjamin, *E.T.A. Hoffmann und Oskar Panizza* (GS II, 641–642); vgl. Walter Benjamin, *Rundfunkarbeiten*, hg. von Thomas Küpper und Anja Nowak, *Werk und Nachlass*, hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Berlin 2017, Bd. 9.1, 460 (WuN 9.1).
- 25 GS II, 457f.
- 26 Heinz Rölleke, *Nachwort*, in: Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, 967–994, hier 986.
- 27 Siehe Francisco Pinheiro Machado, *Dialética do esclarecimento em miniatura. Dominação da natureza em algumas imagens de pensamento de Walter Benjamin*

- IDialektik der Aufklärung in Miniatur. Naturbeherrschung in einigen Denkbildern Walter Benjamins], in: *Cadernos Walter Benjamin*, 14 (2015); http://www.gewebe.com.br/cadernos_vol14.htm [letzter Zugriff 8.12.2020].
- 28 Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* [Pariser Typoskript, 1938], in: ders. *Berliner Chronik/Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (= WuN 11.1), hg. von Burkhardt Lindner und Nadine Werner, Berlin 2019, 501f.
- 29 Carla Damião, *Sobre o declínio da sinceridade. Filosofia e auto-biografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin* [Über den Untergang der Ehrlichkeit. Philosophie und Autobiographie von Jean-Jacques Rousseau bis Walter Benjamin], São Paulo 2006, 189f.; vgl. auch Manuela Günter, *Anatomie des Anti-Subjekts. Zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Krakauer, Walter Benjamin und Carl Einstein*, Würzburg 1996.
- 30 Vgl. »Im Jahr 1932, als ich im Ausland war, begann mir klar zu werden, daß ich in Bälde einen längeren, vielleicht einen dauernden Abschied von der Stadt, in der ich geboren bin, würde nehmen müssen« (WuN 11.1, 501).
- 31 Theodor W. Adorno, *Nachwort*, in: Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Frankfurt/Main 1950, 178f. Die Märchenfigur des Rumpelstilzchens erwähnt Adorno im vorherigen Absatz zusammen mit dem buckligen Männlein, um Benjamin als Erzähler zu charakterisieren. Das »Feenland« ist ein Gedicht von Friedrich Matthisson, das Hölderlin zugeschrieben wurde, und das Adorno im Nachwort komplett wiedergibt.
- 32 Walter Benjamin, *Brief an Scholem vom 25.5.1925*, in: ders., *Gesammelte Briefe*, Bd. III: 1925-1930, Frankfurt/Main 1997, 41. In diesem Brief an Scholem spricht Benjamin über sein Vorhaben, ein Buch über Märchen zu schreiben.
- 33 Richard Faber betont, dass viele der von den Brüdern Grimm gesammelten Märchen dem Mythos nahe seien. Man finde dort unter anderem Märchen, die einen genealogischen oder ätiologischen Charakter haben, auch wenn sie sich an kein antikes Vorbild anlehnen (vgl. Richard Faber, »Sagen lassen sich die Menschen nichts, aber erzählen lassen sich alles«, *Über Grimm-Hebelsche Erzählung, Moral und Utopie in Benjaminscher Perspektive*, Würzburg 2002, 24).
- 34 WuN 11.1, 518f.
- 35 Es ist interessant zu bemerken, dass sich die Märchen- und auch Mythenmotive in der *Berliner Chronik* und *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* nicht in den ersten vorbereitenden Notizen finden, sondern erst bei ihrer Überarbeitung auftauchen.
- 36 Vgl. Faber, *Sagen lassen*, 25. Faber macht darauf aufmerksam, dass die Entzauberung bei Grimm auch als Erlösung verstanden wurde. Er erwähnt die Urfassung des *Däumlings*, in dessen Schluss steht: »und da war aller Zauber vorbei, alles war aus dem Schlaf erlöst« (*Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm*; zit. bei Faber, *Sagen lassen*, 25).
- 37 Nach Manuela Günter spielen Mythen und Märchen in der *Berliner Kindheit* »eine geradezu textkonstitutive Rolle [...] Sie können als intertextueller Bezugsrahmen der gesamten *Berliner Kindheit* betrachtet werden« (Günter, *Anatomie des Anti-Subjekts*, 142).
- 38 Philipp Pabst, Kerstin Wilhelms, *Lebensraum und Bürgerklasse. Mythische Topographien in Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«*, in: *Weimarer Beiträge*, 60(2014)1, 48-67, hier 49.
- 39 Ebd., 65, Fn. 12.
- 40 Dieses Stück wurde zuerst unter dem Titel *Hamburg* in der kleinen Sammlung *Häfen und Märkte* in der *Frankfurter Zeitung* am 9.7.1926 veröffentlicht. Danach wurde

es auch in die *Einbahnstraße* aufgenommen (vgl. Detlev Schöttker, *Kommentar zu »Einbahnstraße«*, in: WuN 8, 272). Anscheinend handelt es sich nicht um ein eigenes Kindheitserlebnis von Benjamin, das ja auch in der dritten Person Singular erzählt wird. Dies bekräftigt die Behauptung, dass die *Berliner Kindheit* nicht eine traditionell auf reine Ehrlichkeit und Echtheit sich stützende Autobiographie sei.

41 WuN 11.1, 555.

42 Ebd.

43 Diese Geschichte wird von Herodot (490–424 v.C.) in seinen *Historien* (1,23) erzählt. Sie taucht unter anderen auch bei Schlegel, Tieck und Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*) auf.

44 Anna Stüssi betrachtet den Rekurs auf den Mythos in Benjamins *Berliner Kindheit* auf eine ähnliche Weise als einen Weg zurück in die Vergangenheit, der aber offenbleibt und daher eben nichts mehr mit dem Zwangscharakter des Mythos zu tun habe. Der Name »Ariadne« antizipiert, was der Ich-Erzähler später »Liebe« nennt, etwas, das immer ein Rätsel bleibt: »Der mythische Name fixiert das Vergangene nicht zu etwas Abgeschlossenem, Zeitlosen. Im Bilde des Uralten wird vielmehr dasjenige Verhüllte bedeutet, das auch der Erwachsene noch nicht enträtseln kann. Das Wort »Liebe« des Erwachsenen benennt Erfahrungen, die den unvergesslichen des Kindes gleichen: daß die Geliebte unerreichbar ist. Das erinnerte, von »Schatten« seiner Betreuerin verhüllte Mädchen wird im Gewand der bekannten mythischen Figur zur Prophetin des in der Verweigerung versprochenen Glücks« (Anna Stüssi, *Erinnerung an die Zukunft. Benjamins »Berliner Kindheit um Neunzehnhundert«*, Göttingen 1977, 17).

45 WuN 11.1, 17.

46 Ebd., 513.

47 Stüssi, *Erinnerung an die Zukunft*, 55.

48 Vgl. Menninghaus, *Schwelkenkunde*, 91f.

49 Walter Benjamin, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages* (GS II, 415).

Sebastian Kirsch

»...eine dichte Cellonblase,
gespannt von Bergspitze zu Bergspitze«

Zu einer environmentalen Neulektüre von Hermann Brochs »Verzauberung«

Streitfall Bergroman

Kein anderer seiner Romane bereitete Hermann Broch größere Mühe als die niemals abgeschlossene, in drei Fassungen vorliegende *Verzauberung*.¹ Zu Beginn der dreißiger Jahre konzipiert, war dieser *Bergroman* (so Brochs inoffizielle Bezeichnung) als literarische Analyse der Massenwirkung Hitlers geplant, die zugleich eine Vielzahl mythen- und religionsgeschichtlicher Bezugnahmen integrieren sollte. Eine Rohfassung stellte Broch schon 1936 fertig; im Exil ab 1938 und bis zu seinem Tod im Mai 1951 sollte er diese aber immer nur neu umarbeiten. Noch im März 1951 ließ er seinen Verleger wissen: »*Bergroman*: plage ich mich entsetzlich, gräßlich und fürchterlich, und es ist sehr die Frage, ob ich's überlebe. In Kürze kriegst du die ersten Kapitel.«² Schlusspunkt eines endlosen Wechselbades aus selbstquälerischen Äußerungen, guten Vorsätzen und plötzlichen Erfolgsmeldungen.

Was bis zum Ende im Status »unentschiedener Entscheidung« verblieb,³ spaltet auch die Leserschaft seit je. Allerdings betreffen die Probleme weniger das Unzugängliche dieser sicherlich sperrigen literarischen Hinterlassenschaft des 20. Jahrhunderts. Der wichtigste Streitpunkt ist vielmehr eine häufig gespürte, unheimliche Nähe der Broch'schen Faschismusanalyse zu ihrem Sujet selbst. Schon der Schauplatz des Romans, der im Milieu eines bäuerlichen Bergdorfes angesiedelt ist, sowie die zu Grunde liegende »Alpenkomposition«⁴ führten zu Unbehagen, wenn nicht zum Befund der »prekäre(n) Nähe zu nationalsozialistischen Naturkonzepten.«⁵ Hinzukommen wenig vertrauenserweckende Selbstkommentierungen Brochs, die den Roman im Umfeld seiner zeitweiligen Überlegungen zur Möglichkeit eines »neuen Mythos« ansiedeln. Auf der anderen Seite hat man schon früh versucht, den *Bergroman* als Vorläufer der Anti-Heimatliteratur zu retten; auch jüngst sind bedenkenswerte Aufsätze erschienen, die ihn als Versuch würdigen, »gefährliche« Diskurse umzuschreiben: zeitübliche Tiefensemantiken etwa oder eben Tendenzen der Remythisierung.⁶

Auch der vorliegende Essay steht nicht auf der Seite derer, die Brochs Romanversuch als Rückzug in »extreme geistige Provinz« abtun.⁷ Stattdessen lässt er sich

von den Fragen leiten, woran Broch hier eigentlich arbeitete und was von seiner unabgeschlossenen, vielleicht sogar unabschließbaren Auseinandersetzung mit dem Massenphänomen Hitler noch oder gerade heute zu lernen wäre. Speziell drei zusammenhängende Motive Brochs sollen in diesem Sinn neu beleuchtet werden: Erstens seine spezifische Arbeit am Thema des Opfers, zweitens sein Rekurs auf die (Vor-)Geschichte der griechischen Tragödie (wie öfter gezeigt wurde, übermalt der *Bergroman* auch die *Bakchen* des Euripides);⁸ und drittens soll ein bestimmter technikphilosophischer Einsatz Brochs betrachtet werden, der sich von heute aus als Reaktion auf den epochalen Aufstieg einer »environmentalen Macht« erweist.⁹ In allen drei Punkten wird sich zeigen, dass Broch durchaus wegweisend Fragen aufwarf, die Theoriebildung und philosophische Diskurse auch der jüngeren und jüngsten Zeit bewegt haben, wie zeitgebunden auch immer manche seiner Instrumentarien waren.

Zur Erinnerung zunächst eine grobe Skizze des Szenarios: Das Geschehen, das über die rückblickenden Aufzeichnungen eines Landarztes und damit nachträglich vermittelt wird, dreht sich um den Wanderarbeiter Marius Ratti, der die Bewohner des abgeschiedenen Alpendorfs am fiktiven Berg Kuppron schrittweise in seinen Bann zieht. Ratti ist augenscheinlich eine Hitler-Figur, als solche aber auch der Prototyp eines sogenannten »Inflationsheiligen«, wie sie seit der Jahrhundertwende und vor allem nach dem Ersten Weltkrieg im deutschsprachigen Raum auftraten. Was diese Wanderprediger verkündeten, beruhte auf einer undeutlichen, eklektizistischen Mixtur zeittypischer Heilsangebote und zivilisationskritischer Lebenslehren: Theosophie, Homöopathie und Lebensreform ebenso wie völkische Erweckung, Neupaganismus und Vegetarismus. Diese Zutaten prägen denn auch Rattis erratische Predigten, obgleich er auch von profaneren Motiven geleitet scheint. So kommt er immer wieder auf das sagenhafte Goldvorkommen im Kuppron zurück, das er mit seiner Wünschelrute lokalisiert haben will. Dabei hatte es einst in der Gegend tatsächlich einen Goldbergbau gegeben, der, wie Brochs Romanexposé von 1936 verrät, »wahrscheinlich schon prähistorische(n)« Ursprungs war, den man wegen »Unrentabilität« aber bereits im 17. Jahrhundert eingestellt habe (V, 373).

Rattis Treiben eskaliert in zwei Mord- bzw. Lynchakten. Zuerst wird unter seinem Einfluss ein junges Mädchen des Dorfes, Irmgard, bei einem örtlichen Kirchweihfest erstochen. Der Mord ist als Opferritual gestaltet und geschieht im Beisein und unter den anfeuernden Rufen der tanzenden Dorfbewohner, auch des Erzählers selbst. Außerdem gelingt es Ratti, den örtlichen Radiohändler und Landmaschinenagenten Wetchy zum Sündenbock für den Ritualmord zu machen. Wetchy steht deutlich für die Technisierung des Bergdorfes, mithin für die Kollision von Moderne und traditionellem Landleben. Mit seiner Außen-

seiterposition unter den Bauern ist aber auch auf die Rolle der Juden in der Hitler-Bewegung angespielt. Am Ende entgeht Wetchy knapp einem Pogrom; er verlässt das Dorf und wird im Gemeinderat durch Ratti ersetzt.

An der Oberfläche mag all das nun zunächst wie eine etwas umständliche Hitler-Parabel wirken, der man deutlich anmerkt, dass sie in den Anfangsjahren der NS-Herrschaft und zudem aus österreichischem Blickwinkel konzipiert wurde. Die Lektüre führt indes schnell in ein dichtes, bezugsreiches, teils esoterisch anmutendes Motivgeflecht: Broch überblendet drei verschiedene Ebenen: ein Verfahren, das an seine vielkommentierten Ausführungen über eine »Simultan-Ästhetik« anknüpft und hier offenbar mit der Absicht verschränkt ist, den Faschismus als mehrdimensionales und tiefenstrukturelles Phänomen zu erfassen.¹⁰ Die erste dieser drei Ebenen ist bestimmt durch Brochs massenpsychologische Interessen, wie er sie ab 1939 in seiner *Massenwahntheorie* weiter verfolgte: Ausdrücklich sollte die *Verzauberung* »das deutsche Geschehen mit all seinen magischen und mystischen Hintergründen, mit seinen massenwahnartigen Trieben« (V, 389) aufdecken. Die zweite Ebene ist dagegen durch die Antike-Reflexion geprägt, zu der neben dem Tragödien-Rekurs auch die Auseinandersetzung mit älteren Kultpraktiken gehört, an erster Stelle dem eleusinischen Demeter-Kult. Und die dritte Ebene der *Verzauberung* könnte man ihre »Landschafts-Ebene« nennen. Sie hat, da sie sich durch eine Auseinandersetzung mit dem Genre des Bergromans definiert, einem Kernstück der austrofaschistischen Blut-und-Boden-Literatur, auch die größten Schwierigkeiten ausgelöst.

Die drei Kernmotive, auf die ich mich konzentrieren werde, korrespondieren nun mit je einer dieser drei Ebenen. Massenpsychologie und Opferdiskurs, Antike-Reflexion und Tragödientheorie, Landschafts-Ebene und Environmentalisierung bilden dabei spezifische thematische Paare. Andererseits greifen sie aber auch immer ineinander und sind nicht sauber aufzutrennen. Wenn ich im Folgenden die drei Paare gesondert und Schritt für Schritt in Augenschein nehmen werde, ist dies also lediglich Gründen der Übersicht geschuldet.

Masse und Opfer

Es ist offensichtlich, dass die *Verzauberung* enge Verbindungen zu Brochs *Massenwahntheorie* unterhält, einem anderen seiner Lebensprojekte, das unbeendet blieb und das ebenfalls in eigenwilliger Simultaneitäts-Methodik diverse philosophische, soziologische und theologische Begrifflichkeiten mischt.¹¹ Vordergründige Parallelen zwischen dem Romanversuch und dem Torso der *Massenwahntheorie* entdeckt man schnell; sie ergeben sich schon aus Brochs

(an sich wenig überraschendem) Befund, dass »dämonische Demagogen« vom Schlege Rattis sich die »Angstkräfte« von »panikisierten Menschen« zu Nutzen zu machen wüssten (MW, 301). So ist der zeittypische Angst-Hintergrund in Brochs Bergdorf denn auch mit Händen zu greifen: Der Erzähler berichtet von einem Börsenbetrug, dem das Dorf während der Inflationsjahre zum Opfer gefallen sei. Damals »gaben einige Schwindler vor, den Bergbau im Kuppron wieder beleben zu wollen, und weil sie nicht bloß Aktien ausgeben konnten, bauten sie hier die beiden Villen und ein Stück der Seilbahn, die nach Plombent hinunterführen sollte. Aber weiter ist die Sache natürlich nicht gediehen« (V, 23). Und der Holzknecht Suck nennt exemplarisch die Erfahrung des Ersten Weltkriegs als gigantischem Modernisierungsschub, der nicht nur mit dem Aufstieg der Masse als neuem Sozialkörper zusammenfiel, sondern auch das (väterliche) Generationenprinzip in die Krise stürzte: »Was ist schon ein Krieg ohne Pferde? Ein Dreckkrieg ist so etwas... aber mein Vater war ein Reitersoldat, ein Kavallerist, und der hat bei Novarra noch richtig Krieg geführt...« (V, 52) Wenn das Bergdorf auf der ersten Ebene eine Chiffre Deutschlands und Österreichs ist, so steht also im Vordergrund, dass dort die schubartige Entwicklung der Massengesellschaft im frühen 20. Jahrhunderts in besonders angstausslösender Weise mit vormodernem, noch immer mit dem Bodenprinzip liiertem Gesellschaftsmaterial zusammentraf.

Auch andere Nachbarschaften zwischen *Verzauberung* und *Massenwahntheorie* sind leicht zu entdecken. Vor allem wird in den zwei Handlungssträngen um Irmgard und Wetchy das Motiv einer regressiven »Triebauslebung in archaisch-infantilen Ekstaseformen« (MW, 301) aufgegriffen, zu der laut *Massenwahntheorie* der Demagoge die panikisierten Massen aufzustacheln weiß. Allerdings beruhen die beiden »Wahn-Ausbrüche«, die zur Vertreibung des Landmaschinenagenten und zum Mord an dem Mädchen führen, auf zwei erheblich verschiedenen Mechanismen – und damit beginnt es, komplizierter zu werden.

Mit der Wetchy-Episode schildert Broch eine klassische Sündenbock-Geschichte. Diese liest sich wie ein Seitenstück zu den einschlägigen Passagen der *Massenwahntheorie*, die die Logik des Pogroms auf die Austreibung eines Sündenbocks zurückführen, mit der Begründung, dass sich »der Fremde, möge er noch so harmlos sein, stets noch am geeignetsten erwiesen« (MW, 323) habe, um ein Objekt exterminatorischer Energien abzugeben. In der Literatur zur *Verzauberung* hat man Brochs Rekurs auf das Sündenbock-Muster häufiger mit René Girards bekannten Theorien der »Opferkrise« und des »mimetischen Begehrens« assoziiert.¹² Allerdings birgt dies die Gefahr, die eigenständige Logik der zweiten »Massenwahn«-Szene zu verdecken. Der Irmgard-Mord hat nämlich nichts mit einer Sündenbock-Logik zu tun (weswegen dieser Handlungsstrang

von der Antisemitismus-Parabel auch abgesetzt ist). Vielmehr gibt Ratti die Tötung des Mädchens als entsöhnende Vermählung mit dem Boden und dem Berg aus, die weder auf die Behauptung noch auf die Projektion von Schuld zielt. »Ein schuldiges Opfer ist keine Sühne, unschuldig muß das Opfer sein« (V, 268), predigt er vor dem Mord.

Auf den ersten Blick scheint diese Differenzierung nun auch in der *Massenwahntheorie* ein Pendant zu haben. Dort unterschied Broch nämlich zwei »magische Schichten der Seele« und schrieb: »Lynchakte, Pogrome, Hexenverbrennungen sind auf einer ersten Schicht direkte Schädlingsverfolgung, auf einer zweiten jedoch Menschenopfer zu Ehren des erzürnten Gottes« (MW, 391f.). Trotzdem wird dieser Motivkomplex im Roman anders und umfassender behandelt. In der Szene, in der Ratti die Dorfbewohner bei der Kirchweih zum Opfermord verführt, sattelt er nämlich auf ein bestehendes Dorfritual auf. Laut Broch ist es ein »naiv-bäuerliche[s] Spiel« und ein »christianisiertes Heidenfest der Bergleute« (V, 378), dessen christlicher Firmis indes stark blättert und das im 20. Jahrhundert überhaupt »zu einem recht kümmerlichen Fest geworden ist« (V, 88). Wenn Rattis Entstellung des Rituals sich auch als dessen Revitalisierung auszugeben vermag, geht es Broch also offenbar um den Surrogat-Charakter des Faschismus, der ja in der Tat an den Schwundstufen traditioneller Bindsysteme anzusetzen und ihre freiwerdenden Affektwerte für seine Zwecke umzufunktionalisieren wusste.

Insgesamt handelt es sich um eine zweiteilige Veranstaltung, die mit einer Frühlingsprozession zum Berg beginnt, genannt der »Steinsegen«. Die Dorfleute küren hier alljährlich ein Mädchen des Dorfes zur »Bergbraut« (diesmal ist es Irmgard), die unter den Gesängen der Gemeinde symbolisch mit einem Drachen vermählt wird, der mit dem Berg selbst assoziiert ist. Sodann wird die Bergbraut von einer Art Georgsritter wieder befreit, und zum Herbstbeginn ein halbes Jahr später führt sie offenbar den Kirchweih Tanz an. Dieser findet in der Nähe eines keltischen Opfersteins statt und gipfelt in einem Opferspiel, zu dem die Dorfbewohner als Geister und Teufel maskiert erscheinen. Es ist dieses Opferspiel, das Ratti zu einem Mord verkehrt.

An dieser Konstruktion, auf die Broch viel Mühe verwandt hat, möchte ich nun vor allem zwei Aspekte hervorheben. Erstens ist das gesamte »Bergbraut-Spiel« zwar deutlich als »sublimiertes« Menschenopfer ritualisiert gestaltet. Dieses hat aber durchaus nicht jenen »erzürnten Gott« zur Grundlage, den die zitierte Stelle aus der *Massenwahntheorie* als Adressaten des Menschenopfers annahm. In Brochs Exposé heißt es vielmehr: »Das alte Menschenopfer-Ritual schimmert dabei mit aller Deutlichkeit durch, der Dank an die Mächte der Erde, welche die Goldschürfung gestattet haben, und wenn auch die einstigen Götter nun

zu Teufeln, Hexen und Geistern reduziert [sind], sie zeigen doch noch immer ihre große Macht, so daß dem Zuschauer gruselt« (V, 378). Der Sinn sowohl des Spiels als auch des zu Grunde liegenden Opfers liegt also primär darin, der Erde und ihren Göttern Dank abzustatten. Erst Ratti wird dagegen den Dank durch Sühne ersetzen, etwa wenn er vor dem Mord predigt: »Erde, du hast es zugelassen, daß Maschinen über deinen Boden dahingehen, daß deine Frucht von Agenten verschachert wird und daß die Tennen schweigen. Allzu viel Fremde hast [du] genährt und behütet. Erst das Blut deines Kindes wird dich, oh Erde, wieder reinwaschen« (V, 275). Diese Worte laden das Dorfritual völkisch auf, indem sie die zu bedankende Erde zu einem besudelten Boden machen, der plötzlich gegen das Fremde und auch gegen die Technik zu verteidigen ist: Komponenten, die zuvor überhaupt keine Rolle spielten. Und zugleich stülpt Ratti dem Ritual mit dem Sühne- und Reinigungsgedanken eine vorher ebenfalls nicht oder allenfalls in schwacher Ausprägung vorhandene *Zweck-Mittel-Relation* über. Mit einer Unterscheidung, die man dem deutschen Begriff »Opfer« nicht ansieht, die aber im Französischen oder Englischen wohlbekannt ist, ließe sich darum präzisieren, dass Ratti ein *sacrifice* in ein *victime* verwandelt: Ein Opfer (*sacrifice*), das zunächst einmal als Medium der Bezugnahme auf eine wie immer definierte heilige (*sacre*) Schwellensphäre verstanden werden kann, wird von ihm mit einem äußerlichen Zweck ausgestattet und zudem zum gemeinschaftsbildenden, gegen die »Fremden« gerichteten Instrument umgeformt.¹³

Daraus folgt auch der zweite Aspekt, der hier interessiert. Als Spielart eines *sacrifice* verweist Brochs Bergbraut-Ritual nämlich direkt auf das mythologische Motiv des »Jungfrauenopfers«: einen Opfertyp, bei dem ein junges Mädchen in heiratsfähigem Alter aus der Gemeinschaft der Normalsterblichen heraustritt und mit göttlichen, kosmischen oder anderweitigen nicht-menschlichen Kräften »vermählt« wird. (Auch die christliche Marien-Legende steht noch in der Tradition dieses Opfertyps.) Broch hat dabei sein synthetisches Ritual aus diversen Versatzstücken montiert und geschichtet: heidnisch, keltisch, christlich; Prozession, Kirchweih, fastnachtlicher »Mummenschanz«. Vor allem aber hat er ihm die Folie der eleusinischen Mysterien unterlegt, die der griechischen Erd- und Fruchtbarkeitsgöttin Demeter gewidmet waren und vermutlich ab 1500 vor Christus gefeiert wurden. Dieses kultische Fest, das zu den wichtigsten panhellenischen Feiern überhaupt gehörte und dessen Geschichte erst im Jahr 395 nach Christus endete, hatte seinerseits zwei Teile, die auf Frühling und Herbst fielen. Sein mythologischer Bezug war die Entführung der Demeter-Tochter Persephone (bzw. Kore) durch Hades im Herbst sowie ihre Rückkehr zur Erde mit Frühlingsbeginn; entsprechende Szenen wurden während einer Prozession nachgestellt, bei der bis zu 3000 Menschen von Athen zum 22 km entfernten

Demeter-Heiligtum von Eleusis zogen. Zu Recht hat man Brochs ›Bergbraut‹ darum immer wieder als austrifizierte Persephone-Variante gelesen.

Damit ist man eigentlich schon bei der zweiten, ›antiken‹ Ebene der *Verzauerung*. Allerdings ist noch zu fragen, warum eigentlich ein Roman über den ›Massenwahn‹ des 20. Jahrhunderts dem auf den ersten Blick abseitigen Thema des Jungfrauenopfers überhaupt solches Gewicht beimisst. Nachvollziehbarer wird dies, wenn man an die Faszinationsgeschichte erinnert, die dieses Opfermotiv in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhundert erlebte. So hatte es etwa schon Igor Strawinskys epochemachendem Ballett *Sacre du printemps* von 1913 zu Grunde gelegen, auf dessen skandalträchtige Uraufführungschoreographie durch Vaslav Nijinsky Broch durchaus angespielt haben könnte: Immerhin vollzieht sich der Tanz, der in Irmgards Ermordung gipfelt, »unter einer zunehmenden, merkwürdig maschinellen Schweigsamkeit« (V, 257). Die Erkundung des *sacrifice* als Akt einer auf nichts berechneten Selbstentgrenzung war des Weiteren ein Kernmotiv der ›Sakralsoziologie‹, wie sie, anknüpfend an Marcel Mauss' Arbeiten der zwanziger Jahre, zwischen 1937 und 1939 von George Bataille, Roger Caillois und Michel Leiris am *Collège de Sociologie* betrieben wurde. Ebenso kennen die entstehenden massenkulturellen Ikonographien des 20. Jahrhunderts das Motiv des Jungfrauenopfers; man denke nur an die entsprechenden Szenen aus *King Kong* (1933).

Brochs Formulierung von der »maschinellen Schweigsamkeit« des Kirchweihanzes deutet aber auch schon an, was den fast schon epistemologischen Wert des Opfermotivs für diese Zeit ausmacht. Denn die merkwürdige und natürlich unheimliche Opferfaszination kann ihrerseits als Reaktion auf jene Entgrenzungserfahrung verstanden werden, die die Technisierungs- und Industrialisierungsschübe seit der Jahrhundertsschwelle mit sich führten. Vor allem ein Element des zeittypischen Opferdiskurses macht dies deutlich: Regelmäßig wird in diesem nämlich die Zerreißungserfahrung betont, die das *sacrifice* als Berührungform mit Kräften und Energien bedeutet, die die Handlungsmacht des Subjekts und überhaupt die einzelne Lebensform unabsehbar übersteigen und die man traditionellerweise ›heilig‹ nannte. Es ist also präzise, wenn der Erzähler, als er unmittelbar nach dem Irmgard-Mord im Bergwald den »unkraut-umwucherten Betonsockel« der abgestürzten Seilbahn mit ihren abgerissenen Drähten erblickt, in Gedanken ein »Heidentum des Blutes« und ein »Heidentum der Technik« gleichsetzt (V, 286). Später wird hierauf noch zurückzukommen zu sein. Zunächst aber sollen Brochs Bezugnahmen auf die griechische Antike betrachtet werden.

Dionysos und Demeter

Brochs Antike-Diskurs entfaltet sich primär in der Auseinandersetzung mit zwei Theorien (genauer: mit deren Wirkungsgeschichte), die im Umfeld des Nationalsozialismus eine zwiespältige Rolle spielten. Zum einen ist dies Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), in der die »dionysische Erregung« einer tanzenden Menschenmenge als »Verzauberung« bezeichnet wird und die mithin schon im Titel des Romans aufgerufen wird.¹⁴ Und zum anderen bezieht Broch sich auf Johann Jakob Bachofens berüchtigte Spekulation über ein vorzeitliches *Mutterrecht* (1861), das im Zuge der patriarchalen Umgestaltung der griechischen Gesellschaft ausgelöscht worden sei. Speziell die Demeter-Bezüge des Romans verweisen auf Bachofen und dessen Deutung der »demetrischen Weihen« als kultischen Ausdrucks des Mutterrechts.

Nun ist wohlbekannt, dass gerade in den ersten Jahren des NS-Staates eine trivialisierende Nietzsche-Rezeption allgegenwärtig war, in der die Verklärung des »Dionysischen« und generell des »Tragischen« eine unrühmliche Rolle spielte. Im Fall Bachofens indes muss man vielleicht noch einmal daran erinnern, dass das *Mutterrecht* seit den zwanziger Jahren zu einer Lieblingstheorie lebensphilosophischer, rationalismuskritischer und jugendbewegter Strömungen in all ihrer Ambivalenz avanciert war.¹⁵ Mit Blick auf Broch ist zudem festzuhalten, dass Bachofens suggestives Drei-Stufen-Modell, dem zufolge zwei vorgeschichtliche matriachale Stadien durch die jüngere »Paternität« abgelöst wurden, zwar längst diskreditiert ist; dennoch lieferte es eine Reihe von Stichworten, die, herausgebrochen aus der spekulativen Konstruktion und teils auch *contre cœur* (denn Bachofen selbst feierte die Ablösung des Mutterrechts als Fortschritt) zu Schlüsselmotiven der Ethnologie und der Altertumforschung werden sollten. An erster Stelle ist dies die Infragestellung der Ursprünglichkeit und Überzeitlichkeit patrilinearere, also um väterliche Erbfolgen und Autoritätsfiguren zentrierter Gesellschaften: Wenn es heute selbstverständlich ist, dass es zwar nicht die »Mütterherrschaft«, wohl aber matrilineare und matrifokale Sozietäten und darüber hinaus diverse Mischsysteme gab und gibt, so geht diese Erkenntnis auch auf Bachofen zurück. Aber auch die Erforschung »prä-klassischer« Kult- und Opferpraktiken erhielt durch Bachofen Impulse. Zum Beispiel unterlief sein spekulatives Drei-Phasen-Modell als *triadisches* Schema den stereotypen Dualismus zwischen »barbarischen« Menschenopfern und deren Überwindung im Patriarchat. Phänomene wie den Demeter-Kult, der im Narrativ des *Mutterrechts* zum mittleren, sogenannten »tellurischen Stadium« gehört, deutete Bachofen nämlich bereits selbst als matriachale »Zivilisierung« realer Menschenopfer, die er im ersten, »chthonisch-hetärischen Stadium« ansiedelte: eine Konstruktion,

die, trotz aller Problematik, die Möglichkeit einer differenzierteren Sicht auf vorklassische Kultpraktiken eröffnete. Von hier führt ein Pfad zu der eben auch bei Broch zu findenden Einsicht, der zufolge das Opfer als *sacrifice* nicht auf die fundierende Mordtat oder das ›Urverbrechen‹ am (Ab-)Grund der Gemeinschaftsbildung zu reduzieren ist, sondern zunächst einmal eine Berührungsform mit dem unverfügbaren Heiligen oder Fremden darstellt.

Die suggestivste und zugleich umstrittenste Bachofen-Referenz der *Verzauberung* betrifft nun deren zentrale Frauengestalt, die als weiblicher Gegenpol Rattis fungiert, die dessen wachsendem Einfluss jedoch machtlos gegenübersteht. Es handelt sich um ›Mutter Gisson‹, eine naturmystische Heilkundlerin, die zudem als Großmutter Irmgards direkt mit ›Bergbraut‹ und *sacrifice* verkoppelt ist. Mehr noch: Broch hat Gisson tatsächlich als Demeter-Paraphrase angelegt und sie zudem mit Zügen Kybeles ausgestattet, der aus dem asiatischen Raum stammenden *magna mater* oder ›großen Göttermutter‹. Deswegen hat aber auch Ratti auf dieser Ebene ein antikes Pendant. Als Gegenspieler von Demeter/Kybele erscheint er nämlich als Wiedergänger des Dionysos selbst, der mit dieser in eine Art Ritualkonkurrenz eintritt. Konkreter, gelingt es Ratti-Dionysos, neben dem *sacrifice* noch zwei weitere antike Kult-Träger für seine Zwecke um- und überzucodieren: das Mänadentum und den Chor. Das Mänadentum insofern, als die ›Bergbraut‹ Irmgard in der *Verzauberung* selbst als Mänade erscheint, die von Ratti ihrem demetrischen Bezugsraum entrissen und einer regelrechten Gehirnwäsche unterzogen wird. So entwickelt Irmgard sich zu einer ganz besonders fanatischen Ratti-Anhängerin, die, als dieser ihr den Opferstein als Brautbett anpreist, sogar ihrer eigenen Ermordung zustimmt. Und auch der Chor taucht vorwiegend im Umfeld des Kuppron-Rituals auf: Von der Frühlingsprozession, die als »singende Schar« (V, 103) zum Berg zieht, über den »Chor« aus Mücken und Schnaken, der bei der Kirchweih als »Dunstglocke« die Tanzenden umgibt (V, 257) bis hin zum »Geisterchor« (V, 268) der Dörfler, die als Teufel und Hexen maskiert zum Opferspiel erscheinen. Insofern bildet das Dorf selbst einen Chor, der im Zuge des Romangeschehens zu Dionysos überläuft.

All dies impliziert nun natürlich eine extrem negative Einschätzung von Dionysos, die sicherlich primär auf die nationalsozialistische Verherrlichung des ›dionysischen Menschen‹ zielt, und mit ihr auf das entsprechende Nietzsche-Verständnis. Trotzdem ist noch mehr im Spiel, denn die Kontrastierung von Demeter und Dionysos bezeichnet auch jene Stelle, an der sich Broch auf Bachofen stützt. Genauer gesagt, übernimmt Broch einen bestimmten Zug der Bachofen'schen Darstellung, von der er dann aber auch in entscheidender Weise abweicht. Dieser Punkt führt zu den Aspekten von Brochs Antike-Rekurs, die ich besonders herausstellen möchte, und soll darum etwas genauer ausgeführt werden.

Zuerst zu dem, was Broch übernimmt: Bachofen deutete den Aufstieg der Dionysos-Kulte ab dem 6. vorchristlichen Jahrhundert als eklatantes Krisensymptom der Mutterrechtsgesellschaften. Ausschlaggebend hierfür ist die Tatsache, dass – selbst wenn Dionysos mit seiner dezidiert weiblichen Anhängerschaft, den Mänaden (oder »Bakchai«) als »der Frauen Gott« (Bachofen) erscheinen mag¹⁶ – zu seiner Verehrung auch ein ausgeprägter Phallus-Kult gehörte, den die ansonsten sehr ähnlichen demetrischen Kultformen in diesem Ausmaß nicht gekannt haben dürften. Aus Bachofens Sicht besteht die historische Rolle der Dionysos-Kulte darum letztlich darin, ältere rituelle Formen aus ihrem »mutterrechtlichen« Grund zu lösen und in den Einflussbereich des Paternitätsprinzips zu ziehen. Oder präziser, hatte gerade der Dionysos-Kult für Bachofen das Potential, am Übergang von der »mittleren« mutterrechtlichen Phase zum Patriarchat mitzuwirken, barg mit seinen »orgiastischen« Aspekten aber auch die Gefahr, einen Regress auf die erste »hetärische« Stufe und damit auf die Ebene realer Menschenopfer einzuleiten.¹⁷ Zieht man hiervon die überholten, den dialektischen und evolutionistischen Schemen des 19. Jahrhunderts geschuldeten Vorstellungen ab, so bleibt, dass Bachofens Intuition auf eine mutmaßliche Neubewertung männlicher Zeugungsfähigkeit in der Schwellenzeit des 6. Jahrhunderts aufmerksam macht. Für das »klassische« griechische 5. Jahrhundert ist jedenfalls belegt, dass dort eine neu entdeckte Geschichtsmächtigkeit der Stadtstaaten zunehmend mit der Behauptung phallischer Potenz verschmolzen wurde. Eines der bekanntesten Resultate dieses Prozesses war die harte Binnenteilung der Stadt in die »männliche« *polis* und den »weiblichen« *oikos* (von der sich noch die moderne Unterscheidung einer »öffentlichen« und einer »privaten« Sphäre ableitete). Aber auch generell lässt sich sagen, dass die neuartige Phallus-Zentrierung dieser Schwellenzeit mit der Verfestigung jener zweiwertigen, in Binaritäten voranschreitenden Logik einherging, die noch dem modernen Rationalismus zu Grunde lag. Dass dieser Umbruch aber auch eine Neuausrichtung älterer kultischer Formen mit sich bringen musste, ist nicht von der Hand zu weisen. Dionysos wiederum trägt in diesem Kontext Züge eines »verschwindenden Vermittlers«,¹⁸ der letztlich mit einem sich herausbildenden Phallogentrismus solidarisch ist, auch wenn er dessen exzessiv-transgressives Anderes darstellt. Und vielleicht kann man in dieser Doppelagentschaft sogar ein Motiv für die Institutionalisierung der »Großen städtischen Dionysien« (und damit der Tragödie) an der Schwelle zur klassischen *polis* überhaupt sehen.¹⁹

Dieses Motiv übernimmt Broch also von Bachofen. Worin liegt aber die Abweichung? In der Literatur zur *Verzauberung* führte Brochs suggestive Überblendung Gissons mit Demeter/Kybele häufiger zu der Behauptung, er habe sein Bergdorf überhaupt als Matriarchat oder »Gynaikokratie« im Sinne Bachofens konzipiert,

die dann von Ratti erobert wird. Bei genauem Hinsehen kann davon aber keine Rede sein. Zum Beispiel führt der Landarzt Gisson wie folgt ein:

Bei Frauen so starker Art empfindet man es stets als Ungehörigkeit, daß sie des eigenen Namens verlustig werden, statt ihn auf Tochter und Enkeltochter und Aber-Enkeltochter zu vererben. Indes, im Falle der Gissons, der in mancher Beziehung als ein Ausnahmefall zu betrachten ist, ist der Name Gisson von »Mutter Gisson«, wie sie allgemein genannt wurde, so restlos aufgesaugt, so restlos übernommen worden, daß man gar nicht auf den Gedanken kommt, es müsse doch einmal auch einen männlichen Träger dieses Namens gegeben haben [...]. (V, 34)

Diese Worte machen unmissverständlich klar, dass das (zudem christlich geprägte) Bergdorf patrilinear organisiert ist, die matrilineare »Ausnahme« also, trotz der hervorstechenden Position Gissons, als eine Art »inneres Außen« *insistiert*. Wenn die *Verzauberung* mit Gissons Tod und zugleich mit Rattis Machtübernahme endet, fällt die Faschisierung des Dorfes darum gerade nicht mit dem Untergang des Matriarchats zusammen. Vielmehr handelt es sich um die Niederlage eines mütterrechtlichen *Sedimentes* in einer Vater-Gesellschaft, deren Aszendenzmodell indes seinerseits in einer historischen Krise steckt: Man denke nur noch einmal an Sucks Geschichten über seinen Vater, den Reitersoldaten, und den Weltkrieg als »Krieg ohne Pferde«, die er übrigens ausgerechnet am Ostersonntag erzählt, dem höchsten christlichen Festtag. Kurzum: Im Unterschied zu Bachofen entfalten sich bei Broch die dionysischen Verzauberungskräfte in einer Krise der Vaterordnung, und nicht des Matriarchats.²⁰

Dieser Punkt ist aus verschiedenen Gründen entscheidend. Zunächst betrifft er Brochs Einschätzung des Faschismus im 20. Jahrhundert. Denn dessen Siegeszug wird, sofern Ratti als Dionysos-Double erscheint, von Broch zwar mit jenem »phallischen« Umbruch überblendet, der den Übergang zur klassischen Antike flankierte; als Auswuchs einer krisenhaften Vaterordnung erscheint er aber zugleich als Bewegung, die gleichsam am anderen Ende dieser Geschichte, wenn nicht als deren Resultat operiert. Das Projekt Ratti-Hitlers entpuppt sich insofern als mörderischer Versuch, in der entscheidenden historischen Krise »männlicher« Gründungsenergien noch einmal an der Wiedererrichtung phallischer Macht zu arbeiten. Nebenbei bemerkt, scheint Broch die Vergeblichkeit dieses Unterfangens mit zu nennen, wenn im Dorf über Rattis Impotenz spekuliert wird (was diesen auch wieder deutlich von Dionysos unterscheidet und zu dessen buchstäblich verkürztem Imitat macht) (vgl. V, 174).

Aber noch ein zweiter Aspekt folgt aus Brochs verschobenem Bachofen-Rekurs. Die Betonung des demetrischen Bezugsraums macht die *Verzauberung* nämlich auch zu einer Art Gegenentwurf zur *Geburt der Tragödie* in Romanform, der etwas

ins Spiel bringt, das in Nietzsches, auf die Paarung Dionysos-Apoll zentriertem Antike-Bild verloren zu gehen droht. Einerseits lenkt Broch dabei den Blick auf szenische »Vorgänge«,²¹ die historisch der institutionalisierten Tragödie des 5. Jahrhunderts vorauslagen und die tatsächlich in geringerem Maß mit jenen phallischen Ökonomien verbunden gewesen sein dürften, die erst die *polis* der klassischen Ära verfestigte. Andererseits erlaubt der Rekurs auf die eleusinischen Mysterien aber auch, den Blick auf die Tragödie des 5. Jahrhunderts selbst zu verrücken. Denn anders als Nietzsche, der in sämtlichen Tragödienhandlungen »nur Masken jenes ursprünglichen Helden Dionysus« erblickte,²² anders auch als alle stereotypen Erzählungen vom »dionysischen Ursprung« der Tragödie, erinnert die *Verzauberung* letztlich an jene nicht-dionysischen Ursprungsherde, die für das Theater des 5. Jahrhunderts ebenfalls ausschlaggebend gewesen und in diesem neue Verbindungen eingegangen sein müssen. Das finale Opferspiel des Kuppron-Rituals, von dem Brochs Exposé sagt, dass es »mit anbrechender Dämmerung zur Aufführung gelangt« und mit ihm »vielerlei [...] symbolisiert [wird], vor allem wohl die bei so vielen Primitivvölkern übliche Königs-Opferung, hier die der Königin, dann aber vielleicht auch der Übergang vom Mutter- zum Vaterrecht« (V, 378), weckt insofern sogar Assoziationen zur Tragödie selbst. Doch selbst wenn man nicht so weit gehen will: In Verlängerung dieser Nietzsche-Korrektur aus dem Geiste Demeters wird es in jedem Fall möglich, die Tragödie als etwas in den Blick zu nehmen, dessen Entstehung zwar mit der relativen Durchsetzung phallogozentrischer Bedingungen zusammenfiel, aber trotzdem nicht darin aufgeht. Damit werden aber auch die »Wiederbelebung« des Bergbraut-Opfers durch den »falschen« Dionysos Ratti und generell die Ideologisierung des Tragischen durch den Faschismus noch einmal anders lesbar.

Um das deutlich zu machen, ist zunächst auf das *sacrifice* zurückzukommen, das dem Kuppron-Ritual zu Grunde liegt. Bekanntermaßen ist ja die attische Tragödie selbst immer wieder als »Sublimierung« älterer Praktiken des Menschenopfers gedeutet worden, die innerhalb der »klassischen« Rechtsordnung nicht mehr »machbar« waren (im Sinn von Jean-Luc Nancys Begriff des *sacrum facere*). Wenn Broch sein Ritual als spielerisches Surrogat einer Opferhandlung zeichnet, übernimmt er insofern ein Stereotyp, fast schon ein Klischee der Altertumforschung. Allerdings ist das Bemerkenswerte seiner Version, dass sie den Sinn des zu Grunde liegenden Opfers eben nicht im Sündenbock-Ritual sucht, wie das zahlreiche Tragödientheorien tun, und auch nicht in Versöhnung oder Sühne, sondern im Gegenteil im Dank, der der Erde und ihren Kräften abgestattet wird: Hier deutet sich an, dass die Tragödie, sofern sie auch unter »demetrischem« Einfluss stand, ihrerseits die Geste der Zuwendung und Öffnung auf eine nicht anzueignende heilige Sphäre einschloss.

In der *Verzauberung* ist diese heilige Sphäre nun mit dem Berg und der ›Alpenkomposition‹ assoziiert. Dabei handelt es sich um eine offensichtliche Umschrift des Begriffs ›Kosmos‹, mit dem *sacrifice* und Tragödie im antiken Kontext zu verknüpfen wären und zu dem zu sagen ist, dass er in seinen vorchristlichen Varianten keineswegs eine stabile transzendente Ordnung meinte. Stattdessen kommt man ihm näher, wenn man ihn als Bezeichnung für die Interdependenz und wechselseitige Verflochtenheit alles Lebendigen versteht. Der entscheidende Punkt ist dabei, dass, unabhängig davon, dass *kosmos* in der Antike natürlich mythologisch überformt war, mit diesem Begriff die Frage einer *primordialen Relationalität* aufgerufen ist: einer Relationalität, die sich speziell den Innenbildungen von Staat (*polis*) und Haus (*oikos*) entzieht, sie quert und ihnen dennoch zu Grunde liegt. In diesem Sinn lässt *kosmos* sich auch als ein Drittes der Paarung von *polis* und *oikos* verstehen, das durch deren immer strikere Entgegensetzung im klassischen griechischen Zeitalter indes offenbar an epistemologischer Signifikanz einbüßte. Von der Tragödie des 5. Jahrhunderts, die tatsächlich immer wieder die kosmischen Außenbezüge der *polis* thematisierte, darf man dagegen annehmen, dass sie noch einmal an die Unhintergebarkeit dieser Verflochtenheit erinnerte, die in den sich durchsetzenden dualistischen Rahmenbedingungen gerade auf dem Spiel stand. Etwas anders gesagt: Als Erbschaft des *sacrifice*, die sich indes als Theater bereits aus kultischen Rahmungen gelöst hat, lässt sich die Tragödie letztlich im Horizont der *Gabe* situieren.²³ Diese Dimension ist aber auch in Brochs Kuppron-Ritual und speziell in dessen umweltlichen Bezugnahmen deutlich angesprochen, während ihre Faschisierung durch Ratti auf das genaue Gegenprogramm hinausläuft: Denn die von ihm propagierten Konzepte des Bodens, der Befleckung, der Reinigung und überhaupt seine Etablierung des *victime* dienen dazu, einen Identitätsrahmen oder auch eine ›Tauschökonomie‹ zu etablieren, die gerade die öffnenden Aspekte von *sacrifice*, Demeter-Kult und Tragödie verschließt.

Landschafts-Technik

Im ersten Teil habe ich angedeutet, dass die Problematik von *sacrifice* und *victime* im 20. Jahrhundert als Reflex des Massen- und Maschinenzeitalters und seiner Zerreißungskräfte zu sehen ist. Das Thema von Gabe und Tausch, das von Broch im Horizont der antiken Schwellenzeit und des Nachlebens des *sacrifice* in der Tragödie verhandelt wird, korrespondiert hiermit insofern, als es dabei auch um zwei verschiedene umweltliche Bezugnahmen geht: um die mit Gisson assoziierte ›kosmische‹ Öffnung und ihre völkische Übercodierung durch

Ratti. Zugleich ist damit aber auch das Thema der Landschaft und folglich die dritte Ebene der *Verzauberung* angesprochen.

Nun bedeuten die genannten Themen schon Gratwanderung genug. Trotzdem nimmt Broch genau an dieser Stelle noch seine heikle Auseinandersetzung mit dem Genre des Berg- und Bauernromans auf, als einer spezifisch österreichischen Spielart der Blut-und-Boden-Literatur, die seit Installierung des austrofaschistischen ›Ständestaates‹ 1934 zur Kanonliteratur gemacht werden sollte. Indem Broch, der sich 1934 in einem Brief an Daniel Brody deutlich genug über diese »Wald- und Wiesenromane« ausließ,²⁴ die *Verzauberung* auch als Umschrift des Bergroman-Genres anlegte, katapultierte er sich also noch einmal auf eine ganz andere Ebene. Und wenn er im gleichen Brief schreibt, er wolle mit seinem Roman versuchen, »das gefühlte Wissen anklingen zu lassen«,²⁵ ist diese Ebene auch genau definiert: Es ist die Ebene, auf der das Wissen der Antimoderne siedelt, und zwar, so noch einmal Broch, als ein »Gefühlswissen«, dessen Struktur darin zu sehen sei, dass es »als solches zwar nicht rational, aber rational ausdrückbar« ist.²⁶

Was damit gemeint sein dürfte, wird nun nirgends sichtbarer als in jenen Passagen des *Bergromans*, die zugleich seine umstrittensten sind: den Landschaftsschilderungen selbst, die Broch seinen Erzähler mit inflationärer Frequenz entrollen lässt, ausladende Beschwörungen der alpinen Vegetation, die sich immer wieder in einen betont ekstatischen, Tonfälle und Redeweisen der Mystiker adaptierenden Jargon hineinschrauben. (Kaum ein Text zu Brochs *Bergroman* hat versäumt, in diesem Kontext auf das fast schon penetrante Anagramm ›Gisson‹ – ›Gnosis‹ hinzuweisen.) Diese Passagen können darum in der Tat als jener Ort gesehen werden, an dem einerseits das ›Gefühlswissen‹ in seiner völkischen Entstellung kenntlich wird und andererseits auf seine ›demetrischen‹ Aspekte geöffnet werden soll. Das Problem ist nur, dass die divergierenden Umweltbezüge hier in einer Form aufeinandertreffen, die es kaum möglich macht, sie auseinanderzuhalten. Und diese Missverständlichkeit ist es auch, die an Brochs *Bergroman* die größten Probleme bereitet und bereitet hat – an erster Stelle wohl dem Verfasser selbst. Das mildert sich auch nicht dadurch ab, dass Broch insgesamt deutliche Mühe darauf verwendete, die trivialen Schemen der Heimatliteratur aufzudecken und auf den Kopf zu stellen. Denn das Problem liegt auf einer anderen Ebene. Es besteht darin, dass, ungeachtet aller analytischen Ab- und Einsichten, die ›Dumpfheit‹ des Trivialgenres Bergroman auf Brochs *Bergroman* selbst abfärbt. Exemplarisch wird das schon in der Eingangspassage sichtbar, in der Brochs Erzähler wie folgt in die Szenerie einführt:

Der Schnee liegt auf den Ästen des Fichtenwaldes draußen, er liegt in meinem Garten, er sitzt in den Felsritzen der Kuppronwand; Garten und Wald sehe ich, wenn ich zum Fenster hinaus blicke, die Kuppronwand, an deren Abhang mein Haus liegt, kann ich nicht sehen, auch nicht von den Fenstern der Rückseite aus, sie ist vom Wald verdeckt, aber ihr Vorhandensein ist immerzu spürbar. Wer am Ufer des Meeres wohnt, vermag unter all seinen Gedanken kaum einen einzigen zu denken, in dem das Meer nicht mitgedacht wäre, und nicht anders verhält es sich für den, der sich am Ufer der großen Berge angesiedelt hat: alles was an seine Sinne dringt, jeder Ton, jede Farbe, jeder Vogelruf und jeder Sonnenstrahl, alles ist Echo der großen schweigenden Masse des ruhenden Berges, dessen Falten vom Lichte entzündet, von den Farben gemalt, von den Tönen umspült werden –, muß da der Mensch, er selber in seiner Seele immer nur wieder Vogelruf, Farbe und Sonnenstrahl und Nacht, muß er da nicht gleichfalls zum immerwährenden Echo jenes gewaltigen Schweigens werden? mitklingendes und widerklingendes Instrument, auf dem das Schweigen spielt? (V, 9)

Schweigende Berge, schweigende Wälder, mitklingender Mensch: Es sind die notorischen Trivialbilder der Zeit, die hier auftauchen, geläufig übrigens auch bei Heidegger. An Heidegger erinnert auch das Bild einer mitdenkenden Landschaft, ob Meer oder Gebirge – das indes jenseits seiner völkischen Einrahmungen deutlich in die Richtung dessen weist, was man später das ›Denken des Außen‹ genannt hat.²⁷ Und auch die Anrufung der »großen schweigenden Masse des ruhenden Berges« ist schillernd: Das Signalwort der Masse verweist deutlich auf das Vorhaben, dem ›Massenwahn‹ auf die Schliche zu kommen und nimmt auch Elias Canettis Analyse der Massensymbole vorweg (denn was in Deutschland der Wald, ist in Österreich der Berg).²⁸ Die Formulierung lässt aber auch an Schillers Definition des Tragödienchores als »sinnlich mächtige Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiert« denken.²⁹ Schon in der Einleitung greifen die drei Romanebenen also ineinander. Und doch: Trotz aller analytischer Qualitäten, die man der Passage zutrauen kann, ist bereits hier kaum zu entscheiden, ob das antimoderne Gefühlswissen nun durchdrungen oder einfach nur weiter ausgebreitet wird.

Ich möchte nun nicht die Argumente wiederholen, die man in diesem Kontext seit je für oder wider den *Bergroman* ausgetauscht hat und die an erster Stelle die Frage betreffen, wie man Brochs ›unzuverlässigen Erzähler‹ einschätzen soll, dem Broch selbst jene »ständige [...] Natur- und Mythos-Bereitschaft« attestierte, welche »diese Zeit so aufnahmefähig für massenpsychische Bewegungen« mache (V, 385). Stattdessen will ich zwei Aspekte skizzieren, die, soweit ich sehen kann, insgesamt unterbelichtet geblieben sind, aber gerade heute Interesse verdienen. Zum einen geht es darum, dass Broch sehr genau registrierte, dass die Mittel einer ›aufgeklärten‹ oder schlicht faktenorientierten Argumentation

die »Natur- und Mythos-Bereitschaft« weder auszuhebeln noch auch nur zu berühren vermögen. Und es geht um die Frage, die daraus folgt: Wie nämlich der beredten Sprachlosigkeit von Oberflächenäußerungen überhaupt zu begegnen ist, wenn deren historische Überlegenheit nicht im Gegensatz zu ihrer offensiven intellektuellen »Unterlegenheit« steht, sondern sich aus dieser allererst ergibt. Dass Broch bereit war, sich auf jene (trivial-)mythischen Konstruktionen einzulassen oder sie überhaupt wahrzunehmen, an denen der Nationalsozialismus sich über Jahre hatte nähren können, unterscheidet ihn dabei vom Gros seiner demokratisch gesinnten Zeitgenossen, über deren diesbezüglichen Unwillen er 1941 notierte, sie seien »unfähig gewesen, konkret zu denken« (MW, 333). Wie sehr es Broch selbst ge- oder misslang, sich auf diese konkrete Ebene zu begeben, mag auf einem anderen Blatt stehen. Entscheidender ist aber, dass seine Kritiker, wo sie sich auf die Diagnose »extremer geistiger Provinz« (Sebald) einigten, die Durchschlagkraft ebendieser Provinz nicht sahen. Damit blieben sie nicht nur der zu Grunde liegenden Problematik äußerlich. Sie wiederholten und zementierten sogar jene fatale Geste, die schon die sich auf der Höhe der Zeit wählenden Kollegen Brochs dazu verleitete, die Natur- und Mythosbereitschaft als intellektuell nicht satisfaktionsfähiges Relikt aus grauer Vorzeit zu ignorieren und zugleich zu unterschätzen.

Nun präzisiert Broch den Befund der Unfähigkeit zum »konkreten Denken« im nächsten Satz noch, indem er den demokratischen Intellektuellen bescheinigt, auch die »Verschiebung der modernen Machtlage durch die moderne Technik« (MW, 333) nicht begriffen zu haben. Daraus ergibt sich der zweite hier hervorzuhebende Aspekt: Denn Brochs Landschaftsdiskurs (auch im *Bergroman*) kann tatsächlich nicht von seiner Einschätzung des Technikschocks des frühen 20. Jahrhunderts getrennt werden. Entscheidend ist daran, dass Broch die fragliche Verschiebung de facto als etwas begriff, das sich auf dem Gebiet von Umgebungs- und Umweltrelationen abspielte, die ehemals als »natürlich« galten. »Allüberall treten die vom Menschen selbstgeschaffenen Umweltbedingungen an die Stelle der natürlichen« (MW, 150), heißt es in diesem Sinn einmal in der um 1943 verfassten *Phänomenologie der Dämmerzustände*, einem Kernstück der *Massenwahntheorie*. Aber auch im *Bergroman* finden sich diesbezüglich einige Hinweise, so vor allem die folgende Schilderung des Himmels über dem Kuppron und seiner atmosphärischen Wandlungen:

[...] die Bläue des Morgenhimmels war nicht zur Unendlichkeit geöffnet, sie war weit eher wie ein Abschluß, sie war wie eine dichte Cellonblase, gespannt von Bergspitze zu Bergspitze, und jeder Ton, der zu ihr hinaufdrang, schien ihre Undurchdringlichkeit noch straffer zu spannen. Ich horchte: alle Töne kamen von unten, von oben kam nichts, kein einziger Vogelruf.

Die blaue Cellonblase platzte auch nicht im Laufe des Vormittags. Im Gegenteil. Um die Mittagszeit war sie zu einer festen Kuppel blaugetünchten Bleis geworden. (V, 132f)

Bei Cellon handelt es sich um einen 1909 patentierten, dem Zellophan verwandten Pionier-Kunststoff. Wenn Broch es hier so auffällig mit dem Himmel zusammenschiebt, wird der Stoff, aus dem seine Alpen-Natur gemacht ist, also buchstäblich als Kunst-Stoff ausgewiesen – und schon das spricht gegen die These der regressiven Naturverherrlichung im *Bergroman*. Allerdings lässt die Überlagerung des Cellon mit der Bergluft noch weitreichendere Schlüsse zu. Ein Blick in militärhistorische Lexika zeigt nämlich, dass Cellon eine bedeutende Rolle in der Kriegsindustrie des frühen 20. Jahrhunderts spielte. Während des Ersten Weltkriegs wurde es zur Camouflage von Kampfflugzeugen verwendet, die durch Cellon-Anstrich unsichtbar werden sollten. Noch signifikanter ist seine Rolle im Gaskrieg, einer der folgenschwersten umwelttechnischen ›Innovationen‹ des Weltkriegs: Seit dem 1915 erfolgten ersten systematischen Einsatz von Giftgasen wurde Cellon-Folie massenhaft im Bau von Gasmasken verarbeitet. Das heißt: Passend zum ›Panik-Hintergrund‹ der *Verzauberung*, zeigt auch ihre ›Alpenkomposition‹ sich von modernster (Kriegs-)Technologie durchsetzt. In einem solchen Kontext ändern aber auch die Empfindungen mystischer Allverbundenheit, die die Betrachtung dieser Alpen ein ums andere Mal auslöst, ihren Charakter. Sie erweisen sich nämlich ihrerseits mindestens als ebenso technologisch induziert wie der Landschaftsversenkung entsprungen. Wie mit einer »Taucherglocke« (V, 86), sagt Brochs Arzt einmal, fühle er sich bei der Berg-Meditation in sein Selbst hinableiten, und auch das erlaubt Assoziationen zum Weltkrieg, dessen U-Boot-Schlachten ja neben Luft- und Gaskrieg weitere seiner Neuerungen waren. Kein Wunder, dass später der Irmgard-Mord selbst in einer Mischung aus »Bierdunst« und »schneidende(m) Gasgeruch« geschieht (V, 261), wobei letzterer auf die Azetyllampen zurückgeht, die die Kirchweih beleuchten: Grubenlampen, die ebenfalls erst 1902 patentiert wurden.

Was Kritiker des *Bergromans* also ebenfalls übersehen, wenn sie dessen Bergmystik als »grün-braune« Naturidylle schmähen, ist, dass diese unbedingt in den Kontext von Brochs Technikverständnis gehört. Übrigens hätte ein Blick auf vergleichbare ›mystische‹ Passagen anderer Broch-Werke genügt, um das zu sehen, etwa auf die ›Auferstehung‹ des Weltkriegssoldaten Ludwig Gödicke aus dem dritten Teil der *Schlafwandler*: Dieser hat nämlich, als er aus dem Schützengraben geborgen wird, buchstäblich eine Erdvermählung durchgemacht, so dass »sein zum Schreien geöffneter Mund mit Erde angefüllt« ist.³⁰ Und die nachfolgende, als ›mors mystica‹ gestaltete Neuzusammensetzung seiner fragmen-

tierten *persona* setzt ein, nachdem er künstlich beatmet und auf »luftgeschwellten Kautschukringen« gebettet worden ist.³¹

Environmentalisierung

Brochs auffallendes Interesse an Sujets wie Landschaft und Umwelt ist also mit seiner Aufmerksamkeit für die Genese entsprechender Techniken im frühen 20. Jahrhundert zusammenzudenken. Geht man nun die einschlägigen Begriffe durch, die in Selbstbeschreibungen des frühen 20. Jahrhunderts für diese Entwicklung gewählt wurden, so stößt man schnell auf den des ›Planetarischen‹. Planetarisch wird Technik in dieser Zeit unter anderem deswegen genannt, weil sie zunehmend auf solche Großräume ausgreift, die zwar lebensspendend, für menschliche Lebewesen im Regelfall aber nicht bewohnbar sind und für diese daher vorwiegend Umgebungscharakter haben: Lufträume und Atmosphären (deswegen die besondere Bedeutung von Atem-Techniken), die Tiefsee, aber auch das Weltall und die Planeten selbst, denn die ersten wegbereitenden Entdeckungen für die Raumfahrt fallen ebenfalls in diese Zeit. Man vergleiche auch, was Walter Benjamin 1929 in seinem bekannten Aphorismus *Zum Planetarium* über den Ersten Weltkrieg als einen »Versuch zu neuer, nie erhörter Vermählung mit den kosmischen Gewalten« schrieb:³²

Menschenmassen, Gase, elektrische Kräfte wurden ins freie Feld geworfen, Hochfrequenzströme durchfuhren die Landschaft, neue Gestirne gingen am Himmel auf, Luftraum und Meeresstiefen brausten von Propellern, und allenthalben grub man Opferschächte in die Muttererde. Dies große Werben um den Kosmos vollzog zum ersten Male sich in planetarischem Maßstab, nämlich im Geiste der Technik.³³

Das ist offensichtlich nah an Broch und ist es umso mehr, als Benjamin der Bemerkung über das moderne ›Werben um den Kosmos‹ auch noch den Gedanken zur Seite stellt, dass »antiker Umgang mit dem Kosmos« sich anders, nämlich »im Rausche« vollzog:³⁴

Ist doch Rausch die Erfahrung, in welcher wir allein des Allernächsten und des Allerfernsten, und nie des einen ohne des andern, uns versichern. Das will aber sagen, daß rauschhaft mit dem Kosmos der Mensch nur in der Gemeinschaft kommunizieren kann. Es ist die drohende Verirrung der Neueren, diese Erfahrung für belanglos, für abwendbar zu halten und sie dem Einzelnen als Schwärmerei in schönen Sternennächten anheimzustellen.³⁵

Wenn Benjamin hier von einer gemeinschaftlich-rauschhaften Kommunikation mit dem Kosmos spricht, kann man darin tatsächlich eine Anspielung auf den mutmaßlichen Stellenwert kultischer Praktiken in den vorclassischen Jahrhunderten der griechischen Antike sehen – jenem Zeitraum, der auch die jahrhundertlange Hochzeit der Demeter-Mysterien sah. Die Ritualkonkurrenz, die sich in der *Verzauberung* entspinnt, dreht sich insofern exakt um diese Bezugnahme, die in der Neuzeit für belanglos gehalten oder individualisiert wurde, gerade deswegen aber von »dämonischen Demagogen« umso widerstandsloser zu besetzen war.

Von heute aus bietet es sich trotzdem an, die Rede von der planetarischen Technik durch eine Begrifflichkeit zu ergänzen, die etwas allgemeiner, aber auch geräumiger ist. Betont man nämlich stärker die Umgebungs- und Umweltrelationen selbst, die spätestens seit der Jahrhundertsschwelle enormen Bedeutungszuwachs erfuhren, dann lässt sich sagen, dass dasjenige, was Broch und seinen Zeitgenossen als Ausdehnungs- und Entgrenzungsbewegung von planetarischen Ausmaßen vor Augen stand, den historischen Ausgangspunkt einer »allgemeinen Environmentalisierung« bildete: einer zunehmenden Überlagerung von sogenannten »natürlichen«, sprich: eigenaktiven, mit artifiziellen, das heißt aktiv gestalteten, technologisch produzierten Umweltbedingungen, die ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in die Genese immer rechenintensiverer *environments* münden sollte. Mit Blick auf die eminenten politischen Komponenten dieses Prozesses hat man darum, eine wichtige Notiz Foucaults aufgreifend, auch von der Entfaltung einer »environmentalen Macht« im 20. Jahrhundert gesprochen, einer Macht, die nicht so sehr auf die Disziplinierung der Subjekte aus ist, sondern diese mittels einer immer feinmaschigeren Manipulation und Bebauung von Umgebungsvariablen zu steuern und zu kontrollieren sucht.³⁶ In heutigen digitalen *Environments* spitzt sich die Wirkkraft dieses Machttyps zu, ihre analoge Vorgeschichte jedoch ist lang.

Wie immer man darum das Scheitern der *Verzauberung* einschätzen mag – dass Broch diese environmentale Umstellung gleichsam im embryonalen Stadium erfasste, verleiht ihr (und anderen seiner Texte) eine Offenheit für Fragen, die sich im 21. Jahrhundert ganz neu stellen: Fragen des »Eco-Criticism« genau wie der »Ecologies without Nature«.³⁷ Wenn die Differenz zwischen Gisson und Ratti darum letztlich die zwischen einer allgemeinen und einer beschränkten *Ökologie* ist, so kommen hier Elemente des Nationalsozialismus ins Spiel, die von heute aus besonders unheimlich sind, da sie über direkte Autoritäts- und Disziplinarfunktionen hinaus bereits auf die Möglichkeit »kontrollgesellschaftlicher« Massenbeherrschung und -immersion verwiesen.³⁸ Am Ende wirft die *Verzauberung* darum noch ein Licht auf jene »neuen Rattis« des 21. Jahrhun-

derts, deren Auftauchen in den vergangenen Jahren oft genug für Erstaunen und Ratlosigkeit gesorgt hat. Oder knapper gesagt: Brochs Cellon-Blase – was ist sie anderes als eine »Filter Bubble« *avant la lettre*?³⁹

Anmerkungen

- 1 Ich zitiere die Erstfassung der *Verzauberung* nach Band 3 der von Paul Michael Lützeler edierten *Kommentierten Werkausgabe* (= KW 3), Frankfurt/Main 1980, im Fließtext mit der Sigle V.
- 2 Hermann Broch, an Daniel Brody, 6. März 1951, in: Paul Michael Lützeler (Hg.), *Brochs »Verzauberung«*, Frankfurt/Main 1983, 90.
- 3 Hermann Broch, an Egon Vietta, 10. November 1936, in: ebd., 59.
- 4 Hermann Broch, an Wolfgang Sauerländer, 28. März 1940, in: ebd., 71.
- 5 So Tim Lörke, *Politische Religion und aufgeklärter Mythos. Der Nationalsozialismus und das Gegenprogramm Hermann Brochs und Thomas Manns*, in: Hans Jörg Schmidt, Petra Tallafuss (Hg.), *Totalitarismus und Literatur. Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert - Literarische Öffentlichkeit im Spannungsfeld totalitärer Meinungsbildung*, Göttingen 2007, 119–134, hier 130.
- 6 Vgl. Sabine Müller, *Korruptierte Ferne, gerettete Tiefe. Hermann Broch und die Krise der modernen Tiefenepisteme*, in: *Zeitschrift für mitteleuropäische Germanistik*, 5 (2015), 5–20; Mark-Georg Dehrmann, »Hört ihr den Regen?«. *Hermann Brochs »Verzauberung« und die zeitgenössische Anthropologie*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 58 (2014), 303–330.
- 7 So W. G. Sebalds berühmte Polemik *Una montagna bruna. Zum Bergroman Hermann Brochs*, in: ders., *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*, Frankfurt/Main 2004, 118–130, hier 122.
- 8 Vgl. Barbara Mahlmann-Bauer, *Euripides' Bakchen, ein Prätext für Brochs Bergroman »Die Verzauberung«*, in: Paul Michael Lützeler, Christine Maillard (Hg.), *Hermann Broch. Religion, Mythos, Utopie. Zur ethischen Perspektive seines Werks. Recherches germaniques*, 5 (2008), 75–118.
- 9 Dieser Begriff geht zurück auf Anmerkungen Michel Foucaults in: ders., *Die Geburt der Biopolitik*, Frankfurt/Main 2005, 359–361.
- 10 Vgl. etwa Hermann Brochs Rede *James Joyce und die Gegenwart*, in: ders., *Schriften zur Literatur*, Bd. 1: *Kritik* (= KW 9.1), 63–94.
- 11 Hier zit. nach: KW 12 (im Fließtext mit der Sigle MW).
- 12 So schon 1981 in einem Gespräch Tübinger Studenten, in: Lützeler (Hg.), *Brochs »Verzauberung«*, 95–114, hier 107–110.
- 13 Vgl. hierzu auch diverse Ausführungen von Jean-Luc Nancy zum *sacrum facere*, mit Bezug zur Tragödie etwa *Theater als Kunst des Bezugs*, in: Marita Tatari (Hg.), *Orte des Unermesslichen. Theater nach der Geschichtesteleologie*, Zürich–Berlin 2014, 91–100.
- 14 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, in: ders., *Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, Bd. 1, 82.
- 15 Vgl. zum Folgenden ausführlich: Ulrich Boss, Yahya Elsaghe, Florian Heiniger (Hg.), *Matriarchatsfiktionen. Johann Jakob Bachofen und die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*, Basel 2018; speziell Julian Reidys Aufsatz »Weiberzeit«, »Mutterrecht«.

- Hetärismus und Faschismusanalyse in Hermann Brochs »Verzauberung«*, 185–220, ist überaus aufschlussreich, sodass ich mich in Teilen auf ihn stütze.
- 16 Hier zit. nach: Reidy, ›*Weiberzeit*‹, 196.
- 17 Vgl. ebd., 196f.
- 18 Vgl. zu diesem Begriff Frederic Jameson, *The Vanishing Mediator or: Max Weber as Storyteller*, in: ders., *The Ideologies of Theory*, Minneapolis 1988, Bd. 2, 3–34.
- 19 Die Rede vom Phallogozentrismus (oder Phallogozentrismus) ist nicht unproblematisch, da sie selbst dazu tendiert, die Phallus-Logik zu überschätzen und zu verabsolutieren. Verdeckt wird damit die Bedeutung dessen, was Deleuze und Guattari als »nicht-signifikante Semiotiken« bezeichneten, in Differenz (aber nicht einfach in Opposition) zum signifikanten oder »despotischen« Zeichenregime (vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*, Berlin 1992, speziell 155–203). Den Begriff Phallogozentrismus verwende ich hier daher nur im Sinn seiner *relativen* Dominanz und unter der Prämisse beständiger Wechselwirkungen zwischen signifikanten und nicht-signifikanten Semiotiken. Auch das antike griechische Theater, das mit dem (historisch jüngeren) Protagonisten und dem älteren Chor zwei vollständig heterogene Figurationen kannte, begreife ich in diesem Kontext als Aushandlungsort jeweiliger Verhältnisse von signifikanten und nicht-signifikanten Zeichenbildungen. Im Regelfall stehen dabei die Protagonisten *eher* auf der Seite der despotischen/phallogozentrischen Logik, während die Chöre *eher* auf die Vielzahl nicht-signifikanter Semiotiken verweisen (vgl. hierzu ausführlich mein Buch *Chor-Denken. Sorge, Wahrheit, Technik*, Paderborn 2020).
- 20 Dies an dieser Stelle auch als Differenz zu Reidy, der Kuppron tatsächlich als ›Gynaiokratie‹ sieht und folgert, dass Broch den Faschismus als »durch und durch ›weibliches‹ Krisensymptom« zeichne (Reidy, ›*Weiberzeit*‹, 218), ihn also letztlich den Frauen anlaste.
- 21 Aus theaterhistoriographischer Sicht unterscheidet Andreas Kotte »szenische Vorgänge« als Spielformen, wie sie etwa in den Demeter-Mysterien vorliegen, von institutionalisierten Theaterformen wie der Tragödie; vgl. Andreas Kotte, *Theatergeschichte. Eine Einführung*, Köln–Weimar–Wien 2013, 26–33.
- 22 Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, 67.
- 23 Mehr noch als an Jacques Derridas einschlägige Ausführungen zur Gabe in seinem Buch *Falschgeld. Zeit geben I*, München 1993, denke ich hier an eine Bemerkung Deleuze' und Guattaris, der zufolge die Gabe auf der Ebene eines »bio-kosmischen Gedächtnisses« spielt, das der Tausch außer Kraft setzt (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt/Main 1974, 237). Dieses bio-kosmische Gedächtnis erinnert stark an jenes Wissen, um das es mit Gisson-Demeter geht.
- 24 Hermann Broch, an Daniel Brody, 19. Oktober 1934, in: Lützelner (Hg.), *Brochs »Verzauberung«*, 37–41, hier 40.
- 25 Ebd., 40.
- 26 Ebd., 40; vgl. zu diesem gesamten Zusammenhang Ulrike Haß, *Militante Pastorale. Zur Literatur der antimodernen Bewegungen im frühen 20. Jahrhundert*, München 1993. Was Broch ›Gefühlswissen‹ nennt, bezeichnet Haß als ›latentes Wissen‹.
- 27 In diesem Sinn sah schon Maurice Blanchot Broch als einen Schriftsteller des Außen, in: Maurice Blanchot, *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, München 1962, 152–172.
- 28 Vgl. Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt/Main 1980, 87–105.
- 29 Friedrich Schiller, *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, in: ders., *National-*

- ausgabe, 43 Bde., hg. von Norbert Oellers, Siegfried Seidel u.a., Weimar 1980, Bd. 10, 7–15, hier 13.
- 30 Broch, *Die Schlafwandler* (= KW 1), 393.
- 31 Ebd., 395; vgl. auch Peter Sloterdijks Erwähnungen Brochs im Rahmen seiner Überlegungen zur »atomterroristischen« Bedeutung des Gaskriegs, in: Peter Sloterdijk, *Schäume. Sphären III*, Frankfurt/Main 2004, 182–186.
- 32 Walter Benjamin, *Einbahnstraße*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, 7 Bde., hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt/Main 1972, Bd. IV.1, 73–148, hier 147.
- 33 Ebd.
- 34 Ebd.
- 35 Ebd.
- 36 Vgl. hierzu umfassend Florian Sprenger, *Epistemologien des Umgebens. Zur Geschichte, Ökologie und Biopolitik künstlicher Environments*, Bielefeld 2019.
- 37 Vgl. Timothy Morton, *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard 2007.
- 38 Vgl. James Burton, Erich Hörl (Hg.), *General Ecology. The New Ecological Paradigm*, London–New York 2017; Deleuze, *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*, in: ders., *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt/Main 1993, 254–262.
- 39 Dieser Aufsatz entstand im Rahmen eines Forschungsaufenthalts an der New York University. Ich danke Elisabeth Strowick für die Einladung und der Alexander von Humboldt-Stiftung für die großzügige Unterstützung.

Wolfgang Brylla
Flucht als Erzähldogma
Filmische Erzählstrategien in
Erich Maria Remarques Exilroman »Liebe Deinen Nächsten«

Remarque - Zwischen Weltruhm und Trivialität

Es gibt wohl kaum einen anderen deutschen Schriftsteller, der in solch kurzer Zeit nicht nur eine imposante Fangemeinde gewinnen konnte und Weltruhm erreichte, sondern bis heute als Trivialautor gebrandmarkt wird;¹ der zwar Bestsellerromane verfasste, für den sich sogar die Hollywood-Filmindustrie begeisterte, aber wegen der schon längst überflüssigen Diskussion um die Differenzierung von H- und U-Literatur als Autor zweiten Ranges betrachtet wird.² Zu Unrecht. Zum einen aufgrund der Beschränktheit der geführten literarischen Debatten, in denen man versucht, die elitäre Literatur über das Kriterium des (vermeintlichen) textinternen Anspruchs auf Artifizialität zu definieren und der Unterhaltungsliteratur die missbilligende Etikette der Klischeehaftigkeit bzw. des Schematismus anzuheften.³ Zum anderen aufgrund der simplen Tatsache, dass man Erich Maria Remarques Prosawerke, ähnlich wie die Romane Hans Falladas oder Johannes Mario Simmels, stets als Romane des »kleinen Mannes« bzw. als Asphaltliteratur zu signieren vermochte, die insofern wenig bis gar nichts mit einer hochgestochenen literarästhetischen Kunst der Metaphorik oder Symbolik gemeinsam haben. Diese für den deutschen Literaturbetrieb eigentümliche Herangehensweise, die im englischsprachigen Raum schon längst verworfen wurde, weil sie die Literaturwissenschaft in keiner Weise nach vorne brachte, sondern einzig dazu führte, dass diese ständig auf sich selbst rekurrierte, immer die gleichen Texte (neu)interpretierte und im Grunde den Leserwillen schon von vornherein ignorierte. In ihrem Elfenbeinturm ausharrend neigt sie dazu, Remarques Romane wie *Im Westen nichts Neues* oder *Drei Kameraden* aus der Sicht eines gewissen Minus-Wertes in Erwägung zu ziehen. Auf diesem Wege wird Remarques *Œuvre* desavouiert,⁴ weil es nicht in das – sich ausgedachte und erwünschte – Gesamtkonzept einer Literatur passt, das auf metaliterarischen Dimensionen eines Thomas Mann fußt und die Fragen nach der Sinnlosigkeit bzw. Sinnhaftigkeit des (Da-)Seins stellt. Dass Remarque und andere Schriftsteller der Vorkriegszeit, die – wie etwa Vicki Baum⁵ – ebenfalls wegen ihres großen Leserzulaufs der Trivialität bezichtigt werden, dieselben oder ähnliche Fragen

aufwerfen, mit dem Unterschied jedoch, dass sie auf eine komplexe und schwer lesbare Syntax verzichten, blieb und bleibt sogar im 21. Jahrhundert unbeachtet. Remarques schriftstellerische Qualität und seine außerliterarischen Leistungen – nach der Veröffentlichung von *Im Westen nichts Neues* wurde er etwa für den Friedensnobelpreis vorgeschlagen – werden außen vor gelassen. Mit dem angeblich nur auf den Text gerichteten wissenschaftlichen Fokus bemüht man sich, Remarques Romane auseinanderzunehmen, um ihre handwerklichen Defizite offenzulegen. Dabei gehört Remarque, was man gern vergisst oder übersieht, einer Gruppe von Autoren an, denen man im Hinblick auf ihre schriftstellerische Werkstatt – salopp ausgedrückt – kaum etwas ankreiden kann. Obwohl viele Romane Remarques in den 1930er Jahren verfasst wurden und auch in derselben Zeitspanne spielen, obwohl der Bonvivant aus Osnabrück in seinen Werken fast immer auf das aktuelle politische Zeitgeschehen reagierte und an den geschichtlichen Entwicklungen Kritik übte – was es erlauben würden, Remarques Texte unter dem Gesichtspunkt des sogenannten Zeitromans zu analysieren⁶ –, wurde er doch meistens aus dem neusachlichen Diskurs ausgeklammert.⁷ Dies mag zumindest aus zwei Gründen verwundern: 1) Remarques Erzählweise weist Parallelen zu filmtechnischen Inszenierungsstrategien auf, die von Alfred Döblin oder dem schon erwähnten Fallada bei der Gestaltung ihrer narrativen Welten benutzt wurden. Man spricht im Zusammenhang mit der Neuen Sachlichkeit häufig von der filmischen Schreibweise,⁸ die von der cineastischen Darstellungspoetik einiges entlehnt hatte, und in der solche Kategorien wie Zeit, Raum und Figuren nicht als konstitutive Erscheinungselemente in ihrer Separatheit fungieren, sondern in einem Nebeneinander, um in der Kombination aufeinander Einfluss auszuüben und das gesamte filmische Szenenbild zu konstruieren. 2) Die Erzähltaktik Remarques beruht sowohl auf der Übernahme von Kompositionsmitteln aus einem anderen Medium – somit könnte man ihn als durchaus avantgardistisch ansehen – als auch auf einem starken Bezug zur literarischen Tradition. Remarques Schreibstil ist eine Mischung von Altem und Neuem, die – so einige Forscher – charakteristisch für die moderne Neue Sachlichkeit⁹ mit ihrem Neuen Bauen, Neuen Wohnen und Neuen Erzählen war.

Liebe Deinen Nächsten von Remarque war als Fortsetzungstext für das US-Magazin *Collier's Weekly* gedacht und wurde 1941 zuerst in der englischen Übersetzung von Denver Lindley aufgelegt. Der Roman, dessen deutsche Fassung im selben Jahr in einem Stockholmer Verlagshaus erschien,¹⁰ nimmt sich eines Themenfeldes an, das auch heutzutage hochaktuell ist: des Problems der Emigration, des Heimatverlustes, der Heimatsuche und der (abhanden gekommenen) Humanität in Zeiten einer moral-menschlichen Krise, in denen Hass

und Hetze gegen den Nachbarn hoch auf der Agenda stehen und toleriert werden. Remarque, der nach 1933 vor den Nationalsozialisten ins Ausland fliehen musste, brachte seinen Roman zunächst im österreichischen, später auch im französischen und Schweizer Exil zu Papier,¹¹ nachdem ihm die Geschichte von einem deutschen politisch verfolgten Flüchtling zu Ohren gekommen war, der, um seine in Berlin gebliebene und im Sterbebett liegende Ehefrau zum letzten Mal zu sehen, in die Hauptstadt fährt und von seinem Widersacher verhaftet wird. Das Ziel der folgenden sich an Film und Literatur orientierenden Untersuchung besteht darin, Remarques Roman *Liebe Deinen Nächsten* aus dem Blickwinkel eines räumlichen Filmerzählens zu beleuchten, um somit auf die metamedialen Korrespondenzen aufmerksam zu machen. Ausgearbeitet werden einige narrative Aspekte, anhand deren man den literarischen Text auf sein Filmpotential hin abfragen kann.

»Kinostil«: Zeigen statt sagen

»Ich behaupte, jeder gute Spekulant, Bankier, Soldat ist ein besserer Dichter als die Mehrzahl Autoren«, diese steile, aber nachvollziehbare These, stammt von Alfred Döblin, der sich in seinem Essay *An Romanautoren und ihre Kritiker* mit der Literaturlandschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auseinandersetzt und kein gutes Haar an ihr lässt.¹² Was Döblin an der Literaturproduktion störte, war ihre Machart, die sich abgekapselt zu haben schien und mit der Wirklichkeit, mit dem Leben *in toto*, nicht zusammenspielte. Schreiben werde für elitäre Kreise reserviert, die Literatur habe sich abgeschottet, was eine Künstlichkeit des Textlichen zur Folge habe, die von Döblin nicht gutgeheißen wurde. »Dichten ist nicht Nägelkauen und Zahnstochern, sondern eine öffentliche Angelegenheit«, behauptet er und zieht damit ins Feld gegen die Mächtigenautoren, die statt Romane und somit von der Realität zu schreiben, der Leserschaft eine »entseelte Realität« (SÄPL, 120) präsentieren. Dieser Sachverhalt solle sich ändern, die Literatur sich dem Leser öffnen und sich auf die *back-to-the-rules*-Mentalität besinnen. Als Ausweg aus dieser literarisch-theoretischen Klemme schlägt Döblin vor, mit der »Hegemonie des Autors« (SÄPL, 122) zu brechen, also mit der, wie man hinzufügen könnte, »Mannologisierung« der Literatur, dem Besserwissentum des Erzählten und/oder Erzählers. Was benötigt wird, ist der »steinerne Stil« (SÄPL, 122), mit dem man sich vom »Erzählschlendrian« verabschiedet und stattdessen einen »Kinostil« (SÄPL, 121) der Bilder ermöglicht.

Dieser würde sich kennzeichnen unter anderem durch: rapide Abläufe der Handlung oder Exaktheit, eine Präzision in der Handlungsschilderung. »Das

Ganze darf nicht erscheinen wie gesprochen, sondern wie vorhanden« (SÄPL, 122), bemerkt Döblin und bringt somit einen für die folgenden Ausführungen wichtigen Punkt zur Sprache. Mit dem Verweis auf das Vorhandensein greift er nämlich – gewollt oder auch nicht – auf die *film narration* zurück, in der der Erzählkosmos nicht ge- oder besprochen, sondern gezeigt wird. Das Zeigen impliziert eine gewisse Vorpräsenz, einen Ist-Stand des Gewesenen und Angetroffenen, das es jetzt mit entsprechenden *tools* zu verdeutlichen gilt. In der Konsequenz wären solche »neuen« Romane, die auf dem Kinostil beharren würden, durch »Entselbstung, Entäußerung des Autors, Depersonation« (SÄPL, 123) getragen. Döblin schließt seine Überlegungen mit folgendem Appell ab: »Mut zur kinetischen Phantasie und zum Erkennen der unglaublichen realen Konturen!« (Ebd.)

Die Literatur solle sich auf die Tatsachen konzentrieren – »Tatsachenphantasie« (SÄPL, 122) –, eine Forderung, deren Verwirklichung in der Neuen Sachlichkeit zu beobachten ist. Auf das Kriterium der Tatsachenoptik ging aber nicht nur Döblin ein – wie in *Berlin Alexanderplatz* –, sondern dieser widmeten sich auch andere berühmte Theoretiker der 1910er und 20er Jahre wie Kurt Pinthus mit seiner Sammlung *Kinobuch* oder Georg Lukács mit *Frühe Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos*. Alle drei waren von der Kamera, vom Kino, von den unbegrenzten Welten, die sich mit einem anderen medialen Zugang eröffneten, fasziniert. Was bei Döblin allerdings im Gegensatz zu Pinthus oder Lukács auffällt, ist seine literarische Akzentuierung. Der Aufruf, »Schaffen wir den Autor ab«, der Roland Barthes' dekonstruktiven Leitsatz »Der Autor ist tot« vorwegnimmt, findet sich überraschenderweise auch bei Remarque wieder. In einem (Selbst-)Interview vergleicht Remarque den Schriftsteller mit dem Heiligen Geist, und dieser müsse ausscheiden: »an seine Stelle tritt der Held (oder Anti-Held oder der Erzähler in der Ichform). Nur *seine* Intelligenz, *seine* Erfahrungen und *seine* Reaktionen sind maßgebend – nur er beobachtet, niemand anders.«¹³ Nicht immer hält sich Remarque an sein Einschränkungspostulat des Ich-Erzählers, in seinen Romanen kommt es zu Variationen von Erzählinstanzen. Aufspüren kann man einen heterodiegetischen Erzähler, einen personalen Erzähler oder einen Wir-Erzähler. Allen liegt allerdings der Grundsatz der Beobachtung – auch ein neusachliches Primat¹⁴ – zugrunde. Durch die Observierung des Außenraumes kann der Innenraum des Textes erzählt werden, der mit und von den außenräumlichen Signalen lebt und der sich stets auf sie beruft. Der Kreis schließt sich. Nicht nur in diesem Punkt kann man eine Verbindungslinie zwischen Döblin und Remarque ziehen. Auch im Falle der Kinostilistik beschreiten beide Autoren einen ähnlichen Weg. Remarque spricht aber nicht direkt von Film, sondern von »Stück«; er präzisiert jedoch nicht, ob es sich um ein Theaterstück

oder ein ›Kinostück‹ handelt, obgleich er sich selbst als »eine Art veränderter Bühnenschriftsteller« begreift: »Alle meine Bücher sind wie Stücke geschrieben. Szene folgt auf Szene. Der Autor als Deus ex machina ist ausgeschaltet; er tritt weder als Erklärer noch als allwissender Verbindungsmann auf.«¹⁵

Kollektivschicksal

Die Handlung des fast 400 Seiten starken Romans *Liebe Deinen Nächsten* lässt sich schnell nacherzählen. Remarque beschreibt die verschiedenen Schicksale von Emigranten, die Nazi-Deutschland verlassen haben, um ihr (Un-)Glück im Ausland zu suchen. Juden mussten wegen der antisemitischen Staatsdoktrin fliehen, Kommunisten wegen ihrer politischen Ansichten. Geschildert werden jedoch, um genau zu sein, keine Schicksale, sondern *das* typische Schicksal *eines* Flüchtlings. Die Diversität der Einzelschicksale mündet zu guter Letzt in ihrer Verallgemeinerung und Standardisierung,¹⁶ wodurch die Menschlichkeit, das Menschsein, auf der Strecke bleibt. Getrieben und gehetzt von Land zu Land (Österreich, Tschechien, die Schweiz, Frankreich) können die Figuren Remarques, unter denen sich zwei Hauptfiguren, Kern und Steiner, herausdestillieren lassen, nirgends heimisch werden, weil sie ihre deutsche Heimat hinter sich zurücklassen mussten. Mit Kern und Steiner, einem jungen Juden einerseits, und einem altgewieften politischen Nazi-Gegner andererseits, werden vom Erzähler zwei Parallelgeschichten geschaffen, die sich ineinander verstricken. In diversen Transiträumen auf ihrem Fluchtweg vor den Nationalsozialisten, mit gefälschten Ausweisen und Pässen immer in Angst, von der Polizei zur Rede gestellt, inhaftiert und des Gastgeberlandes, das im Grunde keines ist, verwiesen zu werden, werden die Flüchtlinge jeder Ehre und Menschlichkeit beraubt. Als Zielobjekte der politischen Dogmatik, als Fremde, Systemgegner und Menschen zweiter Kategorie ins Fadenkreuz geraten, haben sie nur eine Chance zum Überleben. Diese bedeutet, stets in Bewegung zu bleiben, Lebensräume – die eher Räume zum Dahinvegetieren gleichen – zu wechseln, mit der Folge, sich nirgendwo heimisch zu fühlen. Der Verlust der Heimat ist gleichzeitig ein Identitätsverlust.

Zur Heimat wird die Grenze erhoben,¹⁷ die man überschreiten muss, um Lebensmöglichkeiten zu wahren. Solche Grenzlinien, die in Remarques Roman wiederholt zur Geltung gelangen, sind keinesfalls lediglich im Sinne von Textgrenzen aufzufassen, die (nach Jurij Lotman) einen literarischen Text subjektiv machen würden.¹⁸ Remarques Grenzen sind als Grensräume wahrzunehmen, die von haptischer Präsenz und Evidenz geprägt sind. Durch ihr Vorhandensein

markieren sie vorab die topographische, topologische sowie semantische Sujethaftigkeit der Erzählwelt, ohne schon einen Grenzübertritt der Romanhelden zu präfigurieren. Die Grenze grenzt die benachbarten Räume nicht nur voneinander ab, sondern verbindet sie auch durch ihre doppelte, wechselseitige Bestimmtheit als Grenze, denn auf beiden Seiten kommen die Exilanten – das »Emigrantentpack« (LDN, 10) – nicht zur Ruhe. Auf diese Weise wird das Grenzkonstrukt zugleich zum Symbol oder Synonym des Mensch-Seins; Menschen werden aufgrund ihrer Andersartigkeit ver- und gejagt. So ist es nur allzu symptomatisch, dass der einzige Friedensraum, der im Roman eröffnet wird, in Wirklichkeit ein menschenleerer Raum ist (vgl. LDN, 37), ein materielles und geistiges Vakuum fernab von Ländern, Staaten und Grenzen. Ein *third space*, möchte man sich der Terminologie Homi Bhabhas bedienen,¹⁹ ein Raum des Dazwischen und des Stillstands, der Unbeweglichkeit erzeugt. Die Krux besteht jedoch im Folgenden: ein zurechtgezimmertes persönliches Fluidum der Immobilität verursacht auf Dauer Unbeweglichkeit, die schlicht und ergreifend mit dem Tod endet. Somit schließt sich der Kreis, zwischen den Zeilen wird die Unmöglichkeit zur Rast angeschnitten, denn der Lebenskreis muss stets in Fahrt, in Bewegung sein, damit die betroffenen Menschen, für die das »Unglück als das Alltägliche« (LDN, 47) erscheint, sich mehr oder weniger gut durch die gesetzlose Welt des Nationalsozialismus, des erstarkten Patriotismus und Rassismus durchboxen. Es gibt ein Prinzip, das sich ständig repetiert und zur einzigen Konstante im Leben der Emigranten wird: das Schicksal der Emigranten ist der Zufall (vgl. LDN, 76).

Die Zufälligkeit, die die Weiterexistenz der Flüchtlinge bestimmt (auf der *histoire*-Ebene), steht im Widerspruch zum *discours*, der wohlbedacht konstruiert wurde. Die Erzählstruktur spiegelt den *histoire*-Zufall kaum wider. Mehr noch: mit den von Remarque gezielt eingesetzten Darstellungsmitteln wird der Zufallsfaktor einmalmehr konkretisiert. Mithilfe von filmischen Zeigemitteln ist Remarque – oder genauer: sein Erzähler – imstande, ein räumlich evoziertes Flüchtlingserzähluniversum vor Augen zu führen, dem erstens im Hinblick auf den heutigen politischen Diskurs höchste Brisanz zukommt, das zweitens durch die Beweglichkeit der Erzählkamera die Schnelligkeit/Geschwindigkeit des Exilanten-Lebens abzubilden vermag.²⁰ Zu fragen wäre nach der narrativen, an filmischer Vergegenwärtigung orientierten Methodik Remarques, die in *Liebe Deinen Nächsten* zum Tragen kommt. Für den Überblick und um den Argumentationsvorgang nachvollziehen zu können, sollen nun einige Filmkonventionen genannt werden, die nach einer Adaption ins Literarische bei Remarque Verwendung finden.

Techniken filmischen Zeigens

Szenenwechsel, Montage – Ein Film wird aus verschiedenen Szenen zusammenmontiert, die im Studio gewissermaßen mit der ›Schere‹ aneinandergereiht werden. Es gibt verschiedene Formen der Montage, doch Remarque bevorzugt die Montagetechnik des klassischen Hollywood-Cinema, um den einzelnen Szenen bzw. Cuts einen reibungslosen Übergang zu ermöglichen.²¹ Als Möglichkeit wird auch eine ›Schnurstracks-Montage‹ genutzt, in der auf das präzise Zusammenkleben von Szeneperioden kein großer Wert gelegt wird. In *Liebe Deinen Nächsten* findet man eine scheinbar grenzenlose Palette von Szenenmodulen, die durch Abschnittszäsuren getrennt werden. Meistens handelt es sich dabei um kurze bis sehr kurze Passagen, in denen die Protagonisten miteinander ins Gespräch kommen. Remarque steht bei der literarischen Montage stets vor der Wahl: an einigen Stellen entscheidet er sich für einen harten Szenenbruch, bei dem die Folgeszene nicht an den Vorgänger anknüpft, sondern den Leser in eine neue Szene transportiert: »Er [Steiner] besah das Trinkgeld. ›Küss' die Hand‹, stammelte er überwältigt. ›Ergebenster Diener, Herr Graf!‹ || ›Wir müssen in den Prater‹, sagte Steiner draußen. ›Ich gehe überall hin‹, erwiderte Kern. ›Ich bin schon wieder ganz munter!« (LDN, 137); an anderen Stellen setzt Remarque auf eine chronologisch-lineare szenische Kontinuität:

»Herr Kern, da ist jemand, der will Sie sprechen«, meldete plötzlich der Pikkolo des Hotels aufgeregt. »Scheint keine Polizei zu sein!« Kern stand rasch auf. »Gut, ich komme.« || Er erkannte den dürftigen älteren Mann auf den ersten Blick nicht wieder. Es war ihm, als sähe er eine unscharfe, verwischte Einstellung auf einer fotografischen Mattscheibe, die erst allmählich schärfer wurde und vertrautere Züge annahm. »Vater!« sagte er dann tief erschrocken. »Ja, Ludwig.« (LDN, 107)

Die Anbindung an ein Vorher und Nachher wird durch den filmischen Zeitmoment fixiert. Mit Cliffhangern, das heißt mit Szenenenden, die wie in den *daily soaps* die Zuschauer im Ungewissen halten,²² arbeitet Remarque allerdings nicht. Die Gesamthematik scheint zu diffizil, zu komplex und zu bedeutungsvoll, als dass der Autor versucht wäre, auf solch reißerische Art Spannung zu erzeugen. Die von Remarque entfaltete Spannungskurve speist sich weniger aus der Drastik als vielmehr aus der behutsamen szenenhaften Handlungsführung – aus einer »episodischen! Erzählweise«²³ –, die Dramatik hervorruft und die Leserschaft an die Hand nimmt.

Filmzeit – Das Erzählkonzept kann einen Film gewissermaßen dazu verdammen, die Handlungszeit der Plots zu raffen. Ein temporales Ausagieren wäre gleichbe-

deutend mit Handlungsangeweile. Der Zeitraffer bindet Geschehnisse, Ereignisse und Szenen zusammen und löscht andere Ereignisse von der Zeitachse. Die Konsequenz: es geht nicht darum, der Reihe nach, sondern der Logik entsprechend zu erzählen. Der Anspruch auf zeitliche Plausibilität trägt die Möglichkeit in sich, die Zeitebenen durchzumischen oder zu vermischen, Rückwendungen oder auch Prolepsen/Vorwegnahmen in den Erzähldrive einzubauen und zwischen disparaten Zeitebenen zu changieren. Übersprungen werden Minuten, Stunden, Tage, Monate oder ganze Jahre der Handlungswelten: an einem Punkt der Zeitachse ausgestiegen kann man an einem anderen wieder einsteigen – unter der Bedingung, dass die narrative Zeitkomposition nicht beeinträchtigt wird. Das Erzählen muss schlüssig wirken. Remarque bevorzugt in seinem Flucht-Roman den Zeitraffer, weil er der großen Protagonistenschar und deren individuellen Lebensgeschichten anders nicht Herr werden könnte: »Kern sah Ruth an. Sie lächelte ihm zu. ›Hast du Angst?‹ fragte er. Sie schüttelte den Kopf. ›Mit uns ist das anders‹, sagte er. ›Wir sind jung. Wir kommen durch.‹ || Zwei Tage später tauchte Binder aus Zürich auf; kühl, elegant und sicher. ›Wie geht's?‹ fragte er. ›Hat alles geklappt?‹« (LDN, 210). Dank diesem Mechanismus kann er die erzählte Zeit bündeln und sich der Erzählgegenwart nähern, wodurch der Eindruck der Anteilnahme und der Gegenwärtigkeit der Handlung entsteht. Zwar dominiert in *Liebe Deinen Nächsten* die Präteritum-Form, aber es ist ein episches Präteritum,²⁴ das während der Lektüre aktiviert wird und Züge der Präsens-Form aufzuweisen weiß. Konfrontiert wird man mit einer Geschichte, die zwar der Vergangenheit angehört, die aber dennoch die Authentizität tangiert und beim Lesen reaktualisiert wird. Mit zeitlichen Analepsen, die in die Vorgeschichte(n) der Figuren reichen, kann Remarque der Leserschaft ein in sich geschlossenes Gesamtbild anbieten.

Dialoge – Eine Zeitdehnung ist in der gängigen filmischen Darstellung unerwünscht, weil sie nur die Langatmigkeit der Handlung betonen und so störend wirken würde. Dagegen wird die Zeitdeckung, bei der sich erzählte Zeit und Erzählzeit überlappen, nicht abgewertet, denn mit ihrer Hilfe kann ein dramatisch-theatralischer Inszenierungsmodus eingeschaltet werden. Ein zeitdeckendes Erzählen wird in der Regel durch Figurendialoge garantiert, die durch ein gewisses Sprachtempo gekennzeichnet sind. Mit Blick auf Remarque kann man von einem Dialog-Roman reden, in dem die Gesprächssequenzen überwiegen und die Handlung zweitrangig wird. »Die Beschreibung von Personen, Orten oder Zeiten tritt hinter den Dialog zurück«, konstatiert Brygida Sobótka.²⁵ In jeder Szene wird gesprochen, in jeder Szene stoßen Protagonisten aufeinander, die im Begegnungsraum zum Sprechen gezwungen zu sein scheinen. Dabei ähneln

die Figurendialoge der filmischen Schuss/Gegenschuss-Technik:²⁶ eine Figur redet, die andere antwortet ohne zu zögern:

»Kein Geld auch.«

»Stimmt, aber seltener. Ich habe ihn gründlich erschreckt mit wilden Nachrichten aus Deutschland. Er gibt nur aus Angst. Um sich vom Schicksal loszukaufen. Steht das nicht in der Liste?«

»Nein. Da steht: Gibt, aber nur auf Druck.«

»Das ist dasselbe. Na, vielleicht treffen wir den Kommerzienrat noch einmal als Kollegen auf der Landstraße wieder. Das würde mich für vieles entschädigen.« (LDN, 210–211)

Die narrativ zeigende Kamera fokussiert die Protagonisten einzeln, überlässt jedem seinen Gestaltungsraum. Das dynamische Oszillieren zwischen den Figuren wird bei Remarque zusätzlich durch die fehlenden, defizitär gebrauchten *inquit*-Formeln wie »er sagte«, »er dachte« etc. verstärkt.

Perspektivierung – Die Perspektivierungsfähigkeit des Erzählers ist mit diesen Dialogen verknüpft, das heißt, welche Figuren/Räume er demonstriert und durch welche Wahrnehmungsfiler er das Geschehene bzw. Geschehende schildert, dies hängt eng miteinander zusammen. Remarque hegt keine Vorliebe für eine einzig konkrete Perspektive. Generell weiß Remarque auf viele Figurenblickwinkel zurückzugreifen, meistens wird jedoch der Steiner- oder Kern-Blickpunkt zurate gezogen. Typisch für das klassische Hollywood-Kino und auch für Remarque ist dabei der Umgang mit der Vogel- und Froschperspektive. Die Vogelperspektive bebildert und speichert die Ereignisse von oben, indem sie das ganze Setting, die *Mise en Scène* in Augenschein nimmt, sich nicht auf Szenen oder Erzählfragmente beschränkt. In solchen Textpassagen hat die heterodiegetische Erzählinstanz das Sagen:

Die Polizeiautos fahren ziemlich schnell, denn die Straßen waren noch fast leer. Der Himmel hinter den Häusern wich zurück, er wurde heller und weiter und durchsichtig blau, aber die Verhafteten standen dunkel auf den Wagen wie Weiden im Herbstregen. Ein paar Polizisten aßen belegte Brote. Sie tranken Kaffee aus flachen Blechflaschen. In der Nähe der Aspernbrücke kreuzte ein Gemüseauto die Straße. Die Polizeiwagen bremsen und zogen dann wieder an. Im gleichen Augenblick kletterte einer der Verhafteten über den Rand des zweiten Wagens und sprang ab. Er fiel schräg auf den Kotflügel, verfang sich mit dem Mantel und schlug mit einem trockenen Knack auf das Pflaster. (LDN, 10)

Im Falle der Froschperspektive wird ein Figurenabschnitt, eine Erzählphase usw. gezoomt, also nicht wie bei der Vogelperspektive aus der Ferne, sondern aus der Nähe gefilmt. In *Liebe Deinen Nächsten* kommt die Froschperspektive vor allem bei Dialogen zur Anwendung, aber auch in Kapiteln, in denen sich die Figuren durch ihre *speech*-Eingriffe selbst charakterisieren, wie etwa hier Steiner:

»L..I Mit zweiundzwanzig Jahren lag ich im Lazarett. Da habe ich etwas gelernt. Willst du wissen, was?«

»Ja.«

»L..I Ich hatte nichts Besonderes. Fleischdurchschuß ohne viel Schmerzen. Aber neben mir lag mein Freund. Nicht irgendein Freund. Mein Freund. Ein Splitter hatte ihm den Bauch aufgerissen. Er lag da und schrie. Kein Morphium, verstehst du? Hatten sogar für die Offiziere zuwenig. Am zweiten Tag war er so heiser, daß er nur noch stöhnte. Flehte mich an, ein Ende zu machen. Hätte es getan, wenn ich gewußt hätte, wie. Am dritten Tag gab's mittags auf einmal Erbensuppe. Dicke Friedenssuppe mit Speck. Vorher hatten wir nur so eine Art Aufwaschwasser gekriegt. Wir aßen sie. Und während ich fraß wie heißhungriges Vieh, selbstvergessen mit Genuß fraß, sah ich über den Rand der Schüssel das Gesicht meines Freundes, die zerborstenen, aufgerissenen Lippen, ich sah, daß er unter Qualen starb, zwei Stunden später war er tot, und ich fraß, und es schmeckte mir wie nie in meinem Leben. L..I Mitleid, gut – aber die Schmerzen spürst du trotzdem nicht! Dein Bauch ist heil, das ist es. Einen halben Meter neben dir geht für einen andern die Welt unter in Gebrüll und Qual – und du spürst nichts. Das ist das Elend der Welt! Merk dir das, Baby. Deshalb geht es so langsam vorwärts. Und so schnell rückwärts L..I.« (LDN, 35f.)

Kamerazoom – Im Instrumentarium der filmischen Zeige- und Erzähltechniken unterscheidet man zwischen einzelnen Kameraaufnahmen, die beispielweise das Gefilmte in der Totalen (*long shots*) oder auch in der Nahen/Halbnahen (*close-ups*) zeigen. Anhand der Einstellungsgrößen kann der Regisseur die Zuschauer auf einige wichtige Aspekte aufmerksam machen, andere an den Rand schieben, oder auch Spannungs- und Angstzustände auslösen wie durch Großaufnahmen von *scary*-Gesichtern in Horrorfilmen. Der Zoom ist dabei im Zusammenhang mit der Perspektivierung zu sehen – Remarque weiß gekonnt, einerseits die Kamera fahren zu lassen, indem er sie durch die ganze Bandbreite an Szenen auf eine Reise schickt, andererseits ihre Einstellungsgrößen zu ändern. Der Totalen bedient er sich bei der Szeneneinführung, in der der Raum beschrieben wird, um einen Erzählflair, eine bestimmte Raumatmosphäre zu bewirken; die Nahe kommt bei der Figurenperspektive zum Einsatz:

Kern legte sich auf die Pritsche und schloß die Augen. Er war voll von einer nebelhaften, grauen Traurigkeit. Seit dem Verhör morgens hatte er ununterbrochen an seine Eltern denken müssen – seit langer Zeit zum erstenmal wieder. Er sah seinen Vater vor sich, als er von der Polizei zurückkam. Ein Konkurrent hatte ihn wegen staatsgefährlicher Reden bei der Gestapo denunziert, um sein kleines Laboratorium für medizinische Seifen, Parfüme und Toilettewasser zu ruinieren und es dann für nichts zu kaufen. (LDN, 22)

Drehbuch – Liebe Deinen Nächsten lässt sich als ein Filmscript begreifen, in dem die Regieanweisungen nicht an den Seitenrand gedrängt wurden, sondern Bestandteil des Textes sind und somit eine autonome Handlungsingredienz darstellen. Der Großteil der Einzelepisoden oder -szenen beginnt *in medias res* und mit einer räumlichen Einordnung, mit der den Betrachtern eine Art filmischer Wegweiser an die Hand gegeben, und mit der der dramatische Handlungsverlauf konstituiert wird: »Man brachte die Verhafteten zur Polizeistation an der Elisabethpromenade« (LDN, 14); »Kern kam nachmittags in Prag an. Er ließ seinen Koffer am Bahnhof und ging sofort zur Polizei« (LDN, 37); »Der große Warteraum des Komitees für Flüchtlingshilfe war überfüllt mit Menschen« (LDN, 41). Die Didaskalia-Formen sind kurz und knapp gehalten wie »Die Frau antwortete nicht« oder »Die Frau nickte und ging rascher« oder »Das Fleisch glänzte blutig und weiß in der Sonne« (LDN, 33). Durch die detaillierte Handhabung von kurzen Sätzen und den daraus entstehenden Satzbau sowie durch einen gewissen Satzrhythmus wird einerseits auf die Hastigkeit und Dynamik der Handlungswege (bzw. auf deren Verläufe), andererseits auf die filmische Technik des Weglassens und Nicht-Aussprechens angespielt. Von größerer Signifikanz ist nämlich nicht das Geschehene, sondern das Nicht-Geschehene, aber Geahnte. Das Erzählen findet eben in solchen narrativen Lücken statt, die mithilfe des Nicht-Ausgesagten den Flucht-Erzählkomplex vervollständigen und zu dem machen, was er ist: ein Roadmovie.

Roadmovie – Die filmindustrielle Pragmatik differenziert zwischen einzelnen Movie-Gattungen, denen man spezifische und typische Konditionierungseigenschaften zuschreibt. Ein Genre sticht dabei besonders hervor, das erst in den 1960er Jahren in Hollywood seinen Durchbruch feierte. Das Roadmovie ist ein Ableger und Erbe des Westerns:²⁷ auch in diesem wurde die unbegrenzte Raumfreiheit zur Schau gestellt (was dort die Prärie ist, ist hier der Highway); die Helden reisen oder jagen durch die unergründete Steppe der Wüste, der Autobahn oder der sich im Aufschwung befindenden Großstadt. Zum wichtigsten Erkennungsmerkmal des ›Films auf Achse‹ wurde die permanente Beweglichkeit gepaart mit fließenden, aber nicht hektischen Szenenwechseln, die der

Hauptthematik geschuldet sind. Der Kameramann fixiert sich meistens nur auf die wichtigsten Figuren, durch deren Wahrnehmungsoptik die Geschichte bildhaft erzählt wird. *Liebe Deinen Nächsten* ist als solches literarisches Roadmovie in Erwägung zu ziehen, und zwar aus zwei Gründen: Erstens läuft Remarques Erzählerattitüde auf die Archivierung von Szene-Zuständen heraus (Transiträume des Grauens und der Angst); zweitens wird eben der Lebensgang von zwei Haupthelden, Kern und Steiner, nachskizziert. Einige Episoden, in die die Flüchtlinge verwickelt sind, weisen dabei auch einen humoristischen Charakter auf. Die Grotteske an der österreichisch-schweizerischen Grenze, an der Steiner mit den Grenzwächtern Abend für Abend Karten spielt, um nach ein paar Stunden erneut abgeschoben zu werden, ähnelt dem inszenierten Klamauk Charlie Chaplins, vor allem seinem Film *Der Einwanderer* von 1917. Chaplin, der dort einen anonymen, Karten spielenden, zockenden Vagabunden aus dem Abendland verkörpert, reist auf einem Schiff in die USA aus, wo er sich erhofft, Glück, ein Zuhause und Familie zu finden.

Erzählklammer: Prolog und Epilog – Ganz am Schluss von *Liebe Deinen Nächsten* bekommen Kern und seine Verlobte Schiffsfahrkarten nach Mexiko geschenkt, die sie Steiner verdanken. Die letzte Szene zeigt die Kerns durch die Straßen von Paris spazierend und über ihre gemeinsame Zukunft schwadronierend: »Kern sah Ruth an. »Wie viele Menschen es gibt«, sagte er. »Ja«, erwiderte sie. »Furchtbar viele Menschen« (LDN, 393). Der Roman schließt mit einem wenig hollywoodreifen Semi-Happyend, das aber im Kontext und vor dem Hintergrund des Erzählkonzepts als die einzig logisch nachvollziehbare Lösung erscheint, zumal es die Schlusszenerie (Epilog) mit der Anfangszenerie (Prolog) mithilfe des Kern-Protagonisten in Relation bringt. Die Geschichte nimmt für Kern trotz vieler Strapazen eine Wende zum Guten, die installierte Erzählklammer soll diese positive Entwicklung an den Etappen und Stadien des Erzählten explizieren. Der ins Ungewisse schweifende Kamerablick des letzten Gesprächs ist als Vorwegnahme einer Fortsetzung zu deuten. Und tatsächlich, Remarque legt 1945 und 1962 den Lesern zwei Folgeromane vor, die sich mit dem Problemfeld der Flucht und gesellschaftlichen Aussperrung (*Arc de Triomphe* und *Die Nacht von Lissabon*) beschäftigen. Alle drei Remarque-Texte konvergieren aber nicht nur in thematischer Hinsicht, sondern auch mit Blick auf die narrative Machart.

Tilman Westphalen meint, *Liebe Deinen Nächsten* sei in Wahrheit eine »Utopie der immer noch erhofften humanen Gesellschaft«,²³ die, obgleich die geschichtlichen Zustände eine völlig andere Sprache sprechen, durch die christliche Nächstenliebe nach wie vor hochgehalten werde. In diesem »antifaschistischen

Roman«²⁹ wird allerdings auf der Grundlage eines filmveritablen Erzählgerüsts weniger eine Utopie heraufbeschworen, als vielmehr die Dystopie der Wirklichkeit zum Ausdruck gebracht. Die englische Übersetzung des Romantitels – *Flotsam*, was so viel wie ›Strandgut‹ bedeutet – bringt diese Dichotomie auf den Punkt. Die Exilanten, Flüchtlinge und Emigranten sind wie nicht mehr brauchbare Gegenstände, die vom Meer mit einer Welle an den Strand gespült werden. Der Rest der Gesellschaft schert sich wenig um sie und schwimmt auf der politischen Welle der Diskriminierung und des Rassenwahns im »Zeitalter des Bluffs« (LDN, 168); in einem Zeitalter der Trickserei oder optischen Täuschung, das mit filmischen Kunstgriffen illustriert und dingfest gemacht werden kann, um auf die gesellschaftlichen Polyvalenzen, den Selbstbetrug hinzudeuten und sie an den Pranger zu stellen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Heinz Ludwig Arnold, *Von Unvollendeten. Literarische Porträts*, Göttingen 2005, 64f.; Brian Murdoch, *German Literature and the First World War. The Anti-War Tradition*, London–New York 2015, 106.
- 2 Vgl. Bernhard Nienaber, *Vom anachronistischen Helden zum larmoyanten Untertan. Eine Untersuchung zur Entwicklung der Humanismuskonzeption in Erich Maria Remarques Romanen der Adenauer-Restoration*, Würzburg 1997, 195.
- 3 Siehe Albert Klein, Heinz Hecker, *Trivialliteratur*, Opladen 1977.
- 4 Vgl. Mariana Parvanova, *Die Darstellung der Deutschen und des deutschen Militarismus in Remarques Werken*, in: *Erich Maria Remarque Jahrbuch*, 14 (2004), 69–101.
- 5 Siehe Nicole Nottelmann, *Strategien des Erfolgs. Narratologische Analysen exemplarischer Romane Vicki Baums*, Würzburg 2002.
- 6 Vgl. Martin Lindner, *Leben in der Krise. Zeiträume der Neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne*, Stuttgart–Weimar 1999.
- 7 Mit einigen Ausnahmen wie Denis Herold: »Im Zeitalter der Sachlichkeit muß man romantisch sein, das ist der Trick«. *Formen und Funktionen der Neuen Sachlichkeit in Erich Maria Remarques Romanen*, Marburg 2014; Sabina Becker, *Neue Sachlichkeit*, Bd. 1: *Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920–1933)*, Köln 2000; dazu auch die Rezension von Rainer Jeglin, Sabina Becker, *Neue Sachlichkeit*, in: *Erich Maria Remarque Jahrbuch*, 14 (2004), 102–108.
- 8 Vgl. Ekkehard Kaemmerling, *Die filmische Schreibweise*, in: Matthias Prangel (Hg.), *Materialien zu Alfred Döblin »Berlin Alexanderplatz«*, Frankfurt/Main 1975, 185–198.
- 9 Vgl. dazu die Aufsätze von Roland Ulrich, *Fasziniert von Hemingway. Fallada zwischen Tradition und Moderne*, in: *Hans-Fallada-Jahrbuch*, 3 (2000), 220–228; ders., *Zwischen Neuromantik und Neuer Sachlichkeit. Zum Motiv des Geldes im Werk Hans Falladas*, in: *Hans-Fallada-Jahrbuch*, 2 (1997), 116–125.
- 10 Vgl. Hans Wagener, *Understanding Erich Maria Remarque*, Columbia 1991, 53.
- 11 Vgl. Brian Murdoch, *The Novels of Erich Maria Remarque. Sparks of Life*, Rochester/ NY 2006, 99.

- 12 Alfred Döblin, *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, Frankfurt/Main 2013, 120 (weiter im Fließtext unter der Sigle SÄPL).
- 13 Erich Maria Remarque, *Größere und kleinere Ironien meines Lebens. Interview mit sich selbst*, in: ders., *Ein militanter Pazifist. Texte und Interviews 1929-1966*, hg. von Thomas F. Schneider, Köln 1994, 138-143, hier 139f.
- 14 Vgl. Sabina Becker, *Alfred Döblin im Kontext der Neuen Sachlichkeit*, in: dies. (Hg.), *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik*, St. Ingbert 1995, Bd. 1, 202-229, hier 215.
- 15 Remarque, *Größere und kleinere Ironien meines Lebens*, 139.
- 16 Brygida Sobótka spricht in diesem Kontext von der »Generalisierung des Schicksals der Emigranten« (Brygida Sobótka, *Stil und Sprache Erich Maria Remarques am Beispiel der Exilromane »Liebe Deinen Nächsten« und »Arc de Triomphe«*, in: *Studia Niemcoznawcze*, 49 [2012], 587-596, hier 595).
- 17 Vgl. Erich Maria Remarque, *Liebe Deinen Nächsten*, Frankfurt/Main 1983, 180 (weiter im Fließtext unter der Sigle LDN).
- 18 Vgl. Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, 311-338.
- 19 Vgl. Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000.
- 20 Vgl. Murdoch, *The Novels of Erich Maria Remarque*, 106f.; Wagener, *Understanding Erich Maria Remarque*, 58.
- 21 Zur Montage siehe Wolfgang Gast, *Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*, Frankfurt/Main 1993, 40-44.
- 22 Vgl. Lothar Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz 2008, 340.
- 23 Sobótka, *Stil und Sprache Erich Maria Remarques*, 590.
- 24 Siehe dazu Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1968.
- 25 Sobótka, *Stil und Sprache Erich Maria Remarques*, 591.
- 26 Vgl. Werner Faulstich, *Grundkurs. Filmanalyse*, Paderborn 2002, 125.
- 27 Vgl. Martin Bertelsen, *Roadmovies und Western. Ein Vergleich zur Genre-Bestimmung des Roadmovies*, Ammersbek/Hamburg 1991.
- 28 Tilman Westphalen, *Ein Mensch ohne Pass ist eine Leiche auf Urlaub. Nachwort zu »Liebe Deinen Nächsten«*, in: Erich Maria Remarque, *Liebe Deinen Nächsten*, Köln 2001, 321-340, hier 330.
- 29 Brygida Sobótka, *Die Emigranten und ihr tragisches Schicksal in den Romanen von Erich Maria Remarque*, in: *Studia Niemcoznawcze*, 52 (2013), 289-296, hier 295.

Hannah Fissenebert

Undine spricht

Ingeborg Bachmanns »Undine« im Kontext ihrer medialen Genese

Ingeborg Bachmanns bekannter Text *Undine geht* von 1961 wurde bereits zur Zeit seiner Erscheinung kontrovers diskutiert. Dazu trug auch bei, dass der Text in den autobiographisch orientierten Band *Das dreißigste Jahr* aufgenommen wurde. So wurden im Feuilleton gerne Bezüge zur Person der Autorin hergestellt und auch der dem Erzählband zugrunde liegende Wechsel von Lyrik zu Prosa erweckte insgesamt große Aufmerksamkeit.¹ Bachmann ist zu dieser Zeit bereits fest etabliertes und mehrfach ausgezeichnetes Mitglied der Gruppe 47, die sich den Schwierigkeiten eines Sprechens in deutscher Sprache nach Auschwitz widmete.² Auch in ihren Texten sowie in den Frankfurter Vorlesungen werden Verstummen und Schweigen thematisiert; dies meint aber nicht wie etwa bei Paul Celan die Sprachlosigkeit, sondern die Suche nach einem nicht alltags-sprachlichen Reden und nach einer Sprache als Utopie.³ So wird *Undine geht* mitunter als Verhandlung einer existentiellen »Sprach- und Wahrnehmungskrise« verstanden.⁴ Hier verabschiedet sich die mythisch-märchenhafte Protagonistin aus der Kommunikation mit ihrem menschlichen Gegenüber Hans.⁵

Die Sprache, so die Ausgangsthese der folgenden Überlegungen, ist jedoch noch auf einer weiteren Ebene von Relevanz: *Undine geht* wurde zuerst im Radio gesendet und steht somit in der Nähe des Hörspiels. Auch wenn *Undine geht* nicht als Hörspielfassung publiziert ist, wurde der Text 1961 doch zunächst als solche mit Bachmann als Sprecherin produziert und gesendet.⁶ Erst im Anschluss erfolgte die Publikation in einer Zeitung und in Prosaform.⁷ Um dieser Textgenese gerecht zu werden, bedarf es in der Analyse einer nicht rein literaturwissenschaftlichen Perspektive, sondern auch der Auseinandersetzung mit anderen Disziplinen.⁸ Für *Undine geht* sind Stimmlichkeit und Sprachvollzug wesentlich. In der durch Mündlichkeit und Performanz geprägten Ersterscheinung ist die Sprache nicht nur literarisch, sondern auch als Klangkörper von Gewicht. In der Auseinandersetzung mit diesen formalen Momenten des Textes, die in einem transmedialen Verständnis als theatral gelten können, soll deutlich werden, wie Undines Rede durch und für eine mündliche Darbietung generiert wurde.⁹ Dabei besteht Bachmanns Text keineswegs nur aus Undines Ansprache an Hans, sondern aus einer mindestens dreistelligen Konstellation

von figurativer Sprache, (imaginärer) Zuhörerschaft und verschiedenen medialen Sprachformen.

Die zugrundeliegende Geschichte der Seejungfrau wird bei Bachmann nicht vorrangig in der Form, sondern figurativ übernommen. Trotz der formalen Veränderungen lässt sich Undine, vor allem durch die explizite Nennung im Titel, als Märchenfigur einordnen.

Der markante Titel benennt zugleich aber auch das konstitutive Moment der Bearbeitung: Undine, die man aus zahlreichen Erzählungen wie der von Friedrich de la Motte-Fouqué kennt, kündigt ihren Abgang an. Knapp zehn Jahre nach dem vergeblichen Warten auf Godot, wird uns hier eine Figur präsentiert, die zwar im Gehen begriffen ist, aber nun doch noch bleibt. Ihr ›Gehen‹ stellt eines der entscheidenden Motive dar; es wird nicht nur im Titel angekündigt, sondern auch am Ende des Textes mit den Worten »Komm. Nur einmal./Komm« (263) in sein Gegenteil verkehrt.¹⁰ Dieser Ausgang beschreibt einen Zirkel zum Anfang hin. Mit dem »Komm« wird das Gehen gespiegelt.¹¹ Bachmanns Undine ist dabei die erste Wasserfrau, die gehen will und nicht gehen muss. Doch um gehen zu können, muss sie zuerst kommen und einen stimmungswaltigen Auftritt hinlegen. Nicht zufällig teilt Bachmanns Text viele Eigenschaften mit Märchenadaptionen für die Bühne, wie sie zum Beispiel Autorinnen und Autoren wie Robert Walser, Tankred Dorst, Dea Loher oder Elfriede Jelinek verfasst haben.¹² Wesentliche Elemente von *Undine geht* rekurren auf eine ausgeprägte Oralität des Textes. Der Text ist in diesem Sinne mit der dramatischen Gattung verwandt.

In einem ersten Schritt soll Bachmanns Zugriff auf das Märchen im Vergleich mit früheren Bearbeitungen des Stoffes betrachtet werden. Insbesondere in der Gegenüberstellung mit der Bühnenfassung lassen sich Veränderungen und Zuspitzungen feststellen, die den Hörspiel-Charakter des Textes hervortreten lassen. In einem zweiten Schritt stehen die einander sehr ähnlichen Fassungen des Hörspielmanuskripts, der Radio-Aufnahme und des Buchabdrucks von *Undine geht* im Vordergrund. Hierbei werden die verschiedenen medialen Erscheinungsformen und die Bedeutung des originär Akustischen von Bachmanns Textversionen verhandelt.

Zur Monologform

Der Blick auf die dramatischen Vorgänger von Bachmanns Text drängt sich auf, da sich dieser selbst inhaltlich und formal auf frühere Bühnenbearbeitungen des Undinen-Stoffes bezieht. Dabei handelt es sich um Werke, die sich unterschiedlichen Gattungen zuordnen lassen und die in *Undine geht* intertextuell

zusammengeführt werden. Neben Fouqués Erzählung *Undine* von 1811 gilt ein gleichnamiges Ballett des Komponisten Hans Werner Henze von 1958 als Anregung. Mit Henze hat Bachmann zudem den Austausch über die Undinenfigur und ihre Bedeutung im 20. Jahrhundert gesucht.¹³ Ich möchte mich hier allerdings auf Jean Giraudoux' Drama *Ondine* von 1938 konzentrieren, das wiederum auf Fouqués Erzählung basiert.¹⁴ Denn gerade zwischen Giraudoux' und Bachmanns Adaptionen fallen enge und zugleich kontrastreiche Bezüge auf – nicht nur auf inhaltlicher Ebene, sondern auch in Hinblick auf den jeweiligen formalen Zugriff.

Giraudoux' Theatertext endet tragisch; der Ritter Hans stirbt, da er Ondine betrogen hat, die Seejungfrau muss ihn vergessen und geht ins Wasser zurück. Bachmanns Auseinandersetzung schließt genau hier an: Undine verabschiedet sich ebenfalls von Hans. Dieser aber bleibt anders als bei Giraudoux am Leben.¹⁵ So greift Bachmann die Möglichkeit einer späteren Begegnung Undines mit der Menschenwelt auf, die bei Giraudoux nur angedeutet wird. Zudem vergisst Undine hier gerade nicht, dass es Hans gab.¹⁶ Bachmanns Undine kennt vielmehr nicht nur einen Hans, sie ist bereits mehreren begegnet: »Ich habe einen Mann gekannt, der hieß Hans, und er war anders als alle anderen. Noch einen kannte ich, der war auch anders als alle anderen. Dann einen, der war ganz anders als alle anderen und er hieß Hans, ich liebte ihn« (258). Hans kann mit Immanuel Kants epistemologischer Unterscheidung als eine sowohl besondere als auch allgemeine Figur bezeichnet werden – es kommt zu einer Typisierung bei gleichzeitiger Betonung der Eigenheiten des Einzelnen.¹⁷ Zwei Aspekte treten hier hervor: Zum einen werden Undine und Hans bei Bachmann nicht als Individuen gekennzeichnet; Undine hat keine Verwandten mehr; ihre Herkunft und ihr Wesen bleiben ungeklärt. Bei Giraudoux war sie diesbezüglich noch geheimnislos. Die Rede war von ihrer »Helligkeit«,¹⁸ während bei Bachmann nur noch eine »dichte Durchsichtigkeit« (254) betont wird. Zum anderen wird Undine bei Bachmann effektiv auf die Gegenwart ihrer Rede reduziert. Die Figur ist befreit von auktorialen Beschreibungen, Dialogen und Regieanweisungen und teilt sich allein über ihre Stimme mit.

Bei Bachmann ist denn auch die Liebesgeschichte von Undine und Hans nicht mehr konkret greifbar. Sie wird in widersprüchlicher Weise als serielle Erfahrung von Einzigartigkeit beschrieben.¹⁹ Die »Hänse« werden von Anfang an als typenhaft gekennzeichnet, sie sind gleichsam nur noch Echo eines Namens; die im Text thematisierte Geschlechterproblematik weist somit über das Individuum hinaus. Undine macht dies direkt zu Beginn deutlich, wenn sie zu folgendem Rundumschlag ausholt: »Ihr Menschen! Ihr Ungeheuer! Ihr Ungeheuer mit dem Namen Hans« (253). Damit sind nicht nur alle Menschen oder genauer Männer

angesprochen, sondern auch die literarischen Vorgänger von Hans bei Fouqué, Giraudoux und Henze – die genannte Vielzahl von Deutungsmöglichkeiten bezeugt die gewollt vage Referenz. Der schematische Charakter Undines dient einerseits dazu, die Märchenvorlage als künstliches Narrativ auszustellen. Andererseits wird mit dem Fokus auf die monologische Form Undine als körperlose Stimme reflektiert. Die stereotype Märchenfigur wird so zu einer vielseitigen Projektionsfläche; den Rezipierenden bleibt allein ihre direkte Rede, um sie zu erleben. Dies gilt – eine bereits erwähnte Besonderheit des Textes – sowohl für die eingesprochene Radio-Version als auch für die gedruckte Zeitungs- und Buchversion; worauf noch zurückzukommen sein wird.

Die Stimme erheben - Zur Rollenhaftigkeit Undines

Bachmanns Fokussierung auf die Rede Undines soll zunächst ausführlicher betrachtet werden. Zu fragen ist, welche Effekte eine derartig ausgestellte Undinefigur auslöst. Auffällig ist, wie oben bereits angedeutet, dass es zu einer Konzentration auf die Stimme und somit auf die Perspektive Undines kommt, die sich an drei Punkten spezifischer festmachen lässt.

1. Während Giraudoux Ondine und Hans gemeinsame Szenen gibt und neben ihnen viele weitere Figuren auftreten, lässt Bachmann Undine allein sprechen. In ihrem Monolog wird die Trennung noch fokussierter als bei Giraudoux in einer sprachlichen Auseinandersetzung reflektiert. Es handelt sich folglich um eine verbale Reduktion und gleichzeitige Zuspitzung der letzten Szene Giraudoux', in der Ondine und Hans in ihrem finalen Dialog von ihrer Liebe erzählen. Hans, als antagonistisches ›Duc‹, wird bei Bachmann somit zur abstrakten ›Folie‹ von Undines Auseinandersetzung (vgl. 79, 118). Indem Undine ihre eigene Position zum Thema macht, verliert die Handlung zugunsten einer hörbaren Reflexivität der Figur an Gewicht. Hier erfüllt die Autorin nicht zuletzt jene Vorstellung der 1950er und 1960er Jahre, die das literarische Hörspiel zur Innerlichkeit drängen wollte. Nicht Handlung, sondern die Vergegenwärtigung subjektiver Gedankengänge, Konflikte und Stimmungen sollte im Vordergrund stehen.²⁰ Auf figurlicher Ebene verbindet Bachmann dies bereits in *Undine geht* mit der etablierten Zuschreibung, dass Wasserwesen das Emotionale, die innere Welt darstellen würden.

2. Der rückblickende Monolog ermöglicht eine Reflexion und Abstraktion der Figur der Undine als Mythologem.²¹ Undines Selbstbefragung mündet in eine Thematisierung ihres Status als Märchenfigur, wenn sie etwa anmahnt: »Doch vergesst nicht, dass ihr mich gerufen habt in die Welt, daß euch geträumt hat

von mir, der anderen, dem anderen, von eurem Geist und nicht von euer Gestalt, der Unbekannten« (260). Nicht zuletzt verweist der »Muschelton« (255), der Undine für Hans ist, auf den menschlichen Wunsch, Undine zu hören. Das vermeintliche Rauschen in der Muschel geht jedoch nur auf das eigene Blutrauschen des Zuhörenden und seine Imaginationskraft zurück. Erneut wird das Hörbare mit der Frage nach der Existenz Undines eng geführt.

3. Undine will sich nicht anpassen an Hans' Welt und nicht an die sozialen Rollenbilder, die von ihr als gegeben vorausgesetzt werden. Bachmann präsentiert hier eine Undine, die sich dem, prominent vom Spiegelcover 1958 dargestellten, neu in Mode kommenden Frauentypus der kindlich-androgynen wie geheimnisvollen »Nymphe« eben nicht still lächelnd unterordnet.²² Undine verschafft sich vielmehr im doppelten Sinne Gehör und greift in diesem Sinne durchaus den feministischen Bestrebungen der 1968er voraus. Anders als bei Giraudoux ist Bachmanns Undine unbeugsam und versucht nicht, es Hans oder anderen Menschen recht zu machen – Bachmanns Auseinandersetzung mit Geschlechterrollen in *Undine geht* wurde bereits vielfältig besprochen. Grundsätzlich zeigt sich die Figur der Undine trotz aller märchenhafter Abstraktion hier als Spiegel und Kind dieser Zeit. Im Text kommt es zur Verhandlung von Geschlechtermacht; Undine, die dem Zuschreibungsmuster fluider Weiblichkeit entspricht, kritisiert die dualistische heteronormative und patriarchalische Liebe, wobei Hans einen Namen hat, die menschlichen Gegenspielerinnen jedoch nicht.²³ Hieraus die Schlussfolgerung zu ziehen, dass sich Undine als »Anwältin« der Frauen erweise, überstrapaziert jedoch die Textgrundlage. In Undines Monolog ist vielmehr die Rede davon, dass die Männer zarter seien als die Frauen (vgl. 261). Ein Verständnis füreinander ist Undine eher mit den Männern als mit den Frauen möglich. So haben erstere immerhin »beinahe wahr« (262) gesprochen. Die Menschenfrauen hingegen sind ihr insofern fremd, als dass diese nicht nur wie die Männer den Zwängen der Gesellschaft unterworfen sind, sondern zudem noch den Männern. Hier wird der Dualismus von Märchenfrau und vergesellschafteter Ehefrau stark gemacht. Der von Peter Neumann 1978 postulierte »Männerhaß«,²⁴ der auch in der Reclam-Ausgabe von *Undine geht* im Jahr 1984 zitiert wird, ist daher mehr als fraglich.

Bachmanns Undine, soviel sei jedoch gesagt, folgt Hans, anders als bei Giraudoux, nur bedingt. Eine weitere Differenz besteht darin, dass Hans bei Bachmann weiß, dass Undines Welt nicht die seine ist, woraufhin er versucht, in diese hineinzutreten.²⁵ Während es für Undine keine große Mühe zu sein scheint, in Hans' Welt einzutauchen, kann er sich mit der ihren nicht verbinden, obgleich er sich immerzu nach ihr sehnt. Nur Undine kann unter und über Wasser sein, Hans hingegen bleibt der Zugriff auf die fließende Welt verwehrt

– ebenso wie ihm die sprachliche Artikulation bei Bachmann verwehrt wird. Allein Undine erhebt die Stimme. Wenn dies wie in der ursprünglichen Radio-Aufnahme geschieht, hört man ihre Rede von der Autorin selbst gesprochen. Im klanglichen Vollzug wird hier einmal mehr der Stimme der Figur Gewicht verliehen. Undines Stimme und die ihrer Autorin bestimmen den akustischen Raum. Es ist eine rein weibliche Sicht, aus der sich Undines Welt zeigt.

Undine - Eine Allegorie der Kunst?

Ingeborg Bachmann sagt: »Die Undine ist keine Frau, auch kein Lebewesen, sondern, um es mit Büchner zu sagen, »die Kunst, ach die Kunst«. Und der Autor, in dem Fall ich, ist auf der anderen Seite zu suchen, also unter denen, die Hans genannt werden.«²⁶ Aus dieser Selbstäußerung Bachmanns sollte man keine eindeutige Zuordnung im Sinne einer Allegorie ableiten; man würde so den ironischen Unterton überhören und die Komplexität der Figur und der Zuordnung, die in der Schwebe bleibt, verfehlen. Bachmann wehrt sich vor allem gegen eine Gleichsetzung ihrer Person mit der Undine – wie dies in Feuilleton und Forschung ihrer Zeit nicht selten vorkam²⁷ –, obgleich die Autorin mit dieser Gleichsetzung bei der selbst eingesprochenen Radio-Aufnahme durchaus auch performativ spielt. Ohne Bachmanns oben zitierte Aussage fraglos zu übernehmen, soll ihrer Perspektive hier einmal probeweise gefolgt werden. Übernimmt man ihre Interpretation, rücken etwa die bereits genannten Abwandlungen von Giraudoux' Drama noch einmal in ein anderes Licht: In den Begegnungen von Undine und Hans würden demnach eigentlich Kunst und Kunstschaffende aufeinandertreffen. Zwar gehen die Künstler bzw. Künstlerinnen nicht an ihrer Beziehung zur Kunst zugrunde, doch gelingen kann diese gleichfalls nicht. Die Kunst kann nicht sein ohne den schöpfenden Menschen, noch kann jener ihr auf Dauer angemessen begegnen. Versteht man Undine als Kunst, spricht nun die Kunst allein und über ihre Abhängigkeit von den Kunstschaffenden. Hier offenbart sich ein spannungsreiches Moment, denn um sich von den Künstlerinnen und Künstlern zu distanzieren, kann die Kunst doch nur durch die Worte ihrer Autorin sprechen (im Falle der Radiofassung sogar nur mit der Stimme ihrer Autorin).

Undines volatile Identität zeugt dabei zugleich von der Ungreifbarkeit der Kunst; beide werden durch Instabilität charakterisiert. Indem Hans, das heißt der Kunstschaffende, in das »Reich« der Kunst, also in das Undines eintritt, ändert er die Bedingungen derselben. Allein schon durch den Wunsch zu partizipieren und den Akt des Beobachtens ändert sich das Betrachtete. So wie sich die Kunst

im Auge des Betrachters formt, entsteht Undine durch Hans' Vorstellungskraft. Hiervon zeugt auch Undines Beschreibung von Hans, über den es heißt: »Alles hast du mit den Worten und Sätzen gemacht, hast dich verständigt mit ihnen oder hast sie gewandelt, hast etwas neu benannt; und die Gegenstände, die weder die geraden noch die ungeraden Worte verstehen, bewegten sich beinah davon« (262). Die Thematisierung des eigenen und fremden Sprechens zeigt sich kontinuierlich in Bachmanns Text, die sich wie folgt aufschlüsseln lässt:

1. Undine betont die Intention ihrer Rede mehrfach.²⁸ Beispielhaft sei hier auf ihre Äußerungen »laßt mich genau sein [...] und euch jetzt einmal verächtlich machen« (253); »Warum sollt ich's nicht aussprechen« (260) oder »laßt mich euch noch einmal Gutes nachsagen« (ebd.) verwiesen. Die Sprache ist das, was ihr zuletzt bleibt. Selbst die körperliche Liebe zu Hans verlagert sie in die Sprache und verleiht ihr somit Bestand und Bedeutung:²⁹ »Und wenn eure Küsse und eure Samen von den vielen großen Wassern – Regen, Flüssen, Meeren – längst abgewaschen und fortgeschwemmt sind, dann ist doch der Name da, der sich fortpflanzt unter Wasser, weil ich nicht aufhören kann, ihn zu rufen« (253). Als Figurenperspektive einer imaginären Person, die zur Stimme der Kunst wird, wird das ›Ich‹ der Rede zur Maske. Undine wird der Status als Subjekt insofern abgesprochen, als sie Produkt und nicht Urheberin einer Stimme und Handlung ist. An Undine zeigt Bachmann nicht zuletzt jene spannungsreiche Bewegung auf, in der ein fiktives ›Ich‹, eine *fictio personae* vorgestellt und dieses ›Ich‹ auch zugleich wieder dementiert wird.³⁰ Auf die Erschaffung der Figur gerade durch den Sprechakt und ihr Verschwinden durch die verklingende Sprache wird noch genauer einzugehen sein.

2. Die hörbare Stimme wird nicht zuletzt wichtig, da Undine Sprachlosigkeit droht.³¹ Die Seejungfrau wird als Figur zwischen Sprache, Verstummen und gänzlichem Schweigen präsentiert. Die ›Abhandlung‹ über Kommunikation und Schweigen findet somit auch als figurimmanente Reflexion statt.³² Dies wird nicht zuletzt durch Undines Element, das Wasser, gespiegelt. Die Rede ist von der »dichtelnl Durchsichtigkeit« (254) des Wassers, einer Konturlosigkeit der Gegenstände; hier beginnen Bedeutungen zu zerfließen.³³ Undine liebt die »sprachlosen Geschöpfe« des Wassers, denn wie sie sagt: »so sprachlos bin ich auch bald!« (Ebd.) Die Bedeutung des Sagbaren zeigt sich hier in dem, was nicht gesagt wurde, aber hätte gesagt werden können; es zeigt sich besonders dort, wo das Nichtgesagte betont wird. Die märchenhafte Figur und ihre Leerstelle werden von Bachmann zu einem Möglichkeitsraum umfunktioniert, sodass dem gefürchteten Verstummen dessen explizite Thematisierung entgegengesetzt wird und dieses in der Sprache performativ überwunden wird – zumindest zeitweise.³⁴ Indem Undine ihre Flüchtigkeit den Menschen ins Gedächtnis schreibt,

stabilisiert sich ihre Position. Bachmann verknüpft hier wie kaum in einem anderen Text eine mythologische Figur mit dem Paradigma von Erinnern und Vergessen durch das Zur-Sprache-Bringen einer Perspektive.³⁵ Undine erweist sich in diesem Sinne als transgressiver Mythos; ihr fließendes ›Ich‹ kehrt stetig wieder. Ihr Gehen ist demnach auch immer ein Kommen, was auch am Ende des Textes mit der Wortwiederholung betont wird. Hier unterläuft die Narration binnenfiktional die poetologische Konzeption des Textes und zeugt von einem ironisierenden Zugriff der Autorin auf die Thematik des fließenden ›Ichs‹.³⁶ In der Konsequenz bleibt denn auch unklar, wer am Ende der Erzählung spricht – bei Giraudoux war dies noch eindeutig Hans. In der Radio-Fassung ist es womöglich Undine, denn die Sprechstimme bleibt dieselbe. Auf jeden Fall ist es hier aber auf der Sprecherinnen-Ebene Bachmann selbst als Interpretin ihres eigenen Werks.

Als Schlusstext des Erzählbandes *Das dreißigste Jahr* rundet der Text in seiner dritten Erscheinungsform schließlich konsequent einen Zyklus ab, dessen Erzählungen aufeinander abgestimmt sind und die durch das Spannungsfeld von Individualität und gesellschaftlichen Erwartungen verbunden sind. Die Infragestellung einer eindeutigen Ich-Position mündet denn auch in Bachmanns bekanntem Diktum, dass das ›Ich‹ »sich nicht mehr *in* der Geschichte aufhält, sondern daß sich neuerdings die Geschichte *im* Ich aufhält«. ³⁷ Dies entspricht der damals üblichen These, es gäbe eine vorrangig narrative Existenz.³⁸ Durch das oszillierende ›Ich‹ der Bachmann'schen Undine gewinnt der Text eine offene Dynamik, die sich im Sprachvollzug widerspiegelt. Indem die Bedeutungen immer wieder modifiziert werden, entsteht eine ›Textbewegung‹, die sich einer abschließenden Festlegung stets entzieht.³⁹

Vom Hörensagen - Über den Sprachvollzug in »Undine geht«

Die oben beschriebene Textbewegung spiegelt sich wiederum in der Verlaufsdimension des Sprachlichen, auf die ich nun in einem zweiten Schritt eingehen werde. Im Sprachvollzug kommt die spezifische Nähe von Stimme und Aufführung zum Tragen, die Doris Kolesch untersucht hat: Während die Stimme gehört werden will, braucht die theatrale Präsentation ein Publikum. Bei beiden handelt es sich um so flüchtige, wie fließende Vorgänge, die durch ihren ›Ereignischarakter‹ verbunden sind. Das Sprechen wird hier zum Akt der Selbstvergewisserung und -ermächtigung, der Resonanz fordert.⁴⁰ Die Frage, wer spricht, leitet über zur Frage, wie sich Sprache ereignet. Gerade in der menschlichen Stimme und ihrer Musikalität wird in sprachskeptischen Debatten ein Versprechen gese-

hen. Bachmanns »Ich ohne Gewähr« ließe sich demnach zum »Platzhalter der menschlichen Stimme« stilisieren.⁴¹ So formuliert Martin Heidegger: »Die Rede spricht sich zumeist aus und hat sich schon immer ausgesprochen.«⁴² Dies wird Heidegger später jedoch vor dem Hintergrund einer zu großen Selbstbehauptung und eines überstrapazierten Subjekt Denkens selbstkritisch zurücknehmen. Diese Eigenkritik ist auch im Blick auf Bachmann aufschlussreich: Undine wäre dann zwar fluide, doch gewissermaßen immer noch zu »fest«. Umso interessanter wird hier die paradoxe Selbstbestätigung bei gleichzeitiger Negation des Körperlich-Stimmlichen: Die Stimme »löscht« sich, während sie spricht, selbst aus. Ihre phonetischen Zeichen erklingen und verflüchtigen sich gerade durch den Vollzug im selben Moment.⁴³

In ihrem Essay *Musik und Dichtung* (1959) lenkt Bachmann ihrerseits den Fokus auf das Klangpotential, wobei sie zwischen Stimme und Sprache und Stimme und Musik unterscheidet: »Es ist Zeit, dieser Stimme wieder Achtung zu erweisen, ihr unsere Worte, unsere Töne zu übertragen [...] Es ist Zeit, sie nicht mehr als Mittel zu begreifen, sondern als den Platzhalter für den Zeitpunkt, an dem Dichtung und Musik den Augenblick der Wahrheit miteinander haben.«⁴⁴ Harun Maye, der Bachmanns Medienpoetik eingehend beschreibt, geht auf das Medium der Erstveröffentlichung von *Undine geht* nicht weiter ein, obgleich dies ein naheliegender Schritt gewesen wäre. In der Figur der Undine vergegenwärtigt die Autorin ihre Überlegungen zur Stimme und zum Atem als ein Miteinander von Körperlichkeit und Sphäre. Undine bleibt als mythische Figur ebenso ungreifbar wie das Gesprochene und der Atem, der die Worte zum Klingen bringt, was nach Bachmann durchaus nicht negativ zu deuten ist: »Aber seien wir froh, daß sie [die Sprachel] uns zuletzt entgeht, um unsertwillen, damit sie lebendig bleibt und unser Leben sich mit dem ihren verbindet in Stunden, wo wir mit ihr den Atem tauschen.«⁴⁵

»Undine geht« in der Gattungs- und Genrediskussion

Aufgrund der verschiedenartigen medialen Präsentationsformen entzieht sich *Undine* jeder eindeutigen Zuordnung zu einer literarischen Gattung- oder Genrekonvention. *Undine geht* wird meist zwischen den poetischen Grundformen verortet, als ein Text, der die Gefühle der Titelfigur ähnlich einer Klage wiedergibt. Die Adaption nimmt dabei Züge eines tragischen bis epischen Klagegesanges, einer dramatischen Hymne und dialektisch-reflexiver Publikumsbeschimpfung an.⁴⁶ Als dialogisch angelegter Monolog kann *Undine geht* somit als Hybridform von Erzählung, Gedicht und Monodrama betrachtet werden, die zunächst wie

ein Hörspiel gesendet wurde.⁴⁷ Diese Beobachtung verweist dabei auch auf die allgemeine Schwierigkeit, Hörspiele zuzuordnen. Grundsätzlich handelt es sich bei Hörspielen seit ihrer Entstehung um ein Phänomen, das sich nur bedingt in bestehende Gattungen einordnen lässt.⁴⁸ Häufig wird das Hörspiel als literarische Form »innerhalb eines anderen Mediums« angesehen⁴⁹ und der Prosa zugeordnet. Zurückführen lässt sich diese Zuschreibung auf das sogenannte »literarische Hörspiel«, das in den 1950er Jahren ausgerufen wurde. Damals gab es zwar bereits Bestrebungen von Künstlerinnen und Künstlern, das Hörspiel als eigene Kunstform zu verstehen; diese haben sich aber erst später und nicht überall durchsetzen können.

Großen Einfluss hatten in den ersten Jahrzehnten der Hörspielentwicklung im Westen Deutschlands Radiointendanten, wie etwa Heinz Schwitzke, der zwar als Historiker des Hörspiels ein reichhaltiges Spektrum von Hörspielformaten gelten ließ, persönlich aber das »literarische Hörspiel« favorisierte.⁵⁰ Ebenso wie Bachmanns frühere Hörspiele, die auch in Zusammenarbeit mit Schwitzke entstanden sind, muss die Debatte historisch kontextualisiert werden. Vielfach beschränkte sich die Diskussion jedoch auf die Frage, ob die Hörspielform denn nun episch, lyrisch oder dramatisch disponiert sei, alles miteinander kombiniere oder doch eine neue literarische Gattung ins Leben rufe. Mit solchen literaturtheoretischen Überlegungen wurden Spezifika des Hörspiels allerdings nur bedingt erfasst.⁵¹ Für eine umfassendere Betrachtung von Bachmanns *Undine geht* ist es daher angebracht, auch die auditiven Züge des Textes zu extrapolieren, mit denen die Autorin Undine wirkungsvoll als Hörspiel-Figur auftreten lässt.

Bachmanns Regieanweisungen - »Undine geht« als gesprochener Text

Die Nähe zum mündlichen Medium ist bei *Undine geht* auch nach dem Abdruck in Zeitung und Buch weiter gegeben; die Medien der ersten beiden Veröffentlichungen (Radio und Zeitung) werden bezeichnenderweise auch vorab im Text selbst thematisiert. So spricht Undine davon, wie die Männer ihre Zeitungen aufschlagen und das Radio laut aufdrehen. Über allem liegt jedoch der »Muschelton, die Windfanfare« und auch später hören die Männer unverkennbar den »Schmerzton, den Ruf von weither, die geisterhafte Musik« (255). Bachmann, als versierte Hörspielautorin, führt hier die von ihr bespielten Medien intratextuell zusammen. Die Autorin kam bereits 1951 zum Rundfunk, wo sie zunächst als Schreiberkraft und dann als Scriptwriter und Redakteurin für die amerikanische Besatzungsmacht während des Kalten Krieges bei einem Wiener Radiosender arbeitete.⁵² Das Radio war zu Beginn der 1960er das

westeuropäische Massenmedium schlechthin; Bachmann wiederum war eine der populärsten Hörspielautorinnen der Nachkriegszeit und erreichte ein großes Publikum.⁵³ Richtungsweisend war der bereits erwähnte sublimen, schriftliche Stil der Hörspiele. Neben Günter Eich und Wolfgang Weyrauch gilt Bachmann als *die* Vertreterin jenes ausgerufenen ›literarischen‹ Hörspiels.⁵⁴ Gerade Bachmanns Hörspiele gelten als exemplarisch für diesen Hörspieltypus, der »dem Zuhörer eine innere Bühne, einen Innenraum der Imagination und Identifikation schuf, ihn mitten ins Spiel hineinnehmen wollte.«⁵⁵ Auch die Autorin selbst spricht explizit von jener »Innenbühne« des Hörspiels.⁵⁶ Dass sich Bachmann dabei auch sehr bewusst zu der Art und Weise des Sprechens im Medium des Hörspiels verhalten hat, bezeugen die Regieanweisungen, mit denen sie ihre Hörspielfassungen versehen hat.⁵⁷

Das Manuskript der Rundfunk-Fassung von *Undine geht* beinhaltet Unterstreichungen zur Betonung einzelner Worte, die im Erstabdruck des Textes in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* nicht enthalten sind.⁵⁸ Weiterhin finden sich im Zeitungsabdruck Literarisierungen mancher umgangssprachlichen Ausdrücke; so wird »grade« zu »gerade«.⁵⁹ Auch kommt es zu einer Umstellung von Satzteilen. Auffällig ist etwa, dass aus »(und so sprachlos bin auch ich bald!)« der Radiofassung in der Zeitungsfassung »(und so sprachlos bin ich auch bald!)« wird.⁶⁰ Die unterschiedliche Setzung des »ich« ist nicht nur in Hinblick auf die fragile Identität des erzählenden ›Ichs‹ von Interesse, sondern bezeugt auch die phonetisch und rhythmisch bedingten Änderungen, die bei der Hörfunkfassung für den Zeitungsabdruck vorgenommen wurden.

Weitere geringfügige Veränderungen finden sich zudem in der Aufnahme des von Bachmann gesprochenen Manuskripts und der schriftlichen Vorlage.⁶¹ Auf dem auch als Schallplatte veröffentlichten Mitschnitt formt Bachmann die Syntax einzelner Sätze um, lässt Repliken aus und erweitert Sätze. Die Umstellung des Satzes »und so sprachlos bin ich auch bald« ist hier bereits vollzogen;⁶² er ist jedoch, wie oben erwähnt, in der schriftlichen Fassung des Radio-Manuskripts noch nicht vermerkt. Eine andere markante Änderung findet sich in dem kurzen dialogischen Part zwischen Undine und Hans, der im Radio-Manuskript wie folgt lautet:

»Guten Abend.«
»Guten Abend.«
»Wie weit ist« Isiel
»Wohin?«
»Zu dir.«
»Weiter als bis zu mir.«⁶³

Auf der Aufnahme ist zu hören, wie Bachmann stattdessen nur spricht: »Wie weit ist es zu dir? – Weiter als bis zu mir.«⁶⁴ Das »Wohin« lässt sie weg, sodass eher der Sprachfluss als die durch Verzögerungen markierten Fragen und Antworten betont werden.⁶⁵ Weitere kleinere Änderungen, wie der Wegfall einer Wiederholung des Namen »Hans« in dem Satz »Ueber euch muss ich lachen und staunen, Hans, Hans, über euch kleine Studenten und brave Arbeiter«⁶⁶ sowie die erneute Einfügung von »dass man« stellen rhythmische Anpassungen zum besseren Satzverständnis dar: »denn es wäre nichts als das Eingeständnis, dass man noch mehr als durch alles andere verführbar ist durch einen Schmerzton, den Klang, die Lockung und *dass man* giert nach dem grossen Verrat.«⁶⁷ Auffällig ist nicht zuletzt, dass Bachmann teilweise Sprechpausen einlegt zwischen Sätzen, die nicht durch einen Absatz voneinander getrennt sind. Zum Beispiel zwischen »So soll es immer sein, und das andere soll nicht sein, ist ohne Gültigkeit« und dem im Schriftlichen gleich daran anschließendem »Ihr Ungeheuer mit euren Redensarten.«⁶⁸ An anderen Stellen übergeht Bachmann im mündlichen Vortrag Absätze beinahe und legt so gut wie keine Pause ein. Dies ist etwa gleich zu Beginn der Fall, wo sie die kurzen, voneinander im Schriftbild abgesetzten Parts mündlich zusammenzieht:

Ihr Ungeheuer mit Namen Hans! Mit diesem Namen, den ich nie vergessen kann.

Immer wenn ich durch die Lichtung kam und die Zweige sich öffneten, l...l.⁶⁹

Nur vermuten lässt sich, dass die schriftliche Absetzung der Sätze von Bachmann oral nicht vollzogen wurde, da ihr der Sprachfluss zu früh ins Stocken geraten wäre – viele der Änderungen können aber auch spontan und nicht bewusst während der Aufnahme entstanden sein, sodass hier die Gefahr der Überinterpretation besteht. Was sich im Verlauf der sich leicht verändernden Fassungen insgesamt jedoch zeigt, ist die Zusammenführung nicht nur lyrischen und prosaischen Ausdrucks bei Bachmann, sondern auch die der Gattungen von Hörspiel, Essay und Rede.⁷⁰

Undines Rede als theatraler Sprechakt

In Undines Rede finden sich Formen des Beiseitesprechens, die an die Praxis des Theaters, einzelne Sätze scheinbar zu sich und damit umso mehr zum Publikum zu sprechen, erinnern.⁷¹ In Bachmanns Text ist dieses Beiseitesprechen, das Lautdenkende, in Klammern gesetzt. Beispielhaft verwiesen sei hier

auf Formulierungen wie: »Das hat mich zum Staunen gebracht, daß ihr euren Frauen Geld gebt zum Einkaufen und für die Kleider und für die Sommerreise, da ladet ihr sie ein (ladet sie ein, zahlt, es versteht sich)« (256). Auch auf diese Weise wird der Effekt einer zur mündlichen Rede bestimmten Bearbeitung verstärkt.⁷² Folgt man Bachmanns Aussage, so kommt in Undines Rede die sich selbst befragende Kunst zur Sprache. Sie spricht hierbei zu Hans, in dem sich die Welt der Kunstschaffenden als Singularkollektiv zur Geltung bringt. Erfasst man in Undines konfrontativer Hinwendung zu ihrem pluralen Gegenüber das darin liegende latente theatrale Potential, so konstituiert sich im »Du« und im »Ihr« von Undines Rede das Publikum. So verwundert es auch nicht, dass Undine die Einladung zum Theaterbesuch mit ihren »Hänsen« nicht mehr annehmen will (vgl. 253) – denn bei Bachmann vergegenwärtigt sich in Undines Rede selbst ein theatraler Sprechakt. Die Rückschau wird zur One-Woman-Show, in der sich die märchenhaft entrückte Protagonistin als eben solche präsentiert.

Undine braucht ihr Gegenüber – also Hans, die Kunstschaffenden, das Publikum –, um als mythisch entrückte Figur eine Vergegenwärtigung zu erfahren. Als fiktionale Figur ist sie auf performative Präsenz und orale Repräsentation angewiesen. Hierbei handelt es sich um ein Spiel mit Vorstellungen, Klischees und mit früheren Darstellungen der Undine in der Kunst. Bachmanns Text stellt dieses Spiel mit den Möglichkeiten des Undine-Stoffes auf einer Metaebene aus. Durch die ausgestellte Künstlichkeit und Überzeichnung als märchenhafte Abstraktion wird *Undine geht* zu einem Meta-Hörspiel. Hier spricht die Kunst, um es erneut mit Bachmann zu sagen, über das Spiel, das der Mensch mit ihr betreibt und gesteht: »Ach, so gut spielen konnte niemand, ihr Ungeheuer! Alle Spiele habt ihr erfunden, Zahlenspiele und Wortspiele, Traumspiele und Liebesspiele« (262).

Bachmanns Hybridtext *Undine geht* bewegt sich ebenso spielerisch zwischen den Genres und nutzt auf eloquente Weise originär akustische Bearbeitungsmittel, die denen des Hörspiels verwandt sind. Mit intertextuellen und selbstreferentiellen Verweisen betont die Autorin in einem Monolog, der sich an ein Publikum wendet, den fiktiven Status Undines. Eine solche stilistische Mannigfaltigkeit findet sich in ihrem Werk immer wieder. Auf ihre Vielseitigkeit im Schreiben angesprochen, sagte Bachmann einmal: »Ich glaube daher durchaus, daß es mich nicht überraschen wird, wenn ich mich plötzlich beim Schreiben eines Theaterstückes finde.«⁷³ Wie ihre Bearbeitung des Undine-Stoffes zeigt, kümmern Bachmann künstlerische Schubladen wenig; sie verbindet vielmehr verschiedene Ausdrucksformen und zieht aus diesem intermedialen Spiel einen eigenen Mehrwert.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Bachmanns *Undine* entscheidend durch eine akustisch geprägte Bearbeitungsstrategie bestimmt wird. Diese drückt sich zunächst in der monologisch geprägten wie konfrontativen Ansprechhaltung aus. Die Nähe zum Hörspiel ergibt sich weiterhin aus einem wirkungsvollen Einsatz der Flüchtigkeit des Sprachvollzugs, welcher sich mit der Ungreifbarkeit der Undinefigur effektiv verbindet. Beschreibungen des Textes als biographisch bedingtes, weibliches Schreiben zu Bachmanns Lebzeiten und im Kontext einer utopischen Literatur nach 1945 oder als Vorläufer einer feministischen Schreibweise in den 1980ern sowie eine sich anschließende Fokussierung auf poetologische und ästhetische Aspekte verdeutlichen die Unfestlegbarkeit des Bachmann'schen Textes – sowohl inhaltlich als auch formal. Der vielsagende Wechsel der Medien, das Hör-Spiel mit dem Klangpotential der Stimme und der fließende Übergang zwischen den Künsten zeugt von Undine als Sprachrohr pluraler Wirklichkeiten.

Hier zeigt sich auch eine Schwierigkeit der Bachmann'schen Selbstaussage: Folgt man der Autorin, zeigt sich nicht nur das Rollenhafte der Kunst, sondern die Kunst selbst. Durch Bachmanns eigene Interpretation wird die Funktion der Undine als Projektionsfläche jedoch zugleich wieder auf eine – obgleich metaphorische – Auslegung enggeführt. Undine gewinnt aber gerade durch ihre Vieldeutigkeit und Nichtfestlegung ihren medialen Hybridcharakter. Dass Undine, wie sie sagt, gehen will, mag an jener Verweigerung einer abschließenden Einordnung ihrer selbst liegen. In diesem Sinne wäre Bachmann dann tatsächlich Hans, den sie einmal mehr hinter sich lassen sollte, denn sie ist das, »was zu keinem Gebrauch bestimmt ist« (258), das, »was sich nicht festlegen lässt« (259). So gesehen lässt sich diskutieren, ob die Autorin die Wirkung ihres Textes schwächt, indem sie Undine einer Deutung unterzieht, die andere Lesarten tendenziell verneint. Oder ob sie, mit ihrer Verschiebung der Undine auf eine Metaebene nicht gerade jenen Gedankengang über ihre vielseitigen Schwimmszüge anstößt, denen hier nachgegangen wurde.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Michael Matthias Schardt (Hg.) in Zusammenarbeit mit Heike Kretschmer, *Über Ingeborg Bachmann*, Bd. 1: *Rezensionen (1952-1992)*, Hamburg 2011, 52–89.
- 2 Vgl. Bettina von Jagow, *Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann*, Köln–Weimar–Wien 2003, 2, Anm. 10; vgl. Heinz Ludwig Arnold, *Die Gruppe 47*, Reinbek 2004, 50.
- 3 Vgl. Kurt Bartsch, *Ingeborg Bachmann*, Stuttgart–Weimar 1997, 31.
- 4 Jost Schneider, *Undine geht*, in: Monika Albrecht, Dirk Göttsche (Hg.), *Bachmann Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart–Weimar 2002, 121–122, hier 121f.

- 5 Vgl. ebd., 122.
- 6 Ich danke Steffen Martus, Doris Kolesch und Ulrike Vedder für ihre produktiven Anregungen zu den Publikationsformen dieses Textes.
- 7 Die Erstveröffentlichung war eine HF-Aufnahme des BR München vom 17.3.1961. Der erste Abdruck fand am 20.5.1961 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* statt, bevor dann im Juni 1961 *Das dreißigste Jahr* publiziert wurde; für Zeitung- und Buchfassung wurden einige Änderungen des Wortlauts sowie der Interpunktion und Orthographie vorgenommen (vgl. Anm. zu *Undine geht*, in: Ingeborg Bachmann, *Undine geht*, 253-263, in: *Werke*, 4 Bde., hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, München-Zürich 1978, Bd. 2, 606; im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe mit Seitenzahl in Klammern nachgewiesen; vgl. auch Schneider, *Undine geht*, 122).
- 8 Vgl. Elke Huwiler, *Klangwelten in der Literaturwissenschaft. Zum Phänomen des Hörspiels und dessen Integration als Forschungsgegenstand*, in: dies., Nicole Wachter (Hg.), *Integrationen des Widerläufigen*, Münster u.a. 2004, 47-57, hier 53.
- 9 Ich verwende den Begriff der Theatralität, um eine ästhetische Form zu beschreiben, die sich bewusst von einer »natürlichen« Darstellung abwendet, um so eine suprakünstlerische Wahrnehmung zu fördern. Eine theatrale Darstellung manifestiert sich als Re-Präsentation einer Signifikantenpraxis (vgl. hierzu auch Janine Hauthal, *Metadrama und Theatralität. Gattungs- und Medienreflexion in zeitgenössischen englischen Theater texts*, Trier 2009, 12, Anm. 3).
- 10 Die Forschung ist sich uneins darüber, wer hier spricht. Während es bei Fouqué Hans ist, der ruft »Undine! Ach Undine! Komm doch zurück! [...] Ich bitte dich, komm doch nur dieses eine Mal zurück« (Friedrich de la Motte Fouqué, *Undine*, in: Frank Rainer Max [Hg.], *Undinenzauber*, Stuttgart 1991, 107-203, hier 115), bleibt es bei Bachmann uneindeutig, ob Hans oder Undine sprechen (vgl. Maria Behre, *Ingeborg Bachmanns »Undine geht« als Sprache einer besonderen Wahrnehmung*, in: Dirk Götsche, Hubert Ohl [Hg.], *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991*, Würzburg 1993, 63-79, hier 67).
- 11 Vgl. Wolfgang Gerstenlauer, *Undines Wiederkehr. Fouqué - Giraudoux - Ingeborg Bachmann*, in: *Die neueren Sprachen*, Neue Folge, 19(1970)10, 514-527, hier 527; Andrea Geffers, *Stimmen im Fluss. Wasserfrau-Entwürfe von Autorinnen. Literarische Beiträge zum Geschlechterdiskurs von 1800-2000*, Frankfurt/Main 2007, 138.
- 12 Vgl. hierzu weiterführend Hannah Fissenebert, *Das Märchen im Drama. Eine Studie zu deutschsprachigen Märchenbearbeitungen von 1797 bis 2017*, Tübingen 2019.
- 13 So verweist auch das Motiv der Musik, der »Muschelton, die Windfanfare« sowie der »Schmerzton, den Ruf von weither, die geisterhafte Musik« (255) nicht nur auf die Loreley und die Sirenen als Verwandte Undines, sondern auch auf Henzes Ballett; Mona El Nawab, *Ingeborg Bachmanns »Undine geht«. Ein stoff- und motivgeschichtlicher Vergleich mit F. de la Motte-Fouqués »Undine« und J. Giraudoux' »Ondine«*, Würzburg 1993, 76, 89; Gerstenlauer, *Undines Wiederkehr*, 525; Ruth Fassbind-Eigenheer, *Undine oder Die nasse Grenze zwischen mir und mir. Ursprung und literarische Bearbeitungen eines Wasserfrauenmythos. Von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouqué zu Ingeborg Bachmann*, Stuttgart 1994, 126, Anm. 10; 129f.; für einen ausführlicheren Vergleich siehe Peter Petersen, *Hans Werner Henze - Ingeborg Bachmann. »Undine« und »Tasso« in Ballett. Erzählung, Konzert und Gedicht*, Schliengen 2014; zu Bachmanns musikalischen Bezügen in ihrem Werk vgl. weiterhin Susanne Kogler, Andreas Dorschel (Hg.), *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik*, Wien 2006.

- 14 Vgl. Nawab, *Ingeborg Bachmanns »Undine geht«*, 71.
- 15 Hans kehrt stattdessen in die soziale Ordnung zurück, wo er durch seine Angehörigen den Tod »kleinweise« (258f.) beigebracht bekommt.
- 16 Vgl. Andreas Kraß, *Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe*, Frankfurt/Main 2010, 337.
- 17 Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* [1790], Frankfurt/Main 1992, 353–364.
- 18 Jean Giraudoux, *Undine. Schauspiel in drei Akten nach der Erzählung von Friedrich de la Motte Fouqué* [1939], in: Günther Cwojdrak (Hg.), *Stücke nach Märchen*, Schwarz, Hildesheimer, Berlin 1967, 5–98, hier III. Akt, Szene 11, 63.
- 19 Vgl. Beate Otto, *Unterwasser-Literatur. Von Wasserfrauen und Wassermännern*, Würzburg 2001, 150.
- 20 Vgl. Stefan Bodo Wüffel, *Das deutsche Hörspiel*, Stuttgart 1978, 49.
- 21 Vgl. Kraß, *Meerjungfrauen*, 337; Geffers, *Stimmen im Fluss*, 187; Behre, *Ingeborg Bachmanns »Undine geht« als Sprache einer besonderen Wahrnehmung*, 66.
- 22 Vgl. Susanne Baackmann, »Beinahe mörderisch wahr«: *Die neue Stimme der Undine. Zum Mythos von Weiblichkeit und Liebe in Ingeborg Bachmanns »Undine geht«*, in: *The German Quarterly*, 68(1995)1, 45–59, hier 48.
- 23 Vgl. Kraß, *Meerjungfrauen*, 340.
- 24 Vgl. Peter Horst Neumann, *Vier Gründe einer Befangenheit. Über Ingeborg Bachmann*, in: *Merkur*, 32 (1978), 1130–1136, hier 1130.
- 25 Vgl. Nawab, *Ingeborg Bachmanns »Undine geht«*, 83, 93, 97.
- 26 Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, hg. von Christine Koschel und Inge von Weidebaum, München–Zürich 1994, 46.
- 27 Vgl. Michael Matthias Schardt (Hg.) in Zusammenarbeit mit Heike Kretschmer, *Über Ingeborg Bachmann*, Bd. 2: *Porträts. Aufsätze. Besprechungen 1952–1992*, Hamburg 2011.
- 28 Vgl. Ruth Neubauer-Petzoldt, *Grenzgänge der Liebe. Undine geht*, in: Mathias Mayer (Hg.), *Werke von Ingeborg Bachmann. Interpretationen*, Stuttgart 2002, 156–175, hier 162.
- 29 Vgl. Geffers, *Stimmen im Fluss*, 211.
- 30 Vgl. Harun Maye, *Stimmen hören. Bachmanns Medienpoetik*, in: Oliver Simons, Elisabeth Wagner (Hg.), *Bachmanns Medien*, Berlin 2008, 163–174, hier 165; Manfred Fuhrmann, *Persona, ein römischer Rollenbegriff*, in: Odo Marquard, Karlheinz Stierle (Hg.), *Identität*, München 1979, 83–106.
- 31 Vgl. Geffers, *Stimmen im Fluss*, 225.
- 32 Vgl. Fassbind-Eigenheer, *Undine oder Die nasse Grenze zwischen mir und mir*, 133.
- 33 Vgl. ebd., 157.
- 34 Vgl. Monika Schmitz-Emans, *Worte und Sterbensworte. Zu Ingeborg Bachmanns Poetik der Leer- und Endzeilen*, in: Gudrun Brokoph-Mauch, Annette Daigger (Hg.), *Ingeborg Bachmann. Neue Richtungen in der Forschung?*, St. Ingberg 1995, 46–87, hier 47, 50.
- 35 Vgl. Jagow, *Ästhetik des Mythischen*.
- 36 Vgl. ebd., 68, 71; Renate Böschstein, *Undine oder das fließende Ich*, in: Irmgard Roebeling (Hg.), *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien*, Pfaffenweiler 1992, 101–130; Ortrud Gutjahr, *Ironisierter Mythos? Ingeborg Bachmanns »Undine geht«*, in: Irmgard Roebeling (Hg.), *Sehnsucht und Sirene*, 218–244.
- 37 Ingeborg Bachmann, *Frankfurter Vorlesung*, in: dies., *Werke*, Bd. 4, 230.
- 38 Vgl. Wilhelm Schapp, *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding* [1953], Frankfurt/Main 2012.

- 39 Vgl. Geffers, *Stimmen im Fluss*, 189.
- 40 Vgl. Doris Kolesch, *Stimmlichkeit*, in: dies., Erika Fischer-Lichte, Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, überarbeitete Ausg., Stuttgart 2014, 342–345; Doris Kolesch, *Zehn Thesen über die Stimme*, in: Doerte Bischoff, Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Mitsprache, Rederecht, Stimmgewalt. Genderkritische Strategien und Transformationen der Rhetorik*, Heidelberg 2006, 341–356; Doris Kolesch, Sybille Krämer (Hg.), *Stimme*, Berlin 2006.
- 41 Ingeborg Bachmann, *Werke*, München 1993, Bd. 4, 237.
- 42 Martin Heidegger *Das Gerede* (§35), in: ders., *Sein und Zeit* [1927], Tübingen 2006, 167.
- 43 Vgl. Maye, *Stimmen hören. Bachmanns Medienpoetik*, 168.
- 44 Bachmann, *Werke*, Bd. 4, 62.
- 45 Ebd., 271.
- 46 Vgl. Behre, *Ingeborg Bachmanns »Undine geht« als Sprache einer besonderen Wahrnehmung*, 64f.
- 47 Vgl. Peter von Matt, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, München–Wien 1989, 241; Jost Schneider, *Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns. Erzählstil und Engagement in »Das dreißigste Jahr«, »Malina« und »Simultan«*, Bielefeld 1999, 253; Nawab, *Ingeborg Bachmanns »Undine geht«*, 69, Anm. 69; Behre, *Ingeborg Bachmanns »Undine geht« als Sprache einer besonderen Wahrnehmung*, 64f.
- 48 Vgl. Huwiler, *Klangwelten in der Literaturwissenschaft*, 47.
- 49 Erhard Schütz, Thomas Wegmann, *Literatur und Medien*, in: Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering (Hg.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München 2002, 52–78, hier 52.
- 50 Vgl. Heinz Schwitzke, *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*, Stuttgart 1963.
- 51 Vgl. Huwiler, *Klangwelten in der Literaturwissenschaft*, 48f.
- 52 Vgl. Sarah Lennox, *Hörspiele*, in: Albrecht, Göttsche (Hg.), *Bachmann Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, 83–96, hier 84.
- 53 Für *Der gute Gott von Manhattan* hat Bachmann 1959 den Hörspielpreis der Kriegsblinden verliehen bekommen (vgl. ebd., 83).
- 54 Vgl. Katja Rothe, *Bachmanns radiofone Experimente*, in: Simons, Wagner (Hg.), *Bachmanns Medien*, 176–187, hier 176f.; vgl. weiterführend Joseph G. McVeigh, *Ingeborg Bachmann as Radio Scriptwriter*, in: *The German Quarterly*, 75(2002)1, 35–50.
- 55 Wolfgang Hädecke, *Die Hörspiele der Ingeborg Bachmann* [1971], in: Christine Koschel, Inge von Weidebaum (Hg.), *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, München 1989, 118–131, hier 126.
- 56 Ingeborg Bachmann zit. nach: Franz Hiesel, *Begonnen hat alles mit der Aktivität literarischer Grenzgänger*, in: Christian W. Thomsen, Irmela Schneder (Hg.), *Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels*, Darmstadt 1985, 137–152, hier 149f.
- 57 Vgl. Rothe, *Bachmanns radiofone Experimente*, 178.
- 58 Ich danke Jost Schneider für die hilfreichen Hinweise zur Einsicht der Originaldokumente.
- 59 Vgl. Ingeborg Bachmann, *Undine geht*, Manuskript der Hörfunk-Aufnahme vom 17.3.1961, BR, Historisches Archiv, DE-1965:30925, 12.
- 60 Ebd., 2; Ingeborg Bachmann, *Undine geht*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 116, 20.5.1961.
- 61 Diese sollen zur Vollständigkeit dennoch genauer ausgeführt werden, da nach meinem Wissensstand bisher noch kein vergleichender Überblick über die verschiedenen Fassungen der Zeitungspublikation, der Radio-Fassung und der tatsächlich aufgenommenen Version erstellt wurde.

- 62 Ingeborg Bachmann, *Undine geht*, auf: *Ingeborg Bachmann liest. Gedichte und Prosa*, Vinyl Sprechplatte, München 1961, B-Seite, Min. 2:23.
- 63 Bachmann, *Undine geht*, Manuskript der Hörfunk-Aufnahme, Unterstreichung im Original, allerdings handschriftlich weggestrichen, 3.
- 64 Bachmann, *Undine geht*, auf: *Ingeborg Bachmann liest. Gedichte und Prosa*, Min. 4:04.
- 65 An anderer Stelle spricht sie »Das ist vielleicht ein großes Erwachen wert«. Indem Bachmann das Adjektiv »groß« hinzufügt, nimmt sie die spätere Präzisierung durch die stärkere Beschwörung eines *großen* Erwachens hier bereits vorweg. Weitere kleinere Änderungen sind das Weglassen des zweiten »für« in »Das hat mich zum Staunen gebracht, dass ihr euren Frauen Geld gebt zum Einkaufen und für die Kleider und für die Sommerreise, da ladet ihr sie ein (ladet sie ein, zahlt, es versteht sich)« sowie der Austausch von »Ja« zu »Oder« in »Ja, ihr verbietet euren Frauen, Kinder zu haben, wollt ungestört sein und hastet ins Alter mit eurer gesparten Jugend« (vgl. Bachmann, *Undine geht*, Manuskript der Hörfunk-Aufnahme, 4, 5; dies., *Undine geht*, auf: *Ingeborg Bachmann liest. Gedichte und Prosa*, Min. 6:33, 7:07, 7:54).
- 66 Bachmann, *Undine geht*, Manuskript der Hörfunk-Aufnahme, 5; dies., *Undine geht*, auf: *Ingeborg Bachmann liest. Gedichte und Prosa*, Min. 7:20.
- 67 Ebd., Min. 9:02, Kursivsetzung H.F.; dies., *Undine geht*, Manuskript der Hörfunk-Aufnahme, 5.
- 68 Ebd., 4; dies., *Undine geht*, auf: *Ingeborg Bachmann liest. Gedichte und Prosa*, Min. 6:10.
- 69 Ingeborg Bachmann, *Undine geht*, Manuskript der Hörfunk-Aufnahme, 1; dies., *Undine geht*, auf: *Ingeborg Bachmann liest. Gedichte und Prosa*, Min. 0:11.
- 70 Vgl. Behre, *Ingeborg Bachmanns »Undine geht« als Sprache einer besonderen Wahrnehmung*, 64.
- 71 Vgl. ebd., 68.
- 72 Vgl. Fassbind-Eigenheer, *Undine oder Die nasse Grenze zwischen mir und mir*, 161.
- 73 Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden*, 58.

Mohamed Tabassi

Die Wege des Geldes

*Abbas Khiders »Augberginenrepublik« und Terezia Moras
»Der einzige Mann auf dem Kontinent« im interkulturellen Vergleich¹*

Seit der Entstehung der Ware-Geld-Beziehung und der Einführung des Münzgeldes durch den lydischen König Gyges im 6. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung fungiert Geld als allgemeines Äquivalent des Warentauschs. Die Geldfunktion hat sich historisch differenziert und modifiziert als Schatzbildungsmittel, Zahlungsmittel, Rechenmittel, Wertaufbewahrungsmittel, Tauschmittel, Kapitalanlage, Investitionsfunktion und so fort. Literatur, in der ökonomische Probleme lange Zeit hinter anderen Themen (Krieg, Religion, Moral, Abenteuer, Heros etc.) zurücktraten, vermochte sich der Dynamisierung des Wirtschaftslebens und der gewaltigen Steigerung des materiellen Wohlstands seit dem Aufkommen des modernen Kapitalismus nicht zu entziehen. Das Wirtschaftliche, das die individuellen und gesellschaftlichen Beziehungen immer stärker durchdrang, fand zunehmend Beachtung vor allem im neu entstandenen Gesellschaftsroman. Literarische Werke, von Märchen über Dramen bis hin zur Unterhaltungsliteratur, gaben auf vielfältiger Erfahrungs- und Tatsachenbasis gegründete Einblicke in kulturelle, soziale und historische Kontexte der Geldfunktion. Sofern solche Aufschlüsse über die sozialökonomische und -kulturelle Wirklichkeit zum literarischen Programm gehörten, erforderte dies von den Autoren durchaus ein praktikables Wissen über ökonomische Grundbegriffe und Vorgänge. Ein Wissen der Autoren über ökonomische Kategorien, wie etwa Arbeit, Armut, Arbeitslosigkeit, Geld, Lohn, Korruption, Waren oder Marken, aber auch ein Wissen über Akteure der Wirtschaft, seien es Unternehmen, Firmen oder Fabriken, oder eben Handlungssubjekte, wie Angestellte, Arbeiter, Bauern, Prostituierte, Mafiosi oder Spekulanten.²

Vielfach wird Literatur auch in theoretischen Gelddiskursen als Quelle herangezogen. Zu beachten ist allerdings: Wissen kann eine Voraussetzung sein, ist aber kein Ziel literarischer Erschließung der Wirklichkeit. Man muss unterscheiden zwischen Realvorgang und dem Reden über Geld, zwischen Geldfunktion und Gelddiskurs. Doch das Reden über Geld ist vielgestaltig. Der Gelddiskurs erschöpft sich nicht in Geldtheorien, sondern geht auch in affektbetont ethische Wertungen, in Geldmetaphorik und -symbolik, in existentielle und philosophische Diskurse über. Das Geld erweist sich als ein »Überschneidungsbereich«

zwischen verschiedenen Diskursen,³ die eine unterschwellige Verbindung zur Literatur haben.

Auch einige Autoren, die der interkulturellen Literatur zugerechnet werden,⁴ haben sich in den letzten Jahren verstärkt den Figurationen des Ökonomischen, nämlich den Mechanismen des Geldes und den geldorientierten Konstellationen und Verhaltensweisen im modernen Wirtschaftsleben gewidmet. Vor allem bei dem deutsch-irakischen Schriftsteller Abbas Khider und bei der deutsch-ungarischen Schriftstellerin Terézia Mora finden sich wesentliche Funktionen und Transaktionen des Geldes im globalen Finanzkapital sowie das Ineinandergreifen von wirtschaftlichen, politischen und soziologischen Faktoren. Es geht hierbei »nicht nur um die finanziellen Transaktionen von Individuen, Firmen oder Staaten, sondern auch um die tieferen Fragen, wie Lebensenergie eingesetzt wird, wie die Menschen miteinander leben.«⁵ Bei der Auseinandersetzung mit diesen Aspekten, konzentriert sich der vorliegende Aufsatz exemplarisch auf zwei Texte, nämlich auf Abbas Khiders Roman *Brief in die Auberginenrepublik* (2013)⁶ sowie auf den Roman *Der einzige Mann auf dem Kontinent* (2009) von Terézia Mora.

Zum Ausgangspunkt hat der Vergleich zwischen beiden Texten die Verortung des Geldmotivs zum einen in einer von vormodernen Traditionen geprägten und deformierten Geldwirtschaft, zum anderen auf einem autonomisierten, globalisierten und tendenziell digitalisierten Kapitalmarkt. Die hieraus abgeleitete Problemstellung betrifft vor allem die existentiellen Konsequenzen für die Handlungs- und Lebensmöglichkeiten des einzelnen, nämlich die Zwänge und die Freiheiten, die Überforderungen und Widerstände, die daraus erwachsen.

Geld schürt Hoffnung

Illegaler Briefverkehr als schmutziges Geschäftsmodell

Ein Grundzug von Khiders Roman *Brief in die Auberginenrepublik*⁷ liegt ähnlich wie in seinen anderen Romanen – *Der falsche Inder* (2008), *Die Orangen des Präsidenten* (2011), *Ohrfeige* (2016) und *Palast der Miserablen* (2020) – »in einer obsessiven Beschäftigung mit einer Topographie der Erinnerung.«⁸ Vergleicht man die Biographie des Autors mit dem Lebensweg seiner hauptbetroffenen Ich-Figur Salim, so verweist der Roman auf die Verarbeitung autobiographischen Erfahrungsmaterials, das der Autor, wie auch seine Figur, mit anderen irakischen Regimegegnern teilt.⁹ Über diese erzählerische Vermittlung gelingt es Khider, die wirtschaftlich-sozialen Verhältnisse in der arabischen Welt in Beziehungskonflikten unterschiedlicher Art zu spiegeln.

Der Plot des Romans ist denkbar simpel. Der Autor beschreibt das aus der Not von Überwachung und Verbot in autokratischer Willkürherrschaft erwachsene Projekt eines illegalen Brieftransports von Bengasi in Gaddafis Libyen über Kairo in Ägypten und Amman in Jordanien nach Bagdad im Irak unter Saddam Hussein. Diese nicht ungefährliche Briefübermittlung erfolgt durch grenzüberschreitende Taxi- und Lastwagenfahrten, deren Zwischenstationen Cafés und Reisebüros sind. Das Projekt ist kein Akt der Solidarität, sondern ein Geschäftsmodell. Majed Munir, ein Kairoer Reiseunternehmer gibt in einem Figurenmonolog die Geschäftsidee wieder: »Fast sechs Millionen Iraker leben im Exil. Die Hälfte davon in der arabischen Welt. Etliche von denen können auf dem normalen Postweg keine Briefe an ihre Familien schicken. Schwierigkeiten mit der Regierung. Uns ist das egal. Ihre Probleme sind nicht die unseren. Wir sind Geschäftsleute. Also, ein Brief kostet 200 Dollar« (B, 62). Salim, der exemplarisch Betroffene im Roman, zieht aus seinen Erfahrungen einen bitteren Schluss:

Im Exil leben unzählige Kreaturen, die an nichts anderes als an Geschäfte denken. Ohne diese Leute wäre das Exil die Hölle. Diese Figuren aber sind die Fachmänner der Hölle. Ohne die Mafia und solche Geschöpfe kommt ein Exilant nicht aus. Manchmal braucht man sie einfach, die Geldgeilen des Friedhofs, die einem das Leben im Grab erleichtern können. Was lernst du auf dieser verdammten Erde? Ist es so weit gekommen, dass ich daran glaube, die Mafiosi wären notwendig? Vielleicht sind sie es, nicht im Leben aller, wohl aber im Leben eines Exilanten. (B, 17)¹⁰

Ohne diese »Gauner und Betrüger«,¹¹ die man durch Vermittler ausfindig machen kann, wären Flüchtlinge letztlich verloren. Für Ihre Leistungen muss man selbstverständlich je nach Geschäft einen mündlich vereinbarten Betrag zahlen. Für die Vermittlung eines illegalen Jobs bezahlt man vierhundert Euro von seinem ersten Gehalt, für Geldtransfer nach Irak zehn bis fünfzehn Prozent Provision etc. Auf normalem Weg eine Arbeit zu finden, wäre unmöglich, gar nicht zu reden von Geldüberweisung in den Irak, wo es weder offizielle Filialen der Western Union noch Girokonten gibt. Alle anderen Wege wären unsicher, nur die Mafiosi können das Geld irgendwie über den halben Erdball zaubern, auch wenn sie Betrüger sein mögen, hemmungs- und schamlos interessiert am eigenen Profit.

Khider hat eine literarisch ergiebige Entscheidung getroffen. Er beschreibt die illegale Briefübermittlung in der Abfolge der Übermittlungsstationen, der Verkehrsmittel, der Zwischenfälle und des weiteren Schicksals der Briefe, von denen ein Großteil niemals bei den Adressaten ankommt, sondern auf dem Tisch eines geheimen Briefkontrolleurs in Bagdad landet. Von dessen Existenz wissen die Absender nicht, Verrat unterminiert das Unternehmen. Die Manager der illegalen Briefübermittlung in Amman und in Bagdad treiben ein doppeltes

Spiel. Khider erzählt nicht in auktorialer Perspektive und Distanz, sondern baut die Geschichte im Wechsel der Figurenperspektiven einzelner Akteure auf unterschiedlicher Verantwortungsebene auf. In einer Abfolge von Figurenmonologen geben die heterogenen und gegensätzlich motivierten Akteure tiefe Einblicke in ihre subjektiven Dispositionen. Die involvierten Akteure sind der geflüchtete irakische Student, Salim, der es seit zwei Jahren nicht wagt, mit seiner in Bagdad gebliebenen Freundin Samia in riskanten brieflichen Kontakt zu treten; der Taxifahrer Haytham Mursi aus Bengasi; der Kairoer Reisebüroleiter Majed Munir; der Lastwagenfahrer Abu Samira aus Amman; der Bagdader Polizist, später Gefängnisaufseher Kamal Karim; der Regime-Protégé und Gefängnisdirektor Oberst Ahmed Kader in Bagdad und dessen Ehefrau Miriam Al-Sadwun, die ernüchtert durch und abgestoßen vom Treiben ihres Mannes zugunsten einer gefährdeten Briefadressatin eingreift. Den Hauptinitiatoren und -profiteuren der illegalen Briefübermittlung wird mit einer Ausnahme bemerkenswerter Weise keine subjektive Figurenperspektive zugestanden (Malik, Ali Al-Bhadly). Die wechselnden Figurenperspektiven kontrastieren, kommentieren und relativieren einander, dadurch gewinnt der Roman an Komplexität.

*Die Geschichte eines illegalen Liebesbriefs
Stationen seiner Beförderung und Motive der involvierten Akteure,
erzählt im Wechsel subjektiver Figurenperspektiven*

Genau genommen erzählt Khider über alle Stationen hinweg die Geschichte eines einzigen Briefs, des immer wieder aufgeschobenen und dem normalen Postweg nicht anvertrauten Liebesbriefs des Flüchtlings Salim an seine Freundin Samia. Der in Bengasi gestrandete Flüchtling Salim muss als Bauarbeiter von der Hand in den Mund leben. Sein Lohn reicht kaum für die alltäglichen Bedürfnisse aus. Seine Gedanken wandern aber beständig zu seiner verlorenen Heimat, genauer zu seiner Freundin Samia. Zwei Jahre hat er warten müssen, bis er eine Möglichkeit gefunden hat, seinen Brief illegal in die Auberginenrepublik, den Irak, zu befördern. Der erste Schritt zur Kontaktaufnahme ist die Begegnung mit dem Briefmanager Malik. Für Salim ist das Geld ein Zahlungsmittel, mit dem er die Briefsendung bezahlen kann. 200 Dollar, fast 600 libysche Dinar muss er dafür ausgeben, wobei er nicht einmal 400 Dinar im Monat verdient. In Libyen wie in vielen anderen sogenannten Entwicklungs- oder Schwellenländern hat die heimische Währung faktisch nur noch die Funktion des Transaktionsmittels, während alle anderen Geldfunktionen auf den Dollar als Weltgeld übergegangen sind, deshalb muss Salim auch in Dollar bezahlen.

Malik hingegen wirkt dank der Macht des Geldes selbstbewusst und unberechenbar. Salim, der Geringverdiener, konnte den geldgierigen Malik, den Anbieter von Dienstleistung(en), nicht dazu bringen, den willkürlichen Preis (200 Dollar) zu senken. Genau besehen machen Salim und Malik etwas bemerkenswert Abstraktes: Sie stellen Äquivalenzen zwischen heterogenen Nutzwerten, Utilitäten durch geldvermittelte Zahlung her. Die Erfüllung von Salims Traum wird mit einer erfolgreichen Briefsendung gleichgesetzt, die jedoch von der Zahlungsfähigkeit des Absenders abhängt. Nicht etwa sprachliche Kommunikation oder Religion, sondern der Code des Geldes¹² sichert die intersubjektiven Verbindlichkeiten zwischen den Individuen. Für Malik führt der Weg zu Ansehen und Ehre über Wohlstand und Reichtum; dies erklärt seine Überheblichkeit und Arroganz. Er verkörpert den geizigen und egoistischen, streng kalkulierenden Wucherkapitalisten. Geld ist der Inbegriff seiner Lebensfreude, seiner physischen und geistigen Existenz sowie seiner sozialen Beziehungen. »Ja, er ist ganz gewiss ein geldgeiler Typ, ein Geschäftsmann. So benehmen sie sich immer, wie Arschlöcher« (B, 24). Ausgerechnet zu diesem »Typen« hat Salim blindes Vertrauen, ihm glaubt er unbesehen, dass sein Brief tatsächlich in Samias Hände gelangen wird.

Unter sklavenartigen Bedingungen muss der ägyptische Taxifahrer Haytham Mursi bei dem Unternehmer Malik arbeiten. Für diese Arbeit muss er dennoch dankbar sein, denn er verdient – im Vergleich zu seinen Landesleute – nicht schlecht, fährt einen modernen Kombi und kann zudem wöchentlich seine Familie in Ägypten sehen. Da er Geld verdienen muss, muss er für denjenigen arbeiten, der es hat, auch wenn er bei seiner Arbeit seine eigene Moral und Existenz riskiert. Denn sein Arbeitgeber Malik ist weder vernünftig noch sozial, er folgt weder Traditionen noch Konventionen, sondern versteht Geld als Herrschaftsmittel, im Dienste von Ausbeutung und Ungerechtigkeit. Er versteht sich darauf, seine Geschäfte gewinnbringend zu erledigen und durch sein Geld zu wirken, das zahllose Verwendungsmöglichkeiten eröffnet und weitere Profitmacher anzieht. Das Geld ist so verstanden nicht nur ein Mittel zum Zweck, sondern auch ein fetischisiertes »Lustobjekt« und als solches für die Reichen das *perpetuum mobile* unbegrenzter Steigerungen psychischer und sozialer Bedürfnisse und Befriedigungen.¹³ In der Tat übernimmt das Geld als Ausdruck für äußeren Reichtum die Führung und ruft ungeahnte Verhaltensweisen wach, die menschlichen Gefühlen und Beziehungen schaden können. Nichtsdestotrotz symbolisiert das Geld aber auch Sicherheit, Lebenskraft und Fülle, zumindest wenn es zirkuliert und seinen Wert nicht verliert.¹⁴ Das Geld muss in Geschäftsmodelle und Arbeitskräfte investiert werden, was Malik und sein irakischer Geschäftspartner Ali Al-Bhadly recht gut zu verstehen scheinen.

Der irakische Oberst Ahmed Kader rühmt sich, der Erfinder der geheimen

Briefkontrolle zu sein. Darüber berichtet er in seinem Figurendialog: »Die Idee zu dieser Kontrollbehörde, die ich als mein Lebenswerk betrachte, war mir gekommen, als ich mich 1996 in Amman aufhielt« (B, 122). Kader war nämlich auch im irakischen Auslandsdienst tätig und daher vielfach auf Reisen.

Einer meiner Mitarbeiter hatte berichtet, dass viele Lastwagenfahrer illegal Briefe von Exilanten ins Land schleusten, um sie deren Angehörigen zu übergeben. Mir war sofort klar, dass es unmöglich war, alle Lastwagen an der Grenze nach Briefen zu durchsuchen. Noch am selben Tag beriet ich den Fall mit meinen Mitarbeitern. Wir diskutierten stundenlang und suchten nach möglichen Wegen, dieses Phänomen unter Kontrolle zu bringen [...] (B, 122f.)

Zunächst ermittelten sie den Reiseunternehmer Ali Al-Bhadly als Organisator des illegalen Briefunternehmens, dann entführten sie ihn und schleppten ihn in Kaders jordanisches Büro in Amman:

Ich versprach ihm, die Angelegenheit unter vier Augen zu belassen, wenn er mir den Namen des Organisers in Bagdad verrate. »Außerdem kannst Du dieses Geschäft weiterbetreiben und wirst von uns dafür mit Geld belohnt. Für jede wichtige Information, die ein Brief aufweist, gibt es für dich und deinen Geschäftspartner in Bagdad von uns ein gutes Honorar.« (B, 123)

So wurde Al-Bhadly die Zusammenarbeit schmackhaft gemacht und zugleich wurde er erpresst: »Wenn du nicht kooperierst, wird deinen Familienangehörigen Schlimmes zustoßen!« (B, 124)

Auf ähnliche Weise wird der Bagdader Cheforganisator der illegalen Briefübermittlung, der Unternehmer Hai Saad zur Zusammenarbeit gewonnen, wenn auch nicht ohne größere Schwierigkeiten. In beiden Fällen einigt man sich letztlich auf geschäftlicher Basis, denn keiner will sich zum Spion hergeben und seinen guten Ruf als Geschäftsmann ruinieren. Al-Bhadly fragt: »Geht es hier nur ums Geschäft?«/»Ja, es geht nur darum.«/»Einverstanden.« (Ebd.)

Die beiden Unternehmer sind aber doch weit vom neoliberalen Marktfetischismus entfernt. Sie kooperieren heimlich mit dem Staat, der sich dadurch revanchiert, dass er beiden die Freiheit lässt, sich zu bereichern. Oberst Kader und die Organisatoren des Briefgeschäfts unterhalten eine Beziehung der verdeckten Komplizenschaft. Die Unternehmer bewegen sich in den Grenzen, die der Staat ihnen zieht. Doch auf der anderen Seite partizipieren auch die Spitzenvertreter des Staates, die an den Schalthebeln der Macht sitzen, wie der Präsidentensohn Odai, der seine Hand über Hai Saad hält, an der Macht des Geldes, die sich vor allem in Aktiengeschäften und weitläufigen Investitionen realisiert. Kader

berichtet: »Seit dem Handelsembargo gehören dem Präsidentensohn unendlich viele Unternehmen im In- und Ausland: Reisebüros, Transportbüros, Zeitarbeitsfirmen, Geldanlagefirmen, Wechselstuben ...« (ebd.). Die Gewinne und Vermögensbildungen aus illegalen Geschäften dienen in erster Linie der Sicherung, der Werterhaltung, der Gewinnerbringung und der Machtausübung, was eben die Integration dieser sogenannten »schmutzigen Gelder«¹⁵ in die ordentliche, legale Geschäftswelt reibungslos ermöglicht. Genau in diesem Aufeinandertreffen zwischen legalem und illegalem Verhalten findet »Geldwäsche«¹⁶ statt, insofern die organisierte Kriminalität zahlreiche Unternehmen erwirbt, die legal und illegal handeln. Es sind Scheinfirmen oder sogar legale Unternehmen, durch die sich kriminelle Unternehmer tarnen. Als weiteres Ziel der organisierten Kriminalität gilt die Beteiligung an gesellschaftlicher und politischer Macht zum umfassenden Schutz der eigenen Interessen. Gesetzgebung, Behörden und Strafverfolgung dienen vielfach der Risikominimierung und Profitmaximierung mafiöser Gruppen, die ihr positives Bild und Ansehen in der Bevölkerung ihrem Geld und der entsprechend gesteuerten medialen Aufmerksamkeit verdanken. Genau dieses Bild, so Khider im behandelten Roman, verkaufen die Tageszeitung *Babel* und das Jugendfernsehen, die Odai Saddam, dem Chef des Nationalen Olympischen Komitees und des irakischen Journalistenverbandes, gehören. Allein durch die Okkupation der medialen Aufmerksamkeit können die irakischen Mafiosi in der Politik alles mitentscheiden. Dabei sind sie den Führungspersonen verpflichtet und müssen ihnen ökonomische Macht beschaffen, die für die Herrschaft des diktatorischen Schichtungs- und Ausbeutungssystems fundamental ist.

Machtmissbrauch in Verbindung mit Protektion und Bereicherung prägen auch den Staatsapparat und lassen ihn im Sumpf der Korruption und kriminellen Machenschaften versinken. Ein gutes Beispiel hierfür ist Kamal Karim, Polizist bei der irakischen Sicherheitspolizei, dessen Arbeit darin besteht, die illegalen Briefe irakischer Flüchtlinge an ihre Familien zu lesen, die wichtigsten Informationen herauszufiltern und diese in einem kurzen Protokoll an seinen Chef weiterzuleiten. Von einer Nachbarsfamilie, die wissen möchte, in welchem Gefängnis sich ihr verhafteter Sohn befindet, verlangt er 800 Dollar (vgl. B, 94). Für sein Schweigen über einen Brief an eine Frau namens Bouchra von ihrem politisch verfolgten Mann fordert er 1500 Dollar (vgl. B, 99). Wenn das verlangte Geld eingeht, meldet Kamal seinem Chef den Fall nicht weiter. Wenn die betroffenen Frauen nur einen Teil des Geldes liefern können, unterbreitet Kamal ihnen das Angebot, den Rest *anders* zu bezahlen; ansonsten werde er den Brief weiterleiten und man werde ja sehen, wie die Sicherheitspolizei darauf reagieren wird. Da es um ihre Ehre und die ihrer Familien geht, bleibt den Frauen nichts anderes übrig, als den verlangten Betrag aufzubringen.¹⁷

Kamal Karim macht also aus der Kontrolle ein Geschäft, indem er Kontakt zu den Adressaten aufnimmt und – was er niemals hätte tun dürfen – Mitteilungen von den Briefen macht, die sich auf seinem Schreibtisch sammeln. Dabei läuft er Gefahr, dass die Illusion einer sicheren, dem Regime verborgenen Briefübermittlung platzt, womit dem Regime auf keinen Fall gedient wäre.

Karim stolpert auch über den Brief von Salim an Samia, laut Sicherheitspolizei eine Christin, die Politik betreibt und daher verdächtig sei. Im Figurenmonolog Karims hat der Autor Salims Brief an Samia in ganzer Länge eingebaut. Der intime Brief wird unter dem Blick des Kontrolleurs, des unbefugten Lesers, der ihn ohne jede Scham liest, gleichsam entweiht. Immerhin endet mit der unkommentierten Brieflektüre Karims Monolog. Im vorletzten Figurenmonolog entdeckt Oberst Kader den Brief auf seinem Schreibtisch und er lässt ihn unbeachtet liegen, da seiner Meinung nach von Christen keine Gefährdung für den Staat ausgeht.

Oberst Kader profitiert von der illegalen Briefübermittlung nicht pekuniär, sondern politisch. Für sein Projekt der geheimen Briefkontrolle und für andere politische Dienste wurde er vom Regime gefördert und fürstlich entlohnt. Dankbar gedenkt er eines Geschenks von Saddam Hussein: »Eine Belohnung für die treue und die gute Arbeit: eine Villa am Fluss im Wert von 500 000 Dollar. Eine russische Firma werde in Kürze mit den Bauarbeiten beginnen« (B, 121f.). Solche Art Belohnung reicht dem Oberst Kader, er muss keine anrühigen Nebengeschäfte betreiben.

Gerade durch die Darstellung im Wechsel der Figurenperspektiven gewinnt die narrative Sozialkritik in Khiders Roman an Anschaulichkeit, Schärfe und Tiefe. Der Roman lebt nicht von erläuternden Autorenkommentaren, die sieben Kapitel kommentieren sich vielmehr selbst in charakteristischen Episoden sowie durch ihre gegenseitigen Bezüge. Der kontrastreichen Darstellung entspricht die Neigung zu schockierenden Vorfällen, die krass und verstörend in kräftiger und ungeschminkter Sprache aus der jeweiligen Figurenperspektiven geschildert werden.

In Khiders Roman erweisen sich die ›vornehmen‹ Figuren vorwiegend als Opportunisten und Karrieristen, die sich dem herrschenden System gegenüber, das sie mit hervorbringen und erhalten, angepasst und unkritisch verhalten. Doch es tritt am Ende des Romans eine Figur auf, die sich mit ihrer Rolle kritisch auseinandersetzen will, sich selbst und ihre unmittelbare Umgebung rational zu erfassen versucht. Miriam Al-Sadwun, die Frau von Ahmed Kader, die alles besitzt, was eine irakische Frau sich wünscht, scheint das maskenhafte Wesen ihres ›leeren‹ Luxuslebens durchschaut zu haben. Zwar kennt sie in ihrem Leben keine finanziellen Probleme, bekommt sogar alles, was sie braucht, aus dem

Ausland, fühlt sich aber allein, verstört. Sie und ihr Mann, die in demselben Hause zusammenleben und am gleichen Tisch beieinandersitzen, atmen die Luft gänzlich verschiedener Welten. Die beiden reden zwar dieselbe Sprache, aber sie meinen mit ihren Worten ganz andere Wirklichkeiten: Miriam muss sich weder mit der Arbeit ihres Mannes beschäftigen, noch darf sie sich mit ihren beiden Freundinnen, Najat und Sundes, treffen, da diesen ein schlechter Ruf anhängt. Nach Miriams Heirat mussten diese aus ihrem Leben verschwinden. Seit Jahren hat Miriam den Gedanken daran verdrängt, findet aber in einem Moment kühler Reflektion den »Abschiedsbrief« von Najat wieder und beginnt ihn aufmerksam zu lesen. Lapidar erzählt Najat in ihrem Brief von jenen Verwerfungen in einer äußerlich respektablen Familie, von ihrer Tristesse, ja Ausbeutung als eine der Märtyrerwitwen, deren Witwenstatus sie paradoxerweise zum Freiwild von Polizisten, Soldaten und Glücksspielern macht. Nach dem Tod ihres Mannes im Irak-Iran-Krieg hat sie von der Regierung zwar ein Grundstück, ein Auto und 2000 Dollar bekommen, dafür aber ihren guten Ruf für immer eingebüßt. Die »seelenvergiftende Macht des Geldes«¹⁸ erstreckt sich sogar auf ihre Brüder, die sich nicht mehr für den Ruf der Familie interessieren. Geld verdirbt die Ehre. »Auch meine Brüder kümmern sich seit langem nicht mehr um den Ruf der Familie. Sie bekommen immer Taschengeld von mir, wenn sie mich besuchen. Geld oder Ehre? Sie nehmen das Geld und verschwinden bald wieder« (B, 143f.). Najat wäre gern eine angesehene Frau, die nicht länger als diskriminiertes Triebobjekt abgestempelt werden kann. Beinahe alle Männer um Najat sind kaltblütig, egoistisch, herrschsüchtig und sogar brutal. Alternativ zur Prostitution bleibt ihr nur der Versuch, durch eine Wiederverheiratung erneut sozial aufzusteigen und in die Gesellschaft aufgenommen zu werden, was sie jedoch durch ihre Heirat mit dem sechzigjährigen Haji Jaber als dessen vierte Ehefrau nicht erreicht hat. Denn auch ihr Mann interessiert sich letztlich nicht weiter für sie und ebenso wenig für seine wie für ihre Ehre; er verschließt schlicht und einfach die Augen vor der Tatsache, dass seine Frau immer noch mit Liebhabern verkehrt.

Khider meidet weitgehend melodramatisches Pathos, er bevorzugt die ironische Brechung und Pointierung, um Distanz zu den kritikwürdigen Gegenständen zu schaffen. Er schreckt auch nicht vor dem Mittel der Persiflage zurück, um das »Chaos ohne Ende« (B, 152), das sich in Arabien ausbreitet, in seiner ganzen Absurdität bloßzustellen. Khider ist aber nicht von einem Alternativprogramm oder einer eigenen politischen »Utopie« geprägt. Sein Anliegen ist es, eine Parallelgesellschaft darzustellen, die in der deutschen Literatur seiner Ansicht nach nur oberflächlich vorkomme und nahezu unbekannt sei. So sauber und ordentlich alles im Al-Adamia-Viertel ist, in dem das privilegierten Leben der

Reichen stattfindet, so entrechtet und sozial diskriminiert leben die Armen in Saddam City. Wie sie von den privilegierten wahrgenommen werden, davon erzählen die letzten zehn Seiten des Romans, die das wirkliche Leben und die irdischen Menschen zur Sprache bringen. Genau diese Menschen sind Opfer des ungerechten Umgangs mit dem Geld,¹⁹ das in Europa andere Bedeutung gewinnt. In der Tat geht man in Europa mit dem Geld anders um als in Arabien, was die Entwicklung und den Wohlstand europäischer Länder erklärt. Die Technisierung und Digitalisierung des Lebens in Europa haben das Geld in ein virtuelles Medium verwandelt, das, weil es Code geworden ist, selten materiell in Erscheinung tritt, sondern vor allem als Zahl, als Verrechnungseinheit fungiert. Von dieser ökonomischen Realität, die qualitativ andere Probleme aufweist als diejenige in Arabien, spricht nun die der deutschsprachigen Minderheit in Ungarn entstammende und seit 1990 in Berlin lebende Schriftstellerin Terézia Mora in ihrem Roman *Der einzige Mann auf dem Kontinent*. Ausgehend von einer Analyse ausgewählter Aspekte des Romans wird darzulegen sein, wie das Geld angesichts der veränderten Geldfunktion und eines auf Wachstum beruhenden Lebensstandards in Europa im Vergleich zu Arabien, das »im Fegefeuer von Diktaturen, Krieg und Armut« (B, 7) kocht, deutlich andere Semiotiken aufweist.

Die Falschmünzer des virtuellen Geldverkehrs

Die IT-Rarelist wird die erste EDV-Handelsplattform in Europa sein, die außerhalb des üblichen Marktes Verfügbarkeiten von »end of life«-Produkten, Restposten, Remarketing-Ware und Vorführgeräten zeigt. Sie wird EDV-Händlern europaweit die optimale Möglichkeit bieten, ihre Lagerbestände einzustellen und nach mehr als 150 000 abgekündigten Produkten zu suchen sowie die direkte Anfrage an den Anbieter zu stellen. Es ist an der Zeit, IT-Händlern eine Transparenz außerhalb der üblichen Channels zu bieten und einen direkten Draht zu neuen Anbietern aufzubauen. (M, 173)²⁰

Besser als durch Virtualität lässt sich die beschleunigte Dynamik des gegenwärtigen ökonomischen Geschehens in den reichen Ländern kaum charakterisieren.²¹ Aufgrund des raschen Wachstums des Internets ist das globale Datennetz zum Medium für den Austausch von Waren und Diensten geworden. »Das Netz ist zum wahren Markt evolviert, in dem, erstaunlicherweise, kein geeignetes Austauschmittel vorhanden ist. [...] Es ist der Markt, der überall und doch nirgends ist.«²² Nun ist das Geld, das nicht mehr an einen bestimmten Signifikanten gebunden ist, sondern nur noch auf seinesgleichen verweist, eine »digitale Ware ohne physische Repräsentation«.²³ Das Geld, das nur noch in Form eines

Codes existiert, verliert seine materielle Seite. »Das elektronische Geld wird zwar kaum das Bargeld ablösen, wohl aber eine Revolution der Zahlungsmittel hervorrufen.«²⁴

Damit entsteht ein neuer virtueller Raum, in dem der Handel mit Finanzderivaten ablaufen kann. Termingeschäfte mit Devisen, Wertpapieren oder Hypotheken bilden das Tagesgeschäft. Die abzuschließenden Geschäfte orientieren sich nicht an gegenwärtigen Bedingungen, sondern stellen Wetten auf eine kontingente Zukunft dar. Das Börsengeschehen ist nicht mehr einfach Abbild realökonomischer Entwicklungen, sondern eines der Abläufe im virtuellen Raum der Finanzökonomie. Diesen neuen virtuellen Raum, Marktplatz, genauer die Informationstechnologie (IT)-Branche thematisiert Terézia Mora in ihrem Roman *Der einzige Mann auf dem Kontinent*, dem ersten Roman der Trilogie (auch *Die Darius-Kopp-Romane* genannt), zu der auch die beiden nachfolgenden Romane *Das Ungeheuer* (2013) und *Auf dem Seil* (2019) zu zählen sind. Bereits der Titel des Romans signalisiert »einen Blick von außen »auf den Kontinent«, also einen Blick aus angloamerikanischer Perspektive, die der Hegemonie des Englischen im globalisierten Kapitalismus korrespondiert, und [den] Berufsalltag in der *New Economy* strukturiert.«²⁵

Höhenflug und Bruchlandung eines Virtualitäts-Virtuosens

Als regionaler Manager der global agierende US-amerikanischen Sicherheitssoftwarefirma Fidelis Wireless leitet Darius Kopp in Berlin das gemeinsame Büro für das deutschsprachige Mitteleuropa sowie Osteuropa; offiziell nennt er sich »sales and regional sales manager [...] in the D/A/CH and Eastern Europe in Diensten von Fidelis Wireless the global pioneer in developing and suppling scalable broadband wireless networking systems for enterprises governance and service providers. TURN TO US« (M, 23). Bemerkenswerterweise ist Kopp ein ostdeutscher Diplomingenieur der elektronischen Datenverarbeitung, der im neuen Job als Chefverkäufer von Komponenten drahtloser Datenkommunikation auch für den Vertrieb von Systemen der Datensicherung verantwortlich ist. Allerdings wird Kopps Eigenverantwortung dadurch begrenzt, dass man ihm einen neueingestellten »Chef für Europa«, der in London residiert, vor die Nase gesetzt hat; dieser will ihn letztlich auf einen Geldeintreiber reduzieren. »Ich dachte, ich wär' selber Chef. DACH und Osten. Er macht Nord, West, Süd. Wieso ist er [gemeint ist der neue zusätzliche Europachef Anthony] da mein Chef?« (M, 32), so fragt Darius seinen Freund Juri. »Erstens hast du die miesen Märkte und er die guten. Und zweitens wird der Deutsche und der Ossi niemals Chef. Und

du bist, soweit ich weiß, beides« (ebd.). Ab sofort gilt in der Firma: »Kein Geld, keine Ware. Kümmert euch darum, dass eure Kunden zahlen. Ein Geschäft ist erst ein Geschäft, wenn der Kunde zahlt« (M, 27). Die Zahlungsmoral nicht nur privater, sondern auch staatlicher Auftraggeber ist jedoch miserabel. Darius hält dagegen, Geld einzutreiben sei Aufgabe des Finances. Anthony weist ihn zurecht: »Das ist NICHT Aufgabe der Finances! Die Finances können den Sales unterstützen, es ist DEINE Aufgabe!« (M, 28) In diesem Dilemma sitzt Darius fest. Er hat Probleme mit dem Forecast:

Der Forecast für den September ist fällig. Genauer gesagt, er ist seit einer Woche überfällig. Der Forecast ist nicht gerade Darius Kopps Lieblingsdisziplin – schließlich bin ich nicht das Orakel von Delphi! – dabei herrschte bei Fidelis bislang in diesen Dingen eine recht moderate Praxis. Einmal im Monat ist nun wirklich nicht die Welt. Es soll Firmen geben, bekannte, große Firmen, bei denen man jede Woche einen Vorausbereich machen muss. – Was gedenken Sie, aber ganz genau, in der KW 37 an Umsatz zu generieren? Und, später, wenn es nicht gelungen ist: Wieso nicht? (M, 39f)

Die Geldstory

Darius ist zunehmend demotiviert. Der Romantitel *Der einzige Mann auf dem Kontinent* lässt deutlich einen ironischen Unterton erkennen und stimmt den Leser auf eine satirische Figurenzeichnung ein, die zwischen Typisierung und Individualisierung changiert. »Der einzige Mann« wird als eine Mischung von Gallionsfigur und Novize des Kasino-Kapitalismus charakterisiert; dazu gehören seine naiven Vorstellungen von Fairness und Vertrauenswürdigkeit, die an Vertrauensseligkeit grenzen. In Darius' wachsende Verunsicherung platzt eine vermeintlich unspektakuläre »Geldangelegenheit« hinein, die sich zu einer mit anderen Erzähllinien verwobenen »Geldstory« auswächst. Diese schiebt sich mal in den Vordergrund, mal scheint sie sich zu verlieren, dennoch schlägt sie Darius immer obsessiver in Bann und zieht sich durch den ganzen Roman. Eines Morgens liefert ein elegant wirkender Bote in Darius' Büro im Berliner »BUSINESSCENTER« einen Karton mit einem als ungewöhnlich empfundenen Inhalt ab: Ein Packen gebündelter Geldscheine – 40 000 Euro in bar. Das Geld stammt von undurchsichtigen armenischen Kunden, die über einen Mittelsmann Kontakt zu Darius aufgenommen hatten. Sie hatten Komponenten im Wert von 100 000 Euro bestellt und Darius hatte eine erste Warenlieferung veranlasst, ohne Geld zu sehen. Nun fordern die Armenier eine zweite Lieferung, ohne die vereinbarte Gesamtvorauszahlung geleistet zu haben. Stattdessen schicken sie einen Karton mit Bargeld, mit dem Darius nicht so recht etwas anzufangen weiß.

Seine Chefs in London und Los Angeles sind nicht zu sprechen, lassen sich das eine wie das andere Mal verleugnen, was zu einer tiefen Unsicherheit bei Darius führt. Einsam sitzt er, ungesehen und auf sich gestellt, in seinem Drehstuhl und wiegt ein Bündel Papiergeld in der Hand:

Das Geld selbst war in weißes Papier – 2 A4-Blätter 80g Universalkopierpapier – eingehüllt. An den Seiten umgeschlagen, damit es in den Karton hineinpasst. 40 000 in bar nimmt weniger Raum ein, als man denkt. Angenommen, es wären lauter Hunderter, käme man gerade einmal auf ein Brikett von 4 cm Höhe. Nun waren es nicht lauter Hunderter, es waren sogar Fünfer dabei, aber auch so war es noch ein handliches kleines Paket. [...] Merkwürdig. Ich mag Geld – als Zahlen. Ich mag 126 000, mehr als 3 500, zum Beispiel, und 700 000 000 000 kann ich mir kaum mehr vorstellen, aber als *Gegenstand* sagt es mir quasi nichts. Vielleicht, weil es so geordnet zusammenliegt. (M, 45f.)

Darius möchte das Bargeld loswerden. Eigentlich schuldet ihm Fidelis Wireless, die Darius, durch permanenten Verstoß gegen Arbeits- und Vertragsrecht, einen erheblichen Teil des ihm zustehenden Einkommens vorenthält, einen Betrag etwa in Höhe der 40 000 Euro der Armenier. Würde Darius die 40 000 der Zentrale überweisen, könnte diese das Geld der Armenier zugleich an ihn zurücküberweisen und die Firma hätte ihre Schulden gegenüber ihrem einzigen Mann auf dem Kontinent getilgt. Doch so einfach lassen sich Barbeträge über 10 000 Euro nicht einzahlen und überweisen.

Darius weiß Bescheid darüber, dass der Einzahler (hier Darius) sich der Bank gegenüber legitimieren und laut Geldwäschegesetz einen Nachweis über die Herkunft des Geldes erbringen muss, sobald die eingezahlte Summe 10 000 Euro übersteigt. Sonst kann das Geld im Falle einer behördlichen Prüfung konfisziert werden. Dass das Geld von einem sauberen Konto stammt, kann Darius allerdings nicht nachweisen und da er sich als bürokratisch unbegabt empfindet, spielt er mit Alternativen anderer Art: a) Das Geld vorübergehend in ein Bankschließfach einlagern. In besonderen Situationen kann der Staat aber die Fächer sperren oder öffnen lassen. b) Mit der Firma besprechen, das Geld in Raten von weniger als 10 000 einzuzahlen. c) Die Firma in Kenntnis setzen, dass er das Geld gerne behalten oder genauer zurückhaben möchte, da die Firma ihm in etwa genau so viel schuldet. (Es spricht allerdings nicht für Darius, dass dieses Geld seit einer geraumen Zeit seine einzige nennenswerte Einnahme darstellt.) d) Mit dem Geld untertauchen und in der Illegalität unauffällig und ruhig weiterleben. Aber wozu reicht sein Mut? Und wie findet seine Moral das? e) Im Traum: Das Geld illegal in die Vereinigten Staaten einführen. Die Versuchung liegt nah, selbst ›in homöopathischen Dosen‹ Gangster zu spielen. Doch Darius kann sich für keine Alternative entscheiden und so schiebt er das Problem vor

sich her. Er hält den Karton mit dem Bargeld in seinem Büro unter anderen unauffälligen Geschäftskartons verborgen. Dabei entsteht zwischen Darius und der Kombination aus Geldscheinbündel, Geld, Geldversteck, Geldgeheimnis eine gleichermaßen zwanghaft anankastische, obsessive und imaginär besetzte Beziehung. Es scheint, diese Verstrickung fände keine Auflösung. Eine solche lässt Mora dann aber doch in einer zynisch zugespitzten ironischen Pointe erfolgen: Eines Tages findet Darius nur noch den leeren Karton vor. Jemand, der sich in seinem Büro auskennt und Darius beobachtet haben musste, vermutlich sein Mitarbeiter Lasocka, hat das Geld gestohlen.

Von Teilen der Kritik ist Darius Kopp als »unverständiger, reflexartig reagierender Flaneur«,²⁶ als »der tollpatschige, eher einfach gestrickte Computer-Nerd [...] eine halt- und orientierungslose, fragmentierte Existenz, ein Luftwurzler« aufgefasst worden, »das glatte Gegenteil eines smarten, effizienten Managers [...] Schlamper und Faulpelz, träge, unkonzentriert und undiszipliniert [...] ein Oblomow, gesegnet mit der Gabe des Verdrängens, ein Stoiker und Phlegmatiker von sturem Weltvertrauen«.²⁷

Doch Darius ist eine literarische Figur und kann nicht unabhängig von ihrer narrativ-dramaturgischen Funktion im Roman, von der Spezifik der Figurenzeichnung, vom Perspektivenwechsel von Distanz und Nähe betrachtet werden. Darius Kopp ist, wie Mora selbst betont, eine Annäherung an einen Zeittyp, den Salesman des ›Kasinokapitalismus‹:

Er ist, ja, ein kleiner Angestellter. Untergruppe: Salesman. Es gibt eine ganze Reihe von literarischen Annäherungen an ihn, warum, weil der Salesman als solcher sich sehr gut eignet, um etwas über die Zeit, in der wir jeweils leben, zu erzählen. [...] So einen Nicht-Intellektuellen. So einen, dessen Sprachgebrauch so vollkommen anders ist als meiner und der aller Personen, mit denen ich je tiefergehend kommuniziert habe.²⁸

Ironische Distanz und kritischer Realitätsbefund

In Moras Roman gibt es nicht nur eine Geschehenslinie, sondern mehrere Lebenskreise, in denen sich Darius Kopp auch bewegt. Es sind vor allem drei Bereiche, die sich überschneiden: Darius' Beziehung zu seiner Frau, zu seiner Familie, zu seinen Freunden. So wichtig der geschäftliche Erfolg für die Anerkennung und für Darius' Selbstvertrauen sein mag, er ist in existentieller Hinsicht doch nicht die Mitte seines Daseins, das letztlich keine Mitte hat. Die zunehmende Virtualität der geschäftlichen Transaktion lässt nicht nur das Geschäftsleben als unwirklich erscheinen, sondern nimmt auch dem Privatleben die lebendige Substanz.

Die zentrale Storyline zieht sich durch das Bedeutungsgewebe vieler kleiner Geschichten hindurch, in denen die verschiedenen Lebenskreise von Darius Gestalt annehmen. Diese dramaturgisch angelegten Digressionen tragen dazu bei, der ›Charaktermaske‹ des neo-liberalen Virtualitäts-Virtuosen ein individuelles Antlitz zu geben. Darius lebt in verschiedenen persönlichen Kontexten, in denen unterschiedliche Seiten seiner schwachen Persönlichkeit zur Geltung kommen.

Die Geldstory ist immer gegenwärtig, die existentiellen Spannungen und Konflikte sind aus dem Kontext der Finanzspekulation und des *moral hasard* nicht herauszulösen. Der ökonomische Kontext bestimmt alle anderen Kontexte – von der urbanen Alltagskultur über Partner- und Freundschaftsbeziehungen bis zu weiterreichenden familiären Bindungen und Diskrepanzen.

Vor dem Hintergrund einer globalisierten Welt stellt der Roman den Verlauf einer Woche im Leben Darius Kopps dar. Jedes Kapitel des Romans entspricht einem ganzen Tag, der in die Teile »Der Tag« und »Die Nacht« gegliedert ist. Der zeitliche Tagesablauf spiegelt eine klar gegliederte Kapitel- und Geschehensabfolge vor. Doch der Schein trügt. Nichts ist im störanfälligen Leben von Darius klar geregelt. Der Computernomade, der parallel in unterschiedlichen Zeitzonen lebt, hält sich für einen Teil der Informationselite der Welt, was sich als Illusion erweist. Er hat nicht den Durchblick, der ihn aus der Masse der Durchschnittsindividuen heraushebt, wie er sich einbildet.

Auf der einen Seite sorgt die formale Gliederung in Tag- und Nachtwechsel für eine klare Ordnung, auf der anderen Seite wird die übersichtliche Struktur durch Aspektevielfalt und Diskontinuität aufgebrochen. Der Kontinuität der Tageseinteilung steht die Diskontinuität der Hinsichtenwechsel entgegen. Mora wechselt sprunghaft von der auktorialen Erzählhaltung in die subjektive Figurenperspektive, oft innerhalb eines Absatzes, von der Geldstory zu den privaten Geschichten, von der Gegenwartsebene in die Vergangenheitsebene, von der Außendarstellung in die Innendarstellung und umgekehrt. Die Erzählerin blickt ihrem Hauptakteur gewissermaßen über die Schulter und bleibt ihm immer nah, während sie augenzwinkernd den Leser anspricht und einbezieht.

Der Held ist in seiner grotesken Selbstüberschätzung und seinem hilflosen Ringen um Orientierung, in seinem vergeblichen Bemühen, dem neoliberalen Idealbild des omnipotenten Selbstoptimierers zu genügen, ebenso in ironischer Distanz gezeichnet wie das gesamte Buch, die Geldstory in ihren Paradoxien und die pointierten oftmals absurden Episoden des Handlungsgeschehens.

Gleichermaßen abwechslungsreich ist die stilistische Färbung: jargonhaft, intim, sachlich, ironisch, vulgär, abgehoben, bloßstellend, ad absurdum führend, Pathos meidend, parodistisch. Die stilistische Prägung der Erzählsprache reicht vom aktuellen Geschäftsjargon zur sachlichen Erklärung finanzökonomischer

Sachverhalte, vom Männergespräch unter Freunden bis zu den Sprachmustern der Intimität und anderen Formen gefühlsmittelbarer Selbstinspektion. Die treffsichere sprachliche Figuren- und Milieucharakteristik trägt viel zur erzählerischen Atmosphäre und zum Erzählrhythmus bei.

*›Das unternehmerische Selbst‹ ist das
idealisierte Menschenbild des ›Risikokapitalismus‹*

Dem Ideal des unternehmerischen Selbst entspricht Darius so gar nicht. Darum empört ihn die Selbstrepräsentanz seines Branchen-Konkurrenten Thomas Schatz. Dieser beschreibt sich als »an engaging written and oral communicator with a passion for perfection and persuasion. A self-starter who is most comfortable in a fast-paced environment with limited, high leveled direction working both independently and in close communication with a team. A self-motivator with passion for winning that is derived from a crisp, thorough understanding of the company vision and related technologies«. Was Darius mit den Worten kommentiert: »Was du nicht sagst! (Ich finde dich lächerlich und beneide dich glühend und merke mir die Worte oder merke mir, bei wem ich sie das nächste Mal kopieren kann.)« (M, 137).

Darius halbherzige Versuche, lukrative Aufträge an Land zu ziehen scheitern mehr oder weniger kläglich. Bei Licht besehen ist die bald wieder aufgekündigte Zusammenarbeit mit den nicht eben vertrauenswürdigen Armeniern sein einziger Abschluss. Als IT-Spezialist hat Darius durchaus Einblick, als Salesman mit Aufgaben eines Finances wirkt er oft kopflos, fast wie ein Dilettant.

Letztlich möchte Darius kein Selbstoptimierer sein, er will sich gar nicht an der Jagd nach maximal profitablen Innovationen beteiligen, wenn nicht am Ende in ökonomischer Hinsicht alles wieder ins Gleichgewicht kommt: »Halten wir uns daran, was positiv ist. Denn es *gibt* Positives. Wenn jeder sein Geld bekommt, wenn die Konten ausgeglichen, im Plus, oder wenigsten auf 0 sind, das, zum Beispiel, ist positiv, damit hat man einen Ausgangspunkt, von da aus kann man losgehen« (M, 345). Doch im Systemkontext sind, wenn überhaupt, nur dynamische Gleichgewichte möglich, die über Disruption und Krisen führen. Darius ist bereit, sich mit einem »labilen Gleichgewicht« (Edward Albee) zufrieden zu geben, das durchaus ein Bewusstsein der Störanfälligkeit erfordert. Das gilt vor allem für Darius' Beziehung zu seiner Frau, der Migrantin aus Ungarn: »So leben sie seitdem. Man könnte sagen: in Balance. Manches bleibt heikel, eine Weile läuft es gut. Dann passiert wieder etwas« (M, 71).

Eine etwas undurchsichtige Figur im Roman ist der Grieche Aris Stavridis,

ein ehemaliger Kollege, den Darius seinen väterlichen Freund nennt, dessen Einfluss aber nicht immer hilfreich ist. (So hat er Darius den Kontakt mit den recht zweifelhaften armenischen Geldleuten vermittelt, die in die Produkte seiner Firma investieren wollen.) Stavridis erklärt das Gleichgewichtsprinzip auf seine Weise: »Weißt Du, sagte Stavridis nachdenklich, anfangs ist eine Firma vor allem eins: eine Idee. Ein Produkt, Produkte und Menschen, die sie entwickeln und vermarkten. Und sie ist natürlich, von Anfang an und immer: Geld. In Firmen, wo es gut läuft, achtet man darauf, dass die Balance erhalten bleibt. Produkt, Idee, Menschen, Geld. Bei euch gehen Produkt, Idee, Mensch zurück, was bleibt also? Geld. Deshalb sammelt ihr Geld ein« (M, 183). Stavridis sagt über die Firma: »Die letzte eigene Idee hatten wir vor 10 Jahren« (M, 148). Und er fügt hinzu, wenn eine Firma keine eigenen Innovationen mehr einbringen könne, müsse sie die Strategie ändern. »Die geänderte Strategie ist so alt und bekannt, wie sie einfach und genial ist, vorausgesetzt, man hat das nötige Kleingeld: Fällt dir nichts mehr ein, kauf dir welche, denen etwas eingefallen ist, oder, nicht so schön, aber manchmal eben auch unvermeidlich: kauf sie einfach vom Markt weg« (M, 149).

Die Desillusionierung des Darius Kopp

Sich aus jener virtuellen Welt zurückzuziehen, wäre für Darius unmöglich und auch nicht wünschenswert. Allerdings braucht er Reales in seinem Leben, da er sich de facto nicht durchgängig in »Außenstellung zur Gesellschaft« befinden kann. Essen zum Beispiel muss etwas Reales sein, um nicht zu sterben.²⁹ Darius' unkontrollierter Konsum von Speisen und Getränken drückt überdeutlich die unverzichtbare Rolle des Realen, des Faktischen im menschlichen Leben aus sowie das leidenschaftliche Verlangen nach einem solchen. Dieser Anspruch lässt sich aber in der beruflichen Praxis nicht immer durchsetzen, auch wenn Kopp versucht, seine Lebenssphären »Realität« und »Virtualität« miteinander zu vermitteln. So kann er als »Businesskasper« (M, 315) nicht nur mit seinem Laptop nackt auf seiner Terrasse arbeiten, sondern auch am Arbeitsplatz, im Büro eines Hochhauses in Berlin Mitte nichts tun und sich die Zeit mit Surfen im Internet vertreiben.

Darius pendelt zwischen der Welt draußen, der analogen Welt, der sinnlichen Primärerfahrung und der Welt drinnen, womit er nicht etwa die Innenwelt der Psyche meint, sondern die Welt im Netz. Darius hat sich elementarerer Tätigkeiten in der physischen Außenwelt, wie längere Strecken zu Fuß zu gehen, mit öffentlichen Verkehrsmitteln zu fahren, sich unter Menschenmassen zu mischen,

entfremdet. Auf der einen Seite hasst er es, sich im ›informationstechnischen Nirwana‹ festzusetzen, auf der anderen Seite zieht es ihn in die ›Welt draußen‹. Er versucht, sich wieder in die Realität zurückzubringen, auch und gerade er bedarf der sinnlich-diesseitigen Primärerfahrung.

Darius wirkt am Ende gründlich desillusioniert. Die Firma und ihre Bosse haben jeglichen Nimbus verloren, man hat seine Stelle bei der lang geheim gehaltenen Fusion mit einer anderen Firma kalt wegrationalisiert, ihn um die ihm zustehenden Einkünfte betrogen und als Statthalter eines imaginären Geschäftsmodells installiert. Durch sein narzisstisches Selbstbild hat er selber seine Ehe ruiniert. Scheinbar freundschaftliche Kollegialität hat sich als beinharte Rivalität erwiesen, seine Freunde halten zwar zu ihm, sehen ihn aber zunehmend kritisch, die Familie nimmt von seiner Entlassung nur beiläufig Notiz – ihm selber ist es jedoch erstmals möglich, sich über die Erfolge seiner Schwester zu freuen. Dies könnten erste Schritte auf dem argen Weg der Erkenntnis sein, Anfänge eines möglichen Lernprozesses. Die Autorin muss in der Figur des Darius Kopp noch Entwicklungspotential entdeckt haben, das dürfte auch erklären, warum sie Darius in zwei weiteren Bänden auf alternative Wege schickt. Auf diesen Wegen, die nicht mehr die Wege des Geldes sind, muss er das tragische Ende seiner großen Liebe verarbeiten und sich mit seiner Blindheit und Unreife auseinandersetzen, um neuen Herausforderungen und Chancen zur menschlichen Bewährung gerecht werden zu können.

Übergänge zwischen den Geldwegen

Die Allgegenwart des Geldes in der heutigen Zeit durchzieht die beiden besprochenen Romane in mannigfaltiger Weise. Auf der einen Seite zeichnet Khider in einer ironisch grundierten Darstellung den Kult des Geldfetischs und seine verschiedenen Konstellationen in Arabien nach. In einem korrupten System geht Bargeld von Hand zu Hand und unterwandert die Gebote der Menschlichkeit, die *Conditio humana*. Die Macht des Geldes wird in vielfältigen Geldstories vergegenwärtigt; der Umgang mit Geld ist in vielfacher Hinsicht mit der Anbetung des Reichtums, dem Streben nach Besitz und der Jagd nach Erfolg verbunden. Die ›Geldfiktion‹ ist den meisten Protagonisten stets gewärtig, sie charakterisiert nicht nur ihren seelischen Zustand, sondern auch ihren Zugang zur Realität. Auf der anderen Seite konfrontiert Terézia Mora das Geldmotiv in seiner jüngsten ›entmaterialisierten‹ Gestalt und digitalen Verkehrsform mit dem scheinbar obsoleten Bargeld und steigert diesen Kontrast in ironischer Distanz bis zum Absurden. Moras Roman ist ein Gegenentwurf zum pathetischen Ernst

der Anklage und Empörung. Technik und Medien entwickeln ein Eigenleben, richten sich aber gegen Menschen und behaupten eine eigene Wirklichkeit, zu der ihre Benutzer manchmal keinen Zugang mehr haben. Erste Aufträge werden storniert, Zahlungen erfolgen später oder gar nicht und Rückfragen werden in der Zentrale nicht mehr beantwortet. Angesichts einer hochgradig als unwirklich erlebten Realität breitet sich ein diffuses Gefühl der Unsicherheit aus. Dieses Bild höchster Unruhe entwickelt die Autorin ganz aus dem Inneren ihrer Figuren und aus der Dynamik der Ereignisse heraus. Darius Kopp, der »gottverdammte Ökoromantiker« (M, 345) ist eigentlich »in der Welt des grenzenlosen Kapitals immer ein wenig fremd und maßlos staunend, wird [aber] bereits in dem Roman ›Der einzige Mann auf dem Kontinent‹ herausgeworfen aus dem Getriebe einer virtuellen Wertschöpfung«.³⁰

Beide Autoren kritisieren die Fetischisierung des Geldes anhand von deren Konsequenzen im menschlichen Verhalten. Sie liefern Muster einer Literatur, die nicht nur das Bestehende darstellt, sondern erfahrene und erfahrbare Welten durchquert und virtuelle Räume im Realen selbst erkundet. Genau dieser Erkundungscharakter von Literatur gewinnt in den Büchern, die hier verglichen wurden, eine transnationale Dynamik. Diese sprengt auf der einen Seite nationale Grenzen und Beschränktheiten und gibt gleichwohl (vor allem in Khiders Roman) kulturellen Differenzen, inbegriffen ethischen und nationalen Besonderheiten, einen größeren Spielraum. Dem gegenüber stellt Mora die erzählte Welt von vornherein in den Problemhorizont der Globalisierung und ihrer Widersprüche.

Anmerkungen

- 1 Bei dem vorliegenden Aufsatz handelt es sich um eine überarbeitete, erweiterte und aktualisierte Fassung meines Vortrags zum *Geldmotiv in der Migrationsliteratur*, den ich anlässlich der internationalen Konferenz »Migration, Interkulturalität, Transkulturalität« am 1.10.2014 im Institut Supérieur des Langues de Gabès (Tunesien) gehalten habe.
- 2 Vgl. Judith Balint, Sebastien Zilles (Hg.), *Literarische Ökonomik*, Paderborn 2014, 11.
- 3 Hartmut Winkler, *Münzen und Zeichen. Diskursökonomie und Geld. Ein Gespräch*, in: *Der Schnitt. Das Filmmagazin*, 41 (2006), 22–25, hier 23.
- 4 Es geht um MigrantInnenliteratur, in der sich hauptsächlich interkulturelle Erfahrungen spiegeln, die nicht nur von Einwanderung oder Exil in Deutschland geprägt sind. In allen Texten dieser Literatur ist die Hauptfigur oder der Ich-Erzähler bestrebt, »das eigene interkulturelle Gedächtnis aufzuspüren, oder es weiterzugeben, oder es vor der Auflösung zu bewahren« (Carmine Chiellino, *Der interkulturelle Roman*, in: ders., *Liebe und Interkulturalität. Essays 1988-2000*, Tübingen 2001, 108–122, hier 108). Die Autoren »repräsentieren nichts und niemanden; sie profilieren sich durch

- eine eigenständige Perspektive, durch eine eigenständige Sprache; sie entwickeln literarische Konzepte und Modelle, die aus einer produktiven Auseinandersetzung mit eigenen biographischen und gesellschaftlichen Erfahrungen heraus entstanden, auf diese Erfahrungen aber nicht zu reduzieren sind« (Michael Hofmann, *Interkulturelle Literaturwissenschaft*, Paderborn 2006, 196).
- 5 Crawford Tad, *Das geheime Leben des Geldes*, Zürich 2000, 24.
 - 6 »Auberginenrepublik« ist ein Beiname, eine Metapher für den Irak, den das nach dem Golfkrieg verhängte Handelsembargo ins Elend trieb; die Iraker hatten allein Auberginen im Überfluss zu essen.
 - 7 Abbas Khider, *Brief in die Auberginenrepublik*, Hamburg 2013. Ich beziehe mich hier auf die erste Ausgabe im Edition Nautilus Verlag. Die Seitenzahlen erscheinen im Folgenden unter der Sigle B in Klammern jeweils direkt im Anschluss an das betreffende Zitat. Alle Hervorhebungen entstammen dem Original.
 - 8 Richard Kämmerlings, *Das kurze Glück der Gegenwart. Deutschsprachige Literatur seit '89*, Stuttgart 2011, 170.
 - 9 Vgl. allgemein zum autobiographischen Schreiben im Werk Khiders Moritz Schramm, *Ironischer Realismus. Selbstdifferenz und Wirklichkeitsnähe bei Abbas Khider*, in: Søren R. Fauth, Rolf Parr (Hg.), *Neue Realismen in der Gegenwartsliteratur*, Paderborn 2016, 71–84; Mohamed Tabassi, »*Im Fegefeuer von Diktaturen*«. *Die Darstellung arabischer Diktaturen im Prosawerk von Abbas Khider*, in: *Germanistische Beiträge*, 35 (2014), 127–163.
 - 10 Pointierter heißt es im Roman *Ohrfeige*: »Frau Schulz, ohne diese Gauner wäre ich längst verrückt geworden und hätte nichts erreicht. Mir würde nicht einmal die Hoffnung bleiben, irgendwann, irgendwo eine neue Heimat zu finden, die ich mir selbst ausgesucht habe. Enlil bietet für alle Irrwege des Exils eine Hintertür. [...] Im Exil entstehen so viele seltsame Probleme und Rätsel, auf die man als normaler Mensch nie kommen würde. Schwierigkeiten aller Art brechen so plötzlich und unerwartet wie Naturkatastrophen über einen herein. Wir sind komplett ausgeliefert. Um zu überleben und nicht vollständig wahnsinnig zu werden, brauchen wir die Vermittler, die Mafiosi, die Geldgeilen, die Schmuggler, die bestechlichen Polizisten und Beamten, wir benötigen all die Blutegel, die von unserer Situation profitieren wollen. Wir brauchen sie viel mehr als alle Mitarbeiter von AMNESTY INTERNATIONAL zusammen« (Abbas Khider, *Ohrfeige*, München 2016, 27f.).
 - 11 Jonas Lüscher, *Über Geld*, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, 210 (2014), 188–198, hier 191.
 - 12 Geld hat »die Eigenschaft eines Codes, mit dessen Hilfe Informationen vom Spender zum Empfänger übertragen werden können« (Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt/Main 1981, Bd. 2, 394).
 - 13 Vgl. Michael Schneider, *Neurose und Klassenkampf. Materialistische Kritik und Versuch einer emanzipativen Neubegründung der Psychoanalyse*, Reinbeck 1973, 174ff.
 - 14 Vgl. Crawford Tad, *Das geheime Leben des Geldes*, 78.
 - 15 Es ist in diesem Kontext zwischen schmutzigen und schwarzen Geldern zu unterscheiden. Schmutzige Gelder sind immer kriminellen Ursprungs, dahingegen entstehen schwarze Gelder durch legale, aber nicht deklarierte und versteuerte Verkäufe.
 - 16 Geldwäsche ist »die Rückführung illegal erworbener Vermögensgegenstände in den legalen Finanzkreislauf, mit dem Ziel, die illegale Herkunft zu verschleiern und so die Werte den Zugriffsmöglichkeiten der Strafverfolgungsbehörden zu entziehen. Zugleich soll damit die mögliche Strafverfolgung derjenigen Personen verhindert

- werden, welche die kriminellen Vortaten begangen haben« (Thomas Achim Werner, *Geldwäsche - die ökonomische Dimension unbekannter Gefahren*, in: *PROKLA. Zeitschrift für Sozialwissenschaften*, 103|1996|2, 259–281, hier 259).
- 17 Auch in Khiders Roman *Der falsche Inder* ist die Rede von dem kurdischen Flüchtlinge-Schlepper Azad, der aus seiner Tätigkeit ein gutes Geschäft macht. Verheiratete Flüchtlinge, die kein Geld haben, müssen anders bezahlen. Ihre Frauen müssen dafür Azad einige Nächte sexuell zur Verfügung stehen (vgl. Abbas Khider, *Der falsche Inder*, Hamburg 2008, 86).
 - 18 Elisabeth Frenzel, *Goldgier*, in: dies., *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart 1999, 266–283, hier 281.
 - 19 Davon handelt auch Khiders Roman *Palast der Miserablen* (2020). Die Protagonistin Qamar macht Geschäfte mit den armen Leuten des sogenannten Blechviertels, indem sie deren Geld investiert und mit diesem hohe Rendite erwirtschaftet. Die Anleger bekommen monatlich zwanzig Prozent Gewinn. Plötzlich ist Qamar allerdings pleite und muss mit ihrem Mann verschwinden. Es stellt sich heraus, dass Qamar für einen Mann namens Rami und dessen Firma »Ramiko-Investment« gearbeitet hat. Die ganze Geschichte war einzig eine große Inszenierung, die irgendwann auffliegen musste. »Die Staatskasse war leer wegen des Embargos, und so haben sie jetzt viel Geld eingenommen. Sie haben die gesamten Ersparnisse der Bevölkerung eingesammelt. Rami ist nicht der Einzige, es wurden noch zwei andere Männer und eine Frau verhaftet, die das gleiche Geschäft betrieben. Sie waren mit Sicherheit nur Marionetten« (Abbas Khider, *Palast der Miserablen*, München 2020, 240).
 - 20 Terézia Mora, *Der einzige Mann auf dem Kontinent*, München 2009. Ich beziehe mich hier auf die 2. Auflage im Edition Luchterhand Literaturverlag. Die Seitenzahlen erscheinen im Folgenden unter der Sigle M in Klammern jeweils direkt im Anschluss an das betreffende Zitat. Alle Hervorhebungen entstammen dem Original.
 - 21 Vgl. Christine Künzel, Dirk Hempel (Hg.), *Finanzen und Fiktionen. Grenzgänge zwischen Literatur und Wissenschaft*, Frankfurt/Main 2011; Karl-Josef Kuschel, Heinz-Dieter Assmann, *Börsen, Banken, Spekulanten. Spiegelungen in der Literatur - Konsequenzen für Ethos, Wirtschaft und Recht*, Gütersloh 2011; Joseph Vogl, *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, Zürich 2008.
 - 22 Raúl Rojas, *Elektronisches Geld im globalen Datennetz*, in: *PROKLA*, 103(1996)2, 227–240, hier 227f.
 - 23 Alois Hartmann, *Sinn und Wert des Geldes in der Philosophie von Georg Simmel und Adam (von) Müller. Untersuchungen zur anthropologischen und soziopolitisch-kulturellen Bedeutung des Geldes in der Lebenswelt und der Staatskunst*, Berlin 2002, 52.
 - 24 Rolf Kramer, *Ethik des Geldes. Eine theologische und ökonomische Verhältnisbestimmung*, Berlin 1996, 36.
 - 25 Anne Fleig, *Tragödie und Farce. Formen der Mehrstimmigkeit in Terézia Moras Romanen*, in: Klaus Siblewski (Hg.), *Terézia Mora (= edition text+kritik, Bd. 221)*, München 2019, 55–69, hier 63.
 - 26 Vgl. Günther A. Höfler, *Wunschmaschine Stadt. Bewusstseins-, Libido- und Datenströme in Peter Roseis »Wien, Metropolis« und Terézia Moras »Der einzige Mann auf dem Kontinent«*, in: Marcin Golaszewski (Hg.), *Industriekulturen. Literatur, Kunst und Gesellschaft*, Frankfurt/Main 2012, 279–290, hier 289.
 - 27 Sigrid Löffler, *Modernes Arbeitsnomadentum. Selbstverlust in der Fremde. Über Terézia Moras Romane und ihre Helden*, in: *Chamisso. Viele Kulturen - eine Sprache*, 3 (2010), 4–9, hier 6ff.

- 28 Terézia Mora, *Was ist aus Ophelia geworden? Über Figuren*, in: dies., *Nicht sterben. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, München 2014, 63–92, hier 78ff.
- 29 Vgl. ebd., 82.
- 30 Roman Bucheli, *Über die Schlaflosigkeit, das Krumme und das Vollendete*, in: Klaus Siblewski (Hg.), *Terézia Mora*, 27–33, hier 29.

Yvonne Al-Taie

epitáphios

Tradition und Freundschaft bei Jacques Derrida

In Jacques Derridas späteren Schriften gibt es eine interessante, bisher unbeachtet gebliebene Denkfigur, die an den Begriff und die Gattung des *epitáphios*, der Grabrede und deren Nähe zum Epitaph, der Grabinschrift, gekoppelt und am Übergang zwischen lebendigem Gesprächszusammenhang und nachträglicher Schriftlichkeit angesiedelt ist. Ihr Bezugsrahmen ist dezidiert lebensweltlich und gruppiert sich um die Situation eines fortgesetzten Dialogs, der mit dem Tod eines der beiden Gesprächspartner einen abrupten Abbruch erfährt. Diese Unterbrechung aber ist kein Abschluss und sie verlangt nach einer Fortsetzung des Gesprächs, die sich vielleicht am deutlichsten in der ritualisierten Form der Grab- oder Trauerrede manifestiert. Derrida hat sich in seinen zahlreichen Gedenkreden für verstorbene Freunde und Weggefährten mehrfach mit diesem Thema beschäftigt. Die darin formulierten Überlegungen haben sich auch seiner großen Schrift über die Freundschaft, *Politiques de l'amitié*, eingeschrieben. Dort gibt sich der *epitáphios* zugleich als die Denkfigur zu erkennen, die die Schrift als eine Fortsetzung des unmöglich gewordenen Gesprächs und damit als Ursprung eines Tradierungsprozesses offenlegt. Traditionsstiftung und Traditionsbezug werden in diesem Konzept zu einem Verfahren der zeitlichen Ausdehnung eines Dialogs über die Lebensspanne einzelner Gesprächspartner hinweg. Diese intrikate Überkreuzung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit im *epitáphios* fordert zugleich die Frage heraus, in welchem Verhältnis sie zur Phonologie-Kritik der *Grammatologie* steht.

Mit dem *epitáphios*, so die These, die ich in den nachfolgenden Ausführungen entfalten möchte, liegt eine Denkfigur vor, an die sich eine Neubestimmung des poststrukturalistischen Subjekt-Begriffs anschließen lässt. Wenn im Zuge des Strukturalismus der 1960er Jahre der »Tod des Autors« proklamiert wurde, so schließt sich in Derridas Denken seit den 1990er Jahren an diese metaphorische Formel ein Nachdenken über den realen Tod des Autors an, das in einer neuen Relevanz des Subjekts im Text mündet. In unmittelbarem Zusammenhang damit steht zugleich eine Neukonzeption des Traditionsbegriffs.

Im 20. Jahrhundert hat sich ein Verständnis des Traditionsbegriffs herausgebildet, das Tradition als erstarrtes Set von Normen und Handlungsanweisungen

begreift. Für Theodor W. Adorno steht die Tradition, die sich vom lateinischen Wort *tradere*,¹ der Weitergabe von Hand zu Hand, herleitet, für ein feudales Gesellschaftssystem und mithin aufgrund dieses personal-familialen Weitergabezusammenhangs im »Widerspruch zur Rationalität«. Tradition sei »vorgegebene, unreflektierte Verbindlichkeit sozialer Formen, die Gegenwart des Vergangenen« und daher mit der bürgerlichen Gesellschaft nicht vereinbar.² Adorno recurriert auf die seinerzeit vielfach beschworene »Krise jeglichen historischen Bewußtseins, bis zur blanken Unkenntnis des noch nicht einmal allzu lang Vergangenen«³ und spricht von einer allenfalls noch »falschen Tradition«, die gepflegt werde im Versuch, sich Traditionen beliebig anzueignen.⁴ Dementsprechend sähen die Künstler sich mit dem »Zerfall der Tradition« konfrontiert, auf den sie zu reagieren versuchten.⁵ Adorno entwirft damit ein Denken vom Abbruch oder vom Verschwinden der Tradition.

Adornos Konzept der Tradition basiert auf einem gesellschaftlichen Modell, wie es die vormodernen Gesellschaften bestimmte, in denen Identität und Lebenslauf des Einzelnen transgenerational verankert waren. Schon für die Moderne diagnostizieren die Sozialwissenschaften eine veränderte Zeitspanne von Identitätsbildung, die nun zur Aufgabe des Einzelnen geworden und in jedem Lebenslauf neu zu finden ist. Für die postmoderne Gesellschaft beschreibt Hartmut Rosa eine zunehmende Beschleunigung des sozialen Wandels, der nun nicht mehr zwischen den Generationen stattfindet, sondern sich bereits innerhalb einer Generation vollzieht. Dieser intragenerationale soziale Wandel setzt den beständigen Wechsel und die rasche Adaption von Neuem an die Stelle von Beständigkeit und Kontinuität.⁶ Wie aber, so wäre zu fragen, kann tradierende Weitergabe von Generation zu Generation gelingen, wenn schon innerhalb einer Generation der Wechsel zum zentralen Merkmal des Lebensvollzugs geworden ist? Vor dem Hintergrund dieser Möglichkeiten und Grenzen von Traditionsbildung und Traditionsweitergabe in postmodernen Gesellschaften soll in Jacques Derridas Schriften ein dekonstruktivistischer Traditionsbegriff aufgezeigt werden, der sich als Versuch erweist, Tradierung angesichts sich unablässig verändernder, postmoderner Gesellschaften neu zu denken, der der poststrukturalistischen Fragmentierung der Diskurse und Texte wieder ein – wie Nicole Sütterlin in anderem Zusammenhang schreibt – »wenngleich nicht autonom[er], so doch emphatisches – (Autor-)Subjekt[us]« unterlegt.⁷

Derrida, so die These, die ich im Folgenden anhand einiger Lektüren seiner späteren Schriften entfalten möchte, sucht gewissermaßen die etymologischen Wurzeln des Traditionsbegriffs auf, wonach die persönliche Interaktion und das Moment der Verpflichtung wesentlich sind, schreibt seinem Modell der Überlieferung dabei aber zugleich die stetige Umkehr, die *revolutio* mit ein. Die Frage

lautet angesichts dieser Beobachtung nicht, inwiefern die Dekonstruktion als Reflex eines postmodernen Traditionsverlusts zu begreifen ist, sondern es soll vielmehr aufgezeigt werden, dass sie angesichts beschleunigter postmoderner Prozesse sozialen Wandels einen Traditionsbegriff entwirft, der tragfähig bleibt und ein neues Denken des Subjekts integriert.

Der Tod des Freundes am Beginn der Tradition

In jenem oben erwähnten kurzen Essay *Über Tradition* denunziert Adorno die seines Erachtens traditionslose, an ökonomischen Prinzipien ausgerichtete Kultur Amerikas mit den Worten: »Was nicht heut und hier als gesellschaftlich nützlich auf dem Markt sich ausweist, gilt nicht und wird vergessen. Noch wenn einer stirbt, ist es so gut, als wäre er nie gewesen, und er so absolut ersetzlich wie alles Funktionale; unersetzlich ist nur das Funktionslose.«⁸ Dieser unmittelbaren Überantwortung des Verstorbenen an das Vergessen steht vielleicht nichts so diametral entgegen wie die Gattung des *epitáphios*, die sowohl den Epitaph, die Grabinschrift, als auch den *logos epitáphios*, die Begräbnis- oder Trauerrede, meinen kann.⁹ Derrida hat bekanntlich mehrere Reden für verstorbene Freunde verfasst. Eine davon ist *Adieu*, sein Nachruf auf Emmanuel Lévinas, der nicht nur einen engen Freund und Weggefährten würdigt, sondern auch den Weg skizziert, über den sich die dekonstruktivistische Traditionslinie etabliert hat und dabei zugleich deren Verankerung in der abendländischen Philosophietradition herausstellt. Derrida liest 1997 das Vorwort von Lévinas' 1930 erschienener Dissertation erneut und setzt sich in dieser Re-Lektüre in Beziehung zum Autor:

J'ai voulu hier soir relire quelques pages de ce livre prodigieux qui fut pour moi, comme pour beaucoup d'autres avant moi, le premier et le meilleur guide. J'y ai relevé des phrases qui font date et permettent de mesurer le chemin qu'il nous aura aidés à franchir. En 1930, un jeune homme de 23 ans disait dans la préface que je relisais, en souriant, en lui souriant: »Le fait qu'en France la phénoménologie n'est pas encore une doctrine connue de tout le monde, nous a beaucoup embarrassé dans la composition de ce livre.«¹⁰

IGestern abend wollte ich ein paar Seiten in jenem außerordentlichen Buch lesen, das für mich wie für viele andre vor mir der erste und beste Wegweiser war. Ich habe in ihm Sätze unterstrichen, die inzwischen Geschichte gemacht haben und dabei helfen, den Weg zu ermessen, den zu beschreiten es uns geholfen hat. Im Jahr 1930 sagte ein junger Mann von 23 Jahren in dem Vorwort, das ich lächelnd, ihm zulä-

chelnd, wiedergelesen habe: »Die Tatsache, daß die Phänomenologie in Frankreich noch keine allseits bekannte Lehre ist, hat uns bei der Niederschrift dieses Buches in große Verlegenheit gebracht.«¹¹

Dieses Zitat berührt das Thema der Tradition gleich auf mehreren Ebenen: Es geht um die Tradition, an die sich ein Buch *anschließt* und die es zugleich auf neuem Terrain für andere *erschließt*; es geht damit auch um die Tradition, die dieses Buch selbst stiftet. Und es geht um einen seiner Leser, der durch die Lektüre dieses Buches zu einem Teil dieser hier beschriebenen phänomenologischen Philosophietradition in Frankreich geworden ist.

Was im Rückblick als der Beginn einer eigenen philosophischen Traditionslinie erscheint, löste bei Veröffentlichung »philosophische Schockwellen!«¹² aus, die zum einen auf die Einführung der Phänomenologie in Frankreich zurückgehen, zum anderen ihre Ursache in Lévinas' »Tiefenlektüre und Neudeutung der Denker« haben.¹³ Die von Lévinas gelesenen Denker aber begründen eine lange Tradition kontinentaler Philosophie- und Literaturgeschichte: Descartes, Kant, Kirkegaard, Dostojewskij, Kafka und Proust werden namentlich genannt.¹⁴ So verbinden sich schon hier zwei scheinbar gegensätzliche Prozesse oder Denkbewegungen: Die »Schockwellen« des Neuen gehen einher mit der Überlieferung des Alten. Derrida situiert sich und die Dekonstruktion mit diesen Erinnerungen nicht nur innerhalb der Phänomenologie, sondern zeigt auch die Tradierungslinie auf, über die er selbst an diese Tradition Anschluss gefunden hat. Zugleich reflektiert er in seiner Rede, wie das unerhört Neue der Lévinas'schen Dissertation siebenunddreißig Jahre später – im Jahr seines Todes – selbst zur Tradition geworden ist und eine eigene Traditionslinie begründet hat.

Die persönliche Beziehung des Lesers zum Verfasser, die aufs engste mit dem Tradierungsprozess verwoben ist, steht im Zentrum von Derridas Denken der Tradition und bindet es zurück an die ursprüngliche Bedeutung der Weitergabe von Hand zu Hand. Diese Weitergabe findet ihren Anfang im Dialog mit einem Gegenüber und sie wird spätestens dann zur Aufgabe, wenn einer der beiden einander freundschaftlich verbundenen Gesprächspartner verstirbt:

Von zwei Freunden wird der eine den anderen sterben sehen. Und so virtuell dieser Dialog auch sein mag, er wird durch eine letzte Unterbrechung doch für immer versehrt bleiben. Unvergleichlich ist diese Trennung zwischen Leben und Tod, sie drückt dem Gespräch ein Siegel auf, das von nun an das Denken vor ein erstes Rätsel stellen wird, das wir zu entziffern versuchen, unendlich. Der Dialog geht wahrscheinlich weiter, seine Spur setzt sich im Überlebenden fort. Jener glaubt den anderen in sich zu bewahren, wie er es schon zu seinen Lebzeiten tat; künftig wird er ihn in sich sprechen lassen.¹⁵

Was hier als ein scheinbar rein innerliches ›in ihm sprechen lassen‹ bezeichnet wird, findet seinen Niederschlag im geschriebenen Text. Der Dialog mit dem anderen setzt sich im Schreiben fort.

Schreiben als Tradierung

Derridas Schriften sind geradezu traditionsgesättigt. Anders als etwa die analytische Philosophie, die sich in der Regel damit begnügt, auf einige wenige, immer gleiche Klassiker der Weltliteratur zu rekurrieren (etwa auf *Sherlock Holmes*), um daraus die Beispiele für ihre Argumentation zu schöpfen, sind Derridas Texte in unablässiger Auseinandersetzung mit vielen Denkern der abendländischen Philosophie-, Theologie- und Literaturgeschichte geschrieben. Seine Schriften sind Lektüren, sie sind, wie es Andreas B. Kilcher und Liliane Weissberg in ihrem jüngst erschienenen Sammelband formulieren, ›Kommentare als Denkform‹, die stets andere Werke zum Anlass und zum Gegenstand ihres Nachdenkens nehmen und damit eine spezifisch jüdische Denk- und Schreibtradition der Moderne entfalten.¹⁶ Es gehört zum Charakter des Kommentars, dass er »die Tradition zugleich hinterfragt, transformiert und aktualisiert.«¹⁷ Im Kommentar entfaltet sich ein Umgang mit Traditionen, der dem Modell feudalgeseellschaftlicher Festschreibung des *status quo* diametral entgegensteht, indem er Tradition in einen Prozess der aktiven Aneignung integriert, der nicht ohne kritische Prüfung und partielle Revision des Überlieferten auskommt. Diese Vorgehensweise des *Anknüpfens an* bei gleichzeitiger *Aktualisierung von* Vorläufern, Wegbereitern und Traditionslinien wird wiederholt zum Gegenstand des Nachdenkens in Derridas Schriften. Exemplarisch sind vor diesem Hintergrund seine Überlegungen zu den Vorgängen der Traditionsstiftung und der Tradierung, wie er sie in seiner Schrift *Über den Namen* entfaltet. Dieser als Respondenz zu den Beiträgen einer Tagung zur Negativen Theologie entstandene Essay stellt eine Lektüre von Angelus Silesius' *Cherubinischem Wandersmann* dar. Derrida umreißt hier eine Traditionskette, die von Leibniz bis Heidegger reicht und zum Anknüpfungspunkt seiner Scheffler-Lektüre wird. Den Einsatz seiner Überlegungen bildet die Frage, inwiefern man Angelus Silesius innerhalb der Tradition der Negativen Theologie verorten kann, womit er einen Kontext eröffnet, vor dessen Hintergrund das Werk Johannes Schefflers gelesen werden soll. Zwar wird die Frage scheinbar rein rhetorisch gestellt, um mit einem Derrida-typischen Gestus des Aufschiebens und der Aufmerksamkeitsverschiebung sogleich wieder als weniger relevant abgetan zu werden, sie bleibt aber – wie das durchgestrichene Wort – im Hintergrund der Ausführungen präsent: ›Lassen wir die Frage, ob das *Erbe*

des Angelus Silesius (Johannes Scheffler) nun in die Tradition der negativen Theologie im engeren Sinne des Wortes gehört oder nicht, zunächst einmal beiseite«,¹⁸ lautet einer dieser eingestreuten Sätze, der das Problem damit gerade nicht abtut, sondern es im Gegenteil erst ins Bewusstsein hebt. Ausgangspunkt für die Zuordnung von Angelus Silesius' Werk zum Textkorpus der Negativen Theologie, so Derrida weiter, sei dessen Rückgriff auf die Werke anderer, dieser Traditionslinie zuzuordnender Autoren. Scheffler reiht sich durch diese rekurrenten Bezugnahmen selbst in die Überlieferungskette ein. Eine Annäherung an die Beantwortung der Frage, ob Scheffler in der Negativen Theologie verortet werden kann, führt damit zu Schefflers Verhältnis zu Vorgängern und bereits vorliegenden Traditionen, wie es sich in seinen Schriften spiegelt. So ist es letztlich der Akt des Schreibens selbst – der nie ohne vorausgehende Lektüre auskommt –, in dem sich Tradition entfaltet. Traditionsbildung wird dergestalt bei Derrida als ein genuin aktiver Prozess begriffen:

Angelus Silesius avait son génie propre, mais déjà il répétait: il continuait, importait, transportait. Il transférait ou traduisait à tous les sens de ce terme parce qu'il *post-écrivait* déjà. Cet héritier gardait l'archive, il gardait en mémoire l'enseignement de Christoph Köler. Il avait lu Tauler, Ruysbroeck, Boehme et surtout Eckhart.¹⁹

Angelus Silesius besaß sein eigenes Genie, doch er wiederholte bereits: er führte fort, importierte, transportierte. Er übertrug oder übersetzte in jeglichem Sinne dieses Wortes, weil er bereits *nach-schrieb* (*post-écrivait*). Dieser Erbe hütete das Archiv, er bewahrte die Lehre Christoph Köhlers in seinem Gedächtnis. Er hatte Tauler, Ruysbroek, Böhme und vor allem Eckhart gelesen.²⁰

Erst aus der Lektüre generiert sich der neue Text. Schreiben ist immer schon *post-scriptum*, ist immer schon ein Prozess, der sich in eine Tradition stellt und diese dabei ebenso bewahrt und weitergibt (importiert, transportiert) wie er sie zugleich auch übersetzt und mithin dem eigenen Denken anverwandelt.

Adresse - Sprechakt der Traditionsstiftung

Im Zuge dieser Überlegungen richtet Derrida seine Aufmerksamkeit auf eine bestimmte Form von Gattungen, die auf eine dialogische Struktur hin angelegt sind. Eine solche Gattung sind die Bekenntnisse, für die er als Beispiel die *Bekenntnisse* des Heiligen Augustinus anführt,²¹ eine andere ist das Gebet. Sowohl die *Confessiones* als auch das Gebet interessieren Derrida aufgrund der besonderen Form ihres Sprechaktes. So geht es im Bekenntnis und im Gebet

nicht um die Mitteilung von Wissen oder das Erzählen einer Geschichte, sondern um das Ablegen eines Zeugnisses. Damit kommt dem Adressaten bekenntnishaft-religiösen Sprechens besondere Aufmerksamkeit zu. So hat das Gebet einen doppelten Adressatenkreis: Es richtet sich an Gott, zugleich aber richtet es sich auch, wie Derrida in Bezug auf Dionysios Areopagita schreibt, »an den Schüler«.²² Und an anderer Stelle bemerkt er, dass das Bekenntnis ohne die »Adresse an den Bruder-Leser keinen Sinn hätte«.²³ Schreiben wird damit auf die ihm zu Grunde liegende persönliche Ansprache eines Rezipienten hin transparent gemacht. Es ist dieses sich Richten an ein Gegenüber, das den Tradierungsprozess initiiert. Zwar bezieht sich Derrida hier auf bestimmte religiöse Gattungen, es wird aber gleichwohl deutlich, dass er deren Kommunikationsmodell zum Paradigma des aus Akten des Lesens und des Schreibens bestehenden Tradierungsprozesses erheben möchte. Derrida interessiert sich mithin für eine ganz bestimmte Art und Weise, wie Traditionen begründet werden. Er unterscheidet die Negative Theologie von einem Verfahren der Traditionsbildung, das auf Normbildung, Kanonisierung und »unreflektierter Fortführung«, mithin auf einem mechanischen Prinzip der Wiederholung beruht:

D'où la possibilité d'une monumentalisation canonisante d'œuvres qui, obéissant à des lois, semblent dociles aux normes d'un genre et d'un art; elles répètent des traditions, elles se présentent elles-mêmes comme itérables, influentes ou influençables, objets de transfert, de crédit et de discipline. Car il y a là des maîtres et des disciples.²⁴

[Daher die Möglichkeit einer kanonisierenden Monumentalisierung von Werken, die, indem sie Gesetzen gehorchen, den Normen eines Genres und einer Kunst gefügig zu sein scheinen; sie wiederholen Traditionen, präsentieren sich als wiederholbar, einflußreich oder beeinflufbar, als Gegenstände der Übertragung, des Kredits und der Disziplin. Denn es gibt da Meister und Schüler.²⁵]

Die Negative Theologie, so geht Derridas Argument weiter, nimmt gegenüber erstarrten Gattungstraditionen eine Sonderstellung ein, weil in ihr zugleich ein Prinzip der Subversion gegen die eigene Tradition wirksam sei, aus der sie sich herschreibt: »In diesem Sinne bestreitet das Prinzip der negativen Theologie in einer Bewegung interner Rebellion die Tradition, aus der es zu stammen scheint«.²⁶ In der Tradition dieser Vorläufer zu stehen, bedeutet somit immer zugleich auch, das Tradierte im Akt der Tradierung zu subvertieren. Derrida entfaltet damit eine Vorstellung von Tradition, die nicht auf der statischen Weitergabe von Wissen beruht, sondern auf persönlicher Ansprache und einer Weitergabe aufgrund von Interaktionen zwischen Vorgängern und Nachkommen, die er mit dem Begriff der Freundschaft belegt:

Je veux dire l'amitié qui permet une telle rencontre, et ce polylogue même au travers duquel s'écrivent et se lisent ceux pour qui la »théologie négative«, à travers l'énigme de son nom et son originale insignifiance, signifie encore quelque chose et les pousse à s'adresser l'un à l'autre *sous ce nom, en ce nom et à ce titre*.²⁷

Ich möchte die Freundschaft nennen, die eine solche Begegnung gestattet und einen solchen Polylog, durch den hindurch sich jene schreiben und lesen, für die die »negative Theologie« durch das Rätsel ihres Namens und ihre ursprüngliche Bedeutungslosigkeit hindurch noch etwas bedeutet, und die sie dazu drängt, sich *unter diesem Namen, in diesem Namen und in dieser Eigenschaft/unter diesem Titel (à ce titre)* einer an den anderen zu richten.²⁸

Damit schließt Derrida den Kontext der Tagung zur Negativen Theologie als den situativen Rahmen, innerhalb dessen der Essay entstanden ist, metareflexiv in seine Überlegungen zur Generierung einer dialogisch begründeten Traditionslinie mit ein. Die Freundschaft ist die tragende Denkfigur in Derridas Konzeption der Tradierung oder Traditionsstiftung, die sich durch eine Vielzahl seiner Schriften, insbesondere seit den 1990er Jahren, verfolgen lässt.

In seiner Vorlesung *Politik der Freundschaft* führt Derrida diesen Gedanken der Adressierung des Freundes und der Aufforderung zum Fortschreiben der Tradition weiter. Die gesamte Vorlesung ist um das Aristoteles zugeschriebene Zitat »Oh meine Freunde, es gibt keinen Freund« gruppiert.²⁹ In der zweiten Vorlesung folgt Derrida der Ergänzung dieses durch die Philosophiegeschichte hindurch tradierten Zitats bei Nietzsche um die folgenden Worte:

»[...] »Freunde, es gibt keine Freunde!« so rief der sterbende Weise;
»Feinde, es gibt keine Feinde«, ruf ich, der lebende Thor.«³⁰

Dem Präteritum der Aussage des Aristoteles wird das Präsens der Aussage Nietzsches zur Seite gestellt. Derrida beobachtet dies sehr genau und liest Nietzsches Interpretation als eine Unterbrechung oder Umkehr in der Tradierungslinie dieses Zitats:

Si quelque chose *se convertit* ou *s'inverse* dans les deux apostrophes nietzschéennes, cela ne tient peut-être pas tant au *contenu* des énoncés, à savoir le renversement de l'amitié en inimitié. Un retournement laisserait peut-être, une fois encore, les choses intactes. Ce qui compte davantage, c'est ce qui s'inscrirait plutôt, plus tôt, avant leur contenu, dans les *modalités* de l'énonciation. À la citation au passé (*so rief*), à l'exclamation *attribuée* à un sage mourant (*der sterbende Weise*) se substitue ici, maintenant, la citation ou plutôt l'énonciation performative d'une exclamation présente (*ruf ich*).

Une première personne en répond qui se présente, justement, comme un vivant fou (*rufe ich, der lebende Tor*), fou et vivant en cela même [...].³¹

Wenn in den beiden Apostrophen Nietzsches sich etwas *verkehrt* oder *verwandelt*, so liegt dies vielleicht nicht so sehr am Inhalt der Aussagen, nämlich der Umkehrung von Freundschaft in Feindschaft. Eine Umkehrung ließe vielleicht einmal mehr alles beim alten. Ausschlaggebender ist, was zunächst und zuvor, vor ihrem Inhalt, den Modalitäten des Aussageaktes eingeschrieben ist. An die Stelle des im Imperfekt stehenden Zitats, das einem sterbenden Weisen zugeschrieben wird (*so rief der sterbende Weise*), tritt hier und jetzt, im Präsens, das Zitat oder vielmehr der performative Aussageakt eines gegenwärtigen Ausrufs (*ruf ich*). Dem sterbenden Weisen antwortet eine erste Person, die sich als ein lebender Tor vorstellt, also präsentiert: *ruf ich, der lebende Tor* [...].³²

Nietzsches Prinzip der Aneignung des vielfach tradierten, »ursprungslos« scheinenden »Zitatengewirrs|«³³ wird hier als ein Verfahren vorgeführt, das sich in die Tradition stellt und zugleich mit ihr bricht, sie umkehrt und ihr etwas eigenes entgegenstellt, das nur als *Antwort* auf diese Tradition möglich ist und auf diese Weise Erbe und Revolution zugleich bedeutet. Damit entspricht Nietzsches Vorgehen Derridas Ideal eines Erbes, das die Tradition, in der es steht und aus der es schöpft, immer zugleich auch subvertiert. So fragt Derrida, ob Nietzsche »die eigentlich philosophische Tradition der *phillia* umkehrt, oder ob und in welcher Hinsicht er nicht vielmehr – im Kontext eher des *Zarathustra* – deren christliche Mutation anprangert, die dem griechischen Freund den Nächsten vorzieht?«³⁴ Diese Vorstellung, wonach Nietzsche eine Veränderung – oder gar Korruption – einer ursprünglichen Tradition aufdeckt und deren ursprüngliche Bedeutungsschichten freizulegen versucht, entspricht dem Verfahren der Dekonstruktion selbst; die Analyse oder Lektüre Nietzsches wird so – um eine beliebte Wendung Paul de Mans zu variieren – zu einer »Allegorie der Dekonstruktion«.

Dabei schreibt Derrida die Volte oder die Umkehr, die er bei Nietzsche konstatiert, seinem Text selbst ein. Derrida bereitet seinen Gedanken vor, indem er sich auf einen Passus aus einer anderen Schrift Nietzsches, entnommen aus *Jenseits von Gut und Böse*, bezieht – einen Passus, den Derrida wörtlich zitiert und der hier vollständig wiedergegeben werden soll:

»Vielleicht! – Aber wer ist Willens, sich um solche gefährliche Vielleichts zu kümmern! Man muß dazu schon die Ankunft einer neuen Gattung von Philosophen abwarten, solcher, die irgend welchen anderen umgekehrten Geschmack und Hang haben als die bisherigen, – Philosophen des gefährlichen Vielleicht in jedem Verstande. – Und allen Ernstes gesprochen: ich sehe solche neue Philosophen heraufkommen.«³⁵

Derrida zitiert diese Apelle und Apostrophen Nietzsches, um sich selbst in den Adressatenkreis einzureihen. So konstatiert er:

Nietzsche refait l'appel, il refait ailleurs cet appel téléio-poétique ou téléphonique aux philosophes d'un genre nouveaux. À ceux que *nous* sommes déjà, car en disant qu'il les voit venir, en disant qu'ils viennent, en feignant de constater (plus loin: *Eine neue Gattung von Philosophen kommt herauf* [op. cit., § 42]) il appelle, il demande en somme »qu'ils viennent!« dans l'avenir. Mais pour pouvoir le dire, il faut au signataire présumé qu'ils soient déjà venus, les philosophes nouveaux, du côté où ça s'écrit, où *nous* (Nietzsche et les siens) nous écrivons. Nietzsche le dit en apostrophant son destinataire et en lui demandant de se joindre à »nous«, à ce *nous* en formation, à se joindre à nous et à nous ressembler, à devenir les amis des amis que nous sommes.³⁶

[Nietzsche erneuert den Appell, er wiederholt ihn an anderer Stelle, diesen telephonischen oder telepoietischen Anruf oder Aufruf, der an die Philosophen einer neuen Gattung ergeht. An jene, die *wir* bereits sind. Denn indem er sagt, daß er sie kommen sieht, indem er sagt, daß sie heraufkommen, indem er so tut, als konstatiere er [...], appelliert Nietzsche, er ruft sie auf, er heißt sie kommen, er bittet und fordert im Grunde: Möge die Zukunft solche Philosophen bringen! Der vermeintlich Unterzeichnenden vermag dies aber nur zu sagen, wenn sie schon gekommen sind: Die neuen Philosophen müssen dort, wo dies geschrieben wird, sie müssen dort, wo *wir* (Nietzsche und die Seinen) uns schreiben, schon heraufgekommen sein. Nietzsche spricht, indem er seine Adressaten anspricht und sie auffordert, sich »uns« anzuschließen: Vereint euch mit uns, mit diesem im Entstehen begriffenen »wir«, werdet wie wir, werdet die Freunde der Freunde, die wir sind.³⁷]

Das »nous« und seine Schreibungen in diesem Passus verdienen Aufmerksamkeit. Drei Mal ist es durch Kursivierung hervorgehoben, nicht jedoch durch Anführungszeichen als Zitat markiert. Dann folgt der Satz, der mit »Nietzsche le dit« anhebt und damit eine Redewiedergabe markiert, indem das »nous« in Anführungszeichen gesetzt ist, gefolgt von einem kursivierten »*nous* en formation«. Hier, in diesem letzten Satz treffen Nietzsches »uns« und das gegenwärtige »uns« Derridas aufeinander, es gibt zwei Sprecherperspektiven des »uns« in diesen Sätzen: eine historische Nietzsches und eine gegenwärtige Derridas. Derridas »uns« schleicht sich bereits ein erstes Mal in jenem hervorgehobenen, aber nicht zitierten »wir« in den Text ein: »An jene, die *wir* bereits sind.«³⁸ Es steht zwischen einigen Sätzen, in denen Nietzsches zukunftsgerichtete – telepoietische – Sprecherperspektive rekonstruiert wird und die von ihm adressierten kommenden Philosophen in der dritten Person Plural benannt werden: »ceux«. Dazwischen schiebt sich jener elliptische Satz, der das »nous« einschleust: »À ceux que *nous* sommes déjà«. Dieses wird wiederaufgenommen in »*nous* en formation«.

Auf diese Weise überlagern sich hier – ganz im Sinne der Dekonstruktion – mehrere Signifikate oder Referenten des ›wir‹, womit Derrida eine Lektüre der Adressierung und der Apostrophe nahelegt, die eine Gemeinschaft zwischen dem Schreibenden und seinen – auch zukünftigen – Lesern konstituiert.

Diese Erwägung lässt sich durch die Lektüre anderer Texte stützen. In der oben bereits zitierten Lektüre des Angelus Silesius mündet die ›Frage des Adressaten‹ in die Überlegung, inwiefern diese Anrede des Freundes einer Aufforderung gleichkommt, »sich durch die Lektüre über die Lektüre hinaus zu begeben«;³⁹ »Freund-Sein« und »Freund-Werden«⁴⁰ vollzögen sich dann gerade in einer Schrift; Freundschaft wäre Lesen und (Weiter-)Schreiben. Damit bezieht sich Derrida auf die Schlussverse des *Cherubinischen Wandersmanns*, in denen die Aufforderung an den Leser ergeht:

Freund es ist auch genug. Im fall du mehr wilt lesen/
So geh und werde selbst die Schriftt und selbst das Wesen.⁴¹

Der Text endet mit einem Appell an den Freund, die Schrift selbst weiterzuschreiben und so aus der Lektüre heraus in einen Prozess der Traditionsbildung überzugehen, in dem der Text aktiv fortgesetzt wird.

epitáphios: Zitat und Freundschaft

Es sind insbesondere seine Grab- und Gedenkreden für verstorbene Freunde, in denen Derrida die Freundschaft und den Tod des Freundes mit einer genuinen Übertragung von Verantwortung verbindet. Im vierten Kapitel der *Politik der Freundschaft* schiebt sich zwischen die Untersuchungen zur Tradition des Aristoteles-Zitats über die Freundschaft eine längere Parenthese, die den Übergang vom lebendigen Bezeugen zum erstarrten Zeugnis, mithin die Wirkmechanismen von Tradierungsprozessen thematisiert:

(Aucun grand discours sur l'amitié, c'est ici notre hypothèse, n'aura jamais échappé à la grande rhétorique de l'*epitáphios*, et donc à quelque célébration transie de spectralité, à la fois fervente et déjà gagnée par la froideur cadavérique ou pétrifiée de son inscription, du devenir-épitaphe de l'oraison. Ils ne nous convaincront pas du contraire, les grands exemples qui nous attendent, de Montaigne à Blanchot. Mais il y en aurait tant d'autres, à l'infini. Quel discours ne rappelle pas un mort? Qui n'en appelle pas au mort? Le devenir-épitaphe de l'*epitáphios*, l'impression dans l'espace d'une parole funèbre, voilà ce que promet le premier mot au mort dédié. Au commencement de ce *lógos*, il y a la promesse d'épitaphe.)⁴²

(Kein großer Diskurs über die Freundschaft, so lautet unsere Hypothese, hat sich je der großen Rhetorik des *epitaphios* zu entziehen vermocht, der vom Gespenstischen durchdrungenen Feierlichkeit, der zugleich glühenden und schon von der leichenhaften Starre und steinernen Kälte der Inschrift ergriffenen, schon zum Epitaph werdenden Grabrede. Die großen Diskurse, die uns noch erwarten, von Montaigne bis zu Blanchot, werden uns nicht vom Gegenteil überzeugen. Dieses Epitaph-werden des *epitaphios*, diese räumliche Einschreibung einer Trauerrede ist es, was das erste dem Toten gewidmete Wort verspricht. Am Anfang dieses *logos* ist das Versprechen des Epitaphs.)⁴³

Freundschaft wird hier ausgehend vom Tod gedacht, vom Tod eines der Freunde und von der Verantwortung, die die Freundschaft über den Tod hinaus auferlegt.⁴⁴ Im Spannungsfeld zwischen *epitáphios* als mündlich vorgetragener Trauerrede und dem *Epitaph* als der in Stein gemeißelten Grabinschrift wiederholt sich der Übergang vom Leben zum Tod, vom Wort (*mot*) zum Tod (*mort*). Das lebendige Wort ist gewissermaßen nur einen Buchstaben weit vom Tod entfernt. Am Anfang des *Logos* als der gesprochenen Rede steht immer bereits das Versprechen des Epitaphs als der versteinerten Schrift. Und der mündliche Vortrag selbst trägt diesen Übergang ins Versteinerte bereits in sich, da ein Dialog, der *mit* dem Freund geführt wurde, abbricht und übergeht in eine Rede *über den* oder *von dem* Freund, der nicht mehr länger adressiert werden kann. Dieser grundlegende Unterschied zwischen dem ›Sprechen zu‹ und dem ›Sprechen von‹ benennt Derrida gleich im ersten Satz seiner Trauerrede für Jean-François Lyotard: »Wenn man den Freund überlebt hat und von Stund an jeder Möglichkeit beraubt ist, sich *an* ihn zu wenden, *an* ihn *selbst*, wenn man dazu verurteilt ist, nur noch über ihn zu sprechen, über das, was er war, was er dachte und schrieb.«⁴⁵

In *Lyotard und wir* fragt Derrida nach der Möglichkeit und der Unmöglichkeit des Sprechens von einem ›wir‹ nach dem Tod des Freundes. Er sucht nach einem ›wir‹, das den Freund nicht vereinnahmt, ihn zugleich in der dritten Person ›er‹ aber auch nicht ausschließt. Er wählt schließlich als Ersatz für den mündlichen Dialog mit seinem Freund Lyotard das Zitat und den (schriftlichen) Dialog in der eigenen Auseinandersetzung mit dem zitierten Text. So endet die Rede auch mit einem Zitat Lyotards, das diese Spannung des ›wir‹ zum Gegenstand hat und dessen erster Satz lautet: »Das Wir, das zumindest aus dem schreibenden *ich* und dem lesenden *du* besteht.«⁴⁶ Die Keimzelle der Tradition besteht gewissermaßen in der Freundschaft und im Dialog; nach dem Abbruch dieses Dialogs durch den Tod eines der Freunde wird der Tradierungsprozess in Gang gesetzt durch das antwortende Fortschreiben; Tradition entsteht durch Adresse und Antwort, über Generationen hinweg, wie am Beispiel Nietzsches zu sehen war. Sie bewegt sich dabei immer im Spannungsfeld zwischen *epitáphios* und Epitaph. Im Spre-

chen mit dem Wort des Anderen lassen sich *epitáphios* und Epitaph vereinen. Die Trauer um den Freund geht über in eine Weitergabe seines Wortes. Damit schließt Derridas Denken an die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs der Tradition als der persönlichen Weitergabe von Hand zu Hand an. Zugleich ist sein Verständnis der Tradition damit im größeren Kontext seines Denkens der Gabe angesiedelt und weist in den Bereich des Ethischen.⁴⁷ Mit dem Gedanken des Weiterschreibens und der Umkehrung der Tradition integriert er zugleich das Moment des Traditionsbruchs in den Akt der Tradierung selbst. Damit befreit Derrida das Denken der Tradition von Vorstellungen unreflektierter, autoritätsgläubiger Übernahme erstarrter Normen.

Da, wo die übergenerationale Weitergabe von Traditionen nicht mehr gegeben ist, kann die kulturelle Praxis der Tradierung nur dann bewahrt werden, wenn sie wieder an den auf persönliche Interaktion und Kommunikation zielenden ursprünglichen Bedeutungshorizont des Begriffs anschließt und den Tradierungsprozess wieder in den Nahbereich der Individuen holt. Zugleich aber muss die Dynamik sich verändernder gesellschaftlicher und kultureller Prozesse einer auf stetige Weiterentwicklung hin angelegten postmodernen Gesellschaft in dieses Modell von Tradierung mit eingeschrieben werden, dergestalt, dass Tradition im Vollzug der Weitergabe dem Tradierten den Wandel immer schon einprägt.

Schreiben wird dergestalt als zerdehnte Gesprächssituation begriffen, in der sich die Begegnung mit dem Anderen bewahrt und ihr einen erweiterten zeitlichen Horizont verleiht, indem sie nicht mehr auf die Gegenwart zweier Gesprächsteilnehmer angewiesen ist, sondern das Antworten auf längst Vergangenes möglich macht. Hier aber beginnt die Stiftung von Tradition, indem sie den zeitlichen Hiatus einer unmöglichen gemeinsamen Gegenwart überbrückt und dem Vergangenen im Jetzt antwortet. Die Figur des *epitáphios* als der Grabrede, die im mündlichen Sprechakt den Dialog zum Verstorbenen noch aufrechtzuerhalten versucht, ehe sie in der Schrift des Epitaphs gerinnt, markiert diesen Umschlag vom gesprochenen Wort zur Schrift ebenso, wie sie die Anrede eines Gegenübers zum Ursprung textueller Tradierungsprozesse erhebt. Derridas späte Schriften unter der Figur des *epitáphios* gelesen legen die inhärent ethische Dimension seines Schreibens und Denkens offen: Tradition wird erst dann zum gelebten, sich ebenso transformierenden wie fortschreibenden Prozess, wenn sie ihren Ursprung in Anrede und Erwiderung, in der Freundschaft, bewahrt. Die Figur des *epitáphios* als die zentrale Denkfigur des Schreibens in Derridas späten Schriften zu begreifen, heißt zugleich, den Dialog zweier einander in Freundschaft zugewandter Subjekte am Ursprung des Schreibens zu verorten. Hier aber führt sie auf die Frage nach Derridas Subjektbegriff.

Die Konstellation Tradition/Freundschaft operiert gewissermaßen genau an

jenem neuralgischen Punkt postmoderner Subjektkritik, wo sich die Frage nach Diskurs und (Inter-)Textualität mit der Frage nach dem Status des Subjekts berührt. Den am Anfang des Schreibens stehenden – und mit einer Verantwortung einhergehenden – Bezug zu den Toten, der in Derridas Denken der Freundschaft eine wesentliche Rolle spielt, formuliert auch Stephen Greenblatt im Vorwort seiner *Shakespearean Negotiations*:

I began with the desire to speak with the dead. The desire is a familiar, if unvoiced, motive in literary studies, a motive organized, professionalized, buried beneath thick layers of bureaucratic decorum. If I never believed that the dead could hear me, and if I knew that the dead could not speak, I was nonetheless certain that I could re-create a conversation with them. [...] It was true that I could only hear my own voice, but my own voice was the voice of the dead, for the dead had contrived to leave textual traces of themselves, and those traces make themselves heard in the voices of the living.⁴⁸

Die eigene Stimme, die überschrieben ist mit den Texten der Vorgänger, folgt einer Denkfigur, in der sich ein neuer Subjektbegriff formuliert, der das Subjekt in Abhängigkeit von den Traditionen, in denen es sich situiert, begreift, und der längst Eingang in die Debatten jenseits genuin poststrukturalistischer Theoriebildung gefunden hat. Heinrich Detering hat vor einiger Zeit diesen Diskurs aufgegriffen und ihn explizit für den hermeneutisch arbeitenden Literaturwissenschaftler geltend gemacht:

Nun ist aber dieses Ich ja, wie wir von Stephen Greenblatt hörten, seinerseits schon hervorgegangen aus dem Gespräch mit vielen, vielleicht mit einer unabschließbaren Kette anderer Ichs; es ist zu drei Vierteln verdaute Tradition. Und dasselbe gilt für jedes dieser anderen, fremden Ichs wiederum. Der Satz, dass »ein Gespräch wir *sind*«, erscheint so verstanden nicht mehr als Metapher, sondern als Feststellung eines buchstäblichen, vielleicht unheimlichen, vielleicht auch tröstlichen Sachverhalts.⁴⁹

Anstatt hier einmal mehr das Postulat vom sich zwischen Diskursen und Intertexten auflösenden poststrukturalistischen Subjekt zu wiederholen,⁵⁰ möchte ich vielmehr die These formulieren, dass gerade über die Kategorien des Dialogischen, der Freundschaft und der (mündlichen) Begegnung dem poststrukturalistischen Textmodell ein neues Moment des Subjekthaften eingeschrieben wird. Dem, was sich im Text als veränderliches und die Bedeutungen affizierendes Zusammenspiel von Signifikanten zu erkennen gibt, liegen demnach von einem Autorsubjekt generierte Bezugnahmen auf Vorgänger und Traditionen zugrunde. Der Konzeption des Textes als »vollständig aus Zitaten, Verweisen und Echos gesponnen«⁵¹ wird auf diese Weise gerade

ausgehend vom Zitat, vom Verweis und vom Echo als Antwort auf die Texte eines Gegenübers eine neue Subjektivität eingeschrieben.

Mit diesem neuen Verständnis des Textes und seiner Stimme bzw. seiner Stimmen muss aber auch die These vom »Tod des Autors«, ⁵² wie sie auf einen Aufsatz Roland Barthes' zurückgeht, neu überdacht werden. Bekanntlich hat Barthes selbst die Diagnose vom »Tod des Autors« als eines Desinteresses an der Autorinstanz in seinen Vorlesungen *Die Vorbereitung des Romans* 1980 einer Revision unterzogen und ihr ein neues Interesse am schreibenden Subjekt unter dem Schlagwort »Wiederkehr des Autors« ⁵³ entgegengestellt. Zu beachten ist dabei die von Barthes in Abgrenzung zur autorzentrierten Hermeneutik des späten 19. Jahrhunderts skizzierte Konzeption des Autorsubjekts:

[L]l'auteur qui est revenu dans ces études, c'est *l'auteur externe*: sa biographie extérieure, les influences qu'il a subies, les sources qu'il a pu connaître, etc., retour qui n'était pris en rien dans la perspective, la pertinence de la création: ce n'était ni le *Moi*, ni le *Je* qui revenait, seulement le *Il*: le »Monsieur« qui a écrit des chefs-d'œuvre : secteur particulier de l'Histoire événementielle.⁵⁴

[Der Autor, der in diesen Untersuchungen [der Gelehrten des 19. Jahrhunderts] wiederkehrt, ist der *externe Autor*: seine äußere Biographie, die Einflüsse, die auf ihn wirkten, die Quellen, von denen er Kenntnis haben konnte usw.: eine Rückkehr, die nicht im mindesten die Perspektive der Schöpfung einnahm, nicht das anvisierte, was für die Schöpfung relevant war. Weder das Ich [*Moi*] noch das »ich« [*Je*], sondern nur das Er kehrte zurück: der Autor als Herr Sowieso, der bedeutende Werke geschrieben hat: ein besonderer Sektor der Ereignisgeschichte.⁵⁵]

Mit dem Dialog und seinen Pronomen der 1. Person setzen Derridas Gedanken über die Freundschaft und ihre Fortschreibungen im Text genau bei diesem von Barthes formulierten Interesse am Urheber der Texte als eines »Ichs«, eines Subjekts, an, das sich als Schreiber und Sprecher im Text zu erkennen gibt.

Auch Nicole Sütterlin konstatiert als Reaktion auf den Verlust des Autor-Subjekts im Poststrukturalismus ein »Bedürfnis, [...] eine neue, emphatische Ich-Stimme zu finden«, ⁵⁶ wobei sie dieses unter anderem unter Rekurs auf Barthes *Fragmente einer Sprache der Liebe* von 1977 in einer »Emphase des Körpers und des (Autor-)Subjekts als körperlichem« verortet.⁵⁷ Diesem Prinzip des Körperlichen als eines Versuchs der Wiedergewinnung des Subjekts im Poststrukturalismus steht noch ein anderes, in der Sprache selbst verankertes Prinzip zur Seite, nämlich jenes des *Gesprächs*. Mit dem Gespräch und seiner genuinen Sprecherhaltung der Anrede kehren Sprecher und Empfänger sprachlicher Mitteilung in Derridas Sprachverständnis zurück.

Ich möchte die Figur des *epitáphios* als die Komplementärfigur zur Schrift in der *Grammatologie* begreifen. In der *Grammatologie* beschreibt Derrida die Schrift als die Grundlage der gesprochenen Sprache im Sinne eines Systems der Signifikantenrelationen und bemerkt dabei eine »intime Verwicklung« zwischen beiden: es »ist gerade diese intime Verknüpfung von [...] Graphie und Phonie; sie geht soweit, daß das gesprochene Wort durch eine Spiegelung, Verkehrung oder Perversion seinerseits zum Spekulum der Schrift zu werden scheint.«⁵⁸ In der Feststellung eines »endlose[n] Aufeinander-Verweisen[s]«⁵⁹ von Schrift und gesprochenem Wort ist bereits eine Dialektik zwischen Schrift und Phonie angelegt, die ihre Entfaltung in der Figur des *epitáphios* erfährt. Zugleich integriert der *epitáphios* ein neues, dekonstruktives Subjektverständnis in die Schrift. Das intrikate Verhältnis von *mot* (lebendiges, gesprochenes Wort) und *mort* (toter Buchstabe der Schrift) zeigt nicht nur die Schrift am Grund aller Sprache an, es verweist ebenso auf das gesprochene Wort des Einzelnen, das in der Schrift des Epitaphs mit- und nachhallt.

Hinter dem Gedanken, dass dem geschriebenen Text ein dialogisches Prinzip der Adressierung inhärent ist, verbirgt sich die Vorstellung, dass die Mündlichkeit als Form der persönlichen Ansprache in gleicher Weise Grundlage der Schrift ist, wie die Schrift als System von Signifikanten Grundlage der Phonie ist. Sprache – im Sinne von Phonie wie von Graphie – besteht damit immer aus einem sich wechselseitig reflektierenden Doppel aus Zeichenrelationen und persönlicher Adressierung. Im Modell des *epitáphios* ist der Dualismus zwischen lebendiger Rede und totem Buchstaben im dialektischen Sinne aufgehoben, indem sich der mündliche Dialog in die Schrift ein- und fortschreibt. Es findet eine Kontinuität des Mündlichen im Schriftlichen statt, dergestalt, dass die *différance* der Signifikanten erst durch das Moment der dialogischen Aktualisierung in Bewegung gesetzt wird.

Insofern entwirft Derrida mit dem *epitáphios* gewissermaßen das ethisch gewendete, komplementäre Modell zur *Grammatologie*, die die inhärente Schriftlichkeit gesprochener Rede herausarbeitet. Grundlage bildet dafür ein *logos*, dem der Übergang in die Schrift, der Epitaph, bereits eingeschrieben ist (»Au commencement de ce *lógos*, il y a la promesse d'épitaphe«). Indem dieser *logos* aber immer schon am Ursprung des Epitaphs steht und gewissermaßen die Unterlage der Schrift bildet, arbeitet die individuelle, mündliche Verwendung der Sprache am Grund des Epitaphs weiter. Sie gibt sich im geschriebenen Text als einen Appell an ein Gegenüber zu erkennen, auf die Sprechakte zu reagieren, sich die Worte des Anderen anzueignen und sie im eigenen Gebrauch mit persönlicher Bedeutung aufzuladen.

Der Ursprung dieses Denkens des Dialogischen, das von im Text mittransportierten persönlichen Referenzen ausgeht, lässt sich in Derridas intensiver Beschäftigung mit dem Werk Paul Celans vermuten. Das Datum, zentraler Topos in *Schibboleth*, kreist um das hinter dem Text verborgen bleibende, persönliche Erlebnis oder Ereignis. In seinen 1992 in Irvine gehaltenen Seminaren zur Zeugenschaft spricht Derrida in Bezug auf Celans Gedichte von kryptischen Referenzen (»références cryptées«⁶⁰) und singulären Referenzen (»références singulières«⁶¹), die nur dem Sprechenden zugänglich sind. Die Verpflichtung zur Zeugenschaft leitet sich aus der dialogischen Gerichtetheit der Verse her. So erinnert Derrida in den Schlussätzen seiner Gedenkrede für Hans-Georg Gadamer unter Rekurs auf den Celan-Vers »die Welt ist fort, ich muß dich tragen« daran,⁶² »wie sehr wir den anderen brauchen wie sehr wir ihn noch brauchen werden, wie sehr wir ihn tragen müssen und von ihm getragen werden müssen, dort wo er in uns spricht, noch bevor wir sprechen«.⁶³ Dieses Tragen bezieht er sodann auf das Gedicht: »Das Gedicht tragen heißt sich in seine Trag- und Reichweite begeben, es in jene des anderen bringen, es dem anderen zu tragen geben«.⁶⁴ Unter Tragen versteht Derrida ein Bewahren und Weitergeben, ohne anzueignen,⁶⁵ und entwirft damit ein auf persönlicher Weitergabe gegründetes, ethisch fundiertes Modell textlicher Tradierungsprozesse.

Eine Neuperspektivierung des Textes, wonach dessen Offenheit und der darin angelegte Bedeutungsüberschuss nicht mehr alleine als selbstreferentielles Spiel der Zeichen aufgefasst wird, sondern sich mit einem gestärkten Subjektbegriff verbindet, geht von einem Denken der Weitergabe, der Tradition, im ursprünglichen Sinne des Wortes aus. Da, wo der Text als Adresse an einen Leser begriffen wird und Texte zugleich als dialogische Antwort auf zuvor Gelesenes verstanden werden, tritt die Struktur eines mündlich geführten Dialoges hinter dem Textbegriff des Poststrukturalismus hervor, der ihm sein Leser- wie Autorsubjekt wiedergibt.

Tradition und Freundschaft als die zwei Koordinaten in Derridas Nachdenken über den Text, das gerade auf Gattungen wie die Bekenntnisse, das Gebet, oder eben den *epitáphios*, die Grabrede, rekuriert und sich somit immer auch mit dem Problem des Zeugnisses und der Zeugenschaft verbindet,⁶⁶ lassen seine Dekonstruktion – die Lehren der *Grammatologie* quasi gegen den Strich lesend – als ein Projekt emphatischer Autorschaft erscheinen. Die Offenheit des Textes und der Bedeutungsüberschuss der Signifikanten fordert geradezu einen schreibenden Leser, der im Text als Antwort auf die Lektüre erst deren Bedeutungshorizont ausschöpft, erweitert und im Akt dieser transformierenden Überlieferung einen Tradierungsprozess in Gang setzt, in dessen Horizont alleine der Text als Möglichkeitsraum des Subjekts verstanden werden kann.

Anmerkungen

- 1 Volker Steenblock, [Art.] *Tradition*, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel 1998, Bd. 10, 1315–1329, hier 1315. Im Lateinischen bezeichnet *tradere* »Übergabehandlungen des Alltags« und bedeutet die Weitergabe von Hand zu Hand. Daneben fand es vor allem im rechtlichen Bereich Verwendung. Im Griechischen meinte Tradition (παράδοσις) in erster Linie die Weitergabe von Erkenntnissen vom Lehrer auf die Schüler. In seiner religiösen Bedeutung tritt das Moment des zu Bewahrenden und die Treue gegenüber dem Erbe hinzu (ebd., 1315f.).
- 2 Theodor W. Adorno, Über Tradition, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1997, Bd. 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft*, 310–320, hier 310.
- 3 Ebd., 311.
- 4 Ebd., 313.
- 5 Ebd.
- 6 Vgl. Hartmut Rosa, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt/Main 2005, bes. 178–189.
- 7 Nicole A. Sütterlin, *Untod des Autors. Poststrukturalistisches Erzählen in den 1990er Jahren*, in: Martin Endres, Leonhard Herrmann (Hg.), *Strukturalismus, heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten*, Stuttgart 2018, 189–209, hier 194.
- 8 Adorno, *Über Tradition*, 311.
- 9 Vgl. Elfriede Hagenbichler, [Art.] *Epitaph*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1994, Bd. 2, 1306–1312, hier 1306.
- 10 Jacques Derrida, *Adieu à Emmanuel Lévinas*, Paris 1997, 24.
- 11 Jacques Derrida, *Adieu. Nachruf auf Emmanuel Lévinas*, aus dem Französischen von Reinold Werner, München 1999, 19.
- 12 Ebd.; »secousses| philosophiques|« (Derrida, *Adieu à Emmanuel Lévinas*, 24).
- 13 Derrida, *Adieu. Nachruf*, 19; »lisant en profondeur et réinterprétant les penseurs que je viens de nommer« (Derrida, *Adieu à Emmanuel Lévinas*, 24).
- 14 Vgl. Derrida, *Adieu à Emmanuel Lévinas*, 24.
- 15 Jacques Derrida, *Der ununterbrochene Dialog: zwischen zwei Unendlichkeiten, das Gedicht*, Festrede aus dem Französischen von Friedrich A. Kittler, in: Jacques Derrida, Hans-Georg Gadamer, *Der ununterbrochene Dialog*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Martin Gessmann, Frankfurt/Main 2004, 7–49, hier 13.
- 16 Vgl. Andreas B. Kilcher, Liliane Weissberg (Hg.), *Nachträglich, grundlegend. Der Kommentar als Denkform der jüdischen Moderne von Hermann Cohen bis Jacques Derrida*, Göttingen 2018.
- 17 Andreas B. Kilcher, Liliane Weissberg, *Einleitung*, in: dies. (Hg.), *Nachträglich grundlegend*, 7–23, hier 8.
- 18 Jacques Derrida, *Außer dem Namen (Post-Scriptum)*, in: ders., *Über den Namen. Drei Essays*, hg. von Peter Engelmann, aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek und Markus Sedlaczek, Wien 2000, 63–121, hier 66; »Laissons pour l’instant de côté cette question: l’héritage d’Angelus Silesius (Johannes Scheffler) appartient-il ou non à la tradition de la théologie négative au sens strict?« (Jacques Derrida, *Sauf le nom*, Paris 1993, 17).
- 19 Derrida, *Sauf le nom*, 50f.
- 20 Derrida, *Außer dem Namen*, 83.
- 21 Die *Confessiones* dienen Derrida auch als ein Beispiel dafür, dass die Gattung der Auto-

biographie nicht ohne ihre konkreten Realisationen verstanden werden könne. Gattung wird damit weniger von einer normgebenden Poetik her begriffen als vielmehr in ihren generativen Entwicklungslinien erfasst, die nicht vom jeweiligen Einzelwerk abstrahiert werden können. Die Gattungspoetik entfaltet sich gewissermaßen aus ihrer Tradition.

- 22 Derrida, *Außer dem Namen*, 68; »au disciple« (Derrida, *Sauf le nom*, 21).
- 23 Derrida, *Außer dem Namen*, 70; »sans cette adresse aux frères lecteurs« (Derrida, *Sauf le nom*, 25).
- 24 Ebd., 48f.
- 25 Derrida, *Außer dem Namen*, 82.
- 26 Derrida, *Außer dem Namen*, 97; »En ce sens, le principe de la théologie négative, dans un mouvement de rébellion interne, conteste radicalement la tradition dont il semble provenir« (Derrida, *Sauf le nom*, 78).
- 27 Derrida, *Sauf le nom*, 38.
- 28 Derrida, *Außer dem Namen*, 77.
- 29 Jacques Derrida, *Politik der Freundschaft*, aus dem Französischen von Stefan Lorenzer, Frankfurt/Main 2002, 17.
- 30 Ebd., 54.
- 31 Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris 1994, 200.
- 32 Derrida, *Politik der Freundschaft*, 236f.
- 33 Ebd., 239; »la rumeur citationnelle semble ne pas avoir d'origine« (Derrida, *Politiques de l'amitié*, 201).
- 34 Derrida, *Politik der Freundschaft*, 237; »en quoi Nietzsche renverse-t-il ici une tradition grecque et proprement philosophique de la *philia*? En quoi, dans un contexte qui serait plutôt celui du *Zarathoustra*, dénonce-t-il plutôt la mutation chrétienne qui, à l'ami grec, préfère le prochain?« (Derrida, *Politiques de l'amitié*, 200).
- 35 Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, 17; zit. nach: Derrida, *Politik der Freundschaft*, 63.
- 36 Derrida, *Politiques de l'amitié*, 53.
- 37 Derrida, *Politik der Freundschaft*, 63.
- 38 »À ceux que nous sommes déjà«.
- 39 Derrida, *Außer dem Namen*, 72; »de se rendre, par la lecture, au-delà de la lecture« (Derrida, *Sauf le nom*, 29).
- 40 Derrida, *Außer dem Namen*, 72; »l'être-ami ou le devenir-ami« (Derrida, *Sauf le nom*, 29).
- 41 Angelus Silesius, *Cherubinischer Wandersmann. Kritische Ausgabe*, hg. von Louise Gnädinger, Stuttgart 1984, 285.
- 42 Derrida, *Politiques de l'amitié*, 115.
- 43 Derrida, *Politik der Freundschaft*, 139.
- 44 So schreibt Derrida in *Der ununterbrochene Dialog*: »Wahrscheinlich beruht diese Melancholie, wie immer bei einer Freundschaft (zumindest empfinde ich es jedesmal so), auf einer traurigen und erschütternden Gewißheit: Eines Tages wird der Tod uns trennen« (Derrida, *Der ununterbrochene Dialog*, 13). Vgl. zu diesem Diskurs von Tod und Freundschaft bei Derrida auch: Nicola Tams, *Geschriebene Freundschaft. Zu den Briefen Derridas*, Bielefeld 2018.
- 45 Jacques Derrida, *Liotard und wir*, aus dem Französischen von Susanne Lüdemann, Berlin 2002, 5; »Quant, survivant, et désormais privé de la possibilité de s'adresser à l'ami, à l'ami lui-même, on est condamné à parler seulement de lui, de ce qu'il a été, pensé, écrit« (Jacques Derrida, *Liotard et »nous«*, in: Jean-François Lyotard, *L'exercice du différend*, Paris 2001, 169–196, hier 169).
- 46 Lyotard, *Der Widerstreit*, 176, zit. nach: Derrida, *Liotard und wir*, 58; »Le nous com-

- posé au moins de *moi* qui écris et de *toi* qui lis« (Jean-François Lyotard, *Le Différend*, zit. nach: Derrida, *Lyotard et »nous«*, 195).
- 47 Zu Derridas Begriff und Konzept der Gabe vgl. ausführlich die Monographie von Kathrin Busch, *Geschicktes Geben. Aporien der Gabe bei Jacques Derrida*, München 2004.
- 48 Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, Berkley 1988, 1.
- 49 Heinrich Detering, *Das Gespräch mit den Toten. Bemerkungen über Hermeneutik und Philologie*, in: Gerd Lüter, Horst Kern (Hg.), *Tradition - Autonomie - Innovation. Göttinger Debatten zu universitären Standortbestimmungen*, Göttingen 2013, 190–213, hier 206.
- 50 So formuliert Ottmar Ette in seinem Lexikoneintrag zu Roland Barthes, es zeige sich »in seinem international vieldiskutierten Essay »La mort de l'auteur« (1968) eine philosophische Ausrichtung, in der Polyvalenz und Offenheit des Textes semiologisch und texttheoretisch radikalisiert werden und im Verschwinden des Subjekts, in der Rede vom »Tod des Autors: gipfeln« (Ottmar Ette, [Art.] *Roland Barthes*, in: Ansgar Nünning [Hgl.], *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart-Weimar 2008, 54–55, hier 54). Ausführlich zu diesen Konzeptionen z.B. Peter V. Zima, *Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne*, Tübingen-Basel 2001.
- 51 Roland Barthes, *Vom Werk zum Text*, in: ders., *Das Rauschen der Sprache*, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt/Main 2006, 69f.; »entièrement tissée de citations, de références, d'échos« (Roland Barthes, *De l'œuvre au texte*, in: ders., *Le bruissement de la langue*, Paris 1984, 69–78, hier 73).
- 52 Vgl. Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, in: ders., *Le bruissement de la langue*, 61–67.
- 53 Roland Barthes, *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesungen am Collège de France 1978-1979 und 1979-1980*, hg. von Eric Marty, aus dem Französischen von Horst Brühmann, Frankfurt/Main 2016, 319–21; »Retour de l'auteur« (Roland Barthes, *La préparation du roman. Course au Collège de France 1978-79 et 1979-80*, Paris 2015, 380f.).
- 54 Barthes, *La préparation du roman*, 380.
- 55 Barthes, *Die Vorbereitung des Romans*, 320.
- 56 Sütterlin, *Untod des Autors*, 207.
- 57 Ebd., 194.
- 58 Jacques Derrida, *Grammatologie*, aus dem Französischen von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt/Main 1983, 65; »c'est bien cette intimité enchevêtrant [...] la graphie à la phonie, au point que par un effet de miroir, d'inversion et de perversion, la parole semble à son tour le speculum de l'écriture« (Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris 1967, 54).
- 59 Ebd.; »un renvoi infini des unes aux autres« (Derrida, *De la Grammatologie*, 55).
- 60 Jacques Derrida, *Témoigner (I)*, 4. nov. 92, 28. Unveröffentlichtes Typoskript, Critical Theory Archive, Irvine/CA.
- 61 Jacques Derrida, *Témoigner (I)*, 4. nov. 92, 28. Unveröffentlichtes Typoskript, Critical Theory Archive, Irvine/CA.
- 62 Paul Celan, *Aschenglorie*, in: ders., *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, begründet von Beda Allemann, besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe Rolf Bücher, Axel Gellhaus, Frankfurt/Main 1990ff., Bd. 7.1, 97.
- 63 Derrida, *Der ununterbrochene Dialog*, 50.
- 64 Ebd., 44.
- 65 »Es geht darum zu tragen, ohne anzueignen« (ebd., 47).
- 66 Vgl. zu Derridas Auseinandersetzung mit dem Problemfeld des Bezeugens und der Zeugenschaft, das er vor allem ausgehend von den Gedichten Paul Celans entwickelt, neben den bisher unveröffentlichten Vorlesungen *Témoigner* auch den Essay »A self-unsealing poetic text«. *Poétique et politique du témoignage*, Paris 2005.

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

2

2021

67. Jahrgang

Frank Schwaborn »Das Verlassen eines Landes ist eine Art Hygiene«.

Anselm Kiefer und W. G. Sebald ■ *Thomas Gann* »Abschluß des

Menschlichen«. Zur Eschatologie von Stifters »Nachsommer« mit Blick

auf Bolzano und Herder ■ *Dietmar Voss* Mythopoetische Aspekte der

Filme von Federico Fellini ■ *Bernhard Stricker* »Die ganze Philosophie

nur eine Meditation Shakespeares«. Emmanuel Lévinas über die

Tragödie ■ *Roman Widder* Zur Poetik des Ressentiments. Wolfram Lotz'

»Die Politiker« (2019)

Passagen Verlag

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

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Michael Franz und
Daniel Weidner

ISSN 0043-2199

Gefördert vom Bundesministerium für
Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und
Sport und vom Bundeskanzleramt der
Republik Österreich

 **Bundesministerium**
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

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, 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
Martin-Luther-Universität
Halle-Wittenberg
Institut für Germanistik,
Abteilung Komparatistik
Ludwig-Wucherer-Straße 2
D-06099 Halle/Saale
Telefon: +49 (345) 5523-614
E-Mail: redaktion@weimarer-beitraege.de
<https://www.weimarer-beitraege.de>

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

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

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)

gemeinsam mit *Michael Franz* (Berlin) und *Daniel Weidner* (Halle/Saale)

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

Dätsch, Christiane, Dr. – Pädagogische Hochschule Ludwigsburg, Institut für Kulturmanagement, Reuteallee 46, D-71634 Ludwigsburg

Di Maio, Davide, Dr. – Università degli Studi di Verona, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere, Lungadige Porta Vittoria 41, I-37129 Verona

Gann, Thomas, Dr. – Leuphana Universität Lüneburg, Institut deutsche Sprache und Literatur und ihre Didaktik, Universitätsallee 1, D-21335 Lüneburg

Janz, Rolf-Peter, Prof. Dr. – Mommsenstr. 59, D-10629 Berlin

Klein, Wolfgang, Prof. Dr. – Niederwaldstr. 3, D-16348 Wandlitz

Mittag, Elisabeth – Carstennstr. 7, D-12205 Berlin

Möbius, Thomas, Dr. – Gleimstr. 36, D-10437 Berlin

Schulte, Sanna, Dr. – Universität Wien, Institut für Germanistik, Universitätsring 1, A-1010 Wien

Schwamborn, Frank, Dr. – Iwate University, Faculty of Humanities and Social Sciences, Morioka-shi, Ueda, 020-8550 Japan

Stricker, Bernhard, Dr. – Technische Universität Dresden, Institut für Germanistik, Wiener Str. 48, D-01062 Dresden

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

Widder, Roman, Dr. – Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, D-10099 Berlin

Redaktionsschluss: 8. April 2020

Weimarer Beiträge 67(2021)2

Inhalt

Aufsätze

| | |
|--|-----|
| <i>Frank Schwaborn</i> »Das Verlassen eines Landes ist eine Art Hygiene«. Anselm Kiefer und W. G. Sebald | 165 |
| <i>Thomas Gann</i> »Abschluß des Menschlichen«. Zur Eschatologie von Stifters »Nachsommer« mit Blick auf Bolzano und Herder | 196 |
| <i>Dietmar Voss</i> Zirzensische Phantasmagorien. Mythopoetische Aspekte der Filme von Federico Fellini | 223 |
| <i>Bernhard Stricker</i> »Die ganze Philosophie nur eine Meditation Shake- speares«. Emmanuel Lévinas über die Tragödie | 252 |
| <i>Roman Widder</i> Zur Poetik des Ressentiments. Wolfram Lotz' »Die Poli- tiker« (2019) | 267 |

Rezensionen

| | |
|--|-----|
| <i>Wolfgang Klein</i> Peter Stein: Literatur und öffentliches Leben. Heinrich Manns Weg in die Moderne | 288 |
| <i>Rolf-Peter Janz</i> Hinrich C. Seeba: Geschichte und Dichtung. Die Ästheti- sierung des historischen Denkens von Winckelmann bis Fontane | 295 |
| <i>Davide Di Maio</i> Kay Wolfinger (Hg.): Mystisches Schwabing. Die Mün- chener Kosmiker im Kontext | 300 |
| <i>Sanna Schulte</i> Franziska Geiser: Das Zeitalter des Infantilismus. Zu Anton Kuhs Kultur- und Gesellschaftskritik | 305 |
| <i>Elisabeth Mittag</i> Johanna Meixner: Androgynie in der Prosa Else Lasker- Schülers | 309 |
| <i>Christiane Dätsch</i> Caroline Jessen: Kanon im Exil. Lektüren deutschjüdi- scher Emigranten in Palästina/ Israel | 312 |
| <i>Thomas Möbius</i> Arne Born: Literaturgeschichte der deutschen Einheit 1989–2000. Fremdheit zwischen Ost und West | 316 |

Frank Schwamborn

»Das Verlassen eines Landes
ist eine Art Hygiene«

Anselm Kiefer und W.G. Sebald

Am 5. Oktober 2009 veröffentlichte der englische Kritiker Tim Adams in der amerikanischen Ausgabe des britischen Nachrichtenmagazins *New Statesman* eine Besprechung von Anselm Kiefers Londoner Ausstellung *Karfunkelfee and The Fertile Crescent* (Okt./Nov. 2009). Darin heißt es:

I have never been able to look at his paintings without the late German writer W.G. Sebald coming to my mind. [...] When Sebald's writing first came to prominence in the 1990s he was described as a psychogeographer; he witnessed in the landscape and its memories the co-ordinates of his own anxieties and dread. The term would apply equally to Kiefer's work (as well). The terrains he depicts are both resolutely external and historical in their context but are also maps of his own state of mind. [...] There is no doubt, looking at any of his work – and he shares this, too, with Sebald – that it has been born out of necessity rather than choice. He is an obsessively restless rake-over of things, pulling fragments from the past; and he clearly has no option but to do that. Like Sebald, who made his name with *Austerlitz*, his extraordinary meditation on European destruction, Kiefer has been most often drawn to the weeded-over sites of ancient horrors.¹

»Moment mal«, wird da manch deutscher Leser sagen: es soll Bezüge oder gar eine Nähe geben zwischen dem Moralisten Sebald, der das Ästhetische immer ans Ethische geknüpft wissen wollte, und dem erklärten Amoralisten Kiefer? Zwischen den megalomanen Großprojekten dieses »Installationskünstlers« mit ihren dumpf-germanischen Motiven und den feinsinnigen Textgeweben des »Anti-Germanisten« aus East Anglia, den alles Monumentale abstieß, und der im Sinne von Deleuze/Guattari einer »Literatur des Kleinen« das Wort redete und diese exemplarisch pries in den sprachlichen Miniaturen eines Robert Walser oder Walter Benjamin? Zwischen den »Blut-und-Boden«-Motiven eines Malers, von dem so berüchtigte Zitate stammen wie: »Bombentrichter sind etwas Wunderbares«² oder: »Ruinen sind für mich das Schönste überhaupt«³ oder: »Bunker sind hochinteressante Gebilde von einer wunderbaren Schönheit«⁴ – und dem Verfasser von *Austerlitz*, der eben solche Bunker wie die Kasematten von Breendonk oder die unterirdischen Zellen der litauischen Festung Kaunitz, die

der SS im Krieg als Folter- und Hinrichtungsstätten dienten, als »eine einzige monolithische Ausgeburt der Häßlichkeit und blinden Gewalt« denunzierte (A, 35)? Nichts hätte einem W.G. Sebald ferner gelegen als die Kiefer'sche Formel von einer ›Spiritualität des Betons!‹⁵

Und doch: es gibt diese Bezüge und diese Nähe, irritierenderweise, und es gibt auch sehr verschiedene Facetten von Sebald. Das vor allem in Großbritannien und den USA verbreitete Bild vom ›good German‹, vom ›Philosemiten‹ und ›Holocaustautor‹ (gegen das er sich ja selbst bereits vergeblich wehrte) lässt sich in dieser Einseitigkeit kaum halten. Es bereitet ja schon Schwierigkeiten, den Sebald der *Ausgewanderten* mit dem der Zürcher Poetikvorlesungen über *Luftkrieg und Literatur* zusammenzudenken. Oder den der rabiaten polemischen Attacken auf jüdische Autoren wie Döblin, Sternheim oder Jurek Becker mit dem der überaus einfühlsamen Nachzeichnungen von NS-Opferbiographien. Tatsächlich war dieser ›Auslandsgermanist‹ von sehr streitbarer Natur, und er hat ja auch eine Vielzahl von Kontroversen ausgelöst. (Es scheint noch gar nicht in eine breitere Öffentlichkeit durchgedrungen zu sein, dass er im letzten Interview vor seinem Unfalltod im Dezember 2001 die Singularität des Holocaust geleugnet hat.⁶)

Uwe Schütte hat ganz richtig bemerkt, dass W.G. Sebald ein Autor war, der »verstörende Leseerfahrungen [bietet], bei denen wir in Berührung kommen mit einem ›Anderen‹, das sich wissenschaftlicher Explikation sowie rationalisierender Begründung entzieht«,⁷ und hier beginnen die Analogien zu Kiefer. Eine vergleichende Gegenüberstellung der beiden ist bislang noch nirgendwo erfolgt, weder von Seiten der kaum mehr überblickbaren Sebald-Forschung noch in den zahlreichen Publikationen und Katalogen, die die Ausstellungen und Installationen von Anselm Kiefer begleitet haben. Die folgenden Betrachtungen sollen zeigen, dass es zwischen ihnen die verblüffendsten Bezüge und Gemeinsamkeiten gibt – und zwar sowohl inhaltlich, was die Wahl ihrer blutgetränkten, geschichtsbefrachteten Sujets betrifft, als auch formal, was ihre palimpsesthaften Verfahrensweisen anbelangt – und nicht zuletzt auch biographisch: mit Blick auf ihre Werdegänge.

Biographische Analogien

Beide wurden in der Endphase des Zweiten Weltkriegs im Süden Deutschlands in katholische Familien hineingeboren, der eine im Schwarzwald, der andere im Allgäu. Sowohl der *pictor doctus* Kiefer (der es liebte, Bücher zu bemalen) als auch der *poeta doctus* Sebald⁸ (der es liebte, Bilder zu besprechen) fühlten sich von frühester Jugend an als Fremdkörper in ihren Elternhäusern und auf

den Schulen, in die man sie schickte. Beide erlebten die reaktionär-konservative katholische Erziehungswelt der 50er Jahre als stumpfsinniges Hemmnis ihrer intellektuellen Fähigkeiten.⁹ Und beide rebellierten früh gegen das kollektive Verdrängen und Verschweigen der Nazigräuel in der bundesdeutschen Gesellschaft. Kiefer beklagte sich darüber, dass seine Schulbücher die NS-Zeit kaum erwähnten. Sebald bemerkte in einem Interview: »Das alles überziehende Schweigen in den Familien und den Schulen über diese Zeit, zum Teil auch in der Literatur, hat mich dazu geführt, mit einer Art privater Archäologie zu beginnen«.¹⁰

Anselm Kiefers Karriere begann 1969 mit einer Skandal-Performance, als er in verschiedenen europäischen Städten mit Hitlergruß posierte – in der Wehrmachtuniform seines Vaters (»using his own body to tackle the representation and legacy of Nazism«).¹¹ Er gab dieser heiklen Aktion einer »Simulation von Identifikation« mit den Tätern/Vätern den ironischen Titel *Besetzungen (occupations)* – und hielt sie photographisch fest. »Ich wollte das Unvorstellbare in mir selbst abbilden«, kommentierte er lakonisch seine waghalsige Performance.¹² Dabei war dieser Balanceakt, ebenso wie die provozierende Serie von Büchern, in denen er unter dem Titel *Heroische Sinnbilder* Nazikunst und -künstler als Beispiele missbrauchter Kreativität zitierte, bei aller »Einfühlmaskerade« sehr wohl auch dazu angetan, die Lächerlichkeit des NS-Regimes und seiner Repräsentanten bloßzustellen.¹³ Ein Unbehagen freilich blieb, und es spiegelte sich in den rhetorischen Verrenkungen der Kritiker, die dieses aufsehenerregende Debüt besprachen.¹⁴ Manch einer sah hier einen Neofaschismus sein hässliches Haupt erheben.¹⁵ Derweil versuchte »Winfried Georg Sebald« (gleichfalls ein Soldatenkind) auf seine Weise, wie er sagte, »den Faschismus auszulöschen« – beginnend schon mit seinen ihm verhassten Vornamen: indem er sie abkürzte.¹⁶

Wie Anselm Kiefer erblickte »W. G.« Sebald mit Kinderaugen die Kriegsverheerungen der deutschen Städte (die er dann später in seiner Streitschrift *Luftkrieg und Literatur* nicht minder kontrovers beschrieb). Wie der Maler betonte er die atavistischen Lebensumstände in den Ruinenlandschaften des Zweiten Weltkriegs, das unvermittelte Zurückgeworfensein der Überlebenden auf eine primitive, kreatürliche Daseinsform. Und er sah diese Zerstörungen und Verstörungen ganz ähnlich wie Kiefer auch als fundamental initiiierend an für sein eigenes geschichtsbesessenes, einer kollektiven Amnesie entgegenwirkendes Schaffen. Anselm Kiefer wurde während eines Bombenangriffs im Luftschutzkeller eines Krankenhauses in Donaueschingen geboren.¹⁷ Als Kind spielte er in den Ruinen des ausgebombten Nachbarhauses. Die Trümmer seiner Heimatstadt betrachtete er als seine ganz persönliche Initiation als Künstler: »The ruins, the dust, this is where I begin from«.¹⁸

Hier liegt der Ursprung seiner visuellen Poesie aus Schutt und Staub wie auch der seines grundsätzlichen Zusammendenkens von Ende und Anfang. Die Kunsthistoriker sprachen mit Blick auf Werke wie *Nero malt, Maikäfer flieg* oder *malen = verbrennen* (1974) von einer ›Malerei der verbrannten Erde‹: einer *poetry of rubble*.¹⁹ Ganz ähnliche Attribute finden sich auch in der Sekundärliteratur zu Sebald, der München im Jahre 1948, als Vierjähriger, in Schutt und Asche liegen sah.²⁰ Er sagte, sein erster Begriff von Stadt, von Großstadt überhaupt sei dieser Anblick von Trümmerbergen gewesen. Er bezeichnete die Jahre zwischen 1944 und 1950 als seine persönliche »Zeitheimat«:²¹ »Wenn ich historische Schwarzweißaufnahmen aus dieser Zeit sehe, etwa im Fernsehen, dann habe ich immer ganz deutlich das Gefühl: das ist es, wo du herkommst. Dort ist dein Territorium.«²² (In diesem Zitat beobachten wir die für Sebalds Denken typische, ja geradezu konstitutive Tendenz, die Zeit zu verräumlichen / den Raum zu verzeitlichen.)

Eine weitere erstaunliche biographische Gemeinsamkeit besteht darin, dass sowohl Sebald als auch Kiefer, beinahe zeitgleich, an ›Heideggers‹ Universität in Freiburg im Breisgau studierten – und ihr Studium dort abbrachen.²³ Beide verließen Deutschland auf Umwegen: der eine (verzögert) in Richtung Frankreich,²⁴ der andere (via Schweiz) in Richtung England. Beide wählten die Emigration, und beider Werk »is deeply influenced by travel«.²⁵ Sebald sprach, auf sein langjähriges Exil in Norfolk angesprochen, von »meiner freiwilligen Expatriierung«.²⁶ »Das Verlassen eines Landes ist eine Art Hygiene«, so Kiefer²⁷ – der Umkehrschluss sagt alles. Bei Sebald ist es deutlich, dass es vor allem die Scham über das von seinen Landsleuten Angerichtete war, die ihn außer Landes trieb. Werden Kiefers Werke besonders in Frankreich als eine Form von ›künstlerischer Trauerarbeit‹ geschätzt, so wurde Sebald als Autor vor allem im englischsprachigen Ausland gerühmt, wo er bezeichnenderweise bis heute viel bekannter ist als im Lande seiner Herkunft. Auch Kiefer reüssierte in der englischsprachigen Welt früher als in der deutschen: die Londoner Ausstellung *A New Spirit of Painting* (1981) verhalf ihm international zum Durchbruch – und vollends die bahnbrechende Wanderausstellung durch vier der prestigeträchtigsten Museen in den USA (Chicago / Philadelphia / Los Angeles / New York, 1987–89). Er war also international früher erfolgreich als Sebald, emigrierte aber später (1993). Doch stehen wir bei beiden vor dem ebenso befremdlichen wie bezeichnenden Faktum, dass es erst ihr wachsender Ruhm im Ausland war, der sie ›zu Hause‹ etablierte.

Dabei ließen sowohl Kiefer als auch Sebald – wiederum fast wortgleich – keinen Zweifel daran, dass sie nie wirklich heimisch wurden in ihren respektiven Zufluchtsländern.²⁸ Das jahrzehntelange Emigrantenleben im westeuropäischen

Exil, der Blick von außen auf das eigene Land, die Versehrtheit von dem historisch Vorangegangenen: dem Grauen, dem sie beide nur ganz knapp entgangen waren, mag manche der verblüffenden Gemeinsamkeiten dieser für ihre Generation so repräsentativen Gedächtniskünstler erklären. »Heimat«, sagte Sebald, »oder das, was man als solches bezeichnet, ist sichtbar nur aus der Entfernung. Deshalb gibt es diesen Begriff ja auch erst seit dem 19. Jahrhundert.«²⁹

Man könnte noch eine Vielzahl weiterer werkbiographischer Berührungspunkte zwischen den beiden nennen, die Sebald mit seinem ausgeprägten Faible für ›Korrespondenzen‹ und ›Koinzidenzen‹ mit Sicherheit zu denken gegeben hätten. Wie etwa die Tatsache, dass Anselm Kiefer im Jahr 2000 eine Ausstellung mit dem hebräischen Titel *Chevirat Ha-Kelim* (*Bruch der Gefäße*) im Pariser *Hôpital de la Salpêtrière* veranstaltete: Darstellungen verlöschenden Lichts in einem dunklen Himmelsmeer – eben dort, wo Sebald ein Jahr später *Austerlitz*: die Titelfigur seines letzten Prosawerks einliefern ließ, das eben solche ›Darstellungen verlöschenden Lichts‹ im Übermaße bot.

Oder dass Kiefer sein Atelier im südfranzösischen Barjac, am Fuße der Cevennen, in einer ehemaligen Seidenraupenzucht bezog und sogar eine Reise über die historische Seidenstraße unternahm. In Sebalds »englischer Wallfahrt« *Die Ringe des Saturn* (1995) spielt das Motiv der Seidenraupenzucht bekanntlich eine zentrale Rolle, und zwar sowohl als Paradigma für den Übergang von Natur in Industrie wie als Metapher für Dichtung und Textur.

Oder dass Kiefer den (letztlich nicht umgesetzten) Plan fasste, den Reaktor des stillgelegten Kernkraftwerks Mülheim-Kärlich artistisch umzuwandeln in ein Pantheon der Geister: ein Vorhaben, das stark an die apokalyptisch konnotierte Kuppelmotivik in *Austerlitz* erinnert, wie auch an die Passage in den *Ringen*, wo Sebald gleichfalls katastrophennahe Technologien und technischen Fortschritt apokalyptisch an Sakrales knüpfte, indem er die Kuppel des Atomkraftwerks von Sizewell mit der einer Moschee verglich. Bei Kiefer verbinden zahlreiche Werke moderne Technologien mit alten Mythen, die er in ihnen fortbestehen sah (wie etwa schon in den Titeln des Werke-Paars von *Isis und Osiris* und *Brennstäbe* [1987/92]).

Oder dass beide Ingeborg Bachmanns Gedicht *Böhmen liegt am Meer* für ihre Zwecke künstlerisch verwandten (Sebald 1992 in *Schwindel. Gefühle.*, Kiefer in einer ganzen Serie von Gemälden aus den Jahren 1995/96). Derlei motivische Bezüge ließen sich noch viele weitere ergänzen. Kiefers ›Dachbodenbilder‹ etwa (*Gott. Vater, Heiliger Geist, Nothung* und die *Parsifal*-Serie von 1973) ließen sich in Beziehung setzen zu der rekurrenten Dachbodenmotivik von Sebalds Kafka- und Stifteranleihen in *Schwindel. Gefühle.*³⁰ Auch das Eisenbahnmotiv als Symbol für den Holocaust haben beide wiederholt verwendet (Sebald in der

Paul-Bereyter-Geschichte der *Ausgewanderten* und natürlich in *Austerlitz*, aber auch schon in *Schwindel. Gefühle.*; Kiefer unter anderem in *Eisensteig, Märkische Heide, World Ash* und *Siegfried's Difficult Way to Brünnhilde* – wobei der Mythos um Siegfried und Brünnhilde ja an sich schon die Problematik von Erinnern und Vergessen aufruft und Assoziationen an den Feuertod). Es fällt auch nicht schwer, in Sebalds altertümelnder Wortwahl eine Entsprechung zu den archaisierenden Materialien zu sehen, die Kiefer in seinen Ateliers diversen (sehr speziellen) ›Bearbeitungen‹ unterzog.³¹

Rohstoffe und Reste

Schaut man auf die Bilder Kiefers und die Schriften Sebalds, sticht sogleich die Verwandtschaft ihrer apokalyptischen Visionen heraus: ein dumpfer, oft depressiv wirkender Duktus;³² ein auffallendes, geradezu obsessives Interesse an Resten und Ruinen, Geschichtsrelikten, den Orten (und den Namen) großer Schlachten³³ sowie eine charakteristische, sie beide auszeichnende Vorliebe für die Schattierungen der Farbe Grau (die »Farbe des Zweifels«, wie Kiefer sie nannte)³⁴ sowie, zusammenhängend damit, eine erklärte Vorliebe für verachtete und scheinbar wertlose Substanzen wie Asche oder Blei (»das Metall des Saturns und der Melancholie«)³⁵, die diese zwei modernen ›Alchimisten‹ – man denke nur an Kiefers in Blei gegossene Folianten – als ›Rohstoffe‹ ansahen für künstlerisches Tun: »Das Blei ist an sich die Metamorphose.«³⁶ – »Die Alchimie interessiert (Kiefer) insofern, als sie eine Idee von der schöpferischen Tätigkeit liefert, die in grundlegenden Punkten seiner eigenen entspricht.«³⁷ Besucher beschrieben sein Atelier in Croissy als einen solchen Ort »artistischer Alchimie«:³⁸ ein einziges Chaos aus »umgeschmolzenen« bzw. neu geformten Bruchstücken und Trümmerteilen. Asche bedeckte den Boden seines ›Studios‹ in Barjac. Asche ließ er regnen als Bühnenbildner in Karl Michael Grübers Inszenierung von Sophokles' *Ödipus in Kolonos* 2003 am Wiener Burgtheater. Er betonte, darauf angesprochen, die Transparenz der Asche: »Asche leuchtet auch«. Er sprach von »Aschen-Fruchtbarkeit«.³⁹

Sebald wiederum ›ließ Asche regnen‹ bei seiner von Samuel Pepys entlehnten Darstellung des Großen Feuers von London (vgl. SG, 287); bei der literarischen Vergegenwärtigung von Luftangriffen (vgl. LL, 36) und Vulkanausbrüchen (vgl. SG, 214; NN, 61) und insbesondere bei der Beschreibung der Industriestadt Manchester in den *Ausgewanderten*: seiner eigenen ersten Station in England mit ihren Schornsteinschlotten (die metonymisch verwiesen auf andere Schornsteinschlote weiter östlich auf der Landkarte [vgl. AW, 250f.]) »I admire ash very

much«, bekannte er in einem Interview. »The very last product of combustion, with no resistance in it. The borderline between being and nothingness. Ash is a redeemed substance, like dust.«⁴⁰ Es ist diese meta-physische »borderline between being and nothingness«, die Sebald in seinen Werken immer wieder suchte: die Grenzbezirke von Leben und Tod, wie exemplarisch in den *Urn Burials* von Sir Thomas Browne in *Ringe des Saturn* (vgl. RS, 19). Natürlich stehen die Verbrennungsöfen der Vernichtungslager da immer unausgesprochen im Hintergrund; doch wird zumeist nur indirekt auf sie verwiesen. Sie sind meist eingebettet in weit umfassendere Kontexte der »Naturgeschichte der Zerstörung.«⁴¹ Auch das hat sowohl die Sebald- als auch die Kiefer-Forschung erstaunlich unisono unterstrichen: dass bei beiden die Erinnerung an das Dritte Reich und den »Holocaust« (das Wort, das, wie Sebald erinnert, schon Thomas Browne im 17. Jahrhundert in seiner ursprünglichen Bedeutung verwandte⁴²) immer eingebettet sei in ausgedehntere Strukturen erweiterter Gedächtnisfelder.

In den *Ausgewanderten* ist es die Gestalt des jüdischen Malers Aurach, der in seinem Atelier in der verrufenen Industriestadt Manchester, den Nazis knapp entkommen, die Asche als seine bevorzugte künstlerische Substanz entdeckt (*that I am here, as they used to say, to serve under the chimney*« [AW, 287; meine Hvh.]). Wie in der »Staubkunst« dieses Malers in seinem »Studio«, dessen Bodenbelag aus Heruntergekratztem besteht, aus Farbresten und Asche, Kohle und Graphit, verbinden den Kunst-Betrachter Sebald und den »emphatischen Leser« Kiefer das Hybride und Montagehafte ihrer künstlerischen Verfahrensweisen (und insbesondere die Inbezugsetzung von Visuellem und Verbalem). Sebaldbücher sind bekannt für das spannungsvolle Verhältnis zwischen dem Geschriebenen und den darin eingelagerten, mehr oder minder im »Turnerschen Nebel« verschwimmenden Schwarzweiß-Photographien.⁴³ Kiefers Bilder tragen Untertitel wie »Acryl, Emulsion und Schellack auf Photographien auf Karton« (*Kyffhäuser*, 1980). Oder: »Originalphotographien, Illustriertenphotos, maschinenbeschriebene Manuskriptseiten, Öl, Kobaltsikkativ auf Papier« (*Die Überschwemmung Heidelbergs*, 1969). Das Buch *Die Frauen der Revolution* (1987) trug den Untertitel »Tonschlamm, Kohle und Maiglöckchen über Karton«. Man merkt schon an solchen Werk-Bezeichnungen und Titelergänzungen, wie wichtig Kiefer die materielle Präsenz der Substanzen war, aus denen seine Kunstgebilde als Palimpseste: in ihrer Überschichtung zum Betrachter sprachen.

Die Kritik hob denn auch bei beiden das Eklektizistisch-Collagenhafte, das Labyrinthisch-Rätselhafte hervor, was allein schon an der Vielzahl der – oft schwer zugänglichen – Quellen lag, aus denen sie schöpften. (Daniel Arasse beschrieb das Œuvre Kiefers als ein Labyrinth, in dem der Künstler »gleichzeitig die Rolle des Daidalos, des Theseus und des Minotauros spielte.«⁴⁴) Man

attestierten ihnen ›regressive Phantasien‹. Sie unternahmen es auf archivierende Weise, Vergangenheitspartikel neu zu arrangieren, im rast- und rücksichtslosen Verwerfen und Neukonzipieren, im Übermalen und Ausradieren, im Zitieren und Hineinschreiben in neue Bilder und alte Fotos. Die ›Übergänglichkeit‹ von Gemaltem und Geschriebenem bzw. Abgebildetem ist dabei von zentraler Bedeutung. Kiefer machte Bücher zu Bildern – Sebald wählte den umgekehrten Weg. »Ich schreibe in die Bilder hinein und aus ihnen heraus« (so beschrieb er sein Verfahren).⁴⁵ Kiefer ›überschriftete‹ eigenhändig, in kindlich anmutender Schreibschrift, viele seiner Gemälde, zumeist mit ihren Titeln, doch oft auch mit Zitaten aus Gedichten oder Opern.

Sie betonten beide ausdrücklich ihr Desinteresse am Fertigen, am (Kunst-)›Produkt‹ als solchem. Es war ihnen um den Prozess des Auffindens und Neugestaltens, des Umschmelzens an sich zu tun. Wenn Sebald in der letzten Erzählung der *Ausgewanderten* die Arbeitsweise des Malers Max Aurach beschreibt, (für die nicht Anselm Kiefer, sondern ein anderer ›Ausgewanderter‹: Frank Auerbach Modell gestanden hat) liest sich das zugleich wie eine Beschreibung der Arbeitsweise Kiefers – und auch seiner eigenen (Sebalds) als Autor: »Die Arbeit an dem Bild des Schmetterlingsfängers«, heißt es da bezogen auf das ›Phantom‹ Nabokov, der als »re-used writer«⁴⁶ durch die vier Erzählungen der *Ausgewanderten* spukt, »habe ihn ärger hergenommen als jede andere Arbeit zuvor, denn als er es nach Verfertigung zahlloser Vorstudien angegangen sei, habe er es nicht nur wieder und wieder übermalt, sondern er habe es, wenn die Leinwand der Beanspruchung durch das dauernde Herunterkratzen und Neuauftragen der Farbe nicht mehr standhielt, mehrmals völlig zerstört und verbrannt« (AW, 260).

»Angelangt« sieht sich der Entkommene »am Ort Isleiner Bestimmung« (AW, 251). Seine künstlerische Tätigkeit erweist sich als »eine einzige, nur in den Stunden der Nacht zum Stillstand kommende Staubproduktion« (AW, 239). Was er malt, sind samt und sonders »Zerstörungsstudien«⁴⁷ – ein einziger rastloser Wechsel von Entwerfen und Verwerfen, von Auftragen und Abkratzen, von Produktion und Destruktion. (Auch diesen werkkonstitutiven Zusammenhang von Produktion und Destruktion haben Sebald und Kiefer immer wieder betont.) Die geologischen Schichtungen von Aurachs unablässig produzierter Staubkunst beherbergen die eingeschichteten Gestalten, die sie inspirierten. Es entsteht ein geisterhaftes Totenleben unter der Malerhand, und es ist deutlich, um welche Toten es sich handelt in diesen rußgeschwärtzten Porträts, die die Kohle als Kernsubstanz der Industrialisierung kreativ ummünzt, um heraufzubeschwören, was diese angerichtet hat: Zerstörungen, die der Preis waren (auch in Friedenszeiten) für den sogenannten Fortschritt. Sebald hat es nie vermocht oder auch nur versucht, die politische Unglücksgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts

von der wirtschaftlichen zu trennen: für ihn gehörten die Zerstörungen, die die Industrialisierung anrichtete, untrennbar mit den politischen Tragödien des 19. und 20. Jahrhunderts zusammen.

Es verbindet die beiden, so könnte man sagen, ein anthropofugales, ein evolutionäres Denken, das eine menschenlose Welt antizipiert: ein post-apokalyptisches *waste land* (wie exemplarisch in Sebalds inspiziöser Wanderung durch die menschenleeren Brachen der Küstenlandschaft Suffolks). Es verbindet sie eine tiefe Skepsis, die menschliche Natur als solche betreffend: »Der Mensch ist falsch konstruiert, der Mensch ist eine Fehlkonstruktion«, bemerkte Kiefer. »Die ganze Schöpfung ist eine Unvollkommenheit Gottes«. ⁴⁸ »Die Zivilisation ist eine sehr dünne Schicht, die jederzeit durchbrochen werden kann«. ⁴⁹ Das sind Sätze, die auch von Sebald stammen könnten, der in einem Interview bemerkte: »Es ist tatsächlich der Mensch eine perverse Spezies, eine um ihren gesunden Tierverstand gekommene Spezies.« ⁵⁰ In seinem Essay über Stifter und Handke (*Helle Bilder und dunkle*) sprach er von der »schuldhaftenl Verkettung allelnl organischen Lebens« (BU, 172). In seinem *Versuch über Stifter (Bis an den Rand der Natur)* zitierte er diesen mit den Worten, dass »seit jeher etwas nicht stimmte« (BU 18), ⁵¹ dass der Geschichte schon *ab ovo* ein unheilvolles, selbstzerstörerisches Prinzip innewohnte, und dass sich dieses, der Natur selber inhärente Autodestruktive auf den Menschen übertrage. Benjamin hatte in seiner *Kritik der Gewalt* vom »Schuldzusammenhang alles Lebendigen« gesprochen. ⁵² Bei Sebald kehrt diese säkularisierte Vorstellung von Erbsünde wieder in seinen Lamentationen über die von ihm nach Adorno so genannte »Naturgeschichte der Zerstörung«.

Das Brennen, das Feuer, war ihm Werke-übergreifend Leitmotiv und Steckenpferd. Er teilte diese Feuer-Obsession mit Canetti, den er in England auch persönlich kennenlernte. In *Nach der Natur*, seinem lyrischen Erstling, hatte er die eigene Zeugung mit dem Brennen Nürnbergs (dessen Stadtpatron der Heilige Sebaldus ist) nach einem Bombenangriff in Zusammenhang gebracht – und dieses Brennen der Stadt Dürers und der Deutschen Romantik, der Stadt der Meistersinger, ⁵³ der Reichsparteitage und »Rassengesetze« – aber auch (deswegen!) der »Nürnberger Prozesse« – mit dem Brennen Sodoms: dem archetypisch anmutenden Strafgericht auf Altdorfers Gemälde *Lot und seine Töchter* (vgl. NN, 74f.). Den Ursprung der eigenen Existenz verortete er in der Nähe zum Inferno und koppelte dieses zurück an künstlerische Interpretationen biblischer und historischer Katastrophen.

Diese insinuierte »präinatale Augenzeugenschaft« bei der Zerstörung Nürnbergs im Zweiten Weltkrieg suggeriert, an der Grenze von Nichtsein und Sein, eine fatale Nähe von Zeugung und Krieg (als Fortzeugung des Krieges). Ein immer-

gleiches Verhängnis, will das sagen, zeugt sich fort durch die Geschichte und ist mythologisch vor- und künstlerisch nachgezeichnet.⁵⁴ »Taurus/draconem genuit et draco/taurum, und es ist nirgends/ein Einhalt« (NN, 89). Das Brennen als innerstes Prinzip dieser besagten/beklagten »Naturgeschichte der Zerstörung« beschrieb er in den *Ringen des Saturn* mit den vielzitierten Worten:

Die Verkohlung der höheren Pflanzenarten, die unaufhörliche Verbrennung aller brennbaren Substanz ist der Antrieb für unsere Verbreitung über die Erde. Vom ersten Windlicht bis zu den Reverberen des achtzehnten Jahrhunderts und vom Schein der Reverberen bis zum fahlen Glanz der Bogenlampen über den belgischen Autobahnen ist alles Verbrennung, und Verbrennung ist das innerste Prinzip eines jeden von uns hergestellten Gegenstandes. (RS, 202)

Das ist, lange bevor die Diskussion um Klimakatastrophe und *global warming* die Dimensionen annahm, die sie heute hat, seine tief pessimistische Überzeugung einer unausweichlichen Versteppung und Verödung unseres Planeten. Und Sebald hatte (wie sein Schüler Uwe Schütte sich erinnert) auch privat die ausgeprägte Neigung, Entwürfe, die er für missglückt hielt, im Kamin zu verbrennen.⁵⁵ Auch Kiefer hat wiederholt seine eigenen Bilder verbrannt (er attackierte sie mit Flammenwerfern!), um dann aus ihrer Asche Neues zu kreieren. Schon der sebaldeske Titel von Kiefers Werkschau auf der Biennale in Venedig 1980 sprach diesbezüglich Bände: *Verbrennen, Verholzen, Versenken, Versanden*.

Ganz und gar nicht »sebaldesk« ist hingegen Kiefers Hang zum Großformatigen und Megalomanen, der auch bei dieser frühen Ausstellung schon deutlich zu erkennen war. Vor allem das auftrumpfend Monumentalistische an Kiefers zur Schau gestelltem Deutschtum hätte Sebald abgestoßen – wie ironisch auch immer es gemeint gewesen war (das blieb oft in der Schwebe). Hebt Sebald eher die Zerstörungskraft des Feuers hervor, so Kiefer eher die Verwandlungskraft: »Die Bibel kommt nicht ohne das Feuer aus. Es steht für Aufbau, Inspiration und Erleuchtung, aber auch für Verwüstung.«⁵⁶ Es ist diese eminente Zweiseitigkeit des Feuer-Topos, dem der Künstler (das »gebrannte Kind«) in seinen Werken nachspürt, wie prototypisch in dem frühen »Selbstporträt« *Der Mann im Wald* von 1971. Es bleibt offen, ob »das Männlein im Walde« (wie er es selber nannte)⁵⁷ in seinem weißen Nachthemd mit dem brennenden Strauch in der Hand den Wald erleuchten will – oder anzünden.

Einer Serie von acht illustrierten Büchern gab Kiefer 1975 den Titel *Das Ausbrennen des Landkreises Buchen (The Cauterization of the Rural District of Buchen)*. Alte Schwarzweißphotographien von Schotterflächen, Ackerfurchen, stillgelegten Bahndämmen, menschenleeren Ausblicken auf verhangene Horizonte gingen in diesen illustrierten Folianten eine beredte und brisante

Mischung ein. Der kleine Ort Buchen im Odenwald war dem Maler in den 70er Jahren für einige Zeit zum Stand- und Rückzugsort geworden. Er befand sich dort auf historisch vorbelastetem Terrain: denn nicht nur war gerade hier, in dieser Gegend in grauer Vorzeit (aber was heißt das schon) der Limes der Römer verlaufen, der die Welt der Germanen von der der ungleich zivilisierteren (aber auch »dekadenteren«) Romanen trennte, sondern gerade hier stand man auch auf der sogenannten »Siegfriedlinie« der Nazis. Dem historisch sensiblen Künstler vom Oberrhein, dem deutsch-französischen Grenzfluss, »brannte« der Boden in Buchen unter den Füßen, und er suchte dieses Brennen umzusetzen in sein teils tatsächlich von ihm selbst mit Flammen versengtes und eingeschwärztes »Bilderbuch«-Projekt. Er repräsentierte damit »in der Materie des Buches selber die Idee, die es repräsentierte.«⁵⁸ Der Titel allein ist ja schon vielsagend genug, denn »Buchen« konnotiert ebenso Bücher wie Bäume, ebenso »Buchenwald« wie »Bücherverbrennungen«. Der Arborismus, die Waldliebe der Deutschen und der Deutschen Romantik ist hier angesprochen – wie deren Missbrauch durch die Nazis und der aus diesem Missbrauch resultierende Genozid. Doch klingt in dem Verb »ausbrennen« zugleich auch etwas Therapeutisches an (wie beim »Ausbrennen« einer Wunde): ein potentiell heilsamer Effekt, der kontrovers der Kunst bzw. dem Künstler zugeschrieben wird.

»Arborismus« als romantisches Erbe

Von dieser reinigenden oder gar bereinigenden Kraft des Feuers kann bei Sebald keine Rede sein. Das besagte Brennen Nürnbergs in *Nach der Natur* hat ebenso wenig etwas Therapeutisches an sich wie das Brennen Sodoms, auf das er es bezieht. Doch ist die Liebe zu Bäumen und Wäldern (und die Sorge um diese) in Sebalds Werk ein durchgängiges Leitmotiv: das Beklagen »arboretischer Destruktionsprozesse« (SG, 150), die, wie er betonte, schon seit antiken Zeiten vor sich gehe. Sebald scheint Simon Schama sehr genau gelesen zu haben, der befand: »It has been happening since the days of ancient Mesopotamia.«⁵⁹ Entwaldung ist eine der Hauptklagen und Anklagen in seinen Schriften, auch in dem aufgegebenen »Korsika-Projekt. In den *Ausgewanderten* begegnen dem Leser »Sylvanomaniaes«:⁶⁰ Baum-vernarrte Männer, die eine »Nordic tree worship«⁶¹ zelebrieren, einen »woodland nativism«,⁶² der dem von Kiefer in nichts nachsteht. Der Wald, die Bäume sind in Kiefers Bildern Gedächtnisträger, »Blut und Boden« im Sinne einer *ars memoriae*. Das ist der Grundgedanke, unter dem seine zahllosen, an Caspar David Friedrich geschulten Waldbilder zu sehen sind, ebenso wie die von Simon Schama (mit Verweis auf Frazer's *Golden Bough*)

erinnerten Bezüge von »sacrifice and renewal«⁶³ dem »unwiderstehlichen« Zyklus der Vegetation. Schama formuliert geradezu das künstlerische Credo Kiefers, wenn er schreibt: »Beneath the ashy crust, we knew, there would always be [a] blessed vitality.«⁶⁴ Wie dazu passend steht Sebalds *Ausgewanderten* das Foto eines alten Rasenfriedhofs als Emblem voran: schiefe, wie windgeneigte Grabsteine, die von einer mächtigen Baumkrone überragt werden (vgl. AW, 7).

»Vergeheimnisung« lautet eine von Novalis entlehnte Schlüsselvokabel Kiefers. (*Ich vergeheimnisse die Materie, indem ich sie entkleide.*)⁶⁵ Vergleichbar hieß es in der Forschung über Sebald, sein Schreiben sei »weniger Entziffern als Chiffrieren der Wirklichkeit.«⁶⁶ Das hat mit der Affinität zur Deutschen Romantik zu tun, die sie beide verbindet, die aber meines Erachtens von der Sebald-Forschung zu wenig gesehen wird. (Dabei ist das Paradigma vom ruhelosen Wanderer, das seine Werke durchzieht, der romantische Ur-Topos schlechthin.) Bei Anselm Kiefer ist es offensichtlich, dass er in der Tradition der romantischen Landschaftsmalerei steht, insbesondere in der von Caspar David Friedrich. Zu sehr erinnern seine Säulen-Wälder an dessen naturale Kathedralen. »Der Wald«, bemerkte er, »ist auch ein Zufluchtsort. Die hohen Bäume sind wie eine Kirche, wie die Säulen einer gotischen Kirche.«⁶⁷

Schon in seinen ersten Lebenswochen hatte er den Schwarzwald (wo seine Eltern ihn vor den Bombern versteckten) als Schutz- und Rettungsraum erfahren. Der Wald blieb ihm als Echoraum ein nachgerade mythischer Ort. Entsprechend sperrte er seine historischen Sujets auch gerne holzschnittthaft in »arborale Tabernakel«, als wollte er sie sakralisieren. »Unsere Geschichten beginnen immer im Wald«, erklärte er, mit Blick wohl gleichermaßen auf die Waldgemälde Friedrichs, die Märchen der Gebrüder Grimm – und die Schlacht im Teutoburger Wald. »Der Wald spielt eine tragende Rolle in der germanischen Mythologie und im traditionellen Bewusstsein der deutschen Nationalidentität, so wie sie sich seit der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert hinein herausgebildet hat, noch bevor sie von der Naziverwaltung propagandistisch ausgeschlachtet wurde.«⁶⁸ Der Schwarzwald, der Odenwald, der Teutoburger Wald, sie alle gehörten einst zu jenem mythisch überhöhten »Hercynian Forest«,⁶⁹ der den Römern zum Verhängnis wurde. Es waren diese Wälder, die den Deutschen seit dem späten 18. Jahrhundert ihre ethnische Authentizität beweisen (oder vorschwindeln) sollten. Bäume stehen als ikonische Symbole nationalen Stolzes und patriotischer Gefühle. »The parallel rigidity of the upright trees and their density and number fill the heart of the German with a deep and mysterious delight. To this day he loves to go deep into the forest where his forefathers lived; he feels at one with the trees.«⁷⁰

Man spürt die Liebe zu den Bäumen bis in das Interesse an der Maserung

des Holzes auch noch in späteren Gemälden Kiefers wie in *Winterwald* (2010), aber vor allem das Frühwerk (die ›Dachbodenbilder‹) ist wie behext davon. Einige Kritiker bescheinigten dem jungen Kiefer »ein Übermaß an Teutonischem«. ⁷¹ Simon Schama beschrieb in seinem Buch *Landscape and Memory* (1995), das Sebald sehr schätzte und seinen Studenten in Norwich zu lesen gab, ⁷² die Anordnung von Bäumen bei Caspar David Friedrich als »deutsche Bataillone« (*arboreal violence*). ⁷³ Es waren die germanischen Wälder gewesen, die den Römern zum Verhängnis geworden waren und für die Franzosen wieder werden sollten. Es erübrigt sich fast zu sagen, dass diese im 19. Jahrhundert revitalisierte, nationalistisch aufgeladene Waldverehrung der Germanen auch ihre anti-urbane, anti-moderne Seite hatte. Kiefer greift in seinen Werken das ›Varus-Thema‹ der Schlacht im Teutoburger Wald immer wieder auf, es treibt ihn um. Dass die Nazis und ihre mörderische Ideologie mit ihrer Verehrung und mystischen Überhöhung der deutschen Wälder sehr wohl in der Tradition der Romantik standen, wird in dieser Kunst verhandelt. Die Ethnozentrik und Epochen klitternde Geschichtsbefrachtung seines ›Krypto-Arborismus‹ war Anselm Kiefer wohl bewusst, wie etwa im Sujet und in der Durchführung von – beispielsweise – *Baum mit Panzer* (1977) deutlich wird.

Die direkten Durchblicke durch kulissenhafte leere Fenster und Türen in den zerstörten deutschen Städten erinnerten ihn an die Notizen Alfred Döblins im zerbombten Pforzheim: da habe »Häuserskelett neben Häuserskelett« gestanden, »als ob man durch eine Filmstadt ginge«. ⁷⁴ Sie erinnerten ihn aber eben auch zugleich, in einem vielsagenden historischen Kurzschluss, an die Ruinenbilder Friedrichs. Als ob es mit den Kriegszerstörungen der deutschen Städte also gewissermaßen seine »ästhetische Richtigkeit« gehabt hätte. Denn in Friedrichs Werken haben wir die von Sebald angesichts der ›Naturgeschichte der Zerstörung« konstatierte Rückführung von Welt- in Naturgeschichte ja schon sozusagen kunsthistorisch vorgegeben. Das ästhetische ›Zu-Hause-Sein‹ oder Sich-Zurücksehnen in jene Epoche, die der Industrialisierung vorausgegangen war, geht mit den mit eigenen (Kinder-)Augen erblickten Kriegszerstörungen eine prekäre Verbindung ein, die vielleicht künstlerisch befruchtend, aber alles andere als geheuer ist.

Mit dem Blick zurück auf die Romantik ist zugleich der Idealismus aufgerufen und seine Repräsentanten, die Freiheitskriege und der sich aus diesen und der romantischen Bewegung entzündende Nationalismus. Eine ›Genealogie des deutschen Nationalismus‹ (in Kriegshelden und Krematorien) kann man in den Sujets erblicken: etwa wenn Kiefer den Vornamen des – Sebald so verhassten – ›Schwarzwaldphilosophen‹ und Nazi-Sympathisanten Heidegger zusammen mit dem Stefan Georges auf die blutgetränkten Waldgemälde aufträgt; oder wenn er

in scheinbar willkürlicher Folge, wie in eine Ahnengalerie die Namen Fichtes, Blüchers, Schleiermachers, Klopstocks, Schlieffens, Kleists und Hölderlins in *Varus* (1976) und im Buch *Die Hermannsschlacht* (1977), geschichtsklitternd vereint.⁷⁵ Wie Vögel sitzen diese Namen da auf den Zweigen des Teutoburger Waldes, als »Stammbaum eines korrumpierten Idealismus«. Und sie korrespondieren mit der den Bildern eingeschriebenen archaisch-rituellen Feuersymbolik. Alle diese Namen haben etwas zu tun mit der nationalistischen Wiederbelebung des Arminius-Mythos, als Barden oder Militärs. »What they all share is a fateful implication in national, tribal myth: a force hard to resist, but which leads up the forest path, to a wooden grave.«⁷⁶ Ein urzeitlich-stammesgeschichtliches Verhängnis, das eine Blutspur zieht durch zwei Jahrtausende erlebter, ererbter Landschaftsmythen, die selbst in dieser späten Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts noch fortleben als *tree idolatry*. Und Simon Schamas kritische Frage an diese Kunst ist weder neu noch unberechtigt: ob man nicht moralisch blind werde durch die poetische Kraft des Mythos.⁷⁷

Dieses Arrangement, diese Natur- und Kunstgeschichte ein- und aufzeichnende Konfiguration sprechender Namen in der Tradition der »Uomini Illustric« – in anderen Werken wie *Wege der Weltweisheit - die Hermanns-Schlacht* von 1978 (schon dieser Werkstitel knüpft ja Geistesgeschichte an Kriegsgeschehen, eine blutige Ahnengalerie in einem Spinnennetz: »kontaminiert« dann noch mit den Porträts Horst Wessels und A.L. Schlageters!)⁷⁸ wirkt in ihrer Ad-hoc-Zusammenstellung ebenso willkürlich wie repräsentativ für nachwirkende unheilige Allianzen von Idealismus und Militarismus: ein unausrottbar archetypisches Naturfanal des Schreckens. Die Nazis hatten Kleists blutrünstiges Historiendrama *Die Hermannsschlacht* (1808) mit seinen antifranzösischen Hasstiraden frenetisch gefeiert – hier kehrt es wieder als Zitat und Bildmotiv und er selber (Kleist) dazu. Die Kontamination von Kunst durch ihren ideologischen Missbrauch wird selbst zum künstlerischen Vorwurf.⁷⁹

Die Vereinnahmung der deutschen kulturellen Tradition durch das Dritte Reich wird obsessiv verhandelt – wie etwa die Aufnahmen des alten, noch unzerstörten »romantischen« Nürnberg in Riefenstahls NS-Film *Triumph des Willens* von 1935. Kiefers Anlehnungen an die Kinematographie von Leni Riefenstahl sind dahingehend debattiert worden – was interessante Vergleichsperspektiven eröffnet zu Sebalds ebenfalls leicht missverständlichen Riefenstahl-Reminiszenzen in *Austerlitz* (vgl. A, 246) und seinem Essay *Kafka im Kino* (vgl. CS, 207f) – den hier wie dort von manchen als skandalös empfundenen Verbindungen von Nazimassen mit dem Volk Israel: der Übertragung einer messianischen Heilserwartung auf einen irdischen »Führer«.⁸⁰ In beiden Texten zieht Sebald provokante, kontroverse Parallelen zwischen den Zeltlagern der zum Reichs-

parteitag nach Nürnberg angereisten ›Volksgenossen‹, wie sie in Riefenstahls Propagandastreifen als Körper-Ideale der arischen Herrenrasse figurierten – und den Zeltlagern des Volkes Israel in der Wüste, unter denen sich die Titelfigur von *Austerlitz* zu Hause fühlte – zwei Völker, die sich für ›auserwählte‹ hielten:

Idlann ist da, ohne Vorwarnung, diese seltsame, ungeheuer suggestive Folge von Bildern, wo man, wieder ganz aus der Höhe herab, eine Zeltstadt erblickt. Soweit das Auge reicht, sieht man weiße, pyramidenförmige Gebilde. Man erkennt aufgrund der ungewohnten Perspektive zunächst nicht, was es ist. [...] Nichtsdestoweniger bleibt einem das magische Bild von den weißen Zelten in der Erinnerung. Ein Volk zieht durch die Wüste. Am Horizont erscheint schon das gelobte Land. Gemeinsam wird man es erreichen. An die Stelle dieser Vision werden acht oder neun Jahre nach ihrer filmischen Realisierung die schwarzen Ruinen von Nürnberg rücken. (CS, 207f.)

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass in Chaplins Hitlerparodie von 1940: *The Great Dictator*, die Anselm Kiefer begeisterte,⁸¹ und die sich ja in einigen Szenen parodistisch auf den Film von Riefenstahl bezog, in dem dortigen jüdischen Ghetto eine Gestalt mit Namen »Austerlitz« begegnet – und »Austerlitz« bzw. »Osterlich« (das offensichtlich an ›Österreich‹ assonieren sollte) ist auch der Name des Ortes, an dem die Juden bei Chaplin Zuflucht suchen vor dem sie verfolgenden Diktator. Vielleicht ist Sebald überhaupt erst durch *The Great Dictator* auf die Idee zu seinem Buchtitel gekommen. In *Austerlitz* wird die Häufigkeit dieses Namens unter den Juden in dem mährischen Städtchen, das der berühmten Schlacht den Namen gab, betont. Der Vater der Titelgestalt sieht Riefenstahls *Triumph des Willens* in einem Münchner Kino, und eben dieses Kino-Erlebnis bestärkt in ihm die »Vorstellung von einem zur Messianisierung der Welt auserkorenen Volk« (A, 247).

Interesse an jüdischer Mystik

Und damit sind wir bei der wohl bemerkenswertesten Parallele zwischen Kiefer und Sebald: es zeichnet sie beide, je später desto mehr, eine starke Hingezogenheit zur jüdischen Kultur aus, zu Gnosis und Kabbala, zu den Schriften Gershom Scholems (und, im Falle Kiefers, zur Mystik Isaak Lurias). Gershom Scholem hat wahrlich Pionierarbeit geleistet, was die verschüttete Tradition der jüdischen Mystik anbelangt (ohne dabei selbst zum Kabbalisten zu werden). Er hat in seinen Schriften immer wieder betont, dass nicht das Denkerisch-Philosophische, sondern die imaginative Welt: ein Denken in Bildern und Mythen schon in den alten rabbinischen Fabeln das Entscheidende gewesen sei, auf die sich die

Kabbalisten stützten (wie etwa die Legende vom Golem). Er sah in der jüdischen Mystik die Tiefendimension der jüdischen Kultur überhaupt unter den Bedingungen von 2000 Jahren Exil. Er betonte sowohl das Mythische als auch das Häretische und Unbürgerliche dieser apokryphen Welt, die vom orthodoxen Judentum abwich und von diesem auch entsprechend kritisch gesehen wurde: als eine das Bürgerliche zugunsten des Apokalyptischen verlassende Geistesart. Engel und Dämonen, Oberwelten und Unterwelten: laut Scholem stellt die Welt der Kabbala eine symbolistische Ordnung dar, ein transparentes Phänomen, in dem große Symbole sichtbar werden, die auf die Verbindung des Menschen mit den Gründen seiner Existenz verweisen. Sebald sprach im Vorwort zu seiner Habilitationsschrift zur österreichischen Literatur (*Die Beschreibung des Unglücks*) von den »kabbalistischen Verwicklungen des Kafkaschen Werks« (BU, 11), das er von den Theoremen Scholems aus zu deuten suchte.

Die Kabbalisten, lehrte Gershom Scholem, »dachten in Bildern«. ⁸² Das eben war es, was auch Kiefer ansprach, der 1983 das erste Mal nach Israel reiste. Wie Scholem fokussierte er sein Interesse auf das Studium des Buches *Sohar* und dessen gnostischer Lehre der Sefiroth (der zehn Emanationen des – abnehmenden – Göttlichen). In seiner Jerusalemer Rede von 1990 verknüpfte Kiefer seine Hommage an Paul Celan und Scholems Freund und Geistesverwandten Walter Benjamin mit einem Verweis auf kabbalistische Mythen, um den künstlerischen Schaffensprozess als solchen zu beschreiben. ⁸³ Sowohl einzelne Ausstellungen als auch komplette Werkzyklen Kiefers tragen kabbalistische Titel (wie der Skulpturenzyklus *Die sieben Himmelspaläste*, 1973–2001). Eine ganze Serie seiner Werke ist allein der »dämonischen« Gestalt der Lilith gewidmet. *Das Wüstenzelt* ist ein Buch von 1977 betitelt, das den kabbalistischen Mythos der Himmelsleiter gestaltete, ebenso wie *Jakobs Traum* von 2010. Die überdimensionierte »Bibliothek« aus Bleibüchern (*Zweistromland*, 1985–1989) sollte den Schöpfungsmythos der Kabbala versinnbildlichen: das Buch als Verwahrer einer Offenbarung mit unendlicher Entzifferung. ⁸⁴ Werke wie *Zimzum (Rückzug Gottes)* und *Schebirath ha Kelim* (wie gesagt: *Bruch der Gefäße*) tragen schon im Titel Begriffe, die auf die Vertreibung der Juden aus Spanien im 15. Jahrhundert zurückgehen, was in der lurianischen Kabbala zur Ausformulierung eines »kosmischen Dramas« führte. Das dort vorgegebene magische Potential bildlicher Darstellungen, das Zeichensystem von Licht-Emanationen inspirierten den Maler und ließen die dumpf-germanischen Motive, die sein Frühwerk beherrscht hatten, allmählich in den Hintergrund treten. Man kann in den späteren Werken Kiefers ein Netzwerk korrespondierender Symbole einer kosmologischen Ordnung erblicken (wie z.B. das immer wieder verwendete Motiv des Sternenhimmels oder das der schwarzen Sonnenblumen). Auch die Engel-Motivik bei Kiefer ist stark Luria verpflichtet. ⁸⁵

Die »Schechina«, das »Zelten« Gottes inmitten seines Volkes steht bildlich für die Heimatlosigkeit des Volkes Israel. Kiefer: »Die Schechina war für mich [...] die bestimmende Idee. Sie ist die Personifikation Gottes in der Welt, also die Diaspora, das jüdische Volk, das durch die Welt wandert und keinen Ort mehr hat.«³⁶ Die rituelle Formel der Diaspora-Juden bei der Feier des Pessachfestes: *Nächstes Jahr in Jerusalem* kehrt bei Kiefer (in der gleichnamigen Installation und im Titel seiner New Yorker Ausstellung von 2010) wie bei Sebald wieder (in *Schwindel. Gefühle.*, das ja gleichfalls voll ist von Engel-Symbolik). Sie steht für das rituell betonte, trotzig utopische Beharren auf der Idee der Heimkehr inmitten eines (scheinbar) immerwährenden Exils. Das Motiv der Heimatlosigkeit des Volkes Israel ist ein wiederkehrendes Motiv bei Sebald, in den *Ausgewanderten* zumal, im Motiv von Kafkas lebend-totem Jäger Gracchus in *Schwindel. Gefühle.*, in der notorischen Ruhelosigkeit der Austerlitz-Figur wie auch im Motiv des von Alec Garrard manisch-obsessiv betriebenen Neubaus/Nachbaus des zerstörten Jerusalemer Tempels in den *Ringern des Saturn* (vgl. RS, 302ff.). In den *Ausgewanderten* gibt es eine dazu analoge Szene, in einem (nach Joseph Roths Essay *Juden auf Wanderschaft* gezeichneten) Traum des Malers Aurach:

Er hielt ein aus Fichtenholz, Papiermaché und Goldfarbe gemachtes Modell des Tempels Salomonis auf dem Schoß. Frohmann, aus Drohobycz gebürtig, sagte er, sich leicht verneigend, und erläuterte sodann, wie er den Tempel getreu nach den Angaben der Bibel in siebenjähriger Arbeit erbaut habe, und dass er jetzt von einem Ghetto zum andern reise, um ihn zur Schau zu stellen. Sehen Sie, sagte Frohmann, man erkennt eine jede Turmzacke, jeden Vorhang, jede Schwelle, jedes heilige Gerät. Und ich, sagte Aurach, beugte mich über das Tempelchen und wußte zum erstenmal in meinem Leben, wie ein wahres Kunstwerk aussieht. (AW, 262f.)

Aus Roths in den *Ausgewanderten* »zitatierter« fiktiver Figur mit Namen Frohmann wird in den *Ringern* die tatsächlich existierende Gestalt des Tempelbauers Garrard, den Sebald auf seiner Wanderung durch Suffolk aufsuchte, und von dessen realem Namen er auch im Binnenraum der Prosa bedenkenlos Gebrauch macht. Aus dem bei Joseph Roth erwähnten Modell des 586 v. Chr. zerstörten Tempels Salomons wird bei Sebald Alec Garrards tatsächlich akkurat gebastelter Nachbau des von den Römern unter Titus 70 n. Chr. zerstörten Tempels des Herodes. Die beiden Tempelzerstörungen symbolisieren gleichermaßen Emigration und Exil, Jahrtausende währende Diaspora. In der jüdischen Tradition und Liturgie werden sie vielfach zusammengedacht – und oft verbunden mit Gedanken an den Holocaust (als der dritten). Dieses nachgerade unglaubliche Zusammentreffen einer Sebald bekannten literarischen Vorlage mit einem tatsächlich in seiner Nachbarschaft unternommenen Bastelwerk muss ihn frappiert haben, zumal es

eben nicht nur sein ästhetisches Ideal der *bricolage*, sondern auch die jüdische Exilthematik symbolisierte, die ihn so umtrieb. Und die Parallele zu Kiefer liegt in der von beiden wiederholt betonten Knüpfung dieser Überlieferung (nichts anderes bedeutet ja ›Kabbala‹) mit ihrem persönlichen Ideal von künstlerischer Kreativität. Es ist ihnen wie der jüdischen Mystik darum zu tun, Transmigrationen nachzuspüren (Sebald spricht in den *Ringen des Saturn*, bezogen auf das Seidenmotiv bei Sir Thomas Browne, von »jener geheimnisvollen Fähigkeit zur Transmigration, die er an den Raupen und Faltern so oft studiert hat« [RS, 37]).

Nikolai Jan Preuschoff hat im Anschluss an Gershom Scholem auf die jüdische Idee des Messianismus hingewiesen, die untrennbar mit dem Tempelbau-Konstrukt zusammenhänge: »Der Messianismus ist historisch aus der Zerstörung des Tempels hervorgegangen.«⁸⁷ Messianismus und Apokalypse schließen sich demnach nicht nur nicht aus, sondern der im Tempelbau symbolisierte Messianismus ist laut Scholem geradezu als Katastrophentheorie gedacht: »Gerade die *Katastrophalität der Erlösung* ist das *entscheidende Moment* jeder historischen Apokalyptik.«⁸⁸

Sebald zeigt sich auch ähnlich wie Kiefer fasziniert von der Zahlenmystik der Hebräer, von den mythologischen Ziffernbezügen der Kabbala.⁸⁹ Die Obsession für Daten- und Zahlenkorrespondenzen ist insbesondere in seinem Prosaerstling *Schwindel. Gefühle* werkzentral: etwa bei der Beschreibung der kryptographischen (bibliomanischen) Berechnung, die Casanova anstellt, um den idealen Zeitpunkt für seine Flucht aus den Bleikammern von Venedig zu ermitteln: es handelt sich um Stichomantie, ein zahlenmagisches, kabbalistisches Rechenverfahren (vgl. SG, 68). Der Kosmos, lehrt die Kabbala, ist am Ende, wenn alle Buchstabenkombinationen durchprobiert sind.⁹⁰ Hier liegt auch der Bezug zu Jorge Luis Borges, einem anderen wichtigen Vorbild und Stichwortgeber Sebalds. Borges wies in seinem Essay über die Kabbala auf die Zahlenwerte der Buchstaben hin, auf den Charakter der Schrift als Kryptogramm, auf die Beziehungen von Zahlen und Buchstaben – und darauf, dass für die Kabbalisten die Zeichen schon vor den Lauten bestanden hätten, die sie bezeichneten: das Bezeichnende vor dem Bezeichneten, das Schriftliche vor dem Mündlichen.⁹¹ Das zentrale kabbalistische Paradox der Darstellung des Undarstellbaren: ein ursprünglich religiös motiviertes Bilderverbot, ist Sebalds Photographie-durchsetzten Texten auf paradoxe Weise eingeschrieben, und zwar mehr als alles andere bezogen auf den von seinen Landsleuten verübten Genozid am ›Volk der Bücher‹.

Das katastrophale Scheitern der jüdisch-deutschen Symbiose (deren Existenz von Scholem ja glatt abgestritten wurde): das Bewusstsein von dem ungeheuren Verlust, den Deutschland durch die Verfolgung und Ermordung seiner jüdischen Mitbürger erlitten hat, steht im Zentrum von Sebalds Schaffen – auch

das eine Verbindung zu Kiefer, dessen *Todesfugen*-Zitate in der etwa 30 Werke umfassenden Bilderfolge *Margarethe / Sulamith* (1980/83) wie im ›Paar‹ von Celan/Bachmann die Trauer um den Verlust des Jüdischen in der deutschen Kultur versinnbildlichen sollten. Celans Deutsch, sein »natales und fatales, kriminelles Mutteridiom«,⁹² wird bei Kiefer zitiert in Werktiteln wie *Mohn und Gedächtnis* (1989), *Aschenblume* (1995) oder *Der Sand aus den Urnen* (1997). Man könnte seine künstlerische Praxis geradezu als Echo auf die dichterische Praxis Celans deuten: »Mehr als jeder andere zeitgenössische deutsche Künstler hat Kiefer zahlreiche Themen der jüdischen Tradition entlehnt. [...] Für Kiefer schreibt sich das jüdische Denken ins Herz des deutschen Denkens und seines Andenkens ein.«⁹³ »Margarethe« (das Gretchen aus Goethes *Faust*) wird symbolisch im »Stroh« ihrer blonden Haare zur »Emanation deutscher Erde« – »Sulamith« (aus dem Hohelied Salomo) zu deren »verbranntem Schatten« als der zerstörten Doppelhälfte einer einstigen Identität.⁹⁴

Auch Sebald hatte ein auffallendes Faible für derlei jüdisch-deutsche Doppelungen und Widersprüche wie auch für die unzähligen, durch den furchtbaren Geschichtsverlauf ad absurdum geführten Verschmelzungsversuche und Identitätskonflikte. So viele Schattierungen und Abstufungen deutsch-jüdischer Vermischtheiten begegnen in seinen Werken (man denke nur an die ›zweieinviertel‹ Juden unter den vier ›Ausgewanderten‹ oder an das geschwisterliche Erzählerpaar in *Austerlitz*)! Sie wirken wie verzweifelt nachgeholte, vergeblich nachgereichte Gesprächsversuche ex post. Das hat Sebald auch in seinen Interviews wiederholt betont: dass es ihm vor allem um »diese Übergänge« zu tun gewesen sei: »die Graduationen dieser Verhältnisse zwischen Deutschen und Juden auszuloten«;⁹⁵ dass es Leute gab, die in beide Lager gehörten (wie der von ihm so hochgeschätzte Peter Weiss, der im Gegensatz zu seinen Eltern den Nazis knapp entkommen konnte, aber ehrlich genug war zuzugeben, dass er sehr wohl auch zu den Tätern hätte zählen können). Dieses oft vernachlässigte oder unterschlagene Faktum wird in den *Ausgewanderten* nicht nur an der Figur des Paul Bereyter verdeutlicht, der an diesem Identitätskonflikt zugrunde geht, sondern auch wenn – herbeizitiert aus der trügerischen Zeit vor dem industriell betriebenen Völkermord – das Photo einer jüdischen Familie in Lederhosen und Dirndl eingefügt ist in den Text (vgl. AW, 325). Und nichts scheint sowohl den Autor als auch den Germanisten Sebald mehr erzürnt zu haben als auch nur der leiseste Verdacht von Deutschtümelei und Nationalismus bei jüdischen Autoren (wie die apodiktische Vehemenz seiner Urteile über Sternheim, seine äußerst kritische Haltung gegenüber Döblins Assimilationsversuchen oder auch sein rabiatere Angriff auf Peter de Mendelssohns Roman *Die Kathedrale* zeigten, den er – so wörtlich – als »erzdeutschen Rassenkitsch«⁹⁶ beschimpfte).

In *Austerlitz* hat ein jüdischer Chronist und ›Holocaust survivor‹ (ausgerechnet) in einem deutschen Erzähler seinen idealen Zuhörer gefunden. Die Titelfigur berichtet dem Erzähler, wie sie sich ›hinüber imaginiert‹ habe in das über eine Doppelseite in den Textfluss eingefügte Bild aus seiner Kinderbibel vom Israelitenlager in der Wüste (›Jeden Quadratzoll der mir gerade in ihrer Vertrautheit unheimlich erscheinenden Abbildung habe ich durchforscht‹ IA, 85/88). – ›Ich [wuf]tel mich unter den winzigen Figuren, die das Lager bevölkern, an meinem richtigen Ort‹ IA, 85). Nur dass sowohl durch die in den Text eingefügte Abbildung (vgl. A, 86f.) als auch durch deren Beschreibung KZ-Assoziationen geistern (Umzäunungen / Rauchwolken / Bahngleise), die Jahrtausende jüdischer Geschichte miteinander verklammern. Das kommt den Kiefer'schen Verfahrensweisen erstaunlich nahe.

Sie können ja beide, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne, ihre Verwandtschaft mit den Mördern nicht leugnen (sie haben sie vielmehr immer wieder mit Nachdruck betont, Sebald unter anderem bei seinen Bemerkungen über die SS-Männer in Breendonk, ›denn unter ihnen hatte ich ja gelebt bis in mein zwanzigstes Jahr‹ IA 37f.), Kiefer allein schon mit seiner Performance in der Wehrmachtsuniform seines Vaters). Zog Sebald einen kontroversen und historisch arg vereinfachenden Kausal-Konnex von den Napoleonischen Kriegen zum ›Holocaust‹ (der ja schon anklingen soll in der titelgebenden Assonanz von ›Austerlitz‹ und ›Auschwitz‹), so spannte Kiefer den blutigen Bogen historischen Grauens noch sehr viel weiter zurück bis in archaische Zeiten.

Allerdings ist Kiefers Blick auf die Geschichte, verglichen mit dem Sebalds, weit weniger einer der Trauer – eher einer des Staunens. Kiefer ist weniger Pessimist als Sebald, auch weniger Moralist.⁹⁷ Übt Sebald ›Kritik an jenen historischen Allegorisationen, die die traumatische Realität des Krieges in ein heroisches Narrativ umbiegen‹,⁹⁸ so scheint Kiefer eben diesem heroischen Narrativ zumindest anfangs seltsam kritisch zugeneigt. Zwar ist auch er nicht blind für die ›traumatische Realität des Krieges‹, ganz und gar nicht: auch bei ihm erfolgt der Blick auf die Vergangenheit ›von der Warte der Leichenberge‹ aus.⁹⁹ Aber er konstatiert die furchterlichen Tatbestände eher, als dass er sie beklagt. Und motivisch ist das Werk zumal des frühen Kiefer sehr viel stärker geprägt von Mythen (erst nordischen, dann zunehmend orientalischen): von heroisierenden Motiven aus Wagneropern und von der preußischen Geschichte und Ikonographie, während Sebald nicht nur geographisch, schon wegen seines Ursprungsorts im Allgäu, an Österreich geschult ist: es war auch die Literatur des Nachbarlandes, der sein Forscherinteresse als Germanist galt,¹⁰⁰ und Stifter stand ihm auch stilistisch näher als Fontane.

Bei Kiefer ist es genau umgekehrt: der fühlte sich motivisch und artistisch ›zu Hause‹ im Sand und bei den Birken: der Landschaft der Mark Brandenburg – wie

auch im Klang von Ortsnamen wie Oranienburg, Neuruppin oder Friedrichsfelde, die Fontanes *Wanderungen* evozieren, die preußische Ikonographie, aber eben auch zugleich – mit Oranienburg – den Namen eines KZ. Er trug diese Namen handschriftlich ein in seine Bilderfolge *Märkischer Sand* (1980). (»I am not picturing words. I am trying to recreate memory.«¹⁰¹) Paul de Man bezeichnete Namen als »Gedächtnisträger schlechthin.«¹⁰² »In den Namen klingt noch etwas nach von der Vergangenheit, eine enorme, permanente Erfahrung von Verlust«, so Sebald.¹⁰³ Jede Nation bewacht eifersüchtig ihre geschichtspolitisch gepflegten *lieux de mémoire*, sucht die Deutungshoheit über sie zu wahren – entgegen fremden Narrativen.

»Baulust und Zerstörung«

Klaus Dermutz hat von 2005 bis 2009 in Barjac und Croissy eine Reihe von Gesprächen mit Anselm Kiefer geführt,¹⁰⁴ die erhellend sind nicht nur was dessen Kunst und artistisches Selbstverständnis, sondern auch was sein Verhältnis zu W. G. Sebald anbetrifft. Kiefer und Sebald scheinen persönlich kaum voneinander Notiz genommen zu haben. In dem Sebald'schen Œuvre, das voll ist von Malernamen und Gemäldebeschreibungen, sucht man den Namen Kiefers vergebens. Und auch umgekehrt scheint Kiefer Sebalds Werke kaum zur Kenntnis genommen zu haben. Jedenfalls drängt sich dieser Eindruck auf, wenn Dermutz ihm im Januar 2009 (also gut sieben Jahre nach Sebalds Tod) in seinem Atelier bei Paris aus *Luftkrieg und Literatur* die eindrucksvolle Beschreibung der Feuerstürme bei der Bombardierung Hamburgs am 28. Juli 1943 (dem sogenannten »Unternehmen Gomorrha«) vorliest, die ein wenig nachzuholen versuchte, was Sebald der Deutschen Literatur vorwarf, versäumt zu haben.¹⁰⁵

Mit solcher Gewalt riß das jetzt zweitausend Meter in den Himmel hinauflodernde Feuer den Sauerstoff an sich, daß die Luftströme Orkanstärke erreichten und dröhnten wie mächtige Orgeln, an denen alle Register gezogen wurden zugleich. Drei Stunden lang brannte es so. Auf seinem Höhepunkt hob der Sturm Giebel und Hausdächer ab, wirbelte Balken und ganze Plakatwände durch die Luft, drehte Bäume aus ihrem Grund und trieb Menschen als lebendige Fackeln vor sich her. Hinter einstürzenden Fassaden schossen haushoch die Flammen hervor, rollten gleich einer Flutwelle mit einer Geschwindigkeit von 150 Stundenkilometern durch die Straßen, kreiselten als Feuerwalzen in seltsamen Rhythmen über die offenen Plätze. In einigen Kanälen brannte das Wasser. In den Straßenbahnwaggons schmolzen die Glasscheiben, der Zuckervorrat kochte in den Kellern der Bäckereien. Die aus ihren Unterständen Geflohenen sanken unter grotesken Verrenkungen in den aufgelösten, dicke Blasen

werfenden Asphalt. Niemand weiß wirklich, wie viele ums Leben gekommen sind in dieser Nacht oder wie viele wahnsinnig wurden, bevor der Tod sie ereilte. Als der Morgen anbrach, durchdrang das Sommerlicht nicht die bleierne Düsternis über der Stadt. Bis in eine Höhe von achttausend Metern war der Rauch aufgestiegen und hatte sich dort ausgebreitet als eine riesige amboßförmige Kumulonimbuswolke. Eine wabernde Hitze, von der die Bomberpiloten berichteten, daß sie sie gespürt hätten durch die Wandungen ihrer Maschinen, ging lange noch von den qualmenden, glosenden Steinbergen aus. Wohnsiedlungen mit einer Straßenfront von insgesamt zweihundert Kilometern waren restlos zerstört. Überall lagen grauenvoll entstellte Leiber. Auf manchen flackerten noch die bläulichen Phosphorflämmchen, andere waren braun oder purpurfarben gebraten und zusammengeschnurrt auf ein Drittel ihrer natürlichen Größe. Gekrümmt lagen sie in den Lachen ihres eigenen, teilweise schon erkalteten Fetts. (LL, 34f.)

»Wahnsinn. Wer beschreibt das?«, lautet Kiefers verblüffte Reaktion, als Dermutz ihm diese Passage vorliest.¹⁰⁶ Und bezeichnenderweise nimmt er dieses Zitat sogleich zum Anlass, an die »Ruinen-Romantik« zu erinnern, die von Friedrich dem Großen bis Hitler fortgewirkt habe, und auf die auch Sebald selber eingegangen war in seinem Essay *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte*, mit Hinweis auf Canetti: »Eltwas von dem, was Elias Canetti später über die architektonischen Entwürfe Speers geschrieben hat, daß sie nämlich, ihrem Ewigkeitszug und ihrer Enormität zum Trotz, in ihrer Anlage schon die Idee eines erst im Zustand der Zerstörung seine volle Grandiosität entfaltenden Baustils beinhaltet hätten« (CS, 77f.). Diese »Doppellust an Dauer und an Zerstörung, die für den Paranoiker charakteristisch ist«, lautete ein Satz Canettis, den Sebald in seiner Ausgabe von *Hitler, nach Speer* unterstrich. In seinem Aufsatz *Summa Scientiae. System und Systemkritik bei Elias Canetti* (1983) notierte er: »Canettis Essay über die architektonische Wunschwelt, die Speer für Hitler entwarf, beschreibt, wie »Baulust und Zerstörung« in der Vorstellung des Paranoikers »nebeneinander akut vorhanden und wirksam« sind« (BU, 95). Genau das betont nun Kiefer gegenüber Dermutz: dass Hitler Speers Gebäude aus Stein wollte, »damit sie schöne Ruinen abgäben«.¹⁰⁷

Und beinahe wörtlich wiederholt er, was Sebald seine Titelfigur in *Austerlitz* sagen lässt: »Die Modelle für den Neubau Berlins hat Hitler bereits als Ruinen ausführen lassen. Die neuen Gebäude sollten auch als Ruinen gut sein«.¹⁰⁸ Dieser Gedanke einer großen, repräsentativen Gebäuden von vornherein schon eingebauten »Ruinenhaftigkeit« spielt bei beiden eine zentrale Rolle – klassizistische Wuchtbauten als Manifestationen der Macht, wie die ideologisch dämonisierten Monumentalbauten der Nazis. Kiefers Wieder- und Wiederverwenden des Innenraumes von Walhall wie auch die monumental ummauerten,

finsteren Innenräume von *Gewölbe* (1983), *Die Treppe* (1982/83) oder *Sulamith* (1983) erinnern an Sebalds Formel von der »ummauertel[n] Leere« als dem »innerstel[n] Geheimnis aller sanktionierten Gewalt« (A, 47). Macht und Gewalt sind dieser feierlich-düsteren Monumentalität (wie dem von Sebald in *Austerlitz* beschriebenen Justizpalast »auf dem ehemaligen Brüsseler Galgenberg« [A, 46]) von vornherein schon inhärent. Insofern ist es auch gar nicht so verwunderlich, dass sowohl Kiefer als auch Sebald nach den Terrorangriffen des 11. September von verschiedenen Kommentatoren als Propheten bezeichnet wurden. Ein amerikanischer Fernsehsender unterlegte gar die Bilder der einstürzenden *twin towers* in New York mit Sebalds Satz, alle großen Gebäude trügen den Keim ihres Untergangs schon in sich.¹⁰⁹

Es ist dieses Prophetische oder Zeiten-Überblendende, das einem Pathos der Geschichtsklitterung zuarbeitet. »Durch die Verquickung verschiedener Zeiten wird das Ich in seiner Kurzlebigkeit mit einer geologischen oder kosmischen Zeit verbunden.«¹¹⁰ Im Grunde redet Kiefer einem universellen Animismus das Wort: selbst Steine sind ihm beseelt.¹¹¹ Seine Sphären sind die der Elementarphänomene, der Metaphysik, der philosophischen Alchimie. Bei Sebald lässt sich eine Einbettung von Erden- in Sternengeschehen in den astrologischen Bezügen und Anspielungen von *Schwindel. Gefühle.*, in den Thomas-Browne-Zitaten der *Ringe* und in *Austerlitz* bei den Reflexionen über Zeit in der Sternwarte von Greenwich verfolgen. Eine vergleichbare Verknüpfung von Persönlich-Historischem und Mythologisch-Kosmischem beobachten wir bei Kiefer in *Ninife* (1997) oder in dem Ingeborg Bachmann gewidmeten Pyramidenbild *Nur mit Wind, mit Zeit und mit Klang* (ebenfalls 1997). Diese Werkreihen Kiefers mit ihren monumentalen archaischen Architekturen: Pyramiden, Festungsbauten, Sand (»das Reich als Wüste und die Behausung als Grabmal« [BU, 95]) erinnern stark an Sebalds Reflexionen über Canetti. Kiefer bezeichnete die »Kosmosverknüpftheit« dieser Zeiten überdauernden Monumente von Machtstreben verratenden Resten als schwindelerregend und tröstlich zugleich. Bei Sebald hingegen fehlt alles Tröstliche im Blick auf die Geschichte.

Insofern faszinierten Kiefer auch die besagten Kriegszerstörungen der deutschen Städte im Unterschied zu Sebald vor allem deswegen, weil er in ihnen einen »Zustand der Transition« erblickte,¹¹² einen ihn künstlerisch affizierenden Neubeginn: »Die Trümmer waren immer der Ausgangspunkt einer Konstruktion von etwas Neuem.«¹¹³ Geradezu zwanghaft brachte er diese ihm »eingebrannten« Bilder einer unermesslichen Verwüstung in Zusammenhang mit alttestamentarischen Untergangsprophetien (vor allem von Jesaja und Jeremiah). Von einem »alttestamentarischen Vorgehen« in seinem künstlerischen Schaffen hat er wörtlich gesprochen:¹¹⁴ seine »Ästhetik des Restes« sei der zentralen Aussage der

Bibel geschuldet, »dass Jahwehs Garaus nicht vollständig ist.«¹¹⁵ Die grauenvollen Strafgerichte des Gottes der Juden, die die Menschheit heimsuchen in Zyklen und selbst sein eigenes Volk, die Kinder Israels, nicht verschonen, lassen immer einen Rest von ihnen überleben, sei es nach der Sintflut, sei es in Sodom. Seit seiner Kindheit, bekannte Kiefer, sei er fasziniert gewesen von dem Wort Jesajas, das bei ihm zum Titel eines Werkes wurde: *Über euren Städten wird Gras wachsen*.¹¹⁶ Man muss schon den besonderen Blick dieses Malers haben, um diesem Satz etwas Tröstliches abzugewinnen. Entsprechend enttäuscht sei er gewesen, dass man die zerstörten deutschen Städte nach dem Krieg wieder aufgebaut habe – statt zumindest einige von ihnen der »Reconquista« der Natur zu überlassen: »Ich finde es unheimlich schade, dass man nach den Luftangriffen nicht einfach ein oder zwei Städte so gelassen hat, wie sie waren. Es würde heute ein Wald darüber wachsen, und man könnte durch ihn hindurchgehen – so wie bei den Ruinen in Mexiko.«¹¹⁷ – Der »dunkle Tourist« Sebald sprach lieber,¹¹⁸ mit Blick auf die Opfer, in seinem »hundehaften« historischen Nachspüren, von den Löffeln, die man noch heute finden kann – wenn man danach sucht – auf den Feldern um Kaufering, wo sich ein Außenlager des Dachauer KZ befunden hatte...¹¹⁹

Mikrokosmos und Makrokosmos

Gleichwohl verbindet Sebald und Kiefer über alle Unterschiede hinweg, was die »Hinnahme« von Gewaltgeschichte betrifft, die vielfach geäußerte Sympathie für den alten Gedanken eines Spiegelverhältnisses von Mikro- und Makrokosmos, wie Paracelsus ihn im 16. und Robert Fludd im 17. Jahrhundert entwickelten oder genauer gesagt aufrechtzuerhalten suchten.¹²⁰ Sebald bezieht sich vor allem in *Nach der Natur* auf ersteren (vgl. NN, 85), Kiefer in einer ganzen Reihe von Werken auf letzteren. Fludd hatte zu Beginn des modernen Zeitalters versucht, die europäische Tradition eines Denkens in Ähnlichkeiten und Analogien, die Annahme von Entsprechungen und Übergängen zwischen Körper und Kosmos, in die Neuzeit hinüberzueretten. *Ich halte alle Indien in meiner Hand* (1996) ist ein »Selbstporträt« Kiefers als »Fludd-Quevedo« benannt: eine Darstellung des »astrologischen Menschen«, mit aller vormodernen Betonung der Beziehungen von Körperteilen zu Planeten. Ebenso der große Holzschnitt *Robert Fludd* und das achtseitige Buch *Für Robert Fludd* (1996), das (auf seiner letzten Seite) auf einen Sternenhimmel in einer schwarzen Sonnenblume zuläuft.

Das Motiv der Sonnenblume assoziiert die »schwarze Sonne der Melancholie« von Nerval ebenso wie den dunklen Stern von Dürers *Melencolia*. Der Sternenhimmel in diesem Sonnenblumendunkel ist ein überaus starkes Bild für das

aufgerufene *revival* des Mikro-Makrokosmos-Denkens. Sprechend in diesem Zusammenhang ist auch einer seiner Buchtitel von 1997: *Dein und mein Alter und das Alter der Welt* (ein Verszitat aus Ingeborg Bachmanns Gedicht *Das Spiel ist aus*). Die Parallele zu Sebald und dessen wiederholter Klage über einen Verlust an Metaphysik ist deutlich, etwa auch in Kiefers rekurrentem Sujet »liegender Körper & Sternenhimmel« (*Die berühmten Orden der Nacht*, 1997). Sie teilten die Sympathie für das bis Ende des 16. Jahrhunderts vorherrschende, seit Galilei und Descartes aber nach und nach überwundene Ähnlichkeitsdenken: die »Begeisterung für eine Denkweise, die vom modernen wissenschaftlichen Zugang zur Natur ausgeschlossen wurde und von einer lebendigen Kontinuität zwischen Mensch und Kosmos ausgeht.«¹²¹

In diesem Sinne versuchte Sebald, der schon in seinem lyrischen Erstling: dem Versepos *Nach der Natur* astrologische Momente hervorkehrte (von Grönwald im 16. Jahrhundert bis hinein in seine eigene Biographie), als Chronist, Benjamins Ruinen-Theoreme poetisch umzumünzen und das von Menschen angerichtete Gewaltgeschehen gewissermaßen im Geologischen zu »erden« – etwa, wenn in den Flechten auf dem Grabstein des Napoleonischen Marschalls Ney, die der Geschichtslehrer Hilary seinem Schüler Austerlitz als historische Devotionalien verehrt, Geschichte gleichsam »heimkehrt« in Naturgeschichte (vgl. A, 112f.). Oder wenn sein einstiges Prager Kindermädchen Věra gerade die grausige Erinnerung an das »Einwaggonieren« (A, 262), wie es im Jargon der Nazis hieß, von Austerlitz' Mutter Agáta am Bahnhof von Holešovice dazu veranlasst, das dortige Lapidarium zu besuchen.

Ich habe in späterer Zeit, sagte Věra, den Weg nach Holešovice hinaus, zum Stromovka-Park und zur Mustermesse noch oftmals gemacht und bin dann meistens in das Lapidarium gegangen, das dort eingerichtet worden ist in den sechziger Jahren, habe stundenlang mir die Gesteinsproben angesehen in den Vitrinen, die Pyritkristalle, die tiefgrünen sibirischen Malachite, die böhmischen Glimmer, Granite und Quarze, die pechschwarzen Basalte, den isabellgelben Kalkstein, und habe mich gefragt, auf welcher Grundlage sie sich erhebt, unsere Welt. (A, 262)

Können Gesteinsproben historisches Grauen erklären? Gibt es Beziehungen zwischen gegebenen mineralischen Beschaffenheiten der Erdkruste und von Menschen angerichteten Gräueln, die sich auf deren »Grundlage« abgespielt haben? Wenn Sebalds (und Kiefers) von Benjamin übernommene These stimmt, dass »sozusagen von allem Anfang« etwas nicht stimmte: dass ein schon in der elementarsten Natur angelegtes Unheil in der Menschengeschichte seine Fortsetzung findet, dann ist es nur konsequent, wenn die Suche nach Antworten Věra geradewegs ins Lapidarium führt.¹²²

Ein Kritiker bemerkte zu Sebalds Schreibart: »It's a style of writing that deals with modern catastrophes as if they were from some prehistoric times«. ¹²³ Das ist eine treffende Bemerkung, die gleichermaßen auch auf Anselm Kiefer und seinen »archäologischen« Blick auf moderne Katastrophen zutrifft. Dazu passt, dass Organisches und Anorganisches nach Sebalds Lesart von »Natur-Geschichte« eben nicht prinzipiell voneinander geschieden sind. Bei seinen bauhistorischen Forschungen in London waren Austerlitz die Pläne der Eisenbahntrassen, die zur Liverpool Street Station führen (dem Ankunftsbahnhof seines »Kindertransports« nach England), vorgekommen »wie Muskel- und Nervenstränge in einem anatomischen Atlas« (A, 194). Am Bahnhof von Pilsen bemerkte er bei der Wiederholung seiner einstigen, ebenso rettenden wie traumatisierenden Reise »die von einem leberfarbenen Schorf überzogenen komplizierten Formen des Kapitells« und die »durch die Verschuppung ihrer Oberfläche gewissermaßen ans Lebendige heranreichende gusseiserne Säule« (A, 319f.). Auch umgekehrt wird immer wieder angedeutet, wie Mineralien tief hineinreichen in die menschliche Physis: das spiegeln in *Austerlitz* auch manche der miteinander korrespondierenden Fotos, wie die Melange von Menschlichem und Pflanzlichem in den »Knochenwurzeln« (A, 238) einer alten Prager Kastanie oder der »Bronchienbaum« (A, 379) im Veterinärmedizinischen Museum in Paris. In den Werken Kiefers finden wir eine ganz ähnliche meta-physische Melange von Organischem und Anorganischem, Pflanzlichem und Menschlichem. In dem besagten Celan-Bild *Die Aschenblume* (1995) mit den in einen dunklen Himmel hineingeschriebenen Versen wächst eine schwarze Sonnenblume aus einem nackten, am Boden liegenden Mann.

Anmerkungen

- 1 Tim Adams, *Traveller From an Antique Land. Anselm Kiefer's Bleakly Despairing Vision Causes Disquiet in an Art World Used to In-jokes and Irony*, in: *New Statesman America*, 5.10.2009.
- 2 *Die Kunst geht knapp nicht unter. Anselm Kiefer im Gespräch mit Klaus Dermutz*, Berlin 2010, 68.
- 3 Ebd., 206.
- 4 Ebd., 40.
- 5 »the spirituality of concrete« (Kiefer, zit. nach Kathleen Soriano, *Building, Dwelling, Thinking*, in: dies., Sarah Lee [Hgl.], *Anselm Kiefer*, Royal Academy of Arts, London, 27 September–14 December 2014 [Ausstellungskatalog], 20–29, hier 21).
- 6 Im Gespräch mit Uwe Pralle, das erst nach seinem Tod, am 22./23. 12. 2001, in der *Süddeutschen Zeitung* erschien, sagte Sebald: »Ich sehe die von den Deutschen angeordnete Katastrophe, grauenvoll wie sie war, durchaus nicht als ein Unikum an – sie hat sich mit einer gewissen Folgerichtigkeit herausentwickelt aus der Europäischen Geschichte« (W. G. Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«, *Gespräche 1971 bis 2001*, hg. von Torsten Hoffmann, Frankfurt/Main 2011, 260).

- 7 Uwe Schütte, *W. G. Sebald. Leben und literarisches Werk*, Berlin–Boston 2020, 466.
- 8 W. G. Sebald wird nach den folgenden Siglen zitiert: NN: *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, Frankfurt/Main 1995; SG: *Schwindel. Gefühle.*, Frankfurt/Main 1994; AW: *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, Frankfurt/Main 1994; RS: *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Frankfurt/Main 2008; A: *Austerlitz*, Frankfurt/Main 2008; CS: *Campo Santo*, hg. von Sven Meyer, Frankfurt/Main 2006; BU: *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Frankfurt/Main 1994; UH: *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*, Frankfurt/Main 2004; LL: *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*, Frankfurt/Main 2001; LOG: *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*, Frankfurt/Main 2009.
- 9 Vgl. *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 79: »Die Schule war der Versuch, meine Kreativität zu 100 Prozent auszulöschen«.
- 10 Sebald, »*Auf ungeheuer dünnem Eis*«, 176.
- 11 Soriano, *Building, Dwelling, Thinking*, 22.
- 12 Heiner Bastian, *Anselm Kiefer. Bilder - Paintings*, München 2018, 7.
- 13 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 51.
- 14 »Im Akt der Affirmation der Vergegenwärtigung suchte Kiefer in sich selbst das am Unheil Beteiligte« (Bastian, *Anselm Kiefer*, 7.)
- 15 »Anstatt der Tragödie des Holocaust zu gedenken, würde in Kiefers monumentalen Gemälden, mit ihrem prachtvollen Verfall, der Zerstörung Deutschlands eine tragische Schönheit verliehen« (Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, München 2007, 35).
- 16 »Selbst in meinen Namen will ich den Faschismus auslöschen und verwende nur die Initialen meines Vornamens: W. G. Sebald steht für Winfried Georg Sebald. Ich hasse diese urdeutschen Namen« (Sebald, »*Auf ungeheuer dünnem Eis*«, 78). »Der erste, mit W. abgekürzte, ist einer dieser wagnerischen germanischen Namen, die man im Dritten Reich bekam, auch noch kurz vor dem Ende des Dritten Reichs [...] man hat eisern bis zum Schluss die Kinder Gudrun und Gertrud und Giselher genannt« (ebd., 145).
- 17 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 13.
- 18 Kiefer, zit. nach Adams, *Traveller from an Antique Land*.
- 19 Richard Dewey, »*In the Beginning Is the End and in the End Is the Beginning*«, in: Soriano, Lea (Hg.), *Anselm Kiefer*, 48–64, hier 64. *Malerei der verbrannten Erde* ist auch ein Gemälde Kiefers aus dem gleichen Jahr betitelt.
- 20 »Ilch entsinne mich, dass diese ganze Strecke am Stachus vorbei durch Trümmergebirge führte, und dass diese Schuttberge sehr hoch waren, jedenfalls aus der Perspektive eines kleinen Kindes – und dass weder mein Vater noch sonst jemand ein Wort darüber verloren hat. So habe ich das für eine naturgeschichtliche Gegebenheit größerer Städte gehalten« (Sebald, »*Auf ungeheuer dünnem Eis*«, 177).
- 21 Ebd.
- 22 Ebd., 207. In seinen Zürcher Vorlesungen *Luftkrieg und Literatur* bemerkte Sebald: »Mir ist es bis heute, wenn ich Photographien oder dokumentarische Filme aus dem Krieg sehe, als stammte ich, sozusagen, von ihm ab und als fielen von dorthen, von diesen von mir gar nicht erlebten Schrecknissen, ein Schatten auf mich, unter dem ich nie ganz herauskommen werde« (LL, 77).
- 23 Sebald studierte an der Freiburger Albert-Ludwigs-Universität von 1963–65 Anglistik und Germanistik, ehe er in die französische Schweiz emigrierte (nach Fribourg). Kiefer studierte in Freiburg seit 1965 zunächst Rechtswissenschaften und Romanistik, wandte sich dann aber einem Studium der Bildenden Künste zu: in Freiburg bei Peter Dreher, in Karlsruhe bei Horst Antes.

- 24 Frankreich erschien Kiefer als das »Gelobte Land« schon von seinem grenznahen Geburtsort am Oberrhein her (*Die Kunst geht knapp nicht unter*, 44.)
- 25 Soriano, *Building, Dwelling, Thinking*, 21.
- 26 Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«, 209.
- 27 Das Zitat stammt aus einem Interview im *Focus* mit dem Titel *Kunst. Architekt von Geschichte(n)*, in: *Focus*, 44 (2001); http://www.focus.de/kultur/medien/kunst-architekt-von-geschichten_aid_190329.html |letzter Zugriff 1.4.2021.
- 28 »I worked in Barjac for so long. But, you know, I never felt at home there«, bemerkte Kiefer (zit. nach Soriano, *Building, Dwelling, Thinking*, 7). »I don't feel at home here in any sense«, sagte Sebald über Norwich in der ostenglischen Grafschaft Norfolk, wo er 30 Jahre lebte (zit. nach Arthur Lubow, *Crossing Boundaries*, in: Lynne Sharon Schwartz |HgI., *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, New York 2007, 166).
- 29 Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«, 225. – Tatsächlich gibt es den Begriff »Heimat« schon seit dem 15. Jahrhundert, er wurde aber erst im 19. Jahrhundert im Sinne von »Vaterland« ideologisch-nationalistisch aufgeladen (vgl. Hermann Paul, *Deutsches Wörterbuch*, Tübingen 2002, 461).
- 30 Vgl. Frank Schwamborn, *W.G. Sebald. Moralismus und Prosodie*, München 2017, 65ff.
- 31 Er hat seine Gemälde nicht nur zerhackt und verbrannt, er hat auch auf sie geschossen!
- 32 Beiden wurde aber auch immer wieder eine große Menschenfreundlichkeit im persönlichen Umgang nachgesagt und ein erfrischender Humor, entgegen der Schwere, die von ihren Werken auszugehen scheint.
- 33 *Waterloo, Waterloo, et la terre tremble encore* lautete der Titel eines Werks von Kiefer (1982). Sebald räsoniert anlässlich eines Besuchs der dortigen Gedenkstätte mit dem Löwenmahnmal über unangemessen heroisierende/musealisierende Formen historischen Gedenkens (vgl. RS, 156ff.).
- 34 Kiefer, zit. nach Donald Kuspit, *The Spirit of Gray*; <http://artnet.com/magazine/features/kuspit/kuspit12-19-02.asp> |letzter Zugriff 1.4.2021.
- 35 Kiefer, zit. nach Christoph Ransmayr, *Der Ungeborene oder Die Himmelsareale des Anselm Kiefer*, Frankfurt/Main 2002, 21. Von 1985 bis 1991 stellte Kiefer mehrere Werke aus Blei her, die auf die Saturnische Melancholie Bezug nehmen, u.a. *Saturnzeit* (1988), *Melancholia* (1988/89), *Schwarze Galle* (1989) und nochmals *Melancholia* (1991). Bei Sebald figuriert die Dürer'sche *Melencolia* an prominenter Stelle sowohl im Mittelstück von *Nach der Natur* als auch eingangs der *Ringe des Saturn*, die ursprünglich den Titel *Unterm Hundstern* tragen sollten. Uwe Schütte nennt Dürers Stich »quasi das Wasserzeichen des Sebaldschen Werkes« (Schütte, *W.G. Sebald*, 92, Anm. 81).
- 36 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 61.
- 37 Arasse, *Anselm Kiefer*, 245.
- 38 Dewey, »*In the Beginning Is the End and in the End Is the Beginning*«, 50.
- 39 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 94. Das eben ist der fundamentale Unterschied zu Sebald. Kiefer hat immer wieder betont: »Die Asche ist wieder ein Nährboden« (ebd.).
- 40 Sebald, zit. nach Uwe Schütte, *Annäherungen. Sieben Essays zu W.G. Sebald*, Köln 2019, 183.
- 41 Sebald entlehnte diesen von ihm häufig benutzten Begriff Adornos Frankfurter Antrittsvorlesung *Die Idee der Naturgeschichte* von 1931, in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Darmstadt 1998, Bd. I, 345–365.

- 42 Vgl. das Motto zu seinem Essay *Konstruktionen der Trauer. Günter Grass und Wolfgang Hildesheimer* (CS, 101): »And if the burthen of Isaac were sufficient for an holocaust, a man may carry his owne pyre.« (Sir Thomas Browne, *Hydriotaphia, Urne-Buriall or A Brief Discourse of the Sepulchrell Urnes lately found in Norfolk*, London 1658, New York 2010).
- 43 Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«, 223.
- 44 Arasse, *Anselm Kiefer*, 22.
- 45 Sebald zit. nach Schwamborn, *W. G. Sebald. Moralismus und Prosodie*, 81, Anm. 264.
- 46 Jörg Helbig, *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*, Heidelberg 1996, 113.
- 47 Susanne Schedel, »Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?« *Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W. G. Sebald*, Würzburg 2004, 99.
- 48 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 158.
- 49 Ebd., 180.
- 50 Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«, 151.
- 51 Zitat aus Adalbert Stifter, *Forschungen eines Hundes*, in: ders., *Erzählungen*, Frankfurt/Main 1971, 323.
- 52 Benjamin, zit. nach Peter Schmucker, *Grenzübertretungen. Intertextualität im Werk von W. G. Sebald*, Berlin–Boston 2012, 54.
- 53 Zur »Festspielwiese« in Kiefers Gemälde *Nürnberg* vgl. Arasse, *Anselm Kiefer*, 302f.
- 54 Schwamborn, *W. G. Sebald. Moralismus und Prosodie*, 32.
- 55 Vgl. Schütte, *Annäherungen*, 179.
- 56 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 82.
- 57 Kiefer zit. nach *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 81.
- 58 Arasse, *Anselm Kiefer*, 60.
- 59 Simon Schama, *Landscape and Memory*, New York 1995, 7.
- 60 Ebd., 47.
- 61 Ebd., 14.
- 62 Ebd., 55.
- 63 Ebd., 6.
- 64 Ebd., 7.
- 65 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 143; (»Novalis hat das Wort vergeheimnissen geprägt« ebd., 142f).
- 66 Anne Fuchs, *Die Schmerzensspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*, Köln–Weimar–Wien 2004, 153.
- 67 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 243.
- 68 Arasse, *Anselm Kiefer*, 35.
- 69 Schama, *Landscape and Memory*, 83.
- 70 Elias Canetti, *Crowds and Power*, New York 1978, 173.
- 71 Werner Spies, *Überdosis an Teutschem*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.6.1980.
- 72 Jo Catling, *Gratwanderungen bis an den Rand der Natur. W. G. Sebalds Landscapes of Memory*, in: Rüdiger Görner (Hg.), *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W. G. Sebald*, München 2003, 19–50, hier 24.
- 73 Schama, *Landscape and Memory*, 106.
- 74 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 155.
- 75 »I think in vertical terms, and Fascism was one of the levels. But I see all the layers. In my paintings, I tell stories in order to show what lies behind history« (Kiefer, zit. nach Arasse, *Anselm Kiefer*, 46).

- 76 Ebd., 133.
77 Vgl. ebd., 134.
78 Arasse, *Anselm Kiefer*, 126f.
79 Vgl. Weikop, *Forests of Myth, Forests of Memory*, 44.
80 Schwamborn, *W.G. Sebald. Moralismus und Prosodie*, 233f.
81 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 51.
82 Vgl. das Tondokument Gershom Scholem, *Die Erforschung der Kabbala*, Hessischer Rundfunk, Frankfurt/Main 1967.
83 Vgl. Arasse, *Anselm Kiefer*, 216.
84 Vgl. ebd., 178.
85 »Sie sind aus Blei und Stein, sie sind Scherben und Zitate, wir finden sie in verbrannten Büchern, sie treten als poetisches Weltgeheimnis auf und mischen sich in die Metamorphose der Bilder [...] Der mystische messianische Engel, wie er in der talmudischen und kabbalistischen Angelologie aufgefasst wird, ist das Sinnbild des Ursprungs der Erleuchtung, der Lichtsymbolik der Offenbarung« (Bastian, *Anselm Kiefer*, 16).
86 Ebd., 165.
87 Nikolai Jan Preuschhoff, *Mit Walter Benjamin. Melancholie, Geschichte und Erzählen bei W.G. Sebald*, 319.
88 Ebd. mit Bezug auf Gershom Scholem, *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Frankfurt/Main 1996, 132f.
89 »Ich war immer fasziniert von der hebräischen Mythologie: jeder Buchstabe ist heilig. [...] Diese Vorstellung ist auch der Zahlenmystik verbunden. In der Kabbala ist es eine Zahlenmystik. Es gibt auch die Proportionen der Zahlen bei Pythagoras, das Verhältnis der Seitenlängen zueinander. Es gibt eine wissenschaftliche Erkenntnis der Zahlenbeziehungen, und es gibt eine mythologische in der Kabbala. Das hat sich gegenseitig jeweils befruchtet. Und das befruchtet auch mein Schaffen« (*Die Kunst geht knapp nicht unter*, 140).
90 Vgl. ebd., 447.
91 Vgl. Borges' gleichfalls von Scholem inspirierten Vortrag *Die Kabbala* in seinem aus ebenso vielen Texten bestehenden Zyklus *Sieben Nächte*, in: Jorge Luis Borges, *Der Essays vierter Teil* (= *Gesammelte Werke*, hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold, Bd. 4), übers. von Gisbert Haefs, München-Wien 1992, 167-180. Vgl. auch seine berühmte, kaballistisch inspirierte Erzählung *Der Tod und der Kompass* im Band *Fiktionen* (1944).
92 Jean-Pierre Lefebvre, *Über Paul Celan in der rue d'Ulm*, in: Joseph A. Kruse (Hg.), *Heine-Jahrbuch*, Stuttgart 2002, 233-238, hier 236.
93 Arasse, *Anselm Kiefer*, 145.
94 Ebd., 146.
95 Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«, 93.
96 Sebald, zit. nach Schwamborn, *W.G. Sebald. Moralismus und Prosodie*, 93f.
97 »Kunst ist nie moralisch, auch nie politisch korrekt« (*Die Kunst geht knapp nicht unter*, 184).
98 Fuchs, *Die Schmerzsspuren der Geschichte*, 185.
99 Ebd., 186.
100 Vgl. insbesondere seine Habilitationsschrift *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke* (1985) und den ergänzenden Band *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur* (1991).
101 Kiefer, zit. nach Soriano, *Building, Dwelling, Thinking*, 29.

- 102 Paul de Man, zit. nach Jan Ceuppens, *Vorbildhafte Trauer. W.G. Sebalds »Die Ausgewanderten« und die Rhetorik der Restitution*, Eggingen 2009, 107.
- 103 Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«, 72.
- 104 Zusammengefasst in dem Band *Die Kunst geht knapp nicht unter*, aus dem hier schon mehrfach zitiert wurde. – Es erscheint, gelinde gesagt, befremdlich, dass in keinem der Gespräche vonseiten Dermutz' auch nur der leiseste Hauch einer kritischen Frage gestellt wird. Der Befragende ist dem Befragten uningeschränkt zugetan (um nicht zu sagen untertan).
- 105 Vgl. ebd., 85f. Sowohl Sebald als auch Kiefer beziehen sich auf Alexander Kluges dokumentarisch angelegtes Buch *Der Luftangriff auf Halberstadt vom 8. April 1945*, das 1977 erstmals erschienen war.
- 106 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 86.
- 107 Kiefer, zit. nach Soriano, *Building, Dwelling, Thinking*, 24.
- 108 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 87.
- 109 Vgl. Daniel Kehlmann, *Kommt, Geister! Frankfurter Vorlesungen*, Reinbek/Hamburg 2015, 33.
- 110 *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 248.
- 111 Vgl. ebd., 144.
- 112 Ebd., 13.
- 113 Ebd.
- 114 Ebd., 150.
- 115 Ebd., 158.
- 116 Vgl. ebd., 14.
- 117 Ebd., 202.
- 118 Die vielzitierte Formel vom »dunklen Touristen« Sebald stammt von Anne Fuchs; vgl. dies., *Von Orten und Nicht-Orten. Fremderfahrung und dunkler Tourismus in Sebalds Prosa*, in: Irene Heidelberger-Leonard, Mireille Tabah (Hg.), *W.G. Sebald. Intertextualität und Topographie*, Berlin 2008, 53–72, hier 58.
- 119 Sebald, »Auf ungeheuer dünnem Eis«, 211.
- 120 Insbesondere in seinem Hauptwerk *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia*, 2 Bde., Oppenheim–Frankfurt 1617; zu Fludd vgl. auch William Huffman (Hg.), *Robert Fludd*, Berkeley/California, 2001.
- 121 Arasse, *Anselm Kiefer*, 264.
- 122 Vgl. Schwamborn, *W.G. Sebald. Moralismus und Prosodie*, 236.
- 123 Michael Mack, *Between Elias Canetti and Jacques Derrida. Satire and the Role of Fortifications in the Work of W.G. Sebald*, in: Gerhard Fischer (Hg.), *W.G. Sebald. Schreiben ex patria/Expatriate Writing. Essays presented at the 2006 Sydney German Studies Symposium, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 72 (2009), 247.

Thomas Gann

»Abschluß des Menschlichen«

Zur Eschatologie von Stifters »Nachsommer«
mit Blick auf Bolzano und Herder

*Der Problemraum der Eschatologie
und die These von Stifters »Pessimismus«*

Adalbert Stifters im Jahr 1857 publizierter Roman *Der Nachsommer* ist oft als Bildungs- und Erziehungsroman, als humanistische Bildungsutopie oder als restaurative Sozialutopie gelesen worden. Im Gefolge dieser Gattungszuordnungen wurden vor allem Fragen der Bildung und Ästhetik, der Sozialgeschichte und Politik zu Deutungszugängen des Texts. Es besteht jedoch auch die Möglichkeit, den Roman aus einer ganz anders gerichteten Perspektive wahrzunehmen: in seiner Bezogenheit auf das Thema des Todes und der Endlichkeit. Bereits das Titelwort *Nachsommer* deutet auf Vergänglichkeit hin. Gelesen als Metapher für Lebensphasen verweist es sowohl auf eine erneut intensiviertere Vitalität als auch auf den näher rückenden Tod. Die Jahreszeiten Herbst und Winter fungieren traditionell als Todesallegorien. Unter dem Vorzeichen dieser Allegorik entfalten viele der im Roman dargestellten Zeitphänomene auch eine eschatologische Bedeutungsdimension. Dies gilt in besonderem Maße für das jährlich wiederkehrende Auf- und Abblühen von Rosen, dem der Roman ausführliche Beschreibungen widmet. Eine der zentralen Romanfiguren, der alte Freiherr von Risach, spricht von sich als einem Menschen, dem nur ein »paar Stunden, mochl übrig sind«¹ und antwortet auf die Frage, wie er sie zu füllen habe, lakonisch: »leir mag [...] noch Blumen zurecht legen, wie er will« (HKG 4.3, 154f.).

Die Frage danach, wie die verbleibenden Stunden des Lebens zu füllen sind, verdeutlicht, dass das Sprechen über den Tod stets auch die Sinngebung von individuellen oder kollektiven Lebensentwürfen berührt. Über das Leben der Zugvögel heißt es an einer Stelle des Romans: »Gegen den Herbst kömmt wieder eine freiere Zeit. Da haben sie gleichsam einen Nachsommer, und spielen eine Weile, ehe sie fort gehen« (HKG 4.1, 215). Auch diese Textpassage provoziert die Frage: Wohin gehen die Vögel fort und welcher Sinn liegt in ihrem Spiel?

Als einen auf den Tod hin zu lesenden Text hat den Roman erstmals Walter Rehm thematisiert. Er erkennt einerseits in der kontemplativen Ruhe der Erzählung den Versuch, einen »Abglanz göttlicher Ruhe und göttlichen Wirkens«

darzustellen;² andererseits sei dem Roman jedoch auch eine »heimlich| Nähe zum Tod« zu attestieren.³ Der Nachsommer ist auch, so Rehm, als »Vor-Spiel des Todes« zu begreifen.⁴ In eine ähnliche Richtung weisen die *Nachsommer*-Interpretationen eines im Vergleich zu Rehm ganz anders orientierten Stifter-Lesers. In dem erstmals im Jahr 1985 erschienenen Essay *Bis an den Rand der Natur. Versuch über Stifter* bemerkt W. G. Sebald über den Roman: »Stifters Bilderbogen einer beruhigten domestischen Seligkeit trägt durchaus – was bisher kaum erkannt worden ist – eschatologische Züge. Die Prosa des *Nachsommers* liest sich wie ein Katalog letzter Dinge, denn alles erscheint in ihr unterm Aspekt des Todes beziehungsweise der Ewigkeit.«⁵

In Sebalds Aufsatz folgen dieser Beobachtung keine konkreten Textbelege. Die Rede von den »eschatologischen Zügen« des Romans scheint als ein Axiom verstanden werden zu müssen, das keines Nachweises bedarf, da es den *Nachsommer* in seiner Gesamtheit betrifft. Schlechthin »alles« erscheint in Stifters Text für Sebald unter dem Aspekt des Todes. Zur Begründung dieser These argumentiert er mit Beobachtungen, die die melancholische Disposition und das Weltverständnis des Biedermeierautors betreffen. Stifters Werk sei nicht nur von einer tiefen Melancholie geprägt, es besitze »seinen eigentlichen Schwerpunkt in einem profunden Agnostizismus und bis ins Kosmische ausgeweiteten Pessimismus.«⁶ Was der Autor unter den »eschatologischen Zügen« des *Nachsommers* versteht, erschließt sich aus dieser Bemerkung zumindest indirekt. Im Gegensatz zu den religiösen Stifter-Deutungen Walther Rehms, Emil Staigers und anderer, die Sebald als »konservative Heiligenlegenden« disqualifiziert, schreibt er Stifter ein Weltbild zu, das unter agnostisch-religionsskeptischen Vorzeichen steht. Angesichts der Stifter'schen Deskriptionsprosa kommt er zu der These: »Der Auflösung der metaphysischen Ordnung entspricht der Stifters gesamtes Werk durchziehende erschütternde Materialismus, in dem vielleicht das bloße Anschauen der Welt etwas von ihrer früheren Bedeutung noch retten soll.«⁷

Stifters Auffassungen von Tod und Ewigkeit stellen gemessen an der Tradition christlicher Jenseitsvorstellungen in dieser Deutung folglich eine Art Anti- oder Kompensationseschatologie dar: Gerade weil der Biedermeierautor eine Auferstehungshoffnung nicht mehr teilt, schreibt er einen Roman, der der zweifelhaft gewordenen himmlischen Ewigkeit eine sich in der erzählten Welt des *Nachsommers* realisierte immanente Unendlichkeit entgegensetzt. In den stiftertypisch ausufernden Beschreibungen der Dingwelt inszeniert der Roman, so Sebald, letztendlich ein Stilleben, eine *nature morte*. Mit ihrer im Modus des Beschreibens erfolgten Stillstellung verleihe der Text den Dingen qua Suspendierung der Zeit eine ewige irdische Dauer. Stifters Roman entwerfe folglich keine Utopie. Angesichts des unhintergehbaren Zerfalls alles Irdischen strebe

der Autor mit der von ihm geschaffenen Romanwelt vielmehr die Verwirklichung einer »Auslösung aus der Unheimlichkeit der Zeit überhaupt« an.⁸

Sebalds *Versuch über Stifter* soll an dieser Stelle nicht in seiner Gesamtheit diskutiert werden. In vieler Hinsicht gleicht der Text eher einem Autorenportrait, in dem biografische und ideengeschichtliche Werkbetrachtungen oft eine nur lose Verbindung eingehen. Uns konfrontiert der Essay jedoch mit der Frage, wie mit einem Begriff umzugehen ist, der zu einem wichtigen Deutungstopos des Gesamtœuvres des Biedermeierautors geworden ist, mit Stifters »Pessimismus«. Für die oft resignativ getönten Stimmungen wie auch für die Vielzahl von konkreten Untergangsmotiven und Katastrophennarrativen in Stifters Prosa hat Sebald mit ihm eine begriffliche Klammer gefunden, die in der Forschung häufig aufgegriffen wurde.

Was aber ist gemeint, wenn vom Pessimismus eines Autors oder eines literarischen Werks gesprochen wird? Angesichts der vielfältigen Semantiken der Vokabel erscheinen zunächst einige Begriffsklärungen notwendig. In den hier vorgelegten *Nachsommer*-Lektüren sollen alle Versuche einer Autorenpsychologie ausgeklammert bleiben. Das heißt als Pessimismus soll nicht, wie im Alltagsverständnis, eine allgemeine psychische Disposition zu Resignation, Hoffnungslosigkeit oder zum Verweilen bei negativen Dingen verstanden werden. Doch auch als ideengeschichtlicher Begriff kann die Rede vom Pessimismus ganz unterschiedliche Dinge benennen. Zu denken ist unter anderem an einen anthropologischen Pessimismus (die negative Einschätzung von Eigenschaften des Menschen bei Machiavelli, Hobbes etc.) sowie an das Phänomen des Geschichtspessimismus (die Auffassung der zeitlichen Gegenwart als Phase des Niedergangs). Zu denken ist des Weiteren an religiöse oder metaphysische Denkansätze, die als pessimistisch charakterisiert worden sind (der Buddhismus, Schopenhauer etc.). In Verbindung steht die Rede vom Pessimismus auf dieser Ebene auch mit metaphysisch-kosmologischen Fragen. Dies gilt vor allem für die seit den wissenschaftlichen Entdeckungen der Neuzeit akute Frage, ob die Menschen in einer göttlich geordneten Welt oder, so die pessimistische Antwort, in einem von zufälligen und ziellosen Veränderungen bestimmten Universum wohnen. In diesem Bezugsfeld kann als Pessimismus auch die agnostische oder atheistische Skepsis gegenüber dem Ordnungs- und Schöpfungsdenken religiöser Weltbilder bezeichnet werden. Hierauf scheint Sebald in seinem *Versuch über Stifter* abzuheben, wenn er Stifters vermeintlichen »Agnostizismus« und »Pessimismus« in eine Reihe stellt.

Fasst man Pessimismus in dieser letzteren Bedeutungsdimension, dann steht er auch in einem Bezugsfeld zu eschatologischen Aussagen. Als Eschatologie ist, entsprechend der Etymologie des Begriffs als »Wort von den letzten Dingen«

(gr. *tá éschata*), die Frage nach der Entwicklung des Weltganzen auf ein letztes Ende hin zu verstehen. Eschatologische Aussagen können als Aussagen über ein Endschicksal der Welt, der Menschheit und/oder eines einzelnen Menschen aufgefasst werden. In der Epoche des österreichischen Spätbiedermeier, das heißt in den mentalitätsgeschichtlichen Milieus Stifters und seiner Leserschaft, steht angesichts dieses Aussagekomplexes nicht zuletzt die Glaubwürdigkeit einer in der Dogmatik der christlichen Religion und des katholischen Lehramts verankerten Glaubenshoffnung zur Diskussion. Können die Menschen auf ein zukünftiges Leben in der himmlischen Gemeinschaft mit Gott hoffen oder sind entsprechende Hoffnungen skeptisch zu verabschieden? Auch wenn konkrete kirchlich-theologische Positionen zum Themenkreis der »letzten Dinge« in ihrer Komplexität hier nicht differenziert zu entfalten sind, so können sie dennoch als Bezugspunkt für ein Nachdenken über Stifters Pessimismus dienen. Werden die Glaubensinhalte der christlichen Eschatologie skeptisch verneint, so soll diese Negation als zentraler Aspekt des dem Stifter'schen Werk von Sebald attestierten Pessimismus verstanden werden. Sicherlich handelt es sich bei dieser Begriffsbestimmung um eine Hilfskonstruktion mit vorläufigem Charakter. Zumindest gibt sie aber eine erste Definition und vermeidet ein Sprechen in vagen Polysemen. Wie unscharf und wie wenig aussagekräftig die Termini Optimismus/Pessimismus zur Beschreibung des Romans von 1857 letztendlich sind, wird im weiteren Verlauf des Beitrags zu zeigen sein. Im Anschluss an die Lektüre zweier Textpassagen aus dem *Nachsommer* möchte ich hierzu den Blick auf ideengeschichtliche Kontexte des Romans richten. Dabei soll vor allem auf zwei Texte ausführlicher eingegangen werden: auf Bernard Bolzanos *Athanasia oder Gründe für die Unsterblichkeit der Seele* und Johann Gottfried Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*.

»Nur ein Einschiebsel«. Eschatologie und Tiefenzeit

In jüngerer Zeit war es vor allem die Deutung des *Nachsommer*-Romans im Rahmen des geologischen Paradigmas der Tiefenzeit, in der Sebalds These von Stifters Pessimismus eine breitere ideengeschichtliche Verankerung erfahren konnte. Die Rolle des Icherzählers Heinrich Drendorf als Geologe hat unter anderem Peter Schnyder hervorgehoben.⁹ Für Schnyder ist der Roman – fernab von einer Lesart als zeitloser Idylle – vom Zeit- und Weltverständnis der zeitgenössischen Geologie geprägt. Die Zeitordnung der Tiefenzeit deutet Schnyder im Hinblick auf ihr Wirkpotential einer »geologische Kränkung« des Menschen, die sich aus der Marginalisierung von dessen zeitlicher Stellung in den naturgeschichtlichen

Abläufen ergibt. Seit Stephen Jay Goulds bahnbrechender Studie zur *Entdeckung der Tiefenzeit* wurde diese Wirkung der geologischen Befunde des 18. und 19. Jahrhunderts mehrfach hervorgehoben. Der Rückblick in vergangene Zeiträume im Maßstab von Jahrmillionen hatte die Zeitperiode der Menschheitsgeschichte zu einer Fußnote relativiert. Neben dieser Relativierung von Zeitmaßstäben konfrontierte die Geologie ihr wissenschaftlich interessiertes Publikum mit einer ebenso faszinierenden wie beängstigenden Rekonstruktion von oftmals in großen Naturkatastrophen untergegangenen Weltzuständen.

Auch Stifters *Nachsommer* steht im Resonanzraum dieser Forschungen. Von der Wissenschaft der Erdgeschichte ist im Roman häufig die Rede. Bereits früh erkennt Heinrich, der Ich Erzähler des Romans, in ihr den »Schlußstein oder Idiel Zusammenfassung aller meiner bisherigen Arbeiten« (HKG 4.1, 44). Er fasst den Entschluss, sich autodidaktisch zu einem Geologen auszubilden. Zu Forschungszwecken unternimmt er alljährlich mehrmonatige Exkursionen ins Gebirge, wo er Zeichnungen anfertigt und Messungen anstellt. Angesichts der Gebirgsmorphologie sieht er sich mit einer rätselhaften und unbekanntem Geschichte konfrontiert. Bald schon werden diese Problemstellungen für Heinrich zum Auslöser einer sich über mehrere Buchseiten erstreckenden Kette von Fragen, die in ihrem Problemgehalt auch metaphysisch-theologische Inhalte berühren.

Wird sich vieles, wird sich alles noch einmal ganz ändern? In welcher schneller Folge geht es? Wenn durch das Wirken des Himmels und seiner Gewässer das Gebirge beständig zerbröckelt wird, wenn die Trümmer herabfallen, wenn sie weiter zerklüftet werden, und der Strom sie endlich als Sand und Geschiebe in die Niederungen hinausführt, wie weit wird das kommen? Hat es schon lange gedauert? Unermeßliche Schichten von Geschieben in ebenen Ländern bejahen es. Wird es noch lange dauern? (HKG 4.2, 31)

Hinter diesen Fragen steht unter anderem Heinrichs bange Vermutung, dass die Erde von einer Transformationsdynamik betroffen sein könnte, innerhalb derer die Menschheitsgeschichte nur die Form einer ephemeren Periode annimmt. »Solche Fragen stimmten mich ernst und feierlich« (HKG 4.2, 32), bemerkt Heinrich, um danach auszuführen:

Wenn eine Geschichte des Nachdenkens und Forschens werth ist, so ist es die Geschichte der Erde, die ahnungsreichste, die reizendste, die es gibt, eine Geschichte, in welcher die der Menschen nur ein Einschiebsel ist, und wer weiß es, welcher ein kleines, da sie von anderen Geschichten vielleicht höherer Wesen abgelöset werden kann. Die Quellen zu der Geschichte der Erde bewahrt sie selber wie in einem Schriftengewölbe in ihrem Innern auf, Quellen, die vielleicht in Millionen Urkunden niedergelegt sind,

und bei denen es nur darauf ankömmt, daß wir sie lesen lernen, und sie durch Eifer und Rechthaberei nicht verfälschen. Wer wird diese Geschichte einmal klar vor Augen haben? Wird eine solche Zeit kommen, oder wird sie nur der immer ganz wissen, der sie von Ewigkeit her gewußt hat? (HKG 4.2, 32f.)

Als Wissenschaftler stellt Heinrich an dieser Stelle nicht die Frage nach seiner eigenen postmortalen Fortexistenz. Die extraorbitanten Zeitquantitäten des Forschungsgegenstands führen den Forscher jedoch auch zu religiös-metaphysischen Fragestellungen. Der mythosartige Charakter, den die Tiefenzeit in ihrem zwischen endloser Dauer und metaphysischer Ewigkeit schwankenden Blick in die Vergangenheit im Denken des 18. und 19. Jahrhunderts gewann, ist in vielen Studien erörtert worden. Zu veranschlagen ist dabei auch das Missverhältnis, in dem die Millionenmaßstäbe der Erdgeschichte zu der nur ungefähr 6 000 Jahre in Anspruch nehmenden Geschichtsschreibung der biblischen Überlieferung standen. Peter Schnyder sieht in Heinrichs Ausführungen und in dessen Vergleichsbild des »Einschiebsels« vor allem den Ausdruck eines »Erschrecken[s] über die furchterregende Dezentrierung der menschlichen Existenz.«¹⁰ Auch das von Heinrich hervorgehobene Thema der verhängnisvollen Wirkung von Erosionsprozessen, ein – worauf bereits Sebald abgehoben hatte – wiederkehrendes Thema in Stifters Erzählwerk,¹¹ trägt zu diesem Erschrecken bei. Mit Blick auf Stifters Gesamtwerk kommt Franziska Frei Gerlach in Variation der Thesen Sebalds zu dem Ergebnis: »[Die] Gesetzmäßigkeit der Erosion birgt den größten Schrecken überhaupt, gegen den die Stifter'schen Texte anschreiben und den sie zugleich anrufen: die stete und unaufhaltsame Zersetzung und letztliche Auflösung ins Indifferente, von dem her es zum Nichts nur noch ein kleiner Schritt ist.«¹²

Wenn die *Nachsommer*-Deutungen W. G. Sebalds, Schnyders und Frei Gerlachs den Text im Rahmen des für die Säkularisierungsgeschichte des 19. Jahrhunderts häufig erhobenen Befunds einer Krise religiös tradierter Weltbilder verorten – »Kränkung«, »Marginalisierung«, »Dezentrierung«, »Schrecken«, »Erosion«, »Zersetzung«, »Entropie«, »ein kleiner Schritt zum Nichts« sind hierbei Stichwörter –, lässt sich allerdings die Frage stellen, ob sie damit nicht zum Teil »moderner« argumentieren als der Text selbst: moderner insofern, als sie im Fall der Prosa Stifters einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen der Zunahme naturwissenschaftlicher Erkenntnisse, in diesem Fall der Tiefenzeitgeologie, und der Auflösung religiös-metaphysischer Ordnungsvorstellungen nahelegen.¹³

Verschiedene Gegenargumente möchte ich hierzu anführen. Setzt man das im *Nachsommer* mehrfach aufgerufene geologische Wissensfeld mit eschatologischen Sinnhorizonten in Beziehung – einen religiösen Hintergrund seiner Reflexionen

deutet Heinrich im Hinweis auf eine »von Ewigkeit her« (HKG 4.2, 33) wissende Schöpferinstanz an –, ist nicht eindeutig zu entscheiden, welche Schlussfolgerungen sich aus dieser Bezugnahme ergeben. Ob die Erdgeschichte im Rahmen ihrer Thematisierung im Roman als Katastrophen- oder als Entwicklungsgeschichte zu lesen ist, hängt vom jeweiligen Interpreten ab. Zugegeben, von einer heilsgeschichtlichen Geschichtsauffassung, insbesondere von einem auch in Stifters Zeit artikulierten Denken von Geschichte als christlicher Heilsgeschichte, wie es von einigen Vertretern der katholischen Romantik (Brentano, Eichendorff, Görres und andere) in ihren zum Teil apokalyptischen Geschichtsdeutungen artikuliert wurde,¹⁴ ist Heinrichs Vergleich des Menschen mit einer geologischen Schicht denkbar weit entfernt. Jenseits dieser Konfliktlinien ermöglicht sein Referat über die Erdgeschichte, das er auffälligerweise auch mit positiv konnotierten Attributen wie »ahnungsreich« und »reizend« versieht, jedoch durchaus unterschiedliche Interpretationen. Bei Heinrich wird das geologische Bild des »Einschiebels« auch mit der Hoffnung auf einen Prozess der Höherentwicklung verknüpft. Die Gattung Mensch könne möglicherweise von »höherem Wesen abgelöst werden« (HKG 4.2, 32). Ausdruck einer pessimistischen Haltung ist ein solches Denken in Entwicklungspotenzen nicht. Gleiches gilt für den Vergleich von Gesteinsformationen mit einem »Schriftengewölbe«. Die Metapherwahl lehnt sich an den traditionellen Topos vom Buch der Natur an. In ihr ist aus literaturhistorischer Sicht aber auch ein Bezug auf die Bergwerksdichtungen der Romantik angelegt, etwa auf den Vergleich des Bergmanns mit einem Astrologen und Antiquar in Novalis' Roman *Heinrich von Ofterdingen*. Anders als bei Romantikern wie Novalis liegt der Schwerpunkt des Schriftvergleichs im *Nachsommer* auf der Tatsache einer momentan noch bestehenden Unlesbarkeit der Naturschrift. Doch auch hier wird von Heinrich die Hoffnung formuliert, »daß wir sie [die Schriftquellen der Natur] lesen lernen« (HKG 4.2, 32).

Eine ideengeschichtlich eindeutige Position ist mit Heinrichs geologischen Reflexionen im *Nachsommer* daher nicht unbedingt zu verbinden. Auf der einen Seite lässt sich die Aufnahme des Tiefenzeitdiskurses im Roman für eine religionskritische Deutung veranschlagen. Heinrichs Schriftvergleich wäre in diesem Fall lediglich eine erbauliche Verschleierung der Tatsache, dass die zeitgenössischen geologischen Befunde als göttliche Offenbarung nicht mehr gelesen werden können; dies auch unter Hinweis auf die selbstbewusste Entkopplung der Geologie des 19. Jahrhunderts von naturphilosophischen Weltklärungsmodellen. In den Fragestellungen des Icherzählers, der eben kein mittelalterlicher Bergmann aus Novalis' *Ofterdingen*-Roman mehr ist, würde sich demzufolge eine Stifters Gesamtwerk betreffende, realismustypische Tendenz der Verschiebung von romantisch-subjektiven zu wissenschaftlich-objektiven Welt-

bezügten widerspiegeln.¹⁵ Auf der anderen Seite muss betont werden, dass sich Heinrichs Reflexionen weiterhin auf eine wissende Schöpferinstanz beziehen, die alles »von Ewigkeit her gewußt hat« (HKG 4.2, 33). Nicht zu leugnen ist also dessen Bemühen um eine metaphysische Verankerung seiner Untersuchungen und Messungen. Wer in der Gesteinswelt ein Textkorpus von »Millionen Urkunden« vermutet, der relativiert zwar das in menschlichen Maßstäben denkende Text/Leser-Verhältnis des traditionellen Buch-Topos, zugleich schreibt er der Welt jedoch noch immer Lesbarkeit und potentiellen Sinn zu.

»Abschluß des Menschlichen«, Eschatologie und Kunstgeschichte

Im Roman ist es allerdings nicht nur der Ich Erzähler, in dessen Reflexionen traditionelle religiöse Weltbilder zur Diskussion stehen. Heinrichs Lehrer und Mentor, der Freiherr von Risach, äußert Überlegungen, die ähnliche Fragen aufwerfen. Risach ist ein älterer, vielseitig gebildeter, in den Adelsstand erhobener, ehemaliger Staatsbeamter. Sein Ruhesitz, der Asperhof, ein Landgut im Voralpenland, stellt das räumliche Zentrum des Romans dar. In der Tradition eines humanistisch gebildeten Universalgelehrten geht der Gutsherr vielseitigen Interessen nach. Er beschäftigt sich mit den Naturwissenschaften und der Landwirtschaft, aber auch mit Fragen der Geschichte und vor allem der Kunstgeschichte. Risachs besondere Aufmerksamkeit gilt den Werken der bildenden Kunst, deren Erhaltung er sich widmet und die von ihm in umfangreichen Sammlungen aufbewahrt oder durch zeichnerische Abbildungen in ihrem Bestand dokumentiert werden.

Mehrfach begleitet Heinrich den Freiherrn bei der Besichtigung des restaurierten mittelalterlichen Hochaltars einer ländlich gelegenen Kirche. Der im Roman angegebene fiktive Ort Kerberg steht auch in enger Beziehung zu Stifters eigener Tätigkeit als ehrenamtlicher Konservator des spätgotischen Flügelaltars der Pfarrkirche von Kefermarkt in den Jahren 1852–1855.¹⁶ Beim zweiten Besuch, der im Roman während eines spätsommerlichen Ausflugs der Rosenhausgesellschaft stattfindet und bei dem auch Risachs ehemalige Frau Mathilde und ihre Tochter Natalie, Heinrichs spätere Braut, anwesend sind, werden die Kirche und der Altar zum Gegenstand eines längeren Gesprächs über die Geschichte und die Zukunft der Kunst. Vieles in Risachs kunsthistorischen Äußerungen wirkt mit Blick auf die Zeit um 1850 mehr oder minder konventionell und zeittypisch, so etwa dessen klassizistisch geschulte Hochschätzung der griechischen Antike als in ihrer »Schlichtheit und Größe« (HKG 4.2, 159) musterbildend, aber auch die Aufwertung der mittelalterlichen Gotik als »deutscher Kunst, die in

ihrer Schlichtheit mit der griechischen zu vergleichen sei. Kunstgeschichtliche Bewertungen verweben sich im Laufe seines Referats jedoch mehr und mehr mit der Frage nach dem Ziel aller Geschichte.

Eine dezidiert religiöse Bedeutungsdimension gewinnen die Ausführungen im Rahmen der These, dass in der Kunst, verglichen mit den Schöpfungswerken Gottes, bisher nur mehr oder weniger geglückte »Anfänge« (HKG 4.2, 143) gemacht worden seien. Alle Kunst sei nur Nachahmung einer göttlichen Schöpfung und aus diesem Grund letztendlich als »ein Zweig der Religion« (HKG 4.2, 144) aufzufassen. Mit diesem schöpfungstheologisch grundierten Kunstverständnis geht einher, dass Risach die Kunst- und Kulturgeschichte unter ähnlich dimensionierten Zeitmaßstäben betrachtet wie sein Schüler Heinrich zuvor die Erdgeschichte. Zur Debatte steht eine äußerst futuristisch anmutende Geschichtsperspektive, in der die Kunstgeschichte in der Quantität von »Millionen von Jahren oder in hunderten von Billionen von Jahren« (HKG 4.2, 145) bemessen wird. Deutungsbedürftig erweist sich in diesen geschichtlichen Spekulationen nicht nur die Rede von den »Anfängen« der Kunst, sondern auch das Sprechen über den »Abschluß« aller menschlichen Kunstbemühungen. Am Ende seiner Rede drückt Risach den Wunsch nach einer universalen Kunstgeschichte der menschlichen Gattung aus, an den sich ein kurzer Dialog anschließt:

»[...] Es wäre des höchsten Wunsches würdig, wenn nach Abschluß des Menschlichen ein Geist die gesammte Kunst des menschlichen Geschlechtes von ihrem Entstehen bis zu ihrem Vergehen zusammenfassen und überschauen dürfte.«/ Mathilde antwortete hierauf mit Lächeln: »Das wäre ja im Großen, was du jezt im Kleinen thust, und es dürfte hiezu eine ewige Zeit und ein unendlicher Raum nöthig sein.«/ »Wer weiß, wie es mit diesen Dingen ist,« erwiderte mein Gastfreund, »und es wird hier wie überall gut sein: Ergebung Vertrauen Warten.« (HKG 4.2, 146)

Interpretationsbedürftig ist in diesem Dialog zunächst der Terminus »Abschluß«, der dem kunsthistorischen Referat – ähnlich wie in Heinrichs geologischen Spekulationen über das »Einschiebsel« Mensch – eine geschichtsphilosophisch-teleologische Sinndimension hinzufügt. Zugleich zeichnen sich zwischen beiden Äußerungen konkrete Unterschiede ab. Anders als die Rede vom Ende einer Periode verweist das Sprechen über den »Abschluß« auf einen Zustand der Finalität. Während Heinrichs Bild des »Einschiebsels« die Menschheitsgeschichte in einen bestimmten Zeitabschnitt einordnet – in der Terminologie heutiger Debatten gesprochen: in das Anthropozän –, impliziert die Rede vom »Abschluß« nicht nur die Qualität eines Endes, sondern einer Vollendung. In dieser Eigenschaft lässt sich Risachs Rede einerseits mit eschatologischen Konzepten verbinden, so spricht die christliche Eschatologie von einer »Vollendung der Zeit«, zugleich

verweist der Abschluss als ästhetische Qualität auch auf den *Nachsommer*-Text selbst. Auch dessen letztes Kapitel trägt bezeichnenderweise den Titel »Der Abschluß«. Bezieht man in dieses Begriffsverständnis den von Risach formulierten Vergleich von menschlicher Kunst und göttlicher Schöpfung ein, dann ergibt sich ein Bild menschheitsgeschichtlicher Abläufe, das eine mit Finalität ausgestattete Entwicklung erkennen lässt; wobei weitgehend im Unklaren bleibt, ob diese Finalität als ästhetisch oder religiös dimensioniert zu denken ist.

Wenn der Geschichte ein »Abschluß« innewohnen soll, wirft dies die Frage nach dem Ziel des Geschichtsprozesses auf. In religiösen, philosophisch-metaphysischen oder politischen Denkansätzen wird sie gewöhnlich mit dem Hinweis auf einen göttlichen Heilsplan, auf ein Entwicklungsgeschehen oder auf eine politische Vision beantwortet. In Risachs Rede bleiben solche Konkretisierungen ausgespart. Auf Mathildes Antwort reagiert der Freiherr mit Worten, die eher die Züge eines mehrdeutigen Lebensmottos tragen: »Wer weiß, wie es mit diesen Dingen ist, [...] und es wird hier wie überall gut sein: Ergebung Vertrauen Warten«. Einerseits klingt in dieser Formulierung Skepsis an; offensichtlich scheint aus Sicht des Freiherrn niemand zu wissen, »wie es mit diesen Dingen ist«. Andererseits erwecken seine Worte mit ihrem Ratschlag zu »Ergabung Vertrauen Warten« Assoziationen zu biblischen Redeformen. In der Reihung »Ergabung Vertrauen Warten« ist ein Echo der drei gottgewirkten Tugenden, wie sie die paulinische Formel »Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe« (1. Korinther 13,13) wiedergibt, zu vernehmen. Vergleicht man beide Dreiwort-Fügungen, zeichnen sich sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede ab. Während sich der Rat zu »Ergabung« und »Vertrauen« ohne Weiteres mit einer christlichen Semantik in Verbindung setzen lässt, ist die vergleichsweise profan anmutende Formulierung »Warten« von einer auffälligen Mehrdeutigkeit gekennzeichnet. Warten kann Erwarten, aber auch bloßes Abwarten meinen. Wer wartet, befindet sich noch im Zustand der Schweben vor einer Entscheidung, die es abzuwarten gilt, und die vielfältige Lebensphasen und -ereignisse betreffen kann. Vom Vokabular christlicher Eschatologie hebt sich das Wort auffällig ab. Auf ein »ewiges Leben« lediglich zu »warten«, hieße, recht distanziert hiervon zu sprechen. Was bedeuten Risachs Ausführungen zur Kunstgeschichte der Menschheit für die Fragestellung dieses Beitrags? Dezidiertes Pessimismus spricht aus seiner Rede vom »Abschluß des Menschlichen« nicht, aber auch keine religiöse Glaubensgewissheit.

Tod und Unsterblichkeit in Bolzanos »Athanasia«

Wenn ein hier an zwei mehr oder weniger exemplarischen Textpassagen vorgenommenes *close reading* des *Nachsummers* zu dem Ergebnis kommt, dass der Text hinsichtlich seiner eschatologischen Aussagen von einer Mehrdeutigkeit bestimmt ist, die in schlüssiger Weise nicht gänzlich aufgelöst werden kann, so soll die Fragestellung nun zunächst um ein exemplarisches *wide reading* erweitert werden. Welche Aussagen zu Tod und Unsterblichkeit gab es in Stifters Umfeld? Welche Auffassungen sind möglicherweise in seinen Roman eingeflossen?

Auch wenn es paradox klingen mag, End- und Untergangsszenarien, die, wie im Fall der Rede vom »Einschießel« oder vom »Abschluß«, die Gesamtheit der menschlichen Gattung betreffen, müssen nicht zwangsläufig pessimistisch bewertet werden. Der philosophische Optimismus des 17. und 18. Jahrhunderts hatte eine Idee des Fortschritts entwickelt, in der das Gattungswesen Mensch zu einer zu vernachlässigenden Größe werden konnte. Dass diese Gedanken auch noch in Debatten des 19. Jahrhunderts von Relevanz waren, zeigt ein Blick auf das Werk des im Jahr 1781 geborenen, österreichischen Philosophen Bernard Bolzano. In der aktuellen Wahrnehmung wird mit seinem Namen vor allem das Werk eines Mathematikers, Wissenschaftstheoretikers und Vordenkers der analytischen Philosophie verknüpft. Zu Bolzanos Lebzeiten ging die öffentliche Wirkung des Autors jedoch zunächst hauptsächlich von seiner Tätigkeit als Professor für Religionslehre an der Prager Universität und seinen Reden als Studentenpfarrer aus.

Die folgenden Ausführungen gelten daher auch nicht den wissenschaftstheoretischen Texten Bolzanos, sondern der heute kaum noch bekannten Schrift *Athanasia oder Gründe für die Unsterblichkeit der Seele*. Um die Schrift religionsphilosophisch einzuordnen, ist zunächst auf die Sonderstellung der österreichischen Philosophie und Theologie in ihrer Prägung durch einen josefinisch aufgeklärten Katholizismus hinzuweisen. Im Vergleich zur liberalprotestantisch geprägten Aufklärung in anderen deutschsprachigen Bereichen, setzte dieser andere Schwerpunkte. Im österreichischen Reformkatholizismus hatte man sich angesichts des zunehmend als defizitär wahrgenommenen Systems der traditionellen Scholastik vor allem für die philosophisch-theologischen Ansätze von G. W. Leibniz und Christian Wolff geöffnet. In dieser rationalistisch-frühaufklärerischen Tradition, die Adalbert Stifters Schulunterricht in seiner Gymnasialzeit prägte,¹⁷ kann auch die Unsterblichkeits-Schrift Bolzanos verortet werden.

Athanasia oder Gründe für die Unsterblichkeit der Seele erscheint zunächst anonym im Jahr 1827 sowie in einer, mit einem kritischen Anhang versehenen, zweiten Auflage, die auch den Namen des Autors nennt, im Jahr 1838. Die Schrift

reicht sich ein in die Tradition der zahlreichen, insbesondere ab 1750 publizierten rationalistischen Beweisschriften für die Unsterblichkeit der Seele, wobei im Fall Bolzanos breitere »gebildete« Milieus die Adressaten sind. An diese wendet sich der Text in einer Zwitterform von philosophischem Lehrbuch (Abschnitt 1–9) und tröstender Erbauungsschrift (Abschnitt 10–15). Der Untertitel der Zweitaufgabe lautet: *Ein Buch für jeden Gebildeten, der hierüber zur Beruhigung gelangen will*. Die Tatsache der Unsterblichkeit glaubt Bolzano »durch bloße Gründe der Vernunft« aus der Beschaffenheit der menschlichen Seele ableiten zu können.¹⁸ Auf der Grundlage der aristotelischen Unterscheidung von Wesen und Beschaffenheit, in Bolzanos Terminologie Substanz und Adhärenz, erklärt er die Seele zu einer Substanz. Als Substanz müsse die Seele als einfach und ungeschaffen gedacht werden. Da Substanzen, anders als Adhärenzen, nicht an Zeit und Raum gebunden seien, besäßen sie eine ewige Existenz. Die Seele, die er auch als »Ich« oder »Geist« fasst (Ath, 26), wird dementsprechend als eine einfache und unteilbare Substanz definiert – »welche eben darum auch ewig fortdauern wird« (Ath, 124).

Über die philosophische Stichhaltigkeit von Bolzanos Beweisführung – ihre Verteidigung gegen Gegenargumente nimmt einen weiten Raum der Schrift ein – soll hier nicht gesprochen werden. Von Interesse ist vielmehr die Frage, welche eschatologischen Auffassungen der Verfasser aus ihr ableitet; dies auch im Hinblick auf die tröstenden Beruhigungen, die er seinen Lesern geben möchte. Die Idee einer unsterblichen Seele ist Teil einer breiten Denktradition, die ihre Prägung im Kontext der abendländischen Philosophie vor allem durch die Seelenlehre Platons erhalten hat und im Mittelalter eine wichtige Rolle in der von Thomas von Aquin geprägten Scholastik spielte. An der Schwelle zum 18. Jahrhundert wurde sie in einer die Vorstellung der körperlosen Fortdauer der Seele kritisch modifizierenden Form unter anderem in Leibniz' *Monadologie* vertreten (vgl. unter anderem § 72–73 der *Monadologie* [1714]). Aus der Tradition von Platon bis Leibniz übernimmt Bolzano die mit der Unsterblichkeitsvorstellung verknüpfte Idee eines Seinsstufenaufstiegs. Demnach ist von einer »Stufenleiter der Wesen« (Ath, 136) auszugehen, die sich im Zustand einer permanenten Fortentwicklung befinden. Da alle Geschöpfe Gottes unzählig viele Stufen des Daseins durchschreiten, entspricht auch die Gattung Mensch einer solchen, im Fortgang der Geschichte zu überschreitenden Entwicklungsstufe. In Konsequenz hierzu ist der Tod, so Bolzano, nicht zu fürchten, sondern als »unser Diener [...], der nur die gröbere Hülle zu seiner Zeit abbricht« (Ath, 131) zu begrüßen.

An die bereits bei Leibniz entworfene These einer postmortalen Weiterentwicklung, angesichts derer der Tod als eine Verpuppung zu neuem Werden

begriffen werden kann, knüpft der Autor eine ethische, an die Traditionen des Neuplatonismus anschließende Argumentation. Die Grundbedingung dafür, dass die Seele an einem Aufstiegsprozess Anteil haben könne, bestehe darin, dass sie sittlich gut sei. Zugleich erachtet es der Philosoph für sinnvoll, ein zukünftiges Fortdauern mit Rückerinnerung an unser jetziges Leben zu postulieren. Gerade eine solche Rückerinnerung entfalte die Wirkung eines Mittels der Belohnung oder Bestrafung, also der Vergeltung für gute und böse Taten. In Bolzanos am Kriterium der Vollkommenheit orientierten Eschatologie steht »[blöseln] und leichtsinnige[n] Menschen« (Ath, 257) lediglich ein längerdauernder Aufstiegsprozess und eine beschämende Rückerinnerung an ihre früheren Taten bevor. Abgesehen von dieser ethischen Gebundenheit lässt der Autor für die postmortale Ewigkeit kaum Wünsche offen. Im Sinne der Gattungstradition der Trostschrift will uns *Athanasia* den irdischen Tod freudig begrüßen lassen. Ein Rückfall in niedrigere Seinsstufen ist in Bolzanos System nicht vorgesehen. In jedem Fall werde die Einzelseele in ihren zukünftigen Leben, die im Plural zu denken sind, mit größeren Potenzen und Fähigkeiten ausgestattet sein. Letztendlich habe jede Substanz Teil am kontinuierlichen Prozess eines »durch nichts zu hemmenden Fortschritts« (Ath, 93). »[W]ir werden durch unsre Erkenntnißkraft immer an *Weisheit*, durch Empfindungsvermögen immer an *Glückseligkeit*, durch unser Begehrens- und Willensvermögen immer an *Tugend* und *Heiligkeit* zunehmen« (Ath, 215f.).

Wie verhielt sich zu dieser optimistischen *theologia naturalis* die katholische Amtskirche? Im Spannungsfeld zwischen katholischen Reformbewegungen und römisch-katholischem Lehramt, wie auch in den innerkatholischen Auseinandersetzungen zwischen Aufklärern und Ultramontanisten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, war Bolzano eindeutig dem Flügel der Aufklärung zuzuordnen. Als Anhänger eines rationalistisch begründeten Reformkatholizismus trafen die restaurativen Tendenzen nach 1818 den Autor in besonderer Weise. Im Jahr 1820 wurde er von seiner Professur für Religionslehre an der philosophischen Fakultät der Universität Prag entbunden. Bis in das Jahr 1848 blieben diverse Werke Bolzanos sowohl auf dem römischen Index *librorum prohibitorum* als auch auf amtlichen Verbotslisten des Habsburgerreichs indiziert.¹⁹ Um das österreichische Zensursystem zu umgehen, musste die *Athanasia*-Schrift ohne Nennung des Verfassernamens und im Ausland, in diesem Fall beim Verleger J.E. von Seidel im Bayrischen Sulzbach, erscheinen. Noch im Jahr der Publikation der Erstausgabe belegte die Wiener Zensurhofstelle die anonyme Schrift mit der Verfügung *damnatur*, der strengsten Stufe eines Verbots.²⁰ Der »Fall« Bolzano wird häufig als Demonstrationsobjekt für den Umgang katholisch-restaurativer Kreise in Wien und Rom mit intellektuellen Gegnern erörtert. Von Bolzano wird

im Rahmen dessen mitunter das Bild eines Märtyrers der Vernunft gezeichnet, der das Opfer eines inquisitorische Züge tragenden Ketzerprozesses geworden sei.²¹ Auf die komplexe Indizierungsgeschichte der Werke Bolzanos soll an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Für das Thema dieses Beitrags ist die Ablehnung der *Athanasia*-Schrift vor allem aus inhaltlicher Sicht von Interesse. Es stellt sich also die Frage nach den Gründen für die kritisch-ablehnende Haltung seitens der kirchlichen Zensoren.

Von einer kirchlichen »Normal-Eschatologie« katholischer Provenienz war Bolzanos Text in mehrfacher Hinsicht weit entfernt. Wenn in *Athanasia* Gott als »Vater des Weltalls« (Ath, 278) angeredet wird, dann ist hierbei ein zeitlich und räumlich unendliches Weltall angesprochen. Die orthodoxe Zeitlichkeitsvorstellung von Schöpfung, Tod und Auferstehung taucht in der Abhandlung nicht auf. Der Autor vertritt, ebenso wie sein antiker Referenzautor Platon, die Ansicht eines anfangs- und endlosen Kosmos, der angefüllt mit einer unendlichen Menge von Wesen zu denken ist. Diese Wesen befinden sich, dies das optimistische Grundaxiom Bolzanos, im Zustand permanenter Höher- und Weiterentwicklung. Mit einem Denken in den heilgeschichtlichen Begriffen von Auferstehung, Gericht und Erlösung tritt dieses Entwicklungsparadigma in Konflikt. Ein *Eschaton*, im Sinne der Bedeutung von *éschata* als den »letzten Dingen«, gibt es im Rahmen von Bolzanos Aufstiegsdenken nicht. Zwar finden sich noch an einigen Stellen des Texts räumliche Termini wie »in jener Welt« (Ath, 211) »in der andern Welt« (Ath, 217), »dort« (Ath, 213). Doch solche Raumoppositionen können auf das von Bolzano gezeichnete Bild eines Weltalls der Vervollkommnungsstufen nicht mehr sinnvoll angewendet werden. Im Gegensatz zum Denkschema einer Dualität von Immanenz und Transzendenz argumentiert Bolzano im Rahmen eines Weltbilds, das monistische Züge trägt. Wenn Transzendenz ein Sein jenseits von Raum, Zeit und Veränderung beschreibt, dann werden Bolzanos Seelensubstanzen in einen solchen Zustand gewissermaßen niemals entlassen. Sie bleiben in einem endlosen Status der Vervollkommnung, damit aber auch der Veränderung begriffen. Die Ewigkeitsperspektive gleicht einem mathematischen Szenario. »Du möchtest auch noch so weit vorgerückt sein, so bist du doch immer noch endlich, und immer noch gibt es eine, und zwar unendliche Menge höherer Stufen, die zu ersteigen dir noch übrig sind, die auch von anderen bereits erstiegen sind« (Ath, 137f.). Beruhigung über die Unsterblichkeit, wie sie der Untertitel der Zweitaufgabe verspricht, finden die Leser nicht in der Vorstellung eines kollektiven Heilsgeschehens, sondern in der Aussicht auf einen mit Seelenwanderungsvorgängen vergleichbaren Aufstiegsprozess endloser Dauer.²² Die Aufenthaltsorte der postmortalen Seele denkt Bolzano in kosmischen Dimensionen. An die Stelle des Jenseits treten andere bewohnbare

Planeten. Angedeutet wird ein bereits bei Denkern der Frühaufklärung beliebtes Raummodell der Verteilung von Seelen auf verschiedene Himmelskörper des Weltalls. Eine entscheidende Differenz zur christlichen Auffassung zeigt sich, wie bereits angedeutet, auch angesichts des Kriteriums der Ein- oder Mehrmaligkeit des Todes. Bei Bolzano ist das Sterben Teil eines Wandlungsprozesses, den jede Substanz unzählig viele Male durchläuft: Einen »wirkliche[n] Tod« (Ath, 98) gibt es daher in der gesamten Schöpfung nirgends. Der zweiten Auflage seiner *Athanasia*-Schrift fügt der Autor, einem Hinweis seines Schülers Michael Josef Fesl folgend, eine Passage von Goethes Trostbrief an Carl Friedrich Zelter vom 19. März 1827 als Motto hinzu:²³

Wirken wir fort, bis wir vor oder nach einander, vom Weltgeiste berufen, in den Äther zurückkehren! Möge dann der ewig Lebendige uns neue Thätigkeiten, denen analog, in welchen wir uns schon erprobt, nicht versagen! Fügt er sodann Erinnerung und Nachgefühl des Rechten und Guten, was wir hier schon gewollt und geleistet, väterlich hinzu, so würden wir gewiß nur desto rascher in die Kämme des Weltgetriebes eingreifen.

Goethe's Briefwechsel mit Zelter. IV. 278. (Ath, 14)

Auch diese Mottowahl macht deutlich: Mit Goethes – auch auf Leibniz zu beziehenden – Panpsychismus war Bolzanos Untersterblichkeitslehre deutlich näher verwandt als mit den Auffassungen des katholischen Lehramts.

*Tod und Geschichte in Stifters »Nachsommer« und
Herders »Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit«*

Lässt sich die Eschatologie Bolzanos auf den *Nachsommer* übertragen? Ist Stifter, wenn er seine Romanfiguren über das »Einschiebsel« Mensch und über den »Abschluß des Menschlichen« nachdenken lässt, womöglich kein von Untergangsvisionen bestimmter Pessimist, sondern ein Optimist im Resonanzraum rationalistischer Unsterblichkeitsvorstellungen? Über Stifters Beziehungen zu Bolzano wie auch zum Wiener »Bolzanokreis« liegen bisher nur wenig gesicherte Erkenntnisse vor.²⁴ Eine direkte Erwähnung findet der Philosoph in Stifters Schriften und im Briefnachlass nicht. Im Wien der späten 1840er-Jahre gab es jedoch intensive Kontakte zwischen dem Autor und Persönlichkeiten, die, wenn auch keine »Bolzanisten«, so doch Personen aus dem engeren Bekanntenkreis Bolzanos waren, namentlich Franz Seraphin Exner und Leo von Thun-Hohenstein. Beide wurden nach der 1848er-Revolution zu zentralen Protagonisten der österreichischen Schul- und Universitätsreform.

Ihre Verbindung zu Stifter führte im Jahr 1851 auch zu dessen Ernennung zum k. k. Schulinspektor.²⁵

Als »Josefinist« und »Leibnizianer« sind in retrospektiven Einordnungen sowohl Bolzano als auch Stifter eingestuft worden.²⁶ Darüber hinaus weisen Bolzanos optimistische Seelen- und Entwicklungsideen Übereinstimmungen zur ebenfalls an Leibniz orientierten Monadologie Johann Friedrich Herbart's auf, dessen Philosophie an der Wiener Universität von Robert Zimmermann und anderen Herbartianern vertreten wurde. Vorwürfe des »Monadismus«²⁷ trafen in den 1850er-Jahren die Schriften Bolzanos, Herbart's wie auch diejenigen Robert Zimmermann's, der im Jahr 1847 eine deutschsprachige Übersetzung der *Monadologie* von Leibniz veröffentlichte. Nicht zu Unrecht ist von einer Leibniz-Renaissance in der österreichischen Philosophie des 19. Jahrhundert gesprochen worden.²⁸

Auch Stifters Roman kann im Resonanzraum dieser intensiven Leibniz-Rezeption wahrgenommen werden. Die auf das Beschreiben von ordnungshafter Abläufen gerichtete Prosa des *Nachsommer's*, in der in penibler Weise marginale Dinge und Handlungsvollzüge beschrieben werden, ist ebenso oft als proto-modern gerühmt wie als individuelle Zwangspathologie und Indikator der restaurativen Strukturen biedermeierlicher Bürgerlichkeit gerügt worden. Im Sinne des letzteren Befunds schreibt Alfons Glück in einer ideologiekritischen Deutung des Romans:

»Ordnung« und »die Ordnung der Dinge« sind zentrale Begriffe des späten Stifter. Sollen wir bei »Ordnung der Dinge« an einen orbis pictus denken? Gewiß nicht; oder sollten wir uns am Linnéschen Pflanzensystem orientieren? Oder an Keplers Planetensystem, seiner »Weltharmonik«? Das mag eine schöne Aura sein, ein theologisch-kosmologischer Anhauch. Der geheime Sinn der »Ordnung« Stifters ist in ganz anderer Richtung zu suchen. Alle »unschuldigen« Ordnungen (noch die der Bibliothek) sind Muster, Modelle, Beispiele und Zeichen, die auf »anderes« hindeuten. Sie verlangen – mit sanfter Stimme – Subordination. Die sämtliche Lebensbereiche umfassende und bestimmende »Ordnung der Dinge« ist Herrschaftsordnung. Aufklärend wirkt die nüchterne Frage: Wer ordnet wen? Perspektive und Fluchtpunkt ist die gefährdete *Ständeordnung*.²⁹

Doch auch im Zusammenhang mit einer solchen Deutung lässt sich Stifters Fixierung auf Ordnungszustände mit leibnizianischen Grundauffassungen in Beziehung setzen. In Kontinuitäten zum Denken des Platonismus war das Weltverständnis des Universalgelehrten von der Vorstellung einer göttlich-harmonischen Ordnung geprägt, in der jedem Sandkorn in der Hierarchie der Dinge Bedeutsamkeit zukommt. Gesellschaftliche Ungleichheiten wurden in

diesem Weltbild aus einer Ordnung der hierarchischen Abstufung begründet und erfuhren darin ihre theologisch-metaphysische Rechtfertigung. In der Tradition eines solchen frühaufklärerischen Ordo-Denkens steht auch Stifters Roman. Auf der Grundlage des rationalistisch gefassten Gedankens, dass in der Schöpfung kein blinder Zufall walten könne, halten die Romanfiguren an der Vorstellung einer universalen Epistemologie und auf Gott verweisenden Seinsordnung »ewiger« Wahrheiten fest. Mathilde spricht von Risachs »Anbethung der höchsten Macht [...], die alles Bestehende ordnet« (HKG 4.2, 249). In seinen Forschungen erkennt Heinrich Drendorf, »daß sich Glied an Glied zu einer Ordnung an einander reihte« (HKG 4.1, 231).

In dieses, auf Naturphänomene fokussierte, leibnizianische Struktur- und Ordnungsdenken wird auch das Feld der Kunst eingebunden. Die bei Leibniz angelegte Logik des Stufengangs ist im *Nachsommer* auch auf den Bereich der sinnlich-schöpferischen Potenzen des Menschen zu beziehen. Stifter gestaltet mit dieser Verklammerung von rationalistischer Aufstiegsidee und neuhumanistischem Bildungsgedanken einen Roman, der, verglichen mit Bildungsromanen der Zeit um 1800, zum Teil anachronistisch-barock anmutet.³⁰ Nicht nur in seinen naturkundlichen Forschungen, sondern auch in Bezug auf seine ästhetische Rezeptionsfähigkeit ist Heinrichs Biografie von der Grundfigur des stufenweisen Aufstiegs bestimmt. Die Betrachtung einer antiken Statue und von Landschaftsgemälden sowie das Studium der »Dichter« werden Heinrichs Bildungsgang dabei entscheidend prägen. Er vollzieht damit Entwicklungen nach, die Stifter auch in seinen Aufsätzen aus den 1850er-Jahren als Potentiale der Kunst herausstellt: »Durch nichts wird ein Volk so schnell und so edel gehoben und gebildet, als durch nachhaltige Anschauung wahrer Kunst.«³¹

Man kann angesichts dieser Harmonisierung von Optimierungsdenken und klassizistischer Ästhetik vom Versuch einer vergleichsweise naive Züge tragenden Synthese von Rationalismus und bildungsbürgerlichen Vorstellungen einer »Weimarer« oder »Deutschen Klassik« sprechen.³² Bezogen auf die ideengeschichtlichen Kontexte des Romans stellt sich die Frage, auf welcher argumentativen Grundlage beide Denktraditionen in Stifters Text zusammenkommen. Ein Verbindungsglied zwischen der von Leibniz geprägten Perfektibilitätsidee und neuhumanistischen Bildungsvorstellungen scheint Stifter vor allem im Werk Johann Gottfried Herders gefunden zu haben. Nicht umsonst wird dessen Name in einer Szene des Romans, in der Heinrich als unbekannter Besucher erstmals das Bücherzimmer Risachs betritt, an erster Stelle genannt.

Als ich eine geraume Weile gegessen war, und das Sizen anfang, mir nicht mehr jene Annehmlichkeit zu gewähren wie Anfangs, stand ich auf, und ging auf den Fußspitzen,

um den Boden zu schonen, zu dem Büchergestelle, um die Bücher anzusehen. Es waren aber bloß beinahe lauter Dichter. Ich fand Bände von Herder Lessing Göthe Schiller, Übersetzungen Shakspeares von Schlegel und Tieck, einen griechischen Odysseus, dann aber auch etwas aus Ritters Erdbeschreibung aus Johannes Müllers Geschichte der Menschheit, und aus Alexander und Wilhelm Humboldt. (HKG 4.1, 57)

Was konnte Stifter bei Herder finden? Nicht nur war der Weimarer Autor ein wichtiger Stichwortgeber für Ansätze einer auch im 19. Jahrhundert theologisch breiter diskutierten religiös-anthropologischen Ästhetik. Auch hatte er in seiner geschichtsphilosophischen Hauptschrift, den *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (publiziert in vier Teilen 1784–1791), die platonische Idee einer »aufsteigenden Reihe von Kräften«³³ und einer damit korrespondierenden »Stufenleiter der Geschöpfe« (FHA 6, 168) mit neuhumanistischen Bildungsvorstellungen zu verbinden versucht. Auf der Grundlage einer primär theologischen Argumentation, der These eines in der Universalgeschichte wirkenden Gottes und einer potentiellen Fähigkeit des Geschöpfes Mensch zur Gottebenbildlichkeit, verschränken sich beide Theorietraditionen, rationalistische Stufengangsidee und humanistische Kunstorientierung, im geschichtsphilosophischen Bild einer »Goldenen| Kette der Bildung [...], [...], die die Erde umschlingt und durch alle Individuen bis zum Thron der Vorsehung reichet« (FHA 6, 344).

Dieser Gedanke eines sich zur Gottebenbildlichkeit »bildenden« Menschen wird bei Herder nicht nur im Rahmen eines universalgeschichtlichen Argumentationsrahmens mit einer alle Zeiten und Weltteile in den Blick nehmenden, überbordenden Faktenfülle entfaltet. In seiner theologischen Verankerung öffnet er sich auch auf eine eschatologische Dimension. Herders Argumente entsprechen dabei in groben Zügen denen der Neologie; etwa J.J. Spaldings Schrift *Betrachtung über die Bestimmung des Menschen* von 1748, einem Bestseller unter den aufklärungstheologischen Schriften zum Beweis der Unsterblichkeit. Da die Menschheitsgeschichte eine trotz aller Niedergangsphänomene deutlich erkennbare Aufwärts- und Entwicklungsbewegung aufzeige, könne diese mit dem Tod nicht abrechnen. Ein im Nichts endender Stufengang sei sinnvoll nicht zu denken. Nicht anders als bei Autoren wie Leibniz, Spalding oder Bolzano steht der Tod für Herder folglich im Dienst der Fortentwicklung. Der Mensch stelle vermutlich nur ein »Mittelglied zweener Welten«, einen »Mittelring« in der großen Kette der Wesen dar (FHA 6, 193).

Anders als im Fall von Bolzanos *Athanasia* bleiben dem Leser von Herders *Ideen* konkretere Einblicke in ein postmortales Szenario verwehrt. Den Menschen mahnt der Weimarer Autor dazu an, sich in seinen Zielen auf »Humanität und Glückseligkeit auf dieser irdischen| Stelle« (FHA 6, 342) zu beschränken. Arthur

Lovejoy hat eine solche jenseitskritische Auffassung, wie sie sich auch bei Pope, Rousseau und vielen anderen Aufklärern findet, als »Ethik der klugen Mittelmäßigkeit« bezeichnet.³⁴ Bei Herder artikuliert sie sich in der Formel »Verlaß die Kette nicht, noch setze dich über sie hinaus« (FHA 6, 342). In der *Ideen*-Schrift finden sich zwar noch punktuelle Anklänge an die christliche Zweiweltenlehre, so wenn an einigen Stellen von »jener Welt« (FHA 6, 190) gesprochen wird. Doch ebenso wie bei Bolzano wird ein Übergang zwischen diesen Welten als bruchloser Fortgang und unter Abweisung des transzendenzmetaphysischen Dualismus der christlichen Tradition gedacht. Wo Bolzanos Unsterblichkeitsthese mit den Begriffen »Substanz« und »Adhärenz« argumentiert hatte, da formuliert Herder – wenn auch jenseits eines rationalistischen Denksystems – Ähnliches mit den Begriffen »Kraft« und »Hülle«.

Wenn die Hülle wegfällt: *so bleibt die Kraft, die voraus*, obwohl in einem niedrigerem Zustande und ebenfalls organisch, *dennoch vor dieser Hülle schon existierte*. Wars möglich, daß sie aus ihrem vorigen in diesen Zustand übergehen konnte: so ist ihr auch bei dieser Enthüllung ein neuer Übergang möglich. Fürs Medium wird der sorgen, der sie, und zwar viel unvollkommener, hieher brachte. (FHA 6, 173)

Sterben und Tod sind demnach als ein »Enthüllen« und »Hinübergehen« von Kräften in ein neues Medium zu begreifen. Bei aller Unterschiedlichkeit in ihren Argumenten stimmen Bolzano und Herder hinsichtlich ihrer optimistischen Bezweiflung eines endgültigen Todes überein. »Nehmet die äußere Hülle weg und es ist kein Tod in der Schöpfung; jede Zerstörung ist Übergang zum höhern Leben« (FHA 6, 177) heißt es bündig in den *Ideen*.

Wenn Stifter das religiös fundierte Entwicklungsdenken der *Ideen*-Schrift in seinem Roman aufgreift, dann vermutlich, weil er in Herders Text den Versuch einer gedanklichen Synthese von christlicher Religionstradition, Aufklärungsgedanken und ästhetischem Humanismus formuliert zu finden glaubte. Unter dem Leitbegriff der Bildung und als Potentialitäten göttlicher Schöpfung aufgefasst, konnten in Herders Geschichtsdenken die unterschiedlichsten Werke der Kultur und der Vernunft – hebräische Psalmendichtung, griechische Plastik, aufklärerische Philosophie und anderes – harmonisch zusammentreten. Um ähnliche Harmonisierungen müht sich auch der Roman von 1857, wenn er in seinen lehrhaften Dialogen der Religion, den Naturwissenschaften und der Kunst gleichermaßen Wert und Bedeutung verleihen möchte. Angesprochen ist damit eine Bedeutung, die im Sinne einer diplomatischen Mittelposition weder an ein religiös-konfessionelles System gebunden ist, noch mit der Position einer Autonomieästhetik, wie sie von den Weimaranern Goethe und Schiller repräsentiert wurde, einhergeht. An vielen Stellen gibt sich der Freiherr von

Risach in seinen Stellungnahmen nicht nur als Sprachrohr der bildungstheoretischen Texte Stifters, sondern auch als Fürsprecher der *Ideen*-Schrift Herders zu erkennen. So wenn er die Kunst in einer an neuplatonische Traditionen anschließenden Argumentation als eine über die Naturerfahrung vermittelte Erhebung zum Göttlichen verstanden wissen will und zu einem Versuch des Nachschaffens der Schöpfungswerke eines göttlichen Künstlers erklärt (vgl. HKG 4.2, 145). Ähnlich hatte bereits Herder geschrieben: »Wahre Religion also ist ein kindlicher Gottesdienst, eine Nachahmung des Höchsten und Schönsten im menschlichen Bilde« (FHA 6, 162).³⁵ Weitere Schnittmengen zeigen sich, wenn Risach, wie im Fall der zitierten Rede vom »Abschluß des Menschlichen«, die Menschheitsgeschichte als sinnvolle Aufwärtsbewegung begreift, die die Eigentümlichkeiten der menschlichen Gattung an irgendeinem Punkt als gleichsam »abgeschlossen« – oder in Herders Worten: »vervollkommnet« (vgl. FHA 6, 191) – hinter sich lassen muss.

Auch das geologische Bild des Menschen als eines periodischen »Einschiebells« lässt sich mit Herders Geschichtsphilosophie verbinden. Wenn Geschichte bei Herder vor allem unter dem Begriff der Humanität reflektiert wird, so gilt zugleich, dass er die Entwicklungsmöglichkeiten des Menschen im Sinne eines auf postmortale Fortentwicklung angelegten Potentials – als eine »Vorübung, die Knospe zu einer zukünftigen Blume« (FHA 6, 187) – begreift. In diese Überlegungen bezieht die *Ideen*-Schrift auch den Blick auf die geologische Erdgeschichte mit ein. Das gesamte erste Drittel der Abhandlung ist von Referaten naturgeschichtlich-physiologischer Forschungsergebnisse diverser Disziplinen geprägt. Angesichts ihrer dynamisch-fragilen Entstehungsgeschichte erklärt Herder die Erde aus einer gleichsam posthumanen und postplanetarischen Perspektive zu einer bloßen Übungs- und »Vorbereitungsstätte« (FHA 6, 188) weiterer Entwicklungen. Im Zuge des gleichen Arguments bemüht er sich darum, die Zerstörungs- und Erosionsszenarien der tiefenzeitlichen Geologie mit einem optimistischen Geschichtsbild zu verbinden.³⁶ Wenn man nach Quellen für Stifters Beschäftigung mit der Erdgeschichte fragt, ist daher nicht nur auf die geologische Fach- und Populärliteratur der Zeit um 1850, sondern auch auf die *Ideen*-Schrift zu verweisen. Im Gegensatz zu den in Sebalds, Schnyders und Frei Gerlachs Stifter-Deutungen namhaft gemachten, religions skeptisch-pessimistischen Vorzeichen, ist die Naturgeschichte für den Weimarer Autor selbst in ihrem Zerstörungspotential Bestandteil eines göttlich gewollten Entwicklungsprozesses. Sogar die erschreckende Aussicht eines zukünftigen Kataklysmus – irgendwann werde die Sonne die alternde Erde »in ihren brennenden Schoß« (FHA 6, 32) ziehen – wird von ihm keineswegs nur negativ bewertet. An der Naturgeschichte sei abzulesen, welcher unermesslichen Vorarbeiten es

bedurft habe, der menschlichen Gattung auf der Erde eine kurzfristige, aber doch »liebliche« Wohnstätte zu bereiten. Im Zusammenhang mit dieser Überlegung fasst Herder den Weltkörper im erbaulich-poetischen Bild einer »Aue«, auf der der Mensch »als ein Kind der Unsterblichkeit« spielt (FHA 6, 199).

Auch wenn sich Herders Geschichtsphilosophie vom metaphysischen Argumentationsrahmen des Rationalismus deutlich distanziert, in ihren inhaltlichen Konsequenzen ist sie nicht weniger optimistisch als das Weltbild vieler Frühaufklärer des 17. und 18. Jahrhunderts. Im Rahmen der von den *Ideen* ins Zentrum gerückten, gleichsam alle Gegenargumente aus dem Feld schlagenden Logik von Hülle und Kraft befreit jede Enthüllung die Kraft letztendlich nur zu noch größerer Bildungsfähigkeit. Auch der Untergang von ganzen Gattungen und Planeten ist dieser Logik zufolge nur ein Untergang von Hüllen, nicht aber von Kräften: »Auch der große Organismus der Erde muß also sein Grab finden, aus dem er, wenn seine Zeit kommt, zu einer neuen Gestalt emporsteigt« (FHA 6, 411). Verlustrechnungen kann die Menschheitsgeschichte im Rahmen eines solchen Denkschemas nicht aufweisen: allem Abblühen folgt irgendwann ein noch schöneres Aufblühen (vgl. FHA 6, 628).

Welche Konsequenzen hat dieser Blick auf die Geschichtsphilosophie Herders für die Frage nach der Eschatologie von Stifters *Nachsommer*? Sicherlich, eine konkrete Lehre von den letzten Dingen liefert der Roman nicht. Bereits in Herders *Ideen*-Schrift finden sich Aussagen zur postmortalen Existenz des Menschen nur im Modus von Andeutungen und Aussparungen. Wo immer das Thema konkret berührt wird, wechselt der Weimarer Autor in das rhetorische Register einer vieldeutigen Metaphorik. Letztendlich sei uns die kommende Welt noch durch einen »wohlthätigen Schleier« (FHA 6, 197) verborgen. Ähnlich wie in Risachs Kerberger Rede gilt es auch bei Herder auf die kommende Welt in Vertrauen zu warten und sich auf das zunächst relevante »Erdengeschäft« (FHA 6, 198) zu konzentrieren. Nimmt man allerdings Herders grundlegende Denkfigur von Kraft und Hülle beim Wort, dann lassen sich die *Ideen* sinnvoll nur mit einem monistischen Weltbild verbinden, das, ähnlich wie bei Bolzano, als letztes Ziel der göttlichen Schöpfung einen in Ewigkeit fortlaufenden Höherentwicklungsprozess erwartet.

Mit Bolzanos *Athanasia*-Schrift teilten Herders *Ideen* in Österreich ein ähnliches Zensurschicksal. Obschon als literarischer Autor durchaus geschätzt und mit seinen Volksliededitionen und Paramythien in zahlreichen Schullesebüchern der Habsburgermonarchie vertreten, blieb Herders geschichtsphilosophisches Hauptwerk bis in das Jahr 1848 auf diversen Verbotslisten der nationalen Zensurbehörden verzeichnet.³⁷ Von einer katholischen Eschatologie war Herder noch weiter entfernt als das Trostbuch Bolzanos. Mit seiner Kritik

von kirchlichen Dogmen stand der Weimarer Autor theologischen Positionen einer Aufklärungstheologie in der Tradition Lessings nahe. In den *Ideen* wird die Religion Christi zu einer Religion der »Humanität« (FHA 6, 708) erklärt. Der Verlauf der Kirchengeschichte vermittelt für den Autor das Bild eines von sakralen Religionsformen entstellten Urchristentums. Herders besondere Polemik gilt der »Barbarei des Römischen Papsttums« (FHA 6, 802).³⁸ In erneuter Anwendung der Naturanalogie von Kraft und Hülle findet er für den römischen Katholizismus das Bild einer zersprungenen Schale, die der Frucht der Humanität in der Neuzeit historisch nicht mehr angemessen sei (vgl. FHA 6, 823). Wenn Herders monistisches Weltbild im Rahmen eines sehr weiten Begriffsverständnisses auch als ›christlich‹ aufgefasst werden konnte,³⁹ mit dem katholischen Lehramt war es nicht zu vereinbaren.

Diese Hinweise machen deutlich, in welchen weltanschaulichen Problemzonen sich Stifters Roman mit seiner erkennbaren Referenz auf das Werk Herders in den in Österreich unter anderem vom Konkordat von 1855 geprägten 1850er-Jahren bewegte. In der Zeit nach 1848 hatte sich die Situation des staatlichen Lenkungs- und Zensursystems zum Teil deutlich liberalisiert. Wenn der *Nachsommer* aus heutiger Sicht – vor allem aufgrund der Inszenierung eines in tradierten Rollenmustern verfassten bürgerlich-familiären Idylls – jedoch lediglich als biedermeierlich-restaurativer Text wahrgenommen wird, gerät dabei aus dem Blick, dass er in seinen eschatologischen Bezugslinien zu Autoren wie Bolzano und Herder durchaus ungesichertes Terrain betrat.

Pessimismus und/oder Optimismus

Von Autoren wie Walter Rehm ist Stifter als ein explizit ›katholischer‹ Dichter gelesen und gedeutet worden. Hinsichtlich seiner Todesauffassung wurzeln der Autor, so Rehm in seiner Habilitationsschrift von 1928, »in der unverrückbaren Glaubensgewißheit des katholischen Christen, dem in wunderbarer Hoheit und Ruhe das Gut des Lebens durch das Wissen von Tod und Jenseits geadelt wird.«⁴⁰ Einschätzungen dieser Art sind in der Stifter-Forschung vielfach kritisiert und mit Gegenthesen beantwortet worden. Kritisch kann gegenüber Rehms Charakterisierung in jedem Fall eingewendet werden, dass sie mit einem weitgehend unklaren, vom Autor mehr oder minder assoziativ gebrauchten Begriff von Katholizität operiert. Aus empirischer Sicht ist festzuhalten, dass Stifters *Nachsommer*-Roman weder in bürgerlich-liberalen Kreisen, noch in den katholischen Milieus seiner Zeit, sei es in Österreich, sei es in anderen deutschsprachigen Gebieten, nennenswerten Anklang fand. Was in literaturgeschichtlichen Überblicksdarstellungen

als ›typischer‹ Roman des Spätbiedermeier gilt, bewegte sich um 1850 nicht nur stilistisch, sondern auch inhaltlich zwischen allen Stühlen. Ein interessantes Zeugnis liefert in diesem Zusammenhang Louise von Eichendorff, die Schwester des 1857, im Erscheinungsjahr des Romans, verstorbenen Dichters. Nach Empfang des *Nachsommers* schreibt sie dem Autor ihre Leseindrücke nach Linz: »Über das Ganze scheint mir leise ein heidnischer, antichristlicher Hauch zu wehen, und noch in keinem Ihrer früheren Werke, schien mir der Gegensatz von denen meines armen Bruders so entschieden ausgeprägt wie in diesem.«⁴¹

Was Louise von Eichendorff hier als ›antichristlichen Hauch‹ moniert, ist vermutlich nicht ein agnostisch-materialistischer Pessimismus, wie ihn W. G. Sebald in Stifters Werken wiederzuerkennen glaubte. Mit dem Attribut ›antichristlich‹ ließen sich um 1850 auch Unsterblichkeitsideen Bolzano'scher und Herder'scher Prägung benennen, deren Stufengangsszenarien ein panpsychisch-monistisches Weltverständnis nahelegten. An diesem Punkt zeigt sich, wie wenig ein Sprechen in der Terminologie von Optimismus und Pessimismus Stifters *Nachsommer* aus geistesgeschichtlicher Sicht differenziert zu beschreiben vermag. Mit dem Stichwort Pessimismus ließen sich um 1850 ganz unterschiedliche Welt- und Religionsauffassungen benennen. Gegenüber dem philosophischen Optimismus des 18. Jahrhunderts im Gefolge von Leibniz, Pope, Herder u.a. konnte auch die Eschatologie des katholischen Lehramts, in ihrem Beharren auf einer Trennung zwischen Diesseits und Jenseits sowie auf einem mit dieser Trennung verbundenen Gerichts- und Erlösungsgedanken, zum Teil als pessimistisch charakterisiert werden. Man denke beispielsweise an Arthur Schopenhauers Lob des Pessimismus des frühen Christentums, an dem seine Kritik des »niederträchtigen Optimismus« der rationalistischen Theologie ansetzte.⁴² Auf die in der Zeit der Aufklärung beliebten Todesauffassungen Herder'scher Couleur, in der der Tod als sanfter Übergang, »heilsames Opium« (FHA 6, 192) und kräftiger Schlummer beschrieben wurde, reagierte die katholische Amtskirche mit deutlicher Ablehnung. Zu erinnern ist etwa an die von Pius IX. im Jahr 1856 an die Kirche in Österreich gerichtete Enzyklika *Singulari Quidem*, in der das Kirchenoberhaupt den ›Rationalismus‹ vor allem in Fragen des ewigen Heils kritisiert.

Welches Fazit lässt sich aus den hier unternommenen *Nachsommer*-Lektüren ziehen? Hinsichtlich seiner Aussagen zur Eschatologie ist Stifters Roman ein mehrdeutiger Text. Die Frage nach Tod und Jenseits bleibt im Raum des Unbestimmten und für den Menschen Verborgenen. Ebenso wie bei Herder liegt ein jenseitiger Zielpunkt für die Figuren des Romans gewissermaßen noch hinter einem wohlthätigen Schleier verborgen. Man könnte Stifters *Nachsommer* in seiner rhetorischen Strategie der Vieldeutigkeit aber auch ein Kunststück

der Diplomatie nennen. Im ruhigen Herbstglanz manövriert der Text zwischen äußerst unterschiedlichen Weltbildern – einem rationalistischen, einem nationalliberalem, einem neuhumanistischen, einem katholischen –, ohne dabei vordergründig etwas von seiner epischen Ruhe zu verlieren. Wenn Heinrich beim Anblick des nächtlichen Sternenhimmels bemerkt: »Es war eine Weihe und eine Verehrung des Unendlichen in mir« (HKG 4.3, 12), bleibt unklar, ob diese Unendlichkeit auf ein monistisches Alleinheitsgefühl oder auf eine christlich gedachte, transzendente Ewigkeit zu beziehen ist. Wenn im Text wiederkehrend eine Schöpferinstanz angeredet wird – eine »höchste Macht [...] die alles Bestehende ordnet« (HKG 4.2, 249) –, bleibt offen, ob damit ein theistisch-personaler Gott oder, wie in Herders *Ideen*, eine abstrakte, weltimmanente Kraft angesprochen ist.

Wenn W.G. Sebald in Stifters Werk einen »bis ins Kosmische ausgeweiteten Pessimismus« erkennen konnte, so ist diese Deutung nicht abwegig; sie beruht aber auf einer Qualität der Mehrdeutigkeit, die sowohl auf den Begriff des Pessimismus als auch auf den Roman Stifters zu beziehen ist. Im *Nachsommer* wirken die optimistischen Aussagen der Romanfiguren eigentümlich schattiert. Viele Interpreten haben dem Text eine janusköpfige Grundstruktur zugeschrieben, die darin besteht, etwas Trauriges und Leidvolles in einen schönen, ruhevollen, idyllischen Raum einzufassen und dadurch nahezu unkenntlich zu machen. Blickt man von Stifters *Nachsommer* aus auf Herders Geschichtsphilosophie, so trifft auf sie ein möglicherweise ähnlicher Befund zu. Das von der *Ideen*-Schrift vertretene Theorem der »Entwicklung« mit seinem Grundaxiom, dass »jede Zerstörung [...] Übergang zum höhern Leben« ist (FHA 6, 177), ließ es zu, alle Sinnlosigkeit der Geschichte in das Telos der Humanität zu integrieren und jeden Verlust, auch den individuellen Tod, zu einem Gewinn zu erklären. Bereits im 18. Jahrhundert hatte ein solches Trostversprechen kritische Stimmen auf sich gezogen. Im 19. Jahrhundert verlor es mehr und mehr an Überzeugungskraft. Stifters *Nachsommer* ist möglicherweise eines der wenigen *survivals* von Herders Optimismus in der Literatur um 1850. Auch hier überlebte er nur in gebrochener Form.

Anmerkungen

- 1 Adalbert Stifter, *Der Nachsommer. Eine Erzählung*, in: ders., *Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Alfred Doppler u.a., Bd. 4.3: *Der Nachsommer. Eine Erzählung. Dritter Band*, hg. von Wolfgang Frühwald und Walter Hetteche, Stuttgart u.a. 2000, 155. Textzitate aus dem Werk und Nachlass Stifters werden im Folgenden unter Angabe der für diese Werkausgabe üblichen Sigle (HKG) belegt. Textbelege des dreibändigen *Nachsommer*-Romans erfolgen im Fließtext unter der Bandangabe HKG 4.1–4.3.

- 2 Walther Rehm, *Nachsommer. Zur Deutung von Stifters Dichtung*, München 1951, 46.
- 3 Ebd., 17.
- 4 Ebd., 90.
- 5 W.G. Sebald, *Bis an den Rand der Natur. Versuch über Stifter*, in: ders., *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Salzburg–Wien 1985, 15–37, hier 23.
- 6 Ebd., 17.
- 7 Ebd., 18.
- 8 Ebd., 23.
- 9 Vgl. Peter Schnyder, *Schrift - Bild - Sammlung - Karte. Medien geologischen Wissens in Stifters »Nachsommer«*, in: Michael Gamper, Karl Wagner (Hg.), *Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit*, Zürich 2009, 235–248.
- 10 Ebd., 241.
- 11 Vgl. Sebald, *Bis an den Rand*, 34; zum Thema vgl. auch differenziert Hans-Georg von Arburg, *Rieseln. Stifters Infinitesimaldramatik*, in: Davide Giuriato, Sabine Schneider (Hg.), *Stifters Mikrologien*, Stuttgart 2019, 71–87.
- 12 Franziska Frei Gerlach, *Erosive Entschleunigung. Stifters Semiotisierung des Raums im Modus der Geologie*, in: Roland Berbig, Dirk Götsche (Hg.), *Metropole. Provinz und Welt. Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus. Schriften der Theodor Fontane-Gesellschaft*, Berlin u.a. 2013, 275–289, hier 277.
- 13 Vgl. in diesem Zusammenhang die vom Religionsphilosophen Charles Taylor in seiner Studie *Ein säkulares Zeitalter* als »Subtraktionsgeschichten« kritisierten Säkularisierungstheorien des 19. und 20. Jahrhunderts. Nach Taylor ist die vielen Säkularisierungstheorien implizite These einer »rationalen« Entwicklung von religiösen zu wissenschaftlichen Weltbezügen kritisch zu befragen. »Entzauberung« qua Wissenschaft, so Taylor, ist nicht gleichbedeutend mit einem Niedergang von Religion, sondern kann auch mit einer Veränderung religiöser Glaubensformen einhergehen (vgl. Charles Taylor, *Ein säkulares Zeitalter*, Frankfurt/Main 2009, 713).
- 14 Zusammenfassend hierzu Jutta Osinski, *Katholizismus und deutsche Literatur im 19. Jahrhundert*, Paderborn 1993, 163–174.
- 15 Zu dieser Tendenz in Stifters Werk vgl. Christian Begemann, *Der Nachsommer*, in: Dorothea Klein, Sabine Schneider (Hg.), *Lektüren für das 21. Jahrhundert. Schlüsseltexte der deutschen Literatur von 1200 bis 1990*, Würzburg 2000, 202–225, hier 220: »Seit dem Beginn des mittleren Werks [Stifters] läßt sich der Abbau von allem beobachten, was auf die besondere Sichtweise eines Erzählers hindeuten könnte. Denn »subjektiv« wird für Stifter zunehmend synonym mit »verzerrend« und »verfälschend«. Der Erzähler hat deshalb alle Besonderheiten abzulegen und ganz hinter der Ordnung dessen zurückzutreten, was er darstellt«.
- 16 Vgl. hierzu auch Adalbert Stifter, *Ueber den geschnitzten Hochaltar in der Kirche zu Kefermarkt*, Linz 1853.
- 17 Vgl. hierzu unter anderem Christian Begemann, *Metaphysik und Empirie. Konkurrierende Naturkonzepte im Werk Adalbert Stifters*, in: Lutz Danneberg u.a. (Hg.), *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*, Tübingen 2002, 92–126.
- 18 Bernard Bolzano, *Athanasia oder Gründe für die Unsterblichkeit der Seele. Ein Buch für jeden Gebildeten. der hierüber zur Beruhigung gelangen. 2., verbesserte Ausgabe, mit einem kritischen Anhang vermehrt von einem Freunde des Verfassers*, Sulzbach 1838, 17. Textbelege erfolgen im Weiteren im laufenden Text unter der Sigle Ath. Im Original gesperrter Text wird hier und im Weiteren kursiv wiedergegeben.

- 19 Vgl. Wolfgang Kühne, Petr Pisa, »weil ich den kirchlichen sowohl als weltlichen Behörden mißfiel«, *Bernard Bolzano auf dem Index*, Baden-Baden 2018.
- 20 Vgl. ebd., 123.
- 21 Vgl. exemplarisch Eduard Winter, *Der Humanist Bernard Bolzano*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 29 (1981), 792–799, hier 793.
- 22 Vgl. hierzu auch Adam Drozdek, *Infinty and Bolzano's Eschatology*, in: *Axiomathes*, 9 (1998), 275–286, hier 283.
- 23 Vgl. hierzu auch Wolfgang Kühne, *Goethe und Bolzano*, in: *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge*, Bd. 18: *Studien zu Geschichte und Theologie*, hg. von der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Berlin–Boston 2012, 76–126, hier 117f.
- 24 Alfred Doppler hat in Bolzanos Werk »eine entscheidende Anregung und eine wichtige Quelle« (Alfred Doppler, *Das sanfte Gesetz und die unsanfte Natur in Stifters Erzählungen*, in: Jattie Enklaar, Hans Ester [Hgl.], *Geborgenheit und Gefährdung in der epischen und malerischen Welt Adalbert Stifters*, Würzburg 2006, 13–22, hier 14) für Stifters vielzitierte Rede vom »sanften Gesetz« im Vorwort der Novellensammlung *Bunte Steine* vermutet, allerdings mit philologisch wenig aussagekräftigen Argumenten.
- 25 Beide Persönlichkeiten teilten Bolzanos philosophische Positionen allerdings nur bedingt. Der Philosoph Exner war Herbartianer, Kultusminister von Thun stand zum Teil auch ultramontanen Positionen nahe (vgl. Otto Weiß, *Bolzanisten und Güntherianer 1848–1851*, in: Helmut Rumppler [Hgl.], *Bernard Bolzano und die Politik. Staat, Nation und Religion als Herausforderung für die Philosophie im Kontext von Spätaufklärung, Frühnationalismus und Restauration*, Wien u.a. 2000, 247–280, hier 260ff.), als »Bolzanisten«, wie Doppler sie nennt (Doppler, *Das sanfte Gesetz*, 14), können weder Exner noch von Thun eingestuft werden.
- 26 Vgl. unter anderem William M. Johnston, *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, Wien–Köln–Weimar 2006, 282.
- 27 Weiß, *Bolzanisten und Güntherianer*, 277.
- 28 Einen Überblick gibt Johnston, *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte*, 279–293.
- 29 Alfons Glück, *Stifter - Naturreservate und künstliche Paradiese nach 1848*, in: Thomas Koebner, Sigrid Weigel (Hg.), *Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation*, Opladen 1996, 312–345, hier 325.
- 30 Vgl. zu diesem Befund Begemann, *Der Nachsommer*, 219: »Geht der biografisch strukturierte Entwicklungsroman zumeist von einem Anfangszustand der subjektiven Selbstverfallenheit und Weltverkenning, der unrealisierbaren Wunschbilder und Illusionen aus, so ist bei Heinrich nichts derartiges gegeben. [...] Ja, Heinrich ist so wenig Individuum, daß Stifter ihm erst am Ende des Buches einen Eigennamen gönnt«.
- 31 Adalbert Stifter, *Oberösterreichischer Kunst-Verein [1851]*, in: HKG, Bd. 8.4: *Schriften zur Bildenden Kunst*, hg. von Johannes John und Karl Möseneder, Stuttgart u.a. 2011, 25–27, hier 26.
- 32 Vgl. etwa die Begriffsprägungen einer »Deutschen Klassik« bei Heinrich Laube, *Geschichte der deutschen Literatur*, 4 Bde., Stuttgart 1839/40. Im Roman erhält Risachs Ziehsohn Gustav von seiner Mutter zu seinem Geburtstag eine vollständige Goetheausgabe zum Geschenk, die den Knaben ein Leben lang begleiten soll. Aufschlussreich für Stifters an den Weimarer Klassikern orientiertem Bildungsverständnis ist auch die Textauswahl seines für den Gebrauch an Realschulen konzipierten *Lesebuchs zur Förderung humaner Bildung* von 1854.

- 33 Johann Gottfried Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, in: ders., *Werke in zehn Bänden*, hg. von Martin Bollacher u.a., Frankfurt/Main 1989, Bd. 6, 168. Zitate aus Herders *Ideen*-Schrift erfolgen im Weiteren im laufenden Text unter der Sigle FHA 6.
- 34 Arthur Lovejoy, *Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens* [engl. Orig. 1936], Frankfurt/Main 1985, 241.
- 35 Dass Herder die platonische Idee eines Zusammenhangs von Gott und Kunst vor allem sprachphilosophisch begründet und in seinen theologisch-literaturhistorischen Studien mit einer Lektüre der Bibel als Textkorpus poetischer Texte verknüpft, kann an dieser Stelle nur angedeutet werden; hierzu mit Bezug auf Stifter vgl. Thomas Gann, *Poesie des Alten Testaments. Herder in Adalbert Stifters »Lesebuch zur Förderung humaner Bildung« und der Erzählung »Das Haidedorf«*, in: *Herder Jahrbuch*, 15 (2020), 107–130.
- 36 Vgl. das Kapitel »Unsre Erde ist vielerlei Revolutionen durchgegangen, bis sie das, was sie jetzt ist, worden« aus Herders Schrift (FHA 6, 29–32).
- 37 Zur Indizierung in Österreich vgl. die Onlinedatenbank <https://www.univie.ac.at/zensur/> [letzter Zugriff 1.3.2021].
- 38 Vgl. insbesondere das Kapitel »Römische Hierarchie« (FHA 6, 807–816).
- 39 Vgl. hierzu Claas Cordemann, *Herders christlicher Monismus. Eine Studie zur Grundlegung von Johann Gottfried Herders Christologie und Humanitätsideal*, Tübingen 2010. Cordemann erkennt in Herders *Ideen* den Versuch, dem »naturalistischeln Monismus« einen christlichen Monismus entgegenzusetzen (ebd., 265).
- 40 Walther Rehm, *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik* [1928], Tübingen 1976, 461.
- 41 Louise von Eichendorff an Adalbert Stifter, *Brief vom 10. Januar 1858*, in: *Adalbert Stifter. Sämtliche Werke*, 25 Bde., hg. von August Sauer u.a., Graz u.a. 1939, Bd. 23, 197–201, hier 200.
- 42 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Band II* [1844], hg. von Wolfgang Löhneysen, Frankfurt/Main 1986, 216.

Dietmar Voss

Zirzensische Phantasmagorien

Mythopoetische Aspekte der Filme von Federico Fellini

Im akademischen Forschungsbetrieb ist es ein kaum bestrittener Gemeinplatz, dass es im Œuvre Federico Fellinis eine »markante Zäsur« gebe, die man um 1960 ansetzt, je nach diskursiver Strategie kurz vor *Otto e mezzo* (1963)¹ oder auf den Spuren Kracauers vor *La dolce vita* (1960),² wobei es in der Regel um einen »Bruch mit dem neorealistischen Mainstream«³ zugunsten einer eher »traumaffinen Schaffensperiode«⁴ gehen soll. Die folgenden Überlegungen wollen zeigen, dass es sich hierbei um eine Einteilung handelt, die eher machtgestützten Klassifikations- und Verwaltungsbedürfnissen entgegenkommt, als dass sie der Sache selbst: dem filmästhetischen Werk Fellinis, gerecht würde. Dabei sollte deutlich werden, dass diesem Werk ein mehr oder weniger unbewusstes mythopoetisches System zugrunde liegt, das die formal und narrativ unbestreitbar verschiedenen Filmwerke zu einem in sich schlüssigen Zusammenhang fügt.⁵

Das Meer

Von Rimini habe er, so Fellini gesprächsweise, eigentlich immer in seinen Filmen erzählt: nicht nur in solchen, die wie *I vitelloni* (1953), *La strada* (1954), *Roma* (1971) oder *Amarcord* (1973) einen direkten, ausdrücklichen Bezug zu seiner Heimatstadt haben, sondern auch in denjenigen, wo ein solch thematischer Bezug völlig fehlt. Von der Heimat Rimini erzähle er nämlich immer »insofern, als *das Meer* im Hintergrund da ist, als Urelement«, von dem alles kommen kann – von »Korsarenschiffen«, den Türken, bis zu »amerikanischen Schlachtkreuzern«, auf denen Ginger Rogers und Fred Astaire im Schatten der Kanonen tanzen.«⁶ Dem scheint *prima vista* zu widersprechen, dass Fellini schon als Kind dem – in Italien nahezu rituellen – Strandleben, den lärmenden Badevergnügungen, dem Schwimmen im Meer nie etwas abgewinnen konnte. »Ich habe noch nie im Meer gebadet, weder in Rimini noch in Fregene noch sonstwo«, und zwar auch aus Scham, wie er glaubhaft gesteht.⁷ Das Meer, das Fellini in Bann zieht, ist nicht das Meer der Seefahrer oder Urlauber, auch nicht das Meer des Bürgers auf Sonntagsausflug, der sich am Strand entspannen oder

sammeln will. »Vielleicht ist das Meer für mich so faszinierend geblieben, weil ich es nie erobert habe: der Ort, aus dem die Ungeheuer und die Gespenster kommen.«⁸ Darunter auch ungeheure Objekte von brennender Sehnsucht und Heilsverlangen wie die »Rex«, ein riesiger Ozeandampfer – Prestigesymbol des italienischen Faschismus, das in einer Sequenz gegen Ende von *Amarcord* (1973) der Menge der Riminesi, die erwartungsvoll in Scharen mit Booten aufs Meer hinausfahren, gegen Mitternacht in strahlender Festbeleuchtung erscheint und zum Gegenstand frenetischen Jubels wird. Das Meer, das die poetische Bildersprache seiner Filme prägt, entstammt dem unbewussten Reich der Kindheit, dessen Landschaft sich mit den Kinderträumen der Menschheit verschränkt. Es ist das mythische Meer.

Die Handlung von *La strada* ist vom Meer gleichsam mythisch-imaginativ umrahmt: Die erste Film-Einstellung zeigt den Meeresstrand in gleißend hellem Licht, von links taucht Gelsomina (Giulietta Masina) mit ihrem Reisigbündel auf, und am Strand verkauft die Mutter sie für 10 000 Lire an Zampano (Anthony Quinn). Die Schlussequenz steht filmisch in exakt komplementärem Verhältnis zum Anfang: Nun rauscht das Meer in der Nacht, ist so dunkel, dass es mit dem Nachthimmel verschmilzt und den Horizont verschluckt; man sieht nur die im Mondlicht blendend weißen Schaumkronen der Wellen, die stetig anrollen, und in einer bezogen auf die Eingangssequenz »positiven« Gegendiagonalen das Filmbild durchkreuzen. Unterdessen torkelt der betrunkene Zampano zum Strand, sinkt in den Sand, den er verzweifelt aufwühlt, bevor er sein Ende findet. Gelsomina hat eine geheimnisvolle Bindung ans Meer: Als sie an Zampano verkauft wird, geht sie von den anderen weg, allein auf das Meer zu, kniet sich lächelnd hin, als wollte sie das Meer anbeten. Auch nachdem sie Zampano später vom Gefängnis abholt und sie auf der Landstraße weiterziehen, kommen sie am Meer vorbei. Begeistert springt sie aus dem Planwagen, rennt aufs Meer zu und blickt beseelt in die Weite. Wieder scheinen sich, wie man bemerkte, auf Gelsominas Gesicht »pantheistische Erleuchtungen« abzuzeichnen.⁹ Zampanos breiter dunkler Rücken im Gegenlicht der strahlenden, sich im Meer spiegelnden Sonne, während er sich die Füße wäscht (sie wolle nun nicht mehr nach Hause, sagt sie, darauf Zampano: »Klar, bei mir bist du im Paradies!«). Das Meer ist in Fellinis Film ebenso sehr Medium ekstatischer Beseelung und Glückserwartung als auch Medium tiefster, hoffnungsloser Verzweiflung. Dass Zampano verzweifelt, offenbart im Übrigen, dass er bei aller Brutalität, Heuchelei, plumpen Kraftmeierei – wie alle dämonischen Wesen – nicht ganz und gar böse ist.

Wenn für Fellini Rimini nicht nur ein Ort des Schreckens, der Gewalt, der spöttischen Arroganz ist, hat das vor allem »mit der weiten Öffnung des Meeres« zu tun, wo »zarte Töne, unendliche Sanftheit« entstehen, sogar beim

»winterlichen Meer mit den weißen Wellenkämmen und dem starken Wind«. ¹⁰ Noch der Erwachsene träumt, als Riese im Meer *ins Offene* zu schwimmen, ohne Angst zu ertrinken, die Füße streifen das Seegras. »Riminis Hafen« öffnet sich »auf ein grünes, drohendes, angeschwollenes Meer [...] wie eine bewegte Grassteppe, über der schwarze Wolken gegen das Festland zogen«. ¹¹ Der Akzent, den Fellinis Filme auf das *offene* Meer legen, legt nahe, dass das Mythische hier keineswegs christologisch beschränkt zu verstehen ist. Gewiss, die »Ungeheuer und Gespenster«, die dem Meer entsteigen, wie z.B. das monströse Meerestier, auf das die Feiern aus *La dolce vita* (1960) in der Schlussequenz am Strand stoßen, unterhalten paradigmatische Beziehungen zu den biblischen Mythen von verschlingenden Chaosdrachen, dem Leviathan oder dem »höllischen« Fisch, der Jonas verschlang – Mythen, welche das offene Meer in christlicher Sicht zum Ort der bösen Seelen, des Infernos machen, weshalb im verwirklichten Gottesreich »das Meer [...] nicht mehr« sein werde. ¹² Im Gegensatz zur christlichen Apokalypse offenbart sich in Fellinis Filmen das Meer in einer Ambivalenz, einer spannungsreichen Dialektik, wie sie für die antike Mythologie kennzeichnend ist. So kannten die Griechen durchaus eudaimonische Meereswesen: liebreizende Nymphen, Wassergöttinnen wie Kalypso oder Ino, die Odysseus in stürmischer See helfen, ihn verlocken und verwöhnen, ihm Vertrauen einflößen. ¹³ Sie stellen ein selbstvergessenes Glück in Aussicht, das durch die ungeheuren Elementargewalten des Meeres, die Gefahr und Nähe des Todes nicht geschmälert, eher noch gesteigert wird. Als ästhetische Inspirationsquelle, dunkel dionysisches Glücksversprechen spielt »das Meer« bei Fellini eine ähnliche mythopoetische Schlüsselrolle wie für Pasolini die (verklärte) friaulische Mutter-Landschaft: berauschte Gänge durch wogende Felder, Pappelalleen, die wie Gespenster aus dem Nebel ragen, verheißen eine geheimnisvolle, beseelte Wirklichkeit. ¹⁴

In *Otto e mezzo* (1963) erscheint am Meeresstrand eine ältliche wilde Frau mit üppigen weiblichen Formen: Saraghina, eine »Verkörperung ursprünglicher Geschlechtlichkeit, abschreckend und anziehend zugleich«. ¹⁵ Als Kind suchte sie Guido – Protagonist des Films, Alter Ego Fellinis – mit seinen Gefährten bei ihrer Bunkerruine am Strand heimlich auf, damit sie ihnen für ein paar Lira ihre obszönen, ekstatischen Tänze vorführe. In der entsprechenden Rückblende rennen Priester, für die Saraghina *das* Hassobjekt schlechthin ist, aufgeregt herbei, um Guido gewaltsam vom Strand wegzuschleppen – ohne nachhaltigen Erfolg, denn bei nächster Gelegenheit läuft er wieder hin. Diese vulgäre, medusenartige Gestalt, mit pechschwarzem, zerzaustem Haar, zerlumpten Kleidern ist eine filmische Allegorie der (heute entwerteten) göttlichen Erdmutter, wie der »breitbrüstigen Gaia«, deren »riesiger Schlund« alles Lebendige hervorbringt und verschlingt. Sie ist Poseidon, dem »Herrn der tellurischen Wasser« (Bachofen),

der als chthonischer Gott in der Unterwelt, unter den »Wurzeln der Erde und des unwirklichen Meeres« zu Hause ist, intim verbunden.¹⁶ Die innere Dialektik des Meeres führen Fellinis Filme auf der Spur des griechischen Mythos durch ein Netz von Bildern und Zeichen mit der inneren Dialektik der *Tellus Mater* zusammen, die in seinem Werk bisweilen allegorische Gestalt gewinnt. Nicht zuletzt in der Figur der Volpina aus *Amarcord* (1973), deren Bild zwar in Opposition zur Saraghina komponiert ist (sie ist jung, schlank, blond), aber dieselbe tellurische Bedeutung trägt. Mit stolzen Bewegungen taucht sie am sonnenüberfluteten Strand auf (die Kamera folgt ihr im Gegenlicht), wo sie lebt, ungezwungen uriniert, lüstern die Bauarbeiter anspricht (»È caldo, eh, voi non ce l'avete caldo?« | Es ist heiß, nicht wahr, ist euch nicht heiß?). Sozial geächtet wie Saraghina, beherrscht sie die erotischen Phantasien der jugendlichen Protagonisten des Films.¹⁷

Auch Fellinis kommerziell erfolgreichster Film, *La dolce vita* (1960), gibt in Schlüsselszenen dem Meer atmosphärischen Raum: In der Strand-Trattoria macht Marcello (Marcello Mastroianni) zur antiken Mittagsgeisterstunde einen ernsthaften Schreibversuch, lauer Wind, zahllose Sonnensplitter rinnen durch das Strohdach, als im Hintergrund die bildhübsche junge Paola (Valeria Giamgottini) auftaucht und die Tische deckt. Eine rätselhafte Gestalt – nach C. G. Jung als Projektion des »weiblichen« Unbewussten der männlichen Psyche, seiner »Anima«, deutbar, die der Schreibende indes nicht als Inspirationsquelle zu nutzen versteht.¹⁸ In der Schlusssequenz taucht Paola wieder auf, nachdem die taumelnden Teilnehmer der »Orgie« am Strand jenes monströse Meerestier gefunden haben. Hinter einer Flusseinmündung spricht Paolina auf Marcello ein, macht Zeichen, gestikuliert, doch im Lärm der Partygäste und des rauschenden Meeres kann er sie nicht verstehen. Die Bilder des Meeres stehen hier im Kontext von orgiastischer Feier, Verschwendung, Tragik und – wenn auch missglückter – poetischer Inspiration. Sie weisen auf das dionysische Meer, das Meer, dem Dionysos mit seinem Gefolge auf dem Schiffskarren, dem *carro navale* entsteigt und in Athen einzieht; das Meer, dem Dionysos als Kraftquelle und Aktionsraum tief verbunden bleibt.¹⁹

Der Zirkus

Dem mythischen Meer Fellinis entsteigen nicht nur Ungeheuer und Gespenster, Piratenschiffe und Schlachtkreuzer: »wie ein riesiges Schiff« am Horizont erscheint plötzlich der »Zirkus«; die invasive Faszination, die von ihm ausgeht, hat »etwas mit dem Meer zu tun«.²⁰ Eine Art ambulantes Kraftwerk der *Karne-*

valisierung des Lebens, reanimierte der Zirkus den dionysischen Zug, welcher ekstatisch die tragischen Spannungen des Lebens ausagierte, statt sie zu verdrängen. Daher ist die Zirkuswelt keineswegs Inbegriff von *fröhlicher* Grenzüberschreitung. Im Gegenteil schwelt in ihr »eine Atmosphäre von Schlachthaus. Dort ist Wahnsinn und Erfahrung des Schreckens [...] Blut in den Sägespänen.«²¹ Die Clowns sind archaische »Protestler [...] gegen die bestehende Ordnung«,²² verkörpern dasjenige im Menschen, »was in jedem von uns gegen die höhere Ordnung rebelliert«,²³ eine Gestalt des *Heterogenen*. Dessen »Epiphanie« ereignet sich, wenn die Zirkuswelt in die homogene Ordnung der Dinge, der »bürgerlichen Gesellschaft« einbricht.²⁴ Die Zirkusclowns in »ihrer totalen Irrationalität, ihrer Gewalttätigkeit, ihren extravaganten Launen«, machen das sichtbar, was die Bürger verdrängen: den »Schatten« des Menschen, wie Fellini in Termini der Jung'schen Psychoanalyse formuliert. »Um den Schatten zu töten, bedarf es der Sonne, die senkrecht auf den Kopf scheint. Dann verschwindet der Schatten. Eben: der völlig angestrahlte Mensch hat seine karikaturhaften, grotesken difformen Aspekte zum Verschwinden gebracht.«²⁵ Nur die Konstruktion eines reinen Vernunftmenschen wäre, wie das symbolbeladene Gleichnis der Sonne zeigt, ohne Schatten, ohne Clowns.

Als »negative« Epiphanie, die plötzlich das *Andere* Gottes, der Macht, der Autorität, der Vernunft, der Ordnung vor Augen, in alle Sinne führt, hat die Zirkuswelt in Fellini schon früh »augenblicks [...] eine traumatisierende totale Zugehörigkeit zu diesem Lärm, dieser Musik, diesen ungeheuerlichen Erscheinungen, diesen Todesgefahren« hervorgerufen, zu einer Art von »Spektakel, die auf Erstaunen, auf Phantasie, Spott und Unsinn und dem Fehlen kalter intellektueller Deutung beruht.«²⁶ Diese existenzielle Affinität drückte all seinen Filmen ihren Stempel auf. In der Zirkusarena bedarf es, um das transgressive Wesen des Clowns hervortreten zu lassen, des kanonisierten Duells zwischen »weißem Clown« (dem Pierrot) und dem »August«, worin sich nach Fellini »der Kampf zwischen dem stolzen Kult der Vernunft« und »der Freiheit des Triebes« darstellt.²⁷ Sich mit dem August identifizierend, kann sich das Kind »vorstellen, daß es alles Verbotene tut«, ohne dafür »verurteilt«, vielmehr mit Beifall belohnt zu werden.²⁸

Der Film *La strada*, Fellinis erster Welterfolg, wandelt jenes Verhältnis zwischen Pierrot und August eigentümlich ab und streut Elemente von Verkehrung ein. Zampano, den die zirkensische Inszenierung, sein Realitäts- und Geschäftssinn eigentlich der Rolle des Pierrots annähern, ist alles andere als ein *weißer* Clown, kein Bourgeois, sondern eher ein verlumpter, triebhafter Clochard, hat also Züge, die man der Zeichensphäre des August zuschrieb. In Zampano verdichten sich alle Brutalität, aller Schrecken, alle rebellische

Energie, die der Zirkuswelt eigen sind. Und auch deren Wahnsinn, dem erst Gelsomina verfällt, nachdem Zampano Matto, den spöttischen Artisten (Richard Basehart), getötet hat, dann am Ende auch Zampano selbst, in seinem Wahn, keine Anderen zu brauchen. Gelsomina gehört zwar zu den »Augusten«²⁹ und spielt oft den »dummen August«, ihr Gesicht ist aber *ungeschminkt weiß*, und sie verkörpert – wie dann sogar die kindliche Hure Cabiria im Film *Le notti di Cabiria* (1957) – nicht den entfesselten Trieb, sondern die »Sehnsucht nach Unschuld« – »ein kleines Wesen [...], das Liebe schenken will, das für die Liebe lebt«.³⁰ Gelsomina steht sowohl in der Reihe der verspielten, Unsinn treibenden Clowns (dessen »reine« Gestalt im Film der neckische Artist Matto verkörpert) als auch in der Reihe der »unschuldigen« weiblichen Anima-Gestalten,³¹ wie sie Fellinis Filmwerk etwa in der Figur der Paola (*La dolce vita*) oder der Claudia (*Otto e mezzo*) durchziehen. Sie bildet eine besondere Verschränkung dieser paradigmatischen Ketten.

Giulietta Masina hat Spekulationen, die das Verhältnis von Zampano und Gelsomina auf ihre Ehe mit Fellini bezogen, ebenso wie »jede Identifizierung mit der Figur des kindlichen Opfers«, entschieden zurückgewiesen.³² Ihre Deutung mag prima vista verblüffen: »Gelsomina ist Federico. Er hat das Haus nahe dem Meer verlassen und ist in den Campingwagen gestiegen; er hat die Kunst des Clowns erlernt und sich als Vermittler einer »Realität der Seele« ins Spiel gebracht«.³³ Gelsomina ist das Bild des Unbewussten eines Subjekts, dessen Ich-Bewusstsein sich mit der *persona*, das heißt der Rollenmaske eines »starken« Mannes identifiziert. Fellini gelang es (im Unterschied zu Zampano) mit der filmischen Entäußerung jenes Seelenbildes, mit Jung gesprochen, »sich seines unsichtbaren Beziehungssystems zum Unbewußten, nämlich der Anima, bewußt« zu werden.³⁴

Mit der Atmosphäre der Zirkuswelt sind alle Filme Fellinis durchtränkt – sie bildet eine Brücke von *La strada* (1954) bis hin zu *Il casanova* (1976). Dieser Film bietet gleich zu Beginn ein Maximum an zirkensischem Spektakel auf: Karneval im nächtlichen Venedig, Menschenmassen mit bizarren Masken am Canale Grande, buntes Feuerwerk und flackernde Laternen, Glockengeläut, Trommelwirbel, Trompeten, Fanfarenstöße. In der Menge unter der Maske des Pierrots versteckt: Casanova (Donald Sutherland). Der folgende Reigen erotischer Erlebnisse zeigt ihn allerdings weniger als souveränen Verführer, das heißt als *weißen* Clown – weiß ist nur seine seidene »Funktionskleidung«; vielmehr als sexuellen »Arbeiter« im Dienst höfischer Damen. Die Kopulationsszenen ähneln *Zirkusnummern* zwischen Akrobatik und Ballett. Die Komik dieses Casanova liegt gerade im Kontrast zwischen aristokratischem Gebaren, Selbstverständnis und der tatsächlichen Rolle als dienstbarer August, die er an den Höfen der

Vornehmen spielt. In einer späteren Sequenz stößt er in London inmitten eines lärmenden Jahrmarkts auf »la grande mouna«, die Nachbildung eines weiblichen Riesenwals. Ein Marktschreier animiert die Passanten, in sein weit offenes Maul zu steigen. Im Innern des Wals herrscht ein zirkensisches Treiben, trancehafte Musik ertönt, ein weißer Pierrot, Flötenspieler tauchen auf, eine Laterna Magica entwirft verstörende Bilder.

Als Marcello, der getriebene Journalist aus *La dolce vita*, in Rom überraschend Besuch von seinem Vater, einem Handelsvertreter aus der Provinz, bekommt, suchen sie auf dessen Wunsch einen altmodischen Nachtclub auf. Im Animationsprogramm tritt eine dilettantische Zirkustruppe auf: Ein Clown-Dompteur lässt als Wildkatzen »verkleidete« Frauen Kunststücke machen. Diese – durchaus sexistische – Szene variiert der Film *Otto e mezzo* (1963). Guido (Marcello Mastroianni) entflieht einer peinlichen Eifersuchtsszene mit seiner Frau Luisa (Anouk Aimée) und deren Freundin in einen halluzinativen Tagtraum, der all »seine Frauen« in einer altertümlichen Wohnküche versammelt, wo sie ihn ganz wie ein Kind entkleiden, baden, abtrocknen, lieblosen.³⁵ Als aber (wegen der von Guido verfügten »Altersgrenze« für Frauen, die sich dort aufhalten dürfen) eine Revolte ausbricht, geht Guido wie ein Zirkus-Dompteur mit einer langen Peitsche dazwischen und bringt, untermalt von Wagners *Walkürenritt*, die Widerspenstigen seines »Harems« zur Reason. Diese Harems-Traum-Sequenz ist jedoch nicht als Ausdruck einer »sadistischen« Triebanlage des Protagonisten (oder gar Fellinis) zu deuten. Wie die dem Kindheitsmythos der Zirkuswelt entlehnte Szene andeutet, ist diese »Bändigung« die spöttische Regung, infantile Rebellion eines Wesens, das in tiefe Abhängigkeit von »mütterlichen« Frauen verstrickt ist, eine Abhängigkeit, die es auf Augenblicke humoristisch verkehrt. Der Film endet damit, dass sich das gesamte Film-Set (man dreht gerade an einem gigantischen Turm mit Raumschiff) in die Zirkuswelt auflöst: alle Figuren steigen auf eine Art Laufsteg herab und reihen sich (zuletzt auch Guido und Luisa) in den Reigen musizierender Clowns ein, den ein Kind anführt. Nachdem sich in *Le notti di Cabiria* (1957) der vermeintliche »Bräutigam« von Cabiria (Giulietta Masina) als gerissener Betrüger entpuppte, wälzt sich Cabiria verrückt vor Verzweiflung in der Erde und fleht ihn an, sie zu töten. Bald darauf irrt sie apathisch durch den Wald und stößt schließlich auf einen clownesken Spielmannszug: der nimmt sie freudig auf. Da überwindet sie ihr Todesverlangen und unter ihre Tränen mischt sich ein Lächeln, eine »Seligkeit im Unglück« (Hegel).

Die Zirkuswelt in Fellinis filmischem Kosmos ist nicht auf eine »privatmythologische« Obsession zu reduzieren. Sie hat – ganz ähnlich wie für Goethe der römische Karneval, Vorlage für den Maskenaufzug in *Faust II*³⁶ – anthropologisches Gewicht, ist »ein faszinierendes menschliches Mikrouniversum«,

ein in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verschwindendes »Kapitel der Zivilisationsgeschichte«. ³⁷ Darin spielt der Clown die Rolle eines Philosophen, der so tut, als wäre er keiner, indem er die Dinge erdet, die prahlerischen Masken der *persona* zerbricht, die hochtrabenden Abstraktionen zerplatzen lässt. Sein intelligibles Pendant wäre eine lebendige »Dialektik«, die Hegel ähnlich wie Fellini die Clowns beschrieb: ein »methodisch ausgebildeter|l|Widerspruchsgeist, der jedem Menschen innewohnt«. ³⁸

Fellini betrachtete die Filmarbeit keineswegs als Realisierung autonomer Zwecke des Regisseurs, also als »entelechiales« Geschehen. Sie ist ihm wesensmäßig *kollektive Tätigkeit*, wobei der Regisseur vor allem als Dirigent der Orchestrierung vielfältiger Experten (wie Kameramann, Drehbuchautor, Cutter, Komponist, Kostümbildner usw.) agiert. So hat etwa Fellinis langjähriger Komponist Nino Rota einen substanziellen Anteil an der filmästhetischen Originalität der »Fellini-Filme«, die man schon an den ersten Takten als solche erkennt. Das kommunikative Wirken in einem kreativen, lärmenden, turbulenten Chaos-Geschehen ist für Fellini der Kern seiner Arbeit: »Ich kann nur allein sein, wenn ich unter Menschen bin. Gut nachdenken kann ich nur, wenn ich eilig, völlig durcheinander, von lauter Schwierigkeiten bedrängt, Fragen zu regeln, Probleme zu lösen, wilde Bestien zu zähmen gezwungen bin. Das erwärmt mich und bringt mich in Stimmung«, sodass »ich nichts tun kann, wenn nicht um mich her ein gehöriges Maß an Trubel herrscht«. ³⁹ Man sieht, die zirkensische Turbulenz, das heitere Chaos, die frivolen Schauer sind nicht nur wesentlich *Thema*, auch wesentliche *Produktivkraft* von Fellinis Filmen, was die Auflösung des Filmgeschehens in die Zirkuswelt am Ende von *Otto e mezzo* reflektiert.

Die Reise zu den Müttern

Unmittelbarer Anlass der Eifersuchtsszene aus dem Film *Otto e mezzo*, der Guido in seinen grandiosen Harems-Traum entflieht, ist das unerwartete Erscheinen von Carla (Sandra Milo), Guidos molliger Geliebten. Guido, Luisa und deren Freundin Rossella beobachten auf der Terrasse des Grand Hotel *La ponte*, wie eine von einem Schimmel mit weißem Federschmuck gezogene Kutsche vorfährt, dem die mit weißer Pelzmütze und Pelzbesatz, Blumengebinde und schwarzer Gaze grotesk herausgeputzte Carla entsteigt. Guidos »Bindung an das friedliche Dickerchen [...] beruht auf einem dumpfen physischen Wohlbehagen; es ist für ihn, als sauge er an der nährenden Brust einer törichten Amme, um dann satt und selig einzuschlafen«. ⁴⁰ Um den Vorwürfen, die umgehend auf ihn einprasseln (»Mann der Schwäche, ohne innere Klarheit«) zu entkommen, setzt Guido

die Sonnenbrille auf, lässt sich im Stuhl zurücksinken und versinkt lächelnd in einen Traum, dessen Bilder zunächst fließend an die Bild-Sequenzen des ›Realen‹ anschließen. Carla beginnt im Café zu singen, erhebt sich, und Luisa geht ihr freudig entgegen, bewundert ihre Eleganz, macht Komplimente, man tauscht Zärtlichkeiten.

Medium Close-up der lächelnden Luisa, dann Schnitt, und Luisa erscheint als Hauswirtschafterin in einer altertümlichen Wohnküche: dem ›Harem‹ von Guido, der als ein grotesker Weihnachtsmann mit Cowboyhut zur Tür hereinkommt, mit Geschenken beladen für seine vielen Frauen, die ihn sehnlichst erwarten. Sie haben ihm als Präsent eine exotische schwarze Schönheit besorgt. Die Frauen, einschließlich »la piccola negra« und der wilden Saraghina, der wir bereits am Meer begegneten, bilden ein von Luisa dirigiertes *Kollektiv ›oraler‹ Muttergestalten*, die Guido entkleiden, baden (in einem Bottich der Kinderzeit), abtrocknen, herzen und lieblosen. In diesem ›oralen Kollektiv‹ sind die angstauslösenden Schwestern der ›oralen Mutter: die ›ödipale‹, den Vater ersetzende Mutter (Luisa) und die ›hetärische‹, triebhafte Mutter (Saraghina) zwar noch sichtbar enthalten, indes von einer erträumten weiblichen Gemeinschaft absorbiert, deren subalterne Organe sie nunmehr sind. Das Traum-Ich inszeniert sich als *narzisstisches Lust-Ich* im Schoße einer Fülle ›oraler‹ Muttergestalten. Daraus bricht es nur für Augenblicke aus, in einer infantil-clownesken Rebellion, die – wie in der erwähnten Dompteurs-Szene – seine Abhängigkeit spöttisch, humoristisch verkehrt und kurzzeitig sadistische Regungen freisetzt.⁴¹ Das erscheint als Ausnahmezustand einer Lust, deren Schwerpunkt in einer regressiven Wunscherfüllung durch zärtliche, fürsorgliche Mutterfiguren liegt, die empfindsam, aber auch resolut, bisweilen streng sind.

Doch sind die Mütter nicht alle und nicht immer, wie Guido es sich wünscht. In *Otto e mezzo* fällt er nach einem erotischen Intermezzo mit Carla in einen Schlaf, der einen Albtraum hervorbringt: Ganz in schwarz gehüllt, mit Hut, Gaze und einem weißen Taschentuch, erscheint Guidos Mutter in einem großen weißen Friedhof. Sie gebärdet sich als Märtyrerin, macht peinigende, schmerzliche Gesten und Vorwürfe: »Wie viele Tränen hab' ich geweint, mein Sohn!« Zum Abschied schließt sie ihren Sohn in die Arme (»ich hab' getan, was ich konnte«) und küsst ihn erst mütterlich, aber plötzlich auf schockierend leidenschaftliche Weise. Da verwandelt sich das Wesen mit schwarzem Hut, schwarzer Gaze, Lederhandschuhen unversehens in Luisa, Guidos Frau. Die ›ödipale‹, strafende Muttergestalt, die im Auftrag eines unsichtbaren Vaters agiert (der auch in der Traumsequenz flüchtig auftaucht), scheint in der begehrten, aber auch gefürchteten Ehefrau enthalten, die in der späteren Haremstraum-Sequenz wunschgerecht zum Haupt der ›oralen Mütter‹ verklärt wird. Beide Muttergestalten sind Gegenfiguren der

Saraghina, die, wie erwähnt, ein üppiges Bild entfesselter weiblicher Sexualität verkörpert, das faszinierende Schreckbild der »uterinen« Mutter, wie es später etwa in Gestalt der riminesischen Apothekergattin in *Roma* (1971) erscheint, die es »schlimmer als Messalina« trieb, oder der Volpina, der lüsternen Strand-schönheit aus *Amarcord* (1973). Dies ist in Fellinis Filmen *via negationis* mit dem Katholizismus verknüpft, den er als Kind im romagnolischen Hinterland als eine »schreckliche, wundergläubige und apokalyptische Religiosität« erfuhr.¹² Als *der* Angstkern dieser Religiosität erkannt, gewinnt weibliche Triebstärke eine politische Bedeutung in Fellinis Filmen, die sich bisweilen symbolisch oder allegorisch verdichtet.

Man sieht: Guido ist nicht weniger als Marcello aus *La dolce vita* »eine Art kleiner Faust, der zu den Müttern hinabsteigen möchte«.¹³ Ein waghalsiges Unternehmen, denn: »Wer zu den Müttern sich gewagt, / Hat weiter nichts zu überstehen«.¹⁴ Was wie eine einzige Ausschweifung aussieht, folgt einem komplizierten Plan, enthält »nicht die geringste Abschweifung«.¹⁵ So bringt Marcellos Begegnung mit der steinreichen Nymphomanin Maddalena (Anouk Aimée) eine weitere Station jener Reise ins Spiel. Maddalena ist für Marcello eine Freundin, der er sich schwesterlich verbunden fühlt. Später wird er sie sogar anrufen, als er nicht weiß, wohin er mit Sylvia, der amerikanischen Diva, gehen soll (ob er zu ihr kommen und »eine andere Person« mitbringen könne). Maddalena fährt ihn in ihrem Cadillac durchs nächtliche Rom. Sie kommen an Prostituierten vorbei. Eine von ihnen, bereits älter, gabeln sie auf, lassen sie einsteigen und begleiten sie nach Hause in eine jener trostlosen Vorstädte, die man auch aus Filmen Antonionis, Pasolinis oder Orson Welles' *Der Prozeß* (1962) kennt: apokalyptische, schlammige Mondlandschaften mit kalt funktionalistischen Neubauten. Die beiden *décadents* kommen mit hinein und »lieben« sich (auf Initiative Maddalenas) im Bett der alten Hure.

Seinem Wunschideal am nächsten kommt Marcello, als er der amerikanischen Diva Sylvia (Anita Ekberg) begegnet. Nachdem er sie erfolgreich vom Schwarm der Paparazzi isoliert hat, folgt er der physisch starken Schauspielerin, die in einem Priesterkostüm (!) auf die Kuppel des Petersdoms steigt, sich dort lachend über die Brüstung lehnt, wobei sie den Priesterhut verliert und ihre wallende blonde Haarpracht sehen lässt (zugleich nimmt sie Marcello, wohl um ihn zu küssen, die Sonnenbrille ab). Bald darauf tanzen die beiden eng umschlungen zu den Klängen von *Arrivederci Roma* in den Caracalla-Thermen. Wie im Liebesrausch spricht Marcello tanzend auf sie ein: »Non lo sai, ma tu sei tutto, sei la prima donna [...] sei la madre, la sorella, l'amante, l'amica, l'angelo, il diavolo, la terra, la casa, ecco la cosa sei: la casa« [Du weißt es nicht, aber du bist alles, bist die erste Frau [...] du bist die Mutter, die Schwester, die Geliebte, die Freundin, der Engel,

der Teufel, die Erde, das Heim, ja das bist du: das Heiml. Hier spricht, allem Pathos zum Trotz, nicht der gerissene Verführer, auch nicht einfach der Mann, dessen »Instinkte aufs Äußerste« erregt wären⁴⁶ – Marcello ist eher schwach, lässt sich später von seinem amerikanischen Rivalen Robert (Lex Barker) widerstandslos zusammenschlagen, verführt weniger, als dass er sich verführen lässt. Hier spricht der Bewunderer einer tellurischen Gottheit, welche wie die Muttergöttinnen der orientalischen Antike *zugleich* Mutter, Schwester, Geliebte ist, welche also die diversen ödipalen Muttergestalten unter Schirmherrschaft der »oralen Mutter« vereint. Wie kaum eine andere verdeutlicht diese Sequenz die wunschproduzierende, triebsteuernde Macht der Bilder. Marcello erobert seine Diva nicht; in den Thermen avanciert sie bald zum Gemeinschaftsidol einer zunehmend ekstatisch tanzenden Menge. Nicht zufällig taucht Anita Ekberg später im Film *I clowns* (1970) am Tigergehege eines Zirkus auf (»Voglio comprare una pantera! Mi piace tanto« Ich will eine große Raubkatze kaufen! Sie gefallen mir so sehr!). Lachend und ausgelassen neckt sie die fauchenden, angriffslustigen Raubkatzen. Fellinis Film-Kosmos holt die historischen und strukturalen Wurzeln von Zirkus und Karneval in lebendige Gegenwart zurück: ekstatische Kulte einer erdmütterlichen Gottheit, verbunden mit der Utopie, für Augenblicke ein Goldenes Zeitalter zu reanimieren.⁴⁷

Auf der Suche nach atmosphärischen Räumen, Kräften, Söhnen und Töchtern der Tellus Mater sind in der phantastischen Antike von *Satyricon* (1969) die Protagonisten Encolpius (Martin Potter) und Aesclytos (Hiram Keller). So durchstreifen sie die berühmte *Suburra* Roms, ein Labyrinth aus Gängen, Treppen, Kammern, die mit obszönen Frauen und Lustsklaven bevölkert sind; Encolpius wird (nach dem Tod eines ominösen Orakel-Hermaphroditen) ins »Labyrinth des Minotauros« geworfen, zu einem Schaukampf mit einem Gladiator mit Stierkopfmütze gezwungen, schließlich unter dem Gejohle des Publikums zu einem Sexualakt mit »Ariadne« angefeuert. Als der misslingt, machen sich die beiden Helden auf, um Encolpius' Impotenz zu heilen. Was die verführerischsten Frauen nicht schaffen, gelingt erst der fetten Zauberin Oenothea, mit ihrem feuerroten Haar eine »Variante der Magna Mater«,⁴⁸ in ihrer Lehmhütte (»Oh, Mutter der Fruchtbarkeit, sieh mich in meinem Elend!«, fleht Encolpius sie an). Umschlungen von ihrem braunglänzenden, üppigen Körper, den Kopf versunken in ihren riesigen Brüsten, findet er Heilung im Glanz eines Feuers, das dem »inneren, feurigen Wesens der Gaia« entspringt.⁴⁹

Einen weiteren Schritt in die Tiefe des mythischen, unbewussten Reichs der Mütter unternimmt der Film *Il casanova* (1976). Wie beschrieben, gehört Fellinis Casanova, dem gängigen Klischeebild des aristokratischen Verführers zuwiderlaufend, zur Familie der Clowns. Und zwar nicht der *weißen* Clowns,

wie es den Anschein hat, sondern der dienstbaren Auguste: Er erfüllt die Bedürfnisse der Hofdamen, ob sexuelle oder mystische, manche heilt er sogar von Nervenleiden. Die Eingangssequenz: das tumultöse Treiben im nächtlichen Karneval von Venedig, gipfelt in einem Massenritual, in dessen Zentrum ein riesiger schwarzer Frauenkopf steht, aus dem weiße Augäpfel bedrohlich stieren. Man ruft ihn rituell als *la Venezia, la Venusia, la luna, Große Hure*, allmächtige Herrin an – offenbar das Nachbild einer altorientalischen Gottheit, die unter Trompetenstößen und Feuerwerk mit Seilen aus dem Wasser gehievt wird. Die Beschwörung einer phönizischen Astarte, einer Ishtar der Babylonier, welche die Charaktere von Mutter, Geliebter, Schwester vereinigen, auch als finstere Mondgöttinnen verehrt werden, da sie, wie schon Roscher betont, »neben der freudigen, in Überfülle zeugenden Seite auch eine finstere *vernichtende*« Seite besitzen.⁵⁰ Sie fügt sich nahtlos der ›orientalischen‹ Physiognomie der Stadt ein. Allerdings fällt das heidnische Idol einer antiken Tellus Mater, als Gerüststangen brechen, wieder in das schwarze Wasser des Kanals zurück. Raunen, Aufregung in der Menge (»ein böses Zeichen«).

Bei einer festlichen Tischgesellschaft am Hof des buckligen Du Bois in Parma erklärt Casanova: »Um die Frauen zu verstehen, um sie zu lieben, muss man unter ihrer Herrschaft leiden.« Zum gewohnten Leiden unter den Launen der Hofdamen kommt ein ungewohntes, als sich Casanova in Forlì ein einziges Mal verliebt – in eine geheimnisvolle Henriette (Tina Aumont) –, ihm diese »einzige Liebe«, da unter dem besitzergreifenden Schutz des Hochadels stehend, jedoch gewaltsam entzogen wird.⁵¹

Später in London erfährt Casanova ein noch heftigeres Leiden, eine Existenz-Krise, als ihn Frauen als impotent verspotten, demütigen, womit sich für ihn jenes Omen der »finsternen Göttin« (Roscher) erfüllt. Theatralisch versucht er, ein Sonett von Tasso auf den Lippen, sich in der Themse zu ertränken. Der Fluss tritt ihm verfremdet als verschlingender Sog, voll wirbelnder und saugender Strudel entgegen, ein Malstrom – patriarchalisches Schreckbild des Weiblichen. Da erblickt er am anderen Ufer eine Riesin. Der Anblick fasziniert ihn so sehr, dass er den Stein, der ihn in die Tiefe ziehen soll, wegwirft. Doch die Gestalt mit ihren zwerghaften Begleitern verschwindet im Nebel. Auf der Suche nach ihr kommt er an einen lärmenden Jahrmarkt, wo man, wie erwähnt, »*la grande mouna*«, die Nachbildung eines weiblichen Riesenwals, anpreist. Seinem aufgerissenen Maul entspringen, so der Marktschreier, die Menschen aller Rassen; der Bauch sei noch warm, alle könnten hineingehen. Das erinnert daran, dass einer Astarte »die Fische heilig« sind, sie selbst zuweilen »fischartig abgebildet« wird.⁵² Das zirkensische Treiben im Innern ergänzt eine *Laterna Magica*, die monströse, diabolische, misogynen Bilder des Weiblichen an die Wand wirft.

Es ist ein mythologischer Erkundungsgang in den Schoß der Erdmutter. Bald darauf entdeckt Casanova auch die gesuchte Riesin: Angelina, Schauobjekt auf dem Jahrmarkt, von zwei kleinen Adjutanten in roten Rokoko-Kostümen als »stärkste Frau der Welt« angepriesen. Die Riesin »aus den Bergen«, an einen Zirkus verkauft, ringt die kräftigsten Männer nieder, misst sich mit Casanova im Armdrücken. Trotz Bestechungsversuch gewinnt sie. Die Riesin ist eine Titanin, als deren Ahnin wiederum Kybele, Gaia-Tochter aus dem phrygischen Ida-Gebirge, in Betracht kommt.⁵³ Damit endet eigentlich Casanovas »Reise durch die Leiber der Frauen«, wie es ein befreundeter Trinker ausdrückt. Das Ende der Reise wird besiegelt, indem man das Bild des aristokratischen Verführers öffentlich demontiert;⁵⁴ und Casanova, nachdem er zufällig seiner natürlichen Mutter, einer Greisin, in der Dresdener Oper begegnete (»Du bist und bleibst ein Schwindler!«),⁵⁵ schließlich am Württembergischen Hof Rosalda, einem mechanischen Kunstwerk von Frau, verfällt.

Der Regen

Es regnet nie zufällig in Fellinis Filmen; will sagen: wenn es regnet, weist das über die jeweilige situative Stimmung hinaus. Schon der Film *I vitelloni* (1953) beginnt mit einer Sequenz, welche die müßigen Titelhelden bei einer Veranstaltung vor dem Kursaal ihrer Kleinstadt zeigt: zum Saisonabschluss will man in einer feierlichen Zeremonie die *Miss Sirene* küren, mit Sandra, Moraldos Schwester, auf dem Siegespodest. Da setzt ein Wolkenbruch ein, Starkregen und Wind bringen das Fest vor dem Kursaal durcheinander, Sonnenschirme, Stühle, Tische stürzen um, fliegen durch die Luft, Redner werden aus dem Konzept gebracht, die Menschen rennen aufgeregt umeinander, die Gesellschaft nimmt chaotische, turbulente Züge an. Gleichwohl entsteht trotz der Unbilden eine heitere Atmosphäre. Der Regen löst ein fröhliches Chaos aus, das verdeckte Beziehungen zum mythischen Zauber der Erdmutter unterhält. Denn »Chaos« geht auf gr. *cháskein* (gähnen) zurück, und gr. *cháos* bezeichnet die klaffende Öffnung der Unterwelt, den Schlund der Erdmutter. Diese verschlingt aber nicht, wenn es bei Fellini regnet: Sie gähnt lächelnd, wenn offizielle Ordnungen, zeremonielle Prozeduren der Menschen sich auflösen in Turbulenz und wildem Durcheinander.

Ähnliches geschieht in *La dolce vita* (1960): Hier stört ein plötzlicher Platzregen den massenmedialen Großevent um die beiden Kinder, denen angeblich die Hl. Jungfrau Maria erschienen ist. Massen sind in der Hoffnung auf Wunderheilung mit ihren Kranken und Krüppeln herbeigepilgert, Massen von Journalisten,

Kameraleuten, Reportern scharen sich um die beiden Kinder. Diesen macht es einen Heidenspaß, das vom Regen ausgelöste Chaos noch zu steigern, indem sie kreuz und quer, mit der erregten Menge im Schlepptau, hinter angeblichen ›Erscheinungen‹ herrennen (»ecco la madonna!«), sodass im Gewoge der Massen wirbelnde Strudel entstehen. Der Regen führt zu elektrischen Kurzschlüssen, lässt grelle, monströse Scheinwerfer der Filmreporter explodieren, Gerüste mit montierten Kameras stürzen ein. Eine Massenpanik entsteht. Im Durcheinander orientierungslos rennender Menschen mit Schirmen, hupenden Autos verlieren sich Marcello und Emma, seine Verlobte, aus den Augen. Viele landen im Schlamm, ein kranker Junge wird versehentlich überfahren.

In *Roma* (1971) fährt ein Autokonvoi von Filmleuten mit einem Kranwagen, auf den unter Schutzplanen eine große Kamera montiert ist, durch einen sintflutartigen Regen auf der Autobahn Richtung Stadtzentrum Rom. Die Wasserfluten lösen buchstäblich ein *Chaos* aus: hupende Autos, Prostituierte am Straßenrand, die Rauchschwaden ihrer wärmenden Feuerchen, ein weißes Pferd zwischen Autoschlangen, Unfälle, Feuer, ein umgestürzter Lastwagen, Sirenengeheul, 68er-Demonstranten, Fußballfans in brüllender Ekstase, umherrennende Sanitäter. Am Paradigma des Regens wird offenbar, dass die zirkensische Atmosphäre, die Fellinis Filme auszeichnet, mit ihrer wilden Turbulenz, ihrer hypnotischen, trancehaft verführerischen Musik, der eigenartigen Mischung aus Ausgelassenheit und Melancholie, Frivolität und Wehmut, mit ihrer kreativen Chaotik auf die Spur tellurischer Mythen zurückführt, mit ihnen syntagmatisch verknüpft ist, Mythen, die, wenn sie auch Augenblicke des Schreckens freisetzen, vor allem bezaubern. Der Kybele-Kult, ein orgiastischer Taumel mit lärmenden, tanzenden Korybanten und Kureten, findet mit seinem »dionysischen Wesen«⁵⁶ in Fellinis Filmen ein fernes Echo.

Rom

Die Regenfluten, die das Filmteam auf seiner Fahrt ins Zentrum Roms entgegenströmen und ein heilloses Durcheinander erzeugen, bedeuten im Prisma von Fellinis mythopoetischem Kosmos zugleich Tränen der Rührung, der Freude, mit denen die Große Mutter, die Tellus Mater ihren »zurückkehrenden Sohn« begrüßt. Denn die mythische Erdmutter ist mit Rom unlösbar verbunden. Der Film *Roma* (1971) enthält eine Sequenz, die die Ankunft eines jungen Mannes aus der Provinz an der Stazione Termini in Rom zeigt, ein Plakat mit der Jahreszahl 1939 taucht auf, offenbar eine Reminiszenz Fellinis, der mit 19 Jahren nach Rom zog. Bereits am Bahnhof taucht er »in das Gewühl der Hauptstadt

ein, die ihn sofort wie eine große gefräßige, beschützende und bedrohliche Mutter (oder Stiefmutter) verschlingt.⁵⁷ Die tellurische Metaphorik hat durchaus eine lebensgeschichtliche Basis: »Rom ist die Stadt der Mutter [Fellinis]; die Sehnsucht danach wurde dem Knaben schon im Mutterschoß vermittelt, und so erlebt Fellini die Übersiedlung in die Hauptstadt eher als eine Rückkehr denn als eine Trennung«, als Reise »von der wirklichen Mutter zur Großen Mittelmeermutter«.⁵⁸

Solch mythopoetische Rom-Imagination ist ein ungemein provokantes, ketzerisches Gegenbild zum Rom der schulgelehrten, klassischen Überlieferung, das heißt zum Herzen des *Imperium Romanum*. Damit ist nicht allein das Herrschaftsgebiet des antiken Roms mit seinem hierarchischen, militanten Staatswesen gemeint. Das *imperium* bedeutet zugleich die Entscheidungsgewalt über Leben und Tod – Kern der traditionellen, patriarchalischen Macht –, das, symbolisiert durch die *fascies* (Rutenbündel mit Beil) ihrer Likatoren, den jeweiligen Konsuln, den Imperatoren und später den Kaisern zukam. Die »väterliche Gewalt über Leben und Tod« durchzog auch im Frieden die ganze Gesellschaft und galt ebenso sehr für den römischen *pater familias*, dem alle Familienmitglieder ausgeliefert waren.⁵⁹ Vor dieser Gewalt, verkörpert nicht zuletzt in seinem jähzornigen trunksüchtigen Vater, einem faschistischen Kleinbürger, musste Pasolini mit 27 Jahren aus der geliebten friaulischen Heimat fliehen – mit seiner Mutter nach Rom.⁶⁰

Fellinis Filme wagen einen »Tigersprung ins Vergangene« (Benjamin), das die klassische und bürgerliche Überlieferung verschüttet hatte – in eine vorpatriarchalische Antike, die »aus Kleinasien« nach Italien eingewandert war und etwa in der etruskischen Kultur mit ihren ausgeprägt »orientalischen Zügen« Gestalt gewann.⁶¹ Weil die Frauen eine »partnerschaftliche Rolle [...] in der etruskischen Gesellschaft« innehatten, ein relativ »freies Leben« führten, galten die Etrusker römischen Historikern als verdorben, sittenlos.⁶² Zu Beginn des zweiten Teils von *Roma* fährt eine Gruppe aus Bauarbeitern, Ingenieuren, Filmleuten, Touristen hinunter in den Untergrund der Stadt, wo unterirdische Flüsse, Totenstädte mit Skeletten oder Höhlen mit etruskischen Wandmalereien auf sie warten. Industrielle Arbeitskolonnen mit maschinellen Riesen-Fräsen erscheinen als Wiedergänger der Daktylen, der unterirdischen Arbeiter der Kybele, deren orgiastischer Kult (als Kult der *Magna Mater Deum Idea*) sich in der Subkultur des antiken Rom verbreitete. Die Fahrt ins Baugelände der Metropolitana ist eine moderne, häretische Allegorie der Erkundung des tiefen Schlunds, des warmen Bauchs der – römischen – Erdmuttergöttin.

Zampano und der fremde Vater

Marcello fährt in *La dolce vita* (1960) wie gewohnt die Via Veneto entlang, da rufen ihm Kollegen zu, sein Vater warte auf ihn. Später sagt Marcello zu Paparazzo (Walter Santesso), schon als Kind habe er seinen Vater »kaum gesehen«, er »kenne ihn fast gar nicht«. Eine deutlich autobiographische Referenz, denn Fellinis Vater, Urbano, Bauernsohn aus dem romagnolischen Hinterland, war wegen seiner »Tätigkeit als Handelsvertreter« nur sehr selten zu Hause, »ständig unterwegs«. ⁶³ Der Vater hatte »die Kontrolle über die Familiendisziplin seiner Frau überlassen. Sie ist es, die Federicos [...] Streiche mit moralischer Strenge verurteilt«, die »zur ständigen Quelle von Gewissensbissen« wurde. ⁶⁴ Gleichwohl oder womöglich gerade deshalb blieb der Vater – »extrovertiert, witzig und gesellig«, so »abwesend und nachsichtig«, wie die Mutter »präsent und streng« war – Fellini in angenehmer Erinnerung. ⁶⁵ In der Eltern-Traum-Sequenz aus *Otto e mezzo* tritt auch der Vater kurz auf, beklagt sich, das Grab sei zu klein; der Sohn will ihn dabehalten (»Hör doch Papa, geh nicht weg!«), doch der Vater wendet sich ab, anderen Männern zu, um Auskünfte über den Sohn einzuholen. Er bleibt ihm fremd. Im altmodischen Nachtclub, wohin Marcello seinen Vater in *La dolce vita* führt, spielt dieser Frauen gegenüber den Weltmann. Die Situation ist Marcello peinlich. Als ein alter, trauriger Clown mit Trompete auftritt, blickt Marcello betreten zu Boden: Er sieht ein Bild seines Vaters. Der erscheint bei Fellini – ganz im Gegensatz zu Pasolini ⁶⁶ – in einem milden, wehmütigen Licht. Die Fremdheit des Vaters rührt bei Fellini nicht, wie in Pasolinis Fall, aus seiner qualvollen *Abwesenheit*, sondern aus seiner scheinbar gleichmütig hingenommenen *Abwesenheit*.

Die verblasste, marginalisierte Vater-Imago – Ausdruck einer *Entwertung* des Vaters, *das* kulturgeschichtliche und psychosoziale Ereignis der westlichen Moderne des 20. Jahrhunderts ⁶⁷ –, ist dem mythopoetischen Kosmos von Fellinis Filmen eingeschrieben. Sie hat gravierende Folgen: den Hang ihrer Protagonisten wie Marcello oder Guido (*Otto e mezzo*) zu regressiv-symbiotischen Beziehungen zu Frauen (siehe Carla / Milo oder den Küchen-Harems-Traum) ebenso wie das Fehlen eines durch Vater-Identifikation installierten Über-Ichs, einer klaren Gewissensinstanz. ⁶⁸ Sie sind bewusst (wie Rossella über Guido sagt) als »schwach«, »ohne innere Klarheit« konzipiert. Ihr Ich ist von keinem Über-Ich kontrolliert oder überwacht, ist spöttisch, rebellisch, lustgetrieben, zuweilen verzweifelt. All das sind beste Voraussetzungen für einen avantgardistischen Künstler, dessen Selbst sich stetig zwischen »la centralisation« und »la vaporisation du moi« (Baudelaire) bewegt, zwischen rauschhafter Verdampfung und produktiver Konzentration eines Ichs, das erst *zu sich* kommt, wenn es *außer*

sich war. Nichts kann verfehlter und irreführender sein, als aus Fellini einen moralisierenden Aufklärer zu machen.⁶⁹

Zampano dagegen verkörpert nicht allein die Gewaltsamkeit, den Schrecken, den Wahnsinn der Zirkuswelt. Indem er Matto, den frechen, rebellischen Zirkus-Clown, mit dem sich Gelsomina in *La strada* angefreundet hatte, erschlägt; indem er mit Gelsomina ein Bild der Anima, des – nach Jung – »weiblichen« Unbewussten der männlichen Psyche (dem bei Fellini Paola in *La dolce vita* oder Claudia in *Otto e mezzo* folgen sollten) zerstört, sie, die liebebedürftige »Tochter in der Kälte aussetzt, verkörpert er wie kein anderer eine *sadistische Vaterfigur*.⁷⁰ Diese lauert stets am Rande des mythopoetischen Systems, das Fellinis Filme grundiert. Sie ist dessen permanente Gefahr, indem sie das dort herrschende Spiel der Schwingungen zwischen »ödipalen«, »hetärischen« und »oralen« Mutterbildern, das Fellinis Protagonisten wie Marcello, Guido oder Casanova durchstreifen, zu vernichten droht. Casanova beispielsweise erfährt jene Gewalt in dem unsichtbaren patriarchalen Hof-Potentaten, der ihm seine »große Liebe« Henriette auf eine Weise entzieht, die keinen Widerstand duldet. Zampano vereinigt zügellose Gewalt gegen Frauen mit ödipaler *Kastrationsdrohung*, die er in *La strada* gegenüber dem provokanten Matto, der sich mit Gelsomina anfreundete, ausübt und vollstreckt. Zampano ist dabei keinem »wirklichen« Vater nachgebildet, er ist vielmehr der *unbewusste Schatten* des Vaterbildes in der männlichen Psyche, den diese bearbeiten muss, will sie eine Individualität ausbilden.⁷¹

Auf sublimere Art stellt sich die Bedrohung durch eine überlegene, »kastrierende« Vaterfigur für Marcello (*La dolce vita*) und Guido (*Otto e mezzo*) dar. Für ersteren ist der einsame Intellektuelle Steiner (Alain Cuny) eine »Vaterfigur von moralischer Autorität und überlegener Intelligenz«;⁷² nicht zuletzt in seinem Bestreben, Marcello zu einem ernsthaften Schreiben jenseits der Klatschpresse anzuregen. Doch der plötzliche »erweiterte« Suizid Steiners, dem seine beiden Kinder zum Opfer fallen, zerstört diese intellektuelle Vaterfigur gründlich. Seine philosophische Schwermut (»manchmal bedrückt mich die Nacht, die Dunkelheit, das Schweigen. Dieser Frieden macht mir mehr Angst als alles andere, ein Trugbild, hinter dem sich die Hölle versteckt«) erweist sich als leere Rede, die seine Lebensunfähigkeit verborgen hatte. In *Otto e mezzo* erwächst dem Regisseur Guido in einem scharfzüngigen Intellektuellen-Kritiker (Jean Rougeul) eine ebenfalls geistig überlegene, paternitäre Instanz, deren Rolle sich jedoch als völlig destruktiv erweist. Mit akademischem Dünkel feiert er das Scheitern des Filmprojekts.

Während sich Fellinis Protagonisten mit dem Schatten ihrer Vater-Imago auseinandersetzen, schwingt sich in Paolo Sorrentinos Film *La grande bellezza*

(2013) – als Hommage an Fellinis *La dolce vita* konzipiert – ganz im Gegenteil eine Zampano-Gestalt, eine ›böse‹ Vaterfigur zum *Herrn* eines postmodernen *circus maximus*, der feierwütigen römischen High Society auf Jep Gambardella (Toni Servillo) mit seinem Palazzo mit Dachterrasse vis-à-vis des römischen Colosseums krönt sich zum »König der mondänen Welt«.73 Für ihn teilen sich die Wogen der ekstatisch Tanzenden, er *dirigiert* sie, die Frauen liegen dem 65jährigen zu Füßen. Hinter seiner grenzenlosen Verführungsmacht über die wabernde Masse steht seine intellektuelle Macht nicht zurück, die er in eleganten Zynismen, in analytisch schneidender Zerstörungskraft – besonders gern gegenüber weiblichen ›engagierten‹ Intellektuellen – beweist. Sorrentinos Film ist weniger eine *Hommage* an Fellinis Welt als vielmehr deren dekonstruktive Verkehrung – mit durchaus zweideutiger politischer Pointe, indem er die Unterwerfungslust ekstatischer Massen unter eine sadistische ›Vaterfigur‹ unterhaltsam darstellt, in deren zynischem Grinsen die Maske Berlusconi unverkennbar hindurchscheint.74

Filmarbeit als praktische Anti-Metaphysik

In einem Interview sagte Fellini, er hege für C. G. Jung »eine Bewunderung, die keine Grenzen« kenne; und zwar vor allem, weil dieser »einen Berührungspunkt von Wissenschaft und Magie, Rationalität und Phantasie entdeckt«, und es ihm so ermöglicht habe, sich der ›Verführung durch das Geheimnis zu überlassen, in dem beglückenden Wissen, daß es mit der Vernunft in Einklang zu bringen ist«.75 Dabei war es der deutsche Psychoanalytiker Ernst Bernhard – ein Jung-Schüler, der als Jude 1935 nach Italien emigrierte –, der ihn mit der Gedankenwelt Jungs bekannt machte. Im Zentrum von deren Anziehungskraft stand für Fellini die *innere Bilderwelt des Unbewussten*, der »ständig fließende Bilderseelenhintergrund«, der sich als determinierende Kraft von Wünschen und Triebregungen erweist.76 Das »Bild macht den Wunsch [...] nicht umgekehrt [...]. Die Attraktionskraft dieser Bilder zieht unser Ich mit seinen Wünschen und Strebungen an«.77 Der Traum erscheint als »Ausschnitt« der stetig fließenden Ströme der Seelenbilder, zudem »als Regulationsfunktion [...], bei Freud als Wunscherfüller und Schlafhüter, bei Jung als Kompensator, allgemein als ein Organ, das etwas übernimmt, was das Bewußtsein nicht fertig bringt«.78

Bemerkenswert ist allerdings, dass Fellini immun blieb gegenüber den Elementen aristotelisch-theologischer Metaphysik, die Jungs Lehre vom bildhaften Unbewussten durchsetzen und auch bei Ernst Bernhard auffallend präsent sind. Etwa, wenn dieser sich nicht scheut, die innere Bilderwelt mit »Entelechie« und

»Gott« gleichzusetzen, der durch jene Bilderwelt »psychisch real« werde.⁷⁹ Der Preis für solch metaphysische Aufladung besteht unter anderem darin, dass der »negative Aspekt der Individualität: der Schatten« und dessen »Monstrosität« idealistisch relativiert⁸⁰ und das Heterogene, Monströse des menschlichen Trieb- lebens, der Existenz metaphysisch so zugerichtet wird, dass es in die teleologische Ausrichtung und homogene Ordnung gelungener Individuation integrierbar ist.

Davon ist Fellini weit entfernt. Ein Film wie *La dolce vita* vermeidet – altfränkischen Professoren zum Trotz – »jedes moralistische Schema zur Beurteilung von Ereignissen und Personen«, entwickelt dagegen eine »antimetaphysische Perspektive«, worin »das Über-Ich und seine Prägungen« getilgt sind.⁸¹ Wenn Fellini gegen metaphysischen Ballast gefeit ist, geht das weniger auf eine »Weltanschauung« als auf seine Filmarbeit zurück – unter anderem mit Neo-Realisten wie Rossellini. Besonders beeindruckte ihn Rossellinis »Bescheidenheit in der Einstellung zum Leben, keine Anmaßung, nicht sagen: Ich erzähle meine Wachtträume, meine Geschichten.«⁸² Dagegen steht »ein ungeheurer Glaube an das menschliche, das formbare Material«, das heißt an die libidinösen Beziehungen, die zeitweise »zwischen einem selbst und einem Gesicht, [...] einem Gegenstand« bestehen.⁸³ Solche »Liebe« kann einem kleinem Stein, der, wie Matto, der Artisten-Clown, in *La strada* Gelsomina erklärt, einen Sinn hat, zu etwas gut ist, ebenso gelten wie dem rätselhaften Gesicht einer Paola (*La dolce vita*). Dem aristotelischen Primat der *Form* und ihrer Verwirklichung, deren Spuren noch bei Jung oder Bernhard auffindbar sind, setzen Fellinis Filme – hierbei in bester Tradition des italienischen Neo-Realismus – das Primat des *Materiellen* entgegen, indikalische Zeichen von Gegenständen, Körpern, Gesichtern, Gesten, Straßen, Landstrichen.

Der Film erweckt die Dinge des Lebens, die – so Kracauer mit Rücksicht auf Proust – einmal »unserer Existenz einverleibt«, damit zugleich kraft der Macht der Gewohnheit und des »abstrakten Denkens« unserer Wahrnehmung entzogen werden, zu neuer Sichtbarkeit.⁸⁴ Er macht sie sichtbar, indem er die vertrauten Dinge unvertraut macht, durch wechselnde Einstellungen, Bewegungen, Perspektiven der Kamera die sinnliche Materialität der Lebenswelt erkundet, »die sich dem Blick so entzieht wie Poes gestohlener Brief, der nicht gefunden werden kann, weil er in jedermanns Reichweite liegt.«⁸⁵ Eine Entdeckung, die sich »unterhalb des Überbaus der spezifischen Story-Inhalte« erstreckt, und die »Affinität des Films zum Zufälligen« und somit zu Orten begründet, an denen es sich verdichtet ereignet (Straßen, Bahnhöfe, Flughäfen, Hotelhallen usw.).⁸⁶

Zum geschichtlichen Sinn von Fellinis mythopoetischer Welt

Fellinis Affinität zu tellurischen Mythologemen, die sich schon in *La strada*, *La dolce vita* und *Otto e mezzo* deutlich abzeichnet, in *Il casanova* zur vollen Entfaltung kommt, ist – ebenso wie Pasolinis Begeisterung für eine »riapparizione ctonica« Ichthonische Wiedererscheinung – keineswegs als *Rückzug* vom Geschichtlichen in naturreligiöses Dunkel zu verstehen. Sie vollzieht einen »Tigersprung ins Vergangene« zugunsten von »Generationen Geschlagener«,⁸⁷ wie der Etrusker oder Phönizier, aus deren Vernichtung erst das *Imperium Romanum* hervorging, das mit seiner ausgeprägt patriarchalischen Struktur, seinem Heroenkult zur zentralen ideologischen Referenz des italienischen Faschismus wurde. In den ersten Sequenzen von *Roma* (1971) gerät der Antiken-Kult der Faschisten zum Gegenstand von Hohn und Spott: ein grotesk autoritärer Schulmeister führt eine Gruppe Schüler in ihren schwarzen Uniformen im Gänsemarsch mit bloßen Füßen durch den Rubicon, einen Bach bei Rimini, den das Heer Julius Caesars 49 v. Chr. überquerte. »Alea iacta est! A Roma!«, ruft der Lehrer pathetisch aus. Schnitt, dann das winterliche Rom. Ein alter Kauz singt durch die Schneeflocken ein populäres Spottgedicht auf Mussolini und Caesar. In der Folgesequenz spielt man im Theater mit dilettantischem Pathos die Szene der Ermordung Caesars (»Et tu, Brute?« [Auch du, Brutus?]). Schon die Antiken-Darstellung in *Satyricon* (1969) verspottet und verkehrt auf imaginative Weise die klassischen Mythen von Heroentum und Männlichkeit. Als diese in den Labyrinthen der *Suburra*, die die architektonische Ordnung des alten Roms buchstäblich hintergeht, auf der Strecke bleibt, bedarf es der Künste einer Zauberin in Diensten einer tellurischen Göttin des Orients, um sie, das heißt die männliche Potenz, wiederherzustellen. Dieser historisch-kritische Sinn wohnt all den vielen Anspielungen der Filme Fellinis auf chthonische Gottheiten der Antike inne: ob auf die phrygische Kybele oder die etruskische Uni-Astre (in *Roma*), ob auf deren phönizische Entsprechung, die Fruchtbarkeitsgöttin Astarte (in *Il casanova*), ob auf deren gemeinsame mythologische Referenz, die erdmütterliche Liebesgöttin Ishtar der Babylonier.⁸⁸ Die großen Ischtarfeste waren tumultöse »Orgien« mit ritueller Prostitution, welche keineswegs im Widerspruch zur allgemein »geachteten und selbständigen Stellung der Frau in Babylonien« stand.⁸⁹ Indem Fellini hinter die antiken Hochkulturen der Griechen und Römer auf (frauenfreundlichere) Kulturen zurückgeht, die durch jene vernichtet wurden (wie die Phönizier in den Punischen Kriegen), stellt er ästhetisch die Überlieferungsmacht des klassizistischen Kanons in Frage, insbesondere die vom Faschismus ideologisch ausgebeuteten Kulte von Männlichkeit und Heroentum (mit Leitbildern wie Scipio Africanus oder Scipio

Aemilianus, der Karthago endgültig zerstörte). Der patriarchalische Größenwahn von Römern wie Faschisten ist zu Fellinis Zeit in Italien noch sehr lebendig, wie die »Leidensdiagnose des italienischen Mannes« zeigt, der seinem Macho-Gehabe zum Trotz »in Abhängigkeit [...] von seiner Mutter« verstrickt ist, sodass er »gleichsam nicht zu Ende geboren wurde«, wie es Fellini in einem Kommentar zu *Giulietta degli spiriti* (1965) ausdrückte.⁹⁰

Neben dieser geschichtlich spezifischen hat Fellinis filmpoetische Bildersprache mit ihrer Affinität zu tellurischen Mythologemen noch eine allgemeinere, zivilisationskritische Funktion. Ähnlich wie die Wende von Goethes *Faust II* zu den erdmütterlichen Kräften, zu Erdgeist und Elfen, den chthonischen Gottheiten, ist jene Affinität als »Heilmittel gegen die Gefahren ungehemmten Transzendierens« zu begreifen,⁹¹ das heißt als Antidot gegenüber einem »ungeheuren Heilsverlangen« der Menschen,⁹² das sich in der entgrenzenden Dynamik des modernen Lebens als Metaphysik eines erlösenden Fortschritts darstellt, die Philosophie, Wissenschaft, Technologie und »unendliche« Kapitalverwertung vermitteln. Schon die Bilder des leeren Lebens der *vitelloni* (1953) – etwa wie sich die jungen Männer an einem trüben Wintersonntag am Meeresstrand treffen (alles »wie ausgestorben«), auf den Planken einer Mole bewegungslos aufs Meer starren, gelangweilt herumschlendern – solche Bilder waren, weit entfernt, eine »Verweigerungsstrategie ohne Nachhaltigkeit« moralisch anzuprangern,⁹³ eine melancholische *Protestform* gegen jene Welt des Kalküls, der Verwertung, des Triebaufschubs mit ihrem höchst zweifelhaften Heilsversprechen. Der »leere« Raum, wo wir als Kinder oder Heranwachsende herumtrödeln, Zeit verloren, uns langweilen, ist verborgener »Keim aller Freiheit«.⁹⁴

Fellinis Filme haben nicht zuletzt kraft ihrer strukturalen Bindung an tellurische Mythologeme die antibürgerliche Kulturrevolution der Hippie-Bewegung geschichtlich antizipiert und mitgetragen. Das wurde Fellini selbst bewusst. Hatte er zunächst nicht ohne Schrecken wahrgenommen, dass sich Rimini anno 1967 in eine lärmende, lichtdurchflutete Dauer-Partymeile, in »ein Spielzeugland, Las Vegas« verwandelte,⁹⁵ erkannte er bald Korrespondenzen zu seiner Imaginationswelt. Er nimmt in der Hippie-Subkultur »ein neues Lebensgefühl« wahr, das antipatriarchalisch ausgerichtet ist: So »sind alle gleich, sie haben alle ein gemeinsames Vaterland«, also gar kein Vaterland; so tanzen sie »alle offen«, ohne feste Paarbindung, ohne Besitzanspruch, ein heiteres Chaos »in einer Art Trance«.⁹⁶ Er sieht in »diesem geheimnisvollen neuen Geschlecht« das *geschichtliche Experiment*, »einen Menschen zu verwirklichen, der fähig ist, den Augenblick sphärisch, vollständig zu leben«, auf die Dinge zu schauen, »ohne Urteile abzugeben«,⁹⁷ mithin einen Typus, der Augenblicks-Tugenden wiederbelebt, die bürgerlich verdrängt waren. In *Roma* (1971) lagern die Hip-

pies tiefenentspannt auf der Spanischen Treppe, auf Kirchenstufen, um antike Brunnen, singen, musizieren, lieben sich ungezwungen im öffentlichen Raum. Das weckt bittere Erinnerungen, welche die folgende Sequenz, eine Rückblende auf römische Bordelle der 1930er Jahre, ausbreitet, als ›Liebe‹ – so der Off-Kommentar – etwas »Verbotenes, Gehetztes« war, das im Zeichen der Qual, der Angst, der Pein stand. Oder, wie Fellini zusammenfasste: »Ein Junge von 1938 ist gegenüber einem Jungen von heute [1967] wie ein Buchhalter gegenüber einem Schmetterling.«⁹⁸ Fellini begrüßte die antiautoritären Subkultur-Bewegungen der 1960er Jahre als geschichtliche Befreiung: die Entgrenzungsdynamik der modernen Welt (mit globalem Handel, Kapitalströmen, Technologie-Transfer usw.) entledigt sich der tradierten, paternitären Mächte und Tabus, schafft partiell einen hedonistischen Lebensweltraum.

Ein halbes Jahrhundert später wurde die subkulturelle Welt der Hippies, der antipatriarchalischen Bewegungen verdrängt oder überlagert durch die dekadente Machtkultur einer High Society, die sich zu wummernden Techno-Beats in Ekstase bringt, enthemmtem Hedonismus huldigt. Der erwähnte Film *La grande bellezza* (2013) von Sorrentino schafft dafür eindringliche atmosphärische Bild-Räume. Der postmoderne Zampano Jep Gambardella dominiert diese Glitzerwelt, ist aber nur dem Schein nach eine sadistische Vaterfigur, denn sämtliche Funktionen eines kulturellen *Vaters* – etwa Grenzen zu setzen, zu bewahren, erzieherisch als Vorbild zu dienen, als Über-Ich zu wirken⁹⁹ – sind ihm wesensfremd. Jep ist eher ein *Titan* der Moderne, an deren gesellschaftliche Elementarkräfte er gebunden ist, »Unruhe«, »Maß- und Grenzenlosigkeit« bestimmen sein Tun.¹⁰⁰ Als eine Art Avatar des Regisseurs nimmt er es in die Hand, das feine Netz aus mythischen Bildern, Räumen, Atmosphären, das Fellinis Filme trägt und ihren Zusammenhang stiftet, gründlich zu zerstören. Alles, was die künstliche Welt des Luxus- und Feierlebens der Mächtigen und Prominenten bei Fellini übersteigt und relativiert, ist in *La grande bellezza* abgeschafft: das Meer als – potenziell allgegenwärtiger – dionysischer Horizont verschwindet zugunsten eines *simulierten Meeres*, das sich Jep zu Entspannungszwecken als Projektion an die Decke seines Schlafzimmers installieren lässt, simuliertes Meeresrauschen inklusive. Das Meeresungeheuer, das der Partygesellschaft von *La dolce vita* Schauer einjagte, und das Jep einer Geliebten, Ramona, augenzwinkernd ankündigt (»Wir wollen uns heute ein Meeresungeheuer ansehen«), entpuppt sich als die havarierte *Costa Concordia*, die an der Felsküste der Insel Giglio manövrierunfähig auf der Seite liegt. Statt auf das *Andere* des Vergnügungsbetriebs zu verweisen, ist das ›Ungeheuer‹ ein Produkt des Massentourismus selbst, bestehend aus gestrandeten Vergnügungssüchtigen. Die Zirkuswelt hat jede existenzielle, anthropologische Dimension verloren, schrumpft auf insuläre

Nummern im Unterhaltungsprogramm der Endlos-Partys zusammen.¹⁰¹ Anima-Bilder eines ›weiblichen‹ Unbewussten der männlichen Psyche kommen allenfalls als Karikaturen vor (ein kleines blondes Mädchens ›performs‹ in Ekstase als Star des *action-painting*). Jep Gambardella spricht aus, was zugleich dramaturgische Leitidee des Films ist: ›Ich beschäftige mich nicht mehr mit dem *Anderswo*‹. Das gilt nicht zuletzt für Zeichen des Todes, die etwa Fellinis Marcello immer wieder verstörten. Auch der Tod wird in *La grande bellezza* zum mondänen Ereignis. So gibt Jep einer Freundin Ratschläge, wie sie ›Trauer‹ optimal repräsentieren könne.¹⁰² Stellt solch vergiftete ›Hommage‹ Fellinis Filme in den Schatten?

Sorrentinos ›Dekonstruktion‹ von Fellinis mythopoetischer Welt erhellet *via negationis* deren kritisches Potenzial. Im Gegenzug zu den postmodernen Illusionen, durch den Aufstieg computersimulierter Welten, digitaler Welten aus binären Codes und ähnlichem ereigne sich eine ›Auflösung des Realen‹ (Baudrillard) – Illusionen, von denen auch Sorrentinos zeitgeistbessener Film nicht frei ist, machen Fellinis Filme, von heute aus gesehen, deutlich: Auch der scheinbar referenzlose, virtuelle Cyberkosmos (ob als maschinengesteuerte Produktion oder als mediale Unterhaltungsmaschine) vermag den ›Schatten‹ des Menschen, die Realität des Unbewussten und Monströsen, die Realität einer lebendigen, auch grausamen Natur, die sogar im Stadium ihrer großindustriellen Zerstörung nicht verschwindet, nicht zu vertreiben. Gerade zur Herstellung von Smartphones, Computern, Kabelnetzen oder Chips muss die erdmütterliche Natur nur noch tiefer durchwühlt, verseucht, zersetzt werden, um die vielen dazu erforderlichen materiellen Rohstoffe herauszufördern (Prozesse, für die Fellini in *Roma* und Antonioni in *Il deserto rosso* [1964] eindringliche Bilder fanden). Gegen solch fortschrittsgläubige Transzendenz des Realen arbeitete Fellini – ein Goethe der Filmkunst – filmästhetisch an. In der Eingangssequenz von Fellinis Film *La città delle donne* (1980) rast in einer Totalen die Kamera mit einem Schnellzug – man hört ihn im Sogwind brausen und rattern – geradewegs auf einen Tunnel zu, dessen dunkle Öffnung in einem Berghang sichtbar ist. Das Bild ist vieldeutig: Während man darin ein Traumbild erotischer ›Wunscherfüllung‹ erblickte,¹⁰³ ist es doch ebenso sehr ein mythisches Bild des Todes, des Verschlungenwerdens von der Erdmutter, und als solches ein Bild des Fortschritts, der wie die ›Lokomotive der Weltgeschichte‹ nichts Erlösendes mehr hat; dies hätte allein ›der Griff des in diesem Zuge reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse‹.¹⁰⁴

Anmerkungen

- 1 Claus Aubrunner, *Das filmische Unbewusste. Die Traumwelten Fellinis*, in: *Maske und Kothurn*, 1 (2018), 106–111, hier 106.
- 2 Vgl. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/Main 1985, 287: nur »Fellini-Filmlel vor *La dolce vita*« gehörten der für Kracauers Filmtheorie strikt maßgeblichen Epoche des Neorealismus an; vgl. im Anschluss: Thomas Koebner, *Federico Fellini. Vom Schilderer des Sittenverfalls zum Propheten der neuen Jugend*, in: ders., Irmbert Schenk (Hg.), *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*, München 2008, 131–155, hier 134: *La dolce vita* markiere eine »Epochenschwelle« in Fellinis Werk.
- 3 Jörn Glasenapp, *Fellinis Faulpelze*, in: *Weimarer Beiträge*, 1 (2013), 21–37, hier 27. – Spuren dieses Bruchs will der Autor schon in *I vitelloni* (1953) ausmachen, um später zu versichern, dass sich Fellini bis Ende der 50er Jahre »auf ganz und gar klassischem neorealistischen Terrain« bewegt habe (ebd., 35).
- 4 Aubrunner, *Das filmische Unbewusste*, 106.
- 5 Dabei beansprucht dieser Essay keineswegs, akademischen Kriterien der Vollständigkeit der Werkanalyse oder einer durchgängigen Analyse der filmsprachlichen Ausdrucksmittel zu genügen. Da die deutschen Synchronfassungen von Fellinis Filmen sehr frei bis tendenziös verzerrend übersetzt sind, wurden besonders wichtige Passagen aus der italienischen Originalfassung vom Autor ins Deutsche übertragen.
- 6 Federico Fellini, *Ich bin fellinesk. Gespräche mit Costanzo Costantini*, übers. von Thomas Bodmer, Zürich 1995, 32.
- 7 Ebd., 96f.
- 8 Federico Fellini, *Il mio paese* [1967], in: ders., *Aufsätze und Notizen*, hg. von Anna Keel und Christian Strich, Zürich 1974, 9–56, hier 28.
- 9 Tullio Kezich, *Federico Fellini. Eine Biographie*, übers. von Sylvia Höfer, Zürich 2005, 246.
- 10 Fellini, *Il mio paese*, 17f., 25, 18.
- 11 Ebd., 14.
- 12 Vgl. dazu Jesaja 27,1; Psalm 74,13; Jona 1,9; 2,1; Off. Johannes 21,1.
- 13 Vgl. Homer, *Odysee*, 5. Gesang, V. 115ff., V. 333ff., in: ders., *Illias und Odysee*, übers. von Johann Heinrich Voss, Eltville/Rhein 1980, 552f., 557.
- 14 Das friaulische Landleben, Pasolinis Arkadien, steht im Zeichen einer *intimen Allianz mit der Mutter*, die sich gegen den verhassten Vater richtete. Dies »Paradies« sollte sich später mit sozialrevolutionären Energien aufladen, dann aber in ein »Inferno« verwandeln; vgl. Enzo Siciliano, *Pasolini. Leben und Werk*, übers. von Christel Galiani, München 2000, 42–46, 180–185.
- 15 Kezich, *Fellini*, 658.
- 16 Vgl. Hesiod, *Theogonie*, Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Otto Schönberger, Stuttgart 1999, 13, 57, 59.
- 17 Auch wenn deren *bewusstes* Verlangen der Gradisca mit roten Haaren und eleganter Garderobe (Magali Noel) gilt, deren Erscheinen als offizielle, bürgerlich anerkannte Provinzschönheit den Rhythmus des Films skandiert, und der mit Gradiscas standesgemäßer Heirat ein schlüssiges Ende findet. Dagegen ist Volpina (Josiane Tanzilli), die mit ihren hexenhaften, offen triebhaften Zügen den Film durchstreift, Zeichen der *unbewussten* Triebobjekte der Jungen um Titta, die weiterleben, auch nachdem Gradisca als manifestes Wunschobjekt für sie durch die Ehe »gestorben« ist.

- 18 Vgl. dazu Patrick Roth, *Die Schöne und das Biest*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.1.2020; <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/zum-100-geburtstag-fellinis-die-schoene-und-das-biest-16587209.html> [letzter Zugriff 6.4.2021].
- 19 Vom Meer aus rächt er sich an König Lykurgos, auf dem Meer löst er nach dem Überfall etruskischer Seeräuber seine Fesseln, lässt das Schiff – wie auch die Zeit – stillstehen und von Efeuranken überwuchern; vgl. dazu Ovid, *Metamorphosen. Buch der Mythen und Verwandlungen*, übers. von Gerhard Fink, Zürich-München 1999, 81ff.
- 20 Federico Fellini, *Un viaggio nell'ombra* [1970], in: ders., *Aufsätze und Notizen*, 149–179, hier 163.
- 21 Ebd., 155.
- 22 Fellini, *Ich bin fellinesk*, 102.
- 23 Fellini, *Un viaggio nell'ombra*, 157.
- 24 Das bringt die Eingangssequenz des Films *I clowns* (1970) in eindrucksvollen Bildern zur Sprache: Ein kleiner Junge wird vom Zirkus buchstäblich aus dem Schlaf gerissen, in dunkler Nacht zieht man ein Zirkuszelt an Stangen hoch. Die Mutter klärt ihn später auf, das sei der Zirkus, er solle sich fernhalten, diese ›Zigeuner‹ raubten Kinder. Als er hingerissen von dieser ›Epiphanie aus dem Nichts‹ eine Vorstellung erlebt, dominieren Schrecken und Grausamkeit des zirkensischen Treibens.
- 25 Ebd., 154, 157.
- 26 Ebd., 156. – Es gehörte allerdings zu den Märchen, die Fellini über sein Leben verbreitete, dass er als kleiner Junge »von zu Hause wegläuft und [...] sich dem Zirkus des Clowns Pierino anschließt, wo er ein krankes Zebra zu versorgen hat« (so Keel, Strich, *Kurzbiographie* in: dies. (Hg.), *Fellini. Aufsätze und Notizen*, 221); vgl. dagegen Kezich, *Fellini*, 24.
- 27 Fellini, *Un viaggio nell'ombra*, 158.
- 28 Ebd., 160.
- 29 So Fellini selbst: »Gelsomina und Cabiria sind zwei Auguste. Es sind nicht Frauen [sic!], sie sind geschlechtslos« (Fellini, *Un viaggio nell'ombra*, 164).
- 30 Federico Fellini, *Ich bin ein Lügner, aber ein aufrichtiger* [1965], in: ders., *Aufsätze und Notizen*, 63–79, hier 74, 76.
- 31 Zur ›Anima‹ als projektivem Bild des Unbewussten eines Subjekts, dessen bewusstes Ich sich mit einer männlichen Persona oder Maske identifiziert, vgl. C.G. Jung, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, München 1990, 80–91.
- 32 Kezich, *Fellini*, 245.
- 33 Ebd., 246.
- 34 Jung, *Die Beziehungen*, 81. – Gegen Ende der Dreharbeiten zu *La strada* fiel Fellini in eine tiefe psychische Krise. Später wurde er durch seinen Psychoanalytiker, Ernst Bernhard, einen nach Italien emigrierten deutschen Juden, mit der Gedankenwelt von Jung vertraut.
- 35 Vgl. dazu auch das Kapitel *Die Reise zu den Müttern*. – In seinem Aufsatz zu »Traumwelten« Fellinis in *Otto e mezzo* unterschlägt Aubrunner ausgerechnet diese spektakuläre Traumsequenz. Entlarvend für das Unverständnis der Rolle von Traum und Unbewusstem in Fellinis Filmen ist die Behauptung, es gehe Fellini »ausschließlich darum«, »bestimmte Aspekte der Traumtheorie Jungs filmisch darzustellen«, was aber »keinerlei Auswirkungen« auf Gehalt und »Geschehen des Films« habe (Aubrunner, *Das filmische Unbewusste*, 108, 109).
- 36 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Das römische Carneval*, hg. von Isabella Kuhn, Frankfurt/Main 1984, 63: Das Fest macht »mitten unter dem Unsinn auf die wich-

- tigsten Szenen unsers Lebens aufmerksam«, etwa darauf, »daß Freiheit und Gleichheit nur im Taumel des Wahnsinns genossen werden können, und daß die größte Lust nur dann am höchsten reizt, wenn sie sich ganz nahe an die Gefahr drängt«.
- 37 Fellini, *Ich bin fellinesk*, 102.
- 38 So Hegel in einer Gesprächsrunde bei Goethe; vgl. Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, München 1976, 669f.
- 39 Fellini, *Ich bin ein Lügner, aber ein aufrichtiger*, 65, 66.
- 40 So Fellinis Regie-Anmerkung, zit. nach Kezich, *Fellini*, 656.
- 41 Naiv und analytisch ungenau ist hingegen die Deutung des Harem-Traums, wonach Guido »den Gehorsam der Frauen [...] nur mit der Peitsche erzwingen« könne (Koebner, *Federico Fellini*, 145). Gegenüber einer »feministischen« Verurteilung Fellinis als »Großmeister des Machismo« erinnerte Kezich zu Recht daran, »daß der Haremstraum in *Otto e mezzo*, die Beschwörung der Saraghina [...] mit Selbstironie getränkte Erfindungen« sind (Kezich, *Fellini*, 505).
- 42 Fellini, *Il mio paese*, 41.
- 43 Kezich, *Fellini*, 313.
- 44 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Zweiter Teil*, in: *Werke* (=Hamburger Ausgabe), Bd. 3, München 1976, 216,
- 45 Kezich, *Fellini*, 313.
- 46 Koebner, *Federico Fellini*, 138.
- 47 Vgl. dazu Michail Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, übers. von Alexander Kämpfe, Frankfurt/Main-Berlin-Wien 1985, 27-29, 33.
- 48 Koebner, *Federico Fellini*, 150.
- 49 Friedrich Georg Jünger, *Die Titanen*, Frankfurt/Main 1944, 68.
- 50 Wilhelm Heinrich Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig 1884-1890, Bd. 1, 649. – Die grundlegende Ambivalenz spiegelt sich auch im Gegensatz der Kultformen, die sowohl rituelle Prostitution als auch rituelle Kastration umfassen (vgl. ebd., 654).
- 51 Wobei natürlich gerade solch ungewöhnlicher *Entzug* in der Erinnerung Henriette nachträglich zur »großen Liebe« macht.
- 52 Ebd., 653f.
- 53 Vgl. Jünger, *Die Titanen*, 25ff., 15f. – Der Kybele-Kult wurde besonders in nichtpatriarchalischen Kulturen der Antike (Kreta, Lydien, Phrygien) gepflegt.
- 54 Etwa in der szenischen Sequenz, als man Casanova auf einem ausschweifenden Fest des englischen Botschafters in Rom zu einem sexuellen Schauwettkampf mit einem Kutscher (!) nötigt, wobei es um die Anzahl der Akte mit der jeweiligen Partnerin innerhalb einer bestimmten Zeit geht.
- 55 Auch das eine phantastische Szene: die Oper leert sich, der Hofstaat zieht ab, die riesigen Kerzenlüster werden gelöscht, da ereilt Casanova aus einer einsamen Loge der Ruf einer vulgär geschminkten, steinalten Frau – seine Mutter, die ihn sogleich mit Vorwürfen überhäuft. Er trägt die Gelähmte rücklings zu ihrer Kutsche.
- 56 Jünger, *Die Titanen*, 27.
- 57 Kezich, *Fellini*, 42.
- 58 Ebd., 45f. – Wobei sogar die reale Mutter, Ida, von Depressionen geplagt, 1939 ebenfalls nach Rom zog, sodass Federico »sporadisch mit seiner Mamma und der kleinen Schwester« zusammen wohnt, auch Bruder Riccardo zieht später nach (vgl. ebd., 43f).
- 59 Vgl. dazu Siegfried Lauffer, *Kurze Geschichte der antiken Welt*, München 1981, 140f.
- 60 Zu den näheren Umständen vgl. Siciliano, *Pasolini*, 180-185.

- 61 Carl Grimberg, *Geschichte des Altertums*, Leipzig 1930, Bd. 3, 6. – So sind Kunst und Kunsthandwerk der Etrusker »ganz orientalisches geprägt«; und wissenschaftlich belegt etwa die »Verehrung der phönikischen Astarte im Heiligtum der etruskischen Uni« (Friedhelm Prayon, *Die Etrusker. Geschichte, Religion, Kunst*, München 1996, 48f).
- 62 Ebd., 28f.
- 63 Kezich, *Fellini*, 20f.
- 64 Ebd., 29.
- 65 Ebd., 20, 28.
- 66 Pasolini hat sich von Hass und ödipaler Rivalität mit dem Vater – einem faschistischen Offizier, Trinker, Spieler, Haustyran – nie befreien können, da ihm die Mutter, Susanna Colussi, ihre feindselige Haltung dem Mann gegenüber früh übertrug und mit Pier Paolo ein Bündnis gegen den Gewalttätigen mit »zweifelloser inzestuöser Spannung« schloss (Siciliano, *Pasolini*, 39, 42–46); sowie Dietmar Voss, *Pasolini, Maria Callas und die tellurischen Mächte*, in: *Weimarer Beiträge*, 58(2012)1, 23–38.
- 67 Vgl. hierzu Dietmar Voss, *Nehmen wir den Vater mit? Randglossen zum Vaterschaftsprozess der Moderne*, in: *KulturPoetik*, 2 (2004), 173–191.
- 68 Diese zweite Konsequenz gilt auch für Pasolini, der sich zeitlebens weigerte, »ein Vaterbild in sich aufzunehmen« (Siciliano, *Pasolini*, 49).
- 69 Glasenapp stellt die Intentionen von Fellinis Filmen auf den Kopf und macht aus ihnen kleinbürgerlich moralisierende Lehrstücke. Für ihn sind Filme wie *I vitelloni* oder *La dolce vita* Pamphlete gegen das Laster der Faulheit, gegen die »Arbeits-« und »Aufbruchsverweigerer«, die Fellini wie überhaupt »der Faulpelz ein Dorn im Auge« wären (Glasenapp, *Fellinis Faulpelze*, 24). Die *vitelloni* geißelt er der Reihe nach als »egoistisch«, »verantwortungslos«, »rückgratlos«, »eitel« und boshaft (ebd., 24f.), wobei dies nicht etwa die Haltung des ironisch distanziereten *Filmerzählers*, seiner Stimme aus dem Off, illustrieren soll, sondern als *message* des Films, ja Fellinis verkauft wird. Die ironische Pädagogik der Erzähl-Stimme, die das Hohe Lied von Arbeit und bürgerlicher Moral singt, wird nicht als *Rolle unter anderen* erkannt, sondern als eine Art Sprachrohr des Regisseurs missgedeutet. Sogar *La dolce vita* »versteht er seicht moralisierend: Marcello ist – so Glasenapp unerbittlich – »ein der Faulheit verfallender, notorisch willensschwacher Mann« (ebd., 34), ohne Kenntnis des Kantischen »diätetisch[n] Imperativs| wider den Übersättigungs-, Überdruss- oder Exzessekel« (ebd., 33), ein fauler Taugenichts, der im Sumpf »des durch und durch hedonistischen und dekadenten Lebens« versinkt (ebd., 32).
- 70 Eine solche fehlt auch im Film *Le notti di Cabiria* nicht: Hier ist es der skrupellose Magier, ein älterer Herr in Frack und Zylinder, der in einem billigen Variété-Theater Cabiria auf die Bühne lockt, sie dort in Trance versetzt, ihre sehnsüchtige Innenwelt nach außen stülpt, um sie darauf dem Gelächter und Spott des männlichen Publikums preiszugeben. Indirekt treibt er sie damit – Pointe seiner Grausamkeit – in die Hände eines cleveren Betrügers, der sich angeblich von ihrer »rührenden Hilflosigkeit und Unschuld« angezogen fühlte.
- 71 Vgl. hierzu Ernst Bernhard, *Mythobiographie*, hg. von Hélène Erba-Tissot, Stuttgart 1974, 86f. – Bernhard zählt insbesondere »die Monstrosität« zu den Formen »des Schattens«, mit dem sich das Individuum auseinandersetzen muss, um nicht von der Gesellschaft »in die Identifikation mit dem Schatten gedrängt« zu werden. – Solche Monstrosität, aus der die Zampano-Figur hervorging, begegnete Fellini im romagnolischen Hinterland: »Der Schweinekastrierer kam abends von der Landstraße her, die Messer blitzten auf seiner blutbefleckten Schürze. Es hieß, er habe jede Frau in

- der Gegend gehabt« (Fellini, *Ich bin fellinesk*, 33); vgl. Fellini, *Aufsätze und Notizen*, 21: »Der Mann trug einen schwarzen Mantel und einen altmodischen Hut [...]. Der Mann nahm alle Mädchen im Dorf ins Bett«.
- 72 Koebner, *Federico Fellini*, 140.
- 73 In der Originalfassung erklärt Gambardella aus dem Off: »Quando sono arrivato a Roma, sono precipitato senza rendermene conto nel vortice della mondanità. Ma io non volevo essere semplicemente un mondano. Volevo diventare il re dei mondani e ci sono riuscito.« [Als ich in Rom ankam, bin ich, ohne mir dessen bewusst zu werden, in den Strudel der mondänen Welt geraten. Ich wollte aber nicht einfach ein Mondäner sein. Ich wollte der König des Mondänen werden und ich habe es geschafft.]
- 74 Daher ist es nur konsequent, wenn Toni Servillo (ebenfalls unter Sorrentinos Regie) den *cavaliere* selbst wenig später in der Politsatire *Loro* (2018) verkörperte.
- 75 Fellini, *Aufsätze*, 188. [Antwort auf eine Umfrage des *Oggi Illustrato* vom 12.2.1972].
- 76 Und keineswegs die »Traumtheorie Jungs«, die Fellini extra »filmisch darstellen« wollte – ohne weiteren Zusammenhang mit dem jeweiligen Film (so Aubrunner, *Das filmische Unbewusste*, 109). Bernhard indes, Fellinis Analytiker, wird von Aubrunner nicht einmal erwähnt.
- 77 Bernhard, *Mythobiographie*, 90, 94.
- 78 Ebd., 90.
- 79 Ebd., 81. – So versteht Bernhard das »Realisieren« des »Selbst« (gegenüber dem »ephemerem« Ich ein ungeheurer Raum), das eine »enorme Bewußtseinserweiterung«, »Erkenntnis [...] der schicksalhaften Eingereihtheit in Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft« erfordere, als »Realisierung [...] der Entelechie« (ebd., 96). Das ist ein Grundbegriff der aristotelischen Ontologie, die die Welt als Ordnung von Dingen denkt, in denen die Form (*eidos*) den Stoff (*hylē*), die Verwirklichung (*energeia*) das Vermögen (*dynamis*) unterwirft. So entsteht eine Ordnung die sich, von Gott erregt, dynamisch auf Vollendung (*entelechie*) hin bewegt. Die aristotelische Metaphysik auf das Reich des *Unbewussten*, aus dem das Selbst größtenteils besteht, zu beziehen, ist ebenso idealistisch, anmaßend wie paradox. Der Traum erscheint damit »einbezogen in den [göttlichen] Ordnungsplan des Organismus«, dessen Entelechie (ebd., 90). Eine Konsequenz ist, dass Freud dem arg oberflächlichen Vorwurf einer »Pansexualisierung« ausgesetzt wird (ebd., 91), als ob Freuds spätere Lehre vom Doppelcharakter menschlicher Triebstruktur und -dynamik stets auf Sexuelles ausgerichtet oder gar beschränkt wäre!
- 80 Ebd., 86f.
- 81 Kezich, *Fellini*, 315f.
- 82 Fellini, *Die süßen Anfänge* [1962], in: *Aufsätze und Notizen*, 57–62, hier 62.
- 83 Ebd., 62.
- 84 Kracauer, *Theorie des Films*, 88f., 389.
- 85 Ebd., 388.
- 86 Ebd., 393, 98. – Die Grenze von Kracauers Filmtheorie liegt in ihrer Doktrin: »Kunst im Film ist reaktionär« (ebd., 391). Damit dachte er zwar an eine »Invasion« traditioneller Künste (Malerei, Theater, Literatur usw.) »in den Film«, was dessen »eigene Möglichkeiten« vereitele (ebd., 390). Zugleich schloss er aber implizit aus, dass aus und im neorealistischen Genre *eigene filmästhetische Zeichenwelten* entstehen können, wie es bei Fellini und Antonioni der Fall ist. Bezeichnend, dass er nur »Fellini-Filmlel vor *La dolce vita*« (ebd., 387) vom Verdikt des Reaktionären ausnahm.
- 87 Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main 1974, Bd. 1, 700f.

- 88 Babylonischen und zugleich tellurischen Ursprungs ist im Übrigen die berühmte etruskische Wahrsagekunst (*disciplina etrusca*), zumal die *Haruspizes* (Leberschau); vgl. Prayon, *Die Etrusker*, 77, 65.
- 89 Carl Grimberg, *Geschichte des Altertums*, Leipzig 1929, Bd. 1, 356, 351.
- 90 Fellini zit. bei Koebner, *Federico Fellini*, 151.
- 91 Werner Danckert, *Goethe. Der mythische Urgrund seiner Weltanschauung*, Berlin 1951, 484.
- 92 Federico Fellini, *La dolce vita. Drehbuch und Interviews*, hg. von Christian Stich, Zürich 1974, 195.
- 93 Glasenapp, *Fellinis Faulpelze*, 29.
- 94 Gaston Bachelard, *Poetik des Raums*, übers. von Kurt Leonard, Frankfurt/Main-Berlin-Wien 1975, 49. – Dies hat etwa Albert Camus in seiner Autobiographie *Der erste Mensch* eindrucksvoll beschrieben (übers. von Uli Aumüller, Reinbek/Hamburg 1995, 48f.).
- 95 Fellini, *Il mio paese*, 47.
- 96 Ebd., 50f.
- 97 Ebd., 52.
- 98 Ebd., 55.
- 99 Vgl. näher Voss, *Nehmen wir den Vater mit?*, 173ff.
- 100 Jünger, *Die Titanen*, 103, 26.
- 101 Ob als ›orientalisch‹ kostümierter Messerwerfer oder als grotesker Zauberkünstler, der eine Giraffe verschwinden lässt.
- 102 Ratschläge von der Art: sich bei Trauerfeiern kurz, aber sichtbar zurückziehen, um das ›Existenzielle‹ ihrer Trauer zu demonstrieren; niemals weinen, um den Angehörigen nicht die Show zu stehlen; Gesten bedeutungsvollen Flüsterns, Phrasen für ›intimen Trost‹ usw.
- 103 Vgl. Kezich, *Fellini*, 512.
- 104 Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte/Varianten*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main 1974, Bd. 1, 1232.

Bernhard Stricker

»Die ganze Philosophie nur eine Meditation Shakespeares«

Emmanuel Lévinas über die Tragödie

»Il me semble parfois«, schreibt Emmanuel Lévinas in *Le temps et l'autre* (1948), »que toute la philosophie n'est qu'une méditation de Shakespeare«; »es scheint mir manchmal, daß die ganze Philosophie nur eine Meditation zu Shakespeare ist.«¹ Tatsächlich sind Bezugnahmen auf Shakespeare in Lévinas' Œuvre insgesamt keine Seltenheit, besonders häufig finden sie sich aber in seinem Frühwerk und nirgendwo in größerer Zahl als in *Le temps et l'autre* (dt. *Die Zeit und der Andere*). Von diesem Befund ausgehend möchte ich untersuchen, inwieweit man – wo nicht von der Philosophie überhaupt – zumindest von Lévinas' eigener Philosophie sagen kann, dass sie eine Meditation Shakespeares darstellt; und das im doppelten Sinne des Genitiv (une méditation *de* Shakespeare),² den die deutsche Übersetzung von Ludwig Wenzler (eine Meditation *zu* Shakespeare) leider unterschlägt:³ (1) Im *genitivus objectivus* wäre die Philosophie als eine Meditation *über* Shakespeare zu verstehen. Lévinas setzt sich in *Le temps et l'autre* kritisch mit im Grunde allen kontinentalphilosophischen Strömungen seiner Gegenwart auseinander: vom deutschen Idealismus über die marxistische Sozialphilosophie, die Lebensphilosophie Bergsons und die Phänomenologie Husserls bis zum Existenzialismus von Sartre und Camus und natürlich der Fundamentalontologie Heideggers. Lévinas' kritische Distanzierung insbesondere vom Idealismus und der Existenzphilosophie lässt sich dabei als ein Streit über die Interpretation des Tragischen verstehen. Lévinas' Verständnis des Tragischen aber gewinnt in seiner Auseinandersetzung mit Shakespeare Gestalt. (2) Im *genitivus subjectivus* würde der Satz »toute la philosophie n'est qu'une méditation de Shakespeare« noch mehr besagen: Die ganze Philosophie wäre so verstanden eine Meditation *von* Shakespeare, sozusagen eine Meditation des Dichters selbst.⁴ In welchem Sinne sich auch dies zumindest für *Le temps et l'autre* behaupten lässt, darum wird es im zweiten Teil dieses Aufsatzes gehen.

Eine Meditation über Shakespeare (Philosophie des Tragischen)

»Seit Aristoteles gibt es eine Poetik der Tragödie, seit Schelling erst eine Philosophie des Tragischen«,⁵ schreibt Peter Szondi zu Beginn seines *Versuchs über das Tragische* (1964) und bringt damit auf den Punkt, dass erstens eine philosophische Vereinnahmung der Tragödie ihren Aufschwung eben zu dem Zeitpunkt erlebt, da die Möglichkeit, literarische Tragödien zu schreiben, fragwürdig geworden zu sein scheint; und zweitens, dass es der Philosophie weniger um die Interpretation einer bestimmten Tragödie als um die Tragödie als solche, ihr Wesen, das heißt um den *Begriff* des Tragischen geht – womit sie sich dem Projekt einer Überwindung des Tragischen, einer Bändigung der Negativität, verschrieben hat. Die idealistische Philosophie des Tragischen begreift die griechische Tragödie als die (Selbst-)Darstellung des Absoluten. In je unterschiedlicher Weise sehen Schelling, Hölderlin und Hegel in ihr das Modell für eine äußerste Entgegensetzung, in der die Gegensätze zusammenfallen – eine Kritik an den unvermittelten Gegensätzen von Kants kritischer Philosophie: von Erscheinung und Ding an sich, von Freiheit und Notwendigkeit, von praktischer und theoretischer Vernunft. Im zehnten seiner *Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* von 1795 behauptet Schelling die Möglichkeit einer Aufhebung dieser Dualismen, und zwar an dem Punkt ihrer äußersten Entgegensetzung, in der griechischen Tragödie:

Man hat oft gefragt, wie die griechische Vernunft die Widersprüche ihrer Tragödie ertragen konnte. [...] Der Grund dieses Widerspruchs [...] lag im Streit menschlicher Freiheit mit der Macht der objectiven Welt, in welchem der Sterbliche, wenn jene Macht eine Uebermacht – (ein Fatum) – ist, nothwendig unterliegen, und doch, weil er nicht ohne Kampf unterlag, für sein Unterliegen selbst bestraft werden mußte. [...] Es war ein großer Gedanke, willig auch die Strafe für ein unvermeidliches Verbrechen zu tragen, um so durch den Verlust seiner Freiheit selbst eben diese Freiheit zu beweisen, und noch mit einer Erklärung des freien Willens unterzugehen.⁶

Der tragische Held unterliegt nach dieser Darstellung nicht einfach seiner Zerstörung als einer blinden Fatalität, sondern er wird, indem er sein Schicksal als Strafe auf sich nimmt, darin zugleich der Anerkennung seiner Freiheit gewahr. Lévinas wiederholt in *Le temps et l'autre* diese Sätze beinahe wörtlich, wenn er, jedoch ohne Schelling namentlich zu erwähnen, schreibt:

On peut dire que la tragédie, en général, n'est pas simplement la victoire du destin sur la liberté, car par la mort assumée au moment de la prétendue victoire du destin, l'individu échappe au destin. (TA, 29)

[Man kann sagen, daß die Tragödie im allgemeinen nicht einfach der Sieg des Schicksals über die Freiheit ist, denn durch den Tod, den das Individuum im Augenblick des angeblichen Sieges über das Schicksal übernimmt, entkommt es dem Schicksal. (ZA, 25)]

Wenn Lévinas dieses Tragödienverständnis anführt, dann jedoch, wie im Folgenden deutlich werden wird, um sich davon zu distanzieren. Bei Hegel, so Szondi, »fallen [...] Tragik und Dialektik zusammen«,⁷ insofern Hegel sein Verständnis der dialektischen Selbstentfaltung des absoluten Geistes in Gegensätzen und ihrer Aufhebung in einem jeweils höheren Begriff ausgehend von seiner Deutung der griechischen Tragödie entwickelt.⁸ Damit behält Hegel das tragische Modell der Aufhebung von Negativität nicht länger der Kunst vor; und er sieht im Tragischen auch nicht länger eine historische, das heißt vergangene Erfahrung; sondern er erklärt die Tragödie zum Entwicklungsmodell der Geschichte als solcher, in der die Tragödie als Kunstform nur eine Etappe darstellt. In der *Phänomenologie des Geistes* (1807) lässt Hegel so die griechische Kunst-Religion der Tragödie als eine bloße Vorstufe der christlichen Offenbarungsreligion gelten. Anders verhält es sich noch in Hegels sogenannten theologischen Jugendschriften, vor allem in *Der Geist des Christentums und sein Schicksal* (1798–1800). Darin setzt Hegel die jüdische Religion als Unterwerfung unter ein starres, lebensfernes Gesetz dem Christentum – mit seiner Vermittlung zwischen Göttlichem und Menschlichem in der Gestalt Christi – entgegen, begreift also den Opfertod Christi selbst nach dem Modell einer griechischen Tragödie. Über das Judentum dagegen schreibt Hegel:

Das große Trauerspiel des jüdischen Volkes ist kein griechisches Trauerspiel, es kann nicht Furcht noch Mitleiden erwecken, denn beide entspringen nur aus dem Schicksal des notwendigen Fehltritts eines schönen Wesens; jenes kann nur Abscheu erwecken. Das Schicksal des jüdischen Volkes ist das Schicksal Macbeths, der aus der Natur selbst trat, sich an fremde Wesen hing, und so in ihrem Dienste alles Heilige der menschlichen Natur zertreten und ermorden, von seinen Göttern (denn es waren Objekte, er war Knecht) endlich verlassen, und an seinem Glauben selbst zerschmettert werden mußte.⁹

Die Unterwerfung des jüdischen Volkes unter ein starres, lebensfremdes Gesetz, die ausdrücklich keine Tragödie sein soll, entspricht – für den frühen Hegel – also dem Shakespeare-Drama des Königs Macbeth, der sich den übernatürlichen Mächten der Hexen verschreibt. Muss man nicht bei Lévinas wiederum eine bewusste, wenn auch implizite Anspielung auf diese Passage bei Hegel erkennen, wenn er seine Konzeption des Tragischen ausgerechnet an *Macbeth* entwickelt,

und zwar nicht bloß in *De l'existence à l'existant* (1947; dt. *Vom Sein zum Seienden*) und *Le temps et l'autre*, sondern bereits in den *Carnets de captivité*, den posthum veröffentlichten Notizheften aus seiner Kriegsgefangenschaft.¹⁰ Hegel spricht mit den zitierten Sätzen dem Judentum das Verständnis für das den Griechen vorbehaltene Tragische ab. Vor diesem Hintergrund und mit Blick auf Lévinas' Projekt, dem griechischen Seinsdenken als einem Denken des Gleichen ein jüdisch inspiriertes Denken des Anderen entgegenzusetzen, muss man den Begriff des Tragischen in *Le temps et l'autre* als ironisch, als eine zweideutige Bezugnahme auf die Philosophie des Tragischen verstehen.

Es gibt keinen Ausweg aus dem Sein – diese Unentrinnbarkeit ist es, die für Lévinas das Tragische ausmacht. Lévinas stellt damit das Sein nicht dem Nichts entgegen, das einen möglichen Ausweg aus dem Sein darstellen würde; mehrmals spricht er in *Le temps et l'autre* vielmehr von der »Tragik der Einsamkeit« des Existierens (vgl. TA, 38; ZA, 31), die nicht in der Abwesenheit Anderer besteht, sondern die intransitive Beziehung kennzeichnet, in der jeder Einzelne zu seiner Existenz als solcher steht. Die menschliche Existenz ist als solche einsam, da man seine Existenz mit niemand Anderem teilen kann, da man an seine Existenz gekettet und diese unentrinnbar ist: »L'être est le mal, non pas parce que fini, mais parce que sans limites« (TA, 29); »Das Sein ist das Übel, nicht weil es endlich, sondern weil es ohne Grenzen ist« (ZA, 25). Noch die Vorstellung von der vollständigen Auslöschung alles Seienden ließe nach Lévinas das anonyme Existieren zurück, das er als *il y a*, als das »es gibt«, bezeichnet. Dieses markiert für Lévinas nicht ein Jenseits, sondern ein Diesseits des Seins. In *De l'existence à l'existant* veranschaulicht Lévinas die klaustrophobische Erfahrung der Ausweglosigkeit des Seins etwa an der Schlaflosigkeit oder dem Schmerz.

Tragisch ist somit für Lévinas gerade nicht der Tod, auch nicht der Tod des tragischen Helden; tragisch ist vielmehr, dass es keinen Heldentod gibt, weil sich der Tod nicht meistern, nicht auf sich nehmen lässt. Tragisch ist, nicht sterben zu können; was nicht heißt, dass man nicht stirbt, sondern bedeutet, dass Sterben nicht Sache eines Vermögens ist, sondern vielmehr der Punkt, an dem man, wie Lévinas sagt, nicht mehr können kann. Mit Maurice Blanchot kehrt Lévinas Heideggers Formulierung vom Tod als der »Möglichkeit der Unmöglichkeit« um und spricht von der »Unmöglichkeit der Möglichkeit« (vgl. TA, 92; ZA, 44). Selbstmord ist deshalb, wie Lévinas sagt, ein Widerspruch in sich: Man kann den eigenen Tod nicht aktiv herbeiführen, sondern ihm nur in völliger Passivität erliegen. Eben dies führt Lévinas an *Macbeth* vor. Der aussichtslose Kampf von Macbeth mit Macduff, von dem Macbeth weiß, dass er ihn nicht gewinnen kann und dem er sich doch stellt, ist nach Lévinas nicht tragisch, weil Macbeth aus freiem Entschluss sterben würde. Sondern er ist tragisch, weil

Macbeth nicht anders kann, als dennoch auf einen Sieg, eine letzte Chance, auf das Unmögliche zu hoffen. So zeigt die Tragödie, dass der Tod jenseits der menschlichen Souveränität liegt.

Il y a, avant la mort, toujours une dernière chance, que le héros saisit, et non pas la mort. Le héros est celui qui aperçoit toujours une dernière chance [...] La mort n'est donc jamais assumée; elle vient. [...] L'éternelle imminence de la mort fait partie de son essence. (TA, 61)

[Es gibt vor dem Tod immer noch eine letzte Chance; sie ergreift der Held und eben nicht den Tod. Der Held ist der, der immer eine letzte Chance sieht [...]. Der Tod wird also nie übernommen, er kommt. [...] Das ewige Drohen des Todes ist Teil seines Wesens. (ZA, 46)]

Insofern der Tod stets und immer noch aus- oder bevorsteht – sich also entzieht –, ist er kein möglicher Zweck menschlicher Freiheit. Mit seiner Ablehnung einer Heroisierung des Todes widerspricht Lévinas vor allem Heideggers Vorstellung vom »Vorlaufen zum Tode« (vgl. TA, 57; ZA, 43f.),¹¹ er widersetzt sich aber auch der idealistischen Philosophie des Tragischen, die den Versuch darstellt, Macht über den Tod zu gewinnen, Negativität allein als Ausdruck der Verwirklichung der menschlichen Freiheit zu begreifen und sie so zu domestizieren, etwa wenn Hegel in der Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes* schreibt: »nicht das Leben, das sich vor dem Tode scheut und von der Verwüstung rein bewahrt, sondern das ihn erträgt und in ihm sich erhält, ist das Leben des Geistes.«¹² Schelling und Hegel verfehlen laut Szondi letztlich beide das Tragische gerade in dem Maße, in dem sie es von seiner Aufhebung her denken und damit immer schon in einen teleologischen Rahmen eingespannt haben.¹³ In der Unbegrenztheit von Hegels Begriff des Tragischen erkennt Otto Pöggeler zudem die Grenze von dessen Verständnis des Judentums:

Das metaphysisch-teleologische Denken, zu dem Hegel sich [...] überreden ließ, vermag den Ernst der griechischen Tragödie nicht auszulegen; es kann [...] auch nicht den zureichenden Bezug zu dem gewinnen, was für den jungen Hegel das Gegenbild zum Griechentum und seiner Tragödie war: zum großen Trauerspiel des jüdischen Volkes.¹⁴

Dem würde Lévinas sicherlich zustimmen.¹⁵ Wird Lévinas aber in anderer Weise der Unlösbarkeit des tragischen Widerspruchs gerecht oder spannt er seinerseits die Tragödie für seine philosophischen Zwecke ein? Anders als Macbeth artikuliert Hamlet mit seinem berühmten »To be or not to be«-Monolog nach Lévinas selbst ein Bewusstsein von der Ausweglosigkeit des Seins: »De cette impossibilité

d'assumer la mort, *Hamlet* précisément est un long témoignage. [...] ›To be or not to be‹ est une prise de conscience de cette impossibilité de s'anéantir« (TA, 61); »Gerade *Hamlet* ist ein ausführliches Zeugnis für diese Unmöglichkeit, den Tod zu übernehmen. [...] ›To be or not to be‹ ist eine Bewußtmachung dieser Unmöglichkeit, sich zu vernichten« (ZA, 46). Darum spricht Lévinas von *Hamlet* auch als von der »Tragödie der Tragödie« (vgl. TA, 29; ZA, 25), als einem reflexiven Stück also. Das Bewusstsein, dass der Tod nicht wirklich tragisch ist, bedeutet aber nicht einen Ausweg aus dem Tragischen, sondern die Einsicht in die ausweglose Positivität des Seins als das eigentlich Tragische. Die Reflexion des Tragischen in der Tragödie hebt das Tragische also nicht etwa auf, sondern verschärft es: Sie führt zu einer Verdopplung, einer Ambiguisierung des Begriffs des Tragischen bei Lévinas, die ich ›ironisch‹ nennen möchte: Das *scheinbar* Tragische, die Endlichkeit des Seins und der Tod, sind nicht das *eigentlich* Tragische, das vielmehr in der Ausweglosigkeit des Seins, der Unmöglichkeit zu sterben, besteht. Indem Lévinas das Tragische ambiguisiert, hebt er es nicht in seinem Begriff auf, sondern lässt vielmehr fraglich erscheinen, dass es sich beim Tragischen überhaupt um den möglichen Gegenstand eines Begriffs handelt.

Eine Meditation ›von‹ Shakespeare (Poetik der Tragödie)

Wenn Peter Szondi sagt, seit Aristoteles gebe es eine Poetik der Tragödie, seit Schelling aber eine Philosophie des Tragischen, so spricht aus diesem Satz selbst ein, wie man mit etwas Ironie sagen könnte, hegelianischer ›Geist‹: die Vorstellung von der Geschichte als einem Prozess, wenn nicht der Aufhebung, so zumindest der Ablösung der Kunst der Tragödie durch die begriffliche Reflexion des Tragischen. Szondis Aussage ist aber, wie Philippe Lacoue-Labarthe in seiner *Poétique de l'histoire* (2002; dt. *Poetik der Geschichte*) schreibt, nur zur Hälfte richtig. Denn die Philosophie des Tragischen sei immer noch eine Poetik: »cette philosophie du tragique est encore, et toujours, une poétique de la tragédie. [...] Il n'existe aucune philosophie du tragique qui ne [...] prenne son départ, explicitement ou non, dans la question – ou l'énigme – de l'effet tragique«; »diese Philosophie des Tragischen ist auch und immer eine Poetik der Tragödie. [...] Es gibt keine Philosophie des Tragischen, die nicht [...], explizit oder nicht, ihren Ausgang von der Frage – oder dem Rätsel – der *tragischen Wirkung* nähme«¹⁶. Die Wirkung der Tragödie, von der Lacoue-Labarthe spricht, besteht nach dem nicht einfach zu übersetzenden Ausdruck von Aristoteles in der *katharsis*, der Reinigung oder Befreiung von den Affekten *eleos* und *phobos*, etwa von ›Mitleid‹ und ›Schrecken‹. Als die treffendste Übersetzung von *katharsis* schlägt Lacoue-

Labarthe Hegels Begriff der ›Aufhebung‹ vor: Denn die Katharsis hebt die Negativität des Schrecklichen auf. Sie tut dies mittels der Form der theatralen Darstellung, der Repräsentation, durch die sie das Schreckliche einhegt, ihm eine Grenze setzt und es auf Distanz hält. Die Tragödie ist, wie Georges Bataille in *Hegel, la mort et le sacrifice* (1955; dt. *Hegel, der Tod und das Opfer*) schreibt, ein Schau-Spiel oder Spektakel, bei dem es darum geht, »de nous identifier à quelque personnage qui meurt, et de croire mourir alors que nous sommes en vie«; »uns mit einer sterbenden Person zu identifizieren, sodass wir selbst zu sterben glauben, während wir am Leben sind.«¹⁷ Hegel dagegen möchte, indem er das Tragische von der Kunst auf die Selbstdarstellung des absoluten Geistes entgrenzt, diese Selbstdarstellung als einen grenzenlosen Prozess verstehen, als vollständige Immanenz ohne Außen, das heißt ohne Zuschauer. Indem Hegel die Grenze zwischen Kunst und Leben ›aufhebt‹, entschärft er das Tragische und verleiht ihm einen Zweck, nämlich die negative Bewegung des Sinns selbst im absoluten Geist zu sein.

Von diesem Hintergrund hebt sich nun Lévinas durch seine Anerkennung der Theatralität des Seins selbst ab. Die Ambiguisierung des Tragischen bedeutet, dass Lévinas das Tragische weder mit ›etwas Bestimmtem, Positivem noch mit dem Nichts, der Negativität identifiziert. Das Tragische ist für Lévinas vielmehr die Ausweglosigkeit des Seins, die er als das *il y a* bezeichnet, das ›es gibt‹. Dieses *il y a* versteht man vielleicht am besten, wenn man darin die reine Form der Darstellung erkennt. Nicht die Darstellung von jemandem oder von etwas Bestimmtem, sondern die anonyme, unbestimmte Darstellung als solche, Darstellung überhaupt. Lévinas sagt dies ausdrücklich an zwei Schlüsselstellen, an denen er jeweils vom *il y a* als der ›Szene‹ des Seins spricht: »Une négation qui se voudrait absolue, niant tout existant«, heißt es in *De l'existence à l'existant*, »ne saurait mettre fin à la ›scène‹ toujours ouverte de l'être«; »Eine Negation, auch wenn sie absolut sein möchte und jedes Seiendes verneint [...], könnte der immer offenen ›Bühne‹ des Seins [...] kein Ende setzen.«¹⁸ Und in *Éthique et infini* (dt. *Ethik und Unendliches*) sagt Lévinas, »même s'il n'y avait rien, le fait qu'il y a n'est pas niable. Non qu'il y ait ceci ou cela; mais la scène même de l'être est ouverte: il y a«; »daß, selbst wenn nichts wäre, die Tatsache des ›es gibt‹ nicht geleugnet werden könnte. Nicht, daß dies oder das wäre; aber die eigentliche Szene des Seins ist offen: es gibt.«¹⁹ Das *il y a* konstituiert die »Szene« – oder, um es mit einem psychoanalytischen Begriff zu sagen, die ›Ur-Szene‹ – des Seins. Es eröffnet den Raum, in dem das Seiende seine Existenz aufführt. Wenn das Tragische also in der Ausweglosigkeit des Seins, dem *il y a*, besteht, so bringt damit Lévinas das Tragische gerade nicht auf einen Begriff. Er unterwirft auch nicht die Shakespeare-Tragödie einer philosophischen Deutung,

indem er seine eigenen philosophischen Konzepte an ihr illustriert. Er macht vielmehr deutlich, wie sich das Tragische in der Tragödie darstellt, indem die Tragödie ihre eigene Darstellungsform reflektiert.

Dass die Shakespeare-Tragödien für Lévinas einen mehr als illustrativen Wert haben, wird bei der Lektüre der *Carnets de captivité* deutlich, die einen Einblick in die Genese von Lévinas' Denken gewähren. Die Notizhefte aus der Kriegsgefangenschaft machen es möglich, nachzuvollziehen, wie Lévinas zentrale Konzepte in stetiger Auseinandersetzung mit einer Vielzahl literarischer Autoren – darunter neben Shakespeare etwa auch Ariost, Racine, Baudelaire und Proust, aber auch Léon Bloy, Arthur Conan Doyle oder D. H. Lawrence – entwickelt hat. Auffällig ist allerdings, dass schon in den *Carnets* Macbeth und Hamlet gemeinsam genannt und auf die Frage nach dem Tod als einem möglichen Zweck menschlichen Handelns bezogen werden.²⁰ Wenn Lévinas auch später immer wieder vor allem im Zusammenhang mit der Ausweglosigkeit des Seins auf Shakespeare rekurriert, dann bleibt er sich selbst treu, lässt aber keine andauernde oder gar sich wandelnde Auseinandersetzung mit Shakespeare erkennen. So wird auch die für Lévinas' Bezugnahmen auf Shakespeare typische Kürze und Skizzenhaftigkeit verständlich. Nirgendwo nämlich präsentiert Lévinas eine eingehende und textnahe Interpretation einer Szene oder eines ganzen Shakespeare-Stücks. Seine wiederkehrenden, stets sehr knappen, auf wenige Sätze reduzierten Hinweise auf einzelne Szenen einiger weniger Shakespeare-Tragödien sind im Grunde Lektüre-Reminiszenzen. Einsichten, die Lévinas einmal in Auseinandersetzung mit Shakespeare gewonnen hat, werden dabei rekontextualisiert, ohne dass jemals eine neue, überraschende Hinwendung zu Shakespeare erfolgte.²¹

Wenn Lévinas' Shakespeare-Referenzen somit in Summe weniger von einer dauerhaft-lebendigen Beziehung als von einer tendenziell erstarrten Erinnerung zeugen, dann entspricht dies wiederum auf eigentümliche Weise einem Verständnis von Kunst und Literatur, wie Lévinas es in *La réalité et son ombre* darlegt, seinem ausführlichsten Aufsatz zu ästhetischen Fragen, der wie *Le temps et l'autre* im Jahr 1948 erscheint und der als kritische Replik auf Sartres Begriff der »engagierten Literatur« zu verstehen ist, den dieser kurz zuvor in *Qu'est-ce que la littérature?* (1948) entwickelt hatte. Anders als für Sartre, Heidegger oder Hegel hat die Kunst für Lévinas ihren Platz weder in der Ordnung des Wissens und der Wahrheit noch in der Ordnung des Handelns und der Freiheit. Die Kunst offenbart oder verändert nicht die Welt, sondern sie behauptet einen Platz außerhalb der Welt – aber nicht jenseits, sondern diesseits des Seins. Lévinas charakterisiert also die Seinsregion der Kunst mit dem gleichen Ausdruck, »en-deçà«, wie das *il y a*. Das Medium der Kunst ist für Lévinas nicht der Begriff,

sondern das Bild (»l'image«). Anders als der Begriff, der das Seiende im Lichte seines Sinns erscheinen lässt, eröffnet das Bild die eigenständige ontologische Dimension der Sinnlichkeit, in der sich die Wirklichkeit verdoppelt, einen Schatten wirft und dadurch in ihrer Undurchdringlichkeit kenntlich wird:

C'est un commerce ambigu avec la réalité où celle-ci ne se réfère pas à elle-même, mais à son reflet, à son ombre. [...] L'image, peut-on dire, est l'allégorie de l'être. [...] L'idée d'ombre ou de reflet à laquelle nous avons recours – d'une doublure essentielle de la réalité par son image, d'une ambiguïté »en-deçà« – s'étend à la lumière elle-même, à la pensée, à la vie intérieure. La réalité tout entière porte sur sa face sa propre allégorie en dehors de sa révélation et de sa vérité. L'art, en utilisant l'image, ne reflète pas seulement, mais accomplit cette allégorie.

Die Idee Allegoriel steht vielmehr für einen mehrdeutigen Umgang mit der Wirklichkeit, in welchem sich diese nicht auf sich selbst, sondern auf ihren eigenen Widerschein, ihren eigenen Schatten bezieht. [...] Das Bild, so könnte man sagen, ist die Allegorie des Seins. [...] Der Gedanke des Schattens oder des Widerscheins – eines wesenhaften Doppels der Wirklichkeit in ihrem Bild, einer »diesseitigen« Mehrdeutigkeit –, zu dem wir Zuflucht genommen haben, erstreckt sich bis auf das Licht selbst, bis auf das Denken, bis auf das innere Leben. Dem Gesicht der ganzen Wirklichkeit ist nicht nur ihre Offenbarung und ihre Wahrheit, sondern darüber hinaus auch ihre eigene Allegorie eingezeichnet. Die Kunst, eben weil sie Bilder benutzt, spiegelt diese Allegorie nicht nur wider, sondern sie bringt sie zur Vollendung.²²

Die Kunst reflektiert also, wie Lévinas sagt, nicht etwas Äußerliches, sondern sie vollbringt, das heißt sie stellt selbst die Allegorie des Seins, seine Verdopplung im Bild, dar. Die Kunst ist somit nicht Ab-Bildung von »etwas«, sondern selbst die Hervorbringung einer Verdopplung des Seins im Bild. Damit hat sie nicht den Charakter einer Entbergung, sondern bringt die Dunkelheit, die Opazität der Wirklichkeit zum Vorschein. Was die Kunst zur Darstellung bringt, ist die Darstellung selbst als eine wesentliche Möglichkeit des Existierens, also die Reflexivität, die Selbstdarstellung oder die Theatralität des Seins selbst: die Nicht-Identität von *exister* und *existant*, die nicht zu einer höheren Einheit verschmelzen. Die Kunst zeigt also für Lévinas die Selbstdarstellung des Absoluten nicht im Sinne Hegels, das heißt im Sinne einer immanenten Totalität, sondern im Sinne der Ab-Solutheit des Seins, der Losgelöstheit des Existierens vom Existierenden.

Indem die Kunst das Sein im Bild verdoppelt, erhebt sie es für Lévinas nicht über die Zeit und verleiht ihm Ewigkeitswert, sondern sie lässt es zur Leblosigkeit erstarren. Wenn die Kunst das Sein ins Bild bannt, erhält sie zwar die Erwartung der Zukunft aufrecht, aber setzt deren Ankunft aus; das heißt, sie verleiht dem

Augenblick eine unendliche Dauer. Damit eröffnet die Kunst eine eigene Form von Zeit, die Lévinas »l'entretemps«, »Zwischenzeit« (RO, 118; WS, 116), nennt:

La statue réalise le paradoxe d'un instant qui dure sans avenir. [...] À l'intérieur de la vie ou plutôt de la mort de la statue, l'instant dure infiniment [...], comme un avenir à jamais avenir. [...] Il n'aura jamais accompli sa tâche de présent, comme si la réalité se retirait de sa propre réalité et la laissait sans pouvoir. (RO, 119)

[Ein Augenblick, der dauert, ohne eine Zukunft zu haben – dieses Paradox wird in der Statue Wirklichkeit. [...] Im Inneren des Lebens oder vielmehr des Todes einer Statue dauert der Augenblick unendlich [...] wie eine Zukunft, die für immer Zukunft bleiben wird. [...] Er wird niemals seine Gegenwartsaufgabe erfüllt haben, so als ob sich die Wirklichkeit aus ihrer eigenen Wirklichkeit zurückziehen würde und als ob sie sie machtlos zurückließe. (WS, 116f.)]

Diese durch die Kunst eröffnete Erfahrung der Machtlosigkeit der Gegenwart in Bezug auf eine wesentlich entzogene, ausstehende Zukunft begreift Lévinas als »schicksalhaft: »Ce présent, impuissant à forcer l'avenir, est le destin lui-même, ce destin réfractaire à la volonté des dieux païens [...]. Nécessité dans un être libre [...] – le destin ne trouve pas de place dans la vie« (RO, 120); »Diese Gegenwart, die keinen Einfluss auf die Zukunft zu nehmen vermag, ist das eigentliche Schicksal, ein Schicksal, das nicht mehr dem Willen der heidnischen Götter unterliegt [...]. Notwendigkeit in einem freien Wesen [...] – das Schicksal findet im Leben keinen Platz« (WS, 117f.)]. Wenn das Schicksal keinen Platz im Leben findet, dann weil sich das Leben in der Zeit vollzieht, weil es, solange es Zukunft gibt, auch Möglichkeit gibt, und weil Freiheit und Notwendigkeit deshalb niemals streng genommen koinzidieren, sondern sich eine Handlung dem Bewusstsein nur nacheinander in unterschiedlichen Hinsichten *als* frei oder *als* notwendig darstellen kann. Aus diesem Grund unterscheidet Lévinas zwischen einer Antinomie und einem tragischen Widerspruch. Was Letzteren ausmacht, ist die strikte Gleichzeitigkeit von Freiheit und Notwendigkeit, die es als solche jedoch nur außerhalb der Zeit, in der Kunst, gibt:

Le conflit entre liberté et nécessité dans l'action humaine apparaît à la réflexion: lorsque l'action sombre déjà dans le passé, l'homme découvre les motifs qui la nécessitent. Mais une antinomie n'est pas une tragédie. Dans l'instant de la statue, – dans son avenir éternellement suspendu – le tragique – simultanéité de la nécessité et de la liberté – peut s'accomplir: le pouvoir de la liberté se fige en impuissance. [...] [D]ans l'économie générale de l'être, l'art est le mouvement de la chute en deçà du temps, dans le destin. (RO, 120)

[Der Konflikt zwischen Freiheit und Notwendigkeit im menschlichen Handeln erscheint in der Reflexion: Wenn die Handlung in die Vergangenheit versinkt, entdeckt der Mensch die Motive, die zu ihr geführt haben. Doch eine Antinomie ist keine Tragödie. Im Augenblick der Statue, ihrer ewig ausgesetzten Zukunft, kann das Tragische – die Gleichzeitigkeit von Freiheit und Notwendigkeit – sich vollenden: Die Macht der Freiheit erstarrt in Ohnmacht. [...] Die Kunst bedeutet innerhalb der allgemeinen Ökonomie des Seins vielmehr ein Verfallen ins Diesseits der Zeit, in das Schicksal. (WS, 118)]

Die Kunst ermöglicht also keinen Zugang zur Totalität des Seins von einem überzeitlichen Standpunkt jenseits des Seins aus, sondern sie geht hinter das Sein zurück, indem sie aus der Zeit herausfällt. Im Lichte seiner Auffassung von der bildhaften Mortifizierung des Seins durch die Kunst begreift Lévinas letztlich die Kunst insgesamt als tragisch. Insofern damit das Tragische keinen Unterschied mehr markiert, ist die Kunst jedoch gleichermaßen insgesamt als komisch zu verstehen, das heißt, sie ist wesentlich zweideutig, wie Lévinas einmal mehr mit Bezug auf Shakespeare deutlich macht:

On peut fixer son attention sur ce qu'il y a de marionnette dans les personnages d'une tragédie et rire à la Comédie Française. *Toute image est déjà caricature.* – Mais cette caricature tourne au tragique. Il appartient certes au même homme d'être poète comique et poète tragique; ambiguïté qui constitue la magie particulière des poètes comme Gogol, Dickens, Tchekhov [...] et, par-dessus tout, Shakespeare. (RO, 120)

[Man mag hier durchaus an das Marionettenhafte in den Figuren der Tragödien an der Comédie-Française denken und lachen. *Jedes Bild ist schon eine Karikatur.* – Aber diese Karikatur schlägt ins Tragische um. Derselbe Mensch ist zweifellos ein komischer und tragischer Dichter zugleich; eine Ambiguität, die die besondere Magie von Dichtern wie Gogol, Dickens, Tschekow [...] und vor allem von Shakespeare ausmacht. (WS, 117)]

Lévinas verabsolutiert also seinerseits das Tragische, wenn er es auf die Kunst insgesamt ausdehnt und mit seinem Gegensatz, dem Komischen, zusammenfallen lässt. Im Unterschied zur Philosophie des Tragischen aber begreift er dabei Tragik und Komik als Darstellungsformen und erkennt so den von Lacoue-Labarthe behaupteten poetologischen Charakter jeder Reflexion über das Tragische explizit an. Lévinas sieht deshalb Kunst und Literatur durchaus nicht als selbstgenügsam in einem ästhetizistischen Sinne an. Dennoch ist die Kunst für Lévinas durch Darstellung bestimmt, nicht durch die Darstellung von jemandem oder von ›etwas‹ Bestimmtem, sondern durch die reine Form der Darstellung, das Szenische selbst. Die Darstellung als solche ist dem Wissen wie dem Handeln, jeder Art von theoretischem oder praktischem Vermögen entzogen

und darum nicht anzueignen. Damit bringt die Kunst – so weit wie sich dies ohne Widerspruch sagen lässt – das *il y a*, die Ausweglosigkeit der Szene des Seins, zum Vor-Schein.

Jenseits des Tragischen?

Bis hierhin habe ich noch kein einziges Wort über das verloren, was doch für Lévinas und für *Le temps et l'autre* so zentral ist, nämlich über die Transzendenz des Anderen und die Zeit als die Form der Beziehung zum Jenseits-des-Seins oder Anders-als-Sein. Damit habe ich auch die Frage noch nicht berührt, inwieweit Lévinas selbst letztlich mit seinem Projekt der Ethik als Erster Philosophie über das Tragische hinausgeht, es zu überwinden beansprucht. Lévinas bezieht sich in seinem Frühwerk besonders häufig auf Shakespeare, weil dessen Tragödien für ihn vor allem als ein Zeugnis des *il y a* von Bedeutung sind; bei der Entwicklung seiner Ethik der Alterität und der Transzendenz hingegen beruft Lévinas sich kaum auf Shakespeare.²³ Auf Lévinas' Aussage »toute la philosophie n'est qu'une méditation de Shakespeare« zurückbezogen darf man somit fragen, ob denn – wenn es stimmt, dass die ganze Philosophie eine Meditation Shakespeares ist – Lévinas nicht mit seiner Ethik, mit der er sich von Shakespeare abwendet, auch eine Abkehr von der Philosophie vollzieht. Ich denke, man kann sagen, dass Lévinas sich zumindest von einem Verständnis von Philosophie abwendet, nach dem diese das Sein in seiner Totalität begrifflich zu erfassen versucht.²⁴ Darum aber bleibt, auch wenn Lévinas schließlich mit dem Primat der ethischen Verantwortung gegenüber dem Anderen das Sein transzendiert, die tragische Ausweglosigkeit des Seins die Voraussetzung, um die Möglichkeit eines Anders-als-Sein überhaupt zu verstehen.

In *La réalité et son ombre* lassen sich Anzeichen dafür erkennen, dass die Tragik der Darstellung bereits in sich eine Art negativen Verweis auf den Anderen als auf das Undarstellbare enthält. Die leblose Starre des Bildes nämlich verweist auf eine stets noch ausstehende, aber niemals eintreffende Zukunft, ein »avenir à jamais avenir« (RO, 119). Darin darf man meines Erachtens einen bis zum Äußersten negativen Messianismus erkennen: Das künstlerische Bild ist einer Erlösung bedürftig, die niemals kommt, weil die Zeit im Bild stillgestellt ist. Aus diesem Grund ist Lévinas' Verhältnis zur Kunst auch nicht ohne Ambivalenz. Seine Vorbehalte gelten dem, was er als eine für die Kunst konstitutive Tendenz zur Idolatrie begreift. Aufgrund dieser Tendenz zur Idolatrie fällt die Kunst, die wesentlich tragisch und schicksalhaft ist, unter das jüdisch-monotheistische Bilderverbot:²⁵ »Dans la statue, la matière connaît la mort de l'idole. La proscrip-

tion des images est véritablement le suprême commandement du monothéisme, d'une doctrine qui surmonte le destin – cette création et cette révélation à rebours« (RO, 124); »In der Statue erfährt die Materie den Tod des Idols. Das Bilderverbot ist wahrhaftig das höchste Gebot des Monotheismus, einer Lehre, die das Schicksal – diese rückwärts gewandte Schöpfung und Offenbarung – überwindet« (WS, 121)].²⁶ Wenn man diese Passage im Kontext von Lévinas' Überlegungen zum Tragischen situiert, die Gegenstand dieses Aufsatzes gewesen sind, dann richtet sich das monotheistische Bilderverbot nicht allein gegen die Darstellung des Absoluten. Das religiöse Bilderverbot richtet sich vielmehr auch dagegen, in der Darstellung selbst – in der Ausweglosigkeit des *il y a* – schon das Absolute zu erkennen.

Anmerkungen

- 1 Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre* [1948], Paris 2009, 60 (im Folgenden zitiert mit der Sigle TA direkt im Fließtext); Emmanuel Lévinas, *Die Zeit und der Andere*, übers. von Ludwig Wenzler, Hamburg 2003, 45 (im Folgenden zitiert mit der Sigle ZA direkt im Fließtext).
- 2 Vgl. Andrew Cutrofello, *Foreword*, in: Moshe Gold, Sandor Goodhart, Kent Lehnhof (Hg.), *Of Levinas and Shakespeare. ›To See Another Thus‹*, West Lafayette/Indiana 2018, xi–xvi; Richard A. Cohen, *A Meditation*, in: ebd., 15–31, hier 15ff. Cohen erinnert an die besonderen Resonanzen des Ausdrucks »méditation«, der im Französischen unweigerlich Descartes' *Méditations sur la philosophie première* in Erinnerung rufe, worin Cohen ein Anzeichen für das Gewicht von Lévinas' Aussage erkennt: »This digression from Shakespeare to Descartes is intended to indicate that Lévinas's use of the phrase ›meditation of Shakespeare‹ carries enormous philosophical weight, even more than might be imagined at first glance. Thus Levinas's claim that ›the whole of philosophy is but a meditation of Shakespeare‹ gives incalculable philosophical prestige to Shakespeare and literature« (ebd.).
- 3 Zitiert wird darum durchgängig sowohl das französische Original als auch die deutsche Übersetzung.
- 4 Zu dieser Deutung vgl. Cohen, *A Meditation*, 15f.
- 5 Peter Szondi, *Versuch über das Tragische* [1964], in: ders., *Schriften I*, Frankfurt/Main 1978, 149–260, hier 151.
- 6 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus* [1795], in: ders., *Schriften von 1794–1798*, Darmstadt 1980, 161–221, hier 216f.
- 7 Szondi, *Versuch über das Tragische*, 167.
- 8 Vgl. Otto Pöggeler, *Hegel über die griechische Tragödie*, in: Hans-Georg Gadamer (Hg.), *Heidelberger Hegel-Tage 1962. Vorträge und Dokumente*, Hamburg 1984, 285–306.
- 9 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Der Geist des Christentums und sein Schicksal* [1798–1800], in: ders., *Werke I. Frühe Schriften*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/Main 1971, 274–418, hier 297.
- 10 Emmanuel Lévinas, *Œuvres complètes, tome I. Carnets de captivité et autres inédits*, Paris 2009, 173f., 195f. – Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant* [1947], Paris

- 2004, 100f. – Emmanuel Lévinas, *Vom Sein zum Seienden*, übers. von Anna Maria Krewani und Wolfgang Nikolaus Krewani, Freiburg/Br.-München 1997, 74f.
- 11 Martin Heidegger, *Sein und Zeit* [1927], Tübingen 2006, 262.
- 12 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes* [1807], hg. von Hans-Friedrich Wessels und Heinrich Clairmont, Hamburg 2006, 26.
- 13 Vgl. Szondi, *Versuch über das Tragische*, 159.
- 14 Pöggeler, *Hegel über die griechische Tragödie*, 301f.
- 15 In einer Passage aus den *Carnets de captivité* stellt Lévinas dem griechischen Heros die jüdisch-christliche Figur des Leidens des Gerechten entgegen und ergänzt: »Catégorie judéo-chrétienne? C'est peut-être là le point où l'on puisse les séparer. Chrétiennes, elles s'appliquent aux problèmes païens. Le monde grec est inclus dans le christianisme. Judaïsme pour hommes aux problèmes païens« (Lévinas, *Carnets de captivité*, 148); †Eine jüdisch-christliche Kategorie? Dies ist vielleicht der Punkt, an dem man sie trennen kann. Als christliche beziehen sie sich auf heidnische Probleme. Die griechische Welt ist in das Christentum einbezogen. Judentum für Menschen mit heidnischen Problemen« (meine Übers.).
- 16 Philippe Lacoue-Labarthe, *Poétique de l'histoire*, Paris 2002, 139; Philippe Lacoue-Labarthe, *Poetik der Geschichte*, übers. von Bernhard Nessler, Berlin 2004, 117.
- 17 Georges Bataille, *Hegel, la mort et le sacrifice* [1955], in: ders., *Œuvres complètes XII: Articles 2. 1950-1961*, Paris 1988, 326–345, hier 337; Georges Bataille, *Hegel, der Tod und das Opfer*, in: ders., *Hegel, der Mensch und die Geschichte. Die Hegel-Essays*, hg. und übers. von Rita Bischof, Berlin 2018, 31–67, hier 52.
- 18 Lévinas, *De l'existence à l'existant*, 10; Lévinas, *Vom Sein zum Seienden*, 12.
- 19 Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris 1982, 38; Emmanuel Lévinas, *Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo*, hg. von Peter Engelmann, Wien 1996, 35.
- 20 »La mort. Pas une solution par elle-même. [...] Le jeu est perdu. *Macbeth*. Job maudissant sa naissance: la mort ne le sauverait pas. Tout cela, si la mort est fin de l'être. [...] Mais il y a le thème de *Hamlet*: la mort n'est peut-être pas une fin [...] La crainte de la mort en tant que la fatalité de l'attachement à l'être: d'où sa double nature: la mort à la fois ce qui est craint et ce qui est souhaité. Mais dans les deux cas elle est une fin« (Emmanuel Lévinas, *Carnets de captivité*, 173f.); †Der Tod. Für sich genommen keine Lösung. [...] Das Spiel ist verloren. *Macbeth*. Hiob, der seine Geburt verflucht: der Tod würde ihn nicht retten. Das alles, wenn der Tod ein Zweck des Seins ist. [...] Aber es gibt das Thema von *Hamlet*: Der Tod ist vielleicht kein Zweck [...] Die Angst vor dem Tod als die Fatalität der Bindung an das Sein: daher seine doppelte Natur: der Tod zugleich das, was gefürchtet, und das, was erhofft wird. Aber in beiden Fällen ist er ein Zweck« (meine Übers.).
- 21 Aus diesem Grund widmen sich die Beiträge in dem bereits zitierten Sammelband *Of Levinas and Shakespeare* (2018) weniger der Frage, wie Lévinas Shakespeare liest, als dass sie selbst Shakespeares Tragödien im Lichte von Lévinas' Philosophie lesen.
- 22 Emmanuel Lévinas, *La réalité et son ombre* [1948], in: ders., *Les imprévus de l'histoire*, Paris 1994, 107–127, hier 116f. (im Folgenden zitiert mit der Sigle RO direkt im Fließtext); Emmanuel Lévinas, *Die Wirklichkeit und ihr Schatten*, in: ders., *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, übers. von Alwin Letzkus, Freiburg/Br.-München 2006, 105–124, hier 113f. (im Folgenden zitiert mit der Sigle WS direkt im Fließtext).
- 23 Vgl. Howard Caygill, *Levinas and Shakespeare*, in: Jennifer Ann Bates, Richard Wilson (Hg.), *Shakespeare and Continental Philosophy*, Edinburgh 2014, 145–151.
- 24 Zu einer anderen Einschätzung des Verhältnisses von Shakespeare und der Philoso-

phie in Lévinas' Denken gelangt Richard A. Cohen, *A Meditation*, in: Gold, Goodhart, Lehnhof (Hg.), *Of Levinas and Shakespeare. ›To See Another Thus‹*, 15–31, wo es in Bezug auf Hamlets Aussage »There are more things in heaven and earth than are dreamt of in your philosophy« heißt: »While Hamlet's claim is congruent with Levinas's, since both deny the usual self-proclaimed comprehensiveness and finality of philosophy, the claims are nevertheless asymmetrical. Hamlet's claim declares that philosophy is limited, a view oft expressed, especially in Western religious thought, while Levinas's claim, in contrast, determines the limit of philosophy as one that Shakespeare surpasses« (ebd., 15).

- 25 Den Stellenwert des Bilderverbots als Alleinstellungsmerkmal einer jüdisch-christlichen Tradition hebt Lévinas auch in einer Bemerkung aus den *Carnets de captivité* hervor: »εἶδωλον – le visible – c'est l'essentiel de l'idolâtrie – *Deus absconditus* – mystère – seul trait du judéo-christianisme qui le distingue de tous les monothéismes purement numériques« (Lévinas, *Carnets de captivité*, 152); βεῖδωλον – das Sichtbare – das ist das Wesentliche an der Idolatrie – *Deus absconditus* – Mysterium – der einzige Zug des Juden- und Christentums, der es von allen bloß numerischen Monothéisimen unterscheidet (meine Übers.).
- 26 Ich habe hier eine Veränderung gegenüber der Übersetzung von Alwin Letzkus vorgenommen, deren erster Satz lautet: »In der Statue weiß die Materie um den Tod des Idols«. Diese Übersetzung ist m.E. sinnentstellend.

Roman Widder
Zur Poetik des Ressentiments
Wolfram Lotz' »Die Politiker« (2019)

»Die Politika«: Unwahrscheinlichkeit der Signifikanz

Selten überschlagen sich deutsche Feuilletons ob einer Theaterinszenierung so einhellig vor Begeisterung wie im Fall der Spielzeiteröffnung am Deutschen Theater im Herbst 2019, als Sebastian Hartmann Shakespeares *King Lear* inszenierte und als Epilog noch den kleinen Sprechtext *Die Politiker* von Wolfram Lotz auf die Bühne brachte. Allerdings galt die Begeisterung explizit nicht der *Lear*-Inszenierung, sondern dem nach zwei Stunden »Macker-Theater«¹ wie eine Entschädigung daherkommenden *Politiker*-Stück von Lotz. Gegenstand der Begeisterung war zudem nicht der *Politiker*-Text und nicht seine Inszenierung, sondern allem voran das Spiel von Cordelia Wege, die den Text ganz alleine mit dem »Sprech-Tacho auf Anschlag« vortrug² und in eine »bewusstseinsweiternde Droge« verwandelte.³ Mittlerweile haben weitere Inszenierungen am Schauspiel Hannover (Marie Bues), der Sparte 4 in Saarbrücken (Mark Reisig) und in den Münchner Kammerspielen (Felicita Brucker) allerdings gezeigt, dass der *Politiker*-Text auch in anderen Inszenierungen und mit anderer Besetzung immer noch seine Wirkung entfaltet.

Worum geht es also in diesem Text? Wo die Kritik sich die Mühe gemacht und in den Text geschaut hat, heißt es trocken: »wenn man's so liest, meint man erst: Das hat Heiner Müller aber kürzer hingekriegt [...] neunundneunzig locker bedruckte Seiten Politikverdruss, mit allem, was die gute Timeline in Social Media-Zeiten thematisch hergibt« (Christian Rakow).⁴ Handelt es sich um eine »Wutbürger-Suada« (Christine Wahl), um den »Malstrom des alleingelassenen Alltagsbewusstseins« (Jens Fischer) oder mit den Politikern auch um »die Eltern dieses Ich, Stellvertreter der Realitätsprinzips der Außenwelt« (Peter Laudenschach)?⁵ Mit derlei Stichworten pflegt die Kritik die erstaunlichen Erfahrungen zu verarbeiten, die sie mit Lotz-Inszenierungen immer wieder macht, was das Stück aber will und wovon es handelt, sei »gar nicht so wichtig«.⁶ Es ist wohl dem bedauerlichen Abgrund zwischen literaturwissenschaftlicher Textanalyse und theaterwissenschaftlicher Performanztheorie zu verdanken, dass es bisher kaum wissenschaftliche Arbeiten zu Lotz' Texten gibt.⁷

Wolfram Lotz hat sich bisher stets um eine zeitnahe Publikation seiner Stücke und Monologe bemüht, so auch im Fall der *Politiker*, die noch im Jahr 2019 bei Spector Books in Leipzig erschienen. Das hat Gründe, handelt es sich doch nicht nur um flexibel handhabbare Spielvorlagen, sondern zugleich um streng organisierte Wortkunstwerke. Im Folgenden soll gezeigt werden, mit welchen poetischen Verfahren *Die Politiker* das große Thema der politischen Gegenwart traktiert: das Ressentiment, also die affektive Lage und Ohnmacht jener vielen Konsumenten von Politik, die derselben erst ihre Autorität und Wirksamkeit verleihen. Das Politische der *Politiker* nämlich, das heißt »[d]as wirkliche Soziale [...] in der Literatur ist: ihre Form.«⁸

Die Politiker beginnt mit der zehnfachen Wiederholung des titelgebenden Signifikanten »Die Politiker die Politiker die Politiker / die Politiker – / Die Politiker die Politiker die Politiker / die Politiker die Politiker –.«⁹ Wenn Wolfram Lotz seinen Sprechtext beim eigenen Vortrag demgegenüber mit einer Vervielfachung dieser Wiederholung, einer rund einminütigen Dauerschleife beginnt,¹⁰ dann ist damit nicht nur die Differenz von mündlicher und schriftlicher Rede in Szene und ein mündlicher Sprechakt als Thema des Textes gesetzt, sondern mit der beinahe unendlichen Wiederholung wird auch die Unwahrscheinlichkeit betont, mit der sich jede Form von Bedeutung aus dem akustischen Rauschen des Lautmaterials durch Unterscheidungen, Pausen, Rhythmen zuerst noch hervorarbeiten muss. Die Politiker: Solange ihnen nichts gegenüber, nichts an ihre Seite tritt, bedeutet diese Phrase schlichtweg nichts. Daher schreibt Lotz – näher an der phonetischen Aussprache – später auch einmal die »Politika« (DP, 64). *Die Politika*: Das erinnert nicht ohne Grund auch an eine Philippika, eine Straf- oder Brandrede also, das erschöpft sich andererseits aber auch im Klanggebilde und erinnert an Nonsens-Poesie.

Die Gefahr des Bedeutungsverlusts, die bedrohliche Sinnlosigkeit des Politikersignifikants ist für Wolfram Lotz Ausgangspunkt einer poetischen Untersuchung über das Verhältnis der Politiker und jener Sprecher des Sprechtextes, die von den Politikern sprechen und ihnen dadurch Bedeutung verleihen. Dabei steht die Untersuchung des Verhältnisses der Politiker und der sie Anrufenden – dieser These werde ich im Folgenden nachgehen – in einem eigentümlich verschobenen und doch kaum übersehbaren Verhältnis zu dem, was heute als Populismus firmiert und was in der Deutung des Textes auf eine komplexe Lage medialer Entfremdungserfahrungen, zitierter Affekte und vielfältiger politischer Subjektivitäten verweist. Es handelt sich um die poetische Mimesis eines populistischen Sprechens im weitesten Sinne, nicht um eine populistische Politikerrede, aber um das private Gedankentheater eines am populistischen Kollektivbewusstseins partizipierenden Subjekts, um die Aufzeichnung der

Form eines solchen Sprechens mittels seiner vom ersten Wort an vollzogenen Verfremdung.

Die Sprache als System von Wiederholung und Befehl

Mit dem Anfang im Rauschen einer Wiederholungskaskade ist ein Verständnis der Sprache aufgerufen, das an einige große Kritiker der Sprachwissenschaft und ihre Einwände gegen klassische Zeichen- und Kommunikationsmodelle erinnert. Valentin Woloschinow etwa, der marxistische Linguist aus dem Leningrader Bachtin-Kreis, kritisierte in *Marxismus und Sprachwissenschaft* (1929) die Vernachlässigung der interaktionalen Natur jedes Wortes, womit er 1929 die später von John Searle und John Austin begründete Sprechakttheorie antizipierte. »Die Äußerung ist sozial« lautete seine Ausgangshypothese, die Sprachwissenschaft jedoch, so Woloschinow, habe immer die Exklusion der Rede (der *parole* bei Saussure) aus dem Bereich der Sprache betrieben.¹¹ Obwohl Menschen in Sätzen oder immerhin Phrasen sprechen, ist die zentrale Einheit der Sprache für die Linguistik nicht der Satz, sondern das Phonem. Diese linguistische Abstraktion der Sprache vom Sprechen wird zudem einem einzigen Zweck untergeordnet, nämlich der Kommunikation. Demgegenüber rückt im Blick auf die Rede nicht nur die syntaktische Einheit in den Vordergrund, sondern auch eine andere Produktionsweise der Sätze: Das Zitat, die Wiederholung fremder Rede, ist für Woloschinow die Regel, nicht die Intentionen von Sendern und der Ausdruck von Gedanken. Von Interesse ist für ihn daher die »Ideologie des Alltagslebens«, das sprachlich organisierte Bewusstsein, das »eine gewaltige soziale Kraft« darstelle.¹² Ähnliche Ansätze verfolgten später Soziolinguisten wie William Labov, für die Jargon und Dialekt, die soziale und regionale Variation der Sprache, mindestens die gleiche Bedeutung hatten wie die Entwicklung der sprachlichen Norm.¹³ Für Deleuze und Guattari schließlich, die den Wegen von Woloschinow, Labov und Austin folgen, lässt sich die Sprache nicht am Modell des Dialogs, der auf dem Bemühen um gegenseitiges Verstehen beruht, und nicht als Kommunikation beschreiben, in der Information ausgetauscht wird. Das soziale Modell des Sprechens ist für sie vielmehr der Befehl: »Die Grundeinheit der Sprache – die Aussage – ist der Befehl oder das Kennwort, die Parole. Anstatt den gesunden Menschenverstand zu definieren, also das Vermögen, das die Information zentralisiert, sollte man eher jene scheußliche Fähigkeit definieren, die darin besteht, Befehle auszugeben, zu empfangen und zu übermitteln.«¹⁴ Während die Übermittlung von Befehlen für Deleuze / Guattari den Normalfall der Rede darstellt, wird die indirekte Rede und das »Hörensagen« zu ihrer primären Praxis

und somit »der Begriff eines kollektiven Gefüges der Äußerung zum wichtigsten Begriff, da er den gesellschaftlichen Charakter einbezieht.«¹⁵

Wenn nun die Wiederholung des Signifikanten ›die Politiker‹ am Ausgangspunkt des Sprechtextes *Die Politiker* steht, dann wird dieses Verständnis der Sprache, das dem Sprechen den Vorzug vor der Bedeutung der Zeichen gibt, zur Voraussetzung eines poetischen Experiments, das ein kollektives Gefüge der Äußerung durchschreitet. Die Funktionsweise des Textes erschließt sich als Experiment über die Verknüpfbarkeit des Signifikanten der ›Politiker‹: Welche Reihe von Sätzen lässt sich mit dem Subjekt der Politiker bilden? Mit welchen Prädikaten lassen sich die Politiker schmücken oder verunglimpfen? Zu welchen Bewegungen lassen sie sich verführen oder antreiben? Der Text setzt dabei weder ein stimmiges Bild, noch ein nachvollziehbares, sich zusammenfügendes Narrativ oder gar einen kohärenten Gedankengang in Szene, er gibt vielmehr einem Stammeln Raum, einem scheinbar chaotischen Monolog, der mit teils vorgefertigten Gedanken und Gefühlen umgehen muss, irgendwo zwischen Gerüchtstreuern und -zerstreuen seine eigene Privatsprache verwaltet, ins Beschwören und Verschwören gleitet, dabei aber von jeder Verschwörungserzählung nicht zuletzt deshalb in sicherem Abstand verbleibt, weil er ständig den Faden verliert.

Die ersten vollständigen Sätze im Text lauten folgendermaßen:

Die Politiker gehen die verschneiten Abhänge hinab / ich sehe sie aus der Entfernung / Was haben sie vor? / Die Politiker / Die Politiker die Politiker sehen die Vögel im Geäst / die Lichter und die Dunkelheit / die sie umgibt in der Nacht / Die Politiker die Politiker / Die Politiker öffnen die Milch / und gießen sie ein / in ein Glas (DP, 7)

Bereits mit diesen ersten Sätzen löst der Sprechtext sein Subjekt, die Politiker, radikal aus dem Bedeutungsgefüge, das es gewöhnlich umgibt. Nicht das Parlament und nicht die Talkshow, nicht das Ministerium und nicht die Rednerbühne sind hier die Orte der Politiker, stattdessen sind diese zu Stafagen einer verschneiten Landschaft, einer finsternen Nacht und einer Küche geworden. Durch die demonstrative Beliebigkeit der Gegenstände, mit denen der Sprecher das Subjekt der Politiker satzförmig verknüpft, verfremdet der Text seinen Gegenstand in maximaler Weise. Der invariable Signifikant ›die Politiker‹ zieht immer weitere Referenzkreise, er vollzieht eine systematische Erweiterung seiner semantischen Reichweite, das heißt: die Ausweitung des Sagbaren. Dieser Prozess befindet sich in einem intimen und zugleich paradoxen Verhältnis zur Struktur der Wiederholung. Denn während die Wiederholung, das Stammeln, das Umkreisen der immer selben Signifikanten eine gedankliche

Armut und Monotonie demonstriert, wird diese Monotonie durch die pointierte Beliebigkeit der Konjunktion von Subjekt und Prädikat auf spektakuläre Weise konterkariert. Dieses exzentrische Sprechen, diese Ausweitung des Sagbaren, ist in den *Politikern* Programm: Jede denkbare Assoziation muss unweigerlich auf die Bühne. Damit befindet sich der Text im schroffen Widerspruch zu jenen mahnenden Stimmen, welche die Verrohung der Sprache und die Verschiebung der Grenze des Sagbaren beklagen. Nicht zu unerhört ist das Gesagte, sondern allzu erwartbar. Nicht zu viel wird gesagt, sondern zu wenig.

*Die Produktionsweise der Paronomasie
und das Nachsprechen des Soufflierten*

Die Prävalenz der Wiederholung und die nicht-kommunikative Dimension der Sprache sind für eine Reihe von Eigentümlichkeiten des Textes verantwortlich. Differenz – und somit Bedeutung – wird auch bei Lotz kaum durch intentionalen Ausdruck von Gefühlen oder Gedanken erzeugt, sondern vielmehr durch die mehr oder weniger erzwungene Wiederholung und die mehr oder weniger spielerisch erfolgende Abweichung bei der Wiederholung durch Vertauschungen und Verschiebungen, mangelnde Präzision, Assoziationen oder Fehler, die sich zufällig ereignen, keine Bedeutung tragen, aber Bedeutung erzeugen. Es ist dieses paronomastische Prinzip, das den Text beherrscht: Die Politiker »straucheln in Sträucher / sie knacken beim Kacken / und schreien im Schrein« (DP, 8). Die für den Text typische Paronomasie erhebt dabei keinen Anspruch auf Kreativität oder Erkenntnis, sie demonstriert vielmehr die Lust an Nonsense und Grotteske, allerdings streift sie dabei selbstverständlich – der Gegenstand der Rede bringt es mit sich – auch politische Themen: »Berstendes Feuer, torkelnde Schlucht! / Frucht und Vertreibung / Vertreibung und Frucht« (DP, 69). Die Abweichung von der Erwartung, wie ein Fehler im Reim oder eine unschöne Assoziation, stellt das Gestaltungsprinzip des Textes dar, sie eröffnet dem hier vorgeführten Sprechen erst seinen Spielraum. Die Artikulation des paronomastischen Unsinn ist deshalb befreit von jedem Urteil. Eine Kritik des falschen Bewusstseins wäre diesem Text vollkommen fremd, stattdessen regiert ihn die Lust an der sinnlosen, aber sinnschwangeren Wiederholung und Differenz.

Dabei gehört es zu den Auffälligkeiten des Textes, dass er nicht nur seinen titelgebenden Refrain, sondern auch sonst beinahe jede Zeile, jeden Vers wiederholt. Ein wenig wirkt es so, als würde der Sprecher des Sprechtextes jeden Satz einem Test unterziehen. Der Text wäre dementsprechend eine Apparatur zum Test verschiedener Sätze, die ihre Haltbarkeit in poetischer, aber auch

in politischer und lebensweltlicher Absicht beweisen müssen. Wie aber beweist sich diese Haltbarkeit? Es fällt auf, dass aus einigen Sätzen nichts folgt, während andere zum Ausgangspunkt für mehrere Seiten lange Variationen werden. Zugleich klingt die Verdopplung jeder Phrase wie das Nachsprechen vorgespochener Sätze. Wer aber fungiert als Souffleur jener Stimmen, die über »die Politiker« sprechen?

In der Tat tauchen hier einige Kandidaten im Text auf, beispielsweise »Netflix, Netflix/Netflix« (DP, 81). Die Sätze, aus denen der Text sich zusammensetzt, sind schließlich nicht selten Zitate, teils politische Floskeln, teils poetische Klischees oder von Boulevardmedien entlehene Phrasen. Wenn etwa »Deine bildschöne Tochter Marie« (DP, 88) erscheint, dann ist von Marie Reim die Rede, Tochter der Schlagersängerin Michelle, wie eine kurze Internetrecherche zeigen kann. Implizit setzt sich so allmählich ein Bild jenes Sprechers zusammen, der von den Politikern spricht: ein Medienkonsument der allesverschlingenden Art, der vor seinen Informationsapparaten sitzt, Phrasen aus dem Kontext löst und so lange nachspricht, bis sie jeden Rest von Sinn verloren haben. Doch welche Sätze sind es, die selektiert werden für das knapp einhundert Seiten kurze Monodram der *Politiker*, das manchmal wie eine Sammlung misslungener Aphorismen wirkt? Es scheint, als würden in der literarischen Maschine des Lotz'schen Textes nur jene Sätze eine Heimat finden, die sich zum gedankenlosen Nachsprechen eignen, weil sie eine besondere affektive Plausibilität besitzen. Nur was zur blinden Wiederholung taugt, genügt den Anforderungen des Politikertextes.

Mit diesem Arrangement – blinde Wiederholung, exzentrische Ausweitung des Sagbaren und chaotischer Medienkonsum – gibt der Text der hier verfolgten Vermutung Anlass, dass sein Gegenstand in der Tat der populistische Sprech ist, der Populismus der Alltagssprache oder das kollektive Gefüge der Äußerung, dem der populistische Sprech entstammt. Sein Thema wird vom Text insofern erst recht spät, wenngleich durchaus explizit aufgerufen: »Die Politiker haben den Hass / und die Angst und die Verzweiflung / und die Wut und die Lust« (DP, 60). Was hat es also auf sich mit dem Populismus in den *Politikern*? Die gängige Vorstellung, dass der Populismus, wenngleich nationalistisch verschoben, noch einmal die soziale Frage artikuliert, kommt in den *Politikern* immer wieder zur Sprache und entpuppt sich doch als seltsam leblos, ausgetrocknet und schal. Eine klassenkämpferische Positionierung wird deshalb immer wieder fallen gelassen bzw. das Begehren, dem sie entspringen könnte, wird ironisch zensiert. »Ach Wolfram / hör doch mit dem Sozialneid auf / Hör doch mit dem Sozialneid auf / und mit dem sozialen Leid auch« (DP, 10), wird der Autor gleich zurück gepfiffen, als er die teuren Schuhe der Politiker mit den eigenen vergleicht. Mehrfach versucht der Text auf eine soziale Spaltung als den vermeintlichen Kern der

populistischen Problematik oder als vermeintliche Substanz des populistischen Affekts zurückzukommen. Während die meisten poetischen Kaskaden relativ abrupt durch die Setzung eines neuen Themas enden, ist diesbezüglich gerade im hinteren Drittel des Textes auch eine zunehmende Dringlichkeit festzustellen. Nun werden auch jene Sprechakte expliziert, auf welche das grammatische Subjekt »die Politiker« von Anfang an zuzulaufen scheint oder von denen her es sich möglicherweise entwickelt hat: »Die Politiker wollen nur / an unser Geld« (DP, 42) oder »Die Politiker haben den Kontakt zu den Menschen verloren« (DP, 70). Doch der Text streift diese Sprechakte, die dem Stereotyp der populistischen Rede entsprechen und in denen das Subjekt der Politiker nicht mehr verfremdet erscheint, nur beiläufig und gleichsam interesselos. Andere Phrasen beobachten das Soziale mal mehr, mal weniger präzise: »Die Arbeitslosen sammeln den Müll / im Auftrag des Staates ein« (DP, 18). Oder: »Alles kostet Geld« (DP, 56). Und schließlich: »Adolf Hitler« (DP, 73). Jene Linie, die vom Antikapitalismus zum Rechtsradikalismus führt, ist im Text präsent, und doch wirken jene Sätze nicht anders als alle anderen, sie klingen im Kontext der Trivialität des Sprecherbewusstseins abgeschmackt und unspektakulär, nach einem Zitat eines Zitats, nach erzwungener Empörung, abgekupfter Wut – Sprechakte jedenfalls, aus denen nichts folgt, die ihre Brauchbarkeit nicht nachweisen können und vom Text daher wieder fallen gelassen werden.

Es ist also nicht sein politischer Inhalt, der dieses parapopulistische Sprechen auszeichnet. Die soziale Frage etwa entbehrt als semantischer Motor dieses Sprechens jeder Durchschlagskraft, die aufgeworfenen Themen sind vielmehr beliebig. Nicht beliebig ist hingegen die Form dieses Sprechens. Was deshalb an Beharrungskraft nicht verliert, ist jene soziale Spaltung, die schon durch den Sprechakt selbst angelegt ist: die Spaltung zwischen einem anonymen Sprecher oder Sprecherkollektiv und einer anonymen Elite, als deren *pars pro toto* die Politiker erscheinen: Die Politiker machen Urlaub auf Fuerteventura, »holen die Krebse aus dem Fluss«, drehen sich auf ihren »Absätzen« (DP, 21) um sich selbst, »denken an die Armen / mit Verachtung« (DP, 24), fliegen von Beirut über Moskau und Tokio nach Athen, »fahren in einer Limso / um den Block« (DP, 48) und »wohnen in Häusern aus Lehm!« (DP, 9) – also in nachhaltiger Lehmbauweise – und »benutzen für die Hände Creme« (DP, 54). Die Politiker sind also keineswegs einfach nur die Politiker, es handelt sich vielmehr um eine gesellschaftliche und ökonomische Elite, zudem um eine Elite des ästhetischen Geschmacks, eine Elite der physischen, aber auch der gedanklichen Mobilität, eine Elite der habituellen Flexibilität in der Anpassung an sich wechselnde Umstände. Die andere Seite dieser Spaltung – jene, die von den Politikern sprechen, sie anklagen, bewundern oder verhöhnern – bleibt im Lotz'schen Text unbestimmt.

Solange dieser Sprechakt sich nicht erschöpft hat, existiert mit dem Sprechen über die Politiker als den anderen aber auch die gesellschaftliche Spaltung, als deren Agenten und Resultat die Politiker gleichermaßen zu verstehen sind.

Formen der Synthetik: Katachrese, Karnevalisierung und Reim

Dass die Existenz und Bearbeitung dieser gesellschaftlichen Spaltung den Text *Die Politiker* trotz aller Irritation und Dekonstruktion der beiden Seiten dieser Spaltung bis ins Mark betrifft, zeigt sich auch in einem weiteren und vielleicht dem entscheidenden Stilprinzip des Textes, nämlich der Katachrese, dem Bildbruch und der Karnevalisierung.¹⁶ Hierzu einige Beispiele: »Unvorstellbares Leid // Vergessen / und nun liegt alles das / zerstört, aber im Abendlicht / halt trotzdem wunderbar // Mousse auch chocolat / Die Politiker / Mousse au chocolat / gerne / ja / klar!« (DP, 49f.) Oder in einer zentralen Passage: »Die Politiker haben den Hass / und die Angst und die Verzweiflung / und die Wut und die Lust / und die Sehnsucht und die Hoffnung / und einen langen, dünnen Stock« (DP, 60). Oder: »Die Politiker haben einen Riesendurst / auf Wurst« (DP, 71). Und noch kürzer: »Blitz / Donner / Fick« (DP, 66). Dabei kennt die groteske Karnevalisierung bei Lotz beide Richtungen – die Erniedrigung des Hohen, aber auch die Erhöhung des Niedrigen: »Die Politiker stolpern über Dinge / die herumstehen in der Ewigkeit« (DP, 52). Die Montage-Technik und die fortwährende Referenz auf kleine Schnipsel aus dem Alltag der Massenmedien, aus denen sich die Erfahrung der hier sprechenden Persona zusammensetzt, nimmt Elemente der Pop-Ästhetiken von Rolf-Dieter Brinkmann oder Rainald Goetz auf.¹⁷ *Die Politiker* führt allerdings noch weitaus zielstrebig und unaufhörlich zusammen, was gesellschaftlich und sprachlich nicht zusammengehört: das Höchste mit dem Niedrigsten, das Sachliche mit dem Affektiven, elegische Tonlagen mit der Alltagssprache und natürlich das Politische mit dem Poetischen. Der Text arbeitet damit am fortwährenden Kollaps jeder stilistischen Kohärenzerwartung. Dieser Kollaps erfüllt jedoch auch moderne ästhetische Postulate, denn wie im Karneval liegt hier, in der Form des *Politiker*-Textes, ein Hauch von Utopie: Die Überwindung jener sozialen Spaltungen, die sich in der ordentlichen Verteilung stilistischer Register manifestieren, wird durch ihre ästhetische Vorwegnahme erfahrbar gemacht.

Selbstverständlich hat dieses Begehren nach der Überwindung der sprachlichen und gesellschaftlichen Aufteilung der Welt auch seine dunkle Seite. Neben Wiederholung, Paronomasie und Katachrese gehört zu den wesentlichen Formmerkmalen des Textes auch der Reim, oder genauer: ein geradezu zwanghaftes

Suchen nach Reimen und Assonanzen. *Die Politiker* referiert nicht umsonst auf sich selbst als »Gedicht« (DP, 50, 67) und wurde auch bei der Premiere im Deutschen Theater in Berlin als »Theatergedicht« angekündigt. Paronomasie und Reimbegehren arbeiten sich natürlich gegenseitig zu und sind teilweise kaum zu unterscheiden: »Ich schau, ich sitz in der Scheibe vom Fenster / halb Nacht / ein Gespenster« (DP, 73f.). Die Problematik des Reims wird vom Text gleich zu Beginn reflektiert, wenn der Sprecher selbst dort Reime sieht, wo keine sind: »Rauch! Rauch! Rauch! / Die Politiker sind Rauch! / Und wir, wir – // Gartenschlauch! / Die Politiker haben bisweilen / Gartenschlauch / sie wässern damit die Zucchini / die Stachelbeeren und den Lauch! / Lauch reimt sich auf Wut / aber Wut / reimt sich auch auf Hut! / Die Politiker haben einen auf!« (DP, 9) Wenn sich »Lauch« auf »Wut« reimt, dann ist ein Bewusstsein am Werk, das zwischen allem Beliebigen Reime wahrnehmen kann, das zwischen Reim und Nicht-Reim nicht mehr unterscheidet und wirkliche Reime gar nicht mehr benötigt.

Der Reim trägt die Spur einer Hoffnung auf die Vermittelbarkeit der Differenzen, auf eine Überwindung der Entfremdungserfahrung in sich und neigt dabei zu einer gedankenlosen Synthetisierung der Welt. Das unbedingte Reimbegehren kann als Symptom eines ans Idiotische grenzenden, gewaltsamen Harmoniebestrebens gelesen werden. Mag auch das paronomastische Sprechen und Denken des Menschen vom Ideologieverdacht bei Lotz zunächst befreit werden und die karnevaleske Dialogisierung des gesellschaftlich Geteilten auf einer emanzipatorischen Kraft beharren, so besitzt dasselbe Prinzip auch ein Gewalt- und Destruktionspotenzial, das sich im Reimzwang besonders deutlich darstellt. Der Reim ist der poetische Agent einer alltäglichen Synthetik, die deshalb einen gewaltsamen Charakter hat, weil sie die Widersprüche des Bestehenden mit aller Macht aufheben muss.

Dieses Problem betrifft im Übrigen auch schon den Titel des Stücks. Der Titel *Die Politiker* trägt in seinem bestimmten Pluralartikel »Die« ein Problem im Namen, das in marxistischer Lesart einmal Verdinglichung hieß und etwa von Georg Lukács als spezifisches Problem des proletarischen Bewusstseins gefasst wurde.¹⁸ Der bestimmte Artikel schafft einem generischen Sprechen Raum, in dem die Vielfalt miteinander ringender Diskurspositionen – parlamentarische und außerparlamentarische, hauptstädtische und regionale, regierende und oppositionelle Akteure – zu einer einzelnen, zwischen Hass und Bewunderung fetischisierten Figur zusammengeschmolzen wird. Dass sich der Text dieser in seinem Titel bereits angelegten Problematik der Verdinglichung vollkommen bewusst ist, zeigt sich spätestens, als der bestimmte Artikel durch den unbestimmten (»ein Politiker« [DP, 34]) ersetzt wird, eine Substitution, die aber nicht

gelingen kann, weil der Text eine Arbeit an jenem Bewusstsein darstellt, das durch seine Einbildungskraft ›die‹ Politiker in ihrem generischen Charakter erst hervorbringt. *Die Politiker* ist also eine poetische Studie über das Verhältnis des Subjekts der Politikeranrufung und des Subjekts der Politiker, des Subjekts der Aussage und des Subjekts des Ausgesagten.¹⁹ Die Problematik einer Spaltung des Subjekts zwischen dem Sprecher und dessen Körper auf der einen, dem grammatischen Subjekt der Sprache auf der anderen Seite verhandelt der Text entsprechend explizit: »Dieser Körper hat meine Hose an« (DP, 61). Oder: »Ich habe hier eine Nase in meinem Gesicht« (DP, 72). Und später: »Ich halte meinen Kopf in den Händen« (DP, 75).

Gibt es einen Impfstoff gegen Ressentiment?

Was ist also Politik? Was ist das Politische? Und wer sind die Politiker? Es wirkt manches Mal, als setze der Text auf die Diskussionen über das Verhältnis von Politik und Politischem auf, die insbesondere in den 1990er Jahren rege geführt wurden, etwa wenn Politik mehrfach als dezidiert nachmetaphysische und nicht-teleologische Angelegenheit auftaucht, die um einen Riss, einen Abgrund in der menschlichen Existenz selbst kreist: »Die Politiker sagen: / Durch diese Welt geht ein Riss / der nicht zu kitten ist / und dazwischen ist Dings / Dazwischen ist nichts« (DP, 16). Man könnte dem Text vorwerfen, dass er die politische Problematik so in eine existenzielle verschiebt, andersherum ist es aber wohl gemeint, nämlich als Integration der existenziellen Dimensionen des menschlichen Seins in die Sphäre des Politischen. Alles noch so Nebensächliche und noch so Profane gehört hier nämlich in den Bereich der Politik, ihrer Sorge und ihrer Verwaltung, alles wird von den Politikern gehört und ernstgenommen, auch das Einschenken von Milch in ein Glas, auch die Bratkartoffeln, irgendwelche Emailadressen oder die Eichhörnchen im Park – alles ist politisch geworden und vor allem sind alle Affekte ganz selbstverständlich auch politische Affekte. Schon mit dem Titel setzt sich der Text insofern von den hochtrabenden theoretischen Diskussionen über ›das‹ Politische weit ab und versteht sich vielmehr als Studie über das entfremdete Bewusstsein und seine negativen Affekte, die seit Friedrich Nietzsche und Max Scheler prägnant unter dem Namen Ressentiment diskutiert werden.

Scheler hat dem Ressentiment im Anschluss an Nietzsches *Genealogie der Moral* (1887) eine ausführliche Abhandlung gewidmet und bezeichnet damit die Sedimentierung ohnmächtiger und unartikulierter Rachegefühle. Es kann einer empfundenen Verletzung oder Degradierung, aber auch Neid und Kon-

kurrenzgefühlen entspringen und zeichnet sich durch »das wiederholte Durch- und Nachleben einer bestimmten emotionalen Antwoortsreaktion« aus,²⁰ einer Antwort allerdings, die ausgeblieben ist und aufgrund der eigenen Ohnmacht auch ausbleiben muss. Diese psychologische Charakterisierung hat indes auch eine sozialanalytische Komponente. Denn das »Gift des Ressentiment« wird so zum Motor der Kritik, insbesondere in solchen Gesellschaften, in denen der formalen Gleichheit der Menschen ihre faktische Ungleichheit und tatsächliche Ohnmacht entgegensteht, in demokratisch-kapitalistischen Gesellschaften also in erster Linie.²¹ Für den Konservatismus trägt die Demokratie Schuld an diesem durch übertriebene Erwartungen verursachten Missverhältnis, für die sozialen Emanzipationsbewegungen hingegen waren es nicht die Ansprüche, sondern die Verhinderung ihrer Erfüllung durch eine Maschine der Ungleichheit, die den Namen Kapitalismus trägt. So wie es nach dem 2. Weltkrieg in Frankreich in Form einer exklusiven Alternative einmal »Sozialismus oder Barbarei« hieß, so heißt es darum auch heute wieder: Revolte oder Ressentiment.²²

Überträgt man dieses Schema einer Analytik des Ressentiments auf die Gegenwart und *Die Politiker*, so fällt die Notwendigkeit einer Aktualisierung unmittelbar ins Auge. Denn die Asymmetrie von formeller Gleichheit und faktischer Ungleichheit erhält im 21. Jahrhundert im Kontext einer ganz bestimmten medialen Umwelt Bedeutung. Nicht umsonst gehört selbst in den romantischsten *Politiker*-Reimen das Digitale zu den genuinen Adressen des Ressentiments: »Ich hebe die Hand aus dem Schnee / und es ist Schnee darin // arschloch@yahoo.de / arschloch@yahoo.de« (DP, 58). Liest man *Die Politiker* auch als Allegorie eines aus dem Erlebnisraum der sogenannten sozialen Medien mit ihrer Bilder- und Informationsflut einerseits, ihrer Emanzipations- und Autonomieillusion andererseits sprechenden und sich politisierenden Subjekts, dann ergibt sich ein erweitertes und geschärftes Bild für die Ressentimentbildung: Es ist dann auch die Asymmetrie von virtueller Teilhabe und politischer Unmündigkeit, technologischer Bewusstseinsweiterung und sozialer Erfahrungsarmut, die als Voraussetzung des gegenwärtigen, des spät- oder ultramodernen Ressentiments der Gegenwart verstanden werden muss. Die Vorstellung, Sender von Botschaften zu sein, trifft hier fortwährend auf die Erfahrung der eigenen kommunikativen Isolation, Machtbegehren und Ohnmachtserlebnis werden hier immer enger getaktet und sind letztlich kaum noch unterscheidbar. Dabei führt die Modellierung von Wissen in Filterblasen und personenorientiertem Targeting von Werbung mit hoher Wahrscheinlichkeit zu sich selbstbestätigenden Rückkopplungsschleifen, die in Gestalt von *Fake News* jede Unterscheidung von Wissen und Meinung unterminieren und mit einer Mentalität der bornierten Freidenkerei korrelieren. Im Kontext der

Plattformökonomie ist das Ressentiment zudem eine kaum noch auflösbare Liaison mit dem Affekthaushalt des Finanzkapitalismus eingegangen, denn es »fungiert darin sowohl als Produkt und Produktivkraft«. ²³

An dieser Stelle kann daran erinnert werden, dass Wolfram Lotz bereits ähnliche poetische Experimente über politische Figuren unternommen hat, so etwa in der *Verteidigungsrede des somalischen Piraten* (2014), aber auch im *Thilo Sarrazin Monolog* (2013). In beiden Fällen handelt es sich um pseudoautobiografische Apologien, wobei das viel diskutierte Buch, für das sich Thilo Sarrazin hier rechtfertigen muss, das (in Wirklichkeit auf Paul bzw. Beatriz B. Preciado zurückgehende) »Kontrasexuelle Manifest« ist, »in dem es darum geht / die Unterteilung in Geschlechter aufzuheben / indem man von nun an den Anus als Zentrum der Lust / definiert«. ²⁴ Es mag eine polemische Note gegen Sarrazin sein, dass dies bedeutet, »gerade über das Arschloch den Menschen definieren zu wollen«. ²⁵ Indes könnte die Distanz zu einer affektiven Authentizität der historischen Person Thilo Sarrazin nicht größer sein. Es ist, als würde der Text das Ressentiment aus dem Subjekt Thilo Sarrazin schlichtweg ausleeren. *Die Politiker* benennt diese Operation an einer Stelle am Beispiel des Hasses:

Oh meinen lahmen Hass schenke ich euch! / Seid gewiss! / Meinen Hass schenke ich euch! / Hier – / Fort damit! / Fort damit fort damit / fort damit! / Hass / uch / Hass / In ihm war alles, was falsch war / klar / jetzt alles unklar, mindestens: / genauso wahr / fort damit fort damit / ins Gras ins Laub ins Dreck ins Tonne / unbrauchbar unbrauchbar // Die Arbeitslosen sammeln den Müll (DP, 18)

Der Hass wird zunächst weggeschmissen (»Fort damit!«), dann in einem eigenen Absatz alleine gelassen, wo er sich beinahe in bloßes Geräusch verliert (»Hass / uch / Hass«), schließlich wird er analytisch mit der Behauptung von Klarheit und Durchblick assoziiert (»In ihm war alles, was falsch war / klar / jetzt alles unklar, mindestens: / genauso wahr«), sprachlich lächerlich gemacht (»ins Laub ins Dreck ins Tonne«) und durch ein neues Thema substituiert (»Die Arbeitslosen sammeln den Müll«). Nun ist eben dies im Kleinen das Verfahren, das dem Ressentiment bei Lotz insgesamt widerfährt: Es wird ad absurdum geführt, bloßgestellt, wie ein Leichnam sezziert, in den Fleischwolf des *Politiker*-Textes geworfen.

Der Autor als Politiker?

Handelt es sich bei den *Politikern* also um Ressentiment-Katharsis? Der Text stellt dieser Interpretation einige Hindernisse in den Weg, welche die Intensität des Monologs, nämlich die Identifikation mit dem Ressentiment, allerdings erst ermöglichen. Noch einmal: Wer ist das Subjekt der *Politiker* und wer andererseits das Subjekt der Politik? Mindestens vier verschiedene, eng miteinander vernähte und doch unterscheidbare Subjektpositionen können bei genauerem Hinsehen unterschieden werden: 1. die Politiker; 2. die Stimme, der *basso continuo*, der von den Politikern nicht lassen kann; 3. der Autor, der als ›Wolfram‹ angesprochen wird; und schließlich 4. einige Stimmen, die den Autor als Wolfram ansprechen und sich gelegentlich fragend in den Text einschalten, womöglich Freunde des Autors, die ihm zureden und seine Stimme unterbrechen oder zensieren wollen. Letzteres könnte entscheidend sein, denn der *Politiker*-Text versucht das Problem der Entfremdung, der Verdinglichung und des Ressentiments, um das er kreist, nicht zuletzt durch eine Umstellung seiner Adressierung, eine Umwidmung des Textes zu lösen, wobei das Subjekt der Politiker dem Sprechen nicht mehr gegenübersteht und somit zerfällt.

Etwa in der Mitte des Textes beginnt eine lange Anrede an Freunde des Autors: »Sarah / kannst du mich hören? / Philipp / kannst du mich hören? / Nina / kannst du mich hören? / Patrick / Frido / könnt ihr mich hören?« (DP, 39ff.). Die sich mehrere Seiten lang erstreckende Passage endet mit »Die Politiker hören mich / in ihren Ohren geht nichts verloren« (DP, 41). Auch dies ist eine weitere unausgesprochene Phrase des Politikbetriebs (die Politiker, die den Menschen immer noch besser ›zuhören‹ wollen). Doch der Kontrast zwischen dem Freundeskreis, dessen Stimme anfangs bereits kurz zu hören war (»Ach Wolfram / hör mit dem Sozialneid auf«), der an dieser Stelle aber nicht antwortet, zu den Politikern, die den Inbegriff eines erfüllten Resonanzraums darstellen, ist nicht banal. Offensiv und zugleich ohne jede Erläuterung schreibt Lotz zwar auch im weiteren Verlauf des Textes noch sein biografisches Leben indexikalisch in den Text ein – Ereignisse, die etwa als »Jena-Sache« (DP, 63) bezeichnet werden. Letztlich wird die Umkehr ins Private im Text jedoch unmöglich geblieben sein. In seiner Mitte stellt der Text also den Kontrast zwischen privater Adressierung und politischer Kommunikation in äußerster Schärfe dar, und dies hat Konsequenzen für die Unterscheidung zwischen dem Sprecher und den Politikern. Die notorische Phrase ›Die Politiker‹ wird nun auch als Chiffre für die entfremdete Situation der Literatur, für die Öffentlichkeitsform der eigenen Artikulation lesbar, und so steht der Sprecher auf einmal auf der Seite der Politiker. Darauf deutet auch der Einschluss eines Literaturkritikers

in den Bereich des Privaten hin. Als der Text nämlich am Ende den Konflikt zwischen Privatem und Politischem doch noch einmal aufnimmt, heißt es: »Aylin, Urban, Maggie, Juliane, Moritz, Jörn / Jürgen, Norman, Laura / Christina und Christina und Christina / Steffen / Hört ihr mich? / Barbara, Esther, Urška, Tine, Sina, Tim / Mama Papa Opa Oma / Mangold / Mangold Ijoma« (DP, 80f.). Die paronomastische Inklusion des Literaturkritikers Ijoma Mangold in den Kreis der Freunde und Familie durchkreuzt die Gegenüberstellung von Privatem und Politischem.

Autor und Kritiker kennen sich also: Gut für den Autor, schlecht aber für das Publikum, denn damit deutet sich eine problematische Selbstreferentialität der literarischen Öffentlichkeit an, die der Text kurz darauf noch einmal auf den Begriff bringt: »Unsere Kunden sind gleichzeitig unsere Kollegen« (DP, 86). Mit anderen Worten: Der Autor steht hier nicht oder nicht nur auf der Seite des Publikums, das er adressiert. Er ist auch oder vor allem Teil der Politiker, er ist auf keinen Fall das Andere der Politiker. Am Strand von Fuerteventura, wo die Politiker Urlaub machen, liegt der Autor schon bereit: »ich grüße sie am Strand / und lege mir ein Handtuch über den Kopf« (DP, 47). Die *Politiker* sind als eine Art von Impfstoff gegen das Ressentiment konzipiert. Ressentiment aber ist bei Scheler klassischer Weise ein Affekt oder eine zur Haltung geronnene Affektakkumulation, die den Unterlegenen, den Verletzten, den Beleidigten und Erniedrigten, den Schwachen und Ohnmächtigen zufließt. Dazu aber gehört der am Strand liegende Sprecher nicht, und auch der erfolgreiche Autor Lotz gehört wohl nicht zu jenen, die aufgrund ihrer sozialen Position besonders anfällig für Ressentiment sind. Im Rahmen eines postdramatischen Theaters, das die Autoridentität im anonymen Monolog präsent hält, wird dies zum Problem. Der Autor Lotz ist selbst ein »Politiker« und seiner subversiven Mimesis des populistischen, des ressentimentalen Bewusstseins ist damit eine definitive Grenze gesetzt.

Das unmögliche Theater der Grausamkeit

Wer verstehen will, weshalb es Lotz in den *Politikern* gelingt, entlang einer Poetik des Ressentiments ein so intensives Bild der politischen Gegenwart zu zeichnen, der kommt nicht umhin, auf das zurückzukommen, was Lotz als »unmögliches Theater« bezeichnet hat. Die *Rede zum unmöglichen Theater*, die voller überraschender Bilder und energierender Assonanzen formal durchaus den Theatertexten des Autors ähnelt und deshalb zunächst eher als Persiflage eines Manifests erscheint, setzt sich in maximaler Radikalität und Ernsthaftigkeit von einem mimetischen, realistisch-psychologischen Schauspiel ab:

Brüder und Schwestern, / man hat versucht, uns zu erzählen, dass die Zeit linear vergeht. Das stimmt, aber wir glauben es nicht! / Man hat versucht, uns zu erzählen, dass alles von oben nach unten fällt. Das stimmt, aber wir glauben es nicht! / Man hat über Jahrtausende versucht, uns zu erzählen, dass wir sterben müssen. Auch wenn es stimmt, glauben wir es nicht! Die Würstchen der Wahrheit, die für uns gebraten werden, wollen wir nicht mehr essen.²⁶

Mit den »Würstchen der Wahrheit« dürfte eine spezifische Anspruchslosigkeit des politischen Diskurses angesprochen sein – Halbwahrheiten, deren Geschmacklosigkeit zur Voraussetzung hat, dass sie von einer ausreichenden Anzahl von Menschen gegessen wird und die der Legitimation des Status Quo dienen. Um die Wirklichkeit, und damit allen politischen Konsens, zu attackieren, braucht es das Theater, denn dieses ist »der Ort, wo Wirklichkeit und Fiktion aufeinandertreffen, und es ist also der Ort, wo beides seine Fassung verliert in einer heiligen Kollision.«²⁷ Dabei ist zwar das Theater selbst schon seiner performativen Natur nach die soziale Institution dieser Kollision. Trotzdem sollen die Theaterstücke auch inhaltlich mehr fordern, nämlich »dass die Bäume blühen im Winter, / dass die Straße nicht aufhört, wo das Feld beginnt.«²⁸ Das unmögliche Theater realisiert programmatisch, was ohnehin die Funktionsweise des Theaters als gesellschaftlicher Institution darstellt. Die Behauptung einer unmöglichen Möglichkeit, also die Bestreitung der Wirklichkeit, ist nicht nur die Form des Theaters per se, weil dort Fiktion und Wirklichkeit aufeinandertreffen, sie bezeichnet gemäß der *Rede zum unmöglichen Theater* auch die konkrete poetische Form, die dabei gewählt werden soll.

Damit befindet sich das unmögliche Theater auf den Spuren von Antonin Artaud. Artauds Theater der Grausamkeit wurde neben Brechts epischem Theater zum Prototyp des nicht-mimetischen Theaters, das aber anders als bei Brecht nicht auf Reflexion und Kritik (»diese Scheidung zwischen dem Analysen-Theater und der plastischen Welt erscheint uns stupid«²⁹) abstellt, sondern durchaus auf eine kathartische Erfahrung zielt, eine ästhetische Ersatzhandlung, die von den seelischen Beschränkungen und Automatismen befreien und in letztlich magisch und rituell organisierten Aufführungspraktiken einer Wiederherstellung verlorener Erfahrung zuarbeiten will. Nur durch eine »wirkliche Knechtung der Aufmerksamkeit«,³⁰ so Artaud, kann das Theater wieder zu sich selbst kommen. Dabei spricht Artaud in seinen Texten über das Theater der Grausamkeit bereits die Sprache des unmöglichen Theaters:

Das Publikum wird unter der Bedingung an die Träume des Theaters glauben, daß es sie wirklich für Träume nimmt und nicht für einen Abklatsch der Realität; unter der

Bedingung, daß sie ihm gestatten, in ihm selbst jene magische Freiheit des Traums freizusetzen, die es nur dann wiederzuerkennen vermag, wenn sie mit Schrecken und Grausamkeit durchtränkt ist. / Daher jene Anrufung der Grausamkeit und des Schreckens, aber auf einer umfassenden Ebene, deren Weite unsre gesamte Vitalität ergründet und uns mit allen unsren Möglichkeiten konfrontiert.³¹

Das Theater der Grausamkeit Artauds ist also ein antimimetisches Theater der Möglichkeit oder des wirklichen Traums und erweist sich insofern als Quellcode für Lotz' unmögliches Theater, wo es schließlich heißt: »Das unmögliche Theater ist möglich, trotz allem und gerade deshalb!«³² Dies gilt aber nicht nur in einer abstrakten poetologischen, sondern auch in einer politischen Weise. Denn Kontext von Artauds Texten über die Grausamkeit (1931–1933) ist der Faschismus. Artaud kündigt nicht umsonst an, dass sich das erste Schauspiel eines Theaters der Grausamkeit unvermeidlich um »Massenängste« drehen müsse.³³ Merab Mamardaschwili zufolge bestand das Problem für Artaud darin, dass der Faschismus für ihn Inbegriff einer theatralischen Gesellschaft war: Das Theater ist in ihm zum Leben geworden. Das Theater leistet eine kulturelle Arbeit, die zu den Grundlagen der europäischen Zivilisation auch deshalb gehört, weil das Erträumte, das Erwünschte, das Beklagte und Bejammerte, die Empfindung des Ungeheuerlichen und Überirdischen hier unterschieden werden kann von der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Diese Unterscheidungsarbeit zu unterlassen, zu versäumen, bedeutet demgegenüber die soziale Katastrophe schlechthin, die sich in den 1930er Jahren in ganz Europa ereignete und die Artaud am Ende nur noch von der Psychiatrie aus mitverfolgen konnte. Eingedenk der Erfahrung des Stalinismus hat Mamardaschwili diese Perspektive Artauds weitergeführt, wobei er Artauds Theater explizit als ein Theater der möglichen Unmöglichkeit charakterisiert:

Der Gedanke ist das, was unmöglich ist (eine mögliche Unmöglichkeit), das, was nicht festgehalten, nicht besessen werden kann, wenn es passiert (so wie das Leben als solches fast unmöglich ist), man kann nur durch eine neue Bewusstseins erfahrung hineinfallen, und so unendlich weiter. [...] Nun behaupte ich paradoxer Weise, dass das europäische Theater ein Theater ist, das die Unmöglichkeit des Theaters beweist. Es handelt sich also um theatrale Darstellungen, welche die Unmöglichkeit der Darstellung dessen beweisen, wovon wir reden.³⁴

Für die hier zugespitzte ästhetische Konzeption, in der *mimesis* und *katharsis*, welche bei Aristoteles noch zusammengehören, zu äußersten Gegensätzen geworden sind, braucht es ein Theater der Grausamkeit, um eine Politik der Grausamkeit zu verhindern. Ebenso braucht es bei Lotz eine Poesie der deliran-

ten irrationalen pseudopolitischen Rede, um einer Politik der populistischen Rede zuvorzukommen.

Die Verneinung des Realen

Theodor W. Adorno hat in seinem jüngst neu aufgelegten Vortrag *Aspekte des neuen Rechtsradikalismus*, der im Kontext der Gründung der NPD 1964 zu verorten ist, etwas Wichtiges in Bezug auf den Realitätsbezug des Nationalismus in der Spätmoderne gesagt: Dieser habe, so Adorno, immer »etwas Fiktives. Es glaubt eigentlich niemand mehr daran.«³⁵ Allerdings gewinnt der Nationalismus laut Adorno gerade dadurch, dass die objektive Situation ihm in keiner Weise entspricht, erst seine dämonische, zerstörerische Natur. Der Glaube an die Nation entspringt also nicht Naivität, sondern Ohnmacht, das heißt: Ressentiment. Denn auch dadurch hebt sich das Ressentiment als die zeitgemäße Negationsform der Gesellschaft von allen anderen politischen Affekten ab: Geradezu spielerisch gelingt diesem »die Transformation einer Unmöglichkeit in eine Möglichkeit.«³⁶ Es handelt sich um eine Beantwortung jener Ohnmacht, deren Wahrheit nicht in ihrer Referentialität, sondern im selbstbezogenen Genießen der vollkommen fiktiven Möglichkeit einer Alternative besteht.

Gerade diese Reflexivität des Dissenses kennzeichnet die populistischen Einsätze des Ressentiments in der Gegenwart, und sie hat auch die Corona-Demonstrationen im Kontext der Covid-19-Pandemie 2020 geprägt, die sich einerseits zwar kontrafaktisch gegen die Existenz des Virus selbst richteten, andererseits aber responsiv auf die politische Kommunikation der Krisenbewältigung bezogen. So kreist etwa ein äußerst tendenziöser Text, der im August 2020 unter dem Titel *Die seltsame Pandemie* auf der Website von *Russia Today* erschien, um das kaum widerlegbare Gefühl, dass etwas nicht stimmt:

Man braucht nichts von Viren zu verstehen, um zu wissen, dass da etwas nicht stimmt. Man braucht auch kein Mediziner zu sein, auch nicht studiert zu haben, um zu erkennen, dass da etwas nicht stimmt. Auch Menschen, die sich online mit ihrer Orthografie maximal blamieren, können erkennen, dass da etwas nicht stimmt. [...] Jeder Aspekt unseres Zusammenlebens gerät vollkommen aus den Fugen. / Und warum? / Man muss diese Frage nicht beantworten können, um zu erkennen, dass etwas nicht stimmt. Natürlich hätte ich sehr gerne eine Antwort. Die ist aber nicht zwingend Voraussetzung für die Erkenntnis, dass hier etwas nicht stimmt. Selbst wenn Leute der Überzeugung sind, es seien die »Außerirdischen«, liegen sie doch richtig mit ihrer Einschätzung, dass hier etwas nicht stimmt. Und zwar, weil hier wirklich etwas nicht stimmt.³⁷

Der Glaube an Außerirdische ist also mehr als er selbst, er ist immer auch als konkrete Intervention in die Dürftigkeit der gesellschaftlich konstruierten Wirklichkeit zu lesen, als subjektive Beantwortung einer als unzureichend empfundenen symbolischen Welt. Mit Wolfram Lotz: als Ungenügen an den Wahrheitswürstchen.

Die *Rede zum unmöglichen Theater* datiert von 2009, als noch kaum abzusehen war, dass Wirklichkeitsverlust, Verschwörungserzählung und *Fake News* schon bald kein Randphänomen der Öffentlichkeit mehr darstellen, sondern die Struktur dieser Öffentlichkeit selbst kennzeichnen würden. 2009, kurz nach der weltweiten Finanzkrise 2007/2008, war die globale kapitalistische Realität zwar bereits hinreichend demoliert, rechtsnationale Gegenbewegungen waren hierzulande jedoch noch nicht einmal in Gründung begriffen. Das Programm eines unmöglichen Theaters, wenngleich selbst in der Formulierung parodistisch, war als emanzipatorisches ästhetisches Programm des Autors lesbar. Dass die Bestreitung der Wirklichkeit, die Unzufriedenheit mit der bestehenden Ordnung und das daraus folgende Theaterexperiment mit Enttäuschung und Wut, Zorn oder auch Hass als den naheliegenden Affekten des Politischen einem linken Gestus des Protests angehörte, stand dabei außer Frage.

Dass die jugendliche Empörung der ästhetischen Rebellion in der *Rede zum unmöglichen Theater* einstweilen überholt worden ist von der populistischen und rechtsradikalen Empörung, gereicht dem zehn Jahre später erschienenen Text *Die Politiker* allerdings keineswegs zum Nachteil. Wenn das Programm eines unmöglichen Theaters in den *Politikern* auf so eindrucksvolle Art und Weise die irrationalistische Atmosphäre der Gegenwart einfängt, dann eben deshalb, weil zwischen dem poetologischen Programm und der populistischen Realität eine eigentümliche Strukturanalogie besteht. Auch das unmögliche Theater verneint offensiv das Reale (etwa die Unausweichlichkeit des Todes), obwohl es trotz einiger Anleihen beim russischen Kosmismus doch nahe liegt, dass solcherlei ontologischer Extremismus in erster Linie der hyperbolischen Intensivierung der Verneinung selbst gilt (»Nein nein nein!«³⁸), während in erster Linie systematisch der gesellschaftliche Konsens verneint wird, die symbolische Schließung der politischen Erfahrung, die gemeinhin als Realität bezeichnet wird. Demgegenüber ist die populistische Verneinung des Realen im Zeitalter von Querdenkern, QAnon und Aluhüten von anderer Art: Die Verneinung des Realen geschieht dort nicht direkt, sondern über den Umweg eines Glaubens an diverse, letztlich beliebige Phantasmen. Doch gerade die prinzipielle Verwandtschaft beider Formen der Verneinung verleiht dem Text *Die Politiker* seine besondere Intensität. Denn nicht der Abstand, den der Text zur gesellschaftlichen Wirklichkeit hält, sondern die Nähe des unmöglichen Theaters zu

einer von Phantasmen des Unmöglichen beherrschten Gesellschaft hat dem Text die konsequente Umsetzung des poetischen Programms überhaupt erst ermöglicht. So ist das unmögliche Theater möglich und notwendig geworden. Das wuchernde Ressentiment wird darin durch die Integration in den Bereich der ästhetischen Erfahrung seiner initialen Ohnmacht zurückgegeben, zugleich aber aus der Ecke des verschämten Schweigens geholt, in der es auf der Straße zwar schon lange nicht mehr steht, auf der Bühne aber in der Regel landet. Im *Politiker*-Monolog wird es grotesk entstellt, zugleich im Lichte eines breiteren Kontexts politisch-privater Affekte analytisch seziert und verliert dabei nichts von seiner Eindringlichkeit.

Anmerkungen

- 1 Peter Laudenbach, *Gedankenbeschleunigung*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 3.9.2019; <https://www.sueddeutsche.de/kultur/deutsches-theater-berlin-gedankenbeschleunigung-1.4585840> | letzter Zugriff 2.4.2021.
- 2 Christine Wahl, *Patriarchendämmerung, Generationenwechsel und gekappte Traditionszusammenhänge. Sebastian Hartmann inszeniert »Lear« und »Die Politiker« zusammen*, in: *Der Tagesspiegel*, 31.8.2019; <https://www.tagesspiegel.de/kultur/lear-am-deutschen-theater-patriarchendaemmerung/24964684.html> | letzter Zugriff 2.4.2021.
- 3 Laudenbach, *Gedankenbeschleunigung*.
- 4 Christian Rakow, *Being King Lear*, in: *nachtkritik.de*, 30.8.2019; https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17092:lear-die-politiker-deutsches-theater-berlin-sebastian-hartmann-zielt-mit-einem-doppelabend-aus-shakespeare-und-wolfram-lotz-auf-die-globale-menschheitskrise&catid=38&Itemid=40 | letzter Zugriff 2.4.2021.
- 5 Insofern hat Jan Fischer recht, wenn er in seiner Besprechung der Inszenierung von Marie Bues am Hannover Schauspiel schreibt, es handle sich vielleicht um einen »Text, den man besser nicht auf irgendeine Lesart festlegt, dann fliegt er nicht mehr so schön«. Doch für welche Texte gilt das nicht? (Jan Fischer, *Nüsse, Schüsse, und auch: Gartenschlauch*, in: *nachtkritik.de*, 27.9.2020; https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18626:die-politiker-schauspiel-hannover-marie-bues-inszeniert-wolfram-lotz-sprachliche-achterbahn-fahrt&catid=38&Itemid=40 | letzter Zugriff 2.4.2021).
- 6 Jens Fischer, *Die da oben und so weiter*, in: *taz*, 7.10.2020; <https://taz.de/Die-da-oben-und-so-weiter/!5716061/> | letzter Zugriff 2.4.2021.
- 7 Eine Ausnahme ist die BA-Arbeit von Tobias Galke, *Tod - Transformation - Utopie Programmatik, Tradition und Wege eines Unmöglichen Theaters nach Wolfram Lotz*, Freiburg/Breisgau 2014.
- 8 Georg Lukács, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (=Werke, Bd. 15, hg. von Frank Benseler), Neuwied-Berlin 1981, 10.
- 9 Wolfram Lotz, *Die Politiker. Sprechtext*, Frankfurt/Main 2019, 4; im Folgenden mit der Sigle DP und Seitenzahlen im Text zitiert.
- 10 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=m7gCk0Mv_x0 | letzter Zugriff 2.4.2021.

- 11 Valentin N. Vološinov, *Marxismus und Sprachphilosophie*, hg. von Samuel M. Weber, Frankfurt/Main u.a. 1975, 142, 151.
- 12 Ebd., 151f.
- 13 Vgl. William Labov, *Sprache im sozialen Kontext. Beschreibung und Erklärung struktureller und sozialer Bedeutung von Sprachvariation*, Kronberg/Taunus 1976.
- 14 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *20. November 1923. Postulate der Linguistik*, in: dies., *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1997, 105–155, hier 106.
- 15 Ebd., 107, 112.
- 16 Die Verkehrung ins Gegenteil, die Vertauschung von Hohem und Niedrem, semantische Ambivalenzen und das Ausstellen der Materialität der Worte – dies sind ästhetische Komponenten der mittelalterlichen Lachkultur sowie des Renaissance-Romans, die Bachtin unter dem Schlagwort Karnevalisierung zusammenfasst; Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt/Main 1995.
- 17 Vgl. auch Hannes Becker, *Nachwort*, in: Wolfram Lotz, *Monologe*, Leipzig 2016, 69–91.
- 18 Vgl. Georg Lukács, *Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats* [1923], in: ders., *Geschichte und Klassenbewusstsein*, Neuwied-Berlin 1968, 170–356.
- 19 Zu der später auch von Jacques Lacan aufgegriffenen Unterscheidung vgl. Roman Jakobson, *Shifters. Verbal Categories and the Russian Verb*, in: ders., *Russian and Slavic Grammar 1931-1981*, hg. von Linda R. Waugh und Morris Halle, Berlin-New York-Amsterdam 1984, 41–59, hier 42f.
- 20 Max Scheler, *Das Ressentiment im Aufbau der Moralen*, hg. von Manfred S. Frings, Frankfurt/Main 2004, 2.
- 21 Ebd., 8f.
- 22 Vgl. Eric Fassin, *Revolte oder Ressentiment. Über den Populismus*, Berlin 2019.
- 23 Joseph Vogl, *Kapital und Ressentiment. Eine kurze Theorie der Gegenwart*, München 2021, 181.
- 24 Wolfram Lotz, *Thilo Sarrazin Monolog*, in: ders., *Monologe*, 7–21, hier 19.
- 25 Ebd.
- 26 Wolfram Lotz, *Rede zum unmöglichen Theater*, in: ders., *Der große Marsch. Einige Nachrichten an das All. Die lächerliche Finsternis*, Frankfurt/Main 2016, 227–231, hier 227.
- 27 Ebd., 228.
- 28 Ebd., 229.
- 29 Antonin Artaud, *Das Theater und die Grausamkeit* [1933], in: ders., *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main 1979, 89–93, hier 91.
- 30 Antonin Artaud, *Das Theater der Grausamkeit (erstes Manifest)*, in: ders., *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main 1979, 95–197, hier 98.
- 31 Artaud, *Das Theater und die Grausamkeit*, 91.
- 32 Lotz, *Rede zum unmöglichen Theater*, 230.
- 33 Artaud, *Das Theater und die Grausamkeit*, 93.
- 34 Merab Mamardaschwili, *Die Metaphysik Antonin Artauds*, Berlin 2018, 24. Das Problem der ›Unmöglichkeit des Lebens‹ führt Mamardaschwili mit Bezug auf Simone Weil ein.
- 35 Theodor W. Adorno, *Aspekte des neuen Rechtsradikalismus. Ein Vortrag*, mit einem Nachwort von Volker Weiß, Berlin 2019, 13.
- 36 Dirk Baecker, *4.0. oder Die Lücke die der Rechner lässt*, Leipzig 2018, 214.

- 37 Jens Zimmer, *Die seltsame Pandemie*, in: *RT DE*, 23.8.2020; <https://de.rt.com/meinung/105804-seltsame-pandemie/> [letzter Zugriff 2.4.2021]
- 38 Lotz, *Rede zum unmöglichen Theater*, 228.

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

3

2021

67. Jahrgang

Dominic Angeloch Über Wahrheit und Lüge in Autobiographie und

Autofiktion ■ *Julian Reidy* Gegen-Ästhetik und algorithmische

Autorschaft in Brandts »Tod in Turin« (2015) ■ *Alexander Chertenko*

Mit Facebook im Krieg. Zu ost- und südukrainischen Blogs nach 2014 ■

Sebastian Böhmer Ingenieursautobiographien in der Hochmoderne ■

Sandra Beck Von erzählten Lagern in der Nachkriegsliteratur ■ *Marius*

Reisener Von der Lebenskraft zur Emergenz

Passagen Verlag

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

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Michael Franz und
Daniel Weidner

ISSN 0043-2199

Gefördert vom Bundesministerium für
Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und
Sport und vom Bundeskanzleramt der
Republik Österreich

 **Bundesministerium**
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

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, 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
Martin-Luther-Universität
Halle-Wittenberg
Institut für Germanistik,
Abteilung Komparatistik
Ludwig-Wucherer-Straße 2
D-06099 Halle/Saale
Telefon: +49 (345) 5523-614
E-Mail: redaktion@weimarer-beitraege.de
<https://www.weimarer-beitraege.de>

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

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

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)

gemeinsam mit *Michael Franz* (Berlin) und *Daniel Weidner* (Halle/Saale)

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

Angeloch, Dominic, PD Dr. – Johann Wolfgang Goethe-Universität, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Norbert-Wollheim-Platz 1, D-60323 Frankfurt/Main

Beck, Sandra, Dr. – Universität Mannheim, Neuere Germanistik I, Schloss, D-68131 Mannheim

Böhmer, Sebastian, PD Dr. – Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Germanistisches Institut, D-06099 Halle/Saale

Chertenko, Alexander, Dr. – Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Slavistik, Otto-Behaghel-Str. 10D, D-35394 Gießen

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

Mehring, Reinhard, Prof. Dr. – Rheinallee 122, D-40545 Düsseldorf

Reidy, Julian, Dr. – Herzogstr. 3, CH-3014 Bern

Reisener, Marius, Dr. – Universität Zürich, Deutsches Seminar, Schönberggasse 9, CH-8001 Zürich

Wilke, Tobias, Dr. – Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Schützenstr. 18, D-10117 Berlin

Zandt, Stephan, Dr. – Hagenstr. 54, D-10365 Berlin

Redaktionsschluss: 18. Juni 2021

Inhalt

Aufsätze

| | |
|---|-----|
| <i>Dominic Angeloch</i> Der Text als Fragezeichen. Über Wahrheit und Lüge in Autobiographie und Autofiktion | 325 |
| <i>Julian Reidy</i> »Und jetzt ich.« Gegen-Ästhetik und algorithmische Autorschaft in Jan Brandts »Tod in Turin« (2015) | 357 |
| <i>Alexander Chertenko</i> Mit Facebook im Krieg. Ost- und südkrainische Blogs nach 2014 zwischen Regionalbewusstsein und (Selbst-)Kolonisierung am Beispiel von Olena Stepova und Boris Chersonskij | 378 |
| <i>Sebastian Böhmer</i> Auf dem Weg zu einer technischen Kultur. Die Autobiographien deutscher Ingenieure als Beiträge zur Legitimierung technischen Wissens und Handelns in der Zeit der Hochmoderne | 408 |
| <i>Sandra Beck</i> Von erzählten Lagern in der Nachkriegsliteratur. Hans Werner Richters »Die Geschlagenen« (1949) und »Sie fielen aus Gottes Hand« (1951) | 422 |
| <i>Marius Reisener</i> Von der Lebenskraft zur Emergenz. Konzepte der biologischen und kulturellen Formgenese im 18. und frühen 19. Jahrhundert | 445 |

Rezensionen

| | |
|--|-----|
| <i>Stephan Zandt</i> Charles King: Schule der Rebellen. Wie ein Kreis wegengerer Anthropologen Race, Sex und Gender erfand; Rosa Eidelpes: Entgrenzung der Mimesis. Georges Bataille – Roger Callois – Michel Leiris; Irene Albers: Der diskrete Charme der Anthropologie. Michel Leiris' ethnologische Poetik | 464 |
| <i>Reinhard Mehring</i> Magali Nieradka-Steiner: Exil unter Palmen. Deutsche Emigranten in Sanary-sur-Mer; Lutz Hachmeister: Hôtel Provençal. Eine Geschichte der Côte d'Azur | 470 |
| <i>Sebastian Lübcke</i> Jürgen Link: Hölderlins Fluchtlinie Griechenland | 472 |
| <i>Tobias Wilke</i> Demian Berger: Aura und Anschauung. Walter Benjamins materialistische Wahrnehmungslehre | 476 |

Dominic Angeloch

Der Text als Fragezeichen

Über Wahrheit und Lüge in Autobiographie und Autofiktion

»Autofiktion«: Phänomen, Faszination, Ökonomie
(Dobrovsky, Knausgård, Cusk, Murnane)

Autofiktion ist en vogue. Karl Ove Knausgårds sechsbändiges Werk *Mein Kampf*, Annie Ernaux' *Die Jahre* oder *Der Platz*, Rachel Cusks Trilogie *Outline*, *Transit* und *Kudos*, Ben Lernalers *Die Topeka-Schule* – all das sind Werke, die der »Autofiktion« zugerechnet werden.

Autobiographie, das war seit Augustinus' *Confessiones* und Rousseaus *Confessions* die Schilderung eines Lebens mit Bekenntnischarakter und einem Anspruch auf Wahrheit, also dem Ziel, »Dichtung und Wahrheit«¹ so weit als möglich zur Deckung zu bringen und so größtmögliche Authentizität zu erzielen. Im Gegensatz dazu ist »Autofiktion« eine Erzähltechnik, in der sowohl die Grenzen zwischen Autobiographie, Essay und Roman als auch zwischen Fakt und Fiktion aufgehoben und autobiographische Elemente mit fiktionalen Handlungselementen verwoben werden.² Daraus ergibt sich eine Art »Versteckspiel«,³ das Lesepublikum, Autoren und Kritiker fasziniert: Autofiktion hat die traditionelle Autobiographie (scheinbar) abgelöst und beherrscht derzeit Buchmarkt und Feuilletons, Literatur, Literaturbetrieb und Literaturwissenschaft gleichermaßen. Worauf gründet diese Faszination? Und wie lässt sie sich erklären?

Der Begriff der »Autofiktion« geht auf den 1977 erschienenen Autobiographie-Roman *Fils* von Serge Dobrovsky zurück. Mit diesem Begriff reagierte Dobrovsky auf die Herausbildung des *nouveau roman* und proklamierte öffentlichkeitswirksam die Notwendigkeit einer »Nouvelle Autobiographie«.⁴ Anders als die »traditionelle« Autobiographie soll die »Autofiktion« nicht mehr »großen Geistern« wie Rousseau, Chateaubriand, Goethe oder Malraux »am Abend ihres Lebens« vorbehalten sein, sondern all jenen, die sich dem »Abenteuer der Sprache« zu überantworten bereit sehen. Michel de Montaigne ging es in seinen *Essais* darum,⁵ die Facettenvielfalt des Subjekts als Ausdruck einer einzigartigen Persönlichkeit zu verstehen und entsprechend auch als solche zu beschreiben. Dobrovsky löst die Probleme autobiographischen Schreibens ganz anders, nämlich dezidiert lacanianisch auf.

Für Jacques Lacan ist die Struktur des Subjekts die Struktur der Sprache, und das Subjekt als Ganzes das Produkt der Sprache, die unabhängig vom Subjekt existiert, dem Subjekt immer schon vorgängig ist und immer über es hinausgeht. Identität erscheint aus dieser Perspektive als Fiktion, ein idealisiertes Bild des Subjekts, das das Subjekt selbst von sich schaffen muss, um sich überhaupt auf sich selbst beziehen zu können – wobei es sich zugleich jedoch unausbleiblich über sich selbst täuscht.⁶ Den Fiktionen, die das Subjekt unweigerlich über sich selbst und seine Realität produziert, vermag es sich mittels der Sprache anzunähern, weil die Struktur des Subjekts die Struktur der Sprache ist.

So schreibt Doubrovsky in einem späteren, quasi autofiktions-autokritischen Artikel über sein Buch *Fils* und die Ergebnisse seiner (lacanianischen) Psychoanalyse:

Pour n'importe quel écrivain, mais peut-être moins consciemment que pour l'autobiographe (s'il est passé par l'analyse), le mouvement et la forme même de la scription sont la seule inscription de soi possible. La vraie ›trace‹ indélébile et arbitraire, à la fois entièrement fabriquée et authentiquement fidèle. Par un paradoxe qui n'en est pas un, l'originalité de l'écriture est l'unique garantie d'origine.⁷

[Für jeden Schriftsteller, aber vielleicht weniger bewusst als für den Autobiographen (wenn er die Analyse durchlaufen hat), stellt die Bewegung und die Form des Schreibens selbst die einzig mögliche Einschreibung des Selbst dar. Die wahre, unauflöschliche und willkürliche ›Spur‹, die völlig erfunden und zugleich authentisch ist. Durch ein Paradoxon, das keines ist, bietet die Originalität der Schrift den einzigen Herkunftsnachweis.]

In dieser Projektierung autobiographischen Erzählens, das auf einem »pacte oxymoronique«⁸ beruht, also soll der Autor nicht nur die – seine – Realität in der Sprache, als Fiktion, noch einmal oder überhaupt erst erschaffen, sondern auch die Realität *seiner selbst*: Im Akt des autofiktiven Schreibens erschaffe der Erzähler den Autor, der ihn schreibt, als den Erzähler seiner selbst. Das aber heißt, dass *alles* erzählt werden muss, so detailliert und so direkt wie nur möglich. Ziel dieses autofiktiven Prozesses, wie ihn Doubrovsky konzipiert, soll es sein, vermittels des Erzählens eine andere Realität zu entdecken, zu beschreiben, *sprachlich zu konstruieren* – eigentlich fast im Sinne eines performativen (Sprech-)Akts,⁹ in dem das geschieht, worüber gesprochen wird, während es gesprochen wird. Diese sprachliche (Selbst-)Konstruktion sei dann wahrer, »realer«¹⁰ als die Realität, die traditionelle Autobiographien zu erschließen imstande gewesen seien.¹⁰

»Autofiktion«¹⁰ definiert sich also in Abgrenzung von der Autobiographie,

entsteht aus ihr, leitet sich aus ihr ab und konstruiert sie zugleich als »un mauvais objet, immoral et prosaïque, dont elle doit éviter la contamination« lein böses Objekt, amoralisch und prosaisch, dessen Verunreinigung sie unbedingt zu vermeiden hat.¹¹ Der Entwurf einer »Autofiktion« ruht somit auf einem grundsätzlich polemischen Verhältnis zur Autobiographie – oder besser gesagt: zu dem, was »Autofiktion« als »Autobiographie« *präsentiert*. Die Probleme der Autobiographie versteht sie gemäß der Auffassung des Subjekts, wie Lacan sie entwickelt hat. So scheinen Begriff und Praxis der Autofiktion also mit der lacanianischen Konzeption von Sprache und Subjekt, Fiktion und Realität zu stehen und zu fallen, und zwar nicht erst als positiver Entwurf einer Praxis literarischen Schreibens, sondern schon als Versuch einer theoretischen Fassung der Probleme autobiographischen Schreibens. Entsprechend unscharf umgrenzt waren Begriff und Praxis der »Autofiktion« von Anfang an, entsprechend umstritten sind sie bis heute geblieben.

Doch man muss die Volten lacanianischer Subjektkritik gar nicht mitmachen, um einen Gewinn aus dieser von Theorie und Praxis der Autofiktions-Literatur angestoßenen Debatte um die Aufgaben und Eigenschaften, Möglichkeiten und Begrenzungen autobiographischen Schreibens davonzutragen. Die kritischen Nachfragen, die die Theorie der Autofiktion gegenüber der historischen und aktuellen Praxis der Autobiographie stellt, sehr viel mehr aber noch die *Praxis* autofiktiven Schreibens vermögen tatsächlich, das Problem der Literarizität autobiographischen Schreibens und des Schreibens überhaupt schärfer zu umreißen, und zwar, indem sie helfen, das Verhältnis von Fakt und Fiktion auf der einen und Sprache und Realität auf der anderen Seite näher zu denken. Es ist fast wie in einer Passage aus *Outline*, dem ersten Roman der Trilogie *Outline – Transit – Kudos* von Rachel Cusk, in dem Faye, die Erzählerin dieser als »autofiktiv« eingestuft Romane, von einer Frau die Wirkung eines Gespräches erzählt bekommt, das diese mit einem fremden Mann während einer Flugreise führte, nachdem sie eine katastrophale persönliche Lebenssituation durchgemacht hatte:

She was a nervous flyer, she said, so the conversation really started as a distraction. But in fact she had found his whole story, of his life and the different languages it had been conducted in, increasingly fascinating, and had asked him more and more questions, trying to get as much detail from him as she possibly could. She had asked him about his childhood, his parents, his education, about the development of his career, the meeting with his wife and the marriage and family life that ensued, his experiences at different postings around the world; and the longer she listened to his answers, the more she felt that something fundamental was being delineated, something not about him but about her. He was describing, she realised, a distinction that seemed to grow clearer and clearer, the more he talked, a distinction he stood

on one side of while she, it became increasingly apparent, stood on the other. He was describing, in other words, what she herself was not: in everything he said about himself, she found in her own nature a corresponding negative. This anti-description, for want of a better way of putting it, had made something clear to her by a reverse kind of exposition: while he talked she began to see herself as a shape, an outline, with all the detail filled in around it while the shape itself remained blank. Yet this shape, even while its content remained unknown, gave her for the first time since the incident a sense of who she now was.¹²

Autofiktives Erzählen als allmähliche Verfertigung des Selbst beim Schreiben: Vergewisserung über die eigene Existenz und Verortung in einem Raum-Zeit-Koordinatensystem, das nicht vorgegeben ist, sondern seinerseits erst schreibend hervorgebracht und erprobt werden muss. Indem Autofiktion gegen das anschieb, was Autobiographie wahlweise nicht sein kann oder nicht sein darf – nämlich eine Rekonstruktion von Fakten in Sprache und Erzählung –, half sie, ein Nachdenken anzustoßen, aus dem ex negativo eine Gestalt literarischen Schreibens erkennbar wurde, das neue, bisher unbegangene Wege zu beschreiten und bisher unausgemessene Areale von Fiktionalität und Literarizität, Subjektivität und Realität, Sprache und Erzählen auszuloten ermöglicht. Damit aber scheinen auch neue Formen und Möglichkeiten der Befriedigung dessen zu entstehen, was Leser ursprünglich in Literatur, besonders autobiographischer Literatur, suchten: die Möglichkeit, Erfahrungen zu machen und zu reflektieren, die Selbstwahrnehmung zu erhöhen und so die Identität zu stärken: »Memoir is how we try to make sense of who we are, who we once were and what values and heritage shaped us. If the writer is seriously embarking on a quest, readers will be nourished by the journey, bringing along many associations with questions of their own«.¹³

In Bezug auf Karl Ove Knausgärds Werk wurde immer wieder die Einschätzung geäußert, es habe »die Schallmauer des autobiographischen Romans durchbrochen«.¹⁴ Diese Einschätzung beruht auf der Überzeugung, Knausgård habe etwas ästhetisch und literaturhistorisch völlig Neues, Revolutionäres vollbracht – nämlich das eingeübte Verhältnis zwischen Text und Wirklichkeit mit seinem Werk auf eine ganz neue Grundlage gestellt zu haben, indem es völlig neue Dimensionen des Realen bzw. Realistischen auslote und erreiche.

Gegenpositionen zu dieser Einschätzung bezweifeln genau dies. So schreibt ein Kritiker zur Frage literarischer Authentizität bei Knausgård:

Was daran jedoch literaturästhetisch revolutionär sein soll, ist nicht nachzuvollziehen. Dass wir Knausgård – um nur ein Beispiel herauszugreifen – glauben sollen, er wisse wirklich noch genau, was damals sein Bruder in der Studentenbude zu ihm gesagt

habe und wie er sich dabei gefühlt habe, ist nichts anderes als eine stinknormale Authentizitätsfiktion, wie sie der Roman seit Jahrhunderten aufbaut. Wenn man irgendetwas aus den Debatten über realistisches Erzählen der letzten Jahrzehnte mitgenommen hätte, müsste man eigentlich misstrauisch werden angesichts einer solchen Scheinwirklichkeitsprosa, die so tut, also könne man einfach erzählen, wie es gewesen ist – und das gilt eben nicht nur für Knausgård, sondern allgemein.¹⁵

Ob man nun der einen oder der anderen Einschätzung zustimmt: Das Phänomen der Autofiktions-Literatur – und mit ihr die Frage nach dem Verhältnis von Realität und Fiktion – war von allem Anfang bei Serge Doubrovsky an medial begleitet, vermittelt und verstärkt. Durch das Werk Knausgårds, für das diese Feststellung exponentiell gilt, hat das Phänomen einen enormen Bedeutungszugewinn erfahren, der so umfassend wie nachhaltig ist. Dazu gehört, dass das Phänomen der Autofiktion und die Einübung der Leser in die transgressiven Techniken der Autofiktion in der öffentlichen Wahrnehmung nicht auf Knausgård beschränkt geblieben ist, sondern auch auf andere Autoren übergriff, deren Werke nun, zum Teil auch retrospektiv, grundsätzlich anders eingeschätzt wurden.

Ein völliger Außenseiter des Literaturbetriebs wie der australische Autor Gerald Murnane beispielsweise, dessen Werke jahrzehntelang nicht sehr beachtet wurden, wird mittlerweile immer wieder als Nobelpreisanwärter gehandelt – was einen durchaus verwundern darf bei einem Autor von Texten über Personen, die, wie ihr Autor, nichts anderes zu tun scheinen als Beschäftigungen wie etwa dem obsessiven Sammeln alltäglicher Dinge oder dem Kartieren von Landschaften nachzugehen.¹⁶ Die häufig gestellte Frage danach, inwieweit Fiktion und Realität in seinen Texten zur Deckung kommen, pflegte Murnane immer kokett zu beantworten:

I'm often asked how near or far is my fiction from autobiography. Although parts of my fiction may seem like autobiography, I know myself that I've hardly ever reported without much embellishment any part of my life-story, so to call it. My archives include a good deal of autobiographical writing, and that writing seems to be quite different from my fiction. *Something for the Pain* is autobiography, pure and simple. The subtitle is *A Memoir of the Turf*, but I've managed in my horsey book, as I call it, to reveal more about myself than I've revealed in my fiction.¹⁷

Doch ob er seine Texte nun als autobiographisch deklariert oder als fiktiv klassifiziert, mittlerweile werden sie als Autofiktion behandelt:

If he was lost two decades ago, playing all alone in the perpetual twilight of fiction's borderlands, his work can now comfortably be described as belonging to the genre

of autofiction, popularized in recent years by writers like Karl Ove Knausgaard, Ben Lerner, and Rachel Cusk. His blending of memoir with fiction, essay with short story, has become chic, a word that no one would apply to Gerald Murnane in any other context. He remains an extreme case, so inward as to be a bit alien, ensconced in his eccentricity like Don Quixote in his armor. Indeed, that Murnane is a bona fide oddball is a central theme of the lore that surrounds him.¹⁸

Murnane ist ein Eigenbrötler, der angibt, niemals außerhalb Australiens und nur manchmal außerhalb seines Heimatstaates Victoria gewesen, noch nie in einem Flugzeug geflogen oder schwimmen gegangen zu sein und nie eine Sonnenbrille getragen zu haben.¹⁹ Eine Volte selbst seine Selbstaussage, die bestgebauten Sätze englischer Sprache zu schreiben: »My sentences are the best-shaped of any sentences written by any writer of fiction in the English language during my lifetime. The previous sentence is a fair average sample of my prose.«²⁰ So eigentümlich bis absonderlich wie dieser Autor ist – oder zu sein angibt – sind auch seine Texte. Sie scheinen aus Passagen wie der folgenden zu bestehen:

While I was writing the paragraph above that begins ›I remember...‹ I should have remembered that I would not have made the cocoa while my son was taking off his wet clothes. I would have waited until my son had done what he did every afternoon as soon as he arrived home. I would not have begun to make the cocoa until I had heard from my son's room the chugging and the hissing of the apparatus that he called his machine.²¹

Wann wer unter welchen Umständen im Ablauf seines Alltags ein Heißgetränk zuzubereiten pflegt, ist eigentlich nicht sehr interessant, und sozusagen sagenhaft uninteressant wird es, wenn der Erzähler sich auch noch selbst ins Wort fällt, um sich daran zu erinnern, an welcher Stelle seines Textes er die Erzählung dieser Tätigkeit hätte unterbringen müssen, damit seine Darstellung auch der nebensächlichsten Gegebenheiten so präzise wird, wie sie offenbar sein muss, um seinem Anspruch nach Präzision gerecht zu werden, einem Anspruch, dem er sowohl in seinem Alltag wie in der Erzählung seines Alltags folgt. Eine Schilderung wie die zitierte widerspricht dazu auch jeder Regel ›guten‹ literarischen Schreibens, dessen poetische Ökonomie darin besteht, keinen einzigen überflüssigen Satz stehenzulassen, jeden Satz in einem poetischen Gefüge zählen zu lassen. In jenem literarischen Gebiet, das von der Kritik der herkömmlichen Autobiographie und der ad absurdum geführten Autofiktion geöffnet wurde, aber scheinen andere Regeln zu gelten, andere Werte zu zählen.

Die präziseste Schilderung absolut banaler Tätigkeiten wird bei Murnane nur durch Einschübe unterbrochen, in denen sich der Erzähler vor den Augen

des Lesers zu noch mehr Präzision in der Schilderung absolut banaler Tätigkeiten anhält. Diese Einschübe werden zum Antrieb der Erzählung, ja sie *sind* die eigentliche Erzählung. Der Grund für den Trieb zu einer solchen Präzision wird dem Leser dabei aus dem Inhalt nicht ersichtlich, auch nicht erahnbar; die Erzählung und ihr sich ständig selbst übergenu reflektierender und sich selbst-referentialisierender Verlauf bleiben rein privat und unnachvollziehbar. Hier eine recht beliebig ausgewählte, für Murnanes Stil charakteristische Sequenz aus seiner Erzählung *In Far Fields*; die Erzählung handelt von einer Zeit, in der der Ich-Erzähler sein Geld als Dozent für Creative Writing an der Universität verdiente – wie es Murnane ebenfalls tat –, und nimmt ihren Ausgang in der Frage einer Studentin, was der Erzähler eigentlich mit dem Wort »fiction« meinte:

During the first two weeks after my son had told me about the carton of books that had been delivered to the man with the chin in his hands, I waited each afternoon to hear that the man had returned to work and seemed much recovered or that he had been admitted to hospital after having become much more ill or that the kindly man and my son had called again at the flat in Fairfield and had found the man with his chin in his hands no better and no worse than before. If I had heard from my son on any afternoon during the two weeks just mentioned the third of the reports mentioned in the previous sentence, I would have hoped to hear as part of the report that the man with his chin in his hands had returned the carton of books to the kindly man, saying as he returned them that he very much appreciated the loan of the books but that he preferred to watch films and other programmes on his mother's and his television set and video recorder rather than read books.

During the two weeks mentioned in the previous paragraph, I often saw in my mind sequences of images more vivid and more detailed and more apt to recur than any sequence of images that I could remember having seen as a result of any book that I had read recently. Each sequence of images appeared as though on a screen in a cinema in my mind, but while I watched the images I felt as I was writing certain passages of a book in my mind and as though each passage in the book would drive out of my mind each image from the film in my mind.²²

Wenn nun der Alltag des Erzählers, der mit dem Autor weitgehend identisch zu sein scheint, ebenso wie die gesamte Erzählung dieses Alltags aus solchen eigentlich nicht erzählenswerten Dingen besteht, denen die gleiche forensische Aufmerksamkeit gewidmet wird wie der Sprache, den Passagen, Sätzen und Wörtern, in der ihnen diese forensische Aufmerksamkeit gewidmet wird, wandelt sich der Leseindruck einer gewissen Obsessivität unweigerlich in den einer Zwanghaftigkeit. Was gibt es Uninteressanteres als die aufs Präziseste beobachtete dauernde Wiederholung der immergleichen absolut banalen Handlungen, die offensichtlich ihr Ziel verfehlen und deswegen endlos bleiben müssen,

nicht nur in der Tat, sondern auch noch im ständig sich selbst beobachtenden, ständig sich selbst ins Wort fallenden Wort? Das ist Fetischismus, und zwar der anderer – unspannender geht es kaum.

Doch genau hier scheint auch die seltsame Faszination solcher Texte zu liegen. Die minutiösen Beschreibungen noch der allerunbedeutendsten Tätigkeiten und Gegebenheiten, die sich andauernd zu mehr Präzision anhalten, produzieren eine eigene Rhetorik der Dringlichkeit. Beim Leser bewirken sie ein Gefühl der Hyperrealität. Oder vielleicht wäre richtiger zu sagen: sie *beschwören es herauf*, denn derlei übergenaue Beschreibungen haben, zumal in ihrer Endlosigkeit und endlosen Selbstkorrektivität, eine hypnotische Wirkung. Diese hypnotische Wirkung führt nicht, wie beim Lesen konventionellerer literarischer Texte, aus der Realität heraus, sondern tiefer in sie hinein: Sie vermittelt dem Leser das Gefühl, unter die Oberfläche der Dinge zu schlüpfen, in einen Raum, in den die herkömmlichen Bedeutungen nicht reichen, in dem alles bedeutungsvoll ist, und zwar einfach nur dadurch, dass es ›da‹ ist und durch die akribische sprachliche Fassung und die sich immer weiter in sich selbst hineinschraubende narrative Bewegung immer noch mehr ›da‹, hyperreal zu sein scheint. Das reale Faktum, das der Guckkastenbühnen-Realismus traditioneller literarischer und autobiographischer Verfahren – der Kritik zufolge – nicht erfasste,²³ kehrt, durch die Kritik traditioneller literarischer und autobiographischer Verfahren in Frage gestellt und reflektiert, als Faktum zurück, durch quasi-automatisierte, sich selbst beobachtende Selbstbeobachtung potentialisiert und dadurch mit einem leicht surrealisierten Flair versehen, als ein hyperreales Faktum, das seine Realität in der Struktur der Erzählung und der Struktur der Sprache in sich nachgebildet enthält.

Und eben darum geht es: Authentizität. Oder genauer: das *Gefühl* der Authentizität. In einer Welt, deren immer komplexere, immer unüberschaubarere Realität immer noch unbegreiflicher wird, unserem Denken und Empfinden durch unendlich viele Vermittlungen unendlich vieler gesellschaftlicher Prozesse immer ferner rückt und immer weiter entfremdet, vermag im weitesten Sinne autofiktiv operierende Literatur offenbar das Gefühl zu geben, wieder in Kontakt mit unserer Welt zu kommen, sie denken, empfinden – greifen und damit auch *begreifen* zu können. Mit unserer Welt wird uns unser Dasein in ihr wieder (be-)greifbar, unsere materielle Existenz in ihr nicht als abstrakte Wesen, die sich und ihre Welt aus dem Cogito entwerfen, sondern als elementare Körper, die sich in Raum und Zeit lokalisieren können.²⁴ Der Geist, der abgelöst von seiner Realität erschien, bekommt einen Ort.

Literatur wie die von Cusk und Murnane, die Autobiographie und Literatur, Fiktion und Realität systematisch ineinander verknötet und zugleich hochkom-

plex reflektiert, unterbreitet somit das Angebot einer unmittelbaren Kommunikation zwischen Text und Leser, Medium und Botschaft, Subjekt und Selbst, Wahrnehmung und Wirklichkeit, Phantasie und Realität.

Darum, um die Bedingungen der Herstellung einer solchen unmittelbaren Kommunikation und Authentizität, geht es in einer Aussage wie der von Rachel Cusk, Fiktion überhaupt wirke nur noch »fake and embarrassing. Once you have suffered sufficiently, the idea of making up John and Jane and having them do things together seems utterly ridiculous.«.²⁵ Stattdessen müsse alle Literatur – Kunst überhaupt – autobiographisch werden: »I'm certain autobiography is increasingly the only form in all the arts. Description, character – these are dead or dying in reality as well as in art.«.²⁶ Authentizität und unmittelbare Kommunikation, so das Postulat, könnten einzig erreicht werden, wenn Leben und Schreiben in eins fielen: »For me, writing and living are the same thing, or they ought to be. It is only by paying great attention to ordinary living that I actually learn anything about writing.«.²⁷

So eingängig diese Aussage scheint, so vertraut sie einem mittlerweile vorkommt: Sie ist keine Faktenbeschreibung – kann es gar nicht sein. Vielmehr ist sie die Formulierung einer »Opus-Phantasie«,²⁸ eine phantasierte Werkgestalt als Metaphantasie im kreativen Prozess des Schreibens *und* des Lesens. Und zwar eine offenbar sehr wirkmächtige – weil sie so organisiert ist, dass sie auch auf den Leser übergreift und ihn erfolgreich dazu bringt, das hochkomplexe Spiel mit eingeübten ästhetischen Konventionen und vielfach aufeinander verweisenden Realitätsebenen, das derlei Literatur vorführt und anbietet, nicht nur mitzumachen, sondern selbst zu spielen zu beginnen.

Wenn der literarische Realismus in seinen Techniken der Evokation von Realität, vor allem im Modus der Setzung, performativ funktionierte, so werden diese Techniken des Realismus – von den autofiktional arbeitenden Autoren als veraltet oder geradewegs als »Lüge« dargestellt und von den Lesern als überkommen empfunden – durch neue Strategien der sprachlich-narrativen Herstellung von Realität ersetzt, Strategien, die tatsächlich in einem noch viel höheren, in der literarischen Tradition bisher ungekannten Maße performativ funktionieren. Die Münze, in der sie handeln, ist das Versprechen der Authentizität; erkaufen soll sie Wahrheit und Realität:

In autofiction, the performance of realism – a literary construct that privileges knowable and empirical data about a coherent time and place inhabited by individuals with discrete points of view – gives way to the performance of reality. No longer animating made-up characters in made-up situations that resemble real life, authors use the conventions of fiction to document real life, or pretend to. According to this way of

thinking, real – lived or performed – life has more literary value than whatever can be concocted from the sidelines about it; it bears a trace of livedness that even the best imagining cannot transmit. The currency of autofiction is authenticity, both for the writer who has lost the confidence or desire to fabricate events, and for the reader, for whom at least some of the frisson of the book inheres in its truth quotient.²⁹

Bisweilen ist es dann, als ob sich in autofiktional verfahrenender Literatur mit den ästhetisch eingeübten Rahmungen und traditionellen Grenzen auch die bekannten Verhältnisse insgesamt umkehrten und nicht mehr wir die literarischen Figuren wie in einem Guckkastenschauspiel, sondern sie uns in unserem Leben zu betrachten beginnen. In Rachel Cusks *Outline* heißt es einmal über Haustiere: »They watch us living; they prove that we are real; through them, we access the story of ourselves. In our interactions with them we – not they – are shown to be what we are.«³⁰ Eine Aussage, die ebenso gut die Beziehung des Autors zu den fiktionalen oder fikionalisierten Figuren oder auch die Beziehung des Lesers zum Erzähler oder den Figuren beschreiben könnte.³¹

Das Angebot einer solchen Literatur, die die Regeln des konventionellen Erzählens verwischt, dessen Produkte als nicht mehr glaubhaft erscheinen, also ist das Versprechen eines neuen, realeren, wahren Modus von Erfahrung – des Lesens und des Lebens. Dieser Zusammenhang – eine »Opus-Phantasie« ebenso wie eine Lese(r)-Phantasie – wird deutlich ausgesprochen, wenn es in *Outline* in Bezug auf einen der Lieblingsautoren Cusks heißt: »I would like to be a D.H. Lawrence character, living in one of his novels. The people I meet don't even seem to *have* characters. And life seems so rich, when I look at it through his eyes, yet my own life very often appears sterile, like a bad patch of earth, as if nothing will grow there however hard I try.«³² Hier aber verdreht sich alles noch ein Stück weiter. Eine fiktive Figur aus D.H. Lawrences Romanen realer als das reale Leben? Eigentlich nicht verwunderlich bei Büchern, von denen Cusk schreibt, dass sie sie »more than anything else in my life« inspiriert hätten.³³ Doch ein größerer Widerspruch zu Cusks eigener plakativer – und gerade deswegen sehr marketingfreundlichen – Aussage, Fiktion sei »unecht und peinlich« und »die Idee, John und Jane zu erfinden und sie Dinge zusammen tun zu lassen, völlig lächerlich«,³⁴ ist nicht denkbar.

Dieser Widerspruch zeigt, worauf das Projekt Autofiktion beruht: auf der Phantasie eines neuen, epochal bahnbrechenden Erzählens. Auf dieser Phantasie, Versprechen, Vorhaben und Verheißung zugleich, aber basierten, in ihren jeweils eigenen Weisen, auch schon der Realismus, der Naturalismus, der Surrealismus usw. Cusks Aussage illustriert zudem, wie sehr das Projekt der Autofiktion dem Zeitgeist verhaftet ist – und so vergänglich, wie es literarische Schulen wie auch

die von ihnen lancierten Moden nun einmal immer sind. Ein Interview mit Agnes Ravatn, einer 1983 geborenen norwegischen Autorin, die laut Interviewerin »zu den jungen Autoren gehört, die das norwegische Genre ›Scandi Noir‹ erfolgreich ins Ausland exportiert haben«, etwa endet mit folgenden Worten:

Nach Knausgärds wunderbaren Büchern hatten wir hier in Norwegen einen Tsunami aus Autofiktion, mit gemischtem Erfolg, würde ich sagen. Persönlich bin ich es ein bisschen müde, und ich glaube sagen zu können, dass das nicht allein mir so geht. Was soll denn falsch daran sein, Geschichten einfach zu erfinden?³⁵

Jene Literatur, die – wie die von Cusk oder Murnane – im weitesten Sinne autofiktiv bzw. autobiographisch operiert, vermochte es, das Versprechen eines ganz neuen Erzählens, das realer ist als unser alltägliches Leben, auf eine besonders reflektiert scheinende und besonders polemische, nicht zuletzt deswegen auch besonders gut vermarktbar Weise zu formulieren. Und dass Vermarktbarkeit immer auch über die Präsenz einer literarischen Schule oder Richtung entscheidet, sollte klar sein: »This is what happens to art under capitalism; success is cloned until the market shifts and something new worms its way into the zeitgeist. For years, publishers clamored for novels resembling *The Corrections*, until readers grew weary of Franzenian social realism and autofiction emerged as the new hipster chic.«³⁶ Ob autofiktiv verfahrende Literatur diese Phantasie eines echteren, realeren Erzählens auch einzulösen vermag, ist eine andere Diskussion, die nicht in Auseinandersetzung mit manifesthaft zugespitzten Bekundungen und betriebspolitisch klug lancierten Polemiken gegen die angeblich hoffnungslos verstaubte Tradition ansetzen kann, sondern je und je am konkreten literarischen Text zu verhandeln, von Text zu Text zu entscheiden wäre. Festzuhalten ist jedenfalls: Sowohl das Versprechen der Autofiktion eines ganz neuen Erzählens wie auch die Weisen der Einlösung dieser Verheißung verlaufen über das Angebot bisher ungekannter Möglichkeiten der Identifikation, die vom Leser zuerst en détail und dann in ihrer Gesamtheit als kathartisch erlebt werden.

Wahrheit und Lüge: Lauren Slater »Lying. A Metaphorical Memoir«

Kann eine Lebensgeschichte als Geschichte einer Krankheit erzählt werden? Sicher, eine Krankheit kann das Leben beherrschen, Krankheitsgeschichte wird dann Lebensgeschichte (und umgekehrt). Kann Lebensgeschichte als Krankheitsgeschichte wahr sein? Bestimmt, Voraussetzung ist nur, der Kranke kann sich von seiner Krankheit so weit distanzieren, dass er sie nicht nur erleiden,

sondern auch erzählen kann. Aber kann Lebensgeschichte als Geschichte einer Krankheit auch wahr sein, wenn der Autor nie wirklich an dieser Krankheit litt?

Ja, selbst das. Denn Wahrheit und ästhetische Wahrheit hängen zwar zusammen und gehen auseinander hervor, sind aber kategorial voneinander zu unterscheiden.³⁷

Es ist vielleicht hilfreich, hier zunächst – wenigstens versuchsweise – verschiedene Hinsichten zu differenzieren, nach denen ein im weitesten Sinne autobiographisch oder autofiktiv verfassender literarischer Text authentisch und/oder wahr genannt werden kann.³⁸ Zunächst zur Frage der Authentizität: Von einer *subjektiven* Authentizität im Sinne von Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit könnte man sprechen, wenn alle Affekte und Einstellungen, die im Text dem Autor zugeschrieben sind, von ihm tatsächlich gehegt oder geteilt werden. Der *authentēs* ist im alten Griechischen derjenige, der »etwas selbst vollbringt«, also der Urheber von Taten und Werken, später, bei den Römern, auch von Texten: *Objektiv* authentisch wäre ein Text demnach, wenn der Anspruch des Autors, Urheber der ihm zugeschriebenen Handlungen und Werke zu sein, tatsächlich zutrifft.

Schwieriger die Frage nach der Wahrheit. Zunächst wäre sachliche Wahrheit von poetischer bzw. ästhetischer Wahrheit zu unterscheiden. Sachlich wahr ist eine Aussage oder eine Konstellation von Aussagen, wenn die Verbindung zu einem einfachen oder komplexen Sachverhalt insofern zutreffend genannt werden kann, als der als bestehend behauptete Sachverhalt tatsächlich vorliegt oder so wie behauptet beschaffen ist (»*adaequatio rei et intellectus*« gemäß der von Thomas von Aquin begründeten scholastischen Tradition der Wahrheitsdefinition). Im Rahmen eines Sprachkunstwerks bildet die Fiktion den übergreifenden Interpretationsrahmen; entscheidend ist hier nicht so sehr, ob einzelne nicht-fiktive Objektdarstellungen »stimmen«, sondern vielmehr, ob das fiktionale Darstellungsgefüge »stimmig« ist, ob das Werk eine, mit Friedrich Schillers Bestimmung: »lebende Gestalt« und somit »schön« ist³⁹ oder, wie heute (den verdächtigsten Begriff der »Schönheit« allfällig vermeidend) vielmehr gesagt wird: ob das Werk »funktioniert«. Wirklichkeit und »dargestellte Wirklichkeit«⁴⁰ fallen dabei nicht – nie – zusammen, sondern treten in ein prozessuales Verweisungsverhältnis zueinander ein. »Der Geist von Werken kann« dabei, wie Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* schreibt, »die Unwahrheit sein. Denn der Wahrheitsgehalt postuliert als seine Substanz ein Wirkliches, und kein Geist ist ein Wirkliches unmittelbar.«⁴¹ Die Frage ist, wie sich das Wirkliche in der Substanz der Werke niederschlägt:

Als Spannung zwischen den Elementen des Kunstwerks, anstelle eines einfachen Daseins *sui generis*, ist dessen Geist Prozess und damit das Kunstwerk. Es erkennen, heißt jenes Prozesses habhaft werden. Der Geist der Kunstwerke ist nicht Begriff, aber durch ihn werden sie dem Begriff kommensurabel. Indem Kritik aus Konfigurationen in den Kunstwerken deren Geist herausliest und die Momente miteinander und dem in ihnen erscheinenden Geist konfrontiert, geht sie über zu seiner Wahrheit jenseits der ästhetischen Konfiguration. Darum ist Kritik den Werken notwendig. Sie erkennt am Geist der Werke ihren Wahrheitsgehalt oder scheidet ihn davon.⁴²

Ästhetische Wahrheit also funktioniert grundsätzlich anders denn als »Abbildung« der Realität in der Kunst. Und so kann die Schilderung einer Lebensgeschichte als Geschichte einer Krankheit selbst dann ein wahrer Ausdruck sein, wenn der Autor nie wirklich an dieser Krankheit litt, sondern sie ästhetisch stimmig als Metapher für die zentralen Konflikte seines Lebens entfaltet, die auf andere Weise undarstellbar, unaussprechlich geblieben wären.

Die amerikanische Autorin und Psychotherapeutin Lauren Slater hat diese konstitutive Ambiguität aller Autobiographie zum bewussten Prinzip erhoben und ihrem Autobiographiefragment den Titel *Lying. A Metaphorical Memoir* gegeben.⁴³ Die besonders beunruhigende Wirkung ihres Textes verdankt sich nicht zuletzt der Tatsache, dass er den Leser absichtlich und ausdrücklich im Unklaren darüber lässt, ob sie wirklich seit ihrer Kindheit an Epilepsie litt oder diese Krankheit nur als Metapher einsetzt, in der ganz andere maligne Realien ihres Lebens zusammenschießen.

Auf Seite 59, nach nicht einmal einem Viertel ihres Buches – auf der Begrüßung eines Nachbarn hatte sie einen epileptischen Anfall bekommen und war in dessen offenes Grab gestürzt –, schreibt Slater »The End«. Auf Seite 60 aber fährt sie fort:

Not quite.

This is a work of nonfiction. Everything in it is supposed to be true. In some instances names of people and places have been changed to protect their privacy, but the essential story should at least aim for accuracy, so the establishment says. Therefore, I confess. To the establishment. I didn't really fall into the grave. I was just using a metaphor to try to explain my mental state. The *real* truth is I went to the funeral, the hearse had engine trouble, the coffin was late, I looked into the grave, and I thought about falling in. I knew I could do it. Didn't divers leap from cliffs forty feet into the air? Didn't they enter the crystal water without so much as a smack? Doesn't the body ripple in all sorts of ways we would never believe it could? I closed my eyes. And in my mind I let myself low. And a cardinal came out of my mouth. And when I hit, the soil was soft, and all the sisters came back to greet me, and offered me holy hands, and when I stood, I saw I was back in Kansas, my land of lemon drops and witches,

only it was not a dream. I missed my mother, but there are many places other than home, a shame, a blessing both. The nuns were there. And the doors opened, and I saw I was strong. And all the snow was singing.⁴⁴

Wenn es nicht die »sachliche Wahrheit« ist, die in einer Reihe von in dieser oder jener Weise narrativ miteinander verbundenen Fakten ausgedrückt wird, was ist es dann, das sich hier ausspricht? Die Wahrheit, sagt Slater, ist nur eben ein anderer Teil von ihr als der, der von Zeugen, die ebenfalls auf jener Beerdigung gewesen sind, beschrieben werden könnte. Das, was Slater zu erarbeiten und entsprechend zu vermitteln versucht, ist die Wahrheit dessen, was sich mit Sigmund Freud als »psychische Realität«, mit Melanie Klein als die Welt der »inneren Objekte« und mit Wilfred Bion als »emotionale Erfahrung« bezeichnen ließe.⁴⁵ Der Weg, den Slater zu ihrer Evokation wählt, ist der einer metaphorisch-poetischen Schilderung *emotionaler* »Fakten«, solchen also, die selten oder gar nicht in einer linear ableitbaren, von Zeugen beglaubigbaren Beziehung zu den realen Fakten stehen.

Das Besondere an ihrem Buch ist, dass Slater diesen Prozess vor den Augen des Lesers verhandelt, statt ihn, wie sonst üblich, stumm hinter den Kulissen ablaufen zu lassen. Bei Slater wird die fortgesetzte kritische Selbsthinterfragung über die Wahrheit der Erinnerung in Auseinandersetzung mit dem Status der Erzählung zum integralen Bestandteil der Erzählung selbst. So etwa in der folgenden Passage kurz vor Ende von *Lying*:

In my backyard, in the house where I grew up, I think I remember that there was once a cherry tree. Every spring it bore tiny green leaves, and in the summer red fruit that gave way to rot very slowly. In the morning I could smell the sweetness of the tree, and in the evening I could hear the bees, hundreds of them, nosing at the sun-spoiled pulp and turning it all to honey. One day I climbed this cherry tree, and when the wind blew I fell from it, diving with what must have been God's grace toward the ground. This is my tale, and I have written it over and over again, and, depending on my mood or my auras, the story always seems to change, and yet it always seems true. Perhaps that means that it is all false, except that, every time, the words bear witness, and every time I feel love, and then, with a simple snap of an eye, the click of a closing shutter, the tree is gone, the love is gone, the man is gone, the words are gone, Christopher is gone, and I am standing in space, my brain split, my hands held out. If only I could learn to live here, in the chasm he cut, in the void out of which our world was born, if only I could.
I can.⁴⁶

Beliebig also ist der Prozess der Findung eines wahren Ausdrucks zwischen realem Erlebnis und emotionaler Erfahrung keineswegs: »The words bear witness«. Aber diesen Prozess zu durchlaufen ist schwierig. Und sein Produkt ist fragil.

Unmittelbar an die (Selbst-)Befragung der Episode mit dem Kirschbaum schließt Slater ein Kapitel mit dem Titel »How To Market This Book« an, wobei »This Book« ihr eigenes ist, das, das wir gerade lesen, das also erfolgreich vertrieben worden ist, es ist ja zu uns gelangt, wir haben es gekauft. Das Kapitel »How To Market This Book« ist in der Form eines an die Marketing-Abteilung von Slaters Verlag Random House sowie an ihre Lektorin gerichteten Briefes geschrieben und hebt so an:

1. This is a difficult book, I know. There was or was not a cherry tree. The seizures are real or something else. I am epileptic or I have Munchhausen's. For marketing purposes, we have to decide. We have to call it fiction or we have to call it fact, because there's no bookstore term for something in between, grey matter. If you called it fact it would confuse the bookstore people, they wouldn't know where to put the product, and it would wind up in the back alley or a tin trash can with ants and other vermin. You would lose a lot of money.

2. So, I suppose you want to know how much is true, how much untrue, and then we can do some sort of statistical analysis and come up with a precise percentage and figure out where the weight is. That, however, would go against my purpose, which is, among a lot of other things, to ponder the blurry line between novels and memoirs. Everyone knows that a lot of memoirs have made-up scenes; it's obvious. And everyone knows that half the time at least fictions contain literal autobiographical truths. So how do we decide what's what, and does it even matter?¹⁷

Die »verschwommene Grenze zwischen Romanen und Memoiren« ausloten: Kein kleines Unterfangen. Nicht zuletzt deswegen, weil die Frage, was Realität oder Erfindung ist, was Fakt oder Fiktion, ungeachtet aller Debatten um Autofiktion, Faktenfiktionen etc. noch immer gestellt wird und dabei an Schärfe nicht verloren, sondern eher zugenommen hat – gerade im Zuge der Entwicklung dieser neuen Formen.¹⁸

Wie man es dreht und wendet: An der Opposition Authentizität versus Lüge hängt viel, und genau darum, dies zu verhandeln, ist es Lauren Slater zu tun. Wie viel daran hängt, das lässt sich besonders gut an einem Skandal um ein Buch nachverfolgen, das nicht lange nach Slaters *Lying* erschien: James Freys 2003 veröffentlichtes Buch *A Million Little Pieces*. Es erzählt die Geschichte eines 23-jährigen Alkoholikers und Drogenabhängigen, wie er mit Verletzungen und Verhaftungen, seinem Entzug in einer Klinik, seiner Rückkehr ins normale Leben umgeht. Auch der Skandal um dieses Buch ist ein Medien- und

Marketing-Skandal. Auf den Markt kam Freys Buch 2003 mit dem Untertitel »Memoir«; heute wird es als »semifiktionales« Werk verkauft und trägt bisweilen den Untertitel »A Shocking Exploration of Addiction«. ⁴⁹ Hintergrund für diese Änderung: Der Vorwurf der Fälschung. 2006 erschien ein von investigativen Journalisten nach sechswöchiger intensiver Recherche verfasster Artikel, in dem aufgedeckt wurde, dass viele der in diesen »Memoiren« beschriebenen Ereignisse nie stattgefunden hatten und Begebenheiten erfunden worden waren. *A Million Little Lies. Exposing James Frey's Fiction Addiction* lautete der Titel des Enthüllungartikels ⁵⁰ – das Gefühl, eine Beleidigung erlitten zu haben, die in diesem Titel mitschwingt, ist unverkennbar und kein bloßer Unterton.

Die Talkmasterin Oprah Winfrey hatte das Buch für seine »brutale Ehrlichkeit« wärmstens empfohlen, es in ihre *Oprah's Book Club*-Auswahl aufgenommen und den Autor in ihre TV-Show *The Oprah Winfrey Show* eingeladen, woraufhin das Buch zum *New York Times*-Bestseller wurde. Nachdem der investigative Artikel erschienen war, lud Winfrey den Autor ein zweites Mal in ihre Show ein, genauer: sie lud ihn *vor*, um ihn mit der Enthüllung zu konfrontieren, er habe Teile seines autobiographischen Buches frei erfunden, und machte ihm zum Vorwurf, dass sie sich »wirklich betrogen« (»really duped«) fühle, mit ihr aber auch Millionen Leser (»more importantly, I feel that you betrayed millions of readers«). ⁵¹ Sich selbst machte sie zum Vorwurf: »I left the impression that the truth is not important«. ⁵²

Wahrheit, Authentizität, Lüge, Betrug, Verrat, Schuld: Hier sind alle Ingredienzen eines Dramas beieinander. Was erzählt dieses Drama? Wer führt es auf? Und wo spielt es sich eigentlich ab?

In seinem 2010 veröffentlichten Buch *Reality Hunger. A Manifesto*, seinerseits ein Bestseller, setzt sich David Shields mit dem Skandal um Freys Buch auseinander. Shields' Pointe fällt ziemlich cool aus: Freys Fehler liege nicht darin, in seinem ursprünglich als »Memoir« bezeichneten und vermarkteten Buch gelogen, sondern sich danach dafür entschuldigt zu haben; schließlich lüge jeder Verfasser von Autobiographie: »I'm disappointed not that Frey is a liar but that he isn't a better one. He should have said, »Everyone who writes about himself is a liar. I created a person meaner, funnier, more filled with life than I could ever be. [...] Instead, he showed up for his whipping«. ⁵³ Problematisch an Autobiographie wäre nach Shields' Pointe also nicht ihre Fiktionalität, auch nicht das wissentliche Ausgeben von etwas Irrealem als real (denn: tut das nicht alle Literatur?) – problematisch wäre lediglich, einen Anspruch von Wahrheit und Authentizität an Autobiographie heranzutragen. ⁵⁴

Aber so einfach ist es nicht – und wird es nie sein. Alles Autobiographische, auch die Autofiktion, wird immer an ein Konzept von Wahrheit gebunden sein,

immer an einem Anspruch der Wahrhaftigkeit gemessen werden, immer mit dem Problem der Authentizität konfrontiert sein – die Frage ist, was für *Begriffe* von Wahrheit, Fiktionalität, Authentizität dabei in Anschlag gebracht werden und welche Ethik sich in ihnen jeweils ausspricht.

Diese Problematik weder cool zu überspielen noch geradewegs zu verleugnen, sondern in die Form autobiographischen Erzählens aufgenommen zu haben und es in ihr als zentral zu reflektieren, das macht Lauren Slaters *Lying. A Metaphorical Memoir* zu so einem wirkungsvollen, radikalen und, ja: authentischen Werk. Radikal an Slaters Buch ist dabei nicht die ›Lüge‹ oder das ›Lügen‹, das im Titel dieser »Metaphorical Memoir« aufgerufen wird; Abweichung von der Wahrheit findet sich tatsächlich in jeder Autobiographie – mittels Pointierung der Erzählung, Komposition, Stil, Auslassungen etc. –, so dass die Frage nach der Wahrheit einer autobiographischen Darstellung je komplexer wird, desto genauer man die Lösungen betrachtet, die jeweils gefunden worden sind. Radikal ist die Weise, wie Slater diese Probleme, in denen sich jede Autobiographie (und, allen Volten zum Trotz, letztlich auch alles Autofiktive) bewegt, so explizit thematisiert, dass ihre Erzählung Gefahr läuft, in sich zu zerfallen, weil sie durch diese ständige Befragung – worum handelt es sich bei diesem Buch, Faktenbericht oder Fiktion? – in ihrem Kern in Frage gestellt wird, nämlich autobiographisch zu sein.

Und mehr noch: Durch ihre Weise, Normen autobiographischen Erzählens sowohl zu unterlaufen als auch radikal in Frage zu stellen, gerät Slaters Erzählstimme zu der eines »unzuverlässigen Erzählers«. ⁵⁵ Eine unzuverlässige Erzählerinstanz ruft immer Unbehagen im Leser hervor, weil ihm unter der Hand, irgendwo unter der Oberfläche des Textes, die Fähigkeit eines stabilen Urteils über das vor seinen Augen ablaufende Geschehen genommen wird, denn die Informationen, die er über das Geschehen hat, beschränken sich ja auf die, die er vom Erzähler erhält. Unzuverlässigkeit des Erzählers aber wirkt nirgends verstörender und destabilisierender als im Bereich des autobiographischen Erzählens. Der Leser wird sich hier nicht nur, wie ja auch immer in der Rezeption fiktionaler Texte, »unweigerlich ein Bild von dem offiziellen Schreiber konstruieren«, ⁵⁶ vielmehr sieht er sich von den in der Gattung Autobiographie geltenden Normen her auch dazu berechtigt – eine Berechtigung, die Slaters Erzählstrategie als grundsätzlichen Irrtum, ja Anmaßung bloßstellt. Slaters Erzählstimme verunsichert den Leser nicht nur, sie korrumpiert ihn. Und als ob die Dinge damit nicht schon kompliziert genug wären, tut sie dies erklärmaßen im Dienste der Wahrheit und Wirklichkeit und Authentizität, um die es im autobiographischen Erzählen ja schon qua Gattung geht und gehen muss.

Was auf den ersten Blick als typisch postmodernes Spiel zum Aufweis der

Arbitrarität von »Wahrheit« anmuten mag, ist bei Slater genau das nicht. Die systematische Korruption der Erzählstimme, die Slater vornimmt, nämlich hat ein deutliches Ziel, in dem Form und Inhalt ihrer Erzählung genau zur Deckung kommen: Die korrumpierte, vor den Augen des Lesers unglaubwürdig *gemachte* Erzählstimme soll den Leser auf eine Wahrheit zweiter Ordnung führen, eine, in der reflektiert ist, dass der autobiographische Autor-Erzähler *lügt*, sobald er den Mund aufmacht. Das, so Slaters Pointe, könne auch gar nicht anders sein, weil die Wahrheit nie nur das eine Erzählte ist, sondern gerade in den Widersprüchen zwischen Erzählperspektiven und -stücken aufscheint und die Widersprüche, die Emotion, Erfahrung und Erinnerung konstitutiv inhärieren, *nur so* dazu kommen, sich *wahrhaft* in einem Text auszusprechen. Slater sieht erklärtermaßen keine Möglichkeit, anders zu verfahren, und dies ist ihr radikaler Beitrag zur Erringung autobiographischer Aufrichtigkeit.

All diese für Slaters Buch entscheidenden Probleme entstünden gar nicht erst, hätte sie ihr Buch als »Autofiktion« gekennzeichnet – was umstandslos möglich gewesen wäre. Doch mit der Frage der autobiographischen Wahrheit, die Slater so radikal verhandelt, wäre auch die ganze Brisanz des Buches dahin gewesen. Das wirft auch ein Licht auf das gesamte Projekt der Autofiktion – und die Rolle, in der diese ihre Leser verhält. Slaters Einsatz im Ringen um die autobiographische Wahrheit und alle damit zusammenhängenden Fragen wie die der Authentizität und Aufrichtigkeit ist wesentlich höher, ihr Spiel wesentlich riskanter.

Denn so wie die Wahrheit, die Slater in ihrem Buch mittels ihres poetischen Verfahrens aufscheinen lässt, eine Wahrheit zweiter Ordnung ist, muss sich auch die Haltung des Lesers zu Slaters Text modifizieren – zu einer Art »Dem-Text-Glauben« zweiter Ordnung. Ob das gelingen kann? Wenn der Pakt zwischen Leser und Erzähler, der im autobiographischen Erzählen ja identisch mit dem Autor sein soll, einmal einer solchen Rosskur unterzogen worden ist, kann er sich dann jemals wieder auf einer höheren Ordnung herstellen? Nicht nur auf der Ebene eines Glaubens-an-die-Wahrheit-des-Erzählten, sondern auch in der – bei einem literarischen Werk viel entscheidenderen – Dimension der emotionalen Beteiligung? *Wer einmal lügt, dem glaubt man nicht, / und wenn er auch die Wahrheit spricht ...*

Den erwähnten Brief »How To Market This Book« an ihren Verlag beendet Slater mit folgendem Fazit:

16. My name is Lauren. I go by no other. In the story you have before you, I am not a novelist's character; I am my best approximation of me. I am not a fiction, but nor am I a fact, because a fact implies literalness, a fact implies permanence, and someday I shall die. And when I do, I hope to have *my life* laid out, the soul of the story articulated at last, it is true, yes. This is true, yes.

17. My *memoir*, please. Sell it as nonfiction, please.
18. Look here.
19. This is where I am.⁵⁷

Diese Position, als ungeschützte Bitte geäußert, ist berührend, weil sie hochreflektiert und zugleich emotional auf die Tatsache reagiert, dass das Erzählen von sich und der Welt »durch die Eiswüste der Abstraktion« muss,⁵⁸ um jene Konkrektion zu erreichen, die die zeitgenössische Literatur so oft so stil- und selbstsicher als erreicht behauptet, während sie meist nur erschlichen ist. Mit diesen Bandagen muss kämpfen, wer Authentizität, Direktheit, Wahrheit will, trotz all dem, was – innerlich und äußerlich – unausweichlich entgegensteht.

Was ist am Ende gewonnen? Dass das schwache und unglückliche Selbst sich selbst als schwach und unglücklich begreift – und sich dann auch als solches beschreiben und aussprechen kann. Das ist kein kleines Ergebnis, sondern mit das Höchste, was Autobiographie zu erringen hoffen kann. Auf einem solchen Fundament muss sie aufgebaut sein, wenn sie nicht eine Folge von illusionären Welt- und Selbstbildern oder sonst wie falschen Posen sein will.

Der Prozess der Selbsterkenntnis in Auseinandersetzung mit der Realität, der über jede autobiographische Erzählung entfaltet wird – und meist auch ihren hauptsächlichsten Gegenstand ausmacht –, besteht in Slaters Buch auch und gerade in der (Selbst-)Erkenntnis in Auseinandersetzung mit der Erzählung und dem Wort, mittels dessen sie voranschreitet, das heißt der Form der Autobiographie selbst. Am Ende des Buches ist dieser Prozess zu einem Abschluss gekommen, und Slater als Autorin des Buches gerade über diese Verhandlung sozusagen ins Reine mit sich selbst. Die Frage nach dem Verhältnis von »Dichtung und Wahrheit«⁵⁹ oder Fakt versus Fiktion ist nicht gelöst, doch eine der möglichen Antworten auf sie ist gefunden, nämlich in Gestalt des Buches *Lying. A Metaphorical Memoir* selbst.

In einem Nachwort zu ihrem eigenen Text beschreibt Slater diese Antwort – die Lösung, die sie für das von jeder Autobiographie zu lösende Problem von Faktizität versus Fiktionalität gefunden hat – so:

In *Lying* I have written a book in which in some cases I cannot and in other cases I will not say the facts. [...] What matters in knowing and telling yourself is not the historical truth, which fades as our neurons decay and stutter, but the narrative truth, which is delightfully bendable and politically powerful.

Lying is a book of narrative truth, a book in which I am more interested in using invention to get to the heart of things than I am in documenting actual life occurrences. This means that the text I've created uses, in some instances, metaphors, most significantly the metaphor of epilepsy, to express subtleties and horrors and gaps in

my past for which I have never been able to find the words. Metaphor is the greatest gift of language, for through it we can propel what are otherwise wordless experiences into shapes and sounds. And even if the sounds are not altogether accurate, they do resonate in a heartfelt place we cannot dismiss. That is why it is in this book, although it is not always factually correct, that I feel I have finally, finally been able to tell a tale eluding me for years, a tale I have tried over and over again to utter, the story of my past, of my mother and me, the story of the strange and fitful illnesses claiming most of my moments the humiliating birth of sexuality, my love of myths and proclivities toward deceit. I have told it all and it is a relief. A relief to put it to rest.⁶⁰

Eine Entlastung wie die, die Slater hier beschreibt, kann es nur geben, wenn ein wahrer Ausdruck gefunden worden ist. Wie dieser wahre Ausdruck für etwas Subjektives – das eigene Leben, Erinnerung, Empfinden und Erfahrung – gefunden werden kann, dies ist die Aufgabe, vor der jeder Versuch steht, das eigene Leben zu (be-)schreiben. Die Fragen, die dabei entstehen, aber bleiben: »When all is said and done«, so der letzte Satz von *Lying*, »there is only one kind of illness memoir I see to write, and that's a slippery, playful, impish, exasperating text, shaped, if it could be, like a question mark«.⁶¹

Der autobiographische Text als Fragezeichen. – Authentizität ist eine so fragile wie seltsame Ware, und Slaters Buch versteht, mit ihr zu handeln. Ob das auf der anderen Seite gelingt – der Seite des Lesers, der den Schritt hin zu einer ständig mit Fragezeichen versehenen bzw. durchlöcherten Rezeption mit Slaters Buch mitgehen und die damit zusammenhängenden Strapazen und Zumutungen aushalten können muss –, ist eine andere Frage, die nur jeder einzelne Leser für sich beantworten kann.

Konjekturen: Erinnerung und Erzählung

Ob man es nun »Autobiographie«, »Faktenfiktion« oder »Autofiktion« nennt: Die Fraglichkeit jeder autobiographischen Erzählung, die Slaters Buch inhaltlich behandelt und in seiner Form reflektiert, gründet bereits in der Natur von Erinnerung. Nicht erst eine schriftliche autobiographische Darstellung, sondern schon die Erinnerung überhaupt konstituiert sich als solche allererst durch die subjektive Brechung von Fakten.⁶² Julio Cortázar lässt den Ich-Erzähler seiner *Erzählung mit einem tiefen Wasser* darum entschuldigend von »jenen Absenzen« sprechen, »die wir Erinnerungen nennen, ein großes, unersättliches Loch, das man mit Worten und Bildern stopfen muß«.⁶³ »Stopfen muß«: Der Akt der Erinnerung ist ein Prozess, in dem die Imagination eine weitaus größere Rolle einnimmt, als dies gemeinhin angenommen oder zugestanden wird. Und wenn

man den Anteil der Vorstellungskraft an der Erinnerung benennt, macht man zugleich ihre unweigerliche Flüchtigkeit, Inexaktheit, Unzuverlässigkeit namhaft. Diese Charakteristika aber sind ihr nicht äußerlich und nicht kontingent; sie sind integraler Bestandteil des Erinnerungsprozesses, konstitutiv für ihn. Diese Flüchtigkeit und Inexaktheit ergibt sich aus dem Anteil der Vorstellungskraft an der Erinnerung – ebenso wie deren Kohärenz:

insistence on literal truth is particularly absurd in the light of all that scientists have learned about memory in the past few decades, confirming what poets and novelists have been telling us for centuries. The fundamental unreliability of the human mind has been established over and over again; it has become a truism that our memories are not the tape recorders that they were once thought to be, playing back duplicate copies of original experiences on demand, but are rather more like mosaics: pieced-together scraps of experience from various sources that generate the appearance of coherence.⁶⁴

Pointilistisch nennt Arno Schmidt den »Prozeß des Sich=Erinnerns« darum in seinen Überlegungen zur Technik des Erzählens, und stellt aufgrund dieser Struktur der Erinnerung in Abrede, dass es so etwas wie einen »epischen Fluß« überhaupt geben kann: »Es gibt diesen epischen Fluß, auch der Gegenwart, gar nicht; Jeder vergleiche sein eigenes beschädigtes Tagesmosaik! Die Ereignisse unseres Lebens springen vielmehr.«⁶⁵ Und: »[Grundsätzlich ergibt sich durch unsere mangelhafte Gehirnleistung mit ihrem ›Vergessen‹ eine poröse Struktur unseres Daseins: die Vergangenheit ist uns immer ein Rasterbild.«⁶⁶ Aus dieser Beobachtung leitet auch er die Notwendigkeit einer Literatur ab, die nicht mehr die Illusion eines »epischen Flusses« erzeugt, sondern gemäß der Charakteristika von Wahrnehmung und Erinnerung zu erzählen imstande ist.⁶⁷

Vollends »objektiv« kann folglich weder die Erinnerung noch der Versuch, sie zu erzählen, jemals sein. Das macht es aber noch nicht zur Fiktion, sondern nur zu einer auf zahlreichen kognitiven Akten und psychischen Transformationen basierenden, unausweichlich unvollständigen Darstellung tatsächlicher Begebenheiten:

Every act of memory is also an act of narrative. Total recall is beyond human capabilities, and so our minds distil and pound the chaos of life into something resembling a coherent shape. From the very moment we begin the activity of remembering, we place some kind of editorial framework, some principle of selection – no matter how simple, how neutral, or how unconscious – around the events of the past. Of course there is an important difference between the ›editing‹ that our minds do instinctively (it could also be called ›forgetting‹) and the deliberate, goal-driven work that an editor performs on a text. But the end result is very similar: a narrative, whether written or

contained within the mind, that is a faithful and yet inevitably incomplete representation of actual events.⁶⁸

Weil Vorstellung, Erinnerung und Erzählung unauflöslich ineinander verwoben sind, kann es eine vollends objektive Wiedergabe von reinen »Fakten« nicht geben, auch nicht denen des eigenen Lebens. Jeder narrative Zusammenhang konstituiert eine eigene erzählte Realität, die auf eine charakteristische Weise nicht deckungsgleich mit der ist, von der erzählt wird. Hier entsteht das, was dann der »Stil« eines Werkes genannt wird, die Art und Weise seiner Welterfassung mittels Sprache und Erzählung. Und ebenso wenig wie eine vollends objektive Wiedergabe von reinen »Fakten« des eigenen Lebens gibt es eine reine »Fiktion« – das wäre eine, deren Gehalt *absolut* von ihrem Produzenten abgetrennt wäre, in der sich also keinerlei Residuen der historischen Umstände und der Gesellschaft, in der er lebte, nichts aus seinen Weltbildern und von seinen ureigensten Konflikten etc. eingeschrieben:

Yes, Humbert Humbert and Anna Karenina are fictions. But in a way they are *not* fictions, because to be plausible they must to some degree come from life. In a sense, all great fictional characters are composites, because the novelist's imagination is necessarily inspired by people whom he or she has known or encountered, whether in life or in fiction. Remember the childhood exercises: it's impossible to dream up an animal that's totally unrelated to any other, just as it's impossible to imagine a color one has never seen. Even the most far-fetched imaginary creatures will have heads, or wings, or scales; they will be composed out of familiar parts. [...] If fiction could ever be a complete invention, then it wouldn't be able to teach us what we know, or think we know, about life [...]. The historian's anvil and the novelist's crucible perform different functions, but they are made out of the same material.⁶⁹

»Präzision«, »Objektivität«, »Wahrheit« »autobiographischer« oder »autofiktiv« verfahren der Texte müssen folglich völlig anders bestimmt werden denn im Sinne einer schlichten Koinzidenz von Tatsache und Bericht. Es ist weniger und zugleich wesentlich mehr als das, was naiv-realistische Auffassungen von ihnen voraussetzen oder verlangen:

Readers of memoir understand that total accuracy is not possible; they ask only for no calculated distortions. They ask for a moral reckoning, morality fertilized in style, and for imaginative assertions that do not contradict the facts. The onus is on autobiography to be more trustworthy, more discerning and dignified, artful and interior, built of a perception that reverses the ordinary, that strives into the accuracy and surprise of language, unafraid of sounding the fathoms of the soul.⁷⁰

Dreh- und Angelpunkt von Objektivität und Wahrheit von Autobiographie also ist ausgerechnet das Allersubjektivste: die Erinnerung.

Am Ende von *Such, Such Were the Joys*, einer so eindrücklichen wie erschütternden Darstellung seiner Zeit an einem englischen Preparatory-school-Internat, schreibt George Orwell: »I base these generalizations on what I can recall of my own childhood outlook. Treacherous though memory is, it seems to me the chief means we have of discovering how a child's mind works. Only by resurrecting our own memories can we realize how incredibly distorted is the child's vision of the world.«⁷¹ Jeder Versuch, einen irgend adäquaten Ausdruck für Geschehnisse des eigenen Lebens zu finden, führt unweigerlich zu Täuschungen in der Wahrnehmung und Verzerrungen in der Darstellung. Das aber ist kein Manko und kein Defizit – hier, in der Perspektive, die sich aus diesen individuellen, charakteristischen Brüchen der Wahrnehmung der Realität ergibt, liegt die Pointe von Autobiographie generell.

Louis-Ferdinand Céline hat sein Verfahren der Übertragung von mündlicher Sprache ins Literarische einmal mit einem Gleichnis beschrieben: Man müsse einen geknickten Stock verwenden, wenn er, ins Wasser gehalten, gerade wirken soll.⁷² In diesem Sinne könnte man sagen, dass die Transformation von Erfahrung in Literatur überhaupt nur mithilfe jener subjektiven Brechung gelingen kann, die sich bei jedem Versuch einer Selberlebensbeschreibung ohnehin unweigerlich ergibt.

Selberlebensbeschreibung ist auch der Titel des einen Teils von Jean Pauls Autobiographie, einer Folge von biographisch-historischen »Vorlesungen«, die Jean Paul vor einer fiktiven Hörerschaft über Johann Paul Friedrich Richter hält; deren anderer, die *Konjunktural-Biographie*, ist als eine Folge von an einen Freund gerichteten Briefen verfasst.⁷³ Beide Texte begegnen diesen charakteristischen Problemen autobiographischer Darstellung, indem sie in jeweils eigener Weise »die Situation des Erzählens oder sogar nur die als Antizipation erinnerte Bewegung des Schreibens selbst wieder in die Darstellung« aufnehmen.⁷⁴ Jean Paul wählt Reflexion, Digression, freie Vor- und Rückgriffe in der Zeit und andere Verfahren, um die Illusion einer Linearität der autobiographischen Erzählung des eigenen Lebens bereits während der Erzählung zu durchbrechen. Als sein eigener »Doppeltgänger« malt er sein Leben,⁷⁵ wie er das in der Vorrede zu seinem Büchlein *Jean Pauls Briefe und bevorstehender Lebenslauf* nennt, »in die Welt hinaus«:

Wahrhaftig es ist schön, daß sich der Mensch um jeden andern mehr zu scheren braucht als um sich; – von sich kann er sagen und verraten und vermuten, was er will; über seine Geheimnisse müssen alle Leute das Maul halten, nur er nicht. Daher

hab ich – kalt gegen die Engherzigkeit eines erbärmlichen Sprödetuns mit den Mysterien eigener Personalien – es geradezu (*ohne* meine gewöhnlichen biographischen Fiktionen) in die Welt hinausgemalt, wie mein Leben aussehen werde von diesem Jahre an bis zu meinem letzten.⁷⁶

Eine poetische Methode unter vielen anderen möglichen, den individuellen, charakteristischen Brüchen in der Wahrnehmung der Realität und der Erinnerung des eigenen Lebens auch in seiner Darstellung zu begegnen, sie auch formal in sie aufzunehmen und die autobiographische Erzählung so »eine das Bewußtsein selbst aufstörende Dynamik gewinnen« zu lassen⁷⁷ – wohlgemerkt: das Bewusstsein des Autors in der Verfertigung seiner Darstellung *und* das Bewusstsein des Lesers in der Rezeption.

Der – notwendigen – Verzerrung von Wahrnehmung und Erinnerung und den sich daraus ergebenden Charakteristika aller autobiographischen Darstellung trägt auch der britische Panzerkommandant im Ersten Weltkrieg und spätere Psychoanalytiker Wilfred Bion in seinen autobiographischen Texten hochreflektiert Rechnung. So schreibt er im Vorwort zu dem am Ende seines Lebens verfassten Autobiographiefragment *The Long Week-End 1897-1919. Part of a Life*:

In this book my intention has been to be truthful. It is an exalted ambition; after many years of experience I know that the most I can claim is to be ›relatively‹ truthful. Without attempting any definition of terms I leave it to be understood that by ›truth‹ I mean ›aesthetic‹ truth and ›psychoanalytic‹ truth; this last I consider to be a ›grade‹ of scientific truth. In other terms, I hope to achieve, in part and as a whole, the formulation of phenomena as close as possible to noumena.⁷⁸

Erinnerung ist ein Prozess, der im Spannungsfeld zwischen Realität und Fiktion, Bewusstsein und Unbewusstem, Zeit und Zeitlosigkeit statthat, und in diesem Spannungsfeld wird jedes tatsächliche Faktum unausweichlich auch zu einem psychischen und trägt sich unausweichlich in einen narrativen Kontext ein. Dies ist gemeint, wenn Bion seinem Autobiographiefragment die Kautele voranstellt, dass es in seinem Buch nicht um die »Fakten« gehe – Personen, Namen, Orte etc. –, sondern um ihn selbst, *seine Wahrnehmung* der Welt und *seine Beziehungen* zu den genannten Personen, Namen, Orten etc.:

Many names are mentioned; experience shows that it is impossible to prevent conjecture from replacing gaps with ›facts‹. The ›facts‹ are not of my choosing; they can be so fashioned to serve any aim that the speculator might have. Anyone can ›know‹ which school, regiment, colleagues, friends I write about. In all but the most superficial sense they would be wrong. I write about ›me‹. I do so deliberately because I am aware that

that is what I should do anyhow. I am also more likely to approximate to my ambition if I write about the person I know better than anyone else – myself.

The book, therefore, is about the relationships of one man and not about the people, communities, groups whose names are mentioned. If I could have resorted to abstractions I would have done so. Such a procedure, without any preparation, would leave the reader grappling with meaningless manipulations of jargon.⁷⁹

Es geht nicht um die genannten »Fakten«, sondern um *mich*, meine *Beziehungen* zu den jeweiligen »Fakten«, zu meinem Selbst und meinen Objekten, die *Art und Weise* meiner *Erfahrung*: Diese Gegenstandsbestimmung mag zunächst trivial anmuten. Sie ist alles andere als das, denn sie erteilt dem quasi-naturwüchsigen naiven Begriffsrealismus eine radikale Absage. Bion weist darauf hin, dass es zunächst nicht von Belang ist, ob das, was »gewusst« wird, »faktisch« wahr ist; es geht um den – wahren oder falschen – Modus der *Repräsentation* – oder (im Falle von Denkstörungen:) der *Missrepräsentation* – emotionaler Erfahrungen.⁸⁰ Der Fokus der Betrachtung liegt mithin auf der (geistigen, psychischen) *Beziehung* zwischen *Bezeichnung* und *bezeichnetem* (inneren oder äußeren) Objekt.⁸¹

Im Prozess der Überführung der Erinnerung des eigenen Lebens in einen autobiographischen Text wird die Erinnerung in eine reflexiv-zirkuläre Struktur gezogen. In Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* ist dies Gegenstand und zugleich Formgesetz. Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* – bekanntlich eine fiktive Autobiographie, das Werk lässt sich in vielen Hinsichten jedoch auch als Krypto-Autobiographie Prousts und Sittengemälde seiner Zeit lesen – braucht über 4000 Seiten, um den Erzähler-Protagonisten (der nicht nur den Vornamen mit seinem Autor teilt) zur Erkenntnis gelangen zu lassen, dass die Vergangenheit nur in der Erinnerung existiert, als eine ephemere, unablässig neu hervorzubringende Realität. Wirklichkeit ist hier die je einzigartige Verbindung zwischen Empfindungen und Erinnerungen, die uns simultan umgeben, und Wahrheit das Wiederfinden dieses einzigartigen Modus der Verknüpfung im Medium der Erzählung:

Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents.

[E]ine Stunde ist nicht nur eine Stunde; sie ist ein mit Düften, mit Tönen, mit Plänen und Klimaten angefülltes Gefäß. Was wir die Wirklichkeit nennen, ist eine bestimmte

Verbindung zwischen diesen Empfindungen und Erinnerungen, die uns gleichzeitig umgeben – eine Verbindung, die bei einer einfachen kinematographischen Wiedergabe verlorengeht, da diese sich um so mehr von der Wahrheit entfernt, je mehr sie sich auf sie zu beschränken vorgibt –, eine einzigartige Verbindung, die der Schriftsteller wiederfinden muß, um für immer in seinem Satz die beiden verschiedenen Glieder miteinander zu verketten.⁸²

Die hier besprochenen Texte finden für die Probleme im Spannungsfeld zwischen Autobiographie, Autofiktion, Faktenfiktion und literarischer Fiktion jeweils ganz andere, je völlig eigene Lösungen. Sie eint, dass ihre Autoren Verfahren entwickelt haben, die ihnen erlauben, sich nicht nur dem Erinnern, sondern wesentlich der emotionalen Erfahrung im Prozess des Erinnerns ganz hinzugeben. In ihrer je eigenen Weise verleihen sie den dabei unausweichlich begegnenden Schwierigkeiten einen inhaltlichen Ausdruck und eine gültige formale Gestalt. Das gelingt, weil diese Autoren die Aufgabe nicht scheuen, den Abgründen in ihnen mit unnachgiebiger Ehrlichkeit zu begegnen. Diese Ehrlichkeit entspringt *auch* einer moralischen Anstrengung, kommt dabei aber nicht von außen und plötzlich – als irgend existenzialistischer »Entschluss« oder ähnliches. Im Fall von George Orwell und Wilfred Bion macht sie den Kern ihrer jeweiligen »theory of thinking« aus,⁸³ die sich als eine der Folgen ihres lebenslangen Nachdenkens über das Denken entwickelte: Lügen, Täuschung, Heuchelei, ja die bloße Übernahme von Klischees und Redensarten sind für Orwell wie für Bion gleichermaßen Gift, das Geist und Psyche langsam zerstört, schließlich tötet.⁸⁴ »Theorie des Denkens« erweist sich dabei immer auch als Theorie der Sprache. So schreibt Orwell eingangs seines Essays *Politics and the English Language*:

A man may take to drink because he feels himself to be a failure, and then fail all the more completely because he drinks. It is rather the same thing that is happening to the English language. It becomes ugly and inaccurate because our thoughts are foolish, but the slovenliness of our language makes it easier for us to have foolish thoughts. The point is that the process is reversible. Modern English, especially written English, is full of bad habits which spread by imitation and which can be avoided if one is willing to take the necessary trouble. If one gets rid of these habits one can think more clearly, and to think clearly is a necessary first step toward political regeneration: so that the fight against bad English is not frivolous and is not the exclusive concern of professional writers.⁸⁵

Orwell weist hier auf den unauflösbaren Zusammenhang von Sprache, Denken und Erkenntnis hin und zeigt, wie eine von toten Gemeinplätzen und sinnlosen,

überflüssigen Wörtern durchsetzte, mit falschen logischen Operatoren verbundene und mit präntiöser Diktion aufgeblasene, unpräzise, kurz: schiefe Sprache das Denken verklebt, lähmt, verunmöglicht⁸⁶ – und umgekehrt.⁸⁷

Das Auftauchen eines neuen Gedankens, jede Einsicht, jede Erkenntnis, die diesen Namen verdient, ist ein potentiell destabilisierendes Ereignis. Erkenntnisse fügen sich nicht einfach von selbst in unser Denken ein, sondern negieren unsere bisherigen Annahmen, Gewissheiten, Haltungen. Bevor Erkenntnisse irgend – wie man so leichthin sagt – »bereichern«, verunsichern sie erst einmal und drohen, die bisherige Struktur des psychischen Apparats in Unordnung zu bringen. In seinen klinisch-theoretischen Arbeiten beschreibt Wilfred Bion das, was in der Kulmination solch grundlegender Destabilisierung geschieht, als »catastrophic change«⁸⁸. Es ist deswegen alles andere als leicht, eine fragende Haltung (»a questioning attitude«⁸⁹) gegenüber der Welt und erst recht gegenüber sich selbst einzunehmen, wie es sowohl Bion und Orwell als auch Lauren Slater in ihrem Buch *Lying* durchweg versuchen. Und die Integration eines neuen Gedankens in das Denken ist harte psychische Arbeit. Lernen hat entsprechend ein gewisses Maß an Selbstnegation ebenso zur Voraussetzung wie die grundsätzliche Bereitschaft, sich verunsichern zu lassen – als Autor *und* als Leser. Beides ist unangenehm bis schmerzhaft, unangenehmer jedenfalls als die bloße Übernahme und Reproduktion eines schon irgendwie »Gewussten« und in Sprache (Vor-)Gefassten. Lernen ist das Verknüpfen von Erlebnissen und »Gedanken ohne Denker«⁹⁰ zu Erfahrungen und Gedanken, die die Psyche mit Wahrheit nähren wie Lebensmittel den Körper.

Diese Wahrheit ist nicht irgend arbiträr oder bloß subjektiv bestimmt, sondern etwas, das – ebenso wie Unwahrheit – unmittelbar, körperlich, empfunden werden kann. »An important function of communication is to achieve correlation«, schreibt Bion im Zusammenhang seiner Theorie der Entwicklung des Denkens. »If the conjoined data harmonize a sense of truth is experienced.«⁹¹ Das gilt genauso für Erinnerung und Erzählung – ganz gleich, ob man sie nun autobiographisch nennt oder als autofiktiv betiteln mag.

Anmerkungen

- 1 Johann Wolfgang von Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, 3 Bde., Stuttgart-Tübingen 1811-14.
- 2 »Autofiction has become one of the dominant strains of contemporary writing, dissolving the boundaries between imagination and reality in a hybrid of autobiography, essay, and novel« (Ruth Franklin, *How Writing »My Struggles« Undid Knusgaard*, in: *The Atlantic*, 11 [2018]; <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2018/11/knusgaard-devours-himself/570847/> | letzter Zugriff 7.10.2020).

- 3 Edelgard Abenstein, *Literaturgattung Autofiktion. Die große Lust am Versteckspiel*, in: *Deutschlandfunk Kultur*, 13.3.2019; https://www.deutschlandfunkkultur.de/literaturgattung-autofiktion-die-grosse-lust-am.1270.de.html?dram:article_id=443528 [letzter Zugriff 8.3.2021].
- 4 »Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de fait strictement réel: si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau« (Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris 1977, 10).
- 5 Michel de Montaigne, *Essais de messire Michel seigneur de Montaigne, chevalier de l'ordre du Roy, & Gentil-homme ordinaire de sa chambre* [Bd. 1/2: 1580, Bd. 3: 1588] (= *Œuvres complètes* [Bibliothèque de la Pléiade], Bd. 14), Paris 1963.
- 6 Vgl. dazu Ivan Farron, *Autofiktion - ein Begriff und seine Zweideutigkeit(en). Die Fallen der Vorstellungskraft*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 30.5.2003; <https://www.nzz.ch/artic-le8VLW2-1.259501> [letzter Zugriff 20.9.2018]; Claudia Gronemann, »Autofiction« und das Ich in der Signifikantenkette. Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky, in: *Poetica*, 31 (1999), 237–262.
- 7 Serge Doubrovsky, *L'initiative aux maux. écrire sa psychanalyse*, in: *Cahiers Confrontation*, 1 (1979), wiederveröffentlicht in: Serge Doubrovsky, *Parcours critique*, Paris 1980, 188; soweit nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen im Folgenden von mir.
- 8 Hélène Jaccomard, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine. Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève 1993, 21.
- 9 John Langshaw Austin, *How to Do Things With Words*, Cambridge/Mass. 1962; John Searle, *Speech Acts*, Cambridge/Mass. 1969.
- 10 Vgl. Philippe Gasparini, *Autofiction vs autobiographie*, in: *Tangence*, 97 (2011), 11–24.
- 11 Ebd., 24; vgl. dazu auch Philippe Gasparini, *Est-il Je - Roman autobiographique et autofiction*, Paris 2004; Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris 2008.
- 12 Rachel Cusk, *Outline*, New York 2014, 239f.
- 13 William Zinsser (Hg.), *Inventing the Truth. The Art and Craft of Memoir*, New York 1998, 6.
- 14 »Knausgaard pushed himself to do something that hadn't quite been done before.« [Jeffrey] Eugenides told me. »He broke the sound barrier of the autobiographical novel.« (Evan Hughes, *Karl Ove Knausgaard Became a Literary Sensation by Exposing His Every Secret. Readers Love Him for it. He Hates Himself*, in: *The New Republic*, 8.4.2014; <https://newrepublic.com/article/117245/karl-ove-knausgaard-interview-literary-star-struggles-regret> [letzter Zugriff 3.10.2020]).
- 15 Jan Wiele, *Literarische Authentizität. Knausgård ist gut, aber Handke ist besser*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.1.2017; <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/literarische-authentizitaet-knausgard-ist-gut-aber-handke-ist-besser-14621729.html> [letzter Zugriff 22.9.2020].
- 16 So in der 1989 erstmals erschienenen, titelgebenden Erzählung der gesammelten Erzählungen Murnanes: Gerald Murnane, *Stream System*, in: ders., *Stream System. The Collected Short Fiction of Gerald Murnane*, New York 2018, 30–53.
- 17 Tristan Foster, *Eight Questions for Gerald Murnane*, in: *3:AM Magazin*, 21.4.2015; <http://www.3ammagazine.com/3am/eight-questions-for-gerald-murnane/> [letzter Zugriff 7.10.2019].

- 18 Ryu Spaeth, *Gerald Murnane's Endless Island. What the Writer's Unique Strain of Autofiction Says about the Australian Condition*, in: *The New Republic*, 4.5.2018; <https://newrepublic.com/article/148235/gerald-murnanes-endless-island> [letzter Zugriff 7.10.2019].
- 19 Vgl. ebd.
- 20 Foster, *Eight questions for Gerald Murnane*.
- 21 Gerald Murnane, *When the Mice Failed to Arrive*, in: ders., *Stream System*, 3–29, hier 12.
- 22 Gerald Murnane, *In Far Fields*, in: ders., *Stream System*, 247–295, hier 285.
- 23 Vgl. Theodor W. Adorno, *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Darmstadt 1997, Bd. 11, 41–48, hier 45.
- 24 »Le socle de l'identité n'est donc plus le cogito, mais la vérité élémentaire du corps« [Das Fundament der Identität ist also nicht mehr das cogito, sondern die elementare Wahrheit des Körpers] (Jacques Poirier, *Entre catharsis et pharmakon. Sur »Fils« de Serge Doubrovsky*, in: *Études Épistémè*, 13 (2008); <http://journals.openedition.org/episteme/906> [letzter Zugriff 20.9.2019]).
- 25 Kate Kellaway, *Rachel Cusk. »Aftermath was creative death. I was heading into total silence«*, Interview, in: *The Guardian*, 24.8.2014; <https://www.theguardian.com/books/2014/aug/24/rachel-cusk-interview-aftermath-outline> [letzter Zugriff 30.12.2020].
- 26 Ebd.
- 27 Ebd.
- 28 Peter von Matt, *Die Opus-Phantasie. Das phantasierte Werk als Metaphantasie im kreativen Prozeß*, in: *Psyche - Z Psychoanal.*, 33 (1979), 193–212.
- 29 Christine Smallwood, *Novel, Essay, Poem. Ben Lerner Changes Perspective*, in: *Harper's Magazine*, 10 (2019), 84–88, hier 85.
- 30 Cusk, *Outline*, 225.
- 31 Vgl. Lorrie Moore, *The Queen of Rue*, in: *The New York Review of Books*, 65 (2018); <https://www.nybooks.com/articles/2018/08/16/rachel-cusk-queen-of-rue/> [letzter Zugriff 4.10.2020].
- 32 Cusk, *Outline*, 209f.
- 33 »*Sons and Lovers* by D. H. Lawrence, the book that has inspired me more than anything else in my life« (ebd., 209).
- 34 Kellaway, *Rachel Cusk*.
- 35 Mara Delius, *Ist die Post-Knausgård-Ära angebrochen? Interview mit Agnes Ravatn*, in: *Die Welt*, 16.10.2019; <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article201955862/Agnes-Ravatn-Ist-die-Post-Knausgard-Aera-angebrochen.html> [letzter Zugriff 16.10.2020].
- 36 Adam Wilson, *Good Bad Bad Good. What Was the Golden Age of TV?*, in: *Harper's Magazine*, 10 (2019), 43–53, hier 48.
- 37 Eine differenzierte und dennoch wunderbar klare Diskussion des Begriffs der Wahrheit als solchem und ästhetischer Wahrheit in Bezug auf das literarische Kunstwerk bietet Käte Hamburger, *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*, Stuttgart 1979.
- 38 Die folgende Kategorisierung verschiedener Hinsichten von Authentizität und Wahrheit verdanke ich Michael Franz (schriftliche Mitteilung vom 29.3.2021).
- 39 Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* [1795], in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. V: *Erzählungen. Theoretische Schriften*, hg. von Wolfgang Riedel, München 2004, 570–669, hier 15. Brief.
- 40 Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* [1946], Tübingen 2015.

- 41 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 7), Darmstadt 1997, 136f.
- 42 Ebd.
- 43 Lauren Slater, *Lying. A Metaphorical Memoir*, New York 2000.
- 44 Ebd., 60.
- 45 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* [1900] (= *Studienausgabe*, Bd. II), Frankfurt/Main 2000, 587; Wilfred Bion, *Learning from Experience*, London 1962.
- 46 Slater, *Lying*, 158.
- 47 Ebd., 159f.
- 48 In einem Essay zur Einleitung der Anthologie *The Best American Essays 2007*, der sich rasch zu einer Untersuchung über die gegenwärtige Form des Essays überhaupt weitet, formuliert David Foster Wallace, selbst einer der bedeutendsten Essay-Autoren der letzten Jahrzehnte, ein Unbehagen gegenüber dem Memoiren-/Autobiographie-Boom. Er glaube diesen Werken einfach nicht, schreibt er, und begründet dieses Misstrauen mit einer interessanten Überlegung: »Not so much their factual truth as their agenda. The sense I get from a lot of contemporary memoirs is that they have an unconscious and unacknowledged project, which is to make the memoirists seem as endlessly fascinating and important to the reader as they are to themselves. I find most of them sad in a way that I don't think their authors intend« (David Foster Wallace, *Deciderization 2007. A Special Report*, in: ders., *Both Flesh and Not*, New York 2012, 299–317, hier 308f.). Wallaces Misstrauensvotum hinterlegt also die Vermutung einer unbewusst-untergründigen oder auch ganz bewusst versteckten Agenda. Sein Verdacht lautet auf einen Narzissmus, der den verhandelten Gegenstand in einem ganz anderen Licht darstellt als er darzustellen wäre – also auch ein Verdacht auf Inauthentizität. Wallaces Skepsis ließe sich auch an den gegenwärtigen Autofiktions-Boom adressieren.
- 49 James Frey, *A Million Little Pieces. A Shocking Exploration of Addiction*, London 2018.
- 50 *A Million Little Lies. Exposing James Frey's Fiction Addiction*, in: *The Smoking Gun*, 3.1.2006; <http://www.thesmokinggun.com/documents/celebrity/million-little-lies> lletzter Zugriff 22.9.2020.
- 51 Carol Memmott, *Oprah Confronts Frey about Disputed Memoir*, in: *USA Today*, 25.1.2006; https://usatoday30.usatoday.com/life/books/news/2006-01-25-frey-oprah_x.htm lletzter Zugriff 22.9.2020.
- 52 Ebd.
- 53 David Shields, *Reality Hunger. A Manifesto*, New York 2010, 43.
- 54 Die Debatte um James Freys Buch ist jüngst wieder aufgenommen worden, anlässlich der Verfilmung des Buches. Die Verfilmung wurde vor dem Hintergrund der Kritik an der Wahrhaftigkeit des Buches ihrerseits wieder kritisiert – wodurch sich einmal mehr zeigt, wie nachhaltig die Probleme sind, die in der Debatte explizit oder implizit verhandelt werden; vgl. dazu Johannes Franzen, *Theorie des Schwindels. Die bitteren Tränen der Leser James Freys*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.9.2019; <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/hoch-schule/geist-und-mehr/lektionen-aus-dem-skandal-um-james-frey-16388248.html> lletzter Zugriff 22.9.2020.
- 55 Wayne C. Booth, *Die Rhetorik der Erzählkunst*, Heidelberg 1971, Bd. 1.
- 56 Ebd., 78.
- 57 Slater, *Lying*, 164f.
- 58 Vgl. Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 6), Darmstadt 1997, 9: »Benjamin [...] meinte [...], man müsse durch die Eiswüste der Abstraktion

- hindurch, um zu konkretem Philosophieren bündig zu gelangen. [...] Konkreteion war in der zeitgenössischen Philosophie meist nur erschlichen».
- 59 Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Die Frage nach der Faktizität ist auch bei diesem Buch von allem Anfang an verfolgt worden (siehe z.B. Heinrich Düntzer, *Die Zuverlässigkeit von Goethe's Angaben über seine eigenen Werke in »Dichtung und Wahrheit«*, in: *Goethe-Jahrbuch*, 1 [1880], 140–154). Zu Recht, ist eines seiner wesentlichsten Ziele doch die Selbstdarstellung des Autors als eine Art Prometheus, der sich entgegen aller Widernisse selbst als *Kunstwerk* schafft.
- 60 Slater, *Lying*, 219f.
- 61 Ebd., 221.
- 62 Dazu Geoff Dyer, *Nothing But. The Untruths of Memory*, in: *Harper's Magazine*, 5 (2018), 72–75.
- 63 Julio Cortázar, *Erzählung mit einem tiefen Wasser*, in: ders., *Die Nacht auf dem Rücken. Die Erzählungen*, Frankfurt/Main 1998, Bd. 1, 286–292, hier 286.
- 64 Ruth Franklin, *A Thousand Darkneses. Lies and Truth in Holocaust Fiction*, Oxford 2011, 11.
- 65 Arno Schmidt, *Berechnungen I*, in: ders., *Essays und Aufsätze I. Bargfelder Ausgabe*, Zürich, Bd. III/3, 163–168, hier 161.
- 66 Arno Schmidt, *Berechnungen*, in: ebd., 101–106, hier 103.
- 67 Schmidt, *Berechnungen I*, 164.
- 68 Franklin, *A Thousand Darkneses*, 12.
- 69 Ebd., 16; vgl. dazu auch Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris 2014.
- 70 William Giraldi, *The Unforgivable Half Truths of Memoir*, in: *New Republic*, 15.1.2016; <https://newrepublic.com/article/127747/unforgivable-half-truths-memoir> [letzter Zugriff 30.9.2020].
- 71 George Orwell, *Such. Such Were the Joys*, in: Sonia Orwell, Ian Angus (Hg.), *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Bd. 4: *In Front of Your Nose 1945–1950*, London 1968, 330–369, hier 367.
- 72 Vgl. das Nachwort des Übersetzers in Louis-Ferdinand Céline, *Reise ans Ende der Nacht*, übers. von Hinrich Schmidt-Henkel, Reinbek 2017, 662–671, hier 669.
- 73 Jean Paul, *Selberlebensbeschreibung. Konjunktural-Biographie*, mit einem Nachwort von Ralph-Rainer Wuthenow, Stuttgart 2013.
- 74 Ralph-Rainer Wuthenow, *Gegenwärtige Vergangenheit und erinnerte Zukunft*, in: Paul, *Selberlebensbeschreibung. Konjunktural-Biographie*, 157–180, hier 179f.
- 75 Jean Paul Richter, *Jean Pauls Briefe und bevorstehender Lebenslauf* [1799], Hamburg 2012, 7.
- 76 Ebd.
- 77 Wuthenow, *Gegenwärtige Vergangenheit und erinnerte Zukunft*, 180.
- 78 Wilfred R. Bion, *The Long Week-End 1897–1919. Part of a Life* [1985], London–New York 2005, 8.
- 79 Ebd., 8.
- 80 Vgl. Wilfred Bion, *Learning from Experience*, London 1962, 47ff. (= Kap. 16).
- 81 Vgl. ebd., 53f. Der Zusammenhang von Erfahrung, Erzählung und Nichterzählbarkeit ist in den letzten Jahren, insbesondere in der amerikanischen Literatur- und Kulturwissenschaft, vorwiegend, ja: fast ausschließlich aus dem Blickwinkel traumatischer Erfahrung diskutiert worden (vgl. dazu etwa Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore 1996). Das ist ein wesentlicher Aspekt, engt die Debatte aber viel zu sehr ein. Der Nexus von Erfahrung und Erzählung

- reicht wesentlich weiter, und muss entsprechend wesentlich breiter diskutiert werden.
- 82 Proust, *À la recherche du temps perdu*, Bd. IV, 467f.; Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, 7 Bde., übers. von Eva Rechel-Mertens, revidiert von Luzius Keller u.a., hg. von Luzius Keller, Frankfurt/Main 1994–2002, Bd. VII, 292f.
- 83 Wilfred Bion, *A Theory of Thinking*, in: *Second Thoughts. Selected Papers on Psycho-Analysis* [1967], London 2007, 110–119. Eine Theorie des Denkens hinterliegt auch Orwells Kritiken, insbesondere denen der Sprache; vgl. v.a. George Orwell, *Politics and the English Language*, in: Orwell, Angus (Hg.), *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Bd. 4, 127–139.
- 84 Vgl. dazu z.B. Wilfred Bion, *On Arrogance*, in: ders., *Selected Papers on Psycho-Analysis* [1967], London 2007, 86–92; Wilfred Bion, *Attacks on Linking*, in: ebd., 93–109; Wilfred Bion, *Cogitations*, London–New York 1991, 99; Orwell, *Politics and the English Language*.
- 85 Orwell, *Politics and the English Language*, 127f.
- 86 Vgl. bes. ebd., 129–133.
- 87 Ebd., 137.
- 88 Vgl. Wilfred Bion, *Transformations. Change from Learning to Growth* [1965], London–New York 1984, Kap. 1, bes. 7ff. sowie Wilfred Bion, *Attention and Interpretation* [1970], London 2007, Kap. 11, 12.
- 89 Dorit Szykierski, *The Traumatic Roots of Containment. The Evolution of Bion's Metapsychology*, in: *The Psychoanalytic Quarterly*, 79 (2010), 935–968, hier 938.
- 90 Vgl. Bion, *Taming Wild Thoughts*, 27.
- 91 Bion, *A Theory of Thinking*, 119.

Julian Reidy

»Und jetzt ich.«

*Gegen-Ästhetik und algorithmische Autorschaft
in Jan Brandts »Tod in Turin« (2015)*

I.

Mit seinem Debütroman *Gegen die Welt* schaffte Jan Brandt 2011 aus dem Stand den Sprung auf die Shortlist für den Deutschen Buchpreis. Dass er den Hype um sein Buch und seine Person und die allerdings so »erwartete« Enttäuschung¹ über den verpassten Preis² wiederum literarisch produktiv machen würde, konnte nicht überraschen. Zum einen, weil er nicht der Erste ist, der einem »Buchpreisbuch, das den Buchpreis nicht gewonnen hat«, gleich ein »Buchpreisverarbeitungsbuch« folgen lässt.³ Zum anderen aber deshalb, weil sich Brandt bereits Jahre vor dem Erscheinen von *Gegen die Welt* mit der Problematik und der (jüngeren) Geschichte der Vermarktung literarischer Texte auseinandergesetzt hatte, zu welcher natürlich auch der Preisrummel gehört.⁴ Es nimmt also nicht wunder, dass Brandt 2015 auf *Gegen die Welt* den faktualen Reisebericht *Tod in Turin* folgen ließ, eine Erkundung des »Literaturbetriebszirkus«,⁵ deren Löwenanteil von der akribischen Schilderung einer Reise Brandts an die Turiner Buchmesse eingenommen wird. In Turin sollte Brandt – des Italienischen nota bene nicht mächtig – seinem italienischen Verlag Bompiani bei der Vermarktung von *Contro il mondo* unter die Arme greifen, was er auch bereitwillig tat, um einer Schreibblockade und Sinnkrise zu entgehen (vgl. TiT, 61).

Als »Buchpreisverarbeitungsbuch« (TiT, 290) mit einer Erzählinstanz, die sich explizit als der empirische Autor zu erkennen gibt und geradezu leitmotivisch ihren beruflichen Status offenlegt – »ilch bin Schriftsteller« (TiT, 18 u.ö.) –, ist *Tod in Turin* Metaliteratur, Literatur über Literatur und vor allem über deren Produktions-, Rezeptions- und Verwertungsbedingungen. Metatextuell im Sinne Gérard Genettes, das heißt: Prätexte nicht nur referierend, sondern »kommentierend«,⁶ ist *Tod in Turin* aber schon qua Titel und Thema. »Die reiche, Jahrhunderte umfassende deutsche Italienliteratur«⁷ füllt längst eine schon wieder überholte Bibliographie von monographischer Dimension.⁸ In diese Tradition schreibt sich Jan Brandt ein und betreibt mit ihr ein »postmodernes Spiel« (TiT, 291), dessen Telos, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, über die Subversion oder Persiflage bestehender literarischer Italienbilder hinausreicht.

Es besteht vielmehr in einer neuartigen, nämlich ›algorithmischen‹ Fruchtbarmachung des überwältigenden Prätext-Kanons.

Brandt selbst legt die komplexe Verweisstruktur seines Reiseberichts offen; ihre Erschließung wird also nicht einer stillschweigend vorausgesetzten rezeptionsseitigen Erudition und Interpretationsleistung überantwortet. So verfügt *Tod in Turin* über einen detaillierten Fußnotenapparat, und der eigentlichen Italienreise wird ein Zitatkonvolut aus einschlägigen Prätexten vorangestellt: Es reicht von Goethe über Karl Philipp Moritz und Heinrich Heine bis hin zu Thomas und Heinrich Mann, Rolf Dieter Brinkmann und Robert Gernhardt und gipfelt im programmatischen Statement »I und jetzt ich« (FiT, 89) auf einer ansonsten leeren Seite. Auf diese Weise macht *Tod in Turin* in seiner Textgestalt eine leicht an der literaturgeschichtlichen Evidenz überprüfbare Wahrheit erfahrbar. Denn spätestens seit Goethes *Italienischer Reise* ist das »Modell«⁹ für die Literarisierung von Italienreisen in deutscher Sprache vorgeprägt und eine »literarische|| Gestaltung|| Italiens« ohne »Rückbezug auf vorgängige literarische Gestaltungen« nicht mehr zu haben:¹⁰ »[Bei [...] literarisch vermittelten Italienbildern] im Gefolge Goethes handelt es sich also so gut wie immer »um Imagologien mindestens zweiter Ordnung, um ihrerseits vermittelte Bilder.«¹¹

Das postmoderne Spiel mit diesen ›Rückbezügen‹ ist bei Brandt Programm: Die Verbindungslinien zu existierenden Italiertexten entstehen durch die erwähnte Zitatsammlung, durch den vorerst nicht weiter erläuterungsbedürftigen Titel und den hinter dem Schutzumschlag auf dem Hardcover des Buchs abgedruckten ersten Satz aus Heinrich Heines ›Reisebild‹ *Reise von München nach Genua* (»Ilich bin der höflichste Mensch von der Welt«).¹² Außerdem zielt die Innenseite des Schutzumschlags eine großformatige Zeichnung des Illustrators Tom Smith, die Tischbeins bekanntes Goethe-Porträt persifliert: Sie stellt Brandt in der Sitzposition und der Kluft des Klassikers dar, aber mit Converse-Turnschuhen und nicht etwa in der römischen Campagna, sondern auf dem Dach des Lingotto-Komplexes in Turin, der ehemaligen Produktionsstätte der Autofirma Fiat.

Die lange Tradition der literarischen Darstellung von Italienreisen in der deutschsprachigen Literatur ist für jeden weiteren Beitrag zu diesem Syntagma Inspirationsquelle und Belastung zugleich. Das Goethe'sche »Modell« strukturiert neue Texte unweigerlich vor, und gerade deshalb werden deren Originalität und ästhetischer Wert fraglich. In diesem Sinne spiegelt sich in der Italienerfahrung eines zeitgenössischen, zumal eines deutschen Schriftstellers auf der Mikro-Ebene seine generelle ›Literaturerfahrung‹: Er ist ein Spätling, ein »ephebel|«,¹³ mit Harold Bloom gesprochen. Es ist das belastende Los dieses *ephebe*, »to define [his] most advantageous relation to [his] precursors|«,¹⁴ sich also zu

einer langen, exemplarischen Tradition in Beziehung setzen zu müssen, deren schiere Existenz Einflussangst auslöst – eine »fear that no proper work remains for him to perform«.¹⁵ Mittels des Italienbezugs, den die Rezensionen zu *Tod in Turin* mit einer gewissen Hilfslosigkeit behandeln,¹⁶ wird Brandts Buch allererst in einem ganz emphatischen Sinn zu Literatur über Literatur: Die einengende »Modellhaftigkeit« der literarischen Italienreise ist paradigmatisch für die produktionsästhetische Situation eines an Tradition, Inspiration und »Betrieb« irre werdenden Nachgeborenen.

Dementsprechend lässt sich auch für den Plot von *Tod in Turin* ein *precursor* ausmachen – es ist nicht der arrivierte Goethe, der 1786 fluchtartig in die italienische Gegenwelt aufbrach, sondern der heute fast vergessene Gottfried Kapp, mit dem sich Brandt in seinem zuvor erwähnten Aufsatz über die junge Schriftstellergeneration der Weimarer Republik befasste. (Auch) Kapp nämlich, so berichtet Brandt, »verspürte« 1932 ausgerechnet »auf Urlaubsreise in Italien«,¹⁷ dass das »Echo aus Deutschland« auf seine literarische Produktion im Verstummen begriffen war und sich ein Schriftsteller »heutzutage [...] tüchtig rühren, sich sichtbar machen« muss.¹⁸ Nicht nur Titel, Titelseite und Thematik von *Tod in Turin* referenzieren also »vorgängige literarische Gestaltungen«: Dieselbe Modellhaftigkeit und Vorprägung lassen sich für den vermeintlich hochgradig subjektiven Erlebniskern des Reiseberichts konstatieren, für das (in Italien lokalisierte) Hadern eines Schriftstellers mit seiner eigenen »Marktfähigkeit«.

Tod in Turin ist zweifellos eine Literaturbetriebssatire, die vom Fundus deutschsprachiger Italienliteratur zehrt. Aber das ist nur die Grundlage für das eigentliche und sehr intrikate wirkungsästhetische Programm des Texts, namentlich für eine komplexe Auseinandersetzung mit der Symptomatologie der Einflussangst in der Gegenwartsliteratur – und mit der Durchkreuzung von künstlerischer Produktivität und kapitalistischer Verwertungslogik unter den Bedingungen der Digitalisierung. So soll Brandts Reisebericht im Folgenden gelesen werden: als Text, der nicht einfach »spielt«, sondern mit seiner Problematisierung des zeitgenössischen Literaturbetriebs und seinem enormen Anspielungsreichtum – seiner »Ökonomie der Übertreibung«¹⁹ – eine Blaupause dafür abgibt, was Literatur unter den Bedingungen einer ubiquitären »Kultur der Digitalität«²⁰ überhaupt noch sein oder leisten kann.

II.

Tod in Turin erzählt von einer Welt, in der »die meisten Menschen Erlösung im Jetzt« (TfT, 279), »kurzweilige ekstatische Freude, den Kick des Augenblicks«

(TiT, 172) suchen, zum Beispiel in opulenten, tempelartigen Supermärkten wie dem Centro Commerciale, das Brandt in Turin besucht (seine Kirche ohne Metaphysik« [TiT, 175]) – und solche »Erlösung«, solche »Kicks!« hält die langwierige Lektüre literarischer Texte kaum bereit, was sich in den ebenfalls thematisierten schwindenden Leserzahlen in Italien (vgl. TiT, 140) und den trotz der Zuversicht seiner italienischen Verlegerin Elisabetta Sgarbi unsicheren Erfolgsaussichten von Brandts übersetztem Roman (vgl. TiT, 134) niederschlägt. Mit dem Glücksversprechen der glitzernden Warenwelt kann aber auch der originäre Transzendenzspender, die Religion, nicht mehr mithalten. Die Kirche Gran Madre di Dio wirkt als »neoklassizistische Imitation des römischen Pantheons« (TiT, 264) eher irritierend als inspirierend, und der Dom, in dem Brandt das Turiner Grabtuch zu sehen hofft, lässt »ein auratisches Erlebnis vermissen« (TiT, 279): Mit der beim »Ausgang« angebrachten »Nachbildung« von da Vincis »Abendmahl« (TiT, 279), dem auf »FlyerIn!« (TiT, 278) und als Abdruck hinter einer »Glasscheibe« (TiT, 277), nicht aber im Original sichtbaren Grabtuch, ja der *in toto* nur als »originalgetreue Kopie«, als »Trompe l'oeil« einseharen und in Wirklichkeit abgesperrten »Kapelle des Turiner Grabtuchs« (TiT, 276), steht auch der Dom ganz im Zeichen des Authentizitätsverlusts und des »Reproduktionsirrsinns« (TiT, 279 – wobei den Besuchern das Fotografieren absurderweise streng verboten ist). Brandts Resümee: Der Turiner Dom ist ein »Ort ohne Liebe«, wo »die Wahrheit der Lüge geopfert wird« (TiT, 277).

Dieser Transzendenzverlust, der dann, wie noch genauer zu zeigen sein wird, mit dem Bedeutungs- und Statusverlust der Literatur konvergiert, ist in Heines wichtigem Prätext *Reise von München nach Genua* bereits angelegt.²¹ Doch Heines »italienische Reise«, die für Brandts Text von so großer Wichtigkeit ist, dass ihr erster Satz, wie gesagt, das Cover von *Tod in Turin* ziert, erzählt eine künstlerische Erfolgsgeschichte: Sie erzählt von der erfolgreichen Konstituierung eines dichterischen Geltungsanspruchs selbst im Angesicht erdrückender literarischer und religiöser Traditionen. Am Ende der *Reise von München nach Genua* steht, wenn man so will, die zwar nicht ganz komplikationsfreie, aber geglückte »Geburt des Autors«. Und der Autor wird hier nicht nur als intellektuell besonders begabte – als »begreifend« – Instanz konzeptualisiert, sondern auch als *fabbro*, der »fraktale«, selbstähnliche, »replikatorische«, also im Kern an Artefakte der digitalen Ästhetik wie *memes* gemahnende Darstellungsverfahren operationalisiert: Bei Heine wird also, das sei vorwegnehmend angemerkt, eine referenziell angelegte, algorithmisch regelhafte ästhetische Replikationskette in Gang gesetzt, um die dichterische Produktivität anzuheizen und der Einflussangst Herr zu werden.

III.

Von hier aus lässt sich ein Bogen spannen zu einem zweiten für Brandts Buch signifikanten Prätext, namentlich zu Thomas Manns *Der Tod in Venedig*. Das bei Heine im Kontext einer Italienreise bekräftigte Bild einer sinnstiftend und instruktiv wirkenden, einer vielleicht gar »ästhetisch erziehenden« Dichterpersona erreicht bei Mann in der Figur des Gustav von Aschenbach seine maximale Fallhöhe. Aschenbach, schon zu Lebzeiten kanonisiert und nobilitiert, hält bekanntlich der Konfrontation mit seinen zu Gunsten einer kühlen klassizistischen Lebens- und Stilhaltung verdrängten »dionysischen« Sehnsüchten nicht stand, und dieses tödliche Entwürdigungserlebnis überträgt sich als harte Diagnose auf die von ihm praktizierte Kunstform. Die Begegnung mit dem schönen Knaben Tadzio ist mehr als eine Erschütterung; sie lässt Aschenbachs ganze Existenz schlechterdings »vernichtet zurück«,²² indem sie ihn zur Einsicht bringt, dass die Literatur zwangsläufig »zum Rausch und zur Begierde«, zum »Abgrund« führen muss, ob sie sich nun der dekadenten ästhetizistischen Schönheitsfeier oder, wie die vermeintlich »gesunde« klassizistische Dichtkunst Aschenbachs, der »Einfachheit, Größe und neuen Strenge« verschreibt: »[W]ir« Dichter »vermögen nicht, uns aufzuschwingen, wir vermögen nur auszuschweifen«.²³

»Volks- und Jugenderziehung durch die Kunst« im Sinne der Weimarer Klassik? »[E]in gewagtes, zu verbotenes Unternehmen. Denn wie sollte wohl der zum Erzieher taugen, dem eine natürliche und unverbesserliche Richtung zum Abgrunde eingeboren ist?«²⁴ Der Dichter als Instanz der Bedeutungsgenese, wie er in der *Reise von München nach Genua* auftritt, wird in Thomas Manns »Reise von München nach Venedig« dekonstruiert. Auch oder gerade wenn er, der Dichter, nicht mehr wie bei Heine als sarkastischer Beobachter am Rande der Gesellschaft steht, sondern in ihrer Mitte angekommen ist, taugt er nur zum Verführer. Insofern lässt sich schon der *Tod in Venedig* als eine Art Replik auf Heine lesen: Das kreative und »begreifende« Individuum, welches sich in der *Reise von München nach Genua* anschickt, das Deutungsmonopol der Religion zu kapern, das »Genie« kurzum, wird von Mann am Vorabend des Ersten Weltkriegs seinerseits »verabschiedet«.²⁵

Da aber niemand von Aschenbachs moralischer Zerrüttung erfährt, bleibt seine Reputation intakt, trotz der Zerstörung seiner künstlerischen Identität, trotz seiner Einsicht in die Verlogenheit seiner ästhetischen Ansprüche. Aschenbach selbst mag an der Konfrontation mit seinen Lebenslügen zugrunde gehen, aber für seine *Leser:innen* ändert sich nichts. Der letzte Satz der Erzählung lautet denn auch folgerichtig: »Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode«.²⁶ Hier bewahrheitet sich

antizipativ das Postulat von Roland Barthes, wonach auf den »Tod des *Autors*« – hier der ›Autor‹ Gustav von Aschenbach als Synekdoche ›des‹ generischen *Autors* in der Genie-Tradition – die »Geburt des Lesers« folgt.²⁷ *Der Tod in Venedig* ridikülisiert das Genie, entthront den »*Autor-Gott*!«,²⁸ aber eine neue Instanz rückt an seine Stelle: ›Der‹ Autor wird überlebt von einer ehrfürchtigen Gemeinschaft aus Leserinnen und Lesern, von einer »Welt«, die das Werk des Toten weitertradieren wird, mag es auch in »Lüge und Narrentum« gründen.²⁹

Die wichtigsten Prätexte von Brandts Reisebericht sind poetologische Versuche. Seit Goethe in Rom »eine wahre Wiedergeburt«³⁰ erlebt haben will, gestalten deutschsprachige Reiseberichte Italien nicht nur als »Sehnsuchtsort«,³¹ sondern auch und vor allem als bevorzugten Ort »kultureller Identitätsfindung«. ³² Wohl nicht ganz zufällig spielt Brandt in *Tod in Turin* besonders häufig auf zwei Prätexte an, die dieses »Modell« jeweils variieren, auf die *Reise von München nach Genua* und auf den *Tod in Venedig*: Kann Heines Text als Schilderung der ›Geburt des‹ oder ›eines *Autors*‹ gelesen werden, so gestaltet Manns Erzählung pessimistisch den ›Tod eines‹ oder eben ›des *Autors*‹, allerdings ergänzt um die ›Geburt‹ oder wenigstens den Fortbestand einer Leser-Community. Diese ›italienischen‹ Dichtungen über das Dichten schreibt Brandt nun in der kommentierenden Haltung der Metatextualität weiter, und zwar dahingehend, dass er die in ihnen angelegten Tendenzen zu Ende denkt. Der bei Heine noch schwach fortdauernden Hoffnung auf religiöse ›Transzendenz‹ wird der Boden entzogen, und während bei Mann vorerst nur der Autor von der Bildfläche verschwand, so schickt ihm Brandt nun auch noch die ›Leser:innen‹ ins Grab hinterher. Am Anfang des von Brandt abgerufenen Syntagmas italienischer Reiseberichte steht also der von Goethe herrührende und bei Heine bekräftigte genialische Kunstanspruch, der in der Moderne durch Thomas Mann skeptisiert und als Deutungsprovokation auf die »Welt« verschoben wird – und am Ende des Syntagmas steht der *Tod in Turin*, der Tod ›der‹ Literatur als Zusammenspiel von inspiriertem ›Autor-Gott‹ und gebildetem, zu »respektvoller! |Ehrschütterlung!« bereitem Publikum. Das referenzielle Fortschreiben dieser Traditionslinie ist bei Brandt noch möglich, aber der Glaube an diese Instanzen – ›autorisierendes Subjekt‹ und ›respektvolle:r Leser:in‹ – kann nur noch durch intertextuelle Replikation evoziert werden und steht mithin immer schon im Zeichen einer zumindest latenten Komisierung.

IV.

Nicht nur die Zahl der an Literatur Interessierten sinkt, wie Brandt statistisch belegt (vgl. TiT, 140), sondern auch deren »Erwartungshaltung«, unter anderem, so spekuliert Brandts in *Tod in Turin* zitierter Schriftstellerkollege Vincenzo Latronico, wegen der kulturellen und »sprachliche[n] Kolonisierung« durch das Englische und durch eine verflachende »Mode- und Lifestyle-Philosophie« (TiT, 262). Diese Rekurrenz auf normative Vorstellungen von *high* und *low culture* wird durch Brandts Text allerdings nicht ratifiziert; vielmehr verallgemeinert *Tod in Turin*, wie gleich zu zeigen sein wird, die kulturpessimistische Perspektive und weitet sie auf die Kunst überhaupt aus. »Buchmessen« wie derjenigen in Turin, die eigentlich die Kunstform Literatur und das Medium Buch feiern sollten, wohnt in Brandts Wahrnehmung »eine abgrundtiefe Trauer inne!«: »Nirgendwo ist die Einsamkeit größer als dort, wo man von vielen gleichgesinnten Menschen umgeben ist«, die noch dazu alle »um die Aufmerksamkeit« der verbliebenen Leser »kämpfen« müssen (TiT, 236). Das ist der wenig überraschende Stand der Dinge, die Nullhypothese, von der *Tod in Turin* ausgeht: Literatur ist Ware, deren Vermarktung und Präsentation an »Ständen«, an Lesungen, auf kunstvoll inszenierten Autorenfotos und in mäandrierenden Interviews die »Konkurrenz« ausstechen soll (TiT, 236). »Und darum« (TiT, 237),³³ weil die Logik des Kapitalismus längst auch die Kunst erfasst hat und sie im Grunde »ein auratisches Erlebnis« ebenso vermissen lässt wie das zum musealen Spektakel verkommene Christentum, »darum« also

wird nachts auch so hart gefeiert, darum ziehen die büchermüden Horden von einer Party zur anderen: Es ist eine Art trotzig Selbstbehauptung, ein egoistisches Wiederaufbauprogramm, ein wütendes Antanzen, Antrinken, Anficken gegen den körperlichen und geistigen Verfall. Im Exzess, im Rausch soll die Todesangst überwunden werden. Nicht selten kehrt sie am nächsten Tag umso heftiger zurück. Wohlweislich schicken deutsche Verlage ihre Autoren im Anschluss auf Lesereise. (TiT, 237)

Auch Brandts Lesereise, deren letzte Station in Fulda im *Tod in Turin* ausgreifend beschrieben wird, scheint indes nur unter Alkoholeinfluss und mit einer gehörigen Dosis Sarkasmus erträglich zu sein. Nach seinem Fuldaer Auftritt sitzt Brandt mit den Organisatoren zusammen, »drei alte Männer, alle weit über siebzig«, hört sich bei einem »Bier« (TiT, 26) ihre bildungsbürgerlichen Auslassungen über Hanns-Josef Ortheil und Günter Grass an und muss begreifen, dass sie mit seinem Buch wohl wenig anfangen konnten, oder zumindest weniger als mit Ortheils »Mozartbuch« (TiT, 28) und dem klassischen Ideal des »Wahren, Guten, Schönen«, als dessen Repräsentanten sie sich selbstzufrieden

gerieren – und das ist ungünstig für einen jungen Autor, denn »Idlie Alten beherrschen den Diskurs« (TiT, 32). Brandts Reaktion besteht darin, den »Diskurs« kurzerhand zu subvertieren oder ihn gar provokativ zu negieren. Er macht sich in Fulda, wie dann auch in einer Diskussion mit dem Autor Mario Fortunato, einen Spaß daraus, die Erwartungen seiner Gesprächspartner zu enttäuschen, indem er sich aus der eingeschworenen Gemeinde der Kulturraffinen verabschiedet und den Kanon leugnet: Von Ortheil will er noch nie etwas gehört haben, Marion Gräfin Dönhoff und Mozart nur flüchtig kennen (vgl. TiT, 26f.); die Feuilleton-Kontroverse um Günter Grass' Gedichte *Europas Schande* und *Was gesagt werden muss* hat er angeblich ignoriert (vgl. TiT, 29), und von Tschschow, Proust, James, Dostojewski, Kafka, Borges, Bachmann, Capote und Kafka behauptet er »kleine Zeile« (TiT, 138) gelesen zu haben.

Diese in ihrer Absolutheit unglauwbürdige Aufkündigunq des vermeintlich von Literaturproduzenten und -rezipienten geteilten kulturellen Horizonts³⁴ hat humoristische und kompensatorische Funktion. Als komisierende Technik ist die radikale Infragestellung des Kanons zunüchst verwandt mit Heines Diskursstrategie, als »höflichster Mensch von der Welt« das Gegenüber reden und sich so in seiner ganzen Borniertheit selbst entlarven zu lassen. Entlarvt werden bei Brandt auf diese Weise die erdrückende Spießigkeit und Beschränktheit der sich mondän und aufgeschlossen gebenden Tischrunde in Fulda. So muss das eigene Exemplar des Buchs, aus dem soeben gelesen wurde, unbedingt von Brandt signiert werden (vgl. TiT, 26); die ganze Lesung hat man zuvor ohnehin beflissen protokolliert (vgl. TiT, 26); man spricht tendenziell über jene Autoren, die schon einmal »unser [...] Gast« (TiT, 26) waren, und dann vor allem darüber, wie gut sie sich »ins Programm« (TiT, 27) fügten; man bekundet Mühe mit Neuem oder kulturell Suspektem (»Heavy Metal« [TiT, 27]) und versichert sich des Bekannten und Anerkannten (»ilich bin ja eher ein Freund der Klassik!« [TiT, 27]); man korrigiert das Gegenüber bei Gelegenheit pedantisch (vgl. TiT, 28); man »missbilligt!« Wissenslücken und Abweichungen vom kulturellen Erwartungshorizont (»!spielen Sie denn wenigstens ein Instrument?!« [TiT, 28]) – kurz und gut, das »höfliche« Protokoll des Gesprächs entlarvt die Fuldaer Bildungsbürger als Bildungsphilister reinsten Wassers. Der philiströse Zugriff auf Bildung, mit dem einst Nietzsche in seiner »unzeitgemüßen« Polemik gegen den alternden David Strauss abgerechnet hatte, ist ein verdinglichender, fetischisierender: Der Bildungsphilister macht Bildung zum Bildungsgut, er ist präskriptiv und elitär, er begegnet künstlerischen Hervorbringungen mit vorgefertigten Wertungsrastern, im Modus des Vergleichs und der Aneignung, nicht mit Offenheit und Neugier – und er hält sich bei alledem für weltläufig und gebildet und bleibt blind für sein Spießertum.

In diesem Sinne aber wohnt auch Brandts Lesereise »eine abgründige Trauer inne«, auf die mit »trotzigel Selbstbehauptung« reagiert werden muss, führt sie doch nicht zu Gleichgesinnten, mit denen ein Austausch auf Augenhöhe möglich wäre, sondern eben nur zu selbstgewissen, autogrammsammelnden Bildungsphilistern. Der Gesprächshabitus der »höflichen«, passiv zuhörenden Demaskierung dieser Philister ist eine Möglichkeit solcher Selbstbehauptung, die ihre Entsprechung etwa in jener Passage der *Reise von München nach Genua* findet, in welcher Heines Reisender einen »Berliner Philister« ausrufen lässt, dass es »nur in Berlin [...] Witz und Ironie« gebe, worauf die Münchner Kellnerin, »die Ironie für eine Sorte Bier« haltend, andere Getränke anbietet.³⁵ Auch hier wird eine philiströse Haltung vorgeführt und komisiert, die Ironie nicht als rhetorisches Mittel und künstlerische Technik behandelt, sondern zum Distinktionsmerkmal (der Berliner im Vergleich zu den Münchnern) verdinglicht: Der Witz geht also nicht oder nur auf den ersten Blick auf Kosten der ungebildeten Kellnerin, denn indem sie eben diese philiströse Verdinglichung verbalisiert und so deren ganze Absurdität unwissentlich exponiert, fällt die Arroganz des Berliner Spießers auf diesen zurück, wird er zur Zielscheibe von Heines Ironie. Exakt diese Entlarvdynamik bildet Brandt im *Tod in Turin* nach, wenn er die Fuldaer Bildungsphilister einfach reden lässt – und »Bier« trinkt, während »[d]ie Herren« alle »Wein« vorziehen, also sozusagen, über Heine gelesen, Ironie, und das heißt: Distanz »bestellt!« (TiT, 26).

Die durch die Relativierung der vermeintlich geteilten »Bildung« erreichte »Selbstbehauptung« besteht aber nicht nur in dieser humoristischen Depotenziierung des Philiströsen, des lächerlichen »siegreichel Gefühlsl [...] der würdige Vertreter der jetzigen deutschen Kultur zu sein«. Durch diese Relativierung signalisiert Brandt außerdem programmatisch, dass ihm die von »alten!« – man müsste fast schon sprichwörtlich hinzufügen: weißen – »Männer!« geschriebene und gelesene Literatur nichts bedeutet, und so bedient er sich, genau genommen, einer der von Harold Bloom beschriebenen »revisionary ratios«,³⁶ also einer der sechs verbreitetsten Methoden zur Abwehr der »Einflussangst: Die outrierte Verleugnung des Kanons gemahnt an den Verteidigungsmechanismus der *kenosis*, worunter Bloom ein »breaking-device« in Bezug auf die Tradition versteht, ein »movement towards discontinuity with the precursor«,³⁷ ein »isolating movement of the imagination«. Die *revisionary ratio* erfüllt ihren Zweck. Brandt wird, aller Einflussangst zum Trotz, literarisch produktiv und verfällt nicht in eine kreative Paralyse.

Man könnte die Untersuchung mit diesem Befund enden lassen: Brandt unterzieht die für die deutschsprachige Italienliteratur exemplarischen Prätexte von Heine und Mann in *Tod in Turin* einer Art metatextuellen Neuformatierung

und bannt jegliche residuale *anxiety of influence* durch Mobilisierung der *kenosis*. Das würde aber zu kurz greifen, denn Brandts Buch schildert eine Literaturszene, in welcher sich das *agon*, »the contest for aesthetic supremacy«,³⁹ nicht einfach auf die Tradition bezieht: Die »rival struggles«⁴⁰ sind nicht primär diachroner, sondern synchroner Natur, was das Symptom der laut Brandt allen »Buchmessen [...] innewohnenden« »abgrundtiefen Trauer« (TiT, 236) auslöst. Die ästhetisch zu bändigende, mit Einflussangst behaftete Tradition ist nur *eine Variable*, die Brandts literarischen *output* in *Tod in Turin* gefährdet: Die anderen sind der zermürbende Konkurrenzkampf mit eigentlich »Gleichgesinnten« und das sinkende öffentliche Interesse an Literatur, deren bei Heine affirmierte und bei Mann immerhin in den Augen einer getäuschten, aber noch eifrig lesenden »Welt« überdauernde kulturelle Suprematie im *Tod in Turin* nicht mehr gegeben ist.

Die Expektorationen über deprimierende Buchmessen und Lesereisen legen die Dominanz kapitalistischer Marktlogik im »literarischen Feld« schonungslos offen. Im *Tod in Turin* verbindet sich diese an und für sich ziemlich simplizistische Diagnose aber stets mit der leitmotivischen Beschreibung einer Sakralisierung des Konsums und einer Kommerzialisierung des Sakralen. All diese Tendenzen grundieren im Text den Prozess einer kulturellen und ökonomischen Marginalisierung des »literarischen Felds« und der Kunst überhaupt: Immer wieder wird gezeigt, wie im weitesten Sinne »ästhetische« Deutungs- und Attraktionspotenziale zunehmend von anderen »Anbietern« bespielt werden – oder aber, wie traditionelle Produktionsästhetiken und Formen der Diskursivierung von Kunst nicht gewappnet sind für die durch die Internetkultur vorangetriebene Emergenz neuartiger Zeichenlogiken.

Wenn *Tod in Turin* in der komisierten Darstellung des Fuldaer Abends die Abschaffung des bildungsbürgerlichen Kanons performativ vollzieht, so werden die mit jeglichen Kanones assoziierten Funktionen – Identitätsstiftung, Gruppenlegitimation und Handlungsorientierung – sozusagen zu freien Potenzialen; sie werden fortan in anderen gesellschaftlichen Teilsystemen realisiert, da das künstlerisch-literarische seine Schuldigkeit offenbar getan hat. Realisiert werden diese Potenziale nunmehr, so die Insinuation von Brandts Buch, eben durch ästhetisierten und qua unendlicher Wiederholbarkeit unendlich sinnstiftenden Konsum – statt durch den situationsbezogenen, voraussetzungsreichen, intellektuell anspruchsvollen Konsum *von* Ästhetik durch einen gebildeten Rezipienten.⁴¹

Vollends zur Kongruenz gelangen Kunst, Kapitalismus und Körper in Brandts Hotel im Stadtteil Lingotto, auf dem eingangs erwähnten gleichnamigen, heute als Multifunktionskomplex genutzten »alten Fiat-Werksgelände« (TiT, 94). Auf dem Dach der 1923 eröffneten und bis 1982 betriebenen Fabrik befindet sich die begehbare »Teststrecke für Neuwagen« (TiT, 95), die Brandt während seines

Aufenthalts zweimal zu Trainingszwecken nutzt. »Zehn Runden, zehn Kilometer« (TiT, 144), will er am zweiten Tag seines Aufenthalts joggenderweise zurückgelegt haben. Beide Male löst das Training auf dem Dach Selbstmordfantasien aus (vgl. TiT, 144; 216ff.), auf die bei der zweiten Trainingseinheit eine lange »unvollständige Liste mit Schriftstellern« folgt, »die sich umgebracht« (TiT, 228f.) haben. Wie die »abgrundtiefe Trauer« anlässlich der im Leib des *Eataly*-Konzerns stattfindenden Buchmesse, so steht auch die durch das Lingotto-Dach ausgelöste Verzweiflung im Zeichen der Einsicht in die vollendete und unausweichliche Kommodifizierung der Literatur – und der Subjekte, die sie hervorbringen. Die Fiat-Fabrik galt einst nicht zuletzt deshalb als besonders avanciert, weil die Fertigungsstraße vertikal, von unten nach oben, verlief: Auf dem Dach legten die nagelneuen Autos ihre erste Fahrt zurück. Wenn nun Jan Brandt auf der Lingotto-Teststrecke seinen Körper stählt, rückt er, metonymisch gesprochen, in eine Äquivalenzbeziehung zu den einst in Turin hergestellten Autos: Er, der gerade noch »junge« Erfolgsautor,⁴² wird so als *Produkt* ausgewiesen, das nun seinen Herstellungszweck erfüllt.

Wie früher die fabrikneuen Autos hoch über der Stadt ihre Runden drehten, bevor sie zu ihren Käufern geliefert wurden, spult Brandt nun als halbwegs arrivierter Schriftsteller auf Lesungen, bei Messen und in Interviews sein repetitives, zyklisches Programm ab; dabei muss er hoffen, dass seine Konsumangebote, seine Bücher und Auftritte, genug Erlös einbringen, um die weitere Anbindung an seinen Verlag zu rechtfertigen und seinen Lebensunterhalt zu gewährleisten. Der Text instanziiert hier zum einen die deprimierende (Selbstmordgelüste induzierende) Dominanz einer totalitären Wissensökonomie, eines »kognitiven Kapitalismus«, der auch die geistige Arbeitskraft des Dichters der Logik des Profits unterwirft. In den erzählerischen Vignetten des Texts tritt die Vereinnahmung des gesellschaftlichen Teilsystems und Handlungsfelds der »Kultur« durch ökonomische »Reproduktionsformen« mit allen Konsequenzen zutage: Die Wissensarbeiter werden zur Übernahme eines marktkonformen Habitus gezwungen und büßen ihre potenziell »widerständigell« Funktion ein.

Vor dem Hintergrund solcher tiefenstruktureller Transformationen muss die Operationalisierung der *kenosis*, mit deren Hilfe Brandt seiner Einflussangst beikommt, in einem Pyrrhussieg resultieren: Die Kreativität salviert sich zwar im Bruch mit der lähmenden Tradition, aber die Früchte, die sie abwirft, sind vergiftet – denn neben der Präsenz der nie ganz verstummenden *precursors* belastet den *ephebe* nun auch die Entauratisierung seiner Werke durch einen Literaturbetrieb, der dieselben Produktionsmechanismen installiert und dieselbe Vermarktungsdramaturgie implementiert wie eine Autofabrik oder ein Lebensmittelgeschäft. Die Zerstörung des Kanons wird bezahlt mit dem künftigen

Fehlen aller Kanones, in die sich ein *ephebe* noch einschreiben könnte, also mit dem völligen Geltungsverlust der eigenen künstlerischen Tätigkeit unter dem Vorzeichen einer Aufhebung der Differenz zwischen »ökonomische[n] und kulturelle[n] Reproduktionsformen«. Diese Einsicht wird in *Tod in Turin* nicht nur symbolhaft gestaltet – in den Lingotto-Szenen –, sondern auf der Figurenebene zur Darstellung gebracht. Erst nach der »Begegnung« mit einem ehemaligen Studienkollegen, einem der wahren *masters of the universe*, der inzwischen bei Goldman Sachs das große Geld verdient, zeigt sich nämlich für Brandt in aller Klarheit: Das literarische *agon* als »contest for aesthetic supremacy« interessiert niemanden in einer Epoche, in der nicht Geist, Kunst und Wissenschaft, sondern Geld, »Wirtschaft«, »Politik« und ähnliche »Systeme [...] die Welt im Innersten zusammenhalten« (TiT, 60), Einfluss, Macht und Selbstwirksamkeit bieten, und in der der »kulturelle[n] Habitus« kein Privileg von »Künstlern« mehr ist.

V.

Die »Ästhetisierung des Kommerzes und [...] Kommerzialisierung der Ästhetik« ist grundsätzlich nichts Neues.⁴³ Die Tradition der Buchmessen, um nur ein für *Tod in Turin* passendes Beispiel herauszugreifen, reicht im deutschsprachigen Raum bis in die Frühe Neuzeit zurück. Und kaum hatte sich Deutschland 1871 als Nationalstaat konstituiert, wurde auch schon über den »hohe[n] Grad« der »Kommerzialisierung des literarischen Lebens« geklagt, unter anderem mit Blick auf die damals im Entstehen begriffenen »literarischen Agenturen«:⁴⁴ »Selbst der Lyriker ist jetzt zu einem Arbeiter geworden«, seufzte 1876 der Kritiker und Schriftsteller Oscar Blumenthal.⁴⁵ Solche Klagen sind umso wohlfeiler, als der »bildungsbürgerlichen Kommerzialisierung der Literatur«, die als Profanierung empfunden werden konnte, stets auch ein Gewinn an Prestige und ökonomischer Sicherheit im sich ausdifferenzierenden und autonomisierenden Literatursystem entsprach. So profitierten die »Spitzenverdiener[n]«⁴⁶ des im ausgehenden 19. Jahrhundert endgültig als Massenmarkt emergierenden Literaturbetriebs von Tantiemen und Honoraren in teils schwindelerregender Höhe. Gerhart Hauptmann zum Beispiel konnte in den 1890er-Jahren mit monatlichen Einkünften rechnen, die deutlich über »dem Jahreseinkommen eines mittleren Angestellten« lagen.⁴⁷

Bestünde nun der »analytische[n] Kern« von *Tod in Turin* tatsächlich nur in einer Jeremiade über das »Verhältnis von Kunst [...] und Markt im Spätkapitalismus«,⁴⁸ wie Ursula März behauptet, ohne weiterführende Perspektive und (selbst-)ironische Brüche, so wäre Brandts Buch eine denkbar banale, ja heuchlerische Angelegenheit. Schließlich sind es, wie Brandt trotz seines mokanten

Gestus wohl weiß und anmerkt, die zahlungskräftigen »älteren Damen und Herren zwischen fünfzig und siebzig«, die Angehörigen des »Bildungsbürgertums|« (TiT, 16) oder womöglich des »Bildungsphilistertums«, die seine Bücher kaufen, bei seinen Lesungen aufkreuzen und seine berufliche Existenz ermöglichen. Die zumindest behauptete Sperrigkeit und Bockigkeit kann aber ihrerseits als Beispiel einer *revisionary ratio* gelesen werden: Eine solche gegen den Kanon gerichtete Poetologie entspricht in groben Zügen der vierten von Bloom aufgezeigten Revisionsstrategie, der »*Daemonization*«,⁴⁹ unter der er »a movement towards a personalized Counter-Sublime« versteht.⁵⁰ Die Verfertigung einer distinkten (»dividel| [...] is the root meaning of *daeomai*«⁵¹) Gegen-Ästhetik, welche existierende Wahrnehmungsmuster und Wertungskriterien (zer-)stört und »another order« kreiert.⁵² So, als Übergang von reiner *kenosis* zu einer *daemonization* oder eben als gegen die Zumutungen des bildungsbürgerlichen Kanons gerichtete Haltung, entwirft *Tod in Turin* dann doch eine über den Tod des Autors, des Lesers und der Literatur hinausführende Vision einer neuen und der chaotischen Gegenwart angemessenen literarischen Ordnung – eines veritablen »Counter-Sublime«. Dieses »Counter-Sublime« mündet in *Tod in Turin* aber nicht, wie man bei der Lektüre der obigen Ausführungen zur *kenosis* und Kapitalismuskritik in *Tod in Turin* vielleicht vermuten könnte, in einem platten kulturpessimistischen Lamento. Dafür bürgen allein schon die zuvor erläuterten Bezugnahmen auf die deutschsprachige Italienliteratur, und darunter insbesondere die Reverenz an Gottfried Kapp und dessen Italienerlebnis: Sie lindert den potenziellen Eindruck weinerlicher Unmittelbarkeit, indem sie Brandts Erlebnisse gleichsam entsubjektiviert. Ebenso wichtig sind in diesem Kontext gewisse noch zu spezifizierende formalästhetische Qualitäten des Texts, die ihn untiefen und dem Verdacht des Kulturpessimismus entrücken.

Weil sich Brandt in eine von Goethe über Heine, Mann und Kapp zurückverfolgbare Tradition einschreibt beziehungsweise diese Tradition metatextuell fortführt, erweitert sich der kulturkritische Horizont von *Tod in Turin*. Der Text beklagt nicht einfach, was seit Jahrhunderten Tatsache ist – die Einbettung auch der Kunstform Literatur und den sie tragenden Institutionen eine schlimme Diagnose: Der Dichter als »begreifende« Instanz, wie ihn Heines Reisebericht programmatisch auf den Plan treten lässt, als Instanz, die einer »respektvoll« ihrer Worte harrenden Welt etwas mitzuteilen hat und für die Italien ein belebender und anregender Kulturraum ist – diese Figur hat ausgedient, genau wie die überholten Vermittlungsformate, deren sie sich beschämenderweise nach wie vor bedienen muss. Nicht die Kontamination der Literatur durch »den Kapitalismus« ist folglich der eigentliche Skandal, den *Tod in Turin* zur Darstellung

bringt, sondern ihr simpler Bedeutungsverlust, die Einbuße ihrer instruktiven und sinnstiftenden Kraft.

Denn ob Literatur als Ware gehandelt wird oder nicht: Wer sich ohne große Anstrengung und ohne schlechtes Gewissen am ›Wahren, Guten und Schönen‹ delectieren will, besucht jedenfalls nicht die Buchmesse im ersten Stock des *Eataly*-Gebäudes. Schließlich lockt im Erdgeschoss »ein begehbarer kulinarischer Bildungsroman« (TiT, 177; Hvhg. J.R.), der das »Beste« (TiT, 180), also gleich die superlativische Form des ›Guten‹ (und sogar der ›guten Literatur‹, eben des Bildungsromans), als Konsumobjekt präsentiert. Wozu das »Abenteurer« des »Lesens|s|« (TiT, 190) wagen, wenn in Form des nachhaltigen, »auf das große Ganze abzielenden« (TiT, 179) und deshalb bedenkenlosen Konsums eine bereits »verwirklichte Utopie« (TiT, 190) verfügbar ist? Die bei *Eataly* »verwirklichte Utopie« bezeugt dabei zugleich mit dem Ende der Literatur das Ende des »Sehnsuchtsorts|s|« Italien, wie ihn die deutschsprachige Literatur einst konzeptualisierte oder imaginierte. Das Unternehmen verursacht nämlich die postmoderne Desintegration dieses *locus amoenus*: Stand ›Italien‹ einst für einen lokalisierbaren, komplexen und ambivalenten, in jedem Fall aber wirklich »begehbar« |...| Bildungsroman«, den sich Goethe mühevoll per Kutsche und Schiff erschließen musste, so ist es im Zeichen des globalisierten Genusses ortlos und käuflich geworden – wo *Eataly* ist, ist ›Italien‹, ein sorgfältig kuratiertes Simulakrum der kulturellen ›Essenz‹ des Landes, der »*alti cibi*« (TiT, 176).⁵³

Die obigen Beobachtungen sind also zu präzisieren: *Tod in Turin* konstatiert nicht einfach eine *Korrumpierung* der Literatur durch längst eingespielte und sattsam bekannte Marktmechanismen, sondern vielmehr die drohende *Obsoleszenz* der Literatur in einer Zeit, die das ›Wahre, Gute und Schöne‹, das Versprechen der ›Transzendenz‹, das »auratische|l| Erlebnis« nicht mehr in der Religion und der Ersatzreligion der Kunst sucht, sondern in »Kirche|n| ohne Metaphysik« (TiT, 175), in Künsten ohne Kanones, im zur neuen »Ersatzreligion« (TiT, 178) nobilitierten Konsum. Anders ausgedrückt: Während sich vor zwei Jahrhunderten in der von Heine so genannten ›Kunstperiode‹ der Schriftsteller anschickte, als ›höflichster Mensch von der Welt‹ mit sanfter Gewalt das ›Seelengespenst‹ der Religion zu verscheuchen und einen ›metaphysischen‹ Deutungsanspruch zu stellen, so ist es heute, wie Brandt zeigt, der durch *Eataly* versinnbildlichte auratisierte Spätkapitalismus, der diese Bedürfnisse befriedigt und der Literatur dadurch ihre *unique selling proposition* abluchst.

Zum »Counter-Sublime« des *Tod in Turin* gehört nun neben der Überführung dieser Befunde in Dichtung – in bedeutungsschwangere Sprachbilder, die der Schriftsteller, wie Heine im dreizehnten Kapitel der *Reise von München nach Genua*, einem Prozess des ›Begrreifens‹ aussetzt – auch der zumindest skizzen-

hafte Entwurf einer Therapie. Eine solche scheint der Text ausgerechnet in jener transformativen Kraft zu lokalisieren, welche die Marginalisierung der Literatur im Wettbewerb um die Aufmerksamkeit der Rezipientinnen oder Konsumentinnen mitverursacht hat: Die Rede ist von der Digitalisierung beziehungsweise von der ›Kultur der Digitalität, wie Felix Stalder sie jüngst in diskussionswürdiger Weise beschrieben hat. Hierbei ist neben der Metareferentialität und der Konnektivität die Algorithmizität das dogmatisch verkündete Kriterium, an dem sich Debatten entzünden.

Auf den ersten Blick ist vielleicht fraglich, in welcher Weise man in Bezug auf *Tod in Turin* von *Algorithmizität* sprechen kann. Algorithmen, also »Handlungsanleitungen, wie mittels einer endlichen Anzahl von Schritten ein bestehender Input in einen angestrebten Output überführt werden kann«, lösen »vordefinierte Probleme«. ⁵⁴ Sie sind unabdingbar, um die durch ›digitale‹ Kulturproduktion und Kommunikationsmittel aufgehäuften Datenmengen auch nur ansatzweise zu bewältigen. Zugleich hat sich die Rechenleistung von Computersystemen so stark gesteigert, dass immer mehr Handlungen von vornherein »algorithmisch ausführbar|« sind. ⁵⁵ So ist es bereits heute möglich, kurze journalistische Texte »algorithmisch«, also automatisiert auf der Grundlage einiger Variablen und Bausteine vom Computer schreiben zu lassen. ⁵⁶ Wer sagt, dass nicht auch Gedichte oder gar Romane maschinell entstehen können – schließlich tun sie das ja bereits? ⁵⁷ Hier wäre zu fragen, inwieweit sich *Tod in Turin* diesem Kriterium unterwirft oder wie weit Algorithmizität die Suche nach alternativen, nach komplementären Ansätzen, nach Konzepten einer Gegenästhetik herausfordert. Jedenfalls nimmt der Roman eine denk- und machbare »Algorithmisierung« und mithin Automatisierung von Literatur in den Blick, sowohl auf der Seite der Produktion als auch auf derjenigen der Rezeption, und zwar als Schreckbild und Chance zugleich.

Als Schreckbild erscheint kulturelle Algorithmizität in *Tod in Turin* immer dann, wenn Regelmäßigkeit und prozesshafte Gleichförmigkeit jegliche Selbstwirksamkeit, Alterität und Autonomie liquidieren: also etwa in Form der immergleichen Abläufe und Gespräche an Messen, Lesungen und in Interviews, in Form der immergleichen »Killerleserfragen« (TiT, 17) und »Killerjournalistenfragen« (TiT, 131), die Brandt in einer wachsenden Liste sammelt – oder auch in Form der italienischen Literaturcastingshow *Masterpiece*, die aus dem Kandidatenfeld denjenigen oder diejenige prämiert, der oder die im Rahmen spezifischer Aufgaben »besonders originelle« (TiT, 147) und mithin natürlich ganz und gar unoriginelle, eigentlich durch algorithmische, »kalkulierbare« »Handlungsanleitungen« präformierte Texte zu schreiben vermag. Diese sozusagen negative, heteronome Algorithmizität erscheint hier als eine Art *test case* für die Funktionsweise und Zumutungen des oben erwähnten sogenannten

»kognitiven Kapitalismus«. Im Unterschied zur neomarxistischen Strömung der »Postoperaisten« betont Brandt allerdings nicht dessen befreiendes, sondern umgekehrt dessen in neuartiger Weise repressives und entfremdendes Potenzial.

Die dem Konzept des »kognitiven Kapitalismus« zugrundeliegende These, wonach »sich der Kapitalismus die kognitiven Kapazitäten menschlicher Arbeitskraft immer mehr aneignet«, kann genau dann in einer optimistischen Haltung münden, wenn man von der Annahme ausgeht, dass das »Kapital im kognitiven Kapitalismus erneut stärker von Arbeitskraft abhängig ist und dies zu einer möglichen Unabhängigkeit und Selbst-Organisation des »Kognitariats« führen kann.«⁵⁸ In der schrankenlosen »Zirkulation von Wissen« läge dann neues »emanzipatorisches Potential.«⁵⁹ »Was« aber, fragt Armin Beverungen, »wenn kognitive Kapazitäten nicht nur menschlicher Arbeitskraft zuzuschreiben [sind], sondern [...] auch und gerade in digitalen Medientechnologien verfestigt werden können? Was also, wenn sich Kapital die kognitiven Kapazitäten digitaler Medientechnologien aneignet und sich somit weiter von Arbeitskraft unabhängig und das Kognitariat von sich abhängig macht?«⁶⁰ Darin, in der Autonomisierung von entmaterialisierten, wissensbasierten Wertschöpfungsketten, ihrer Ablösung von menschlicher Produktivkraft, liegt eines der großen Versprechen von Algorithmisierung, Digitalisierung und generell der sogenannten künstlichen Intelligenz. Genau in dieser Verselbständigung der »kognitiven Kapazitäten digitaler Medientechnologien« ist aber auch die Möglichkeit neuer Abhängigkeiten begründet. Das wäre dann die dystopische Seite des »kognitiven Kapitalismus«, wie sie Bernard Stiegler anschaulich beschreibt: »[W]ith cognitive technologies, it is the cognitive itself which has been proletarianized. In this consists, then, cognitive capitalism [...]. And this is concretely expressed in the fact that *the cognitive has been reduced to calculability*«. ⁶¹

In dieser Form tritt im *Tod in Turin* bedrohliche Algorithmität in Erscheinung: Wenn von den repetitiven Zwängen des Literaturbetriebs und seinen geistlosen Routinen die Rede ist, erscheint der Dichter nicht mehr als »begreifendes« Subjekt, sondern als proletarisierter Wissensarbeiter im kognitiven Kapitalismus, dessen *output* dem Kriterium der produktions- und wirkungsästhetischen »Kalkulierbarkeit«, der vertrauheitsstiftenden Vorhersagbarkeit, der zielgruppenorientierten Vermarktbarkeit, kurzum: dem Primat der Profitmaximierung unter digitalkulturellen Bedingungen unterworfen ist. Er muss auch in seinem Tätigkeitsfeld der Erzeugung »kulturellen« Kapitals machtlos mitansetzen, wie sich das »ökonomische« »Kapital die kognitiven Kapazitäten digitaler Medientechnologien aneignet« und die einst maximal auratisierte dichterische Produktion durch Surrogate substituiert oder gänzlich in die Irrelevanz befördert – und so passt der Digitalitätsproletarier Brandt ganz hervorragend auf das Dach der ehemaligen

Fiat-Fabrik und verspürt dort mit Recht suizidale Gefühle. Allerdings wäre dann eben auch der Freitod eine längst topische, nur noch vermeintlich authentizitätssteigernde Handlung: Sogar der Abschied aus dem Leben käme für den Autor dem Vollzug eines Literatur-Algorithmus gleich. Mit Blick auf diese Demontage und Depotenzierung von Autorschaft als Ausweis individueller *auctoritas*, als Fähigkeit zur ›begreifenden‹ Authentifizierung eines Sachverhalts, scheint es also verfehlt, in den Referenzstrukturen in *Tod in Turin* Effekte einer »Autorisierung durch Selbst-Konsekration« zu sehen: Diese These von Antonius Weixler wäre ja nur dann tragfähig, wenn man Brandts explizite Selbstinszenierung als »Nachfolger der ersten und renommiertesten literarischen Autoritäten«⁶² ohne ironische Gebrochenheit liest – und dabei die dieser Selbstinszenierung doch inhärente Verzweiflung ob eines erdrückenden literaturgeschichtlichen Legats und einer Hegemonie des ›kognitiven Kapitalismus‹ übersieht.

Tod in Turin sagt aber noch mehr und Differenzierteres über die Logiken des ›kognitiven Kapitalismus‹. Denn ›algorithmische‹ Autorschaft wird hier durchaus nicht nur als Entfremdungserfahrung in neuer Gestalt präsentiert, sondern auch in origineller Weise als Perspektive, als genuine Erweiterung der literarischen Ausdrucksmöglichkeiten profiliert. Das zugleich selbstbewusste und selbstironische Statement »lulnd jetzt ich« am Ende der Zitatsammlung inskribiert den Text in eine bestimmte Traditionslinie der deutschsprachigen Literatur und legt im gleichen Zug deren Quellcode offen. Aus den »bestehende[n] Inputs« im Korpus der italienischen Reiseberichte extrahiert Brandt die »Handlungsanleitungen«, mittels deren er seinen komplexen, metatextuell-kommentierend ausgerichteten »Output« generieren kann: Dieses Projekt einer *daemonization*, der Erarbeitung eines »Counter-Sublime« ›gegen‹ die Tradition, könnte man auch als Geburt einer algorithmischen Autorschaft *aus* der Tradition beschreiben. Ein solches Verständnis von Autorschaft wird in *Tod in Turin* einem Beta-Test unterzogen: Die Normalform, das Programm oder »Modell«⁶³ einer in deutscher Sprache beschriebenen Italienreise wird *referentialisiert* (durch explizite Aufrufung der Prätexte), *vergemeinschaftet* (durch eine Entgrenzung des Autorsubjekts, den Einbezug verschiedener Quellen, die Mobilisierung der Kreativität des eigenen Umfelds etc.) und *algorithmisiert* (durch die Nutzung ›bestehender Inputs‹, welche neuen ›Output‹ ermöglichen, ohne ihn aber a priori zu determinieren). In diesem Zuge aber wandelt sich das Modell ›deutscher Schriftsteller hat ein Italienerlebnis‹ zum Objekt einer neuartigen multi-modalen replikatorischen Anverwandlung: Die Italienreise, einst tatsächlich ein wichtiges Mittel auktorialer Identitätsbildung und Selbstpositionierung des Originalgenies im ›literarischen Feld‹, wird zum *meme*, zur beliebig referenzialisierbaren, humoristisch besetzten und in gemeinschaftliche Strukturen von Produktion und Rezeption eingebundenen kulturellen Ressource.

Die im wahrsten Sinne des Wortes ›literaturkritische‹ Komponente von *Tod in Turin* läuft also keineswegs ins Leere. Der Text ist als Versuchsanordnung lesbar, welche Brandts subjektive Erfahrung des zeitgenössischen Literaturbetriebs objektiviert, indem sie die Applikabilität typischer formalästhetischer Elemente der digitalen Kulturen für die Literatur erprobt. Das Resultat ist ein Buch, von dem sich (unter Ausklammerung geschmacklicher Präferenzen) sagen lässt, dass es bestehende Sicht-, Schreib- und Leseweisen hinterfragt und recodiert, ohne dabei in billigen Kulturpessimismus oder Elitarismus zu verfallen. So ergibt sich jedoch, um zwei für zeitgenössisches, auf ›digitale‹ Rezeptionsbedürfnisse geeichtes Kulturschaffen in Film, Fernsehen und *gaming* besonders prägende Topoi zu bemühen, ein *twist ending* – oder jedenfalls eine Art *stinger*, eine überraschende Einsicht, die sich erst nach der Lektüre und Reflexion des gesamten Buchs, sozusagen nach den *credits* einstellt: Die Kritik an der kapitalistischen Funktionsweise des Literaturbetriebs, wie sie an der Textoberfläche von *Tod in Turin* mit einiger Penetranz artikuliert wird, ist nämlich dialektisch; sie enthält ihr eigenes Gegenteil. Denn als Exploration ›digitaler‹ Schreibweisen repräsentiert *Tod in Turin* auch und gerade den Entwurf einer Literatur, die aktuellen Erwartungen an kulturelle Produktion und Rezeption adäquat ist: Gleichsam hinter der Fassade einer sardonischen Abrechnung mit dem marktförmigen Literaturbetrieb projiziert Brandts Text die Möglichkeit einer ›algorithmisierten‹, also einer ganz besonders zeitgemäßen, einer ganz besonders gut kommodifizierbaren, vermittelbaren, *like*- und klickbaren Literatur.

Anmerkungen

- 1 Jan Brandt, *Tod in Turin*, Köln 2015, hier 15. Im Folgenden werden alle Zitate aus *Tod in Turin* als Klammerbemerkung im Fließtext mit der Sigle TiT ausgewiesen.
- 2 Ausgezeichnet wurde Eugen Ruge für den Roman *In Zeiten des abnehmenden Lichts*.
- 3 Martin Krumbholz, *Jan Brandt. Tod in Turin. Autofiktionaler Hyperrealismus*; http://www.deutschlandfunk.de/jan-brandt-tod-in-turin-autofiktionaler-hyperrealismus.700.de.html?dram:article_id=332509 [letzter Zugriff 28.4.2021].
- 4 2005 publizierte Brandt einen literaturwissenschaftlichen Aufsatz, in dem er das Scheitern der Reclam-Reihe *Junge Deutsche* in der Weimarer Republik – »delsl erstelnl ernst zu nehmendelnl Versuchslsl. junge Autoren kollektiv und massenmedial zu vermarkten« – nachzeichnete. Dabei zog er Verbindungslinien zur Gegenwartsliteratur, insbesondere zu den in den ausgehenden Neunzigerjahren berühmt gewordenen ›Popautoren‹ und der von ihnen betriebenen Inszenierung von Autorschaft. Wie schon im Fall der Reihe *Junge Deutsche*, so Brandt, hätten in der Popliteratur letztlich »Inlicht die Bücher [...], sondern auch und vor allem deren Verfasser« »im Mittelpunkt des Interesses gestanden« (Jan Brandt, *Springende Fohlen. Die junge Generation um 1930 als Marketingkonzept*, in: Thomas Wegmann [Hg.], *Markt Literarisch*, Bern u.a. 2005, 152–169, hier 168, 166).

- 5 Ursula März, *Alles Erlebte ausschütten*; <http://www.zeit.de/2015/11/jan-brandt-tod-in-turin> [letzter Zugriff 29.4.2021].
- 6 Vgl. hierzu Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt/Main 1993, 13.
- 7 Italo Michele Battafarano, *Die deutsche Italien-Literatur. Versuch einer Synopse*, in: Anne-Rose Meyer, Eugenio Spedicato (Hg.), *Migration - Reise - Zusammenprall der Kulturen. Neue Italienbilder in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*, Würzburg 2016, 25–44, hier 25.
- 8 Vgl. Stefanie Kraemer, Peter Gendolla (Hg.), *Italien. Eine Bibliographie zu Italienreisen in der deutschen Literatur*, Frankfurt/Main u.a. 2003.
- 9 Battafarano, *Die deutsche Italien-Literatur*, 39. Mit Battafarano könnte man dieses »Modell« ungefähr so skizzieren: Im Ausgang von Goethes geradezu archegetischem Reisebericht entwickelt sich »Italien« in der deutschsprachigen Literatur zu einer »Chiffre für ganzheitliche Erfahrung«, zu einem »Sehnsuchtsort«, der mit all seinen Verheißungen als Komplement zu den Defiziten der eigenen »deutschen« »Lebensart« imaginiert wird – dabei ist dieses »Ideal [...] nicht empirisch-gesellschaftlich, sondern ästhetisch gedacht«, als Möglichkeitsraum eines künstlerisch produktiven und unentfremdeten »Lebens| in Selbstbestimmung« (ebd.). *Part and parcel* dieses Modells ist oft auch seine Kontamination durch »Überheblichkeit und Besserwisserei«, durch nahezu kulturimperialistische Vereinnahmungsversuche Italiens (ebd.). Hinzuzufügen wäre, dass auch die *Konterkarierung* der auf Goethe zurückgehenden Normalform der literarisierten Italienreise inzwischen zu einem Teil des Modells geworden ist: Die Subversion von Lesererwartungen und die satirisch-sarkastische Bezugnahme auf Hypotexte sind ihrerseits nicht mehr überraschend, sondern – etwa im Gefolge von Thomas Manns *Tod in Venedig* (1912), Wolfgang Koeppens *Tod in Rom* (1954) oder Rolf Dieter Brinkmanns *Rom, Blicke* (1979) – längst topisch.
- 10 Anne-Rose Meyer, Eugenio Spedicato, *Imagologie, Intertextualität, diachrone Perspektiven. Ein vorläufiges Fazit zu neuen Italienbildern in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*, in: dies. (Hg.), *Migration - Reise - Zusammenprall der Kulturen*, 271–275, hier 271.
- 11 Ebd.
- 12 Heinrich Heine, *Reisebilder*, München 1994, 293.
- 13 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York–Oxford 1997, 10.
- 14 Ebd., 62.
- 15 Ebd., 148.
- 16 Ursula März zum Beispiel findet den Titel »etwas volltönend||« (März, *Alles Erlebte ausschütten*) und verzichtet auf jede weitere Erläuterung der Thematik, während Martin Krumbholz kurzerhand behauptet, der Text habe mit Manns *Tod in Venedig* und anderen mehr oder minder explizit aufgerufenen Prätexten »nichts zu tun« (vgl. Krumbholz, *Jan Brandt. Tod in Turin. Autofiktionaler Hyperrealismus*).
- 17 Brandt, *Springende Fohlen*, 162.
- 18 Kapp, zit. nach ebd., 162f.
- 19 März, *Alles Erlebte ausschütten*.
- 20 Felix Stalder, *Kultur der Digitalität*, Berlin 2016.
- 21 Gleich mehrere Domkirchen (Trient, Mailand) sind bei Heine dem süffisant-ironischen Blick des Reisenden ausgesetzt. Es ist hier nicht der Platz die Heine-Bezüge in ihrer form-inhaltlichen Komplexität und Mehrsinnigkeit im Detail auszuführen, insbesondere was Heines subtile Religionskritik anbelangt; vgl. hierzu Wolfram Grodeck,

- Heinrich Heines »Reise von München nach Genua« als Paradigma einer »modernen«, nachromantischen Poetologie, in: Gerhart von Graevenitz (Hg.), *Konzepte der Moderne*, Stuttgart–Weimar 1999, 350–366.
- 22 Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, in: ders., *Frühe Erzählungen 1893–1912*, hg. von Terence J. Reed, Frankfurt/Main 2004, 501–592, hier 582.
- 23 Ebd., 589.
- 24 Ebd.
- 25 Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 2002, 42.
- 26 Mann, *Der Tod in Venedig*, 592.
- 27 Roland Barthes, *Der Tod des Autors*, in: Fotis Jannidis u.a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, 185–193, hier 193.
- 28 Ebd., 190.
- 29 Mann, *Der Tod in Venedig*, 589.
- 30 Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*, München–Wien 1992, 174.
- 31 Battafarano, *Die deutsche Italien-Literatur*, 39.
- 32 Linda Pütter, »Roma, città aperta«. Kontrafaktische Rom-Reisen? Goethe und Brinkmann im Vergleich, in: Günter Oesterle u.a. (Hg.), *Italien in Aneignung und Widerspruch*, Tübingen 1996, 191–212, hier 191.
- 33 Ein schönes Beispiel für diese Konkurrenzsituation, an der Brandt selbst partizipiert oder partizipieren muss, ist seine selbstironische Kritik an der Titelei von Jostein Gaarders *2084 - Noras Welt*: »ein Amalgam aus Erfolgstiteln, George Orwell, Haruki Murakami und Henrik Ibsen lassen grüßen« (TiT, 102). Ein Blick auf den Einband des *Tods in Turin*, von dem Thomas Mann und Wolfgang Koeppen »grüßen«, lädt zum Schmunzeln ein.
- 34 Immerhin hat Brandt ein Studium der Literaturwissenschaft absolviert.
- 35 Heine, *Reisebilder*, 297.
- 36 Bloom, *The Anxiety of Influence*, 14.
- 37 Ebd.
- 38 Ebd., 86.
- 39 Ebd., XXIV.
- 40 Ebd.
- 41 Vor solchen Entwicklungen warnte natürlich vor Brandt schon Karl Marx in jenen Abschnitten des *Kapitals*, die sich um den »Warenfetischismus« drehen; ihre sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Möglichkeitsbedingungen waren das Aufkommen des Industriekapitalismus und vor allem der verlockenden Warenpräsentation in Schaufenstern und Auslagen im 19. Jahrhundert. Neu ist bei Brandt aber die schiere Konsequenz, mit der diese Kommerzialisierung gestaltet und buchstäblich am eigenen Leib wahrgenommen und nachvollzogen wird, wobei die Frage nach der Funktion von Literatur und Kunst unter einem auratisierten Kapitalismus immer mitgedacht ist.
- 42 Ob Brandt »mit siebenunddreißig Jahren« (TiT, 20) noch als solcher gelten dürfe, wird er an einer Lesung in Esslingen gefragt – und nimmt die Frage dann in seinen Katalog von »Killerjournalistenfragen« (TiT, 131) auf.
- 43 Thomas Wegmann, *Erzählen vor dem Schaufenster. Zu einem literarischen Topos in Thomas Manns »Gladius Dei« und anderer Prosa um 1900*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 33(2008)1, 48–71, hier 50.
- 44 Reinhard Wittmann, *Buchmarkt und Lektüre im 18. und 19. Jahrhundert. Beiträge zum literarischen Leben 1750–1880*, Tübingen 1982, 161.

- 45 Oscar Blumenthal, *Vom Hundertsten in's Tausendste. Skizzen*, Leipzig 1876, 121 (Fundstelle bei Wittmann, *Buchmarkt und Lektüre im 18. und 19. Jahrhundert*, 161).
- 46 Wittmann, *Buchmarkt und Lektüre im 18. und 19. Jahrhundert*, 239.
- 47 Rolf Parr, *Autoren*, in: Georg Jäger u.a. (Hg.), *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*, Berlin-New York 2010, Bd. 3, 342–408, hier 353.
- 48 März, *Alles Erlebte ausschütten*.
- 49 Bloom, *The Anxiety of Influence*, 15.
- 50 Ebd.
- 51 Ebd., 100.
- 52 Ebd.
- 53 Brandt vermerkt denn auch, dass sich einige der größten »Niederlassungen« der Firma gar nicht in Italien befinden: »Die Filiale in New York City« zum Beispiel umfasst »viertausendsechshundert Quadratmeter« (TfT, 177).
- 54 Stalder, *Kultur der Digitalität*, 167.
- 55 Ebd., 172.
- 56 Vgl. hierzu Steven Levy, *Can an Algorithm Write a Better News Story than a Human Reporter?*; <https://www.wired.com/2012/04/can-an-algorithm-write-a-better-news-story-than-a-human-reporter/> [letzter Zugriff 29.4.2021]; Hinweis auch bei Stalder, *Kultur der Digitalität*, 174, Anm. 86.
- 57 Formen eines solchen »uncreative writing« gibt es schon lange. Als Beispiel für eine besonders interessante Approximation solcher »algorithmischer« Literarizität könnte man das von Angelika Klammer erarbeitete, aber unter Clemens J. Setz' Namen publizierte Buch *Bot. Gespräch ohne Autor* nennen. Konzipiert war der Text zunächst als »eine Art Gesprächsband«, ein Interview in Buchlänge, das Setz mit Klammer führen sollte (Clemens J. Setz, *Bot. Gespräch ohne Autor*, Berlin 2018, 9). Allerdings stellte sich schnell heraus, dass mit Setz' »transkribierten Antworten wenig anzufangen war« (ebd.). Statt das Projekt »abzubrechen« stellte Setz seiner Gesprächspartnerin seine »Journale«, eine »elendslange[] Worddatei«, zur Verfügung: So wurde »anstatt des verstockt dahinplaudernden Autors einfach diese Datei [...] befragt[] [...], als wäre das Worddokument ein lebender Gesprächspartner« (ebd., 10). Klammer »stellte also ihre vorbereiteten Fragen und suchte in der Datei nach Antworten«, scrollte aber auch zuweilen »nach dem Zufallsprinzip auf eine beliebige Seite« – auf diese Weise entstand ein »in gewissem Sinne[] postumes« Buch, in dem »der Autor selbst fehlt« (ebd., 10f.): In *Bot* ist nicht nur der »Tod des Autors« zur Tatsache geworden, sondern auch die Substitution des gestaltenden Akts durch die Autopoiesis algorithmisch »kombinierbaren« Rohmaterials (ebd., 11).
- 58 Armin Beverungen, »Kognitiver Kapitalismus?« *Nichtbewusste Kognition und Massenintellektualität*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 10(2018)18, 37–49, hier 37.
- 59 Carlo Vercellone, *From Formal Subsumption to General Intellect. Elements for a Marxist Reading of the Thesis of Cognitive Capitalism*, in: *Historical Materialism*, 15(2007)1, 13–36, hier 40.
- 60 Beverungen, »Kognitiver Kapitalismus?«, 37.
- 61 Bernard Stiegler, *For a New Critique of Political Economy*, Cambridge 2010, 46. Obiger Abschnitt entstammt mit einigen Anpassungen Joanna Nowotny, Julian Reidy, *Memesis* [Publikation in Vorbereitung].
- 62 Antonius Weixler, »Wenn ich doch nur vergessen könnte, wer ich bin.« *Antiautoritäre Autorschaft in Jan Brandts »Tod in Turin«*, in: Sonja Arnold u.a. (Hg.), *Sich selbst erzählen. Autobiographie - Autofiktion - Autorschaft*, Kiel 2018, 379–397, hier 388.
- 63 Battafarano, *Die deutsche Italien-Literatur*, 39.

Alexander Chertenko

Mit Facebook im Krieg

Ost- und südukrainische Blogs nach 2014 zwischen Regionalbewusstsein und (Selbst-)Kolonisierung am Beispiel von Olena Stepova und Boris Chersonskij

Die Geburt des ›großen Bloggers‹ aus dem Geiste des ›Euromaidans‹

»Nun zur Sache. Wer wäre heute bereit, bis Mitternacht auf den Maidan hinauszugehen? Likes zählen nicht. Nur Kommentare unter diesem Beitrag mit dem Satz ›Ich bin bereit‹. Sobald wir mehr als tausend Feedbacks haben, werden wir mit der Organisation beginnen.«¹ Der hier zitierte Aufruf wurde am 21. November 2013 auf der Facebook-Seite des bekannten ukrainischen Journalisten Mustafa Najem gepostet. Wenige Stunden später, als ca. 1.200 Kyiver sich bereit erklärten, auf Maidan Nezaležnosti, den zentralen Platz ihrer Stadt zu gehen, hat Najem einen Folgebeitrag veröffentlicht: »Wir treffen uns um 22.30 am Monument der Unabhängigkeit. Zieht euch warm an, bringt Regenschirme, Tee, Kaffee, gute Stimmung und Freunde mit.«²

Der legendäre Ruf, den beide Beiträge Najems in der Ukraine bis heute genießen, erklärt sich aus der damaligen politisch-kulturellen Situation. Gegenstand des Aufbegehrens war die Entscheidung des ukrainischen Ministerkabinetts unter der Leitung von Nikolaj (ukr. Mykola) Azarov, aus den Verhandlungen über das Assoziierungsabkommen mit der EU, das eine wirtschaftlich-politische Kooperation zwischen der Ukraine und der EU intensivieren sollte, am selben 21. November, eine Woche vor der geplanten Unterzeichnung, bis auf weiteres auszusteigen.³ Die Entscheidung kam umso unerwarteter, weil das Abkommen seit 2007, und zwar sowohl unter dem ›proeuropäischen‹ Präsidenten Viktor Juščenko (2005–2010) als auch unter dem ›prorussischen‹ Präsidenten Viktor Janukovič (2010–2014) intensiv vorbereitet worden war. Noch am 21. September 2013 behauptete Azarov, die Kooperation mit der EU sei für die Ukraine alternativlos, und kritisierte die russische Regierung für deren Versuche, die Annäherung zu stoppen.⁴

Die bittere Enttäuschung, die im proeuropäischen Teil der ukrainischen Gesellschaft am Abend des 21. Novembers herrschte und den Beiträgen Najems zweifellos zu ihrer breiten Rezeption verhalf, war auch durch die Interpretation dieser jähren Wende als Verzicht auf die sozioökonomischen Reformen sowie

auf die sogenannte ›europäische Perspektive‹ der Ukraine bedingt.⁵ Dieser Interpretation lag vor allem der spezifische Europa-Diskurs zugrunde, der bereits seit den 1990er-Jahren in der Ukraine sowie in anderen ehemaligen Republiken der UdSSR Gestalt annahm und ›Europa‹ bzw. die EU als Verkörperung des changierenden, demokratisch-pluralistischen Ideals darstellte.⁶ Im Vorfeld der Abkommensunterzeichnung erfuhr gerade dieser Diskurs einen deutlichen Aufwärtstrend, und zwar sowohl in ukrainischen Medien als auch vonseiten der lokalen EU-Vertretungen.⁷ Gerade das ursprüngliche Unbehagen mit diesem imaginären ›Raub Europas‹ gab den Protesten in Kyiv ihren ersten Namen ›Euromaidan‹, der im westlichen Sprachgebrauch immer noch beibehalten wird.⁸ In der Ukraine wurde diese Bezeichnung dagegen schon früh durch die Formel ›Revolution der Würde‹ (*Revolucija hidnosti*) ersetzt. Diese räumte der ›europäischen‹ Problematik – auch mit Hinblick auf das gewaltsame Ende der Proteste im Februar 2014, die Annexion der ukrainischen Krim durch die Russländische Föderation (März 2014) und den Krieg im Donbass (ab April 2014) – eher die Rolle eines ›Auslösers‹ ein, der die nationale Konsolidierung in Gang setzte.

Auch die Figur des Verfassers spielte für den medialen Erfolg beider Facebook-Beiträge eine nicht unerhebliche Rolle. Ende 2013 gehörte Mustafa Najem zu den bekanntesten ukrainischen Journalisten, die den Präsidenten Janukovič und seine Politik konsequent kritisierten und für ›Europa‹ (auch für Assoziierungsabkommen) plädierten. Als Mitredakteur des führenden ukrainischen Nachrichtenportals *Ukrajins'ka Pravda* (›Ukrainische Wahrheit‹), Mitbegründer des Online-Senders *Hromadske.TV* (›Öffentliches TV‹) und nicht zuletzt als Facebook-Blogger mit den für damalige Verhältnisse beeindruckenden 23.000 Followern⁹ verfügte er über ausreichende mediale Kanäle, um seinen Aufruf für ein breiteres Publikum sichtbar zu machen.

Die Verwendung dieser Kanäle, insbesondere des Facebook-Blofeeds hatte allerdings auch einen eigenen qualitativen Mehrwert. Dieser entstand im Zusammenspiel mit – aber nicht in Abhängigkeit von – ›Euromaidan‹ und behielt auch nach der ›Revolution der Würde‹ seine Gültigkeit. Eine Dimension dieses Mehrwerts schlägt sich in der paradoxen Tatsache nieder, dass, obwohl neben Najems Posts, wie Olga Onuch betont, mehrere Hundert ähnlicher Aufrufe gleichzeitig auf Facebook kursierten, sich gerade die eingangs zitierten Beiträge als Keimzelle des ›Euromaidans‹, ja der ganzen ›Ukraine-Krise‹¹⁰ im Massenbewusstsein, im Journalismus, in der Publizistik, der offiziellen Geschichtsschreibung und sogar in vielen wissenschaftlichen Publikationen etablieren konnten.¹¹ Eine andere Dimension lässt sich in der nachrevolutionären Karriere Najems erkennen, die nicht zuletzt auf seine Web-Erfolge (bis Anfang 2014 erreichte die Zahl seiner Follower bereits 160.000!) und seinen Status als ›Maidan-Vater‹ zurückging.

Bereits 2014 wurde er zum Parlamentsabgeordneten der Partei des damaligen Präsidenten der Ukraine (*Blok Petra Porošenko*) gewählt. Seit November 2019 arbeitete er als stellvertretender Direktor des militärischen Staatskonzerns *Ukrroboronprom* und wurde erst Ende April 2021, zwei Jahre nach dem Amtsantritt von Porošenkos scharfem Kritiker Volodymyr Zelens'kyj als Präsident der Ukraine und der Niederlage von Porošenkos Partei (nun *Evropejs'ka solidarnist'* – »Europäische Solidarität« – genannt) bei der Parlamentswahl 2019, von seinem Posten entlassen.¹² Eine solche Umwandlung des symbolischen in politisches Kapital entsprach auch der allgemeinen Tendenz, die der Kyiver Blogger Aleksandr Baraboško für die Ukraine nach 2014 feststellte:

Eine neue Regel, die sich in der Ukraine etablierte, hieß: auf Facebook reagieren. Gerade dieses soziale Netzwerk konnte die Politiker und die Staatsorgane »infizieren«. Sie messen ihren Erfolg an ihren Likes und der Anzahl ihrer Follower, reagieren aber auch auf kritische Beiträge. Blogger in der Ukraine machen einen Cluster aus, der sogar auf Staatsebene das Sagen hat.¹³

In beiden Fällen – sowohl bei der Gewinnung der Deutungshoheit mittels Weblogging als auch bei deren Umwandlung in politisches Kapital – geht es um ein spezifisches und in der Ukraine vor dem »Euromaidan« (bzw. vor dem Fall Najem) kaum bekanntes Verhältnis zwischen Web 2.0 (vor allem in Form von Weblogging) und (Staats-)Macht. Diesem Verhältnis liegt ein Prinzip zugrunde, demgemäß »tweets« and »posts« by journalists and activists«, also von Leuten, die über ausreichende digitale Einflusskraft verfügen, narrativiert werden als »key mobilizational mechanisms bringing hundreds of thousands of Ukrainians out onto the streets«. ¹⁴ Es ist dieses Prinzip, das die Aufrufe Najems – sozusagen als Synekdoche für die »new digital civil society« im Allgemeinen¹⁵ – ex post zum Auslöser vieler komplexer Prozesse und Ereignisse erhebt, welche mit ihnen kaum etwas zu tun haben. Und es ist ebenso dieses Prinzip, das den Blogger Najem und mit ihm viele andere ukrainische (tages-)politisch orientierte Blogger, die das Entstehen der »neuen« Ukraine nach dem Maidan (vermeintlich) (mit-)initiierten, zu Agenten einer »citizen punditry« verwandelt¹⁶ – unabhängig davon, ob diese »punditry« sich als Zeugenschaft, Expertise, Aktivismus oder eben als Teilnahme an der Realpolitik zeigt.

Hier ist eine terminologische Klarstellung notwendig. In diesem Beitrag verwende ich die Begriffe »Blog«, »Weblog« oder »Blogging«, so wie es auch im ukrainischen Sprachgebrauch üblich ist, in einem erweiterten Sinne. Unter (We)Blogging verstehe ich dementsprechend ein regelmäßiges Verfassen und Veröffentlichen von Online-Beiträgen, in denen – wie in den »klassischen« Weblogs – Textproduktion als Event und als Identitätsarbeit eine primäre Rolle

spielt¹⁷ und die gerade wegen ihrer Textlastigkeit oft in Buchform herausgegeben werden. Anders als ›klassische‹ Weblogs werden die ukrainischen Blogs aber weniger auf Blogplattformen wie TypePad, WordPress oder Blogger, sondern vielmehr in Social Media, nach 2013 hauptsächlich auf Facebook untergebracht.¹⁸ Dies schwächt die Textzentriertheit des Webloggings ab, steigert dafür dessen kommunikative und mobilisierende Funktion, macht das Blog als Medium der Machtausübung handhabbarer und erleichtert somit die Verwandlung des Bloggers/der Bloggerin zur symbolischen Machtinstanz.¹⁹

*Subversion unter den Bedingungen der
Verstaatlichung: Zur Problemstellung*

Im Folgenden werde ich dem Konnex zwischen Blogging und Blogger (als Machtausübung bzw. als Machtinstanz) und den von der Staatsmacht unterstützten Narrativen und Deutungsmodellen anhand jener Weblogs nachgehen, die sich mit dem im Frühjahr 2014 begonnenen Krieg im Donbass befassen. Die Verschiebung des Fokus auf die Nachmaidan-Ukraine ist durch zwei Überlegungen bedingt.

Die erste Überlegung hat einen eher quantitativen Charakter. Denn insbesondere in der heißen Phase des Kriegs in der Ostukraine, die kurz nach dem Ende des ›Euromaidans‹ einsetzte und ungefähr bis Februar 2015 andauerte,²⁰ fand eine explosionsartige Ausbreitung des Webloggings statt, welche die Entwicklungen um den ›Euromaidan‹ sowohl rein zahlenmäßig als auch im Sinne der Vielfalt bei Weitem übertraf. Gerade in dieser Zeit wurden Kriegsblogs in sozialen Medien zum wichtigsten Medium, in dem über aktuelle Entwicklungen an der Front und im Hinterland am intensivsten berichtet wurde.²¹ Als solche fungierten die Kriegsblogs als Ersatz für die kaum intakte staatliche Kriegsberichterstattung. Die Verbreitung kriegsbezogener Informationen und Interpretationen erfolgte hierbei in diversen Formaten – von inoffiziellen Frontmeldungen bis zu Lebensbeschreibungen aus dem Hinterland (auf beiden Seiten der Front); von den Blofeeds der Volontäre, die die Armee mit Verpflegung und militärischen Geräten versorgten, bis zu Milblogs der Soldaten, die ihre Texte oft in den Schützengräbern tippten; von den pathetischen Berichten der Politiker, die, wie der Chef der Radikalen Partei Oleh Ljasko, manchmal sogar fiktive Kämpfe oder Verhöre der ›Separatisten‹ für Facebook inszenierten,²² bis zu den Versuchen, die vor kurzem eingetretene Kriegssituation durch Postings psychologisch zu bewältigen – kein Wunder in einem Land, das seit 1945 keinen Krieg kannte.

Eine solche Beanspruchung des Bloggings unter den Bedingungen des be-

waffneten Konflikts war natürlich kein ukrainisches Novum. Es ist bezeichnend, dass z.B. für Geert Lovink das Aufblühen des Webloggings Mitte der 2000er so eindeutig aus dem Fortschreiten der militärischen Gewalt, konkret aus den Ereignissen um 9/11 und dem »war on terror« resultiert, dass er die Blogs als Genre ohne weiteres als »post 9/11 beast« definierte.²³ Wohl am ausführlichsten wurde der Konnex von Weblogging sowie sozialen Medien einerseits und militärischen Konflikten andererseits an Beispielen der Blogs erforscht, die im Zuge des bereits erwähnten »Kriegs gegen den Terror«, der militärischen Intervention der USA in Afghanistan und im Irak, aber auch des »Arabischen Frühlings« entstanden. Vor diesem Hintergrund wurde oft auf die Affinität zwischen dem Blogging und dem mediatisierten Krieg neuen Typs hingewiesen,²⁴ die dazu führte, dass Blogs dank ihrer »accessibility to little digitalized individuals and [...] ability to spread and share news, opinions, images and videos in a very immediate and unfiltered way« den Bedarf nach unzensurierten Nachrichten befriedigen konnten.²⁵

Doch sind die Nachrichten, Aussagen und Bilder, die von Bloggern in der Situation des Konflikts bzw. des Krieges verbreitet werden, wirklich »ungefiltert« und »unzensuriert«? In der einschlägigen Forschung scheint diese Annahme – mit relativ wenigen Ausnahmen²⁶ – zu einem Axiom geworden zu sein. So ist z.B. für Carol Fadda-Conrey die Fähigkeit der Weblogs ausschlaggebend, »alternative stories about war, identity, and culture« zu erzählen, und zwar indem »the human and dark underbelly of war traumas« gezeigt werde.²⁷ Als ein weiterer Faktor, der insbesondere den kriegsbezogenen Blogs in Social Media – in diesem Fall auch den ukrainischen – zu ihrer Geltung verholfen haben soll, wird deren Mobilisierungspotenzial genannt, welches sowohl auf den interaktiven Charakter der sozialen Medien als auch auf den jeweiligen »kulturellen Kontext« zurückzuführen sei.²⁸ Dies mache solche Blogs, so etwa Olga Boichak, zum Haupttreiber der »civilian resilience« in Krisenzeiten.²⁹ Genauso oft wird schließlich auch die für Blogs, und zwar nicht nur für Kriegsblogs konstitutive »imperfection« erwähnt, die, um mit Ellen Rутten zu sprechen, ein »aesthetic counterresponse to digital perfection« darstelle.³⁰ (In ihrem späteren Buch zeigt Rутten, wie die »imperfection« des Blogs im slavischen Kontext dem sowjetisch-postsowjetischen Paradigma der »Aufrichtigkeit« – *iskrennost* – entspringt.³¹)

Schon bei diesem fast zufälligen Überblick fällt auf, dass die Konjunktur des Bloggings in den Krisen- oder Kriegszeiten so gut wie immer aus dessen positiv markierten Parametern wie Pluralität, rezeptiver Offenheit, Ablehnung der staatlichen Hegemonie und der überlieferten Hierarchien, aus der Fähigkeit, ein »wahres«, unzensuriertes Bild der Ereignisse zu zeichnen usw. heraus interpretiert wird. Hierdurch wird das »subversive potential against different kinds of state power«³² implizit zu einem, ja zu *dem* konstitutiven Parameter des kriegsbezo-

genen Blogs. Auch dort, wo die Einflüsse der Staatsmacht und des öffentlichen Mainstreams auf das Blogging und die Social Media nicht ganz ausgeklammert werden (können), bleiben die Forscher oft, wie Katharine Allen treffend bemerkt, »inherently biased by normative theories of democratization«.³³

In der Tat scheint dieses »inherent bias« jene Tatsache zu verschleiern, die an Mustafa Najems Blogs um »Euromaidan« bereits deutlich zu erkennen war. Denn das Blogging in sozialen Medien und soziale Medien an sich wurden in der Ukraine nach dem Anfang des »Euromaidans«, und nach dem Einbruch des Krieges erst recht, viel öfter als Mittel »to generate support for, rather than dissent from, the state« verwendet, insbesondere dort, wo es um das »constructing lofl a national identity« ging.³⁴ Hierbei bleiben allerdings die Fragen danach offen, wie weitreichend eine solche »Verstaatlichung« des Bloggings ist, welche Faktoren deren Effektivität bedingen und inwiefern der Druck von Seiten des Staates eine Subversion oder eine Protesthaltung von Seiten des Bloggers zulässt.

Auch für die Beantwortung dieser Fragen, die für den vorliegenden Beitrag zentral sind, ist – und darin besteht meine zweite, »qualitative« Überlegung – die Blogproduktion um den Krieg im Donbass ergiebiger. Denn im Unterschied zu den Bloggern der Maidan-Zeit schreiben die Blogger der Nachmaidan-Zeit (oft dieselben Personen) aus einem viel komplexeren und daher viel interessanteren Machtverhältnis heraus, das eine ukrainische Besonderheit auszumachen scheint. Da, wo Maidan-Blogger ihre zumeist nationalistischen und zugleich proeuropäischen Sichtweisen der (vermeintlich) prorussischen und antieuropäischen Janukovič-Regierung entgegenhielten und somit per definitionem subversiv wirkten, haben die Nachmaidan-Blogger mit einer Staatsmacht zu tun, die genauso wie sie aus dem »Euromaidan« hervorgegangen ist. Diese bedient sich der gleichen politischen Rhetorik und rekrutiert ihre Vertreter sogar aus den Reihen der Blogger oder macht diese gerne zu ihrem eigenen Sprachrohr – sei es als bezahlte Meinungsführer³⁵ oder als freiwillige Multiplikatoren der vom Staat unterstützten Diskurse, Denkfiguren und Narrative.

Eine solche für Subversion nicht gerade förderliche »Schicksalsgemeinschaft« wirkt sich in der Kriegssituation mit ihrer Forderung nach klaren Fronten noch einschränkender aus. Wie problematisch unter diesen Bedingungen die wirklich alternativen »Geschichten über Krieg, Identität und Kultur« werden können, zeigt die faktische Unmöglichkeit, die als »separatistisch« bzw. »prorussisch« eingestuft Texte in der Nachmaidan-Ukraine zu veröffentlichen oder zu verbreiten, Zweifel an der Legitimität des »Euromaidans« zu äußern oder etwa den Krieg im Donbass als Bürgerkrieg zu bezeichnen. Auf praktischer Ebene kann dies unter anderem zur Aufnahme von unter Separatismusverdacht stehenden Autoren und Künstlern in verschiedene Listen führen, die deren Mobilität und Karrie-

reentwicklung beeinträchtigen;³⁶ zu diversen Mobilisierungspraktiken, welche die Verfolgung vermeintlich ›ukrainophober‹ Kulturschaffender von den rechtsradikalen Gruppen nach sich ziehen,³⁷ oder eben zu digitalen Hetzkampagnen von Seiten der regierungstreuen Blogger und ihrer Follower. Dies schließt den Dissens zwar nicht grundsätzlich aus, verortet ihn jedoch in den meisten Fällen in einem ›patriotischen‹ und ›proeuropäischen‹ Teil des Meinungsspektrums.

Um die Grenzen und Erscheinungsformen einer solchermaßen reduzierten Subversion in der ukrainischen Blogosphäre nach 2014 auszuloten, werde ich mich im Folgenden mit einer Untergattung des Weblogs beschäftigen, die ich im Anschluss an Ellen Rutton als »creative workers' blogs« bezeichne. Es geht um die Blogs, und zwar wieder in erster Linie um Facebook-Blifeeds, deren Autoren nicht Aktivisten sind, sondern »professional producer[s] of creativity«,³⁸ das heißt Schriftsteller, Künstler, Intellektuelle usw. Aus diesem Grund werden solche Blogs von Forschern wie Rutton in aller Regel als Hochburg der Subversion wahrgenommen, die sich in »explicit ›metatalk‹ and conscious linguistic strategies« äußert.³⁹ Um eine solche Grundannahme noch zuzuspitzen, werde ich aus den ukrainischen »creative workers' blogs« nur jene in Betracht ziehen, deren Autoren den Donbass und den ukrainischen Süden bzw. Südosten ›von innen‹, das heißt als Vertreter dieser Regionen darstellen.⁴⁰ Dieser Fokus begründet sich daraus, dass gerade diese Regionen, und zwar unabhängig davon, ob sie zurzeit unter ukrainischer Kontrolle stehen,⁴¹ nach dem ›Euromaidan‹ und dem Ausbruch des Krieges in der Ostukraine des Öfteren zu Opfern der nationalistischen Stigmatisierung wurden und noch werden – in ukrainischen Mainstream-Medien, in der Kriegsliteratur und zum Teil auch im offiziellen Diskurs.⁴² Eine solche Stigmatisierung radikalisiert die bereits seit Mitte der 1990er Jahre vor allem aus der ukrainischen Literatur und Publizistik bekannte Strategie der inneren Orientalisierung, wonach der Donbass bzw. der ganze ukrainische Süden und Osten als ideologisch feindliches, prorussisches, sowjetisiertes, rückständiges Territorium semantisiert wird, die restliche Ukraine, insbesondere die Westukraine dagegen als proukrainisch, proeuropäisch und prowestlich.⁴³

Entsprechend sind die Vertreter des ukrainischen ›Orients‹ nach dem Sieg der ›proeuropäischen‹ und ›proukrainischen‹ Orientierung im Jahr 2014 in eine Lage versetzt, in der sie lediglich zwischen zwei möglichen Vorgehensweisen wählen dürfen. Im ersten Szenario artikulieren die Stimmen des ukrainischen ›Ostens‹ die ›üblichen‹ Positionen ihrer Region und tragen das Stigma weiter. In der Praxis bedeutet das, dass es entweder um fiktionale Figuren geht, deren ideologische ›Fehler‹ in einer quasi-sozialistisch-realistischen Manier im Text kenntlich gemacht werden, oder um Ego-Dokumente, die mit verschwindend wenigen Ausnahmen nicht in der Ukraine veröffentlicht worden sind, sei es di-

gital oder in Buchform. Im zweiten Szenario treten fiktionale wie nichtfiktionale ›Orientalen‹ als mehr oder wenig überzeugte Unterstützer der ›ukrainischen Sache‹, ja als ›Ukrainer‹ auf, die ihre regionale Zugehörigkeit zumindest teilweise abgeschüttelt haben.⁴⁴ In diesen Koordinaten wird dem bewussten Sprechen im Namen der ›fragwürdigen‹ Regionen stillschweigend ein Kredit der Subversivität (in der oben angegebenen Bedeutung) zuteil – umso mehr, wenn der Urheber dieses Sprechens, wie im Fall des Bloggings, eine reale Person ist.

Aus dem (eigentlich recht übersichtlichen) Korpus einschlägiger »creative workers' blogs« habe ich zwei Weblogs zur Analyse gewählt, die 2014 entstanden. Wie viele andere dieser Art wurden auch sie in Buchform veröffentlicht,⁴⁵ was insofern günstig ist, als die für die Printveröffentlichung unerlässlichen Transformationen des Onlineoriginals die Einmischung des Machtdiskurses, insbesondere in Form der (Selbst-)Zensur, sichtbar machen. Konkret geht es um Olena Stepovas Weblog und Buch *Alles wird die Ukraine sein oder Die Geschichten aus der ATO-Zone (Vse budet Ukraina! Ili Istorii iz zony ATO, 2014)*⁴⁶ sowie um das Weblog Boris Chersonskijs und dessen Buchversion *Das offene Tagebuch (Otkrytyj dnevnik, 2015)*.

Abgesehen von einer obligatorisch ›proukrainischen‹ Position, der Russischsprachigkeit und der identifikatorischen Zugehörigkeit zu einem breit verstandenen innerukrainischen ›Orient‹ sind die Profile beider Autor:innen recht unterschiedlich. Stepova (eigentlich Elena Stepanec), vormals Juristin und Aktivistin aus der Oblast Luhans'k (Donbass), zurzeit Arbeiterin an einem Geflügelhof in Kaniv, steht hier stellvertretend für jene Blogger, die – wie Mustafa Najem – dem ›Euromaidan‹ und dem Krieg den größten Teil ihres symbolischen Kapitals verdanken und sich vor allem aufgrund ihrer Weblogs als Autoren etablierten. Chersonskij, Lyriker, Psychologe und Psychiater aus Odessa (Südukraine), war den ukrainischen und russischen Lesern dagegen lange vor 2013/14 bekannt. In den 1970er- und 1980er-Jahren veröffentlichte er seine Texte im sowjetischen Samizdat und hat bis 2015 mehr als ein Dutzend Bände mit intellektueller Poesie vorgelegt, die in mancher Hinsicht an die intertextuelle Poetik Iosif Brodskijs erinnert.⁴⁷ Auch setzte sich Chersonskij schon vor *Das offene Tagebuch* (und parallel zu einschlägigen Blogbeiträgen) mit dem ›Euromaidan‹ und dem Krieg im Donbass auseinander, vor allem in seinem Gedichtband *Missa in tempore belli/Messa vo vremena vojny* (2014). Entsprechend groß sind die Unterschiede in Stil und Funktion beider Weblogs. Da, wo die Laienautorin Stepova mit einfachen, oft fehlerhaften Sätzen, die zwischen Russisch und dem sogenannten *suržyk* – einer Mischsprache aus Ukrainisch und Russisch – oszillieren und von »conscious linguistic strategies« weit entfernt sind, über die Begebenheiten des Alltags schreibt und naive patriotische Botschaften ins Netz sendet, versucht der

geschulte Intellektuelle Chersonskij, die verwickelte Lage mit Zitaten, komplexen Gedichten und differenzierten Argumenten zu reflektieren. Da, wo Stepova auf die Interaktion mit den Lesern ihres Blogs setzt, die Kommentare aus diesem Grunde sogar höher stellt als die eigenen Beiträge⁴⁸ und ihr Facebook-Blöfeed somit als Überzeugungsinstrument positioniert, bevorzugt Chersonskij eine monologische Ausdrucksweise, die überwiegend an Gleichgesinnte adressiert ist. Deutlich voneinander abweichend sind schließlich auch die von Stepova und Chersonskij jeweils vermittelten Zeugenperspektiven. Die Bloggerin aus dem Donbass berichtet unter Lebensgefahr die ›Wahrheit‹ über das Leben der proukrainischen Minderheit auf den von Separatisten kontrollierten Gebieten und fungiert somit als moralische Zeugin. Der Autor aus Odessa verharnt dagegen in der Rolle eines kaum beteiligten (weil unversehrten) historischen Zeugen.⁴⁹

Durch den Vergleich dieser zwei so unterschiedlichen Blogkonvolute werde ich in zwei nachfolgenden Kapiteln die Darstellungen des Donbass bzw. der Südukraine als eines innerukrainischen ›Orients‹ und die damit verbundenen identifikatorischen Selbstverortungen der jeweiligen Blogger:innen vergleichend analysieren. Fokussieren werde ich mich einerseits auf die Abweichungen von den Mainstreamnarrativen, die eine mögliche subversive Dimension des Kriegsbloggings abstecken, andererseits auf die normativen Interpretationsmuster, die sich beide Blogger:innen im Zuge des Krieges zu eigen machen und die die anfängliche ›Abweichung‹ eliminieren oder relativieren. Diese Anpassung an die vorgegebenen Deutungsmodelle werde ich dann im letzten Abschnitt als eine ambivalente Haltung untersuchen, die eine Wahrnehmung des Krieges als einer inneren Kolonisierung impliziert und diese mit Verhaltensweisen der Selbstkolonisierung zu neutralisieren versucht. Anschließend werde ich auf die innere Verbindung dieser doppelten Subalternität mit dem veränderten Status des Bloggings in der Ukraine nach 2013/14 eingehen. Es wird hierbei die These aufgestellt, dass die Selbstwahrnehmung des Landes als einer Postkolonie in der Krisensituation tendenziell eine innere Polarisierung hervorruft und dadurch die Blogger entweder zu einer defensiven oder zu einer offensiven Haltung zwingt, die jeden grundsätzlichen Dissens ausschließt.

Eine subversive Hybridität und deren Scheitern: Der Fall Stepova

Das Weblog Olena Stepovas, der als Grundlage für die Buchausgabe diente, stellt eine komplexe Konstruktion dar. Die allermeisten Beiträge sind auf Facebook gepostet worden, wo Stepova drei Accounts führt: Den einen als Autorin (seit August 2014); den zweiten als Gruppe (seit September 2016); den dritten

und ältesten als Privatperson (seit Juli 2012; die in Frage kommenden Posts waren in der Zeit ihres Entstehens öffentlich, heute haben nur noch *friends only* Zugriff).⁵⁰ Außerdem hat Stepova Textfragmente auf der Blogplattform blogspot.com (zwischen April 2014 und April 2019) veröffentlicht und schreibt seit Oktober 2014 blogähnliche Kolumnen für das Portal *Informacionnoe soprotyvlenie* (Informationswiderstand), das vom Kriegsreporter Dmytro Tymčuk gegründet wurde.⁵¹ Dabei sind einige Beiträge auf Blogspot und auf Facebook identisch, und die Kolumnen auf *Soprotyvlenie* werden in der Facebook-Gruppe re-postet. Nachfolgend geht es nicht um das ganze Textkorpus, das immer noch im Entstehen begriffen ist, sondern um den Bruchteil hiervon, der die heiße Phase des Konflikts umspannt. Entsprechende Texte, die zwischen dem Ausbruch des Krieges im Frühjahr 2014 und den allgemeinen Wahlen (*vseobščie vybory*) in der sogenannten ›Volksrepublik Lugansk‹ (11. November 2014) entstanden, haben es auch in die Buchausgabe geschafft, die allerdings nicht kalendarisch, sondern thematisch geordnet ist. Diese Ausgabe existiert in zwei Fassungen. Die erste, kürzere Fassung erschien unter dem Titel *Vse budet Ukraina!* gleich nach der Flucht der Bloggerin – hier zweisprachig als »Elena Stepnaja (Olena Stepova)« bezeichnet – in das zentralukrainische Kaniv.⁵² Das Buch wurde vom Kyiver Verlag *Duch i Litera* aus den Mitteln und auf Anregung von Ljudmila Ulickajas Fan-Club veröffentlicht. Die zweite, längere Fassung, die allerdings auf einige Texte aus der ersten Fassung verzichtet, wurde wenige Monate später in dem von Stepova autorisierten Wortlaut vom Kyiver Verlag *Knyha-pljus* mit dem Untertitel *Ili istorii iz zony ATO* gedruckt. Die essayistischen Reaktionen auf die Ereignisse des ›heißen Sommers‹ 2014 sowie zumeist humoristische Alltagsgeschichten, die Stepova in ihr Buch übernimmt, dokumentieren die Lebensverhältnisse in den Städten Sverdlovs'k, Červonopatyzans'k, Roven'ki und einigen Nachbardörfern in der Oblast Luhans'k, wo die Autorin damals lebte oder unterwegs war. Diese Territorien wurden schon am Anfang des Krieges zum Teil der ›Volksrepublik Lugansk‹ (Luganskaja Narodnaja Respublika, kurz LNR), was die Perspektive des Blogs maßgeblich prägt.

Das Motto »Alles wird die Ukraine sein« (*»Vse budet Ukraina«*), das in beiden Buchpublikationen als Titel beibehalten und in einzelnen Beiträgen mehrmals wiederholt wird, verweist unzweideutig auf das Programm, welches der Bloggerin bei der Darstellung ihrer Region vorschwebt. Einerseits liest sich der kämpferische Imperativ als Bekenntnis zum Ideal einer mental wie kulturell homogenen und territorial unversehrten Ukraine, die – wie das Futurum zeigt – durch eine Wiedereingliederung des Donbass in ihrer ›natürlichen‹ Form wiederhergestellt werden soll. Andererseits rekuriert das Motto auf den notorischen Satz »Alles wird der Donbass sein« (*»Vse budet Donbass«*), der als Formel für die ›Invasion‹

des ›prorussischen‹ Donbass in die restliche Ukraine unter dem Präsidenten Viktor Janukovič verwendet wurde (Janukovič selbst wurde im Donbass in der Stadt Enakievo geboren und wirkte bis zu seiner Ernennung zum Ministerpräsidenten im Jahr 2002 in der Region).⁵³ Durch eine ›Ukrainisierung‹ des Satzes wird der besondere Charakter des Donbass bestätigt und der Region zugleich ein ›ukrainisches‹ Profil verliehen. Im Vorwort zur zweiten Buchausgabe erklärt Stepova diese Doppeldeutigkeit sogar zu einem Markenzeichen des Donbass, dessen Bevölkerung von außen dem orientalisierenden Klischee weitgehend entspreche, von innen jedoch im Grunde ›proukrainisch‹ sei:

Glauben Sie es nicht, wenn Ihnen jemand sagt, der Donbass sei nur »Luganda« und »Dyra«. ⁵⁴ Der Donbass – das sind doch wir, brave, fleißige, ein wenig naive Ostmenschen, die eine Mischsprache aus Ukrainisch und Russisch sprechen und in den sowjetischen Zeiten steckengeblieben sind, aber ihre Ukraine mit ganzem Herzen lieben. (SB, 3)⁵⁵

Um den Donbass entsprechend vermarkten zu können, versucht Stepova, das Porträt einer ideologisch, ethnisch und kulturell heterogenen Region zu zeichnen. Die daraus resultierenden Geschichten und Reflexionen kreisen um zwei zentrale Topoi, nämlich um die Hybridität des Donbass und um dessen gesunden Steppengeist.

Die Hybridität fasst Stepova, anders als die meisten Autoren der ukrainischen Kriegsliteratur, weniger als Fehlen der eigentlich ukrainischen, ›reinen‹, ›emphatischen‹ Identität (*vyrasna identyčnistʹ*) nationalistischer Prägung auf,⁵⁶ sondern vielmehr als positives Merkmal, das auch viele Chancen in sich birgt und in diesem Sinne dem von Homi K. Bhabha entworfenen Konzept nahe kommt.⁵⁷ Den Ursprung dieser Hybridität sieht die Bloggerin allerdings nicht in der – wie auch immer verstandenen – (Post-)Kolonialität, sondern in der Lage des Donbass als Frontier.⁵⁸ Als solche müsse sich die Region einerseits in der Einfangbahn des nahen Russland durchsetzen, andererseits in der ›Hölle‹ (*ad*) (SB, 18) der vom Kohlebergbau geprägten Umwelt und Lebensweise überleben. Angesichts dieser Herausforderungen sei der Donbass geradezu gezwungen, sich verschiedene Taktiken einfallen zu lassen, die scheinbar unvereinbare Gegensätze vor allem auf der Ebene des Alltags überbrücken können. Eine der wichtigsten Taktiken dieser Art ist laut Stepova der bereits erwähnte *suržyk*. Diese Mischsprache bilde, so die Autorin, das Rückgrat der sprachlichen Identität in der Region. Hierdurch werde der Donbass in die ›ukrainische Welt‹ integriert, von der aggressiven ›russischen Welt‹ dagegen effektiv abgegrenzt,⁵⁹ da die ›Russen‹, wie viele Blogbeiträge zeigen, anders als die Ukrainer die lokale Mischsprache

kaum verstehen können. Eine weitere Taktik aus dem Repertoire des hybriden Alltags im Donbass ist die raffinierte Kompromisskultur. Indem sie weit voneinander abweichende, unter Kriegsbedingungen oft unversöhnliche Positionen in einer prekären Balance halte, werde sie zur Grundbedingung des Überlebens. Ein Beispiel hierfür ist etwa die skurrile Hochzeitgeschichte (*Eine Hochzeit in der ATO-Zone/ATOšnaja svad'ba* [SB, 89–93]), in der die proukrainischen und die prorussischen Verwandten durch eine kluge Mediation der Tischführerin aus dem Donbass dem bewaffneten Streit um ein Haar entkommen.

Wenn die Hybridität eine soziokulturelle Dimension der Donbass-Identität ausmacht, so bildet die Steppe, die nicht zufällig auch das Pseudonym der Autorin (Stepova) prägt, ihre organische Basis. In Stepovas Blog oszilliert die Steppe, die vor allem über eine menschliche und nur am Rande über eine territoriale Dimension verfügt, zwischen der romantischen Vorstellung von Natur als Freiheitsraum und dem nationalistischen Ideologem von »Blut und Boden«. ⁶⁰ Gerade in der Steppe und mit Hilfe der Steppe, die alle Eroberer »vom Osten«, seien es Mongolen oder Russen, herausstoße, wird die identitäre Einheit des Donbass mit der restlichen Ukraine für Stepova erkennbar. So wird die Steppe – genauso wie die Kompromisskultur in der Hochzeitgeschichte – in einem fiktiven Brief eines Einwohners der westukrainischen Stadt Vinnyčja an einen namenlosen Mitbürger aus dem Donbass zur Grundlage einer fast unmöglichen Balance. Gerade diese Balance lässt diverse regionale Identitäten in einer national und zugleich sowjetisch anmutenden Verbrüderung aufgehen:

Sei gegrüßt, du unbekannter und doch ganz lieber Mensch. Wir haben uns nie getroffen. Trotzdem haben wir etwas Gemeinsames: unser Land. Wir leben in der Ukraine. Ich in Vinnica und du in Červonopartizansk. Doch wir sind blutsverwandt, bodenverwandt. Ich gehe über das Feld und streichle die schweren Weizenähren, und du fährst in die Grube ein, um Kohle zu gewinnen. Ich weiß nicht, was eine Kohlengrube ist. Trotzdem glaube ich, dass Kohle zu gewinnen genauso wichtig ist, wie Weizen anzubauen. (SB, 152) ⁶¹

Die Apologie des Donbass als eines Schmelztiegels der Kulturen, die diese ostukrainische Region in die Gesamtukraine als einen Sonderfall integriert, weicht vom Diskurs der »inneren Orientalisierung« deutlich ab und darf somit im oben skizzierten Kontext der Ukraine nach 2013/14 durchaus als »subversiv« angesehen werden. Diese Darstellungsweise wird im Blog jedoch durch zahlreiche Konfrontationen der Autorin mit der dunklen Seite der »Steppenseele« (*stepnaja duša* [SB, 103]) konsequent relativiert. Da diese dunkle Seite das Bild des *heutigen* Donbass in Stepovas Schilderungen eindeutig dominiert, erscheint das von der Bloggerin entworfene hybride Porträt als ein Ideal, das irgendwann

einmal existierte und auch künftig vielleicht reaktualisiert werden kann, in der Gegenwart aber völlig abhanden gekommen ist.

Die problematische Kompatibilität der beiden Gesichter des Donbass findet unter anderem in einer spezifischen Zuordnung der Personalpronomen ihren Niederschlag. Auf der einen Seite der Barrikade steht das proukrainische und proeuropäische »Wir«, auf der anderen das antiukrainische, prorussische, separatistische »Sie«. Das »Wir«, zu deren Vertretern Stepova selbst, die meisten ihrer Verwandten, Freunde und Freundinnen und nur ausnahmsweise einige ihr persönlich nicht bekannte, »unsere Leute« (SB, 139) zählen, besteht überwiegend aus »Unternehmern« (SB, 73) und anderen aktiven Menschen.⁶² Diese spenden Blut für Soldaten, fahren auch unter Kriegsbedingungen in die Schächte ein (vgl. SF, 97) und bringen auch unter Beschuss die zugewucherten Parks in Ordnung (vgl. SB, 22). Im Unterschied zum »Wir« werden die zumeist gesichtslosen »Sie« als »Separatisten«, »Luganthropen« (SB, 140), »durchgedrehte Banditen« (SB, 22), »versklavte Bergarbeiter« (SB, 196), »Moleküle des Bösen oder des Dunkels« (SB, 44), »Ukraine-Bürger ohne Gefühl der nationalen Zugehörigkeit« (SB, 164) usw.,⁶³ kurzum als fremdartige, gehässige Wesen dargestellt, deren Vorgehensweise man auch als Insider kaum nachvollziehen kann.

Wohl am radikalsten spiegelt sich die Logik der »wir«/»sie«-Dichotomie in der von Stepova durchgehend verwendeten Medikalisierungsrhetorik wider. Aus dieser Perspektive erscheinen »Sie« als Kranke, die an »LNRismus« (SB, 53), »Wattekrankheit« (SB, 141; SF, 12.8.2014) oder »Spionismus« (SB, 45) leiden; als Verbreiter der russischen »Infokrankheitserreger« (SB, 31), denen man nicht zu nah stehen soll (vgl. SB, 30); bestenfalls als Verrückte (vgl. SB, 126).⁶⁴ Dem »Wir« wird dagegen der Status jener wie durch Wunder Verschonten zuteil, deren Mission in der Suche nach einem »Impfstoff« (SB, 109, 131) oder »Gegengift« (SB, 135) besteht.⁶⁵ Sich selbst räumt die Bloggerin hierbei die Rolle einer Pathologin ein, die mit ihren Blogbeiträgen »ein Furunkel am Körper meines Landes« (SB, 52) öffnet.⁶⁶ Unter dem Einfluss der »Krankheit« werden die positiven Merkmale des »Wir«-Donbass ins Gegenteil des »Sie«-Donbass verkehrt und dem Stereotyp angepasst. »Wir« vereinen das Unvereinbare, um den Frieden zu bewahren – »Sie« schwelgen im »Einheitsbrei aus Faschisten, Banditen, Achmetov, Russland, Geld, Macht, Business« (SB, 40).⁶⁷ »Wir« konstituieren durch die Membran der Steppe die Einheit des ukrainischen Territoriums – »Sie« fliehen als desertierende Separatisten »vor dem Krieg, zu dem sie selber angestiftet haben, in das Land [Russland], das sie enteignet und den Krieg bezahlt hat« (SF, 17.6.2014).⁶⁸ Unter dem Strich haben die Leser des Weblogs und des Buches viel mehr Chancen, trotz deren Ausgangsintention und dem Stepova vorschwebenden idealen Identitätsmuster zur Überzeugung zu kommen, der Donbass sei genau das, was das

Klischee besagt, nämlich »brutal, aggressiv, halbbetrunken, russifiziert, vertiert und kartoffelkäferfarbig« (SB, 164).⁶⁹

Medikalisiert wird im Weblog wie im Buch schließlich auch der Krieg im Donbass, und zwar auf eine doppelte Art und Weise. Einerseits wird der Krieg – sozusagen als Nebenprodukt des separatistischen »Virus« – als eine heimtückische Krankheit bzw. Infektion parametrisiert. Diese schleiche sich allmählich in den geschwächten Landeskörper ein, lasse dort einen Entzündungsherd entstehen, »huschle« in »unsere ruhigen, arbeitsamen Städte« wie ein Ungeziefer (SB, 3) und überlebe dort in einer latenten Form.⁷⁰ Andererseits wird der Krieg im traditionellen Stil als permanente Grenzsituation inszeniert, welche die »Schleusen unserer Seelen öffnet« (SB, 150) und den Menschen dazu zwingt, »erwachsener und weiser« (SB, 108) zu werden und »sein wahres Gesicht zu zeigen« (SB, 175).⁷¹ Mithin funktioniert der Krieg-als-Infektion zugleich als eine Art Arznei, welche die Identität der Betroffenen potenziert oder gar korrigiert. Da das Erste allerdings nur »Sie« betrifft und das Zweite ausschließlich das »Wir«, mündet diese scheinbare Doppeldeutigkeit in eine konsequente Vorstellung vom Krieg als »Entseuchung«. In deren Verlauf sollen, ja müssen die gesunden oder wenigstens heilbaren Patrioten die »Unheilbaren« (SF 25.6.2014) physisch beseitigen.⁷² Wie diese Beseitigung aussehen kann, deutet die Autorin, allerdings in einem ironischen Modus, wenigstens an zwei Stellen an. Einmal erzählt Stepova, wie ihre Nachbarn auf dem Lande Enten schlachten, und zwar so, als ob es eine karnevaleske Antiterroroperation wäre: »Im Keller kann man die Enten abfedern. Sie haben auch eine ATO überlebt. Nun sind sie Büchsenfleisch. Heute fällt es einem schwer, Separatist zu sein« (SB, 28).⁷³ In einer anderen Episode berichtet sie über die Raserei eines alkoholisierten Nachbarn, der wie die Enten ein Separatist ist, und überlegt (wiederum im »Wir«-Modus), ob man bei seinem Nichterscheinen nicht die Ruine seines Hauses abbrennen sollte: »Da die Obrigkeiten unsere bescheidenen vier Straßen und eine Seitengasse im Stich gelassen hatten [...] einigten wir uns über Folgendes: Sobald es stinkt, brennen wir die Ruine ab. Wir sind jetzt hier unser eigenes Gesundheitsamt« (SB, 58).⁷⁴

*Wie aus einer Nationalismuskritik
ein Totalitarismusgebot wurde: Der Fall Chersonskij*

Das Blog von Boris Chersonskij ist formal gesehen noch komplexer organisiert als derjenige von Stepova. Obwohl Chersonskij sein »offenes Tagebuch« ebenso auf zwei Plattformen – auf Facebook und im LiveJournal⁷⁵ – führt, entstehen am Ende zwei recht unterschiedliche Textkorpusse. Auch enthält die Buchpu-

blikation einige Textfragmente und Gedichte, die in keinem der Weblogs zu finden sind. Diese gehören möglicherweise zu den unveröffentlichten oder im Nachhinein gesperrten bzw. gelöschten Beiträgen des Autors. Darüber hinaus, obwohl die Beiträge in beiden Weblogs frei zugänglich sind, besteht Chersonskij in seinem LiveJournal darauf, dass alle dort veröffentlichten Texte »vor ihrer Publikation in Druck- oder Onlinemedien als ›lyrisches Tagebuch‹ des Autors zu behandeln [sind] [...] und dementsprechend außerhalb der Blogosphäre nicht besprochen werden [dürfen]«.76 Im Grunde genommen positioniert Chersonskij die Buchausgabe seines Blogs als klassisches literarisches Tagebuch im Sinne von Max Frisch oder André Gide, die Weblogs dagegen als Vorstufen zum gedruckten Buch. Hierin besteht ein weiterer Unterschied zu Stepova, die sich in erster Linie als Bloggerin sieht, zumal sie »keine Erzählungen schreibt«, sondern »Gespräche führt« und daher »weder Schriftstellerin noch Literatin« sei (SB, 111).77

Trotz einer deutlichen Privilegierung der autorisierten Fassung liegt dem *Offenen Tagebuch* und den beiden Weblogs – wiederum anders als bei Stepova – eine kalendarische Struktur zugrunde: Alle essayistischen Textfragmente und Gedichte sind eindeutig datiert und werden in der Reihenfolge ihrer Entstehung, so wie dies im Weblog der Fall ist, wiedergegeben. Die tagebuchartige Gruppierung des Textmaterials ist in *Das offene Tagebuch* sinntragend. Denn, wie der Autor selbst zugibt, besteht die Aufgabe seines »Heftles mit Entwürfen« (HB, 4) darin, die Veränderungen im Leben des Landes, der Region und im Selbstverständnis des Autors binnen »eines der tragischsten [Jahre] in meinem Leben« (HB, 290) zu fixieren.78 In diesem Sinne ist *Das offene Tagebuch*, um mit Sally McGrane zu sprechen, in der Tat »a daily symposium on the identity of the new Ukraine«.79

Die innere Transformation des Bloggers lässt zwei Phasen erkennen. Die erste Phase, in der seine regionale Identität noch das Sagen hat, umfasst die Ereignisse des »Euromaidans« und die Annexion der Krim (Januar bis April 2014). In dieser Zeit inszeniert sich Chersonskij hauptsächlich als Träger zweier Zugehörigkeiten, die nach dem Sieg des Maidans und dem Beginn der ATO immer deutlicher marginalisiert werden. Erstens geht es um die Zugehörigkeit zu Odessa und den sich daran anschließenden Territorien der Südukraine, die sich sowohl dem »wirtschaftlich traditionell überlegenen« Osten, als auch dem »im geistigen und ideologischen Bereich« (HB, 48) dominierenden Westen gegenüber spürbar abgrenzen.80 Zweitens um die Identifikation mit der russischsprachigen Gemeinschaft, die neben dem Süden und dem Osten der Ukraine (inklusive Odessa) auch Russland umfasst. Aus dieser Zaungast-Perspektive warnt Chersonskij vor Polarisierungs- und Nationalisierungstendenzen, welche im Zuge des

»Euromaidans« zutage getreten sind, obwohl er mit den Protesten gegen Janukovič generell sympathisiert. Dabei bedient er sich in seinen einschlägigen Warnungen und Invektiven einer Rhetorik, die bereits nach wenigen Monaten für ihn selbst wie für die neue Macht zum Kleinod des »Separatismus« werden wird. So macht er am 23. Februar, kurz nach dem gewaltsamen Ende des Maidans, auf die »auf hohen Touren laufende« (HB, 28) Straßengewalt sowie auf die »grausamen und rücksichtslosen Kerle« (HB, 28) aus dem rechtsradikalen Lager aufmerksam.³¹ In einem anderen Fragment warnt er die ukrainischen Regionen vor einem »schwierigen, unnötigen Gespräch« miteinander, das angesichts der »erstarkten und verbissenen« russischen Metropole zu gefährlich sei (HB, 47) – zumal nur die russische Metropole diese Regionen in ihren Grenzen zusammenhalte [sic!].³² Eine ähnliche Zwischenposition nimmt der Blogger auch in Bezug auf seine sprachliche Identität ein. In dieser Hinsicht definiert er sich als »russischsprachiger Einwohner in einer russischsprachigen Stadt« (HB, 42), dessen Sprache in der unabhängigen Ukraine nie problematisch gewesen sei (vgl. HB, 49).³³

Als Wendepunkt, an dem der Zaungast aus einer kulturell und sprachlich hybriden Region zum Vorkämpfer des ukrainischen nationalen Projekts wird, dienen in Chersonskijs »Tagebuch« die Ausschreitungen in Odessa am 2. Mai 2014, bei denen – nach unterschiedlichen Schätzungen – zwischen 39 und 74 Gegner des Maidans in dem von Maidan-Anhängern angezündeten Haus der Gewerkschaften ums Leben kamen.³⁴ Diesen Ausschreitungen widmet Chersonskij einen zehnteiligen Zeugenbericht, in dem er zum ersten Mal auf seine Betrachterposition und seine subversiven – offenbar zu diesem Zeitpunkt bereits zu subversiven – Aufrufe zur Toleranz verzichtet. Ein deutliches Merkmal dieser identitären Transformation ist die für uns bereits bekannte Aufteilung der Akteure »unserer Tragödie« (so der Titel des Berichts – *Naša tragedija*) – und mit ihnen auch der Bevölkerung von Chersonskijs Heimatregion – in »wir« und »sie«: »Soviel ich verstehe, ist der Aufforderung, die »Anhänger der Föderalisierung« zu befreien, bereits nachgekommen. Sie sind frei. Und wir?« (HB, 113)³⁵ Diese Frage, die den Bericht abschließt, ist ein klares Zeichen dafür, dass der Blogger von nun an keine Verständigung mit andersdenkenden Odessiten, ja mit sämtlichen russlandfreundlichen oder einfach nicht genügend ukrainisch-patriotischen Mitbürgern sucht. Die hier eingeschlagene Richtung weg von der eigenen Region wird nach dem Anfang des Krieges an der ostukrainischen Front definitiv. Ein gutes Beispiel hierfür ist der Eintrag vom 15.6.2014, der eine Berliner Diskussion über den Krieg in der Ukraine referiert. In ihm stellt Chersonskij dieselbe Wir-Sie-Dichotomie zwischen dem »Osten«, dessen Bevölkerung vermeintlich am Stockholm-Syndrom gegenüber den Okkupanten leide, und den »BürgerIn der Ukraine, die auch solche bleiben wollen« (HB, 128).³⁶

als ein alternativloses Entweder-oder vor, das keine Aussicht auf Versöhnung mehr zulässt.

Die vom Blogger Chersonskij durchgemachte Wandlung zieht auch eine veränderte Sprachbalance nach sich. Die Veränderung beginnt kurz nach »unserer Tragödie« in Odessa mit der Behauptung, der Autor sei »kein Leibeigener der russischen Sprache« (HB, 118), und mündet in die klare Absage an die Möglichkeit einer rein russischsprachigen Kultur in der Ukraine – sei es, weil es im Land »keine Menschen der reinen russischen oder reinen ukrainischen Kultur« (HB, 163) gebe oder weil Russisch zur Sprache der Besatzer (HB, 255) geworden sei⁸⁷ – ein durchaus verbreitetes nationalistisches Ideologem zu dieser Zeit. Diese Transformation materialisiert sich in der Verfassung recht unbeholfener Übertragungen der eigenen Gedichte ins Ukrainische und später auch einiger ebenso unbeholfener Originalgedichte auf Ukrainisch. Eines dieser Gedichte – *Sie werden »Die unzerbrechliche Union« spielen und im Chor singen...* (russ. »Sojuz nerušimyj« sygrajut i chorom spojut...) bzw. *Sie werden »Die unzerbrechliche Union« spielen - der Anfang eines neuen Jahres...* (ukr. »Sojuz neporušnyj« zihrajut' - Novoho roku počatok...) – umrahmt sogar die Buchedition des Blogs (die ukrainische Fassung findet man in keinem der Weblogs), so dass *Das offene Tagebuch* mit einem russischen Text beginnt und mit dessen ukrainischer Übersetzung endet. Dies sollen die Leser wohl als Signal eines Autors verstehen, der sich von seiner früheren Selbstdefinition als »russischsprachiger Einwohner in einer russischsprachigen Stadt« nun distanzieren will.⁸⁸

Parallel zur Selbstidentifikation des Bloggers mit dem ukrainisch-nationalen »Wir« wird auch das »Sie«, genauso wie bei Stepova, immer häufiger mit pejorativen Konnotationen und der Rhetorik der Entmenschlichung versehen. Diese Tendenz wird in der zweiten Hälfte des Blogs als Narrativ über die biologische Degradierung »prorussischer« Gegner sichtbar, das an den medialen Diskurs über *kolorady* offensichtlich anknüpft.⁸⁹ So kommen im Gedicht *Hammerschmiede für die Reinheit des russischen Wortes Scheißdreck (Molotobojcy za čistotu russkogo slova bljad')* die feindlichen »Sie« – entweder die Anhänger des Präsidenten Putin oder die Verfechter der »Volksrepubliken« Doneck und Lugansk – als »urwüchsige Leute« zum Vorschein, die stets »ordentlich betrunken und befehlsgemäß blutig« sind; ja als »drahtige plattköpfige Tiere«, welche die Lebensweisen ihrer »Säbelzahn« – der »Saurier« oder der »Reptilien« – nie wirklich aufgegeben haben (HB, 225, 226).⁹⁰

Das Bild der feindlichen und zivilisatorisch unterlegenen »Sie« korreliert wiederum, wie bei Stepova, mit Chersonskijs endgültiger Entscheidung zugunsten des Krieges bis zum bitteren Ende. Dieser wird allerdings weniger als »Desinfektion«, vielmehr als evolutionärer Überlebenskampf semantisiert. So

bemerkt der Dichter und Blogger am 2. September 2014 in einem Kommentar zum Ausstieg Russlands aus der sogenannten Minsker Kontaktgruppe,⁹¹ die »Friedenspartei« sei in der aktuellen Situation »eindeutig eine Resignations- und Übergabepartei« (HB, 166).⁹² Am 25. September erklärt er, warum: »Um Zeit zu gewinnen, muss man nicht den Krieg verlieren« (HB, 184).⁹³ Seine radikalste Aussage zum Thema, datiert auf den 4. August 2014, hat Chersonskij allerdings nicht in *Das offene Tagebuch* übernommen. An diesem Tag postete er auf Facebook mit Rückgriff auf Machiavellis These über den »Verderb des Menschenmaterials« unter Tyrannei eine deutliche Aufforderung zur Diktatur. Diese steht der Desinfektionsidee von Stepova bedenklich nahe und wird mittels Majuskelschrift sogar zu einer Art Programm erhoben:

DEMOKRATISCHE VERÄNDERUNGEN SIND IM POSTSOWJETISCHEN RAUM
AUSSCHLIESSLICH ALS ERGEBNIS UNDEMOKRATISCHER TATEN DENKBAR.
EINE WIEDERHERSTELLUNG DER RECHTSSTAATLICHKEIT IST NUR DURCH
RECHTSBRUCH MÖGLICH. (HF, 4.8.2014)⁹⁴

*Die Selbstkolonisierung des Bloggers
und was es für das Blogging bedeutet*

Indem beide »creative workers« aus dem Donbass und der Südukraine in ihren Blogs auf jede kulturelle Hybridität und Pluralität im Endergebnis ausdrücklich verzichten und sich die Rhetorik und zentralen Denkfiguren des nationalistischen Mainstreams aneignen, bekunden sie ihren gegebenenfalls impliziten Wunsch, sich mit den Machtstrukturen und Narrativen des ukrainischen »Kerlands« zu identifizieren oder wenigstens zu synchronisieren, statt – wie oft angenommen – diese zu subvertieren. Doch welche Rolle wird den beiden Autor:innen hierdurch zuteil und wie lässt dies die Funktion ihrer Weblogs in politischen, diskursiven und medialen Machtverhältnissen in der Postmaidan-Ukraine definieren?

Zwei Faktoren sind in dieser Hinsicht ausschlaggebend. Erstens muss noch einmal darauf hingewiesen werden, dass eine solche Synchronisierung nicht von Anfang an gegeben ist, sondern sich als Folge einer »Selbsterziehung« des Bloggers/der Bloggerin aus dem »Osten« unter den Bedingungen der anschwellenden Gewalt entwickelt. In Chersonskijs Blog macht diese Selbsterziehung zum Ukrainer, wie bereits erwähnt, den Inhalt der meisten Beiträge aus und fügt diese thematisch zusammen – online noch deutlicher als im Buch. In Stepovas Blog schlägt sich dieselbe Tendenz im Nichteinschluss der meisten faktografischen

Posts in die ›kanonische‹ Fassung des Buches nieder. Die Bloggerin privilegiert letztlich »humoristische Episoden aus dem Leben der Menschen«, da diese, wie sie meint, »Veränderungen dieser Menschen« im Krieg sichtbar machen.⁹⁵

Zweitens gilt es zu berücksichtigen, dass sowohl das schreibende Ich als auch die sich »verändernden« Menschen ihre neue Identität nicht selbst erfinden, sondern das vorgegebene Modell möglichst eins zu eins wiedergeben. In Chersonskij's Blog befindet sich das zu kopierende Original im Westen der Ukraine, dort vor allem in L'viv, was möglicherweise auch biografisch bedingt ist (der Blogger wurde in Černivei geboren und studierte in Ivano-Frankivs'k). Als Endpunkt dieser Hinwendung zum ›Westen‹ dürfte wohl der Beitrag vom 11. September 2014 gelten, in dem Odessa nur als Wohnort, der ukrainische Westen dagegen als Identifikationsort angegeben wird: »falls mein Land innerlich gespalten bleibt, bleibe ich zwar in Odessa, aber mein Herz wird hier, im Westen des Landes, schlagen« (HB, 172).⁹⁶ Auffallend ist, dass Chersonskij dabei nicht nur die westukrainische Kultur, sondern auch die dortige Geschichtsmythologie in sein Herz miteinschließt. Dies betrifft auch die Figur von Stepan Bandera, des Führers des radikalen Flügels der westukrainischen Organisation Ukrainischer Nationalisten (OUN-B) sowie der sogenannten Ukrainischen Aufständischen Armee (Ukrajins'ka Povstans'ka Armija, kurz UPA) und eines NS-Kollaborateurs, der insbesondere in der Westukraine als Nationalheld gefeiert wird.⁹⁷ Im Beitrag vom 31. Januar 2014 gehört Bandera noch zu den Figuren, die »die Ukraine in zwei Teile spalteln« (HB, 15).⁹⁸ Im Beitrag vom 26. September ist er schon Teil des kompromissfähigen Heldenpantheons: »der Verzicht auf Stalin würde unsere Identität stärken; der Verzicht auf Bandera wäre für die Identität der L'viver von ernstem Nachteil [...]. Wir müssen uns also darauf einigen, dass die UPA für die Westukrainer Helden sind, und sie müssen sich darauf einigen, dass unsere Väter und Großväter auch Helden sind« (HB, 188).⁹⁹

Auch in Stepovas Blog findet eine ähnliche Anpassung statt. Hier beliefert das nicht näher zu verortende ukrainische ›Kernland‹ den Donbass mit einer – oder sogar: *der* – »WAHRHEIT« (SB, 112), sei es in Form von Nachrichten »ohne Lügen« (SB, 35), mitleidvollen Kommentaren oder Militärkarten der ATO (vgl. SB, 70).¹⁰⁰ Schließlich gelingt es der Bloggerin aus dem Donbass nur dank dieser »Wahrheit«, russische »Fake News« (SB, 113) zu neutralisieren und die zivilisatorische Überlegenheit des »Wir« vor den fernsehenden »Wattekennern« (SB, 31) zu zementieren.¹⁰¹

Die hier beschriebene Synchronisierungslogik verortet die Selbstdarstellungen beider Blogger:innen aus dem ›Osten‹ an der Schnittstelle von zwei Modi der Subalternität. Einerseits steht ihre identifikatorische Anpassung dem Begriff der *Selbstkolonisierung* sehr nahe, den der bulgarische Kulturwissenschaftler

Alexander Kiossev am Beispiel von Europas »hegemony without domination« über Nicht-Europa bzw. Osteuropa theoretisch begründet hat. In Übereinstimmung mit Kiossevs Modell anerkennt der ukrainische »Osten« als (ursprünglich) »extracolonial »periphery« die »self-evidently foreign cultural supremacy« (in diesem Fall den nationalistischen Diskurs des »Kernlandes« bzw. des ukrainischen »Westens«) und »absorbs the basic values and categories« der hegemonialen »Metropole«¹⁰² – sei es Kyiv, L'viv oder eine andere »proukrainische« Region. Andererseits widerspricht das Fehlen der notwendigen »voluntarily« bei beiden Blogger:innen (»voluntarily recognizes«) dem Sinn von Kiossevs Begriff. Grund dafür ist vor allem der Kriegszustand (bei Stepova) oder der drohende Krieg (bei Chersonskij), der diese »Freiwilligkeit« und die damit verbundene »Extrakolonialität« radikal einschränkt oder ganz ausschließt, da unter Kriegsbedingungen der Fremde automatisch zum Feind und somit zum potentiellen Objekt des Ausschlusses, ja der Vernichtung wird.¹⁰³ In einer Lage, in der die »richtige« Wahl der Identität lebenswichtig wird, nimmt die von beiden Blogger:innen unternommene Assimilation die Form eines Versuchs an, die eine – ukrainische – Partei des militärischen, soziokulturellen und ideologischen Konflikts bewusst oder unbewusst nachzuahmen, um sich aus der Schusslinie zu nehmen. Die gegebenenfalls imaginäre Situation, in der diese Nachahmung stattfindet und die die Form der Anpassung bedingt, darf man wohl als *innere Kolonisierung* bezeichnen – im Unterschied zu der Kolonisation von außen, als deren Subjekt die andere, »äußere« – (pro-)russische – Partei wahrgenommen wird. Unter innerer Kolonisierung verstehe ich im Anschluss an Alexander Etkind, Dirk Uffelman und Ilja Kukuljin »die Anwendung der Praktiken kolonialer Verwaltung und des Wissens innerhalb der Staatsgrenzen« (hier in den Grenzen der Ukraine vor 2014), die mit einer »künstlichen Herstellung kultureller Differenzen« – in diesem Fall mit der Radikalisierung des Diskurses über die innere Orientalisierung – einhergeht. Diese Differenzen sind, so Etkind, Uffelman und Kukuljin, notwendig, um »die subalternen Gruppen der Bevölkerung zu disziplinieren und auszubeuten«.¹⁰⁴

Dafür, dass beide Blogs aus der ambivalenten Intention hervorgehen, sich durch Selbstkolonisierung zu tarnen und auf diese Weise vor einem als innere Kolonisierung gedeuteten Zwang zu schützen, sprechen auch einige direkte oder – zumeist – indirekte Indizien, die den Zweifel beider Autor:innen an der Glaubwürdigkeit ihrer neuen ukrainischen Identität verdeutlichen. Dieser Zweifel zeugt einerseits von einem (unbewussten?) Wunsch, die eigene Subjektivität – als Blogger:in und als Vertreter:in der jeweiligen Region – durch die selbst gelenkte Anpassung wenigstens ex negativo zu bewahren, andererseits von der Wirkung einer realen oder imaginierten hegemonialen *und* dominierenden Kontrollinstanz, die die Wirksamkeit dieser Strategie in Frage stellt oder stellen kann.

Im Fall von Chersonskij geht es vor allem um dessen Russischsprachigkeit, die eines der zentralen Hindernisse für seine Integration in das als national und sprachlich homogen geglaubte ›Kernland‹ bzw. den ›Westen‹ darstellt. Sich dessen offensichtlich bewusst, versucht der konvertierte Blogger, seine sprachliche Andersartigkeit durch Hinweise auf deren Unbedenklichkeit für das ukrainische nationale Projekt wenn nicht zu entschärfen, so doch zu vertuschen. Entsprechend wird jede Rede von der eigenen Russischsprachigkeit in der zweiten Hälfte des Blogs mit Klauseln versehen, die sie unschädlich erscheinen lassen (sollen). Mal spricht Chersonskij von seinem lokalen – entweder ukrainischen oder jüdischen – Akzent, der sein Russisch ›entrussifiziere‹, und erwähnt wie beiläufig, dass sein Ukrainisch sogar den ›richtigen‹ galizischen Tonfall habe (vgl. HF, 22.6.2014). Mal beteuert er, dass er die ukrainische Sprache – anders als Russen – keinesfalls für Dialekt oder »Untersprache« (*nedojazyk*) halte (HF, 22.6.2014). Mal räumt er ein, »das Schaffen des Dichters gehört der Sprache, in der er schreibt, aber die Sprache gehört nicht den staatlichen Strukturen« (HLJ, 25.8.2014).¹⁰⁵

Was der erfahrene Berufsautor Chersonskij in Andeutungen ausspricht, potenziert sich bei der Laienautorin Stepova zu einer akuten Angst, als eine erkannt zu werden, die nicht nur über den Donbass berichtet, sondern selbst eine Patientin im ostukrainischen Krankenrevier sein müsste. Markant ist in diesem Sinne, dass die Bloggerin trotz der immer wieder beschworenen landesweiten »Einheit« (*edinstvo*) (SB, 4, 109, 112, 114, 115, 119, 129, 133, 134, 139, 140, 144, 150, 151, 154, 163, 164, 179) die Befürchtung nicht loswerden kann, man werde »uns [sic!] wegen der uns [den Donbass als Ganzes!] befallenen Wattekrankheit vernichten [...] wie die Pestbazillen, ohne auf unsere [hier im engeren Sinne] ukrainische Seele zu achten« (SB, 141).¹⁰⁶ Die (potentielle) Stichhaltigkeit dieser Befürchtung wird in einer anderen Episode bekräftigt, in der es um einen nicht stattgefundenen, jedoch, wie es scheint, ernst gemeinten Bombenangriff auf die Stadt geht. Erklärt wird dieser durch die Unfähigkeit des ukrainischen ›Kernlands‹, eine Handvoll der »Wir«-Patrioten von den »infizierten« »Sie« zu unterscheiden: »Die da oben haben entschieden, dass wir hier alle von gleicher LNR-Sorte sind, also abfeuern und Schluss« (SB, 32).¹⁰⁷ Man darf wohl so weit gehen zu behaupten, dass selbst die radikale Identitätspolitik beider Blogger:innen im Kontext dieser Angst vor ›Entlarvung‹ nichts anderes ist als ein (womöglich auch unbewusster) Versuch, das Gelingen der eigenen Konversion durch eine eindeutige Abgrenzung von den ›kranken‹ Regionsgenossen zu belegen – und auf diese Weise sich selbst und die Gleichgesinnten (»wir«) gegen die Gefahren der inneren, aber auch der äußeren Kolonisierung umso besser abzusichern.

Die Akzeptanz dieser Konversion vonseiten des ukrainischen ›Kernlands‹ beschränkt sich aber, wie beide Blogs zeigen, vor allem auf die Blogs selbst. Außerhalb des Bloggings und der sozialen Medien mag das ›Kernland‹ die Einheitsbekundungen mit unerfreulichen Absagen der Verlage (vgl. HLJ, 4.7.2014), den ›Fehlern‹ (HF, 19.7.2014) kultureller Institutionen oder auch mit verbalen Attacken gegen innere ›Kanaken‹ (*ponaechavšye*) in Frage stellen.¹⁰⁸ Im Blog verfügt jedoch der Blogger/die Bloggerin, der/die nach dem ›Euromaidan‹ zum Meinungsführer geworden ist, über ausreichend Instrumente, um sich als Teil der ›einheitlichen‹ Ukraine zu inszenieren. Ein deutliches Indiz hierfür sind z.B. Chersonkij's wiederholte Hinweise auf die Entfreundungen aller, die ›antiukrainisch‹ sind, sowie das Motto ›Keine Trolle füttern‹, das in seinen Facebook-Posts, jedoch nicht im Buch mehrmals vorkommt. In die gleiche Richtung weist auch die von beiden Blogger:innen beschriebene Phobie vor Internetstörungen, die ihren Kontakt mit der (im Vorfeld selektierten) Leserschaft gefährden. Stepova, die ›Gespräche und Schriftwechsel im Internet‹ als Antasten ›von Tausenden heißen Händen, Fingern, Augen, Seelen und Herzen‹ (SB, 174) beschreibt, empfindet den Internetausfall als eine ›Unterbrechung der Beziehung‹ (*svjaz`* [SB, 153]),¹⁰⁹ welcher sie eine geistige Dimension zuschreibt. Chersonskij, der im Unterschied zu Stepova auch über andere Kommunikationskanäle verfügt, stellt den von ihm erlebten Internetausfall nichtdestotrotz als Erfahrung eines Drogensüchtigen dar, der ›in der Nacht einen Dealer aufsucht, um sich zu bekiffen‹ (HF, 2.12.2014).¹¹⁰

Dass eine ›Rettung‹ vor den kolonisatorischen Exzessen mittels einer kulturell-ideologischen Assimilierung lediglich im Medium des Blogs in vollem Umfang gelingt, ist gerade im Hinblick auf die Fragestellung dieses Beitrags kennzeichnend. Denn gerade in den nachkolonialen bzw. postimperialen – oder den sich als solche wahrnehmenden – Gesellschaften wie der ukrainischen¹¹¹ gewinnt die dabei zum Tragen kommende performative Dimension der Selbstinszenierung, ein sine qua non im ›identity circus called ›Blogsphere‹,‹¹¹² einen recht tendenziösen Charakter. Entscheidend ist die mit einer solchen Selbstwahrnehmung einhergehende – und in der Ukraine auch von den Machtstrukturen gerne unterstützte – Interpretation des Konfliktes (hier des Krieges) als einer Kolonisierung (oder gleich mehrerer Kolonisierungen). Deren polarisierender Effekt zwingt die Blogger mit Notwendigkeit dazu, sich in ihren Blogs und mit Hilfe ihrer Blogs den (womöglich erfundenen) kolonisatorischen Koordinaten anzupassen und eine ›sichere‹ Identität anzuschaffen – entweder die des selbstkolonisierenden Subjektes, wie in den beiden analysierten Blogs, oder die des kolonisierenden Subjektes, sobald die geokulturelle Zugehörigkeit und/oder die Vergangenheit des Bloggers keine defensive Haltung nötig macht.¹¹³ Dies zieht

nicht nur Einbußen in der Subversivität nach sich, die desto schwächer wird, je mehr sich Bloggende/Schreibende durch (erfundene oder reale) Kolonisierung bedroht fühlen oder – wie im Fall mit regierungstreuen Bloggern – sich vom Anschluss an den entsprechenden Diskurs einen Machtzuwachs versprechen. Darüber hinaus verwandelt es die Blogs selbst von »alternativen Geschichten« über Krisensituationen (Krieg, Maidan, etc.), wie die »demokratisierende« Präsumtion es will, zu Maschinen einer Identitätsstiftung, die auf einer Anpassung an vorliegende, ja vorgeschriebene Deutungsmuster basiert. Das Objekt dieser Geschichten ist entsprechend nicht mehr die (wie auch immer verstandene) ›Realität‹, sondern der Schreibende selbst, und der Effekt nicht die ›Darstellung‹, sondern eine diskursive Perpetuierung des Konfliktes – des Krieges –, der dem Blogger seine neue Identität beschert und seine Zugehörigkeit zur Nation zementiert.

Anmerkungen

- 1 <https://www.facebook.com/Mustafanayyem/posts/10201177280260151> [letzter Zugriff 9.4.2021]; alle Übersetzungen stammen von mir.
- 2 <https://www.facebook.com/Mustafanayyem/posts/10201178184682761> [letzter Zugriff 9.4.2021].
- 3 Wie Azarov selbst zeitnah zugab, war die Entscheidung vor allem dem Druck der russländischen Regierung zu verdanken; vgl. Nikolaj Azarov, *Otložít' asociaciju s ES trebovala Rossija*; <https://www.rbc.ru/politics/26/11/2013/5704139b9a794761c0ce415a> [letzter Zugriff 11.6.2021].
- 4 *Azarov: budet trudno, no al'ternativy net*; https://www.bbc.com/ukrainian/ukraine_in_russian/2013/09/130920_ru_s_azarov_announcement [letzter Zugriff 11.6.2021].
- 5 Vgl. z.B. Igor Lyubashenko, *Euromaidan. From Students' Protest to Mass Uprising*, in: Klaus Bachmann, ders. (Hg.), *The Maidan Uprising, Separatism and Foreign Intervention. Ukraine's Complex Transition*, Frankfurt/Main 2014, 61–85, hier 64ff.
- 6 Vgl. Halyna Javors'ka, Oleksandr Bohomolov, *Nepevnyj ob'jekt bažannja. Jevropa v ukrajins'komu polityčnomu dyskursi*, Kyiv 2010.
- 7 Vgl. z.B. die Broschüre *Associacija EŠ - Ukraina. Čto eto dast Vam*, die noch im Oktober 2012 vom European External Action Service (EEAS) in Kyiv gedruckt wurde (https://eeas.europa.eu/archives/delegations/ukraine/documents/virtual_library/association_115x170_ru.pdf [letzter Zugriff 3.6.2021]). Dort wird das geplante Abkommen mit »proeuropäischen Transformationen«, »gemeinsamen Werten«, »bezahlbaren Preisen«, »sauberer Umwelt« und sogar mit »weniger Todesfällen im Straßenverkehr« verbunden (ebd.).
- 8 Zu den Hintergründen des Maidans vgl. u.a. Andriy Portnov, *EuroMaidan. Context and Meanings*, in: *Euxeinos*, 13 (2014), 9–14.
- 9 *TOP-50 ukrainskikh blogerov v Facebook i Twitter*; <https://sostav.ua/publication/top-50-ukrainskikh-blogerov-v-facebook-i-twitter-64842.html> [letzter Zugriff 11.6.2021].
- 10 Dieser im Westen geprägte Begriff ist in der Ukraine umstritten. Zu seinen ›distanzierenden‹ Konnotationen vgl. vor allem Volodymyr Kulyk, *Neodnostajna pidtrymka*.

- Amerykans'kyj naukovo-ekspertnyj dyskurs pro konflikt v Ukrajinі j dovkola Ukrajinj, in: ders. (Hg.), Interpretaciji rosijs'ko-ukrajins'koho konfliktu v zachidnych naukovych i ekspertno-analityčnych pracjach, Kyiv 2020, 11–48, hier 15–21.*
- 11 Vgl. Olga Onuch, *EuroMaidan Protests in Ukraine. Social Media Versus Social Networks*, in: *Problems of Post-Communism*, 62 (2015), 217–235, hier 217f.
 - 12 »Ukroboronprom« skorotyv Mustafu Najema; <https://www.dw.com/uk/ukroboronprom-skorotyv-mustafu-najema/a-57378747> Iletzter Zugriff 11.6.2021f.
 - 13 Zit. nach Halyna Korba, *Top-50 lideriv dumok u socmerezach*; https://nv.ua/ukr/magazine/journal/n43_17112016/geroi-facebook-20006789.html Iletzter Zugriff 11.6.2021f.
 - 14 Onuch, *EuroMaidan Protests in Ukraine*, 218.
 - 15 Svitlana Krasynska, *Digital Civil Society. Euromaidan, the Ukrainian Diaspora, and Social Media*, in: David R. Marples, Frederick V. Mills (Hg.), *Ukraine's Euromaidan. Analyses of a Civil Revolution*, Stuttgart 2015, 177–198, hier 198.
 - 16 Damien Smith Pfister, *Toward a Grammar of the Blogosphere. Rhetoric and Attention in the Networked Imaginary*, Pittsburgh 2009, 85f.
 - 17 Vgl. Elisabeth Augustin, *Bloglife. Zur Bewältigung von Lebensereignissen in Weblogs*, Bielefeld 2015, 82.
 - 18 So hatte 2012 das ukrainische Facebook 2,1 Millionen Nutzer, 2017 über 10,1 und Anfang 2021 sogar über 16 Millionen; vgl. O.V. Smoljanjuk, *Vykorystannja social'nych merež u marketynhovyh komunikacijnych stratehijach pidpryjemstv*, in: *Ekonomika i deržava*, 3 (2013), 105–108, hier 106; *Social'ni mereži: čto vykorystovuje i jak?*; <https://cybercalm.org/analytics/sotsialni-merezhi-hto-vykorystovuye-i-yak> Iletzter Zugriff 10.4.2021f.; Olga Karpenko, *Za polgoda ukrainskij Facebook vyros do 16 mln. a Instagram - do 14 mln. Issledovanie*; <https://ain.ua/2021/01/25/ukrainskij-facebook-instagram-2021> Iletzter Zugriff 10.4.2021f).
 - 19 Diese Spezifik hat sehr wohl auch mit der späten Geburtsstunde des ukrainischen Webloggings zu tun, das erst in der zweiten, »euphorischen« Phase der Bloggeschichte mit ihrem *massification* und dem Aufblühen des Web 2.0 in Schwung kam. Zur »zweiten Phase« im Allgemeinen vgl. Geert Lovink, *Zero Comments. Blogging and Critical Internet Culture*, New York–London 2008, Xf.
 - 20 Vgl. z.B. Sabine Fischer, *Der Donbas-Konflikt. Widerstreitende Narrative und Interessen, schwieriger Friedensprozess*, SWP-Studie 3, Februar 2019, 9; https://www.swp-berlin.org/fileadmin/contents/products/studien/2019S03_fhs.pdf Iletzter Zugriff 10.4.2021f.
 - 21 Vgl. z.B. Iryna Revunova, *Socmerezhi - pravdyvi informatory pro vijnu u Donbasi čy džerelo fejkiv dlja onlajn-medij?*, in: *Mediakrytyka*, 21.4.2015; <https://bit.ly/3ga56r1> Iletzter Zugriff 10.4.2021f.; Kateryna Jakovlenko, *Rol' svidka ta opovidača pid čas vijny na Donbasi*, in: *Korydor*, 28.12.2019; <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/rol-svidka-ta-opovidača-pid-chas-vijny-na-donbasi.html> Iletzter Zugriff 10.4.2021f.
 - 22 Vgl. *TSN*, 24.10.2014; <https://www.youtube.com/watch?v=KHjDGM6NXzA> Iletzter Zugriff 10.4.2021f.
 - 23 Lovink, *Zero Comments*, 2.
 - 24 Sarah Maltby spricht in diesem Zusammenhang von einer »mediatization of the military«; vgl. Sarah Maltby, *The Mediatization of the Military*, in: *Media, War & Conflict*, 5(2012)3, 255–268.
 - 25 Francesca Maioli, »Iraqi Freedom«. *Counterhegemonic Narrations on the Occupation of Iraq from Blogs to Books*, in: *Altre modernità*, 11 (2011), 190–211, hier 190.
 - 26 Vgl. z.B. Lovink, *Zero Comments*, 1ff.; Mykola Makhortych, Yehor Lyebyedyev, #Save-

- DonbassPeople. Twitter, Propaganda, and Conflict in Eastern Ukraine*, in: *The Communication Review*, 18 (2015), 239–270, u.a.m.
- 27 Carol N. Fadda-Conrey, *Writing Memories of the Present. Alternative Narratives about the 2006 Israeli War on Lebanon*, in: *College Literature*, 37(2010)1, 159–173, hier 162, 161.
- 28 Olga Boichak, Sam Jackson, *From National Identity to State Legitimacy. Mobilizing Digitally Networked Publics in Eastern Ukraine*, in: *War, Media & Conflict*, 13(2020)3, 258–279, hier 261f.
- 29 Olga Boichak, *Battlefront Volunteers. Mapping and Deconstructing Civilian Resilience Networks in Ukraine*, in: *Proceedings of the 8th International Conference on Social Media & Society*, New York 2017, 1–10.
- 30 Ellen Rutten, *(Russian) Writer-Bloggers. Digital Perfection and the Aesthetics of Imperfection*, in: *Journal of Computer-Mediated Communication*, 19 (2014), 744–762, hier 745.
- 31 Vgl. Ellen Rutten, *Sincerety after Communism. A Cultural History*, New Haven–London 2017, insb. 159–194.
- 32 Maioli, »Iraqi Freedom«, 191.
- 33 Katharine R. Allen, *The Role of Contemporary Media in Political Transitions. Searching for a New Paradigm*, in: Ralph D. Berenger (Hg.), *Social Media Go to War. Rage, Rebellion and Revolution in the Age of Twitter*, Spokane 2013, 43–61, hier 45.
- 34 Boichak, Jackson, *From National Identity to State Legitimacy*, 259. Allerdings bewerten Boichak und Jackson eine solche Instrumentalisierung der sozialen Medien eher positiv, da die Ukraine als »fragile state« ihrer Meinung nach den Aufbau der eigenen »Nation« (auch mittels Social Media) dringender benötigt als eine Kritik der Staatsmacht.
- 35 Vgl. z.B. Oleksiy Sorokin, *Poroshenko's Administration Allegedly Paid Media. Bloggers to Sway Public Opinion*; <https://bit.ly/3pHO3Ap> | letzter Zugriff 11.6.2021; Marjana Drač, *Porošenko u socmerezach. 8 oficijnych spivrobotnykiv ta čyj(s') rolyky pro narkozaležnoho*; <https://www.radiosvoboda.org/a/poroshenko-sotcialni-mergi-zelenskii-vybory/30425285.html> | letzter Zugriff 11.6.2021, u.a.
- 36 Wie weit die Wirkung dieser Listen, vor allem der am Anfang des Krieges besonders einflussreichen Internetseite *Mirotvorec* (Friedensstifter; <https://myrotvorets.center>) reichen kann, zeigen die Vorgänge um die Nobelpreisträgerin Svetlana Aleksievič. Diese musste ihren Auftritt in Odessa absagen, weil sie wegen ihrer »antiukrainischen« Aussagen in die *Mirotvorec*-Liste eingetragen wurde. Der Eintrag wurde allerdings recht schnell gelöscht; vgl. *Nobelevs'kij laureat Svetlana Aleksievič otkazalas' vystupat' v Odesse iz-za ugroz*; <https://bit.ly/3zj3XG4> | letzter Zugriff 11.6.2021.
- 37 Das Problem der rechtsradikalen »Zensur«, zu deren Folgen Dutzende von abgesagten, geschlossenen oder aufgelösten Ausstellungen, Präsentationen und anderen kulturellen und künstlerischen Veranstaltungen gehören, wurde in der ukrainischen Presse vielfach (zumeist kritisch) diskutiert; vgl. z.B. Marko Syrovoj, *Kul'tura klasyčna vs. kul'tura fīzyčna: pravoradykaly zabraly u pravoochoronnych orhaniv pravo na prymsus?*; <http://khp.org/en/index.php?id=1550868309> | letzter Zugriff 11.6.2021; Mykola Myrnyj, *SKLO(ne)cenzury. Chto i čomu zakryv vystavku v art-prostori universytetu Drahomanova?*; <https://bit.ly/3wfZq55> | letzter Zugriff 22.5.2019 | u.v.a.; vgl. auch Volodymyr Ishechenko, *Nationalist Radicalization Trends in Post-Euromaidan Ukraine*; <https://www.ponarseurasia.org/nationalist-radicalization-trends-in-post-euromaidan-ukraine> | letzter Zugriff 11.6.2021.
- 38 Rutten, *(Russian) Writer-Bloggers*, 745.

- 39 Ebd., 755.
- 40 Die Toponyme Donbass (russ. Doneckij bassejn, dt. ›Donez-Becken‹ – ein Steinkohle- und Industriegebiet an der östlichen russisch-ukrainischen Grenze), Ostukraine (im populären Sprachgebrauch ukrainische Territorien östlich des Dnjepr), Südukraine (südliche und südöstliche Territorien wie Zaporizžja, Dnipro, Mykolajiv, Odesa u.a.) sowie Westukraine (= westlich des Dnjepr) verwende ich in der Folge als Bezeichnungen mentalgeografischer Konstrukte, die ausschließlich auf diskursiver Ebene existieren, als Projektionsflächen fungieren und in einem losen Zusammenhang zu realhistorischen, kulturellen und wirtschaftlichen Besonderheiten der jeweiligen Territorien stehen.
- 41 So wird nur ein Drittel des Donbass von den beiden ›Volksrepubliken‹ tatsächlich kontrolliert; vgl. *Vijna na Donbasi. Realiji i perspekyvy vrehuljuvannja*, Kyiv 2019, 37.
- 42 Vgl. z.B. *Wie sich der Konflikt im Osten der Ukraine auf die Medien auswirkt*; <https://uacrisis.org/de/46653-media-forum> (letzter Zugriff 11.4.2021) (Video auf Ukrainisch); vgl. auch Olena Bocharova, *Ludzie Donbasu wykluczeni z ukraińskiego społeczeństwa czy z Ukrainy? Próba analizy*, in: *Państwo i Społeczeństwo*, 4 (2018), 71–83.
- 43 Vgl. dazu vor allem Andrij Portnov, *Ausschluss aus dem eigenen Land. Der »Donbass« im Blick ukrainischer Intellektueller*, in: *Osteuropa*, 6/7 (2016), 171–184; Tatjana Hofmann, *Literarische Ethnografien der Ukraine. Prosa nach 1991*, Basel 2014, insb. 119–175; Roman Dubasevyč, *Vid ditej rozpaču do snovyd vijny. Kil'ka dumok z pryvodu kul'turnych peredumov zbrojnoho protystojannja v Ukrajinі*, in: Alessandro Achilli, Serhy Yekelchuk, Dmytro Yesypenko (Hg.), *Cossacks in Jamaica, Ukraine at the Antipodes. Essays in Honor of Marko Pavlyshyn*, Boston 2020, 671–703.
- 44 Diese Alternative formuliert mit aller Deutlichkeit u.a. die Autorin aus Doneck (bis 2014) Elena Stjažkina in ihrer Kolumne *Nehromadjanstvo jak pravo*; <https://www.dw.com/uk/олена-стяжкіна-негромадянство-як-право/a-18925403> (letzter Zugriff 10.4.2021).
- 45 Zu nennen sind hier vor allem Vitalij Portnikovs Kolumnen-Trilogie *Bohorodycja v synahozі* (2010), *Tjurma dlja janholiv* (2012) und *Dzvony Majdanu* (2013), Marija Matios' *Pryvatnyj ščodennyk* (2015), Andrej Kurkovs *Dnevnik Majdana i vojny* (2015/18), Gor'kij Luks *Nouka ot Gor'kogo Luka. Sbornik lekcij po kaccapovedeniju* (2015), Borys Humejuks *Blokpost* (2016), Boris Chersonskijs *Odesskij dnevnik 2015-2016. Vzryvnaja volna* (2017) u.a.m.
- 46 ATO (Antiterroroperation) war bis April 2018 der offizielle ukrainische Euphemismus für den Krieg im Donbass. Aktuell wird die Abkürzung OOS (*Operacija ob'jednanych syl* = ›Operation der Vereinigten Streitkräfte‹) verwendet.
- 47 Chersonskij selbst hat einige Überlegungen zum Einfluss Brodskijs auf sein Werk angestellt; vgl. Boris Chersonskij, *Ne byt' kak Brodskij*; <https://www.kreschatik.kiev.ua/36/26.htm> (letzter Zugriff 18.6.2021).
- 48 »Hhch [...] spreche, und mir antwortet [...] die ganze Welt [...] Neben meinen Erzählungen lesen die Leute auch Kommentare zu ihnen, drucken diese ab. Kommentare werden sogar häufiger gelesen«. – »[...] я [...] розговариваю, и мне отвечает [...] мир. [...] Кроме моих рассказов, люди читают комментарии к ним, перепечатывают их. Больше читают именно комменты«. Wo nicht anders angegeben, wird das Blog Olena Stepovas nach der zweiten Buchfassung mit Seitenangabe und der Sigle SB im Fließtext zitiert: Olena Stepova, *Vse budet Ukraina! Ili istorii iz zony ATO*, Kyiv 2014. Fragmente, die es nicht ins Buch geschafft haben, zitiere ich aus dem Facebook-Blofeed der Autorin mit Sigle SF unter Angabe des Datums; hier SB, 112.

- 49 Zur Typologie vgl. Alcida Assmann, *Vier Grundtypen von Zeugenschaft*, in: Michael Elm, Gottfried Kößler (Hg.), *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*, Frankfurt/Main 2007, 33–51.
- 50 <https://www.facebook.com/olena.stepowa>; <https://www.facebook.com/olena.stepova>; <https://www.facebook.com/groups/248023078718185/user/100010628070944> letzter Zugriff 17.6.2021.
- 51 <https://allbeukraine.blogspot.com>; <https://sprotyv.info> letzter Zugriff 17.6.2021.
- 52 *Na Čerkaščyni buduže nove žyttja vidomyj bloher ta pys'mennycja z Donbasu*; <https://bit.ly/3gii5Id> letzter Zugriff 12.4.2021.
- 53 Vgl. z.B. Oleg Bazar, *Vse budet Donbass!*; https://lb.ua/news/2011/09/16/115116_vez-de_budet_donbass.html letzter Zugriff 18.6.2021.
- 54 »Luganda« und »Dyra« sind pejorative Bezeichnungen der beiden sogenannten »Volksrepubliken«. Die erste ist ein Schachtelwort aus »Lugansk« und »Uganda«; die zweite, die in ihrer Aussprache »deener« (DNR = Doneckaja narodnaja respublika = »Volksrepublik Doneck«) ähnelt, bedeutet »das Loch«.
- 55 »Когда вам кто-то скажет, что Донбасс – это Луганда и Дыра, не верьте. Донбасс – это мы, схи́дняки, работающие, чуть наивные, говорящие на смешанном украинско-русском, чуть подзастрявшие во временах совдепии, но любящие свою Украину«.
- 56 Zum Begriff vgl. (unkritisch) Jaroslav Poliščuk, *Reaktyvnist' literatury*, Kyiv 2006, 106.
- 57 Vgl. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London–New York 2014, 5–8.
- 58 Diese Definition unterscheidet sich nur wenig von der Wahrnehmung des Donbass als eines »wildes Feldes«, die u.a. Hiroaki Kuromiya in seinem Buch *Freedom and Terror in the Donbas. A Ukrainian-Russian Borderland, 1870s - 1990s*, Cambridge u.a. 2002, analysiert; vgl. ebd., 11–34. In einem späteren Beitrag spricht Kuromiya sogar von der »letzten Frontier Europas«; vgl. ders., *The Donbas - The Last Frontier of Europe?*, in: Oliver Schmidtke, Serhy Yekelchuk (Hg.), *Europe's Last Frontier? Belarus, Moldova, and Ukraine between Russia and the European Union*, Basingstoke 2008, 97–114.
- 59 Zum Konzept und dessen Instrumentalisierung in Putins Russland vgl. z.B. Oleksandr Zbirko, »Russkij Mir«. Literarische Genealogie eines folgenreichen Konzepts, in: *Russland-Analysen*, 289 (2015), 2–6; <https://www.laender-analysen.de/russland-analysen/289/RusslandAnalysen289.pdf> letzter Zugriff 12.4.2021.
- 60 Zum Begriff und zu seinem Nachleben in der Gegenwart vgl. z.B. Mark Bassin, *Blood or Soil? The Völkisch Movement, the Nazis and the Legacy of Geopolitik*, in: Franz-Josef Brüggemeier, Mark Cioc, Thomas Zeller (Hg.), *How Green Were the Nazis? Nature, Environment, and Nation in the Third Reich*, Athens 2005, 204–242.
- 61 »Здравствуй, не знакомый мне, но близкий человек. Мы никогда не виделись с тобой, но у нас есть одно – наша страна. Мы живем в Украине. Я в Виннице, а ты в Червонопартизанске. Но мы с тобой одной крови, по одной земле роднимся. Я иду по полю и глажу налившуюся пшеницу, а ты идешь в шахту, добываешь уголь. Я хлебороб, я не знаю, что такое шахта. Но думаю, что добывать уголь так же важно, как и сеять пшеницу«.
- 62 »Наши люди«; »предприниматели«.
- 63 »Сепаратисты«, »лугантропы«, »невменяемые бандюки«, »шахтеры-рабы«, »молекулы зла или сумрака«, »граждане Украины без гражданства в душе«. »Luganthropen« ist ein Schachtelwort aus »Lugansk« und »Pithekantropen«; eine pejorative Bezeichnung der Lugansk-Einwohner.
- 64 »Лэнэризм«, »оватинизм«, »ватная болезнь«, »вирус шпийнізма«. Der Neologismus

- »Wattekrankheit« (*ovatinizm, vatnaja bolezn'*) rekurriert auf die pejorative Bezeichnung der Donbass-Einwohner als *vatniki* – »Wattejackenträger«.
- 65 »Вакцина«; »противоядие«.
- 66 »Нарыв, назревший на теле моей земли«.
- 67 »Кашу из фашистов, бандитов, Ахметова, России, денег, власти, бизнеса«. Rinat Achmetov ist der ukrainische Oligarch, der aus dem Donbass stammt und oft als »Herrscher des Donbass« bezeichnet wurde.
- 68 »Бегут от ими же созданной войны в государство, которое лишило их всего и оплатило войну«.
- 69 »Жестокой, агрессивной, полупьяной, обрусевшей, озверевшей, колорадской«. »Kartoffelkäfer« (*kolorady*) ist eine pejorative Bezeichnung für Donbass-Einwohner. Sie rekurriert auf das Tragen des in Russland als Erinnerungszeichen an den »Großen Vaterländischen Krieg« eingeführten, schwarz-orange gestreiften Sankt-Georgs-Bands.
- 70 »Расползлась [...] по нашим спокойным и работающим городам«.
- 71 »Открывает шлюзы наших душ«; »показать свое лицо«.
- 72 »Лечению не поддаются«.
- 73 »В подвале можно шипать уток. У них тоже было АТО. Теперь они тушенка. Быть сепаратистом в наше время – скверное дело«.
- 74 »Так как на наши скромные четыре улицы и проулок начальства поуменилось [...] то решили: если будет пахнуть – спалим развалины. Мы тут сейчас сами себе санэпидемстанция«.
- 75 <https://borkhers.livejournal.com>; <https://www.facebook.com/borkhers> |letzter Zugriff 17.6.2021|.
- 76 »[...] до их публикации в печатных либо интернет-изданиях представляют собой личный »лирический дневник« автора и не предназначены для обсуждения вне пределов блогосферы«.
- 77 »Я не пишу рассказы, я разговариваю«; »Я не писатель и не литератор«.
- 78 »Тетрадки черновиков«; »одного из самых трагических пережитых мною«. Wo nicht anders angegeben, wird das Blog von Boris Chersonskij nach der Buchausgabe mit Seitenangabe und der Sigle HB im Fließtext zitiert: Boris Chersonskij, *Otkrytyj dnevnik*, Kyiv 2015. Fragmente, die im Buch unberücksichtigt blieben, zitiere ich mit Angabe des Datums nach der Sigle HF (für Facebook) oder HLJ (für LiveJournal) im Fließtext.
- 79 Sally McGrain, *A Craftsman of Russian Verse Helps Ukraine Find Its New Voice*, in: *New York Times*, 10.4.2015; <https://www.nytimes.com/2015/04/11/world/europe/a-russian-poet-helps-ukraine-navigate-its-new-identity.html> |letzter Zugriff 12.4.2021|.
- 80 »Экономически традиционно сохраняя главенство«; »в духовной и идеологической сфере«.
- 81 »Набирающее обороты«; »жуткие и решительные парни«.
- 82 »Трудный ненужный разговор«; »Метрополия [...] окрепла и ожесточилась«; »Границах, которые не подкреплены ничем, кроме воли Метрополии«.
- 83 »Русскоязычного жителя русскоязычного города«.
- 84 Zur Chronologie vgl. *The Chronology of Events that Occurred on 2nd of May, 2014 in Odessa*, Teil 1: <https://2maygroup.blogspot.com/2016/01/chronology-of-events-may-2-2014-in.html>; Teil 2: <https://2maygroup.blogspot.com/2015/12/the-chronology-of-events-that-occurred.html> |letzter Zugriff 12.4.2021|.
- 85 »Насколько я понимаю, требование об освобождении »сторонников федерализации« выполнено. Они свободны. А мы?«
- 86 »Те граждане Украины, которые хотят остаться ими – несмотря ни на что«.

- 87 »Я не крепостной русского языка«; »[нет] человека чисто русской культуры и чисто украинской культуры«.
- 88 In den beiden mir bekannten deutschen Interpretationen von Chersonskijs Werk nach 2014 wird diese Abwendung vom Russischen, meines Erachtens zu Unrecht, entweder als metasprachliches Verfahren interpretiert oder schlichtweg ausgeklammert; vgl. Dirk Uffelmann, *Is There Any Such Thing as »Russophone Russophobia«? When Russian Speakers Speak Out against Russia(n) in the Ukrainian Internet*, in: Kevin M.F. Platt (Hg.), *Global Russian Cultures*, Madison-London 2019, 207–229, hier 221–227; Susi K. Frank, *In der Defensive? Russischsprachige Dichtung der heutigen Ukraine*, in: Roman Dubasevych, Matthias Schwartz (Hg.), *Sirenen des Krieges. Diskursive und affektive Dimensionen des Ukraine-Konflikts*, Berlin 2020, 81–117, hier 101–107.
- 89 Vgl. hierzu Anm. 69.
- 90 »Исконный люд«; »как положено пьян как приказано люот«; »мускулистые плоскоголовые звери«; »саблезубые предки«; »ящеры«; »рептилии«.
- 91 Gemeint ist die trilaterale Kontaktgruppe (Ukraine, OSZE, Russland), die Ende August bis Anfang September 2014 über einen begrenzten Waffenstillstand im Donbass im belarusischen Minsk verhandelte.
- 92 »Партия мира есть в данной ситуации партия »слива« и »сдачи«.
- 93 »Чтобы выиграть время, не обязательно проигрывать войну«.
- 94 »ДЕМОКРАТИЧЕСКИЕ ПЕРЕМЕНЫ НА ПОСТСОВЕТСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ ВОЗМОЖНЫ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО В РЕЗУЛЬТАТЕ НЕДЕМОКРАТИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ. ВОССТАНОВЛЕНИЕ ВЕРХОВЕНСТВА ЗАКОНА ВОЗМОЖНО ЛИШЬ ПУТЕМ БЕЗЗАКОНИЯ«.
- 95 Zitate aus einer Mail Olena Stepovas an den Verfasser dieses Beitrags vom 1.3.2021.
- 96 »[...] если моя страна останется внутренне разделенной, я буду жить в Одессе, но сердце мое будет – здесь, на Западе страны«.
- 97 Vgl. z.B. Andre Liebich, Oksana Myshlovska, *Stepan Banderas Nachleben wird gefeiert*, in: *Ukraine-Analysen*, 140 (2014), 2–6; https://m.bpb.de/system/files/dokument_pdf/UkraineAnalysen140.pdf [letzter Zugriff 18.6.2021].
- 98 »Раскалывает Украину на две части«.
- 99 »[...] если отказ от Сталина укрепил бы нашу идентичность, то отказ от Бандеры серьезно повредил бы идентичности львовянина... Мы должны согласиться, что для ЗУ УПА – герои, как они должны согласиться с тем, что наши отцы-деды – тоже герои«.
- 100 »ПРАВДА«; »без брехни«.
- 101 »Фейковые новости«; »ватнознайки«.
- 102 Alexander Kiossev, *The Self-Colonizing Metaphor*, in: *Atlas of Transformation*; <https://bit.ly/3izfhrl> [letzter Zugriff 13.4.2021].
- 103 Vgl. Kristin Platt, *Unter dem Zeichen des Skorpions. Feindmuster, Kriegsmuster und das Profil des Fremden*, in: Medardus Brehl, Kristin Platt (Hg.), *Feindschaft*, München 2003, 13–52, hier 22f.
- 104 Aleksandr Etkind, Dirk Uffelmann, Il'ja Kukul'in, *Vnutrennjaja kolonizacija Rossii. Meždu praktikoj i voobraženiem*, in: dies. (Hg.), *Tam, vnutri. Praktiki vnutrennej kolonizacii v kul'turnoj istorii Rossii*, Moskau 2012, 6–50, hier 12, 14f.
- 105 »[...] творчество поэта принадлежит языку, на котором он пишет, но язык не принадлежит государственным структурам«.
- 106 »[...] из-за внезапно поразившей нас ватной болезни от нас избавятся, как от чумной заразы, не заметив нашей украинской души«. In einem ihrer Facebook-

- Beiträge bezeichnet Stepova diese Angst sogar als einen der wichtigsten Ansporne zum Schreiben: »Ich habe darum zu schreiben begonnen, weil ich Angst hatte, alleine zu bleiben und mein Haus zu verlieren und auch, dass mich dort, in meinem geliebten L'vov, jemand für eine Separatistin hält.« – »Я начала писать из-за страха остаться одной и потерять дом, из-за страха, что меня кто-то там, в любимом мною Львове, считает сепаратисткой« (SB, 111).
- 107 »Наверху решили – все мы здесь элэнэром мазаны, а значит, нечего мелочиться«.
- 108 Vgl. »*My vynni diviči. Tam my zradnyky, tut my – »ponajichaly«* – Olena Stepova pro žyttja pereselenciv z Donbasu; <https://bit.ly/3pFt7u2> letzter Zugriff 27.3.2021.
- 109 »Беседы, переписка в интернете«; »тысячи горячих рук, пальцев, глаз, душ, сердец«; »как будто прерывается связь«.
- 110 »Идущий ночью к барыге, чтобы купить дозу на раскумар«.
- 111 Vgl. z.B. zahlreiche (affirmative) Bekenntnisse zum Postkolonialen von ukrainischen Intellektuellen, u.a. Mykola Rjabčuk, *Postkolonial'nyj syndrom. Sposterežennja*, Kyiv 2011; Oksana Sabuschko, *Als Frau und Schriftstellerin in einer Kolonialkultur*, in: dies., *Planet Wermut*, Graz 2012, 117–164, u.v.a.; im Kontext des »Euromaidans« vgl. auch Ilya Gerasimov, *Ukraine 2014. The First Postcolonial Revolution. Introduction to the Forum*, in: *Ab Imperio*, 3 (2014), 22–44.
- 112 Lovink, *Zero Comments*, 1.
- 113 Eine solche kolonisierende Haltung, die nicht nur in den Weblogs, sondern auch in der ukrainischen Literatur nach 2014 zu beobachten ist, entspricht oft dem Schema der Mikrokolonisierung. Dabei wird der antikolonisatorische Widerstand gegen den »eigentlichen« Kolonisator – zumeist Russland – in den Bildern des als Kolonisierung beschriebenen Kampfes gegen eine noch kleinere territoriale Einheit – den Donbass – sublimiert. Vgl. dazu Alexander Chertenko, »*Hier gibt es keine Unschuldigen*«. *Die Mikrokolonisierung des Donbass in Jevhen Položijs Roman »Ilovajs'k«* (2015), in: *Porównania*, 24(2019)1, 69–84.

Sebastian Böhmer

Auf dem Weg zu einer technischen Kultur

*Die Autobiographien deutscher Ingenieure als Beiträge zur Legitimierung
technischen Wissens und Handelns in der Zeit der Hochmoderne*

Kultur und Technik:

Der Aufstieg des Ingenieurs seit der Aufklärung

Niklas Luhmann hat die europäische Moderne als einen Ausdifferenzierungsprozess beschrieben, der am Ausgang des sogenannten Mittelalters begann und – sich stetig beschleunigend – alle gesellschaftlichen Bereiche erfasste. Das betrifft auch und insbesondere »die Technik«. Deren herausragende Vertreter sind die Ingenieure, die man als Gewinner des Modernisierungsprozesses bezeichnen kann, erlebte dieser Berufsstand doch vor allem seit der Aufklärung eine Erfolgsgeschichte, die nicht mehr nur die Erweiterung und Ausdifferenzierung des eigenen Berufsbilds umfasste, sondern auch in die Gesellschaft hineinwirkte und diese wesentlich veränderte.

Über die genaue Datierung dieses Emanzipationsprozesses waren sich die Ingenieure selbst schon immer uneins, zumal nicht allein die Zeit, sondern auch der Ort, also die spezifische Nation respektive das spezifische Volk (West-)Europas von Bedeutung waren. Festhalten lässt sich jedoch heuristisch, dass sich die »Lebenswelt« (Edmund Husserl) der meisten Westeuropäer seit 1918 signifikant unterscheidet von einer noch nicht allzu fernen Vergangenheit, die sich entweder sentimentalisch als Verlust oder historisierend als Vorstufe der Gegenwart deuten ließ. Dies betrifft praktisch alle Lebensbereiche wie Mobilität, Kommunikation, Hygiene, Energieversorgung und Unterhaltung, um nur einige Beispiele zu nennen.

Der Emanzipationsprozess des Ingenieurberufs erscheint nun als vollzogen, zumal sich die reale Aufwertung »der Technik« sowie ihrer Repräsentanten an ganz verschiedenen Aspekten offenbart: seit den 1820er Jahren an der Ausbildungssicherheit garantierenden Institutionalisierung von Realgymnasien, Gewerbeschulen und (Poly-)Technischen Hochschulen, denen 1899 vom technikaffinen Kaiser Wilhelm II. das Promotionsrecht (Dr.-Ing.) zuerkannt wurde. Neben der Ausdifferenzierung und stetigen Erweiterung ingenieurwissenschaftlicher Studiengänge etablierte sich um 1900 auch die Technikphilosophie als eigene Disziplin (genannt seien als Vertreter hier Friedrich Dessauer, Ernst Kapp,

Manfred Schröter und Eberhard Zschimmer). Die Gründung verschiedener Vereine zur Interessenvertretung verlief parallel dazu als Selbstermächtigungsbewegung.¹ Zeitgleich tauchte die Figur des Ingenieurs als Held im Ingenieur- und Unternehmerroman sowie in der Science-Fiction-Literatur auf und das Angebot an populär gestalteten Sachbüchern zur Technik und ihrer Geschichte wuchs. Besonders publikumswirksam ließen sich technische Errungenschaften in speziellen Themenausstellungen, vorzüglich aber in den gigantischen Weltausstellungen seit 1851 sowie 1879 und 1896 in den sogenannten Berliner Gewerbeausstellungen vorzeigen.

Damit wurde ›die Technik‹ schließlich auch als eine Kultur prägende Kraft verstanden, die nicht mehr allein in der Realität technischer Apparate, Medien und Einrichtungen zu finden war oder in historischen sowie theoretischen Studien zu einzelnen technischen Aspekten, Erfindungen und Gegenständen abgehandelt werden konnte. Markierte die Wendung Kultur *und* Technik zuvor eine normativ verstandene Kontravalenz, so wurde sie um 1900 inklusiv gebraucht und verdichtete sich – trotz zum Teil massiver Technikfeindschaft politisch rechter wie linker sowie religiöser Gruppen – zur gelehrten Selbstverständlichkeit moderner Gesellschaftsanalysen aus dem Geist des Technikoptimismus.²

Insbesondere die Sozial- sowie die Technikgeschichtsforschung³ haben jedoch herausarbeiten können, dass sich eine Kluft auftat zwischen der Selbstwahrnehmung ›der Ingenieure‹ als »Intellektuelle| der Technik«⁴ (Wilhelm Franz, Professor für Baukonstruktionen und Industriebauten an der Technischen Hochschule Berlin) und der aus ihrer Sicht noch immer nicht angemessenen Fremdwahrnehmung durch eine doch maßgeblich durch Technik bestimmte und von ihr profitierende Gesellschaft. Dieser häufig beklagten Ungerechtigkeitsverteilung symbolischen Kapitals in Form von Sozialprestige, also einem kaum messbaren Faktor, liegen allerdings realgesellschaftliche Defizite zugrunde, insbesondere die Unterrepräsentation in politischen Gremien⁵ oder, wie der Hochofentechniker Joseph Schlink schon 1879 aufzählte, in Sachen »Besitz, Macht und Einfluss, Mitgliedschaft von parlamentarischen, kommunalen und sonstigen Körperschaften, Titel und Orden, Hoffähigkeit und Adel u. dergl.«⁶

Auf beide Problembereiche reagierten ›die Ingenieure‹ mit diskursiven, pragmatischen und institutionsorientierten Strategien. Aus ›der Technik‹ als dem schlechthin Anderen der Kultur wurde eine technische Kultur als harmonische Verbindung, sie wurde also als Anpassung beider Sphären konzeptualisiert.⁷ Den Autobiographien deutscher Ingenieure kommt insofern eine herausragende Rolle in diesem Prozess zu, als sie die persönlichen Erfahrungen der Autoren mit einem gruppenbezogenen Anspruch an die Gesamtgesellschaft verknüpfen. In diesem Sinne nutzten die Ingenieure gezielt die nach Peter Sloterdijk zentrale

Gattungsfunktion für ihre Zwecke: »Lebensgeschichtliches Erzählen ist eine Form sozialen Handelns – eine Praxis, in der individuelle Geschichten mit kollektiven Interessen, Werten, Phantasien und Leidenschaften zusammenge- woben werden.«⁸ Das Ziel dieses *sozialen Handelns* war die Sichtbarmachung, Anerkennung und Etablierung des auf technischem Gebiet genial-tatkräftigen Individuums, des »großen Mannes«. So konnten »die Ingenieure« ihren Anspruch auf gesellschaftliche Teilhabe erheben und sich selbst aus der als demütigend empfundenen Anonymität herausführen. Mittels ihrer oft mit Vorbild- und Ap- pellfunktionen versehenen Autobiographien gelang es ihnen, aktiv eine neue, technische Kultur zu gestalten.

Der lange Weg der Ingenieure aus der Anonymität

1882 druckte die *Deutsche Rundschau* ein fiktives Gespräch zwischen einem blasiert-konservativen Grafen und einem fortschrittlich gesinnten Baron über den realen Beruf des Technikers. Autor war der sowohl als Eisenbahningenieur wie auch als Schriftsteller erfolgreich tätige Max Maria von Weber. Gegen Ende des Textes fordert der Baron, der seinen Sohn zum Entsetzen des Grafen zum Ingenieur ausbilden lassen will, mit zuvor gut begründetem Nachdruck: »Ich verlange den Ruhm für den Techniker, wenn sein Werk rühmenswert ist, so gut wie für Schriftsteller und Künstler. Ich verlange, daß der Name des Technikers, der eine gute, große Tat in seiner Kunst getan hat, genannt werde von Behörden und Privaten, die es angeht.«⁹

1918 war es so weit. Die deutschen Ingenieure bekamen hochoffiziell und für alle lesbar Namen verliehen. Und mehr noch: Ihre Namen wurden zur würdevol- len Einheit eines Buches verbunden, in dem sie mitsamt einigen Informationen zu ihrer gesellschaftlichen Stellung und vor allem mit der Möglichkeit versehen wurden, sich durch moderne Kommunikationskanäle unmittelbar miteinander zu vernetzen. 1918 also erschien auf Betreiben des Kaiserlichen Patentamts ein alphabetisch geordneter *Technischer Literaturkalender*, in dem u.a. die Namen, Berufe/Stellungen, Adressen, Telefonnummern (Fernsprecher) sowie die wichtigsten Publikationen »lebender deutscher Schriftsteller« auf dem Feld der »technisch-literarische[n] Produktion« erfasst waren. Denn, so Dr. Paul Otto, Oberbibliothekar im K.P. in seinem Vorwort, »Kürschners bekannter Deutscher Literaturkalender [berücksichtigt] die Technik so gut wie gar nicht.«¹⁰ »Die Lite- ratur« hatte also neue Akteure hinzugewonnen und der Kalender, der noch zwei Auflagen (1920 und 1929) erreichte, statuierte zweierlei: Erstens, dass Ingenieure nicht nur messen, rechnen und zeichnen, sondern auch schreiben; zweitens,

dass dieses Schreiben wichtig genug war, um in amtlicher Gestalt dokumentiert zu werden. Ingenieure, zumindest ihre akademische und unternehmerische Oberschicht, wurden beim Namen genannt und den etablierten – im Kürschner verzeichneten – Gelehrten des Literaturbetriebs gleichgestellt.

Freilich bleibt festzuhalten, dass den letztlich wenigen Namen der Elite die Anonymität der vielen Beteiligten am technischen Emanzipationsprozess entgegensteht. Ingenieurstätigkeit war und ist oft komplex und befördert schon insofern Anonymität, als häufig arbeitsteilig und in Teams gearbeitet wird. Anders als bei den Unternehmer- und Erfindingenieuren des 19. Jahrhunderts wie Werner Siemens oder Heinrich Dräger ist es daher mitunter schwierig oder unmöglich, *einen* Namen als Urheber einer technischen Innovation zu nennen. Und gerade hier stellt sich wiederum die grundsätzliche Frage nach der Glaubwürdigkeit einpersonenorientierter (Eigen-)Darstellungen, wobei zahlreiche Faktoren und nicht zuletzt Geschlechterrollen von Bedeutung sein können. So ist die wichtige Rolle von Bertha Benz geb. Ringer als Mäzenatin sowie Testfahrerin bei der Entwicklung des Automobils durch ihren »großen Mann« Carl Benz mittlerweile gut bekannt; dieser hatte sie in seiner Autobiographie aber nur als »treue Helferin« beschrieben und zur ihn inspirierenden Hilfskraft degradiert.¹¹

Zuvor waren allerdings praktisch alle Ingenieure namentlich unbekannt geblieben, doch lag gerade auch in der Identität von ungenanntem Mensch mit prinzipiell allen Menschen nützlichem Werk ihr Stolz. Ingenieure, so meint der Regierungsbaumeister a.D. Paul Juliusburger in spirituell angehauchter Selbstpfeferterminologie, seien die heimlichen Weltgestalter:

In dieser selbstlosen Hingabe ihrer Jünger an die Idee – wie viele ernten denn die Früchte ihrer schöpferischen Arbeit? – in dieser Fähigkeit der Selbstentäußerung liegt aber zuguterletzt der höchste Bildungswert der Technik, die dem einzelnen das Bewußtsein seines Zusammenhangs mit der Weltkultur und seiner Bedeutung innerhalb dieses Rahmens gibt, dadurch seine Kräfte anspornt und entfaltet, um sie in den Dienst eben dieser Kultur zu stellen.¹²

Friedrich Dessauer verwendet und verdichtet diese Bildersprache des sakral Klandestinen und Bündlerischen einige Jahre später in der Widmung zu seiner *Philosophie der Technik*: »Unbekannte Helden/in Verborgenheit Dienende/in Dunkelheit Opfernde/Vergessene/die ihr nach göttlichem Plane die Menschheit/bewegt, euch sei in Dankbarkeit/diese Schrift gewidmet.«¹³ Damit formuliert der auch technokratisch aktive Dessauer das reizvolle Paradoxon, dass etwas Evidentes (das technische Werk) auf Arkanem (dem Wissen um das technische Werk) beruht. Ingenieure sind dann Technotheologen, machtvolle Eingeweihte,

die schließlich aber immer wieder, wie es einmal in Kafkas Bergwerks-Erzählung über die zehn namenlosen und größtenteils unverständliche Dinge treibenden Ingenieure heißt, im »Dunkel des Probestollens« verschwinden.¹⁴

Aus einem Mangel an Fremdlegitimation und der weitgehend defensiven Klage um Gleichbehandlung wurde also rasch eine Selbsterhebung. Allgemein lässt sich festhalten, dass die Akteure sich ihren Emanzipationserfolg vor allem vom Konzept der Anpassung versprochen. Dieser Anpassungsstrategie entsprach auf der Ebene struktureller *imitatio* die Adaption bewährter Großformen. Die Ingenieure »beharrten dabei pragmatisch auf dem internalistischen und populistischen Konzept der »Meisterwerke« und »grossen Männer«, das dem vorherrschenden Kanon des Bildungsbürgertums entsprach, sich in die herrschende Gesellschaftsordnung integrierte und damit eine konfliktfreie Lösung versprach.«¹⁵

Die von Ingenieuren in der Zeit der Hochmoderne verfasste Literatur – mit Ausnahme der Science-Fiction – weist dieser allgemeinen Anpassungsstrategie folgend eine Vielzahl bildungsbürgerlicher Reminiszenzen an die Kunst und Kultur des 19. Jahrhunderts seit der klassisch-romantischen Zeit auf. Die an die etablierte Seite gerichtete Forderung nach Gleichbehandlung erscheint daher vielfach auch als höhere Pflicht der eigenen Gruppe, sich des angestrebten Status als würdig zu erweisen, was eine Anbindung an die auf Disruption zielenden Avantgarden der Zeit unwahrscheinlich werden lässt – sogar der aus Italien stammende Futurismus der Vorkriegszeit mit seiner Fetischisierung moderner technischer Objekte spielt in den Texten deutscher Ingenieure keine Rolle.¹⁶ Ein besonderer Schwerpunkt liegt dementsprechend auf Goethe- und Schiller-Lektüren, die über Victor von Scheffel bis zum bürgerlichen Realismus fortgesetzt wurden.

Wenn nach allgemein-zeitgenössischem Verständnis Kultur die »Gestaltung und Vervollkommnung der Welt um uns und in uns« ist,¹⁷ dann leuchtet diese emphatische Definition aus dem konservativ etablierten Verständnis von Kunst – gemüt- und gefühlvoll, innerlich, bedeutsam – eher ein als aus dem der Technik, die oft als materialistisch-mechanistisch geschmäht wurde. Um technische Werke als Teil eines Kulturganzen zu legitimieren, vergleichen »die Ingenieure« ihr produktives Verfahren daher offensiv mit dem kreativen Verfahren der Künstler. So sucht der Unternehmer und Erfinder Heinrich Ehrhardt nach einem überzeugenden Vergleich des Ingeniösen innerhalb der Ingenieursarbeit und stellt fest: »Nach meinen Erfahrungen leistet der erfindende Ingenieur eine schöpferische Geistesarbeit, die sich der Tätigkeit des schaffenden Künstlers ohne weiteres an die Seite stellen läßt.«¹⁸ Der Rohrrücklaufgeschützentwickler Erhardt meint damit vor allem die Intensität und Qualität der geistigen Erfindungsarbeit, doch in zugleich behutsamer wie brutaler Identifikation geht er noch einen

Schritt weiter und demonstriert den Fetisch organisch-stählerner Männlichkeit der Nachkriegszeit als Produktionsästhetik: »Ich war gewissermaßen mit dem Werkstoff verwachsen und dachte sozusagen in Stahl und Eisen, wie vielleicht ein Bildhauer in Marmor denkt.«¹⁹ Was hier im Gestus des Konjunktivs als Verschmelzungsprozess angedeutet wird, erfuhr zu eben dieser Zeit eine »fast schon mythische Erhöhung, die sich in inflationär gebrauchten Analogien zwischen Konstruieren und künstlerischem Schaffen äußerte.«²⁰

Technik wird damit auch als ein Konkurrenz- oder Ergänzungsmodell zu den gesellschaftlichen Sinn- und Selbstverständigungsangeboten der Kunst definiert, was durch den Imitationscharakter verschiedener Kulturinstitutionen unterstützt wird; zum Beleg lassen sich z.B. die Gründung technikbezogener Museen²¹ und die ersten Versuche einer Ästhetisierung technischer Bauten und Anlagen als *Kulturdenkmale* anführen.²² Überhaupt gerät der *genius loci* technischen Schaffens in den Blick, so schon früh in Friedrich Spielhagens Roman *Hammer und Amboss* von 1869: »Man muß die Brunel und Stephenson an Ort und Stelle studiren, wie die Raphael und Michel Angelo.«²³ Verdichtet mit religiösem Pathos taucht diese Vorstellung bei Max Maria von Weber als konkrete Forderung nach – vor allem auch nationalkollektiv motivierten – Gedenkstätten für Ingenieure auf. Der Sohn und Biograph des Komponisten Carl Maria von Weber zielte allerdings immer auch umgekehrt auf die Partizipation des Technikers an der ›traditionellen‹ Kultur und ihren Institutionen:

Wie die *shome*: Petrarcas zu Arqua, Shakespeares zu Stratford, Goethes zu Weimar, das Atelier Thorwaldsens zu Kopenhagen, gehört das [James Watts] Arbeitszimmer zu Heathfield zu jenen geweihten Stätten, deren Erhaltung eine der heiligsten Pflichten der Nation ist und die wir mit um so tieferer Rührung betreten, je menschlicher unter uns wandelnd der Genius uns in ihnen begrüßt.²⁴

So wurde schließlich Menschheitsgeschichte als Technikgeschichte durch verschiedene Medien und Narrative der Technik konzeptualisiert.²⁵ Insbesondere deren wichtigste Akteure: die Ingenieure konnten dabei in ihren Autobiographien zu Herren ihrer eigenen Geschichte werden und diese wiederum als Geschichte aller im Sinne einer technischen Kultur der Gegenwart inszenieren.

*Form und Funktionen der Ingenieursautobiographien
im Rahmen einer technischen Kultur*

Die sich um 1900 entwickelnde Technikgeschichte wurde zunächst nicht von professionellen Historikern, sondern wesentlich von Ingenieuren selbst, zudem

überwiegend in Nebentätigkeit und dabei erheblich »positivistisch geprägt«, geschrieben.²⁶ Sie diene dem professionspolitisch definierten Ziel der gesellschaftlichen Emanzipation technischer Berufe sowie der Aufwertung technischen Handelns und Wissens innerhalb eines neu zu bestimmenden Kultur-Begriffs.²⁷

Eine herausragende Rolle in diesem Emanzipationsprozess nahm die Adaption etablierter Literaturformate ein. Insbesondere prosperierte die Gattung der Biographie von zu Vorbildern taugenden Persönlichkeiten; Texte also, die zuvor vor allem von Vertretern gesellschaftlicher Schlüsselpositionen der Politik und des Militärs sowie der Kultur stammten.²⁸ Insofern ist Carl Weges Analyse zuzustimmen, dass es »den Ingenieuren im Prozeß der Modernisierung nicht vollends die Sprache verschlagen hat, sondern vielmehr, daß sie ihre *eigene* Sprache nicht gefunden haben – resp. nicht finden wollten. Sofern sie nicht in der von Lem konstatierten Sprachlosigkeit verharren, schließen sie sich oftmals bereitwillig den von anderen Sphären vorgegebenen Normen und Werten an.«²⁹

Im Rahmen dieses auf die bewährten »großen Männer« fixierten Schrifttums³⁰ entwickelte sich auch die spezifische Form der Ingenieursautobiographie. Sie wurde im Rahmen der beginnenden Technikgeschichtsschreibung als informationsintensive Berichtsform gewürdigt, offenbar im vollen Vertrauen auf ihre bedingungslose Authentizität: »Den wertvollsten Beitrag zur Geschichte der Technik bilden zweifellos die Erinnerungen der Männer, die selbst mittätig in praktischem Schaffen den Fortschritt der Technik bereiten halfen.«³¹

In diesen autobiographischen Texten folgt auf die allgemeine Anonymität nun nichts weniger als eine nobilitierende Gigantengeschichte, auch wenn die Autoren dem insofern entgegenwirken, als sie ihren Ausbildungsweg auffällig personalisieren. Sie nennen dazu ihre Lehrer und Förderer beim Namen, bieten auch häufig kleine Charakterskizzen an und erschaffen so den Eindruck einer Ahnengalerie wenn nicht großer, so doch oft brillanter und immer jedenfalls tatkräftiger, dabei ungerechterweise unbekannt gebliebener Persönlichkeiten: Auch diese hätten die Entwicklung der technischen Kultur mit ihren Mitteln und in ihrem Wirkkreis vorangebracht.

Fasst man die Gattung Autobiographie streng lexikalisch auf,³² lassen sich für den Zeitraum von 1880 bis 1933 siebzehn von gelernten oder studierten Ingenieuren auf Deutsch verfasste und in Buchform publizierte³³ Texte nennen.³⁴ Heuristisch lässt sich dieses Textkorpus in drei Gruppen einteilen, die eher durch inhaltliche, denn durch formale Aspekte bestimmt werden:

1. Unternehmer- und Erfinderautobiographien von damals wie zum Teil noch heute bekannten Akteuren wie Werner Siemens (1892), Carl Linde (1916) oder Carl Benz (1925), die den Beschreibungsschwerpunkt auf ihren Lebensweg vom Tüftler zum Weltkonzerngründer legen.

2. Akademiker- oder konkreter: Professorenautobiographien wie ganz früh schon von dem aus Wien stammenden Karl Karmarsch (1880), verstärkt dann in den 1920er Jahren, als »die Technik« sich bereits als signifikant wirksamer Kulturfaktor etabliert hatte, z.B. von August Föppl (1925), Carl Bach (1926) und Wilhelm Exner (1929), die die Darstellungen ihrer Lebenswege durch intensive Reflexionstätigkeit über die Geschichte, Gegenwart und Zukunft der technischen Kultur flankieren.

3. Autobiographien von selbständigen (Zivil-)Ingenieuren wie dem Schweizer Zahnradbahnerfinder Niklaus Rigggenbach (1886) oder dem Hüttentechniker Fritz Lürmann (1919; Lürmann ist vielleicht der einzige Autobiograph, der eine wütende Anklage gegen die ihn angeblich ungerecht bewertende Technikgeschichtsschreibung vorlegte). Hier wird die Darstellung des Lebenswegs zum Teil eng mit einer eher anekdotenhaften Schilderung einzelner Erlebnisse verbunden.

Weicht man die definitorischen Grenzen auf und erweitert das Korpus nach formalen und inhaltlichen Aspekten,³⁵ zeigen sich zahlreiche Mischformen des autobiographischen Schreibens. So sind Ernst Körtings (*Mein Lebenslauf als Ingenieur und Geschäftsmann*, 1909) und Heinrich Voigts (*Die Firma Voigt und Haeffner*, 1923) in Zeitschriften publizierte Viten nicht nur schlicht sehr kurz, sondern bieten auch eher Firmen- denn Lebensgeschichten an. Auch August Fölsch (*Erinnerungen aus dem Leben eines Technikers*, Hamburg 1889) und der Oberingenieur der Siemens-Schuckertwerke Hermann Meyer (*Fünfzig Jahre bei Siemens. Erinnerungsblätter aus der Jugendzeit der Elektrotechnik*, Berlin 1920) legen den Darstellungsschwerpunkt eher auf Berufserinnerungen in Anekdotenform, statt eine Erzählung des eigenen Lebens zu geben.

In Grenzbereichen zum Fiktionalen operieren dagegen Autoren wie der in Äthiopien unter Kaiser Menelik II. tätige Abenteurer Willy Hentze (*Volldampf unter Palmen. Erinnerungen eines Ingenieurs*, Leipzig 1928) oder auch der lange Zeit sehr populäre Max Eyth, von dem sein Biograph Carl Weihe entzückt zu berichten weiß, dass er »ein gottbegnadeter Dichter-Ingenieur [war], der es verstanden hat, aus seiner erfolgreichen Berufsarbeit den Stoff für seine Muse zu ziehen, Arbeit und Kunst, Technik und Poesie zu vereinigen, die Welt der technischen Arbeit im kunstvollen Gewande der Dichtkunst darzustellen und dadurch ihr einen Pfad zu Sinn und Herz der Menschheit zu bereiten«.³⁶

Die von dem umtriebigen Technikgeschichtler Weihe eher unfreiwillig aufgeworfene Frage nach der realen Ausübung des Ingenieurberufs führt ebenfalls zu definitorischen Schwierigkeiten. Dass ein »entlaufener« Polytechniker wie Wilhelm Busch unberücksichtigt bleibt, der seiner Zeit an der Polytechnischen Schule in Hannover 1848–51 in seiner in drei Versionen vorgelegten Autobiographie (erste Fassung von 1886) denn auch nur wenige Zeilen gönnt,

mag unmittelbar einleuchten. Dass ein sich nach und nach professionalisierender Autor wie Heinrich Seidel einbezogen wird, obschon dessen Autobiographie (1894) gerade nicht seine technische, sondern seine literarische Laufbahn in den Mittelpunkt rückt, ist dagegen mindestens diskutabel. Anders jedenfalls als der Studienabbrecher Busch gilt der Studienabbrecher Seidel hier aber als Teil des Korpus, weil er – erfolgreich – als Ingenieur gearbeitet hat. Und nicht zuletzt erzeugen die zeitlichen Grenzen, natürlich, Schwierigkeiten; so könnte z.B. die Autobiographie Hans Dominiks (*Vom Schraubstock zum Schreibtisch. Lebenserinnerungen*, Berlin 1942), ebenfalls ein Studienabbrecher, ob der immensen Bedeutung des Autors für die zweite Hälfte der Hochmoderne noch aufgenommen werden. Mit seiner Publikation mitten im Zweiten Weltkrieg sprengt der Text jedoch den gesellschaftlich-politischen Veröffentlichungskontext und bleibt daher außen vor.

Unter zahlreichen, wenig bedeutungsstiftenden formalen, habituellen und inhaltlich-ideellen Gemeinsamkeiten der Texte fällt ein literaturhistorischer Anachronismus auf, der sie wesentlich eint: dass sich nämlich die Biographiewürdigkeit dieser Männer – es handelt sich ausschließlich um Männer – nicht wie in den literarischen und überhaupt intellektuellen Avantgarden der zeitgenössischen Moderne(n) erst durch das Schreiben selbst herstellt. Stattdessen ist es die Voraussetzung einer Ingenieursautobiographie, ein für die Gesellschaft interessantes, weil für eben diese Gesellschaft wertvolles Leben gelebt zu haben. Also gerade als Ernst Mach das Ich für »unrettbar« erklärt hatte und sich damit auch das Konzept des Autors als Chiffre des schöpferischen Subjekts in einen langsamen, sich stets selbst reflektierenden Auflösungsprozess begab, begannen die Ingenieure damit, ihren Ichs Namen zu geben. Sie orientierten sich daher nicht an den avantgardistischen Biographie-Autobiographie-Mustern ihrer Gegenwart, in denen neben dem Verzicht auf eine ordnende Erzählerstimme vor allem die zeitliche Linearität und Kausalität des Erzählten außer Kraft gesetzt wird. Die erzählenden Ichs inszenieren ihre Autor-Figuren vielmehr im Geiste der Meistererzählung als intakte, ordnungs- und sinnstiftende, zudem bewundernswerte Schöpfer technischer Werke, die im Prinzip allen Menschen zu Gute kommen. So wird das spätestens seit dem Naturalismus vor allem durch dissoziierte Persönlichkeitsdarstellungen ersetzte Ich der Moderne(n) mit dem Hochgefühl des Menschheitswohltäters ignoriert.

Insofern kann schon die Abfassung einer Autobiographie durch einen Vertreter der angeblich so kulturfernen Schicht der Ingenieure im Rahmen der verfolgten Anpassungsstrategien als ein emanzipatorischer Coup gelten, da man sich mit diesem textuellen Format den herausragendsten Vertretern des Staates und des Geistes gleichstellte. Das Ziel einer technischen Kultur war dadurch zwar noch nicht erreicht, rückte aber näher.

Anmerkungen

- 1 Die wichtigste Gründung stellte 1856 der Verein Deutscher Ingenieure (VDI) dar; vgl. dazu umfassend Karl-Heinz Ludwig unter Mitw. von Wolfgang König (Hg.), *Technik, Ingenieure und Gesellschaft. Geschichte des Vereins Deutscher Ingenieure. 1856-1981*, Düsseldorf 1981. Später folgten Gründungen von spezialisierteren Gruppierungen wie z.B. der Technische Verein für Eisenhüttenwesen (1860), der Verein deutscher Maschinenbau-Anstalten (1892), der Verband Deutscher Elektrotechniker (1893), der akademisch-elitäre Verband Deutscher Diplom-Ingenieure (VDDI, 1909) oder auch der missionarisch angelegte Deutsche Christliche Techniker-Bund (1904).
- 2 Aus einer Vielzahl variierender Publikationstitel und methodischer Ansätze vgl. exemplarisch (in chronologischer Abfolge) Franz Reuleaux, *Kultur und Technik. Vortrag, gehalten im Niederösterreichischen Gewerbeverein im Jahre 1884*, in: Carl Weihe, *Franz Reuleaux und seine Kinematik*, Berlin 1925, 65–95; Wilhelm Launhardt, *Am sausenden Webstuhl der Zeit. Übersicht über die Wirkungen der Entwicklung der Naturwissenschaften und der Technik auf das gesamte Kulturleben*, Leipzig 1900; Eduard von Mayer, *Technik und Kultur. Gedanken über die Verstaatlichung des Menschen*, Berlin 1906; Ulrich Wendt, *Die Technik als Kulturmacht in sozialer und in geistiger Beziehung. Eine Studie*, Berlin 1906; Friedrich Dessauer, *Technische Kultur*, Kempten 1908; Werner Sombart, *Technik und Kultur*, in: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, 33 (1911), 305–347; Manfred Schröter, *Die Kulturmöglichkeit der Technik als Formproblem der produktiven Arbeit*, Berlin–Leipzig 1920. Der VDDI nannte seine Verbandszeitschrift seit 1922 *Technik und Kultur. Mensch und Gemeinschaft*.
- 3 Vgl. exemplarisch Martina Heßler, *Kulturgeschichte der Technik*, Frankfurt/Main u.a. 2012; Uwe Fraunholz, Sylvia Wölfel (Hg.), *Ingenieure in der technokratischen Hochmoderne. Thomas Hänsler zum 60. Geburtstag*, Münster u.a. 2012; Tobias Sander, *Die doppelte Defensive. Soziale Lage, Mentalitäten und Politik der Ingenieure in Deutschland 1890-1933*, Wiesbaden 2012 sowie die Arbeiten des Dresdner SFB 804 *Transzendenz und Gemeinsinn* (2009–2014). Eine konzise Zusammenfassung der Problematik bietet Jürgen Kocka, *Kultur und Technik. Aspirationen der Ingenieure im Kaiserreich*, in: Isabella Löhr, Matthias Middell, Hannes Siegrist (Hg.), *Kultur und Beruf in Europa*, Stuttgart 2012, 29–34.
- 4 Wilhelm Franz, *Ingenieurstudium und Verwaltungsreform. Aufsätze*, Berlin 1909; zit. nach Kocka, *Kultur und Technik*, 29.
- 5 So schlüsselt Anton von Rieppel 1917 die Zusammensetzung des damaligen Reichstags nach Berufsgruppen auf und empört sich: »Unter den 387 Auserwählten des deutschen Volkes findet sich nicht ein einziger, der Ingenieur im Hauptberuf wäre! (Anton von Rieppel, *Ingenieur und öffentliches Leben. Eröffnungsrede zur 58sten Hauptversammlung des Vereines deutscher Ingenieure am 24. November 1917 in Berlin*, in: *Zeitschrift des Vereines deutscher Ingenieure*, 61|1917|50, 987–992, hier 990); vgl. auch Georg Biedenkapp, *Der Ingenieur und die Politik*, in: Franz M. Feldhaus, ders. u.a., *Der Ingenieur. Seine kulturelle, gesellschaftliche und soziale Bedeutung mit einem historischen Überblick über das Ingenieurwesen*, Stuttgart 1910, 30–36.
- 6 Joseph Schlögl, *Ueber die sociale Stellung des deutschen Technikers*, in: *Annalen für Gewerbe und Bauwesen*, 4 (1879), 312–319, hier 313.
- 7 Später entwickelte sich dann wiederum die Verdrängungsidee einer Technik als Kultur: die Technokratie, die den Ingenieur als Führer der Gesellschaft durchzusetzen hoffte; immer noch empfehlenswert dazu Stefan Willeke, *Die Technokratiebewegung in*

- Nordamerika und Deutschland zwischen den Weltkriegen. Eine vergleichende Analyse*, Frankfurt/Main u.a. 1995. Eine philosophische Zusammenfassung bietet Hermann Lübke, *Technokratie. Politische und wirtschaftliche Schicksale einer philosophischen Idee* [1998], in: ders., *Politik nach der Aufklärung. Philosophische Aufsätze*, München 2001, 11–34.
- 8 Peter Sloterdijk, *Literatur und Organisation von Lebenserfahrung. Autobiographien der Zwanziger Jahre*, München–Wien 1978, 6.
 - 9 Max Maria von Weber, *Wo steht der deutsche Techniker? Ein Gespräch unter vier Augen* [1882], in: ders., *Aus dem Reich der Technik. Aussprüche und Novellen. Ausgewählt von Dipl.-Ing. Carl Weihe*, Bd. 2, Berlin 1928, 317–336, hier 335.
 - 10 *Technischer Literaturkalender*, München–Berlin 1918, o.S. Allerdings wird ein weiter, geradezu vager Begriff von Technik zu Grunde gelegt, so dass es sich nicht um eine spezialisierte Kontaktdatensammlung deutscher Ingenieure handelt: »Der Rahmen ist so abgesteckt, daß alles, was gemeinhin unter Technik verstanden wird, Berücksichtigung finden soll; darüber hinaus nur die allernächsten Grenzgebiete, soweit sie für die literarische Praxis technischer Kreise Bedeutung haben« (ebd.). Daher finden sich auch Einträge zu Physikern wie Albert Einstein und Chemikern resp. Industriellen wie Carl Duisberg.
 - 11 Carl Benz, *Lebensfahrt eines deutschen Erfinders. Die Erfindung des Automobils. Erinnerungen eines Achtzigjährigen* [1925], Leipzig 1943, 76.
 - 12 Paul Juliusburger, *Der Bildungswert der Technik*, in: *Technik für Alle. Technische Monatshefte*, 3 (1916/17), 65–67, hier 67.
 - 13 Friedrich Dessauer, *Philosophie der Technik. Das Problem der Realisierung*, zweite, durchgesehene Auflage, Frankfurt/Main 1928, III (im Original wurden Versalien verwendet); vgl. zu dieser Stelle Thomas Hänseroth, *Technischer Fortschritt als Heilsversprechen und seine selbstlosen Bürgen. Zur Konstituierung einer Pathosformel der technokratischen Hochmoderne*, in: Hans Vorländer (Hg.), *Transzendenz und die Konstitution von Ordnungen*, Berlin u.a. 2013, 267–288, hier 283.
 - 14 Franz Kafka, *Ein Besuch im Bergwerk* [1920], in: Wolf Kittler u.a. (Hg.), *Drucke zu Lebzeiten* (= hg. von Jürgen Born u.a.), *Schriften, Tagebücher. Kritische Ausgabe*, Frankfurt/Main 1994, 276–280, hier 280.
 - 15 Helmut Lackner, *Ingenieure als Museumsgründer. Oskar von Miller und Wilhelm Exner*, in: Uwe Fraunholz, Sylvia Wölfel (Hg.), *Ingenieure in der technokratischen Hochmoderne. Thomas Hänseroth zum 60. Geburtstag*, Münster u.a., 127–141, hier 129.
 - 16 Vgl. zum Traditionsbewusstsein des Kunst- und Kulturverständnisses der Ingenieure Carl Wege, *Buchstabe und Maschine. Beschreibung einer Allianz* [2000], Frankfurt/Main 2015, 9f.
 - 17 [Art.] *Kultur*, in: *Der Große Brockhaus. Handbuch des Wissens in zwanzig Bänden. Fünfzehnte, völlig neubearbeitete Auflage von Brockhaus' Konversations-Lexikon*, Bd. 10, Kat–Kz, Leipzig 1931, 692.
 - 18 Heinrich Ehrhardt, *Hammerschläge. 70 Jahre deutscher Arbeiter und Erfinder*, Leipzig 1922, 17.
 - 19 Ebd., 41.
 - 20 Wolfgang König, *Künstler und Strichezieher. Konstruktions- und Technikkulturen im deutschen, britischen, amerikanischen und französischen Maschinenbau zwischen 1850 und 1930*, Frankfurt/Main 1999, 157; so z.B. schon früh bei Heinrich Seidel, der als Schriftsteller und als Ingenieur tätig war: »Konstruieren ist Dichten!« hab' ich gesagt./Als ich mich noch für die Werkstatt geplagt./Heut führ' ich die Feder am

- Schreibtisch spazieren/Und sage: »Dichten ist Konstruieren!« (Heinrich Seidel, *Ein Tag aus dem Bureauleben*, in: ders., *Von Perlin nach Berlin. Aus meinem Leben* (= *Heinrich Seidel's erzählende Schriften*, Bd. 7), Stuttgart 1900, 285–303, hier 302f.)
- 21 Exemplarisch seien genannt (in chronologischer Abfolge): das Königlich Bayerische Eisenbahnmuseum (1899; ab 1901 Königlich Bayerisches Verkehrsmuseum), das Königl. Bau- und Verkehrsmuseum in Berlin (1906), das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden (1912), das Geschichtliche Museum des Bergbaus in Bochum (1930) und – besonders prominent, allerdings mit komplizierter Gründungsgeschichte – das Deutsche Museum von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik in München (1903; vollständig eröffnet erst 1925).
 - 22 Das Interesse an der Präsentation (nicht unbedingt am Erhalt) von *Kulturdenkmalen*, einem laut Conrad Matschoss von Oskar von Miller geprägten Begriff, beginnt erst nach dem Ersten Weltkrieg; vgl. Conrad Matschoss, *Einleitung*, in: ders., Werner Lindner (Hg.), *Technische Kulturdenkmale*, München 1932, 1–4, hier 3. Ziel war es, »die Menschen breiterer Schichten mit ihnen bekanntzumachen« (ebd., 4).
 - 23 Friedrich Spielhagen, *Hammer und Amboss. Roman in fünf Bänden*, Schwerin/Mecklenburg 1869, Bd. 5, 277. Es handelt sich um einen Ratschlag des kauzigen Doctor Snellius an den Protagonisten Georg Hartwig, der als autodidaktischer Ingenieur zum wohlthätigen Unternehmer in Berlin aufsteigt.
 - 24 Max Maria von Weber, *Der Schöpfer der Dampfmaschine als Märchenerzähler* [1877], in: ders., *Aus dem Reich der Technik*, 201–210, hier 210; vgl. Anne Bohnenkamp, Constanze Breuer u.a. (Hg.), *Häuser der Erinnerung. Zur Geschichte der Personengedenkstätten in Deutschland*, Leipzig 2015. Der Band enthält allerdings keine Studie zu Gedenkstätten für Ingenieure.
 - 25 Zum Begriff »Narrative der Technik« vgl. Heßler, *Kulturgeschichte der Technik*, 21ff.
 - 26 Vgl. Wolfgang König, *Männer machen Technikgeschichte. Die »Matschoß-Feldhaus-Kontroverse« als Exempel früher Technikgeschichte zwischen Wissenschaft, Kommerz und Rivalität*, in: Conrad Matschoss (Hg. im Auftrage des Vereines Deutscher Ingenieure), *Männer der Technik. Ein biographisches Handbuch*, Düsseldorf 1985 (Reprint der Ausgabe Berlin 1925), V–XIII, hier VI.
 - 27 Zum Thema Berufsautobiographien vgl. Dietrich Erben, Tobias Zervosen (Hg.), *Das eigene Leben als ästhetische Fiktion. Autobiographie und Professionsgeschichte*, Bielefeld 2018. Allerdings bietet der Band keine Gattungstheorie oder -definition an, sondern historisch kontextualisierte Fallstudien. Zudem fehlen gerade Ingenieursautobiographien, obwohl die Autoren zwischen Gattung und technischer (Kultur-)Geschichte einen engen Zusammenhang erkennen: »Berufsautobiographische Texte werden verstärkt ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geschrieben. Es kann also davon ausgegangen werden, dass sie aufs engste mit den durch Technisierung, Verwissenschaftlichung und Marktförmigkeit ausgelösten beruflichen Spezialisierungen und der damit einhergehenden Professionalisierung verknüpft sind. Dies alles zeigt sich ganz unmittelbar durch die an die neuen Realitäten angepassten, institutionellen Strukturen wie dem gesamten Bereich der schulischen und dann der akademischen Ausbildung. Als Stichwort mag die Neueinrichtung von Realgymnasien und Technischen Hochschulen genügen« (Dietrich Erben, Tobias Zervosen, *Berufsautobiographien und Professionsgeschichte. Zur Einführung*, in: dies. [Hgl.], *Das eigene Leben als ästhetische Fiktion. Autobiographie und Professionsgeschichte*, 11–19, hier 13f.).
 - 28 Exemplarisch seien genannt (in chronologischer Abfolge): Franz Otto, *Männer eigener Kraft. Lebensbilder verdienstvoller, durch Thatkraft und Selbsthülfe emporgekommener Männer. Der Jugend und dem Volke in Verbindung mit Gleichgesinnten zur Aneiferung*

- vorgeführt, Leipzig 1875 (Otto porträtiert allerdings, wie es in der zweiten Auflage von 1881 heißt: »hervorragend| Künstler, Dichter, Werkleute, Kriegshelden«); Richard Hennig, *Das Buch berühmter Ingenieure. Große Männer der Technik, ihr Lebensgang und ihr Lebenswerk. Für die reifere Jugend und für Erwachsene geschildert*, Leipzig 1911; Hanns Günther (Hg.), *Pioniere der Technik. 8 Lebensbilder großer Männer der Tat*, Zürich 1920; Conrad Matschoss (Hg.), *Männer der Technik. Ein biographisches Handbuch*, Berlin 1925.
- 29 Wege, *Buchstabe und Maschine*, 11f. Stanislaw Lem hatte vom »Schweigen des Konstrukteurs« geschrieben, der nicht daran interessiert sei zu erfahren, »warum es die Welt gibt, sondern »was er mit der Welt anfangen kann« (ebd., 11).
- 30 Dieses heroische Ideal wurde bereits von Zeitgenossen in Frage gestellt, besonders vehement durch den Exzentriker Franz Maria Feldhaus. Feldhaus kritisierte die Darstellung der Technik »als eine Kette von Heldentaten« (Franz Maria Feldhaus, *Ruhmesblätter der Technik. Von den Urerfindungen bis zur Gegenwart*, 2 Bde., 2., verm. und verb. Aufl., Bd. 2, Leipzig 1924, 276) und nennt namentlich Matschoss und den VDI. Diese Kritik wirkt rückblickend im zweifachen Sinne kurios, hatte Feldhaus doch Jahre zuvor selbst Pläne geschmiedet für ein Vorhaben, wie er es bei Matschoss dann ablehnte, nämlich ein *Biographisches Lexikon der großen Männer des 19. Jahrhunderts auf den Gebieten der Naturwissenschaften und der Technik, des Handels und des Verkehrs* (1904) zu verfassen; vgl. dazu König, *Männer machen Technikgeschichte*, VIII. Zudem spitzte Feldhaus den durchaus differenzierten Ansatz bei Matschoss in polemischer Absicht zu: »Zwar spielte die geniale Erfinderpersönlichkeit in der Praxis der Matschoss'schen Historiographie eine wichtige Rolle, doch verdichtete er diese Praxis nie zu einem theoretischen Prinzip für die Erklärung der technischen Entwicklung oder der Menschheitsgeschichte gemäß dem Motto *Männer machen Geschichte*. Persönlichkeiten in der Geschichte könnten – so Matschoss – Entwicklungen vorantreiben, würden aber auch häufig von den Zeitströmungen mit fortgerissen« (ebd., VI).
- 31 So der Herausgeber Conrad Matschoss in einer einleitenden Fußnote zu Heinrich Voigt, *Die Firma Voigt und Haeffner. Das Werden eines Ingenieurs und eines Unternehmens zur Frühzeit der Elektrotechnik*, in: *Beiträge zur Geschichte der Technik und Industrie. Jahrbuch des Vereins Deutscher Ingenieure. Beiträge zur Geschichte der Technik und Industrie*, 13 (1923), 30–60, hier 30.
- 32 »Eine Autobiographie ist ein nichtfiktionaler, narrativ organisierter Text im Umfang eines Buches, dessen Gegenstand innere und äußere Erlebnisse sowie selbst vollzogene Handlungen aus der Vergangenheit des Autors sind« (Jürgen Lehmann, *Autobiographie*, in: Klaus Weimar u.a. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. I, A–G, Berlin–New York 2007, 169–173, hier 169).
- 33 In diesem Zusammenhang sei auf das Potential bislang ungedruckter, meist in technik- oder firmengeschichtlichen Archiven verwahrter Manu- und Typoskripte hingewiesen; vgl. erste Überlegungen bei Hans-Joachim Braun, *Nachlässe von Ingenieuren als technikgeschichtliche Quelle*, in: *Technikgeschichte*, 49(1982)4, 306–317.
- 34 Die bisherige Recherche hat die folgenden, zwischen 1880 und 1933 publizierten Ingenieursautobiographien in deutscher Sprache zu Tage gefördert (Stand Juni 2021, in alphabetischer Abfolge): Carl Bach, *Mein Lebensweg und meine Tätigkeit. Eine Skizze*, Berlin 1926; Carl Benz, *Lebensfahrt eines deutschen Erfinders. Die Erfindung des Automobils. Erinnerungen eines Achtzigjährigen*, Leipzig o.J. [1925]; Johannl Heinrich Dräger, *Lebenserinnerungen*, Hamburg 1914; Heinrich Ehrhardt, *Hammerschläge*.

- 70 Jahre deutscher Arbeiter und Erfinder, Leipzig 1922; Wilhelm Exner, *Erlebnisse*, Wien 1929; August Föppl, *Lebenserinnerungen. Rückblick auf meine Lehr- und Aufstiegsjahre*, München-Berlin 1925; Rudolph Hengstenberg, *Lebenserinnerungen*, 4 Bde., Wannsee/Berlin 1914-16; Karl Karmarsch, *Ein Lebensbild gezeichnet nach dessen hinterlassenen »Erinnerungen aus meinem Leben«*. Mit Ergänzungen von Egbert Hoyer, Hannover 1880; Johannes Körting, *Erinnerungen aus der Studentenzeit an der Polytechnischen Schule Hannover*, Hannover 1931; Carl Linde, *Aus meinem Leben und von meiner Arbeit. Aufzeichnungen für meine Kinder und meine Mitarbeiter. Als Manuskript gedruckt*, München o.J. [1916]; Fritz W. Lürmann, *Lebensbeschreibung des Hütteningenieurs Dr. ing. E. h. Fritz W. Lührmann in Osnabrück*, Schlosswall 6, Osnabrück 1919; Otto Rauch, *Vom Lehrling zum Oberingenieur. Ernstes und Heiteres aus meinem Leben*, Offenbach/Main 1933; Niklaus Riggenbach, *Erinnerungen eines alten Mechanikers*, Olten 1886; Heinrich Seidel, *Von Perlin nach Berlin. Aus meinem Leben*, Leipzig 1894; Werner von Siemens, *Lebenserinnerungen*, Berlin 1892; Ernst Volz, *Lebenserinnerungen und Lebensarbeit des Mitbegründers der Schiffswerft von Blohm & Voß*. Hrsg. von Georg Asmussen, vormals Oberingenieur der Schiffswerft und Maschinenfabrik von Blohm & Voß, Berlin 1924; Gustav Weise, *Vom Amboß zum Doktoreid. Geschichte für alle, die vorwärts kommen wollen*, Gotha 1917.
- 35 Vgl. für weitere definitorische, systematisierende und interpretatorische Überlegungen Barbara Orland, *Autobiographien von Technikern im 19. und 20. Jahrhundert*, in: Wilhelm Fühl, Stefan Ittner (Hg.), *BIOS II, Sonderheft Biographie und Technikgeschichte*, Wiesbaden 1998, 78-91. Orland legt ihre Textkorpusmerkmale allerdings in verschiedener Hinsicht sehr weit aus.
- 36 Carl Weihe, *Max Maria von Weber*, in: Max Maria von Weber, *Aus dem Reich der Technik. Novellen. Ausgewählt von Dipl.-Ing. Carl Weihe*, Berlin 1926, 1-48, hier 7.

Sandra Beck

Von erzählten Lagern in der Nachkriegsliteratur

*Hans Werner Richters »Die Geschlagenen« (1949)
und »Sie fielen aus Gottes Hand« (1951)*

Der Titel von Volker Wehdeking's 1971 publizierter Studie zur deutschsprachigen Nachkriegsliteratur verdichtet eine bedenkenswerte Herkunftsfiktion: *Der Nullpunkt. Über die Konstituierung der deutschen Nachkriegsliteratur (1945-1948) in den amerikanischen Kriegsgefangenenlagern*. Zusammengesetzt aus einer der Metaphern historischer Rede nach 1945 und einem den Gegenstand bestimmenden Untertitel gibt er der Monografie die Abkürzung einer komplexen literarhistorischen Narration als Leitthese vor. Die so entworfene Gründungserzählung einer Selbst(er)findung und Selbstgründung in den Lagern der Kriegsgefangenschaft verbindet sich in der Nachkriegskultur mit einer Erhebung des Lagers zu »einem allgemeinen Paradigma der Moderne«.¹ Die Gleichsetzung unvergleichlicher Lagererfahrungen aus prononciert deutscher Perspektive läuft so auf eine existentialistisch getönte Rede vom Lager als allgemeinem Symbol der Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts zu, in der die Erfahrung des einen Lagers die Erfahrung aller anderen vertreten kann. Diese Traditionslinie literarischen Erinnerns, die der rezenten Vergangenheit des Weltkrieges und der Shoah mit den Denkfiguren der Überblendung, Wiederholung und Verschiebung begegnet, diskutiert der folgende Aufsatz. Im Mittelpunkt stehen die erzählten Lager in Hans Werner Richters Romanen *Die Geschlagenen* und *Sie fielen aus Gottes Hand*.

Erste Lektüren und Herkunftsfiktionen

In einem Brief vom 13. Februar 1949 bezeugt Hans Jürgen Krüger, Lektor im Kurt Desch Verlag, seine identifikatorische Lektüre von Hans Werner Richters *Die Geschlagenen* (1949). Er erkennt den Roman an als »gültig[e] Ausdruck fuer das, was geschah und hinter uns liegt und auch heute noch in uns wirkt«. Die Schilderung seiner Rezeption zentriert sich um die Feststellung einer metonymischen Verbindung von »persoenliche[m] und allgemeine[m] deutsche[n]

Schicksal«, die Krüger im Sprachgestus des Zeitzeugen anerkennt. Der Text literarisiert nach seiner Lektüre authentisch eine wiedererkannte Erfahrungsrealität, die zu Recht als kollektive vorgestellt wird. Das emphatisch ausgesprochene Urteil, *Die Geschlagenen* sei der »Roman des deutschen Schicksals«, fasst die erzählte Geschichte folgerichtig als identitätsstiftende Erzählung vom »deutschen Dasein«.²

Diese nationalspezifische Verengung und die Etablierung eines ›deutschen‹ Opfernarrativs im literarischen Text eines Augenzeugen betont nicht nur Richters Lektor. Auch andere Rezeptionszeugnisse spannen die Aufmerksamkeit in diese Richtung. Die Authentizität und Gültigkeit der neuen literarischen Stimme betont so etwa Alfred Andersch und bestimmt den literarhistorischen Ort des Romans in der Korrektur vorgängiger Einordnungsbemühungen: »Andere [Kritiker] warfen das Stichwort ›Remarque‹ in die Debatte und erklärten, Richter sei der ›Remarque des Zweiten Weltkrieges‹ oder Richter sei keineswegs der ›Remarque des Zweiten Weltkrieges‹. Alle diese Urteile treffen nicht den Kern der Sache.«³ Mit dieser Positionierung wider ein Verständnis von *Die Geschlagenen* im Schattenwurf von *Im Westen nichts Neues* deutet sich nicht zuletzt der Anspruch der ›jungen Generation‹ an, das literarische Feld nach 1945 zu besetzen. In der Validierung des Erzählten als literarische Vergegenwärtigung authentischer, »nicht anzuzweifelnder Erlebnisse« bestimmt Andersch den Wert des Romans als mentalitätsgeschichtliches Dokument, »denn genau so, wie Richter es schildert, haben Hunderttausende Deutsche auf das Gefangenschaftserlebnis reagiert.«⁴

Die in *Der Tat* publizierte Lektürenotiz setzt die »Tragik des inneren Pflichtgefühls [...], das selbst die Gegner des Nationalsozialismus zu Soldaten des Dritten Reiches gemacht hat«, als angemessene Darstellungsprämisse. Dabei wiederholt die Besprechung die narrative Konfiguration des Romans, der um antifaschistische Soldaten »zwischen dem politischen Fanatismus der Unbelehrbaren und der verständnislosen Haltung der Sieger« kreist,⁵ in einer sprachlichen Schwebe zwischen Wirklichkeitsaussage und Textzusammenfassung. Es ist aus der Rezension unentscheidbar, ob diese verdichtet dargebotene Erzählung der Einkesselung als Paraphrase des Romans angelegt oder als historiographisches Narrativ gemeint ist.

Mit diesen Rezeptionszeugnissen⁶ ist für die deutschsprachige Nachkriegsliteratur exemplarisch ein diskursives Spannungsfeld umrissen. Neben der Vorstellung einer neuen literarischen Stimme dokumentiert sich in den beispielhaft zitierten Lektüren eine nationale (Re-)Formierung des literarischen Feldes im Code des authentischen Erlebnisses: Die thematische Präfiguration der von Krüger entwickelten Lesart eines metonymisch verarbeiteten ›deutschen

Schicksals« verbindet sich mit der rezeptionsseitigen Aktualisierung der textuellen chronotopischen Konfiguration der Einkesselung als historischem Metanarrativ. Etabliert als *pars pro toto* der nationalsozialistischen Vergangenheit im Zeichen der ›Tragik‹ zentriert sich dieses Narrativ um die figurale Faustformel des schuldlos Schuldigen. Zentral für diese Herkunftsfiktion, in der sich literarische und politische Gründungserzählung(en) verweben, ist nach Norman Ächtler die literarische Vorstellung der Einkesselung.

Ächtler zeigt in seiner Studie *Generation in Kesseln*, wie der »Entstehungs- und Etablierungsprozess sowie die narrative Beschaffenheit einer jener mentalitätsprägenden Gründungserzählungen der bundesrepublikanischen Gesellschaft« an das Erzählen vom Krieg in der »Figur der Einkesselung« zurückgebunden ist.⁷ Diese am gewählten Material überzeugend entwickelte Argumentation ist jedoch in der nationalen Verengung des Blickwinkels problematisch. Dies wird in Ächtlers Verweis auf Theodor Plieviers Trilogie über den Zweiten Weltkrieg deutlich, in der dieses Narrativ auch für das Erzählen vom Krieg aus russischer Perspektive belegt ist:

In *Moskau* z.B. finden sich die internen tödlichen Repressionen der zweiten Front [...] mit den drakonischen Maßnahmen der politischen Führung um Stalin gegenüber den Spitzen der Roten Armee parallelisiert. Dort folgt auf Seiten der entgegen der unbedingten Haltebefehle zurückweichenden Russen Liquidationsbefehl auf Liquidationsbefehl; die Soldaten sind auf den Schlachtfeldern festgesetzt und politische Gefangene wie Zivilisten werden von Einheiten der NKWD massenhaft erschossen.⁸

Mit diesem Textbefund wird fragwürdig, wie überzeugend eine Gründungserzählung als nationale Ursprungsfiktion sein kann, die gleichermaßen für die fiktionale Verarbeitung der referentialisierbaren Erlebnisse des Kriegsgegners genutzt wird. Verliert das von Ächtler in seinen existenzphilosophischen und parabolischen Ausfaltungen untersuchte diskursive Paradigma des Einkessel-Seins seine behauptete mentalitätsgeschichtliche Kraft einer nationalisierenden Narrativierung zwischen 1945 (*Stalingrad*) und 1952 (*Moskau*)? Und wie verhält sich die topische Figur der Einkesselung zu den erzählten Lagern?

In einer ersten Annäherung an dieses Forschungsfeld diskutiert der Beitrag im Folgenden Richters Romane *Die Geschlagenen* (1949) und *Sie fielen aus Gottes Hand* (1951). Im Vergleich zeigt sich eine signifikante temporale und topographische Ausweitung der erzählten Welt, die sich als Entgrenzung vom ›deutschen (soldatischen) Schicksal‹ zum ›europäischen Schicksal‹ fassen lässt. Gegenüber der narrativen Beschränkung auf eine Reflektorfigur in *Die Geschlagenen*, die paradigmatisch die männliche Leidensfiguration des eingekesselten deutschen Soldaten im Sinne Ächtlers verkörpert, entwirft *Sie fielen aus Gottes*

Hand ein europäisches Panorama über eine Vielzahl von Figurenperspektiven, deren strukturell Gemeinsames in der tödlichen Bedrohung durch zwei Konfliktparteien zu finden ist. Die ausgesagte Vergleichbarkeit von erzähltem Kriegsgefangenenlager und »Konzentrationslager« sowie die Rede vom Lager als *pars pro toto* des »Dritten Reiches« in *Die Geschlagenen* transformiert *Sie fielen aus Gottes Hand* von der vergleichenden Vorstellung in der projizierenden Figurenrede in diegetisch konstituierte Räume. An die Stelle der metonymischen Ersetzungsphantasmen tritt die Spannung zwischen der Vielzahl der erzählten Lager und dem einen Lager als symbolisch codiertem Raum mit einer Geschichte, der als zentripetaler Fluchtpunkt aller Lebenswege fungiert. So lässt sich im Blick auf die Werkchronologie exemplarisch eine Ausweitung vom »deutschen« zum »europäischen« Schicksal rekonstruieren, in deren Folge die national semantisierte Denkfigur des Einkesselt-Seins zur Erfassung einer nunmehr als »europäisch« repräsentierten Erfahrung aktualisiert wird. Angewiesen ist diese neue Konfiguration, die die kollektive Erzählung in ihrem nationalen Sinngehalt als europäische universalisiert, auf eine andere diegetische Konstitution der erzählten Lager.

*Verschiebungsprojektionen und metonymische Ersetzungen:
Die Lager der Kriegsgefangenschaft als Konzentrationslager
und als »Drittes Reich« in »Die Geschlagenen«*

»Meinen vier Brüdern./die Gegner und Soldaten dieses Krieges waren./die ein System haßten/und doch dafür kämpfen mußten/und die weder sich selbst./ihren Glauben, noch ihr Land verrieten.«⁹ Mit dieser vorangestellten Widmung verankert der Text ein Angedenken in der dreifachen Perspektive der Treue und legt bereits paratextuell eine chronotopische Konstellation der Einkesselung fest. Der für die Kollektivfiguration als authentisch abgesteckte Erfahrungsraum von persönlicher Integrität, innerer Ablehnung und nationaler Loyalität wird in exakter Passung im Roman anhand der Identifikationsfigur, dem Wehrmachts-soldaten Gühler, durchgespielt. Indem die Fiktion narrativ entfaltet, was der Paratext als faktisches, persönlich verbürgtes Wissen über die eigenen Brüder kommuniziert, etabliert sich ein wechselseitig beglaubigendes Verweisungsverhältnis zwischen vergangener Wirklichkeit und Fiktion wie zwischen Kollektiv und Individuum. Gühler wird so als repräsentative Figur ausgewiesen, die in der Fiktion die »vier Brüder||« und ihre Geschichte vertritt. Hinter der Widmung verbirgt sich in dieser Perspektive nicht nur eine aus Gründen der Bescheiden-

heit verstellte Selbstbezeugung. Die explizit für die »Gegner und Soldaten« und implizit für die eigene Biografie reklamierte Position von nationaler Loyalität, Integrität und Opferung wird in diesem Zusammenspiel von Text und Paratext als generationsspezifische entworfen.

Der Roman komprimiert die Situation der Soldaten im Krieg als Spannung zwischen dem teilnehmenden Blick auf die Kameraden und der Verhaltensdressur der uniformierten soldatischen Körpermasse, die reflexionslos und ohnmächtig erteilten Befehlen und Warnsignalen Folge leistet (vgl. G, 7f). Erzählt wird diese militärische Befehlsstruktur als Anweisung, sich im Raum zu bewegen und mit den Körpern einen Raum besetzt zu halten. Moduliert über das Motiv des drückenden Stahlhelms (vgl. G, 7), unter dem »ihre Gesichter [...] gleichmäßig und eintönig [wirkten] wie die Gesichter der Toten« (G, 24), wird für die erschöpften, »müde[n] und verdrossen[en]« (G, 47) Soldaten die Zwangslage einer zweifachen tödlichen Bedrohung festgelegt, wie sie auch Herbert Zands *Letzte Ausfahrt* (1953) programmatisch pointiert: »Vorne der Tod, hinten das Kriegsgericht«. ¹⁰

Diese Situation des Einkesselt-Seins wird bereits vor ihrer militärischen Realisierung in der Schlacht um Monte Cassino intradiegetisch entwickelt, indem der Roman für Gähler kommunikative Freiräume schafft, um einen Widerspruch zwischen seinen Handlungen als Wehrmachtssoldat und seiner politischen Position zu formulieren. Auf Erzählsequenzen, die dem Befolgen kruder Befehle, gehetzten Aushalten und reflexartigen Dahinstolpern im Krieg gewidmet sind, folgen Bekenntnisszenarien in den Feuerpausen – das geflüsterte Geständnis gegenüber einem gefangen genommenen italienischen Offizier (vgl. G, 32), das intime Gespräch mit einer italienischen Frau (vgl. G, 62) oder die Unterhaltung mit dem neu zur Truppe abkommandierten Unteroffizier Grundmann:

»Sie reden alle so viel, jetzt nach Stalingrad und nach Tunis. Sie sagen, die Amerikaner werden uns überrennen. [...] Du«, sagte er dann, »du glaubst das auch?«
»Ja«, sagte Gähler, »ich glaube das auch.«
»Dann bist du gegen Hitler?«
»Ja, ich bin gegen Hitler.«
»Und du kämpfst doch für ihn.«
»Nein«, sagte Gähler, »ich bin nur ein Rad in einer Maschine, das nicht herauspringen kann.«
»Warum nicht?«
»Na ja«, sagte Gähler, »Standgericht, Erschießungskommando, du kennst das ja.« (G, 49)

An Gählers Beispiel wird die im Blick auf die militärische Situation entwickelte und topographisch verbildlichte Alternative zwischen Desertion und sicherem

Tod im Angesicht der alliierten Übermacht entgegen der eigenen politischen Überzeugung zugunsten einer Handlungsprogrammatisierung des Ausharrens und Aushaltens im angewiesenen Raum entschieden. In dieser Linie der erinnerungspolitischen Repräsentation ist es nur folgerichtig, dass der Text die Soldaten ausschließlich in defensiven Kriegshandlungen zeigt, als Menschen, die, sich an die »Erde« (G, 12 et passim), »an die Eisenbahnschienen« (G, 56), »in die Gräben« (G, 76), »an die Felsen« (G, 87), »in den Sand« (G, 95), »dicht an die Felsenwand« (G, 105), »in das verbrannte Gras« (G, 117) pressend, Deckung suchen vor den Bombenangriffen und dem Artillerief Feuer der US-amerikanischen Armee. Es ist ein dem Tod preisgegebenes Verharren in der »Hölle« (G, 112) des unausgesetzten Trommelfeuers inmitten »brennend[er] Berge« (G, 115) – vor der Grenze der Desertion.

Nach der Gefangennahme in der Schlacht um Monte Cassino wird die militärische Situation der Soldaten – »Hinter uns standen die Bäume, an denen wir gehangen hätten, und vor uns war die Artillerie« (G, 140) – von Gühler im Verhör als metonymische Formel für die Lage des ganzen »deutschen Volkes« behauptet, wobei die Referenz auf den Raum der realen Schlacht die Authentizität dieser Einschätzung zusätzlich absichert. Das »Volk« glaube nicht (mehr) an den »Führer«, sondern könne – eingekesselt zwischen der Bedrohung durch die alliierten Kriegshandlungen und dem tödlichen Terror des NS-Regimes – nur zwischen einem möglichen Überleben und dem sicheren Tod wählen: »Das deutsche Volk ist in der gleichen Lage wie wir an der Front. In einem Trommelfeuer gibt es noch immer die Möglichkeit, mit dem Leben davonzukommen. Vor einem Erschießungskommando gibt es diese Möglichkeit nicht« (G, 141).

In dieser wiederholten rhetorischen Trennung von »Hitler« und »Deutschland«, von »Nationalsozialisten« und »Wehrmachtssoldaten« werden die Koordinatenlinien bekannter Exkulpationsstrategien aufgespannt. Anschlussfähig gehalten werden etwa die zeitgenössischen Erzählungen von einem verführten, ohnmächtig verstrickten und unwissenden Volk. Kombiniert mit einer Rhetorik des anständigen Aushaltens – gegenüber der als Propagandafloskel markierten Beschwörung »durchzuhalten« (vgl. G, 233) – behauptet der Roman so eine Deutungshoheit gegenüber der als undifferenziert markierten Außenperspektive der Amerikaner, die im Bann der Kollektivschuldthese nicht zu angemessenen Urteilen fähig seien (vgl. G, 223). Dabei kommuniziert der Roman punktuell durchaus ein Wissen der Soldaten um die Kriegsverbrechen der Wehrmacht. *In actu* dargeboten und intradiegetisch problematisiert werden derartige Handlungen jedoch nur, wenn deutsche Soldaten ihnen zum Opfer zu fallen drohen. Dies gilt etwa für einen Angriff der Luftwaffe auf das Kriegsgefangenenlager:

»Die haben hier durch das Dach in die Baracke geschossen.«
»Letzter Gruß von der Heimat«, sagte Gähler.
Sie sprachen alle aufeinander ein. [...] Nur der Bärtige fand eine Entschuldigung.
»Ihr seid mir schöne Deutsche«, sagte er, »schließlich können die doch nicht wissen, daß wir hier liegen.«
»Und die roten Kreuze auf den Dächern, die sieht wohl keiner in so einer Kiste, was?«
schrie Konz. (G, 168)

Damit weitet der Roman seine mehrfach codierte Opferkonfiguration für die Erzählung von der Kriegsteilnahme deutscher Soldaten: Während die Soldaten selbst als bedrohte Opfer nationalsozialistischer Kriegsführung vorgestellt werden, entlässt der Roman überdies diejenigen unter ihnen, die als Identifikationsfiguren angelegt sind, aus der Verantwortung für den Krieg und die gesamte historische Entwicklung nach 1933. Aufgrund ihrer Generationszugehörigkeit haben sie die aktuelle Situation nicht zu verantworten, sondern sind gezwungen, sie auszuhalten und zu überstehen. Im diskursiven Umfeld der Nachkriegsdebatten um Schuld und Verantwortung bezieht der Roman mithin eine Maximalposition der Entschuldigung zu Gunsten einer programmatischen Zukunftsorientierung und deckt sich in dieser Hinsicht mit Anderschs Bestimmung der jungen Generation: »durch ihre Nicht-Verantwortlichkeit für Hitler«, die sie von einer älteren Generation absetze, aber auch »von den Jüngeren durch das Front- und Gefangenerlebnis, durch das »eingesetzte Leben« also« unterschied.¹¹ Marginalisiert wird dagegen die Auseinandersetzung mit der individuellen und kollektiven Verantwortung, wie sie Rudolf Hagelstange vorlegt, der die »Jungen von Heute« als »wohl der Schuld ledig« befindet, »nie aber der Verantwortung und besonders nicht der Verantwortung für das Kommende«.¹²

Das erzählerische Interesse gilt allerdings nicht der abstrakten Diskursivierung von Verantwortung und Schuld, sondern der Aufzeichnung und Erkundung der affektiven Reaktionen der Soldaten. Mit der Erzählung von der Gefangennahme verschiebt sich der Fokus von der unternommenen Auslotung des soldatischen Handlungsspielraums auf die emotionale Verarbeitung dieses Ereignisses und die erfahrene Behandlung. Werden »Ekel« (G, 170) und Scham (vgl. G, 182) der gefangen genommenen Soldaten explizit benannt, so führt der Roman insbesondere aus, welchen Reaktionen die *Geschlagenen* ausgesetzt sind. Neben dem wahrgenommenen Hass der italienischen Zivilbevölkerung thematisiert der Roman das breite Spektrum der von US-amerikanischen Soldaten und Zivilbeamten an den Tag gelegten Verhaltensweisen zwischen soldatischer Kameradschaftlichkeit und korrupten Bereicherungsversuchen. Besonders hervorgehoben werden von Gähler die auf ihn gerichteten Blicke »ohne jede Anteilnahme« (G, 144) und die ihm gegenüber gezeigte »Verachtung« (G, 155): »Ein Offizier ging

an ihrem Wagen vorbei und spie ihn an. Er tat es langsam und sorgfältig und es lag eine Verachtung darin, die keine Grenzen kannte« (G, 170).

Diese Auseinandersetzung mit der empfundenen Entwürdigung und der reflexiven Positionierung im Verhör als emotional-kognitive Verarbeitung der Gefangennahme fungiert als Gelenkstelle zwischen dem ersten und dem zweiten Teil des Romans, die jeweils von einem Regime der Angst erzählen. Makrostrukturell folgt auf die Phase des erzwungenen Aushaltens und Überlebens der eingekesselten Soldaten im Krieg eine Phase von offenem Terror, schweigender Mimikry und heimlichem Widerstand im Lager, die als bittere Erkenntnis einer erneuten Einkesselung vorgestellt wird: »Doppelte Bewachung [...], hier drinnen die Lagergestapo und draußen die [Amerikaner] mit ihren MGs« (G, 212). So erzählt der Roman vom Leben im Lager als einer zweifachen, brutalen Ernüchterung, denn die Hoffnung, mit der Gefangenschaft der Terrorherrschaft des ›Dritten Reiches‹ entkommen zu sein (vgl. G, 165) und in Amerika »auch hinter dem Stacheldraht in persönlicher Freiheit [zu] leben« (G, 137), erweist sich als potenziell tödliche Fehleinschätzung:

»Nazis, das ganze Lager wimmelt davon«, sagte Gühler.

»Hier in Amerika?«

»Mehr als in Deutschland. Wenn du hier den Mund aufmachst, ist der Teufel los.«
(G, 246)

Diese hypertrophe Setzung variiert nicht nur die Leitformel »nie habe ich den Nationalsozialismus so komprimiert erlebt wie hier in Amerika« (G, 224), sondern bestimmt auch die Vorstellung des Lagers als »Konzentrationslager« (G, 199).

Um diese doppelte Frontstellung narrativ zu entfalten, verdichtet der Text das Beispiel des »kleinen Berliner« (G, 175) Pips zur exemplarischen Fall-Erzählung, in der im Blick auf die von den Kriegsgefangenen am eigenen Leib erfahrenen affektiven Reaktionen nicht nur eine erneute Distanzierung gegenüber dem Nationalsozialismus, sondern ebenso nachdrücklich die Abgrenzung gegenüber den Alliierten verhandelt wird. Pips wird mit der antifaschistischen, aus nationalsozialistischer Perspektive defätistischen Positionierung »Hitler ist keinen Schuß Pulver wert« (G, 175) eingeführt und weckt während des Transports ob seines kindlichen Aussehens das Mitleid eines amerikanischen Offiziers (vgl. G, 184). Im Kriegsgefangenenlager allerdings erweist sich das Vertrauen des ehemaligen Schülers einer »NS-Führerschule« auf die in Amerika garantierte Freiheit und den Schutz des Einzelnen durch die »Amis« (G, 193) als verhängnisvolle Illusion. Am Körper Pips' demonstriert

der Text sowohl die von Gühler formulierte Erkenntnis über das pauschale Urteil der US-Amerikaner – »Wir sind alle Nazis für sie [...], alle. Es gibt keine Unterschiede« (G, 221) – als auch das Lagerregime von Terror und Angst, denn Pips wird als das erste Opfer der »Lagergestapo« (G, 203) terrorisiert, verhört und brutal misshandelt:

Jetzt schlugen sie alle auf Pips ein. Er [Gühler] hörte ihn aufbrüllen.

»Laß mich mal schlagen«, sagte einer von ihnen, »ich habe so lange nicht mehr schlagen dürfen.«

Er hatte einen Schlagring in der Hand. Die anderen traten beiseite. Der mit dem Schlagring hob die Faust und schlug mit dem Schlagring auf Pips ein. Pips sank auf das Bett. Aber sie rissen ihn immer wieder hoch und schlugen auf ihn ein. Das Blut lief aus seinem Gesicht. Sein Kopf hing leblos auf seiner Brust. Wenn die Schläge auf ihn niedersausten, flog er hin und her, als gehöre er nicht zum Körper. Sie schlugen alle auf ihn ein, einer nach dem anderen. Dann hoben sie ihn hoch und warfen ihn auf den Boden.

»Schlagt ihn tot!« schrie einer und stieß auf den bewußtlosen Körper mit seinen Stiefeln ein. (G, 198)

Im Kriegsgefangenenlager wiederholt sich so die Geschichte von der Ausschaltung der Opposition durch Gewalt und Terror, wie sie das ›Dritte Reich‹ kennzeichnete. So wie »damals« Pips' Bruder, der »immer gegen sie [war] und [...] was gesagt [hatten]«, zu Hause »abgeholt«, »geschlagen« und »weggeschleppt« worden war (G, 197), wird in Kriegsgefangenschaft nun der ohnmächtige und »blutiggeschlagene« (G, 199) Pips aus der Baracke gezerrt: »Die haben genauso ausgesehen, damals. [...] Das waren dieselben. Sie hatten genau solche Augen«, solche »kalten, fanatischen Augen« (G, 197). Angesichts der erfahrenen Gleichgültigkeit der Lagerführung gegenüber der »Atmosphäre des Terrors« (ebd.) und der exzessiven Gewalt plausibilisiert der Text die Überzeugung Buchwalds, »daß wir das alles allein mit den Nazis erledigen müssen« (G, 223). Ausgeliefert den »fanatische[n], hassende[n] Augen« (G, 217) der Nazis im Inneren des Lagers und den mitleidlosen Blicken der Amerikaner, die die Grenzen des Lagers bewachen, wiederholt sich topologisch die Konfiguration der Einkesselung.

Bezeichnenderweise belässt es der Text in der Figurenperspektive nicht bei einer Deutung des Kriegsgefangenenlagers als ›Drittes Reich‹ *en miniature*, sondern kommuniziert zudem die Erfahrung von Kriegsgefangenenlager, ›Drittem Reich‹ und Konzentrationslager als äquivalent: »Er empfand die Baracke um sich wie ein Gefängnis. Die Luft schien ihm schwer von dem Druck des Terrors, von Haß, Blut und Angst. Auf dem Boden drüben vor dem Bett sah er die großen Blutspuren. Er rührte sich nicht. ›Konzentrationslager‹, dachte er,

»wie in einem Konzentrationslager.« (G, 199) Der Text entwirft mithin auch im Erzählen vom Lager eine maximal ausgreifende Opferposition für die Kriegsgefangenen, die nach der »Aufhebung jeder Frontkameradschaft« (G, 234) einem Regime von existenzieller Angst, terroristischem Konformitätsdruck und mitleidsloser Brutalität ausgesetzt sind, das in seinem komprimierten Ausmaß zum einen die totalitären Verhältnisse des ›Dritten Reiches‹ spiegelt, zum anderen im Vergleichshorizont der Konzentrationslager erfasst wird: »|Ich rieche KZ-Luft« (G, 188).

So obsessiv der Roman ein wechselseitiges Ersetzungsverhältnis der paratextuell authentifizierten Erfahrung von Kriegsgefangenschaft – als ›Drittes Reich‹ als ›Konzentrationslager‹ als ›Kriegsgefangenenlager‹ – perpetuiert, so vehement bestreitet er das Vermögen der Alliierten nach dem Krieg objektive und gerechte Urteile zu fällen. Mit der am Beispiel der Kriegsgefangenen erzählten Erklärung aller Deutschen zu Nationalsozialisten bei paralleler Gleichgültigkeit der amerikanischen Lagerführung gegenüber dem Terror der Lagergestapo schließt der Roman überdeutlich an die zeitgenössischen Diskurse seines Entstehungskontextes an und arbeitet einer Delegitimierung der alliierten Entnazifizierungspolitik zu. Der Roman fügt sich mit dem Votum: »Für die meisten Amis sind die einen Nazis und die anderen Landesverräter. Sie sind ein anderes Volk« (G, 223) und der Bestimmung der Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur als »innenpolitische[n] Sache« (G, 156) passgenau in die öffentliche Auseinandersetzung um die juristische Bewältigung des ›Dritten Reiches‹ ein.¹³

Die gegen die Nazi-Herrschaft im Lager gerichtete ideologische Aufklärungsarbeit nimmt dagegen in Anspruch, unter den Bedingungen der Kriegsgefangenschaft aktiven Widerstand gleichsam (noch einmal) gegen das ›Dritte Reich‹ zu leisten. Entsprechend kommuniziert der Text die Ankunft im Kriegsgefangenenlager als schockierende und beängstigende Wiederholung der ›Machtergreifung‹: »Kennst du die Gesichter? So sahen sie 1933 aus. Fanatisch und zu allem fähig« (G, 188). Diese ›junge Generation‹ folgt denn auch nach der Entscheidung gegen den ›Verrat‹ des Vaterlandes in einem zweiten Schritt der Überlebensstrategie der ›inneren Emigranten‹: Angesichts der Terrorherrschaft im Lager suchen die Soldaten um Gähler nicht die direkte Konfrontation, sondern leisten konspirative Überzeugungsarbeit in einer Atmosphäre des »lähmende[n] Entsetzens« (G, 218). Der ausbleibende Widerspruch gegen den »Glauben an den Endsieg« (G, 241) und gegen Treuegelöbnisse gegenüber dem Führer (vgl. G, 242) wird in der Folge als überlebensnotwendige Mimikry präsentiert (vgl. G, 223). Der selbsternannte »Untergrund« (G, 224) tritt in seiner inneren Haltung der Widerständigkeit im Kriegsgefangenenlager so durch demonstratives Verstummen in Erscheinung, während er sich parallel nationalsozialistischer

Symbolpolitik unterwirft: »Sie sprangen von ihren Tischen auf und schrien Heil. Dann stimmten sie das Horst-Wessel-Lied an. Sie sangen es mit erhobenen Armen/Gühler preßte den Mund zusammen, aber er stand mit erhobenem Arm unter ihnen und sagte nichts« (G, 242).

Auch Gühlers Verhalten lässt sich so in seinem Bezug auf die Debatten der Nachkriegszeit erfassen, literarisiert der Roman doch förmlich den retrospektiv detaillierten Verhaltenskodex der ›inneren Emigration‹, in dem sich äußeres Rollenspiel und Schweigen mit dem im intimen Kreis abgehaltenen Literaturunterricht verbinden. Das Curriculum gibt nicht nur Einblicke in die deutsch-jüdische Literaturtradition (Heine) und die Literatur eines *der* Repräsentanten des anti-faschistischen Deutschland im Exil (Thomas Mann), sondern erörtert auch die ›Verbindung der Nationalliteraturen untereinander‹ (G, 243) und steht so programmatisch ein für eine innere Distanz zum ›Dritten Reich‹ als kulturelle Haltung.

In der Konsequenz dieser Ersetzungs-, Verschiebungs- und Wiederholungsverfahren von Konzentrationslager, Kriegsgefangenenlager und ›Drittem Reich‹ im Zeichen der Übersteigerung werden die als antifaschistisch vorgestellten jungen Soldaten als exemplarische Repräsentanten ›innerer Emigration‹ und aktiven Widerstands vorgestellt, denen am Ende des Romans von ehemaligen Nationalsozialisten die Verantwortung für die Zukunft übertragen wird (vgl. G, 278). In dieser Nachkriegsorientierung, die sich bereits gegen das Phantasma der Kollektivschuldthese durch die alliierten Besatzungsmächte in Stellung bringt (vgl. G, 287f), endet der Roman.

Die in Richters Roman literarisierte Herkunfts- und Ursprungsfiktion der deutschen Nachkriegsliteratur aus den Lagern der Kriegsgefangenschaft operiert somit über einen Code der Authentizität, mit dessen Begriff des ›Erlebnisses‹ jener von Stefan Willer pointierte ›Gegensatz zwischen Beschwörung der eigenen Herkunft und der Emphase des Bruchs mit eben dieser Herkunft‹ verhandelt wird.¹⁴ Die damit vollzogene Eingrenzung auf die spezifische Erlebnissignatur des Krieges wird dann über eine Strategie der metonymischen Ersetzung aufgebrochen, sodass Richters Roman das Kriegsgefangenenlager als exterritoriale Wiederholung des ›Dritten Reichs‹ *en miniature* fasst und sich in dieser Wiederholung von Betroffenheit und Zeugenschaft, von Leiden und Überleben die Erfahrungen ›im Lager Deutschland‹ und die Erfahrung in den nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslagern einverleibt.

*Gebrochene Nationalitäten, räumliche Simultanitäten
und die Transnationalität ›des Lagers‹. Die Universalisierung
der Lagererfahrung in »Sie fielen aus Gottes Hand«*

In Sachen des Schickele-Preises: Ich will Ihnen sagen – *ich stimme*, nach langem Zögern, um ein Ende zu machen, *der Preiserteilung an Hans Werner Richters Roman zu. [...] Das Buch [...] läßt künstlerisch viel zu wünschen übrig, aber, in Gottes Namen, man kann das geradezu als Eigenschaft nehmen [...]. Eher sogar noch widerstand mir oft der Hang zur moralischen Gleichwertigkeit von allem, – wie sie den Deutschen so paßt.*¹⁵

Wiederum zeichnet sich eines der ersten Rezeptionszeugnisse durch eine genaue Lektüre aus. Das präzise Votum Thomas Manns¹⁶ richtet sich dabei kritisch gegen ein zentrales Konstruktionsprinzip des Textes: die narrative Konfiguration deutscher und nicht-deutscher, jüdischer und nicht-jüdischer Erfahrung zu einem »europäische[n] Wirrwarr«¹⁷ in einem Roman über die »Verlorenen aller Nationen«.¹⁸ Stellt *Die Geschlagenen* die Kriegsgefangenschaft deutscher Soldaten in den amerikanischen Lagern als Wiederholung des ›Dritten Reiches‹ und im Vergleichshorizont der ›Konzentrationslager‹ vor, so löst sich *Sie fielen aus Gottes Hand* insofern von einem dezidiert national codierten Erinnerungs- und Opfernarrativ, als die Denkfigur der Einkesselung sowie die Erfahrung ›der Lager‹ zur (ost-)europäischen Grunderfahrung des 20. Jahrhunderts erhoben werden.

Angelegt als narrative Ordnung synchroner Schnitte, in der »zwoelf Schicksale verschiedener Nationen« parallel präsentiert werden,¹⁹ ist die Komposition der sich punktuell kreuzenden und in einem DP-Lager zusammengeführten Lebensläufe – ungeachtet aller nationalhistorisch spezifizierten Heterogenität der erzählten Perspektiven – geprägt von formgebenden Verfahren analogisierender Wiederholung unter der Prämisse struktureller Ähnlichkeit.²⁰ Anhand seiner Figuren variiert der Roman immer wieder einen Grundkonflikt, der in geschlechtssymbolischer Codierung für die weiblichen Figuren über die unterhaltenen sexuellen Beziehungen, für die männlichen Figuren anhand der wechselnden und erzwungenen Armeezugehörigkeiten und Lagerorte verhandelt wird: die Frage nationaler Identifikation, Zugehörigkeit und Selbstbestimmung – erzählt als Scheitern der Lettin Irene Zarinnas, der Tschechin Anna Gajek, der Polin Hanka Seretzki sowie des Esten Alexander Lewoll, des Ukrainers Pjotr Majsiura, des Jugoslawen Andre Michhalowicz auf dem »Schlachtfeld der Diktatoren«²¹ nationale Unabhängigkeit zu behaupten. Mit ihrem »Schicksal zwischen den Fronten« (H, 457) demonstriert der Text die Problematik einer Verortbarkeit des Einzelnen in den politischen und militärischen Konflikten der Zeit. So wird erwiesen, wie es möglich ist, »das Parteiabzeichen« zu haben und »keine Nationalsozialistin« zu sein (H, 279), eine intime Beziehung mit

einem SS-Mann zu unterhalten ohne zu kollaborieren, oder wie jemand, »der gegen den Faschismus kämpfen wollte, [...] für ihn arbeiten [mußte]« (H, 226).

Eingebettet in diese in ihrer Nationalität gebrochenen Lebensläufe, mit deren Hilfe Graustufen zwischen den vermeintlich dichotomen Polen »Widerstand« und »Kollaboration« ausgelotet werden, ist die Geschichte des »jüdischen Schusterjungeln« Slomon Galperin, der nach der Verhaftung seines Vaters untertaucht, gefasst und in das Warschauer Ghetto gesperrt wird, den Aufstand im Ghetto überlebt, »bei einer Aktion in den Wäldern rings um Warschau« aufgegriffen, »nach Auschwitz« (H, 268) deportiert und im KZ Buchenwald »befreit« (H, 317) wird. Nach Kriegsende lebt Slomon »in dem jüdischen Lager bei Landsberg« (H, 378), emigriert nach Israel, kehrt nach Deutschland zurück und wird als DP mit den anderen Figuren des Romans in ein ehemaliges Konzentrationslager eingewiesen. Dort wird Slomon von der verirrten Kugel eines »amerikanischen Militärpolizisten« (H, 505) getötet.

In dem paratextuell unter der Überschrift »Personen des Buches« vorgestellten Figurentableau sind Slomon wohl am nächsten beigeordnet Sidi Raumier, »heimatloser Junge und Schwarzhändler« (H, unpag.) – wie »seine Zeit« (H, 288) in rassistischen Gewaltphantasien schwelgend und stets auf den eigenen Vorteil bedacht – und Henry Sturm, »Kochlehrling und SS-Junker« (H, unpag). Die Trennschärfe dieser Figurenkonstellation aus jüdischem Opfer, amoralischem Opportunisten und SS-Mitglied wird über die topographische Ordnung der von ihnen erfahrenen und erlittenen Lager nivelliert. Dem für Slomon entworfenen Weg durch die Lager werden in einer erzählerischen Konfiguration von Wiederholung und Ähnlichkeit die Lagerstationen Sidis und Henrys als gleichwertig beigeordnet: Während der Text die Lagererfahrung Henrys auf die iterative Formel bringt, er sei »von Lager zu Lager gewandert« (H, 386), wird für Slomons KZ-Erfahrung eine bedenkliche Ähnlichkeit konstruiert: »Er hatte in Buchenwald Kartoffeln geschält wie in Auschwitz« (H, 317). Die über den fortgesetzten Küchendienst insinuierte Gleichwertigkeit der nationalsozialistischen Lager betont gleichzeitig die Divergenz des Kontextes: Wird Slomon in Buchenwald in dem Moment mit seiner Arbeit fertig, »als die Amerikaner in das Lager kamen mit Maschinenpistolen und Fotoapparaten« (H, 317), rahmt die Tätigkeit in Auschwitz seine Unterhaltung mit einem niederländischen Juden über die sie umgebende Realität des Vernichtungsgeschehens:

Sie Idie Kartoffel hatte ein Gesicht für ihn, ein Gesicht, das er haßte. »Sieht aus wie der Lagerführer«, flüsterte er zu dem holländischen Jungen, der neben ihm saß [...] Slomon stieß das Schälmesser in die Kartoffel hinein, so tief, daß die Spitze des Messers auf der anderen Seite herauskam. »Da, siehst du, ich habe ihn erstochen.«

»Verbrenn ihn lieber«, sagte der holländische Junge. [...] »Verbrennen ist moderner. Du riechst es doch jeden Tag.«
»Ich rieche nichts«, sagte Slomon.
»Du hast eine schlechte Nase«, sagte der Junge. »wenn man so eine schlechte Nase hat, sollte man heutzutage kein Jude sein.« [...]
»Wir werden verbrannt, Slomon.«
»Verbrannt?« flüsterte Slomon.
»Wir haben jetzt genug Kartoffeln geschält, und jetzt sind wir nur noch gut für den Ofen.«
»Für den Ofen?« sagte Slomon. »Nein, du lügst schon wieder.« (H, 267, 269)

Die Abwehr des Wissens ermöglicht der Roman durch die in groben Strichen skizzierte Psychologisierung eines jüdischen Heranwachsenden, der den Willen der Nationalsozialisten zur absoluten Vernichtung nicht zu denken vermag. ›Nichts‹ zu riechen und die zuge dachte Bestimmung für ›den Ofen‹ nicht anzuerkennen simuliert eine kindlich-naiven Perspektive und schließt an die im Ghetto geäußerte Hoffnung an, nicht erschossen zu werden, »!solange wir arbeiten« (H, 172). Als Lüge apostrophiert wird somit nicht das Vernichtungsgeschehen, sondern die Erkenntnis der Bestimmung zum Tode – freilich in Sprachgesten, die ein Nicht-wissen-Wollen dokumentieren. In der Folge wird der bezugte Tod der Anderen in das rhetorische Register der Lüge und der wechselseitigen Überbietung gesetzt:

»Hast du schon mal hundert Leichen auf einem Haufen gesehen?« begann Slomon das Gespräch wieder.
»Mehr«, sagte sein holländischer Freund.
»Zweihundert?« fragte Slomon.
»Viel mehr.«
»Tausend?«
»Noch mehr«, der holländische Junge lächelte und warf dabei eine abgeschälte Kartoffel in die verrostete Wanne.
»Du lügst«, sagte Slomon, »aber ich habe sie gesehen.«
»Du bist ein Prahlhans, Slomon«, sagte der dicke Junge und nahm eine neue Kartoffel. (H, 268)

Im Kontrast zu diesem grundsätzlichen Vorbehalt gegenüber dem Wahrheitsgehalt der Zeugenaussagen in der quantifizierenden Frage nach dem mit eigenen Augen gesehenen Ausmaß der Verbrechen als aus einer Logik der Übertreibung gespeisten Angstpsychose steht Slomons zuverlässige Zeugenschaft, wenn es um den durch Taten belegbaren Anstand der ›guten Deutschen‹ geht.²² Das Verhalten der Volkssturmmänner, die bei der ›Evakuierung‹ von Auschwitz nur zum Schein

auf flüchtende Kinder schießen und dem Mut der Fliehenden Respekt zollen (vgl. H, 275), wird im bemerkenswerten Zusammenspiel von Slomons subjektivem Eindruck (vgl. H, 271) und seiner ausdrücklichen, in der Erzählerrede bestätigten Bewertung ihres gezeigten Verhaltens (vgl. H, 274) eigens hervorgehoben. Die einzige Gewalthandlung, die Slomon in Auschwitz erleidet, ist ein »Schlag auf den Hinterkopf« (H, 271).

Vergleicht man das textuelle Beharren auf erwiesener Gutmütigkeit mit der historisch dokumentierten Unerbittlichkeit und Brutalität der Deutschen bei der Räumung des Vernichtungslagers, so zeigt sich einmal mehr mit welcher Vehemenz der Roman auf seinem entscheidenden narrativen Prinzip beharrt: von der Gleichwertigkeit aller Lager und aller Opfer zu erzählen. In der Vielfalt der erzählten Lager und der durchgespielten Wege durch die Lager erhalten die nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslager nur insofern eine exponierte Stellung, als ihre Opfer nach der Befreiung von amerikanischen Soldaten fotografiert werden:

Und die beiden amerikanischen Soldaten [...] versuchten, sie zu fotografieren. Slomon verstand kein Wort von dem, was sie sagten, aber sie winkten mit den Händen, schrien auf Fanny ein und versuchten sie zu etwas zu bewegen, was weder sie noch Slomon begriff. Sie waren nicht zufrieden mit Fannys Haltung, und es dauerte eine Weile, bis Slomon verstand, daß Fanny nicht lächeln, sondern traurig sein sollte. (H, 318)

Die Inszenierung Fannys in der fotografischen Dokumentation der Soldaten signalisiert die für den Roman zentrale vergangenheitspolitische Verschiebung von einer authentischen Abbildung der Überlebenden zum symbolischen Arrangement gestellter Körper, die »ikonographisch wie emotional in eine Bildersprache des Mitleidappells« eingepasst werden.²³ Blieben in der narrativen Vergegenwärtigung der Evakuierung der Kinder aus Auschwitz die Massengräber und Exekutionen auf den Todesmärschen ausgespart, so erzählt der Roman die Befreiung der Konzentrationslager als Erfahrung einer in zweifacher Hinsicht verlogenen Inszenierung. Denn der fotografischen Manipulation zur Seite stellt der Text den Widerspruch zwischen Wort und Tat: Während »sich die Insassen des Lagers [...] versammelten, um eine Ansprache amerikanischer Offiziere zu hören und ihre endgültige Befreiung zu erfahren« (H, 321), hindert zeitgleich ein amerikanischer Posten Fanny und Slomon mit vorgehaltener Maschinenpistole am Verlassen des Lagers (vgl. H, 322). Diese Konstellation nimmt der Text zum Anlass, um Slomons Weg durch die Vernichtungs- und Konzentrationslager endgültig in eine Geschichte der Lager einmünden zu lassen und damit die für ihn exponierte Perspektive einer Befreiung zu revidieren: »Eine unendliche

Traurigkeit ergriff ihn plötzlich. Es würde alles so bleiben, wie es bisher gewesen war. Er konnte nicht hingehen, wo er hingehen wollte, und sie würden ihm wieder befehlen, und er hatte zu gehorchen und das zu tun, was sie sagten« (H, 322).

Während der Text am »Anderssein«²¹ Slomons festhält, denn »Inur Slomon Galperin wurde befreit« (H, 317), und dieses in der expliziten Nennung des »jüdischen Lager[s] bei Landsberg« (H, 378) im realistischen Prinzip topographischer Lagersegregation fortführt, werden unter dem Vorzeichen eines *Wieder* zugleich narrative Anschlussstellen an einen erfahrungsgesättigten deutschen Nachkriegsdiskurs präpariert, lässt der Roman Slomon doch als »israelitischen Deserteur« (H, 434) nach Deutschland zurückkehren. Im Unterschied zu anderen fiktionalen Literarisierungen der (Kriegs-)Heimkehr bleibt die als Wanderschaft »zu Fuß« (H, 433) berichtete Rückkehr eine Leerstelle in der Narration. Im Vordergrund stehen die Gewissensqualen Slomons und der Vorwurf des Verrats:

»Ich will nicht mehr kämpfen.«
»Und du willst alle im Stich lassen, deine Kameraden, dein Volk, dein Land?«
»Ich lasse niemanden im Stich«, sagte Slomon, »ich habe sie alle sterben sehen [...]. Ich will nicht sterben, ich möchte leben.«
»Ja«, sagte der Geistliche, »wer will das nicht.« (H, 431)

Diese Konstellation einer Gewissensentscheidung zwischen dem Verrat »unser[es] Landes!« (H, 431) und der Sehnsucht nach dem Frieden des kleinen Glücks wird insbesondere über die Charakterisierung Fannys an die Situation der Wehrmachts-soldaten angenähert, schreibt der Text doch Fanny eine politische Positionierung zu, in der sich das sexuell codierte Idealbild des heroischen jüdischen Mannes, dem Slomon genügen will, mit rassistischen Projektionen verschränkt:

Fanny glaubte an Israel, an einen starken, neuen, jüdischen Staat, an Armeen, Kanonen und Helden, und sie hielt alle Araber für Verbrecher und Lumpen. Sie sprach von den Arabern so, wie die Deutschen früher von den Juden gesprochen hatten, und Slomon war es, als würde auch Fanny, wenn sie die Macht gehabt hätte, alle Araber in Gettos einsperren. (H, 382)

Gegen die derart in den Text eingelassene, als Möglichkeit im Konjunktiv formulierte Prognose einer Fortsetzung des Jahrhunderts der Lager mit den Opfern von heute als Tätern von morgen setzt der Roman Slomons Selbstidentifikation als Überlebender des Krieges (vgl. H, 433). Mit anderen Worten: Der Text aktualisiert für die Figur des jüdischen Schusterjungen die soldatische Kollektivfiguration des »eingesetzten Lebens« (Andersch). Mit dieser auf außertextuelle Diskurse berechneten Rhetorik des eingekesselten Aushaltens und dem orientierungslosen Überleben

ist die Bestimmung Slomons als »Deserteur« (H, 484) weit genug ausgearbeitet, um an diesem Punkt seinen Weg durch die Lager mit allen anderen Figuren in dem »Lager an der grauen Schotterstraße« (H, 495) enden zu lassen.

Die Forschung hat die Setzung dieses Ortes zum zentralen Sinnbild bereits erörtert. In der erzählstrukturellen Anlage wird das Lager bei Hersbruck, dessen Geschichte in synchronen Schnitten erzählt wird, nach Śliwińska »nicht nur zum kompositorischen, sondern [...] zum eigentlichen Sinn-Zentrum des Romans [erhoben], auf das alle Handlungsstränge zuzulaufen scheinen«.²⁵ Während die skizzierte Geschichte des abgegrenzten Raumes als »Arbeitsdienstlager« (H, 107), »Konzentrationslager« (H, 108), Kriegsgefangenenlager (vgl. H, 282), SS-Internierungslager (vgl. H, 350) und Flüchtlingslager von Dachdeckermeister Karl Krause souverän bezeugt wird, erhalten die Figuren erst dann Zutritt zu diesem Ort, als sie »ganz Hoffnungslose«, geworden sind, »die alles verloren haben« (H, 496). Mit diesem Endpunkt holt der Roman die den Text eröffnende »quasi-religiöse Basis-Metapher [...] eines von Menschen nicht zu beeinflussenden Schicksals« ein,²⁶ die der zu Slomons Tod herbeigerufene Rabbiner expliziert, bevor er das Lager verlässt:

»Vielleicht«, fuhr der Rabbiner fort [...], »vielleicht sind viele von ihnen hier in diesem ehemaligen Konzentrationslager, weil sie noch ein Gewissen hatten. [...] Sie müssen viel Nachsicht mit ihnen haben«, sagte er, »viel Nachsicht. Sie alle brauchen viel Liebe. Denn sie fielen aus Gottes Hand.«

Und er ging grüßend zum Lagertor hinaus. (H, 508f)

Den diesem als allgemein-menschlich erkannten Schicksal Unterworfenen ist nach dem Plädoyer des Rabbiners – formuliert nach dem Tod des jüdischen Auschwitz-Überlebenden – unterschiedslos mit Liebe und Nachsicht zu begegnen. Angesichts der diskutierten textuellen Konzeption ist dieser von Versöhnung getragene Appell eine schlüssige Auslegung des zu verstehenden Sinngehaltes des Romans, der für alle Figuren den »gleichen Sog des Schicksals« (H, 429) konstruiert.

Diese Hypostasierung eines allgemeinen Schicksals prägt sich im Blick des Dachdeckers Krause aus, der in allumfassend gespannter Empathie auch retrospektiv keine Unterschiede zwischen den Lagerinsassen zu erkennen vermeint. Obwohl Krause in seiner herausgehobenen Beobachterposition als idealer Zeuge für die Veränderung des Lagers einsetzbar wäre, beruft er sich auch dann auf die im Vergleich aufgehobene Figur der Wiederholung zur historischen Sinnstiftung, wenn er vor der Deportation der jüdischen KZ-Insassen »Massengräber« (H, 203) betrachtet: »So waren auch die politischen Sträflinge vor einem Jahr verladen worden und abgefahren, und niemand wußte wohin, und so würden heute sie, die jüdischen Häftlinge, verladen werden. Und sie würden irgendwohin rollen, wo es vielleicht wieder ein Lager und eine Fabrik gab« (H, 203).

Angesichts der rhetorischen Vehemenz, mit der der Text Wiederholung zum strukturierenden Erzählprinzip erhebt, verblassen diejenigen Passagen, in denen der Gedanke an eine Unterscheidung etwa von Konzentrationslager und Kriegsgefangenenlager notiert wird. Während Krause das KZ als »Symbol des Dritten Reiches« (H, 425) fasst, ist diese Differenzmarkierung eingelassen in ein umfangreiches Plädoyer für eine Vertilgung des Lagers »vom Erdboden« (H, 352). Projektiert wird allein eine auf die Erfahrung der Lager als universalistischem Konzept antwortende Symbolpolitik der Leerstelle. Entsprechend resümiert Hofmann: »Wenn die einen Lager wie die anderen waren, wenn der deutsche Kriegsgefangene ein ähnliches ›Erlebnis‹ hinter sich hatte wie der ehemalige Häftling eines Konzentrationslagers, dann war ein Neuanfang möglich, der von der großen geschichtlichen Verantwortung der Shoah abstrahierte.«²⁷ Der Text heftet diese Nivellierung nicht nur an die Figurenrede, sondern arbeitet ihr in der narrativen Konfiguration der erzählten Lager auf Handlungs- und Darstellungsebene mit auffälligen Wiederholungsstrukturen zu. Dieses textuell konfigurierte und von den Figuren kommunizierte Verständnis von Geschichte als Wiederholung wird mitunter in der Erzählerrede korrigiert:

Henry Sturm mußte alle Schuld, die in diesen Jahren aufgehäuft worden war, bezahlen, und er beglich sie in kleiner Münze l.l. Jetzt wurde er in dem heißen Wüstensand eingegraben, wie er 1942 die Kronbergs und die Müllers von der Bewährungskompanie hatte eingraben lassen, und jetzt bekam er die Prügel zurück, die er damals so reichlich verteilt hatte. Es war die gleiche Art von Prügeln, und die Stöcke und Lederriemen zogen blutige Striemen über seinen Rücken, und nur Henry erschien es, als seien diese Prügel härter und grausamer als jene Hiebe, die einst er verteilt hatte. Aber auch das war einer von Henrys vielen Irrtümern. Es war die gleiche Art von Prügeln, sie kamen auf beiden Seiten aus den gleichen Motiven und hatten auf beiden Seiten den gleichen Erfolg. (H, 385)

Diese Reflexion über Schuld, Schulden und Vergeltung wird eröffnet in der Spannung zwischen der hyperbolisch abstrahierenden Rede von »alle[r] Schuld« und der Hinwendung zum Einzelnen, der Schuld als individuelle Tatschuld nach dem Prinzip reziproker Wiederholung abträgt. Während zum einen das Phantasma der Kollektivschuld aufgerufen wird, illustriert der Text die zu erbringende Sühne in der strikten Rückbindung an die klar bemessene und zurechenbare Schuld. Zum anderen insinuiert die ausgesagte Rückzahlung sprachlich eine symbolische Tauschhandlung: die metaphorische Verwandlung von Schuld in Schulden. In der erzählten Umsetzung werden aber gerade nicht ›Geld‹ und ›Körper‹ getauscht, sondern es wird eine äquivalente Vergeltung präsentiert. Der Roman stellt die in der Kriegsgefangenschaft erprobte Behandlung somit

als Wiederholung des Gleichen vor, wobei an dieser Stelle ein Widerspruch zwischen »personale[r] und auktoriale[r] Erzähloptik« eingetragen ist:²⁸ Während Henry sich als Opfer einer Gewalteskalation begreift, insistiert der Erzähler auf Gleichheit und Gleichwertigkeit der vollzogenen körperlichen Misshandlungen und fokussiert Henry als weiteres Opfer der sich im Krieg fortpflanzenden Gewalt, die nun auf ihn selbst zurückschlägt – freilich mit dem signifikanten Unterschied, dass sich die geschilderten Misshandlungen im »SS-Offizierslager Ben Abin« durch offenbar kontinuierliche Praxis zu alltäglichen und als verbindlich akzeptierten »Gewohnheitsstrafen« (H, 385) verfestigt haben, während Henrys Tat als individuelle Exzesshandlung präsentiert wird.

Ermöglicht wird diese Erzählung von sich rächender Gewalt als Vergeltung durch die Wiederholbarkeit von Henrys Schuld. Denn während Jean Améry die strukturelle Unmöglichkeit einer nach alttestamentlichem Grundsatz vollzogenen Rache für die Shoah darlegt,²⁹ hält Richters Roman Henrys Unschuld an der Ermordung der europäischen Juden fest (vgl. H, 341f.). Obwohl eine exemplarische Täterbiographie konstruiert wird – Eintritt in die SS, »SS-Junkerschule in Spandau«, Mitglied der »Leibstandarte« Adolf Hitler (H, 140), Verwundung in der Schlacht um Charkow –, die Henry im Zentrum des Vernichtungsgeschehen platzieren müsste, trägt diese zur NS-Elite gehörende Figur keine individuelle Tatschuld für Kriegsverbrechen und Verbrechen gegen die Menschlichkeit, sondern macht sich nur an den von ihm bewachten »Sträflinge[n] der Bewährungskompanie« (H, 209) schuldig. Umkreist wird in ihrem Wahrnehmungshorizont die Furcht vor der Vergeltung für eine Tat, die ansatzweise gerächt wurde und in Gefangenschaft noch einmal in der im Erzählerdiskurs als reziprok ausgewiesenen Wiederholung auszuhalten ist. Die von Henry als Gewaltexzess empfundene Vergeltung wiederholt sich in dem gleichfalls als ungerecht ausgewiesenen Urteil einer zwanzigjährigen Verbannung für die Misshandlung der Gefangenen, auf die Henry mit Erbitterung und Ablehnung jedweder Verantwortung reagiert (vgl. H, 481).

In diesem Kontext einer Universalisierung der jüdischen Lagererfahrung und der Aktualisierung des soldatischen Narrativs am Beispiel des jüdischen Opfers sowie der impliziten Warnung für zu hoch angesetzte Strafen ehemaliger Täter verdient ein Detail Beachtung. Der Text weiß nichts von den Nummern, die den KZ-Häftlingen in Auschwitz eintätowiert wurden, versieht aber Sidi mit einem »auf [di]el Nasenspitze« tätowierten »doppeltel[n] Liebeskreuz« (H, 464). Im Spannungsfeld zwischen dem ikonischen Symbol des Holocaust, das aus der Diegese ausgeschlossen bleibt, und dem von Henry »unter dem Arm« getragenen »Zeichen« seiner SS-Mitgliedschaft (H, 337) bleibt die figurative Bedeutung des selbstgewählten »doppeltel[n] Kreuz[es]« (H, 459) abseits der verfügbaren Signifikanz als »Liebeskreuz« (H, 464) bezeichnend unbestimmt. Der Roman ersetzt die reale

Schrift der Tortur mit dem fiktionalen Zeichen selbstgewählter Zugehörigkeit und dem in seiner Bedeutung als Symbol der Liebe bestimmten Zeichen im Antlitz einer Figur, die der Text eher zur Kennzeichnung mit einem ›Zinken‹ der Gaunersprache präpariert hatte.

Das skizzierte semiotische Feld der Körperbeschriftung, das in einem durch Analogisierung, Parallelisierung und Spiegelung bestimmten Erzählerdiskurs auffälligerweise nicht expliziert wird, bringt der Text vor dem letzten erzählten Gang in das Lager zum Einsturz: Bei der Prüfung von Sidis Flüchtlingsstatus reagiert der Beamte angesichts des eintätowierten Zeichens, das von der Nasenspitze unter die Nase gewandert ist, mit der Anordnung, diese der Körperfläche eingeschriebene Spur einer spezifischen Vergangenheit rigoros zu tilgen:

- »Machen Sie das gefälligst da weg unter der Nase. Hier in Deutschland läuft man nicht so herum wie ein geschmückter Pfingstochse.«
»Aber das ist eintätowiert, Herr Kommissar, für hundert Dollar.«
»Radieren Sie es weg, sage ich, weg damit, radieren sie so lange, bis es weg ist, verstanden?« (H, 490)

Gegen den Strich gelesen verdichtet sich in diesem als absurd ausgewiesenen Gestus des Ausradierens der zentrale Fluchtpunkt eines Romans, dem es um die Konstruktion einer Geschichte der Lager geht, in der die Individualität der Lebensgeschichten im kollektiven Zustand schicksalhaften ›Geworfen-Seins‹ wie die kategorialen Differenzen zwischen den Lagern verblassen. *Sie fielen aus Gottes Hand* pluralisiert nicht nur die Lager, sondern wirft ›das Lager‹ zur Kernerfahrung des 20. Jahrhunderts auf.³⁰ In der Welt dieses Romans gibt es allein anhand der Häftlingsgruppen unterscheidbare Ausprägungen des Lagers, nicht jedoch die spezifisch jüdische Erfahrung des Lagers als einer Bestimmung zum Tode. In dieser diskursiven Funktionalisierung ist es mithin ›das Lager‹ als topographische Figuration, mit dem im Zeichen von erzählter Gleichzeitigkeit, Wiederholung und Ähnlichkeit die nationalen Differenzen ebenso verwischt wie die Unterscheidungen zwischen Opfern und Tätern nivelliert werden.

Deutsche Narrative, transnationales Erinnern

Richters Romane arbeiten in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur an einer spezifischen Diskursivierung der Lager. Während *Die Geschlagenen* im soldatischen Narrativ der Einkesselung über die diegetische Rede vom ›Lager‹ einen Wiederholungs-, Verschiebungs- und Ersetzungsprozess von Konzentrationslager, Kriegsgefangenenlager und ›Drittem Reich‹ initiiert, kulminiert die

scheinbar aus Gründen der textuellen Kohäsion obsessiv mit der Markierung von Vergleichbarkeit befasste Narration in *Sie fielen aus Gottes Hand*, die die fragmentarisch erzählten Lebenswege immer wieder in eine variable Ähnlichkeit zwingt, in der Erhebung des Lagers zur Signatur des 20. Jahrhunderts: »Ganz Europa ist schon durch das Lager gegangen«, sagte [Krausel, »und immer wieder kommen neue.« (H, 282) In der Konsequenz überführt der Text mit der topographischen Inszenierung des allen Figuren gemeinsamen Endpunktes im DP-Lager die unter der textuellen Prämisse der Vergleichbarkeit verwobenen Erzählstränge in die Behauptung einer Gleichrangigkeit der Erlebnisse aller in den Krieg geworfenen Figuren. In diesem narrativen Universum der Lager, in dem die Erfahrung des einen Lagers die Erfahrung aller anderen vertreten kann,³¹ wird die grundlegende Differenz getilgt, die auch die nationalsozialistischen von den stalinistischen Lagern unterscheidet: der Rauch als Index der absoluten Vernichtung.

Im Kontrast zu den Texten jüdischer Flüchtlinge und KZ-Überlebender wird offensichtlich, wie genau das rhetorische Kohäsionsprinzip des Vergleichs in die erinnerungspolitische Programmatik einer Enthistorisierung und Entkonkretisierung der jüdischen Lagererfahrung eingepasst ist. So erteilte Soma Morgensterns *Romanbericht* – so der Untertitel – *Flucht in Frankreich* allein der Möglichkeit eines Vergleichs zwischen nationalsozialistischem Konzentrationslager und französischem Internierungslager eine klare Absage: »Nein, da ist kein Vergleich zwischen Colombes und Dachau.«³² Richters Roman arbeitet exakt an der Auszehrung dieser Unvergleichbarkeit, indem in einer Narration, deren strukturelles Grundprinzip die explizite Markierung von Wiederholungen und Spiegelungen in den als gleichzeitig erzählten Lebensläufen ist, die Konzentrationslager einerseits als Lager unter Lagern vorgestellt werden, andererseits in der Geschichte des Lagers bei Hersbruck die Zeit, in der der umgrenzte Raum als Konzentrationslager genutzt wird, nur als eine Ausprägung des Lagerkonzepts gefasst wird. Die konstruierte Parallelität des Leidens wie die Aufhebung spatialer Bedeutung des Lagers als Stätte der Vernichtung ebnet die kategoriale Differenz zwischen Kriegsgefangenenlagern und Konzentrationslagern sukzessive ein. Umgekehrt kann der jüdische Schusterjunge nach dem Überleben des Holocaust in die soldatische Opfergemeinschaft eingemeindet und so die Alterität der Opfererfahrung marginalisiert werden. Das zitierte Narrativ ist in seinen Eckpunkten – Aushalten, nationale Loyalität statt Verrat, Opferung – bereits aus *Die Geschlagenen* bekannt.

Die Aufhebung der spezifisch jüdischen Verfolgungs- und Vernichtungserfahrung in einer transnationalen Geschichte der Lager als Signatur des 20. Jahrhunderts präfiguriert einen zentralen Erinnerungskonflikt der Gegenwart, der seit den 1990er Jahren in der europäischen Erinnerung um die Shoah erneut aufbricht.³³ Denn die Universalisierung des Holocaust leitet mit der daran geknüpften Aner-

kennung der Menschenrechte als zukunftsweisenden Werten eine Öffnung national geschlossener Erinnerungskulturen ein und stiftet für eine ethisch fundierte europäische Identität einen Bezugspunkt, dessen Anerkennung die Inklusion in den supranationalen Staatenverband der Europäischen Union regelt. Parallel wird damit ein grundlegender Konflikt im europäischen Gedächtnis deutlich, zeichnen sich doch gegenwärtig die nationalspezifischen Erinnerungskulturen nicht nur dadurch aus, Dialogizität, Verständnis und Multiperspektivität zu fördern, sondern auch neue Opferkonkurrenzen und Tabuisierungen hervorzutreiben. So betont Emmanuel Droit: »Die Westeuropäer, die die Erinnerung an die Shoah in den Vordergrund rücken, übersehen [...] oft, bewusst oder unbewusst, die Brisanz der Erinnerung an den stalinistischen Terror in Osteuropa. [...] Das ›heiße Gedächtnis‹ der osteuropäischen Gesellschaften ist nicht die Shoah, sondern der Gulag.«³⁴

Richters Roman erweist sich in diesem Kontext gerade in seiner formalen Struktur als überraschend aktuell. Bedenkt man jedoch, wie die Narration die Auslöschung nationaler Identität mit der Erzählung von der Vergleichbarkeit aller Lager verfügt und das ›soldatische Opfernarrativ‹ komprimiert für den Holocaust-Überlebenden durchspielt, so zeigt sich, dass die erinnerungskulturelle ›Leistung‹ von Richters Erzählungen in der Universalisierung einer national codierten Herkunftsfiktion besteht, die die Unterschiede zwischen den erzählten Lagern nivelliert. Aus der Perspektive der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur mag das freilich der entscheidende Gewinn gewesen sein.

Anmerkungen

- 1 Norman Ächtler, *Das Lager als Paradigma der Moderne. Der Kriegsgefangenenendiskurs in der westdeutschen Nachkriegsliteratur (1946-1966)*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 87(2013)2, 264-294, hier 264.
- 2 Hans Jürgen Krüger an Hans Werner Richter, 13. Februar 1949, in: ders., *Briefe*, hg. von Sabine Cofalla, München-Wien 1998, 83-85, hier 83f.
- 3 Alfred Andersch, *Politische Soldaten. Dokument aus einem PW-Lager*, in: *Frankfurter Rundschau*, 30.7.1949; erneut abgedruckt in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 8: *Essayistische Schriften I*, hg. von Dieter Lamping, Zürich 2004, 253-255, hier 253.
- 4 Ebd., 254.
- 5 Im. sch.l in: *Die Tat*, 3.12.1949, 18.
- 6 Für eine knappe Auswertung der über 100 Rezensionen vgl. Carsten Gansel, »Krieg im Rückblick des Realisten«. Hans Werner Richters »Die Geschlagenen«, in: ders., Werner Nell (Hg.), »Es sind alles Geschichten aus meinem Leben«. Hans Werner Richter als Erzähler und Zeitzeuge, Netzwerker und Autor, Berlin 2011, 11-28, hier 24-28.
- 7 Norman Ächtler, *Generation in Kesseln. Das Soldatische Opfernarrativ im westdeutschen Kriegsroman 1945-1960*, Göttingen 2013, 7, 22.
- 8 Ebd., 202, Anm. 79.
- 9 Hans Werner Richter, *Die Geschlagenen*, München 1949 [hier unpag.]: im Folgenden nach dieser Ausgabe mit der Sigle G zitiert.

- 10 Herbert Zand, *Letzte Ausfahrt. Roman der Eingekesselten* [1953], Wien-Zürich 1992, 40.
- 11 Alfred Andersch, *Das junge Europa formt sein Gesicht*, in: *Der Ruf*, 1(1946)1, 1.
- 12 Rudolf Hagelstange, *Jugend ohne Götter?*, in: *Das Karussell*, 1(1946)1, 10–19, hier 18.
- 13 Vgl. Annette Weinke, *Die Verfolgung von NS-Tätern im geteilten Deutschland. Vergangenheitsbewältigungen 1949-1969 oder: eine deutsch-deutsche Beziehungsgeschichte im Kalten Krieg*, Paderborn u.a. 2002.
- 14 Stefan Willer, *Das ›Erbe‹ als Neugründungsmythos der deutschen Literatur 1945-1949*, in: Matteo Galli, Heinz-Peter Preusser (Hg.), *Deutsche Gründungsmythen*, Heidelberg 2008, 143–156, hier 144.
- 15 Thomas Mann an Hermann Kesten, 13. Dezember 1951, in: ders., *Briefe*, Bd. 3: *1948-1955, und Nachlese*, hg. von Erika Mann, Frankfurt/Mai 1965, 235–237, hier 235.
- 16 Zum Hintergrund der Preisverleihung vgl. Klaus Briegleb, *Literarische Nachverfolgung. Zu Hans Werner Richters »Sie fielen aus Gottes Hand« (1951). (Mit einer Quellen-Konteredition und einer These zur Periodisierung der westdeutschen Nachkriegsliteratur)*, in: Robert Weninger, Brigitte Rossbacher (Hg.), *Wendezeiten - Zeitenwenden. Positionsbestimmungen zur deutschsprachigen Literatur 1945-1955*, Tübingen 1997, 3–35.
- 17 Hans Werner Richter, *Sie fielen aus Gottes Hand* [1951], München 1976, 553; im Folgenden nach dieser Ausgabe mit der Sigle H zitiert.
- 18 Hans Werner Richter an Hans Sahl, 9. August 1950, in: ders., *Briefe*, hg. von Sabine Cofalla, München-Wien 1997, 120.
- 19 Ebd.
- 20 Vgl. Katarzyna Śliwińska, *Hans Werner Richters »Sie fielen aus Gottes Hand« oder wie »ein europäisches Wirrwarr« inszeniert wird*, in: Gansel, Nell (Hg.), *»Es sind alles Geschichten aus meinem Leben«*, 69–81, hier 70.
- 21 Dietrich Beyrau, *Schlachtfeld der Diktatoren. Osteuropa im Schatten von Hitler und Stalin*, Göttingen 2000.
- 22 Vgl. Briegleb, *Literarische Nachverfolgung*, 24.
- 23 Habbo Knoch, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg 2001, 131.
- 24 Briegleb, *Literarische Nachverfolgung*, 26.
- 25 Śliwińska, *Richters »Sie fielen aus Gottes Hand«*, 73.
- 26 Michael Hofmann, *Im Zwielficht des Erlebnisses. Neuanfang und Abwehr von Verantwortung im Nachkrieg. Zu Hans Werner Richter*, in: Klaus-Michael Bogdal (Hg.), *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*, Stuttgart 2007, 147–158, hier 155.
- 27 Ebd., 158.
- 28 Śliwińska, *Richters »Sie fielen aus Gottes Hand«*, 71f.
- 29 Vgl. Jean Améry, *Das Unverjähbare* [1978], in: ders., *Aufsätze zur Politik und Zeitgeschichte* (= *Werke*, Bd. 7), hg. von Stephan Steiner, Stuttgart 2005, 127–130.
- 30 Vgl. Ächtler, *Das Lager als Paradigma der Moderne*, 278.
- 31 Vgl. Hofmann, *Im Zwielficht des Erlebnisses*, 158.
- 32 Soma Morgenstern, *Flucht in Frankreich. Ein Romanbericht*, Lüneburg 1998, 33.
- 33 Vgl. hierzu und im Folgenden Ljiljana Radonić, Heidemarie Uhl (Hg.), *Gedächtnis im 21. Jahrhundert. Zur Neuverhandlung eines kulturwissenschaftlichen Leitbegriffs*, Bielefeld 2016.
- 34 Emmanuel Droit, *Die Shoah. Von einem westeuropäischen zu einem transeuropäischen Erinnerungsort?*, in: Kirstin Buchinger (Hg.), *Europäische Erinnerungsräume*, Frankfurt/Main, 257–266, hier 258f.

Marius Reisener

Von der Lebenskraft zur Emergenz

*Konzepte der biologischen und kulturellen Formgenese
im 18. und frühen 19. Jahrhundert*

Um 1800 vollzieht sich eine Wende in der Literaturtheorie, die sich vor allem im frühromantischen Formenverständnis niederschlägt.¹ Poesie entspringt nicht mehr dem Konzept der Nachahmung, wie es mimesisorientierte Poetiken des mittleren 18. Jahrhunderts teils noch forderten.² Vielmehr ist die Ausbildung des Formbewusstseins eine Folge der Ästhetisierung der Literatur im späten 18. Jahrhundert; hier erst wird Literatur mit Musik und bildender Kunst mit aller Konsequenz unter einen einheitlichen Begriff von Kunst gebracht, deren Fundament ein Konzept des Schönen ist. »Der literarische Text will nun wesentlich als Kunstwerk wahrgenommen werden, und das heißt: als Stätte des Schönen und das wiederum heißt: als Form.«³ Ein ausgebildetes Formbewusstsein sagt aber erst einmal nichts darüber aus, was Form ist. Denn so sehr Form als ästhetisches Merkmal von Literatur ausgegeben wird, so wenig kann auf eine gesicherte Vorstellung von Form zurückgegriffen werden. Denn was in der Antike etwa vorgeformt wurde, wird nunmehr verworfen. Die Emphase »eigener« Formen erschwert die Suche nach Formen vielmehr. Anstatt aus diesen Vorformen hervorzugehen, will die Literatur der Neuen nun Formen aus sich heraus schaffen. Poesie wird zu einem Prozess von Selbst-Formung und zugleich zum Darstellungsmedium dieses Prozesses. So spricht etwa Friedrich Schiller in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* davon, dass »in einem wahrhaft schönen Kunstwerk [...] der Inhalt nichts [solll]. Die Form aber Alles thut; denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen gewirkt«. Nur von der Form sei »wahre ästhetische Freiheit zu erwarten«, und so sei das große »Kunstgeheimniß«, dass der »Stoff durch die Form vertilgt« wird.⁴ Die Form wird zum Sitz der Autonomie der Kunst, und weil diese Autonomie gleichsam zum Paradigma von Form selbst erklärt wird, wird Literatur nunmehr zu einer Sache von Selbst-Formung.⁵

Orientierung für diesen Prozess der Formung und damit für die »ästhetische Verleibung« des Textes findet die Literatur im Leben.⁶ Es herrscht der Glaube, dass Kunst wie Leben von inneren Gesetzen bestimmt ist und dass diese inneren Gesetze sich dann im Kunstwerk bzw. im Lebewesen als schön Geformtes materialisieren. Das Konzept des organischen Ganzen bestimmt die Formungen

beider Bereiche, »deren ›innere Gesetze«, wiewohl rational nicht aufzuklären, dennoch auf unabwiesbare Weise evident sind, insofern sie sich in ihnen als Wachstums- und Bewegungsgesetze manifestieren«.7 Im Horizont dieses Modells besteht das Vermögen (*faculty*) von Literatur stattdessen darin, Formen aus sich selbst hervorzubringen und zudem *ihr* Leben auf *das* Leben zu beziehen, indem sie diese Leben miteinander vermittelt.⁸

Mit einem solchen Verständnis von Leben ist für die Formen der Literatur ein Konzept gefunden, das deren Genese erklärt. So scheint es. Wo naturwissenschaftliche Disziplinen allgemeingültige und auf Kausalität aufbauende Gesetze für ihre Gegenstände sowie das Verhalten und Auftauchen von Formen allgemein formulieren wollen,¹⁷ sehen sich die Lebenswissenschaften von einem solchen positivistischen Universalanspruch herausgefordert. Sie antworten mit der Suche nach einem generischen und generativen Prinzip für die einzigartigen Bewegungsgründe des Lebens. Einen Hilfsbegriff, um der Bewegung des Lebens beizukommen, finden sie bei den Disziplinen, die sich unter dem Sammelbegriff der Lebenswissenschaften subsummieren lassen, genauer in deren Konzept von Kraft. Im Kompositum der Lebenskraft, das eine steile Karriere um 1800 vorlegt, zeigt sich dann auch gleich der Mehrwert, den man sich davon verspricht, Leben mit Kraft anzureichern. Denn es ist im späten 18. Jahrhundert gerade der Begriff der Lebenskraft, der Evidenz für die unerkennbaren Naturprozesse herzustellen verspricht, nämlich als »the *embodiment* of nature«.18 Tatsächlich aber versperrt sich dieser Hilfsbegriff dagegen, nutzbar gemacht zu werden, da es sich bei ihm letztlich selbst um eine »abstraction from nature« handelt.¹⁹ Lebenskraft kann im Leben gar nicht nachgewiesen werden.

Gleichzeitig erfahren der Lebens-Begriff sowie der der Kraft einen tiefgreifenden semantischen Wandel, und die Allianz, die beide Begriffe innerhalb des physiologischen Diskurses im 18. Jahrhundert eingehen, ist Zeugnis davon. Dieser Wandel ist für die intensiven Konsolidierungsbemühungen in den Bereichen der Natur- und Lebenswissenschaften verantwortlich zu zeichnen, für die die Arbeit an den Begriffen ›Kraft‹ und ›Leben‹ symptomatisch ist. Und das nicht ohne Paradoxien: In einem für diese Epoche zentralen Text geht es darum, die beiden Begriffe gegenseitig zu stabilisieren. Gemeint ist Friedrich Casimir Medicus' diskurstiftender Vortrag *Von der Lebenskraft* (1774), den er vor der Akademie der Wissenschaften anlässlich des Namensfestes des pfälzischen Kurfürsten hält und dessen Ausgangspunkt die Revision ist, die Medicus der Übertragbarkeit mechanischer (Newtons Schwerkraft) und physikalischer Erkenntnisse (Haller's Reiz) in dem Bereich der Physiologie unterziehen möchte. In seinem Vortrag setzt Medicus entsprechend bei den Gesetzmäßigkeiten der Mechanik und ihren Praktiken an. Ob es möglich sei, diese ohne Weiteres auf

die Bereich der Physiologie zu applizieren, bezweifelt der Arzt und Botaniker doch sehr; denn »was helfen uns alle Kenntnisse von der Kraft des Hebels, von dem Drucke und Gleichgewichte flüssiger Körper, von der schiefen Fläche, und wie sie weiter heißen, wenn nicht eine lebendige Kraft dazu kommt, nemlich die Hand des Menschen, der sie wirken machet.«⁹ Sofern die abstrakt verfahren-
de Kräftelehre ihre Akteure zu vergessen scheint, macht Medicus darauf aufmerksam, dass die Möglichkeitsbedingung ihrer Abläufe recht eigentlich in Handlungsimpulsen von außen besteht. Übertragen auf den Bereich des Physiologischen bedeutet das für Medicus: Auch körperlich-mechanische Abläufe bedürfen bestimmter Kräfte – und diese sind immer schon und ohne Weiteres lebendig –, die im Bereich der organischen Materie aber nicht von außen, sondern von innen kommen. Medicus nennt diese »Lebenskraft« »eine einfache Substanz«, die neben der Materie und der Seele für deren Funktionen und Funktionieren verantwortlich ist und »die der Schöpfer allen organischen Körpern als die belebende Kraft mitgeteilt hat.«¹⁰

Wenn das Leben im Kompositum der »Lebenskraft« mit dem Kraft-Begriff angereichert wird, kommt dem Leben eine Funktionsweise zu, das es zuvor nicht hatte und wodurch dessen Formgenesen erklärt werden kann. Andererseits wird darüber die Unabweisbarkeit einer ubiquitären Antriebsenergie behauptet, die sogar im Organischen vorzufinden sei. Es handelt sich im Areal der organischen Materie um eine immaterielle Kraft, welche die Organismen belebt. Im Paradigma Medicus' gesprochen bedeutet das: Als dritte Substanz vermittelt Lebenskraft zwischen Körper und Seele. Diese Belebung ist durch die Gesetze der Materie nicht zu erklären; sie stellt neben der Seele und der »organisirten Materie« eben jene dritte Substanz des Menschen dar. Zwar ist diese Kraft die »Triebfeder [...] des mechanischen Lebens«,¹¹ sie ist zugleich aber auch dazu in der Lage, Naturgesetze aufzuheben. Sie verfährt zwar nach spezifischen Mustern, durchkreuzt damit aber »einfache« Kausalitäten der Naturwissenschaften. Kurzum: Lebenskraft ist anti-gesetzlich, nicht aber gesetzlos; sie ist nicht auf naturwissenschaftliche Gesetze oder solche der Kausalität zurückzuführen, operiert aber im Rahmen ganz eigener Grundsätze.¹²

Damit stellt Lebenskraft auch eine Herausforderung dar, wenn es um ihre Darstellbarkeit geht. Denn Leben muss, um zur Anschauung zu kommen, Lebendigkeit vergegenwärtigen. Diesem Darstellungsimperativ nachzukommen, ist auch die Aufgabe, die sich Medicus stellt – mit verhaltenem Erfolg. Weil der Ursprung der Lebenskraft, deren Eigenschaft es ist, das Leben zu bewegen, im Inneren des Lebens vermutet wird,¹³ weist die Physiologie vor allem dem Kinetischen einen zentralen Platz dort zu, wo es um die Beweisfindung von Lebenskraft geht. Es handelt sich um den Versuch, das Eigenleben des Lebens

sicherzustellen, insofern es nicht (nur) durch Gesetze der Mechanik und Physik zu erklären ist,¹⁴ und das heißt aus dessen innerer Eigenbeweglichkeit. Innere Beweglichkeit verhilft Leben zu dessen Recht.

Diejenige dritte Substanz, die der Eigenbeweglichkeit des Lebens zugrunde liegt und die er als Lebenskraft bezeichnet, kann Medicus aber letztlich auch nur beschreiben, anstatt sie anschaulich zu machen. Zwar strengt Medicus zur Darstellung seiner Gegenstände Metaphern zu deren sprachlicher Veranschaulichung an – die Hand, die den Hebel bewegt; die springende Feder etc. –, muss dafür aber mit der Mechanik als Bildspender gerade auf den Bereich zurückgreifen, gegen dessen Gesetze er sich auflehnen will. Genau in ihrer genuinen Anschaulichkeit, ihrer Evidenz aber läge das Potenzial,¹⁵ das sich von Lebenskraft erhofft wird. Denn sofern Gegenstände von Erkenntnisvorgängen nicht von ihren Hervorbringungsweisen zu trennen sind, wird Wissen zur Sache von Poiesis.¹⁶ Und es ist gerade der Erkenntnisgegenstand der Lebenskraft, der Effekt und Prozess eines ganz besonderen Darstellungsverfahrens ist, das die Physiologie nicht einlösen kann. Mit ihrer Autonomiebekundung und einem spezifischen, damit verschalteten Formenkonzept – so die These – sollte schließlich Literatur zum geeigneten Darstellungsmedium von Lebenskraft werden. In den Lebenswissenschaften ist Lebenskraft ein letztlich unverständlicher Begriff, weil er unanschaulich ist; in der Literatur hingegen ist er anschaulich – und wird genau deshalb Möglichkeitsbedingung für eine Erweiterung des poetischen Formenverständnisses.

Literarische Formen, endogen

Es stellt sich also eine Reihe von Fragen: Warum wird die Darstellbarkeit der Lebenskraft zum Problem? Offenbar, weil sie als Erklärungsprinzip der Eigenbeweglichkeit des Lebens, insbesondere seiner Formgenesen fungiert? Doch ist die Lebenskraft jenseits sprachlicher Metaphern darstellbar? Welches Medium kann die Lebenskraft in Aktion zeigen, sie vor Augen führen? Und wie kann die innere Antriebsenergie (*energeia*) zu anschaulicher Evidenz (*enargeia*) gebracht werden, und zwar in Bezug auf die gegenseitige Durchdringung von Form und Inhalt?

Ausgehend von David Wellberys Befund, dass wir es im Bereich der Literatur seit der Transformation des Formenverständnisses ab 1800 mit einem endogenen Formenbegriff zu tun haben,²⁰ möchte ich den Effekten nachspüren, die die Integration des Kraft-Begriffs in den des Lebens im Bereich der Literatur hat. Denn insofern sich ab 1800 davon sprechen lässt, dass die Formen der

Literatur – insbesondere die des Romans – eine Theorie von Formung allgemein und damit eine Theorie von Leben im Besonderen verhandelt, gehe ich davon aus, dass mit der Erweiterung des Lebensbegriffs um den der Kraft, der auch in der Literatur statthat, eine Erweiterung des endogenen zu einem emergenten Formenverständnisses in Betracht gezogen werden muss. Und zwar deshalb, weil Literatur im Gegensatz zur Physiologie Formungsprozesse darstellen und reflektieren kann. Kurzum: Weil die Literatur Kraft in ihr Leben aufnimmt und in *das* Leben zurückgibt, erweitert sich auch der Funktionsumfang ihrer Formen, sie werden emergent. Ausgemacht wurde diese Funktion indes nicht erst in der Literatur, auch wenn sie erst dort zur Anschauung kommen kann – und genau deshalb zur Lebenskraft des Lebens werden konnte.²¹

J. M. R. Lenz' Konkupiszenz

Wo Medicus den Begriff der Lebenskraft zwar stiftet und ihn im Sinne biologischer Selbsttätigkeit versteht, um ihn gegenüber der Funktionslogik mechanischer Gesetze zu profilieren und Lebenskraft somit zur Eigenwertigkeit verhilft, gelingt es erst Jacob Michael Reinhold Lenz in seinen anthropologischen Schriften, die Vorstellung energetischer Bewegung um einen entscheidenden Faktor, nämlich den der Rückkopplung zu erweitern. Auf diese Weise lässt sich einerseits die durch Kraft initiierte Formentwicklung des Lebens erklären, die sich andererseits rückwirkend auf ihre Ursprungsformen auswirkt. Energie und Leben werden durch Lenz' Vorstellung von Lebenskraft in »inklusive Opposition« zu den Naturgesetzen gebracht; »nämlich dergestalt, daß die Energie gegen die Gesetze arbeitet und in dieser Gegenarbeit zugleich Gesetzmäßigkeiten der Rückkopplung unterliegt.«²² Lebenskraft steuert gegen die Energie, die in Naturgesetzen behauptet wird und validiert diese zugleich rückwirkend. Indem er die Systeme ›Lebenskraft‹ und ›Naturgesetze‹ als sich einschließende Gegensätzlichkeiten konzipiert, bietet Lenz ein Modell an, mit dem über die Heterogenität von Formgenese nachgedacht werden kann.

In Lenz' von der Forschung erst 1994 aufgetanen *Philosophischen Vorlesungen für empfindsamen Seelen* (1780), genauer in der Abhandlung *Baum des Erkenntnisses. Gutes und Bösen*, konzentriert sich der Theologe, Anthropologe und Dichter auf die moralischen Implikationen energetischer Bewegung, die letztlich für ›Lebenskraft‹ relevant werden sollten. Wo moralische Entscheidungen unvorhersehbar sind und sich ihre Ausgangsorte durch Anwendung modifizieren, wird in den Begriff der Lebenskraft, der sich dazu analog verhält, etwas eingetragen, das einerseits der Eigendynamik von Lebenskraft Rechnung trägt und das

andererseits die Auswirkungen der Effekte von Lebenskraft in anderen Systemen auf deren Ursprung – eben jene Lebenskraft – mitdenken kann. Dem Begriff des Lebens wird von nun an die Dimension von Selbstbewegung anhaften, die sich sowohl den Prinzipien der Progression als auch der rückwärtigen Kausalität verpflichtet sieht. Drei Punkte sind wesentlich für Lenz' Energie-Konzept: Erstens abstrahiert Lenz Energie von Bedürfnis und Handlung; im Gegensatz zu den Materialisten ist für ihn Energie nicht an Materielles gebunden. Um konstante, ununterbrochene Bewegung zu garantieren, bedient er sich des erbsündentheologischen Begriffs der Konkupiszenz, dem »Streben nach Vereinigung«, die nach dem Prinzip von Kraft und Gegenkraft (Newton, Holbach) organisiert ist:²³ »Die Triebfeder unserer Handlungen ist die Konkupiszenz, ohne Begier nach etwas bleiben wir ruhig, und da handeln die größte aller menschlichen Realitäten ist, wie sträflich wäre es den Keim unserer Thätigkeit aller unserer Vortrefflichkeit zu ersticken.«²⁴ Die Energie, die bei dieser konstanten Bewegung freigesetzt wird, ist zieloffen, und sie gilt als eine generelle Tendenz von Organismen; auch ist sie nicht objektspezifisch, und gerade weil diese Energie ihre Objekte variieren kann, ist sie Bedingung für Freiheit. Es geht um die zieloffene Bewegung mit Tendenz zur Wiedervereinigung mit ihren Ursprungsformen.²⁵

Zweitens wird diese Kraft von Lenz in einen Regelkreis eingeführt, in dem das Gegeneinander zweier Kräfte permanente Bewegung erzeugt, einer Zentripetal- und einer Zentrifugalkraft. Nach dem Sündenfall strebt der Mensch danach, sich mit der Welt zu vereinen (zentripetal); zugleich wirkt die Gegenkraft (zentrifugal), die dies verhindern soll:

Gott wollte unsere Konkupiszenz in Bewegung setzen – das konnte nur durch ein Verbot geschehen. [...] Es war dies der erste Stoß gleichsam den Gott freien Wesen gab die handeln sollten; [...] Es war dies Verbot die *vis centrifuga* die Gott den menschlichen Wesen eindrückte, da die Konkupiszenz gleichsam seine *vis centripeta* war, und nun bei dem Streit dieser beiden entgegenwirkenden Kräfte konnte sich seine *Freiheit im Handeln*, Selbstwirksamkeit, seine *Velleität* äussern.²⁶

Statt Vereinigung und Stillstand wird die (Konkupiszenz-)Energie und damit Freiheit aufrechterhalten. Das Verbot Gottes ist die anstoßende Zentrifugalkraft, die den Menschen von sich wegtreibt; ihr Gegenstück, die Konkupiszenz, treibt, der Zentripetalkraft gleich, wieder zu sich zurück. Das Resultat ist Handlungsfreiheit als Äußerung dieser beiden widerstrebenden Kräfte. Das bedeutet aber noch einmal anders herum: Handlung ist ohne geformte Bewegung nicht möglich. Denn der Initialbewegung – gemeint ist das Verbot Gottes, das Handlung allererst auslöst – muss physikalischen Gesetzmäßigkeiten entsprechend gegengesteuert werden, damit sie eingehegt, geformt und das heißt in Handlungspotenzial

umgesetzt werden kann. Konkupiszenz beschreibt das Formengesetz zu regelgeleiteten Handlungen in Übereinstimmung mit der göttlichen Vorhersehung.

Und drittens ist das Funktionselement der Rückkopplung in diese Form des Regelkreises eingebaut, die somit die Energieaufrechterhaltung gewährleistet:

Jede gesetzeswidrige Befriedigung unserer Konkupiszenz aber verringert – und zerstört sie am Ende – und was soll denn das Residuum bleiben, wenn der Keim verdorben worden, woraus soll der Baum ausschessen, woher die Blätter – wo endlich – dann darauf solls doch eigentlich abgesehen sein – die Früchte zur allgemeinen Glückseligkeit zur Befriedigung der Ehre Gottes an seinen Geschöpfen, hervorkommen?²⁷

Auf bildsprachlicher Ebene evoziert dieser Passus mit seinen botanischen Anleihen die Vorstellung, dass sich die Konkupiszenz-Dynamik mit morphologischen Formungsvorgängen eine Schnittmenge teilt. Zudem gerät der Umstand in den Blick, dass sich in einem solchen Regelkreis die Ausgangsgröße verringernd oder verstärkend auf sich selbst auswirkt.²⁸ Damit verrichtet diese Kraft zweierlei: Zum einen stiftet sie die Differenz zwischen System und Umwelt; zum anderen wird ihr über diese Funktionalität die Anpassungsfähigkeit an Raum und Zeit (entgegen Newtons Vorstellung von unwandelbaren Naturkräften) aufgebürdet. Und hier findet der entscheidende Sprung im Verständnis von Form, Kraft und Leben statt: Weil Leben also den Rückkopplungseffekten mit seiner Umwelt unterliegt, wird die Sache der Lebenskraft zu einer Sache der Übung.²⁹ Anders ausgedrückt: Lebenskraft wird progressiv, insofern sie durch Anwendung gesteigert wird, und die geübte Lebenskraft wirkt sich auf ihren Ursprung aus. Mit diesem Prinzip ist für die Hervorbringungen von Leben etwas formuliert, das dem Prinzip rückläufiger Kausalität entspricht.³⁰

Den darstellungsstrategisch entscheidenden Hinweis in Bezug auf die Fertigstellung seines Wissensobjekts liefert schließlich die Form von Lenz' Traktat, sofern seine Ausführungen einer »supplementären Dramaturgie« folgen.³¹ Der permanent aufgeschobene Abschluss bildet das erklärte Ziel der Abhandlung (Erziehung als progressives, sich aktualisierendes Verfahren) auch formal ab, insofern deren Bestandteile wieder und wieder über sich hinaus verlängert werden: So gibt es ein »Supplement zur vorhergehenden Abhandlung«, darauf folgt ein »zweites Supplement«, schließlich ein »Drittes und letztes Supplement«, diesem aber noch eine dreiseitige »Anmerkung«, dann ein weiterer »Anhang«, der nicht nur einiges an Umfang hat, sondern zusätzlich den eigenständigen Titel »Einige Zweifel über die Erbsünde« trägt.³² Damit nicht genug. Denn selbst nach den Zweifeln über die Erbsünde ist der Text nicht vorbei, es wird dem vorläufigen Ende des Erkenntnistraktats der letzte und längste Teil, »Unverschämte Sachen«,

nachgestellt, dessen Verhältnis zum Vorangehenden unbestimmt bleibt; wenn es sich auch nicht semantisch-sinnhaft nahtlos an den Rest des Textes anschließt, so doch zumindest syntagmatisch. Damit eröffnet die Form des Lenz'schen Entwurfs eine formal-semantische und praxeologische Ebene, wenn sie, so Andrea Krauss, allein thematisch mit der Eröffnung eines neuen Feldes den bisherigen Fokus der Vorlesung in ein neues Licht rücken: »Dass gleichzeitig ein anderes Gebiet betreten sein könnte, womit die Vorlesungen dann neuerlich einsetzen (um immer noch nicht zu enden), ist im signifikanten Fehlen einer genaueren Verhältnisbestimmung dann nahe gelegt.«³³ Das bedeutet auch: Mit diesem supplementären Supplement ist gleichsam eine Leseanleitung verbunden, die dezidiert auf den Anfang der Vorlesung verweist, der Text biegt sich auf sich selbst zurück. Ein so an der eigenen Form artikuliertes und vorgeführtes Formenverständnis informiert rückwirkend und ohne gewissen Ausgang ihren eigenen Ursprung und ihre Formvorlagen. Die Form von Lenz' *Philosophischen Vorlesungen für empfindsamen Seelen* soll mit seinem Gegenstand korrelieren, er erfüllt formal den Anspruch lebendiger Formung.

Damit bringt Lenz zwar Lebenskraft auf formaler Ebene zur Anschauung, indem sie sich vor den Augen der Leserinnen formt; diese Formung aber geht dem Gegenstand selbst ab. Zwar kann das Traktat mit der Anschaulichkeit der Form dienen; der Stoff selbst zeichnet sich aber nicht durch die Eigenschaft der Formung aus. Wenn überhaupt, so ließe sich das Abstraktum »Erziehung« zum gleichsam statischen Gegenstand der Abhandlung erklären, der sich letzten Endes aber nur im *Loop* von dessen Form selbst aktualisieren kann. Das Konzept bleibt unveränderlich, oder anders gesagt wird es als schon Konzipiertes, ja Geformtes zur Formvorlage der *Philosophischen Vorlesung*.

Bezeichnenderweise hat Lenz selbst etwa in seinen *Anmerkungen übers Theater* (1774) genau den Aspekt der Formung außer Acht gelassen, der sich im Lichte seiner Erkenntnisse aus der *Vorlesung* doch nachgerade ideal mit den Ansprüchen, die er an die Poesie stellt, zum Emergenz-Modell hätte verbinden lassen. So heißt es in den Theateranmerkungen programmatisch: »Die Poesie scheint sich dadurch von allen Künsten und Wissenschaften zu unterscheiden, daß sie diese beyden Quellen vereinigt, alles scharf durchdacht, durchforscht, *durchschaut* – und dann in *getreuer* Nachahmung zum andernmal wieder hervorgebracht.«³⁴ Sofern es sich bei beiden Praktiken – Nachahmung und Anschaulichkeit – um ein »immerwährende[s] Bestreben« handelt,³⁵ ist Teleologiefreiheit und Entwicklung mit diesem Modell der Poesie verbunden; autologe und rückläufig kausale Formung, wie sie ja zu zentralen Funktionselementen von Form und Leben in der *Vorlesung* erklärt wurde, sind aber noch nicht zu finden, auch wenn Lenz' Überlegungen zur Energie eine weitere Interpretationsfährte

zu seinem Theater-Text legen. Dass also, wie die Forschung im Anschluss an die Wiederentdeckung von Lenz' Schrift und deren Veröffentlichung behauptet hatte, eine Neudeutung seines Œuvres gerade nicht mit der *Vorlesung* als nunmehr »theoretischem Überbautext« verbunden ist,³⁶ damit ist nicht vollständig mitzugehen. Um dieser Spur weiter nachzugehen, ist hier aber leider nicht der Ort.

Auf eine ganz ähnliche Weise, wie Lenz es schon fast parallel voneinander in seinen Texten betreibt, beschäftigt sich dann die anlaufende Theoretisierung literarischer Formen, insbesondere die des Romans, mit der Darstellung des Lebens und seinen Formen. Aber auch diese poetologischen Unternehmungen bleiben noch einem Modell verhaftet, das einerseits zwar Formung auf der Darstellungsebene veranschaulicht, das aber andererseits auf der Inhaltsebene ein bereits geformtes Leben zum Gegenstand hat. So lässt sich etwa an Friedrich Blanckenburgs *Versuch über den Roman* (1774) zeigen, wie dort der Gegenstand seines Ideal-Romans auf Ebene der Darstellung, der *verba*, mithilfe literarischer Evidenzerzeugung verlebendigt werden soll; zugleich wird aber das vorgeformte und daher nicht mehr formbare Leben des Helden zur inhaltlichen Vorlage. Eine solche fest-gestellte Idealbiographie verunmöglicht Formentwicklung. Damit überlappen beide Texte, Lenz' und Blanckenburgs, in der Aporie, zwar Formung als *Darstellungsmodus*, nicht aber als *Darstellungsobjekt* aufzuweisen. Anders formuliert: So wie etwa Blanckenburg die bereits geformte *vita* als Bildung des Helden in seinem *Versuch* zur *res* des Romans erhebt,³⁷ wird in Lenz' *Vorlesung* Erziehung als *vita* zur *res*. Lenz' emergenter Form fehlt die Möglichkeit zur lebendigen Formung ihres Objekts, weil Erziehung als Konzept bereits geformt ist.³⁸ Um den Sprung zur Lebendigkeit der Darstellung und zur Darstellung des Lebendigen tätigen zu können, müssen beide Ebenen erst noch ineinander fallen.

Emergenz

Indem die Lebenswissenschaften also mit dem Hilfsbegriff der Lebenskraft etwas über die Beweggründe des Lebens herausfinden und anschaulich machen wollen, zeigt sich deren eigentliches Dilemma: Die Lebenswissenschaften verfügen nicht über die geeigneten Mittel, um die Evidenz, die sie sich von ihrem Untersuchungsgegenstand erhoffen, evident zu machen. Sofern Objekt und Darstellungsmodus nicht korrelieren, läuft der Hilfsbegriff »Lebenskraft« ins Leere. Schließlich sind es die Literatur und ihre Verfahrensweisen, die angemessene Darstellungsoperationen bereitstellen, um Leben und dessen Formungen anschaulich zu machen. Die Literatur stellt sich als Medium zur Verfügung, in dem das Zur-Form-Kommen vor Augen gestellt wird, und somit

bietet sich das literaturhistorisch wie forschungsperspektivisch etablierte und erprobte Formenkonzept der Literatur um 1800 als Steigbügelhalter für eine Argumentation an, eben dieses Formenkonzept und dessen Verschränkung von Form und Inhalt (*als* Formung) zu dem geeigneten Darstellungsraum dessen zu erheben, was die Lenz'schen Überlegungen zur Energie nicht angemessen darstellen konnten. Doch kann das, was sich mit dem Paradigma des endogenen Formenbegriffs (Wellbery) beschreiben lässt, mit Blick auf Lenz' Erkundungen erweitert werden. Bei genauerer Betrachtung, so möchte ich zeigen, macht Literatur bzw. machen ihre Formen noch etwas mehr, als Formen aus sich heraus zu generieren. Um das zu erklären, was im Bereich der Lebenswissenschaft wie auch der Literatur geschieht, ist ein explorativer Sprung in den angrenzenden Bereich der biologischen und kulturellen Formgenese notwendig. Es geht nicht um endogene, sondern um emergente Formen.

Der Begriff (von lat. *emergere* ›auftauchen‹, ›emporsteigen‹, ›sich zeigen‹) wurde im frühen 19. Jahrhundert für ›sich Ereignendes‹ verwendet und fand Anwendung im Bereich der Rechtssprache, Botanik und der Philosophie (später Informatik, Physik, Kommunikationswissenschaften, Ökologie etc.); mit der Ausweitung seines Einsatzgebiets wurde »der Grundstein für die evolutionären Theorien des *Emergentismus* zu Beginn des 20. Jahrhunderts gelegt«, wo der Begriff vor allem um die Bedeutung von ›unerwartet‹ und ›plötzlich‹ angereichert wurde.³⁹ Eingewandert ist der Emergenzbegriff spätestens seit den 1980 Jahren in den Bereich literaturwissenschaftlicher Analysemodelle vor allem systemtheoretischer Provenienz; von seiner Salonfähigkeit zeugt letztlich auch, dass der Begriff seit Neuestem (2013) in das Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorien aufgenommen wurde.⁴⁰

Emergent sind solche Phänomene, »die man nicht aus den Gesetzen der isolierten Komponenten und ihrer Anordnung vorhersehen und ableiten kann«⁴¹ und deren Ergebnisse zwar nicht ihren Funktionselementen ähneln, auf sie aber rekursiv wirken. Emergenz unterstellt »keinen ›substantiellen Grund‹, mithin keinen Anfang, keine lineare Richtung und kein Ziel.«⁴² Für Wolfgang Iser stellt die Kategorie der Emergenz eine heuristische dar, mithilfe derer er das In-die-Welt-Kommen von Literatur wie auch ihrer Eigenschaften (*properties*) konzeptionalisiert.⁴³

Iser's Ansatz geht davon aus, dass in literarischen andere als die uns bekannten Welten geschaffen werden, Welten, die ohne Literatur nicht erfahrbar wären; zugleich verändert sich ›die Welt‹ durch die Rückbezüge, die Literatur zu ›der Welt‹ herstellt, ihre »downward causation«.⁴⁴ Ihre Struktur hat den Charakter der Gegenwendigkeit, indem das Zusammenwirken der Komponenten einerseits zur Bedingung des Hervorbringens wird, um dann andererseits durch das Hervorgebrachte verändert zu werden.⁴⁵

Der performative Akt der Literatur transformiert ihre Umwelt, aus der sie emergiert, da durch die sprachliche Verfertigung etwas in die Welt kommt, das es vorher nicht gab, sodass von einer »propositionalen Wahrheit des literarischen Textes nicht länger gesprochen werden kann, sondern im Gegenteil in der Wiederholung etwas Neues entsteht, das sich nun nicht mehr ohne Weiteres an eine außersprachliche Wirklichkeit zurückbinden lässt.«⁴⁶

Wo nun etwa Emergenz als Genese-Konzept semantischer,⁴⁷ epistemologischer,⁴⁸ semiotischer,⁴⁹ gattungstypologischer bzw. -historischer⁵⁰ oder medialer⁵¹ Qualitäten von Literatur in den vergangenen Jahren breit diskutiert worden ist, möchte ich den Emergenz-Begriff im Rahmen seiner formpoetischen Kompetenzen besprechen. Der hier aufgestellte Emergenz-Begriff ist ein heuristischer Term, der mir dazu dient, das Verhältnis von Leben, Form und Literatur seit ihrem emphatischen Verständnis seit der Frühromantik besser in den Griff zu bekommen. Ausgangspunkt ist das Formenparadigma um 1800, das sein Lebens- und Formen-Verständnis um das Abstraktum der Kraft erweitert.

Literarische Formen, emergent

Denn das Formenkonzept der Literatur weist von nun an einen Katalog an Eigenschaften auf, durch die sie auf eine spezifische Weise in den Austausch mit ihrer Umwelt tritt: Jede neue literarische Form entspricht solchen Phänomenen, »die man nicht aus den Gesetzen der isolierten Komponenten und ihrer Anordnung vorhersehen und ableiten kann«⁵² und deren Ergebnisse nicht ihren Funktionselementen ähneln. Zudem sind sie rekursiv, nicht-kausal und teleologiefrei. Mit einem Wort: sie sind emergent.

Der entscheidende Sprung zu einem Darstellungsmodus, der diesem Formenkonzept Rechnung trägt, findet mit Friedrich Schlegels Rezension (1798) von *Wilhelm Meisters Lehrjahren* statt. Dem dargestellten Leben Wilhelms kommt Schlegel dort einerseits mit den zwei Evidenz-Konzepten antiker Poetiken bei, der *energeia* und der *enargeia*: Für Schlegel beginnt Goethes Bildungsroman damit, dass diese »klare Geschichte« wie »die Bildung eines strebenden Geistes sich still entfaltet, und wie die werdende Welt aus seinem Innern leise emporsteigt.«⁵³ Bei der Charakterzeichnung sei alles »durch helle und lebhaftige Gegensätze gehoben« und die »beweglichen Gemälde haften wie von selbst in dem Gemüte«; kurz: Alles bleibe »sonderbar hell und unauslöschlich in Erinnerung« (KFSa II, 126). Schlegels Rezension verdoppelt ihren eigenen Befund auf deskriptiver und narratologischer Ebene; was sie verlebendigt und beweglich vor Augen führt, bringt sie in demselben Modus selbst zur Anschauung. Die Rezension

ist evidenten *evidentia*-Argument, sodass Schlegels Text hier den Nullpunkt zwischen Repräsentation und Theorie des Romans darstellt.⁵⁴ In Schlegels Konzept von Form kreuzen sich andererseits zwei scheinbar widersprüchliche Tendenzen: Diese Beschreibungsform ist zum einen progressiv und bringt stets neue Formen hervor (Form als Formung) und faltet sich zum anderen in sich zurück (Reflexion).⁵⁵ Es geht somit um den Roman, den die Frühromantik ja als ihre Parade-Gattung annouciert, weil die Form des Romans dort, wie es Novalis ganz emphatisch formuliert, zur Form des Lebens wird: »Ein Roman ist ein *Leben* als Buch.«⁵⁶ Und weil es gerade der Roman ist, bei dem jeder neuen Form die ihr vorgängigen Formen zugrunde gelegt werden, diese Formung der Form aber rekursiv, unvorhersehbar, non-linear und autolog ist,⁵⁷ steht mit dem Romankonzept der Frühromantik mehr auf dem Spiel als Selbstreflexion. Es geht um die unter diesen Gesichtspunkten stattfindende Genese literarischer Formen, um deren Effekte im Leben und deren Reziprozität.

So bedient sich etwa Novalis zur Beschreibung der Ideenform »Roman« derselben Konzepte, mit denen auch Lenz der kontrollierten Anleitung menschlicher Handlung beizukommen gedenkt: »Zentripedalkraft – ist das synthetische Bestreben – Centrifugalkraft – das analytische Bestreben des Geistes – Streben nach Einheit – Streben nach Mannigfaltigkeit – wird jene höhere Synthesis der Einheit und Mannigfaltigkeit selbst hervorgebracht – durch die Eins in Allem und Alles in Einem ist« (NS II, 599: 341). In analytischer Bewegung strebt das Leben aus sich heraus, um sich in seinen partikularen Subsystemen zu aktualisieren, anschließend zieht es sich wieder in sich selbst zurück. Beide Bewegungen – »Centrifugalkraft« und »Zentripedalkraft« – sind unendlich. Analog etwa zu Johann Gottfried Herders Verständnis von Kraft als einer »nicht zu arretierende[n] Tätigkeit«⁵⁸ ist für Hardenberg das energetische Potenzial von Kraft, also ihr schieres Wirken und Streben, für die Bedingungen von Formgenese verantwortlich.⁵⁹ Zentrifugal- und Zentripetalkraft sind für ihn Garant und Resultat einer höheren Einheit.⁶⁰ Mit dieser Einheit verweist Novalis auf die Literatur, genauer auf den Roman als deren proto-romantische Form als »Realisierung einer Idee« (N II, 570: 212).

Damit ist bereits angedeutet, inwiefern Literatur und Leben wechselseitig bezogene Progressionen zu ihrem Wesensprinzip haben und sich gegenseitig Form geben. Diesem Prinzip begegnet Hardenberg sowohl philosophisch als auch poetisch: »Der Gang der Approximation ist aus zunehmenden Progressen und Regressen zusammengesetzt. Beyde retardiren – Beyde beschleunigen – beyde führen zum Ziel. So scheint sich im Roman der Dichter bald dem Ziel zu nähern, bald wieder zu entfernen und nie ist es näher, als wenn es am entferntesten zu seyn scheint« (N II, 457: 99). In der Wechselwirkung des analytischen Aus-sich-

Herausstrebens (»Centrifugalkraft«) und der synthetisierenden Einheitssuche (»Zentripedalkraft«) ist, so ließe sich pointiert zusammenfassen, *das* Kraftparadigma der Romantik angelegt. Kunst, die in diesem Paradigma operiert, »undermine[s] the distinction of above and below, top and bottom, to create spaces radiating from a single point«. ⁶¹ Die Romantik ist dieser Punkt (*point*), sie begreift sich als Ursprung und Ziel der Formen und ihrer Kräfte – Newtons Entdeckung dieses Antagonismus ist hier poetologisch fruchtbar geworden ⁶² –, sodass Literatur zum (vorläufigen) Zentrum des Lebens wird.

Die Lebenskraft der Literatur

Und das obwohl – oder gerade weil – »Leben« in der Frühromantik Arbeitsbegriff ist; »denn darin besteht gerade das Leben, daß es nicht begriffen werden kann« (NS II, 163). War es in Goethes Perspektive noch die Darstellung des sich formenden Lebens (seines eigenen Protagonisten im *Wilhelm Meister*), die die Formlosigkeit des Romans zu kompensieren in der Lage war, kehrt sich in der Frühromantik, so Anja Lemke, das Verhältnis von Leben und Form gleichsam um: »Es ist nicht länger ein individuelles Leben in seinem Umgang mit Zufälligkeit und Kontingenz, das dem Roman die Form liefert, sondern die Form des Romans als Formierung der Kontingenz wird zum Muster individueller Bildung«. ⁶³ Literatur, heißt das, leiht dem Leben seine Form, und das kann sie deshalb, weil die durch Kraft initiierte Formwerdung an den literarischen Formen anschaulich werden. Was als Lebenskraft in der Physiologie konzeptualisiert wird, wird in der Literatur anschaulich und entfaltet erst dort wirklich seine Wirkung, sodass es dem Leben Form geben kann. Dieses emphatische Verhältnis, ja diese Seinsgleichheit von Leben und Poesie artikuliert Friedrich Schlegel paradigmatisch in seinem *Gespräch über die Poesie*:

Alle Gemüter, die sie lieben, befreundet und bindet Poesie mit unauflöselichen Banden. Mögen sie sonst im eignen Leben das Verschiedenste suchen, einer gänzlich verachten, was der andre am heiligsten hält, sich verkennen, nicht vernehmen, ewig fremd bleiben; in dieser Region sind sie dennoch durch höhere Zauberkraft einig und in Frieden. Jede Muse sucht und findet die andre, und alle Ströme der Poesie fließen zusammen in das allgemeine Meer. (KFS II, 284)

Die heterogenen Bestandteile *des* Lebens sind in *dem* Leben der Literatur verbunden; zugleich dynamisiert das Medium »Poesie« seine Lebens-Komponenten, sie sind weiterhin fließend. Daher auch Schlegels Betonung des nach vorne geöffneten, teleologiefreien Modells der Formgenese, in dessen Zentrum er

kurz darauf in seinem *Gespräch* den Begriff der Kraft platziert: »Das Spiel der Mitteilung und der Annäherung ist das Geschäft und die Kraft des Lebens, absolute Vollendung ist nur im Tode« (KFSa II, 286). Weil Annäherung und Mitteilung zum lebensphilosophischen Paradigma erklärt werden, diese aber nur in Literatur anschaulich werden können, ist diese Aussage performatives Selbstzeugnis romantischer Poesie: Geschäft und Kraft des Lebens werden gefordert und umgesetzt in Literatur. Literarische (Lebens-)Kraft informiert das Leben, nämlich weil ihr Wirken in den Formen der Literatur anschaulich wird. Eine solche Literatur, heißt das radikal formuliert, ist Lebenskraft. So, wie Kraft Motor von Form ist,⁶⁴ wird Literatur (als Kraft-Analogon) zum Motor des Lebens.

Konstelliert man Schlegels Athenäums-Fragment 339 mit der besprochenen Eröffnung des *Gesprächs über die Poesie*, dann wird die antreibende Funktion, die Poesie für das Leben hat, performativ realisiert. Denn es ist eben die formal-mediale Besonderheit romantischer Poesie, die dieses Fragment performiert, aufgrund deren Poesie gleichsam sich selbst verzehrt und an ihrer statt die Lebenskraft setzt. Wo also im *Gespräch* noch »lalle Gemüter, die sie lieben«, die Poesie »mit unauflöselichen Banden« »befreundet und bindet«, da kehrt das 339. Fragment diese Verweisstruktur um:

Sinn der sich selbst sieht, wird Geist; Geist ist innre Geselligkeit, Seele ist verborgene Lebenswürdigkeit. Aber die eigentliche Lebenskraft der innern Schönheit und Vollendung ist das Gemüt. [...] Gemüt ist die Poesie der erhabenen Vernunft, und durch Vereinigung mit Philosophie und sittlicher Erfahrung entspringt aus ihm die namenlose Kunst, welche das verworrene flüchtige Leben ergreift und zur ewigen Einheit bildet. (KFSa II, 225f.: 339)

Die Rochade von Poesie und Lebenskraft wird sowohl auf inhaltlicher als auch auf poetischer Ebene durchgeführt. Auf *inhaltlicher Ebene* wird Poesie zum Medium erhoben, das eines ist, weil es Gemüter verbindet und sie etwa im Modus des Gesprächs über sich selbst reden lässt.⁶⁵ Poesie trägt deshalb alle konstitutiven Merkmale eines Medium, die Andrea Polaschegg in Anschluss an Sybille Krämer als »operative Vermittlungsfunktion, dadurch bedingte Heteronomie, Versinnlichung eines (so/hier/jetzt) Nicht-Wahrnehmbaren und dafür notwendige ästhetische Selbstneutralisierung« begreift.⁶⁶ Als solches vermittelt Poesie diejenigen Parikularitäten, die im Gemüt zur »Geselligkeit« kommen – das frühromantische Modell der »republikanischen Rede«,⁶⁷ das Vielheit in Einheit und vice versa gewährleistet,⁶⁸ findet mit dem poetisch vermittelten Gemüt nun seinen Ort im Reden über Lebens-Formen. Nur dieses vermittelte Gemüt hat schließlich das Potenzial, Lebenskraft zu sein. Poesie ist Hilfsmittel, dessen mediale Beschaffenheit sie einerseits unsichtbar macht und dessen lebensphi-

losophischer Rest andererseits in das Gemüt aufgenommen wird. Hinter dem Medium ›Poesie‹ kommt das Gemüt zum Vorschein oder eben die Lebenskraft, die das Gemüt bestimmt. Auf poetischer Ebene erzeugt das dichte Fragment den Effekt eines Pseudo-Syllogismus, in dem Sinnbezüge zwischen den Elementen dort hergestellt werden, wo sie eigentlich nicht bestehen: Apodiktische Parallelismen in den ersten und letzten Zeilen stellen Gleichheiten untereinander her und rahmen das Fragment. Der syntagmatische Bruch im mittleren Teil (»Aber die eigentliche Lebenskraft«) hebt den Einschub als Zentrum hervor. Lebenskraft wird zum Zentrum der Poesie, Poesie bringt emergent Formen hervor und ist damit zugleich Lebenskraft des Lebens.

Seit der Epoche der literarischen Frühromantik muss der Roman zunächst durch einen Kunstgriff die Formen herbeischaffen, derer er sich bedienen kann, weil er als Gattung der Moderne selbst keine mehr hat. Daraus ergibt sich eine spezifische Freiheit des ›Machens‹, die aber in jedem Vollzug eine riskante Operation am Prozess der Formgebung durchführt.⁶⁹ Jeder Vorgang, durch den eine neue literarische Form geformt wird, wirkt auf seine herbeigeschaffenen Ursprünge zurück, und zwar in unvorhersehbarer und zielloser Art und Weise. Damit stehen immer auch Formkonzepte selbst auf dem Spiel. Das heißt, dass insbesondere die Gattung des Romans sich durch die Form immanenter Emergenz auszeichnet: Als seine eigene Theorie thematisiert und vollführt der Roman an seiner Form diejenigen Kernaspekte, die auch für das Phänomen der Emergenz konstitutiv sind.

Dieses Programm ist ein fortlaufend sich vollziehendes. Somit erstreckt sich das, was unter dem Begriff der progressiven Universalpoesie firmiert, auch auf das Leben: »Darum geht der Mensch«, so Friedrich Schlegel, »sicher sich selbst immer wieder zu finden, immer von neuem aus sich heraus, um die Ergänzung seines innersten Wesens in der Tiefe eines fremden zu suchen und zu finden. Das Spiel der Mitteilung und der Annäherung ist das Geschäft und die Kraft des Lebens, absolute Vollendung ist nur im Tode« (KFS II, 286). Roman-Leben und seine Formen, folgt daraus, sind progressiv-dialogisch, approximativ, unvorhersehbar, »beginnlos«⁷⁰ und rückläufig kausal.

Die Literatur um 1800, heißt das dann, wird deshalb zur Lebenskraft, weil sie zweierlei vollbringt: Sie verbindet einerseits die Prinzipien des Vor-Augen-Stellens auf Ebene der *narratio (enargeia)* mit der Verlebendigung auf der Ebene der *descriptio (energeia)*; und diese werden andererseits mit dem Konzept einer rückläufig kausalen Formgenese als Formkonzept des dargestellten Lebens (Emergenz) verschaltet. Wo der physiologische Diskurs gleichsam an der sich selbst indirekt gestellten Mangeldiagnose der Darstellungsunfähigkeit von Lebenskraft und damit verbunden der von Evidenz krankt, kann Literatur diese Lücke dann

deshalb füllen, weil sie die Suche nach den Formen und die Effekte, die diese Suche auf ihre Ursprünge hat, zur Sache ihrer Form erklärt. Sie kann das ›Machen‹ der Gattung⁷¹ sowie damit zusammenhängend das ›Machen‹ ihrer Vor-Formen *als* Vor-Formen veranschaulichen. Damit ist im formpoetischen Emergenz-Konzept auch eine dynamische epistemologische Perspektive eingelagert: Über jede emergierende Form ändert sich nachträglich die Perspektive auf vorangegangene Formen im Besonderen und das Formenkonzept (auch des Lebens) im Allgemeinen. Die Formung des Romans im Modus von Emergenz und das heißt die Suche nach der Form eingedenk der gegenwendigen Änderungen am Gattungs- und Lebensgefüge, die während dieser Suche auftreten, *ist* die Form des Romans.

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; auch David E. Wellbery, *Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800*, in: Jonas Maatsch (Hg.), *Morphologie und Moderne. Goethes »anschauliches Denken« in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, Berlin 2014, 17–42.
- 2 Vgl. Werner Michler, *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950*, Göttingen 2015, 191.
- 3 Gottfried Willems, *Form/Struktur/Gattung*, in: Ulfert Ricklefs (Hg.), *Fischer Lexikon Literatur*, Frankfurt/Main 1996, Bd. 1, 680–703, hier 682.
- 4 Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: ders., *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert Göpfert, München 1980, Bd. 5, 570–669, hier 639.
- 5 Vgl. Wellbery, *Form und Idee*, bes. 19.
- 6 Willems, *Form/Struktur/Gattung*, 684.
- 7 Ebd., 685.
- 8 Insbesondere Eva Geulen und Rüdiger Campe haben sich in den vergangenen Jahren in ihrer Forschung intensiv mit der Verbindung von literarischer und Lebens-Form in der Form der Literatur ab 1800 auseinandergesetzt; vgl. dazu exemplarisch Eva Geulen, *Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager*, Köln 2016; 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. Zum Zusammenhang von Gattungstheorie, Leben und Form vgl. noch immer Willems, *Form/Struktur/Gattung*.
- 9 Friedrich Casimir Medicus, *Von der Lebenskraft*, Mannheim [sic] 1774, 12.
- 10 Ebd., 13.
- 11 Ebd.
- 12 Vgl. Johannes F. Lehmann, *Energie, Gesetz und Leben um 1800*, in: ders., Maximilian Bergengruen, Hubert Thüring (Hg.), *Sexualität, Recht und Leben. Die Entstehung eines Dispositivs um 1800*, München 2005, 41–66, hier 53.
- 13 Vgl. Hubert Thüring, *Kraft, Gestalt und der (biopolitische) Rest. Goethes biologisch-ästhetischer Umgang mit dem Leben 1770–1800*, in: Sabine Schimma, Joseph Vogl (Hg.), *Versuchsordnungen 1800*, Berlin–Zürich 2009, 85–111, hier 88.

- 14 Vgl. Medicus, *Lebenskraft*, 21.
- 15 Im antiken Rhetorikverständnis zeichnet sich Lebendigkeit durch Evidenz aus, indem dort *energeia* und *enargeia* zusammenfallen. Die Verwendung des Begriffspaares zieht sich durch den Großteil von Campes Texten zur Form des Romans. *Energeia* meint dynamische Verlebendigung durch *narratio*, sodass sich das Dargestellte in der Imagination der/s Leser/in verlebendigt; *enargeia* meint die detaillierte und rhetorisch intensivierte *descriptio* (vgl. Hans Jürgen Scheuer, *Cerebrale Räume. Internalisierte Topographien in der Literatur und Kartographie des 12./13. Jahrhunderts [Hereford-Karte. »Straßburg Alexander!«]*, in: Hartmut Böhme [Hg.], *Topographien der Literatur. DFG Symposium 2004*, Stuttgart–Weimar 2005, 12–36, hier 13). Wohl erstmalig erläutert Campe die unterschiedlichen Herkunftsgebiete der beiden Termini wie folgt: »Energeia« entstammt der Metaphertheorie, »enargeia« gehört zur Erzähltheorie« (Rüdiger Campe, *Vor Augen Stellen. über den Rahmen rhetorischer Bildgebung*, in: Gerhard Neumann [Hg.], *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart–Weimar 1997, 208–225, hier 218).
- 16 Vgl. Joseph Vogl, *Wissenspoetologie*, in: ders. (Hg.), *Gemeinschaften*, Frankfurt/Main 1995, 251–257.
- 17 Vgl. Malika Maskarinec, *The Forces of Form in German Modernism*, Chicago 2013, 6.
- 18 Alice Kuzniar, *Lebenskraft*, in: Imre Szeman, Jennifer Wenzel, Patricia Yaeger (Hg.), *Fueling Culture. 101 Words for Energy and Environment*, Fordham 2017, 209–211, hier 210 (Kursives im Orig. Kapitälchen).
- 19 Ebd.
- 20 Vgl. Wellbery, *Form und Idee*, 19.
- 21 Wie Literatur zur Lebenskraft des Lebens wird und welche praxeologischen Implikationen damit verbunden sind, dem gehe ich an anderer Stelle nach; vgl. Marius Reisener, *Forces of Translation. Or: How Literature Becomes Practical around 1800*, in: Frederike Middelhoff, Adrian Renner (Hg.), *Forces of Nature in German Romanticism*, Berlin–Boston 2021 [im Erscheinen].
- 22 Lehmann, *Energie*, 42.
- 23 Johannes F. Lehmann, *Leidenschaft und Sexualität. Materialistische Anthropologie im Sturm und Drang. J.R.M. Lenz' »Die Soldaten und Zerbin«*, in: Matthias Buschmeier, Kau Kauffmann (Hg.), *Sturm und Drang. Epoche - Autoren - Werke*, Darmstadt 2013, 180–202, hier 184.
- 24 Jakob Michael Reinhold Lenz, *Philosophische Vorlesungen für empfindsame Seelen*, Faksimiledruck der Ausgabe Frankfurt und Leipzig 1780, mit einem Nachwort hg. von Christoph Weiß, St. Ingbert 1994, 15.
- 25 Lenz lehnt sich terminologisch stark an Frans Hemsterhuis an; vgl. Lehmann, *Energie*, 47, Anm. 28; Novalis hat sich dem niederländischen Philosophen in seinen sogenannten *Hemsterhuis-Studien* von 1797 gewidmet.
- 26 Lenz, *Vorlesung*, 15ff.
- 27 Ebd., 30.
- 28 Vgl. Lehmann, *Energie*, 51.
- 29 Ebd. 57.
- 30 Die Struktur der rückläufigen Kausalität »hat den Charakter der Gegenwendigkeit, indem das Zusammenwirken der Komponenten einerseits zur Bedingung des Hervorbringens wird, um dann andererseits durch das Hervorgebrachte verändert zu werden« (Wolfgang Iser, *Emergenz. Nachgelassene und verstreut publizierte Essays*, hg. von Alexander Schmitz, Konstanz 2013, 39). Zu den damit auch erklärbaren Temporaldimensionen von Emergenz siehe Bianca Theisen, *Zur Emergenz literarischer*

- Formen, in: Thomas Wägenbaur (Hg.), *Blinde Emergenz? Interdisziplinäre Beiträge zu Fragen kultureller Evolution*, Heidelberg 2000, 211–228, 219f.
- 31 Andrea Kraus, *Lenz unter anderem*, Zürich 2011, 406.
- 32 Vgl. ebd., 406f.
- 33 Ebd., 407.
- 34 Jakob Michael Reinhold Lenz, *Anmerkungen übers Theater, nebst angehängten übersetzten Stück Shakespears*, in: ders., *Werke in zwölf Bänden*, hg. von Christoph Weiss, St. Ingbert 2001, Bd. 5, 18 (Kursives im Orig. gesperrt).
- 35 Lenz, *Anmerkungen übers Theater*, 14.
- 36 Matthias Luserke, Reiner Marx, *Nochmals [Sturm] und/ D[ran]g[el]. Anmerkungen zum Nachdruck der Philosophischen Vorlesungen von J. M. R. Lenz*, in: Matthias Luserke (Hg.), *Jakob Michael Reinhold Lenz im Spiegel der Forschung*, Hildesheim 1995, 407–414, hier 414; zit. nach Kraus, *Lenz unter anderem*, 405, Anm. 367.
- 37 Vgl. Campe, *Form und Leben*, 200.
- 38 Das eines im modernen Sinne wäre, wenn es sich selbst formt und diesen Formungsprozess vor Augen führt. Blanckenburg wie auch Lenz setzen eine bereits geformte *vita* ihres jeweiligen Protagonisten (Held bzw. Erziehung) bereits voraus.
- 39 Tatjana Petzer, *Emergenz und Zukunft*, in: *Forum interdisziplinäre Begriffsgeschichte*, 6(2017)1, 49–57, hier 49.
- 40 Vgl. Günter Küppers, *Emergenz*, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart 2013, 168.
- 41 Manfred Stöckler, *Emergenz, emergent*, in: Peter Prechtel, Franz-Peter Burkard (Hg.), *Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart 2008, 132.
- 42 Hans Ulrich Gumbrecht, *[Vorwort] Potenziale einer Denkspur. Zum Nachlaß des Literaturtheoretikers Wolfgang Iser*, in: Iser, *Emergenz*, 13–17, hier 16; auch Iser, *Emergenz*, 43.
- 43 Vgl. Gumbrecht, *Potenziale einer Denkspur*, 15f.; auch 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.
- 44 Iser, *Emergenz*, 39; auch Petzer, *Emergenz und Zukunft*, 51.
- 45 Iser, *Emergenz*, 39.
- 46 Sophie Wennerscheid, »Close your eyes«. *Phantasma. Kraft und Dunkelheit in der skandinavischen Literatur*, Paderborn 2014, 37.
- 47 Vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1997, bes. 45ff., 100–203; dazu auch Martin Seel, *Die Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt/Main 2003, 204ff.
- 48 Vgl. Thomas Wägenbaur, *Emergenz in Kommunikation. Ästhetik und Literaturwissenschaft - oder was es heißt, daß nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt sei*, in: Maria Moog-Grünwald (Hg.), *Das Neue. Eine Denkfigur der Moderne*, Heidelberg 2002, 143–157, hier 144f.
- 49 Vgl. Iser, *Emergenz*.
- 50 Vgl. Theisen, *Zur Emergenz literarischer Formen*, 219f.
- 51 Vgl. Andrea Polaschegg, *Der Anfang des Ganzen. Eine Medientheorie der Literatur als Verlaufsform*, Göttingen 2020, 127–132.
- 52 Stöckler, *Emergenz, emergent*, 132.
- 53 Friedrich Schlegel, *Über Goethes Meister*, in: ders., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, 35 Bde., Paderborn u.a. 1959–1979, Abt. 1, Bd. 2 (1967): *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, 126–146, hier 126 im Folgenden als KFSa unter Angabe des Bandes, der Seitenzahl und der Fragmentnummerl.

- 54 Vgl. Rüdiger Campe, *Form and Life in the Theory of the Novel*, in: *Constellations*, 18(2011)1, 54–66, hier 60.
- 55 Die heuristische Hilfsform, die der Formlosigkeit ihre Form gibt, findet Schlegel bekanntlich in der Arabeske.
- 56 Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, zweite, nach den Handschriften erg., erweit. und verb. Aufl., Stuttgart 1960, 599; Fragment 341 [im Folgenden als NS mit Bandnummer, Seitenzahl und ggf. Fragmentnummer].
- 57 Vgl. Wägenbaur, *Emergenz in Kommunikation*, 144f.
- 58 Cornelia Zumbusch, »es rollt fort«, *Energie und Kraft der Dichtung bei Herder*, in: *Poetica*, 49 (2017/2018), 337–358, hier 354.
- 59 Herder hält »den Begriff einer nur möglichen, sich nicht betätigenden Kraft für widersinnig«; vgl. Zumbusch, »es rollt fort«, 355.
- 60 Vgl. Gerhard Schulz, *Die Poetik des Romans bei Novalis*, in: Reinhold Grimm (Hg.), *Deutsche Romantheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland*, Frankfurt/Main 1968, 81–110, hier 94.
- 61 Maskarinec, *Forces*, 104. Dieses Paradigma arbeitet Malika Maskarinec in ihrer Lektüre eines Auszugs von Paul Klees *Bildnerische Gestaltungskunst* heraus, dessen theoretische Orientierungspunkte neben der Frühromantik auch Goethes Morphologie war. Dieses Paradigma ist gegenüber dem der Gravität und damit dem des Klassizismus positioniert; vgl. Manfred Clemenz, *Der Mythos Paul Klee. Eine biographische und kulturgeschichtliche Untersuchung*, Köln–Weimar–Wien 2016, bes. 139–162.
- 62 Newtons Entdeckung war zu dieser Zeit heiß diskutiert – davon legt allein der 54-Spalten starke Eintrag zum Lemma »Krafft« in *Zedlers Universal-Lexikon* Zeugnis ab (vgl. Thüring, *Kraft*, 95).
- 63 Anja Lemke, *Philologisch-philosophische Arabesken. Schlegel liest Goethe und Fichte*, in: Thorsten Hahn, Nicolas Pethes (Hg.), *Formästhetik und Formen der Literatur*, Bielefeld 2020, 167–184, hier 177.
- 64 Vgl. Maskarinec, *Forces*, 10.
- 65 Vgl. zu dieser Eigenschaft von Medien Sybille Krämer, *Medien, Boten, Spuren. Wenig mehr als ein Literaturbericht*, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt/Main 2012, 65–90, bes. 72.
- 66 Polaschegg, *Anfang*, 106.
- 67 Dazu etwa das 118. Athenäums-Fragment: »Wie ein gebildeter Mensch nicht bloß Zweck sondern auch Mittel ist für sich und für andre, so sollten auch im gebildeten Gedicht alle zugleich Zweck und Mittel sein. Die Verfassung sei republikanisch, wobei immer erlaubt bleibt, daß einige Teile aktiv andre passiv sein« (KFSA II, 183: 118).
- 68 Vgl. Bernd Bräutigam, *Leben wie im Roman. Untersuchungen zum ästhetischen Imperativ im Frühwerk Friedrich Schlegels (1794–1800)*, Paderborn u.a. 1986, 138.
- 69 Vgl. Campe, *Die Form der Person*, 170f.
- 70 Die Eigenschaft der »Beginnlosigkeit« formuliert Iser (vgl. Iser, *Emergenz*, 25) in Anschluss an Botho Strauß.
- 71 Vgl. Rüdiger Zymner, *Zur Gattungstheorie des »Handbuches«, zur Theorie der Gattungstheorie und zum »Handbuch Gattungstheorie«. Eine Einführung*, in: ders. (Hg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart–Weimar 2010, 1–5, hier 4.

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

4

2021

67. Jahrgang

Andreas Greiert Alternativen zur Siegesgeschichte? ■ *Marc Sagnol*

Walter Benjamin und die jüdische Moderne ■ *Leopold Federmair*

Formen der Ironie in »Der Zauberberg« und »Der Mann ohne

Eigenschaften« ■ *Volker Demuth* Das wunderbar verschlungene Netz des

Lebens – zu Karl Christian Friedrich Krause ■ *Roman Halfmann* Von

der Demokratisierung der Kunst ■ *Gerhard Hommer* Soziopoetik der

Geselligkeit

Passagen Verlag

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

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Michael Franz und
Daniel Weidner

ISSN 0043-2199

Gefördert vom Bundesministerium für
Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und
Sport und vom Bundeskanzleramt der
Republik Österreich

 **Bundesministerium**
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

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, 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
Martin-Luther-Universität
Halle-Wittenberg
Institut für Germanistik,
Abteilung Komparatistik
Ludwig-Wucherer-Straße 2
D-06099 Halle/Saale
Telefon: +49 (345) 5523-614
E-Mail: redaktion@weimarer-beitraege.de
<https://www.weimarer-beitraege.de>

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

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

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)

gemeinsam mit *Michael Franz* (Berlin) und *Daniel Weidner* (Halle/Saale)

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

Biebl, Sabine, Dr. – Ehrengutstr. 16, D-80469 München

Demuth, Volker, Dr. – Brahestr. 30 A, D-10589 Berlin

Federmaier, Leopold, Dr. – Hiroshima-University, Faculty of Literature, Kagamiyama 1-2-3, 739-8522 Higashi-Hiroshima, Japan

Fischer, Frank, Prof. Dr. – Freie Universität Berlin, EXC 2020 Temporal Communities, Otto-von-Simson-Str. 15, D-14195 Berlin

Greiert, Andreas, Dr. – Kobestr. 5, D-20457 Hamburg

Halfmann, Roman, Dr. – Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Internationales Studien- und Sprachenkolleg, Binger Str. 14-16, D-55122 Mainz

Hommer, Gerhard, Dr. – Hufelandstr. 31, D-10407 Berlin

Jäger, Lorenz, Dr. – Hanauer Landstr. 45, D-63457 Hanau

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

Sagnol, Marc, Dr. – Gotthardtstr. 23, D-99084 Erfurt

Schneider, Friederike – Via Ludovico da Terni 12 A, I-00176 Roma

Redaktionsschluss: 17. September 2021

Inhalt

Aufsätze

| | |
|--|-----|
| <i>Andreas Greiert</i> Vae Victis? Möglichkeiten und Grenzen einer Alternative zur Siegeregeschichte | 485 |
| <i>Marc Sagnol</i> Walter Benjamin und die jüdische Moderne. Benjamin und Scholem über Kafka, gelesen mit Stéphane Mosès | 505 |
| <i>Leopold Federmair</i> Formen der Ironie. »Der Zauberberg« und »Der Mann ohne Eigenschaften« im Vergleich | 519 |
| <i>Volker Demuth</i> Das wunderbar verschlungene Netz des Lebens. Oder: Einige Gründe, sich an Karl Christian Friedrich Krause zu erinnern | 535 |
| <i>Roman Halfmann</i> Von der Demokratisierung der Kunst. Wie der Rezipient Kunstproduktionen beeinflusst und die Kunst – mal weniger, mal mehr – kunstvoll reagiert | 564 |
| <i>Gerhard Hommer</i> Soziopoetik der Geselligkeit. Frühromantik als literarisches Soziallabor | 581 |

Miszellen - Rezensionen

| | |
|---|-----|
| <i>Frank Fischer</i> Stahlpanzer gegen Müllner gegen Vieweg. Eine Episode aus der Endphase des Schicksalsdramas | 601 |
| <i>Lorenz Jäger</i> Am Boulevard vom Sonnenuntergang. Adorno und Renée Nell | 613 |
| <i>Arne Klawitter</i> Martin Mulsov: Radikale Frühaufklärung in Deutschland 1680–1720; Maximilian Lässig: Radikale Aufklärung in Deutschland. Karl von Knoblauch, Andreas Riem und Johann Christian Schmohl | 623 |
| <i>Sabine Biebl</i> Barbara N. Nagel: Ambiguous Aggression in German Realism and Beyond. Flirtation, Passive Aggression, Domestic Violence | 628 |
| <i>Friederike Schneider</i> Kevin Kempke: Vorlesungsszenen der Gegenwartsliteratur. Die Frankfurter Poetikvorlesungen als Gattung und Institution | 633 |
| <i>Jahresinhaltsverzeichnis</i> | 637 |

Andreas Greiert

Vae Victis?

*Möglichkeiten und Grenzen einer Alternative
zur Siechengeschichte*

Der ehemalige Privatsekretär Mahatma Gandhis und spätere indische Premierminister Jawaharlal Nehru hat sich in seinen *Glimpses of World History* mit einem für ihn unlösbaren Problem beschäftigt. Die dem Buch zugrundeliegenden Briefe, die er von 1930 bis 1933 während eines seiner zahlreichen Gefängnisaufenthalte wegen zivilen Ungehorsams gegen die britische Kolonialherrschaft an seine Tochter Indira (ebenfalls spätere Premierministerin Indiens) geschrieben hat, behandeln die Unmöglichkeit, einem indischen Schulmädchen ihre Geschichte zu erzählen. Schließlich ist dafür gar keine eigene Basis vorhanden, da die Ereignisse und Begriffe der indischen Geschichte allesamt dem Diskurs der britischen Kolonialherren angehören: »And even the history of India that I learnt was largely wrong or distorted and written by people who looked down upon our country.«¹

Vinay Lal hat diesen Ansatz aufgegriffen: Vor dem Hintergrund, dass nichts effektiver globalisiert worden ist als das westliche Wissens-System,² erscheint die Ahistorizität der indischen Zivilisation nicht als Mangel. Vielmehr ist, mit Gandhi, die Abwesenheit von Geschichte als Chance gegen die Übermacht der Darstellungen kolonialer Autoren zu begreifen.³ Ganz in diesem Sinne hat auch schon Nehru festgehalten: »History is almost always written by the victors and conquerors and gives their view. Or, at any rate, the victor's vision is given prominence and holds the field.«⁴

Diese berühmte geworden anti-koloniale Aussage impliziert keinen resignativen Verzicht auf Geschichte, sondern aktualisiert die Forderung nach einer Gegenposition, wie sie bereits ein Jahrhundert zuvor Wendell Phillips' Begleitbrief zur Erstauflage des *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* präsentiert hatte: Die in einer Fabel Aesops von einem Löwen vorgebrachte Klage, er könne in einer von Menschen geschriebenen Geschichte gar nicht anders als missverstanden werden, verlange danach, dass Löwen selbst ihre Geschichte schreiben.⁵ Eben diese Forderung ist für Phillips in Douglass' zuerst 1845 erschienenem Text umgesetzt worden, da dieser eine Gegenperspektive zu den dominanten Sieger-Erzählungen in den Diskurs einbringt. Paul Gilroy verweist in diesem Zusammenhang in seinem *The Black Atlantic* auf Walter

Benjamin, dessen Konzept der »Urgeschichte« der Moderne ihm insbesondere wegen aus der jüdischen Mystik übernommener Elemente für die Konstruktion einer Alternative zur Sieergeschichte geeignet erscheint.⁶

Gilroy belässt es bei einer knappen Andeutung, die sich jedoch durch die Vergegenwärtigung einer zentralen Konstellation in Benjamins Geschichtsdanken ausführen lässt. Für Benjamin ist die Urgeschichte der Moderne nicht von Interesse, sofern sie (wie etwa bei C.G. Jung oder Ludwig Klages) gleichgesetzt wird mit einer Identifizierung »urgeschichtlicher Formen« im Bestand des 19. Jahrhunderts.⁷ Das stattdessen verfolgte Projekt, das 19. Jahrhundert »als originäre Form der Urgeschichte« (GS V, 579) zu erkennen, betrifft die gesellschaftliche Wirklichkeit der Moderne, die ihren sich selbst vollmundig zugesprochenen Status einer hochentwickelten Zivilisation verliert und stattdessen im Zustand urmenschlicher Primitivität erscheint. Im Gegensatz zum bürgerlichen Historismus, dessen Einföhlung stets nur dem Sieger gilt (vgl. GS I, 696), orientiert sich Benjamins »historischer Materialist« am jüdisch-mystischen »Eingedenken« (GS I, 704; GS II, 453f.; GS V, 589), richtet den Blick durch die triumphalen Darstellungen der Heroen der Sieergeschichte hindurch auf die »namenlose Fron ihrer Zeitgenossen« (GS I, 696) und gelangt zu einer grundlegenden Einsicht: »Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein« (GS I, 696).

Die Identität von Kultur und Barbarei betrifft dann allerdings nicht bloß ferne Vergangenheiten wie etwa den Bau der Pyramiden in Ägypten, während in der Moderne der einstmals körperlich-unmittelbare Gewalt-Charakter der Fron zu subtil-vermittelten Formen wie einem Ausschluss der Massen vom geistigen Genuss der Freuden der Hochkultur herab gemildert worden wäre.⁸ Gegen diese historische Sublimierungsthese spricht nicht nur Benjamins eigene, vom nationalsozialistischen Terror geprägte Gegenwart der 1930er Jahre, sondern auch die parallele Existenz solcher Kulturheroen wie Goethe und Beethoven zu solch barbarischen Systemen körperlicher Zwangsarbeit wie der kolonialen Plantagen-Sklaverei.⁹ Karl Marx hat bereits 1853 die europäischen Kolonien zur Verdeutlichung einer grundsätzlichen Immanenz von Kultur und Barbarei angeführt:

Die tiefe Heuchelei der bürgerlichen Zivilisation und die von ihr nicht zu trennende Barbarei liegen unverschleiert vor unseren Augen, sobald wir den Blick von ihrer Heimat, in der sie unter respektablen Formen auftreten, nach den Kolonien wenden, wo sie sich in ihrer ganzen Nacktheit zeigen.¹⁰

Auch wenn Gilroy sich nicht direkt auf diese Textstelle bezogen hat, beschreibt sie doch den Ausgangspunkt für seine eigene Forderung nach einer Gegengeschichte der Moderne: »The time has come for the primal history of modernity to be reconstructed from the slaves' point of view.«¹¹ Und eben hier liegt auch die Ansatzstelle für Benjamins Forderung nach einer Gegen-Geschichte der Unterdrückten (Thesen VII, VIII, XII), deren Notwendigkeit er ebenso entschieden betont, wie er unübersehbar ratlos nach ihrer Möglichkeit fragt. Der entsprechende »Begriff der Geschichte« (GS I, 697) fehlt Benjamin selbst nämlich noch, und auch die entsprechenden Traditionen müssen nach dem Modell der Schüsse auf die Turmuhren während der Juli-Revolution erst noch konstruiert werden (vgl. GS I, 702).

Dieser performativ durchaus ausreichend entschlossene, konzeptionell aber mindestens ebenso hilflose Versuch, die alte Zeit anzuhalten, um – endlich – eine neue Zeit beginnen lassen zu können, illustriert ein für die vorliegende Untersuchung entscheidendes Problem: Wie lässt sich ein notwendig diskretes mystisches Eingedenken gegen das unausweichlich dröhnende Triumphgeschrei der Sieger diskursiv umsetzen? So klar auch sein mag, dass die konstitutive Voraussetzung für die Konstruktion und das Schreiben der Geschichte der Unterdrückten nur darin liegen kann, den Namenlosen zuzuhören, bleibt gleichwohl die Frage nach der Möglichkeit der Darstellung einer Geschichte der Namenlosen. Lässt sich Geschichte überhaupt jenseits einer vermeintlich unentrinnbaren Dialektik von Siegern und Verlierern, mithin anders darstellen als in der Sprache und aus der Warte der Sieger?

Um Missverständnissen vorzubeugen: Im Folgenden soll nicht Walter Benjamin zum Vordenker des Post-Kolonialismus stilisiert oder in aktuelle de-kolonialistische Debatten hineingezwängt werden. Stattdessen dient Gilroys intuitive Hinwendung zu Benjamin als Ausgangspunkt für die Suche nach einer Alternative zu der in Europa bis heute bestimmenden Geschichtsschreibung aus der Warte der Sieger.

I.

Moderne Siegeregeschichte ist rassistisch. Vormoderne Rechtfertigungen für historisch errungene Siege waren stets religiös begründet, so dass die Überlegenheit der Sieger als reine Glaubensfrage erschien. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts und vollends im 19. Jahrhundert aber sorgt die Etablierung eines neuen, eben: aufgeklärt-modernen Begründungshintergrunds für eine folgenreiche Veränderung. Da die als exakte Wissenschaft auftretende »Rassenlehre« Gewissheit

bei der Begründung der Überlegenheit der Sieger in der Geschichte verspricht, werden durch die Ersetzung des Glaubens durch (vermeintliches) Wissen letzte, beim religiösen Hintergrund durchaus noch vorhandene moralisch-ethische Skrupel ausgeräumt.

Gegen die aktuell akute Ratlosigkeit gegenüber der Anerkennung eines solchermaßen irrational-bizarren Ansatzes wie der ›Rassenlehre‹ – in der seit der Aufklärung und bis heute zumindest dem Anspruch nach doch zunehmend rational bestimmten historischen Wirklichkeit – hilft Aimé Césaires Verweis auf das Klasseninteresse der Bourgeoisie als eigentlicher Motor des Kolonialismus und seines wissenschaftlich-rassistischen Legitimationsdiskurses.¹² In eben dieser Tradition einer Instrumentalisierung des wissenschaftlichen Rassismus für ökonomische Interessen steht auch eine 1906 vom US-Kongress eingesetzte Untersuchungskommission zur wissenschaftlichen Klärung der Frage der Überlegenheit einer ›nordisch-weißen Rasse‹ über ›südosteuropäische-weiße Rassen‹. Um Angehörige der letzteren Gruppe künftig von der Einwanderung ausschließen zu können, erhofften die Auftraggeber sich Nachweise dafür, dass diese Menschen aufgrund einer ›rassischen‹ Minderwertigkeit eher staatliche Unterstützung benötigen und somit der Gemeinschaft vermeidbare Kosten verursachen.¹³

Ein Beiträger zu dieser Untersuchung war der deutschstämmige Anthropologe Franz Boas (1858–1942), der nach dem Studium in Heidelberg, Bonn und Kiel sowie Forschungen bei kanadischen Inuit und indigenen Bewohnern der amerikanischen Nordwestküste in den USA geblieben war, wo er schließlich eine Professur an der Columbia-Universität bekommen und sich großes Ansehen als Anthropologe erworben hatte.¹⁴ In seinem Beitrag präsentierte Boas allerdings ein höchst unerwünschtes Resultat, das er 1911 auch noch in seinem ersten an ein breites Publikum gerichteten Buch *The Mind of Primitive Men* prompt wiederholt hat: Die Anwendung zeitgenössisch für wissenschaftlich angesehener phrenologischer Methoden an Immigranten und ihren in den USA geborenen Kindern führte zu dem Ergebnis, dass Unterschiede *zwischen* verschiedenen Menschentypen im Vergleich zur Variation *innerhalb* jedes Typus insgesamt verschwindend klein sind.¹⁵ Als Konsequenz aus seinen in New Yorks Einwanderer-Stadtteilen durchgeführten Untersuchungen betrachtete Boas ›Rasse‹ nicht als substantielles Natur-Phänomen, sondern als kulturelles Konstrukt; letztlich als bloßes Resultat von Ressentiment und Vorurteil, so dass der Rede von ›höheren Rassen‹ jede Grundlage fehlt.¹⁶ Da der Wert, den wir unserer Kultur zumessen, auf Teilhabe an unserer Kultur gründet, so dass unsere Wertungen nur umso mehr vorgeformt werden, als uns diese Vorformung unbewusst bleibt, erteilt die Anthropologie einen Appell zu mehr Toleranz.¹⁷

Diese grundlegend kulturrelativistische Einsicht hat auch Boas' Schüler Edward Sapir in einem unlängst wieder abgedruckten Grundlagentext von 1938 vertreten.¹⁸ Der Ansatzpunkt Sapirs liegt bei dem Befund, dass James Owen Dorsey in seiner 1885 veröffentlichten *Omaha Sociology* permanent die eigenen Feststellungen über die Kultur der bereits in ein Reservat eingesperrten Menschen durch den Hinweis relativiert, sein indigener Gewährsmann Two Crows äußere allerdings starke Zweifel oder behaupte gar das Gegenteil. Für Sapir folgt daraus für alle Einsichten in eine andere Kultur eine grundsätzliche Relativierung, die auch der eigenen Kultur jede Stabilität abspricht.

Auch Boas sieht in wie sorgfältig und umfangreich auch immer angesammelte Daten keine Grundlage für die Ableitung allgemeiner Gesetze über eine natürlich-teleologische Entwicklung menschlicher Gesellschaften von vermeintlicher Wildheit hin zu einem für die eigene Kultur reklamierten Zustand der Zivilisation.¹⁹ In *Anthropology and Modern Life* (1928), seinem zweiten populären Buch, führt er ironisch aus, dass eben hier für ihn die einzige Leistung der zeitgenössisch ungemein populären und politisch folgenreichen Eugenik liegt: bei dem Nachweis, wie leicht Menschen doch verleitet werden können zum Glauben an einen absoluten Wert der Ideen, die sich bloß zufällig in der sie jeweils umgebenden Kultur manifestieren.²⁰ Boas vertritt stattdessen die Position einer grundsätzlichen Differenz des untersuchten Feldes zum untersuchenden Beobachter, indem er unserem Unverständnis für das »Denken des Primitiven« das Unverständnis des »Primitiven« für unser Denken als gleichberechtigt gegenüberstellt.²¹

Die wohl wirkungsmächtigste Verbreitung hat Boas' Kulturrelativismus durch einen Text seiner Schülerin Ruth Benedict erlangt. Deren 1934 erschienenen *Patterns of Culture* liegt die zentrale Einsicht zugrunde, dass beim Menschen als Produkt seiner Gesellschaft entgegen der verbreiteten Selbst-Wahrnehmung die eigene Sichtweise nicht universeller Ausdruck einer menschlichen Natur ist, sondern nur ein jeweils spezifischer Ausschnitt aus einem großen Kreisbogen möglicher Gesellschaften mit ganz unterschiedlichen jeweils als angemessen und gerechtfertigt angesehenen Verhaltensweisen.²²

Boas und seine Schülerinnen, zu denen neben den bereits erwähnten Edward Sapir und Ruth Benedict unter anderem auch Margaret Mead, Ruth Bunzel oder Melville Herskovits zählten, haben im fernen Forschungs-Feld die Sieger-Sprache preisgegeben und den Bereich der Siegeregeschichte erfolgreich verlassen. In Bezug auf ihre eigene US-amerikanische Gesellschaft des frühen 20. Jahrhunderts zeigt sich hingegen ein hartnäckiges Festhalten an der Sieger-Position. Dieser Widerspruch wird an Bewertungen der gesellschaftlichen Situation der afroamerikanischen Bevölkerung deutlich.

So weist Boas in *Das Geschöpf des sechsten Tages* zwar die Auffassung einer auf teleologische Entwicklungslinien der Kultur gegründeten Hierarchie zwischen ›Rassen‹ zurück und bescheinigt der europäischen und der afrikanischen Geschichte eine Gleichrangigkeit in Hinsicht auf die jeweiligen Leistungen in Kunst, Handwerk, Wirtschaft, Handel, politischen Organisationen bis hin zu großen Reichen sowie praktischer Philosophie.²³ Doch zugleich vermischt Boas diese historische Diagnose in einer für seine Forschungen ganz untypischen Art mit einer auf bloße Vorurteile zurückgehenden normativen Aussage. Er sieht nämlich in einem durch die gewaltsame Verschleppung in die Sklaverei einst erlittenen Kulturverlust die Ursache für »die unerwünschten Züge, die gegenwärtig unter der amerikanischen Negerbevölkerung gefunden werden«.²⁴

Boas beabsichtigt keineswegs eine Abwertung seiner afroamerikanischen Nachbarn, sondern bemüht sich im Gegenteil um ihre Aufwertung. Anstatt aber mit der gebotenen Gründlichkeit des Forschers überhaupt erst einmal nach der Angemessenheit einer Zuschreibung von Eigenschaften wie »Zügellosigkeit, Faulheit und Mangel an Initiative« an seine afroamerikanischen Mitbürger zu fragen,²⁵ vertritt Boas die Annahme, dass diese bei historisch gegebener Gelegenheit solche derzeit bei ihnen als (noch) vorhanden angesehene negative Eigenschaften ablegen und ihre Bürgerpflichten genauso gut erfüllen werden wie ihre ›weißen‹ Nachbarn.²⁶

Diese von heute aus gesehen fraglos nur noch problematischen Bewertungen müssen in ihren eigenen historischen Bezugsrahmen eingebracht werden. Wenn Boas sich davon überzeugt zeigt, dass die Afroamerikaner sich komplett an die europäisch-stämmige Mehrheitskultur anpassen können,²⁷ und es ablehnt, die »Theorie einer erblichen Inferiorität« zur Erklärung für die derzeitige »niedrige Stellung dieser Rasse« anzuführen,²⁸ dann bezieht er mit seinem klaren Bekenntnis zur Assimilation die zeitgenössische Gegenposition zur Segregation, die den von Jim Crow-Gesetzen und Lynchmorden geprägten offen rassistischen Alltag im Süden der USA jahrzehntelang bestimmt hat. Obwohl auch die assimilatorische Auffassung einer Gruppe von Menschen generell Unterlegenheit zuschreibt, galt sie lange nicht als rassistisch, da sie nicht von einer biologischen, sondern von einer historischen Grundlage ausgeht, so dass die Möglichkeit einer Weiterentwicklung besteht.²⁹

Mit ihren uneingestandenen Anteilen von Siegeregeschichte offenbart Boas' Argumentation aber zugleich die Aporien des Assimilationismus: Wenn die ›schwarzen‹ Amerikaner das Potential zugesprochen erhalten, einmal habituell, sprachlich und kulturell ganz und gar ›weiß‹ zu werden, dann befördert das Konzept der Entwicklung die Durchsetzung des westlichen Universalitäts-Anspruchs.³⁰ Diese Tendenz zu einem Rückfall in die Perspektive der Sieger-

geschichte durchzieht auch Melville Herskovits' Artikel *The Negro in the New World* (1930), in dem der Autor (Freuds Schema aus *Totem und Tabu* folgend) Feldforschung vor der eigenen Haustür als forensische Pathologie betreibt.³¹ Herskovits' Forderung einer Hinwendung zu afrikanischen Traditionen, um das bis in die Gegenwart hinein von der ›weißen‹ Mehrheit abweichende Verhalten der ›schwarzen‹ Minderheit zu erklären, verdeutlicht ein fraglos grundlegendes ethnografisches Problem: Wenn der (weiße) akademische Forscherblick von vorneherein ausschließt, dass Afroamerikaner in der Neuen Welt bereits eine für sie selbst stimmige und weder deviante noch minderwertige Kultur entwickelt haben, dann vermittelt die Darstellung, in einer treffenden Formulierung Fritz Kramers, dem (weißen) Leser »den Eindruck, der Ethnograph – und durch ihn er selbst – habe die dargestellte Kultur in jeder Hinsicht besser verstanden, als man es ihren Trägern zutrauen könne.«³²

II.

Nun war die Assimilations-Strategie allerdings kein paternalistisches Konzept der ›weißen‹ Mehrheit, sondern wurde als probates Mittel zur Erlangung voller Bürgerrechte auch von vielen Afroamerikanern schon seit der Ära der Reconstruction entschieden befürwortet, etwa von der *National Association for the Advancement of Coloured People* (NAACP), die das assimilatorische Prinzip einer ›Verbesserung durch Selbstverbesserung‹ schon im Namen trug, oder von einflussreichen Intellektuellen wie W.E.B. Du Bois, der erst in den 1930er Jahren von diesem Prinzip Abstand genommen hat.³³

Schon in der Mitte der 1920er Jahre wirkte jedoch in New York ein loser Zusammenschluss afroamerikanischer Künstler, die bereits in der Selbst-Bezeichnung als ›Niggerati‹ ihre Ablehnung der Assimilation zum Ausdruck brachten.³⁴ Mit der Bezeichnung als »erste Négritude« erhebt Césaire diese heute als Harlem Renaissance bekannte Gruppe zum realen Vorbild für die von ihm selbst, Léopold Sédar Senghor und Léon Damas begründete Konzeption einer von der ›weißen‹ Siegesgesellschaft unabhängigen, selbstbewussten und eigenständigen ›schwarzen‹ Kultur.³⁵

Allerdings wird dieses hohe Lob von Césaire ausdrücklich nur an beteiligte Männer wie Langston Hughes, Claude McKay, Countee Cullen, Sterling Brown sowie den ihnen nachgefolgten Richard Wright adressiert, so dass eine für den vorliegenden Ansatz entscheidende Beteiligte gar nicht erwähnt wird: Zora Neale Hurston (1891–1960). Deren besondere Aufmerksamkeit für die kulturelle Sieger-Problematik zeigt sich in typischer Weise in einem Beitrag zu Nancy Cunards

1933 veröffentlichter Anthologie *Negro*, in dem sie die modisch gewordenen Darbietungen ›schwarzer‹ Musik durch ›Weiße‹ (bis hin zu Gershwin) als bloß unbeholfene Imitationen verspottet, im Gegenzug die Auftritte von ›schwarzen‹ Musikern vor ›weißem‹ Publikum als unausweichliche Verfälschungen dieser Musik aber ebenso ablehnt.³⁶

Gilroy präsentiert mit seiner Black-Atlantic-These eine gegenteilige Einschätzung des Phänomens umjubelter Auftritte von ›schwarzen‹ Musikern vor ›weißem‹ Publikum, das schon auf regelrechte Welttourneen der Fisk Jubilee Singers in der Mitte des 19. Jahrhunderts zurückgeht.³⁷ Für ihn haben People of Colour seit Beginn ihres Diaspora-Daseins im Kulturraum des Black Atlantic neue musikalisch-künstlerische Ausdrucksformen hervorgebracht und mit ihnen die Kultur der ›weißen‹ Siegesgesellschaft massiv beeinflusst, wie an der weltweiten Verbreitung von Popmusik seit der Mitte des 20. Jahrhunderts unwiderleglich deutlich geworden sei. Auf dieser Grundlage erkennt Gilroy in Hurstons Diagnose einer Verfälschung das Wirken eines ethnischen Essentialismus, der für ihn unangebracht, da mit dem »unashamedly hybrid character« der Black-Atlantic-Kulturen unvereinbar ist.³⁸

Diese Einschätzung Gilroys steht in einer von ihm nicht benannten Tradition, denn schon zeitgenössisch haben Schriftsteller-Kollegen wie Alain Locke, Ralph Ellison und Richard Wright denselben Vorwurf gegen Hurston erhoben.³⁹ Diese hat indes in dem »*My People! My People!*« überschriebenen Kapitel ihrer 1942 unter dem Titel *Dust Tracks on a Road* veröffentlichten Autobiografie jeder Form von ethnischen Essentialismus eine wünschenswert klare Absage erteilt.⁴⁰ Gilroy scheint zu übersehen, worum es Hurston mit ihrem Bemühen um die Bewahrung einer Eigenständigkeit der ›schwarzen‹ Kultur gegenüber der ›weißen‹ Mehrheitsgesellschaft geht: Hurston sieht in der Darbietung ›schwarzer‹ Kultur vor ›weißem‹ Publikum deswegen eine Verfälschung, weil Menschen, die sich selbst als durchaus eigenständig ansehen, der Status einer exotischen Verlierer-Minderheit zugeschrieben wird und klischeehafte Sieger-Vorurteile Bestätigung erfahren. Anstatt der dominanten Siegerwahrnehmung im Namen von Verlierern gegenüberzutreten, erfasst Hurstons Ansatz mit den Afroamerikanern eine Gruppe von Menschen – die nach der Sieger-Logik unausweichlich zu Verlierern erklärt werden müssten – in eben der Eigenständigkeit, die sie ihrem Selbstverständnis nach besitzen, und entzieht sie dem Sieger-Blick.

Die Grundlagen für diese Konzeption, die als Leitmotiv ihre Essays, Kurzgeschichten und Romane durchzieht, entwickelt Hurston während ihres Studiums am Barnard College, wo Benedict, Herskovits und Boas zu ihren Lehrern gehören. Seit 1927 betreibt sie ausgiebige Forschungen in ihrem Feld der ›schwarzen‹ Alltagskultur in den US-Südstaaten,⁴¹ unter anderem auch in ihrem Kindheitsort

Eatonville, einer ausschließlich von Afroamerikanern bewohnten Kleinstadt in Florida, wo sie schon als Kind fasziniert war von den Geschichten, die alltäglich auf der Veranda des Dorfladens erzählt wurden.⁴² Bei ihrer Forschungstätigkeit hatte sie indes anfangs wegen ihres »wohlgesetzten Barnardesisch« große Probleme, Kontakt zu den Beforschten herzustellen.⁴³

Die 1935 unter dem Titel *Mules and Men* veröffentlichten Ergebnisse ihrer siebenjährigen Feldforschungen zeigen ein schon demonstratives Desinteresse an neuerdings zentral gestellten Konzepten wie »Widerständigkeit« oder »Undienlichkeit«.⁴⁴ Diese Besonderheit lässt sich vielleicht am besten mit einem Argument Teresa Koloma Becks darauf zurückführen, dass diese und ähnliche Kategorien durch die Projektion eines Forscherblicks über die Erfahrungen der Beforschten an Menschen, die sich selbst durchaus als Subjekte verstehen, die Rolle eines Objekts oder Opfers zuweisen.⁴⁵

Dieser so verzerrenden wie unausweichlichen akademischen Affirmation der Perspektive der »weißen« Geschichtssieger entzieht sich Hurston, indem sie in *Mules and Men* Fragmente aus dem afroamerikanischen Alltagsleben in den US-Südstaaten als Motive einer in der Neuen Welt erst entstandenen so einzigartigen wie vielfältigen und unvollkommenen Kultur präsentiert.⁴⁶ Hurstons Forschungsinteresse geht nicht darauf, eine klar begrifflich identifizierte Kultur »der« Afroamerikaner für den akademischen Diskurs ansprechend zurecht zu machen, sondern der Einsicht gerecht zu werden, dass (gegen zeitgenössische Vorurteile) wohl keiner der von ihr Interviewten von sich selbst annahm, bloß eine verfälschte Version des Englischen zu sprechen.⁴⁷ Hurston hat der heute als *Ebonics* bezeichneten Sprache ihren Respekt durch konsequente lautschriftliche Wiedergabe erwiesen. Ihr in zwei Abschnitte gegliederter Text präsentiert Elemente der profanen Volkskultur und volkstümliche religiöse Praktiken (wie etwa Hoodoo) in absoluter Indifferenz zur assimilatorischen Sieger-Perspektive und liefert einen eindrucksvollen praktischen Gegenbeweis zu der diesem Blick immanenten Kulturverlust-These.

Ihre 1938 erschienene zweite ethnografische Buchveröffentlichung *Tell My Horse* betreibt auf derselben methodischen Grundlage und nach diesem Darstellungs-Prinzip eine Ausdehnung des untersuchten Feldes der »schwarzen« Kultur auf die Karibik. Während das »roosters-nest« Jamaika nur gestreift wird, weil Hurston es als viel zu sehr auf das »weiße« England hin orientiert wahrgenommen hat,⁴⁸ gilt der Großteil ihrer Darstellung Haiti, wo sie sich im direkten Anschluss an den zweiten Teil von *Mules and Men* und dem bereits 1931 veröffentlichten hundertseitigen Aufsatz *Hoodoo in America* mit der Voodoo-Religion als besonderem Phänomen der Alltagskultur beschäftigt.⁴⁹

Dabei besteht (bis heute) eine Eigenständigkeit ihres innovativen Ansatzes:

Hurston lobt ausdrücklich die Forschungsergebnisse ihres ehemaligen Lehrers Herskovits,⁵⁰ der 1937 sein *Life in a Haitian Valley* veröffentlicht hatte. Doch diese Anerkennung betrifft wohl vor allem die angenehm nüchternen Korrekturen an dem grotesken Zerrbild von Voodoo, das zeitgenössisch durch Bücher wie William Seabrocks *The Magic Island* (1929) oder Hollywood-Filme wie *White Zombie* (1932) verbreitet worden war.⁵¹ Die so hartnäckigen wie bösartig falschen Klischees, die noch bis in populäre Filme und Serien des 21. Jahrhunderts nachwirken, führten bei den zwischen 1915 und 1934 auf Haiti stationierten US-amerikanischen Besatzungstruppen zu schon absurd übersteigerten Gefahrenwahrnehmungen, die sich in einem generellen Verbot aller Voodoo-Praktiken und gewalttätigen Handlungen gegen die Bevölkerung entluden.⁵²

Herskovits' akademische Herangehensweise, die Voodoo als »a complex of African belief and ritual« wahrnimmt und nach einer Klärung der afrikanischen Herkunft strebt,⁵³ teilt Hurston nicht. Anders als ihr ehemaliger Lehrer ist sie nicht interessiert an einer Katalogisierung von als »preponderantly African«⁵⁴ zu bewertenden Momenten im gegenwärtigen Haiti und entgeht dadurch der Gefahr, Voodoo als weitere Bestätigung für das bereits bei Herodot kolportierte und von Hegel beflissen wiederholte Vorurteil aufzufassen, dass im geschichtslosen Afrika jeder Zauberer ist und an Fetische glaubt.⁵⁵ Die akademische Diskussion über die jeweiligen Anteile Afrikas und der Neuen Welt, die im Anschluss an Herskovits in den 1980er und 1990er Jahren weitergeführt worden ist,⁵⁶ hat zudem, mit Fritz Kramer gesprochen, auch »den Nachteil, nur in der Perspektive des externen Beobachters konzipierbar zu sein.«⁵⁷

Hurstons Interesse gilt hingegen gar nicht Voodoo als Forschungsgegenstand, sondern Voodoo selbst. Sie befindet sich damit in konzeptioneller Nähe zu der schon bei Alfred Métraux vertretenen Auffassung, dass die Erfahrung der Sklaverei als ein gegenüber den afrikanischen Ursprüngen irreduzibel neues Moment im Voodoo anzusehen ist,⁵⁸ und vertritt einen Gegenansatz zum Kulturverlust-Theorem. Eben weil die je gewohnten, traditionellen politischen, sozialen und religiösen Strukturen durch die Verschleppung aus Afrika in die Neue Welt und die dortige Erniedrigung zum Sklavendasein pulverisiert worden waren, entstand im Voodoo eine neue Kultur mit zugleich kompensatorischen und synkretistischen Zügen. Mit Ishmael Reed ist dann Voodoo »less a religion than the common language of slaves from different African tribes thrown together in the Americas for commercial reasons.«⁵⁹

Der Traditions-Bruch, der durch die von Millionen Menschen geteilte Erfahrung der Sklaverei bewirkt worden ist und alten Gehalten eine grundsätzlich neue Bedeutung verleihen konnte, lässt sich eindrucksvoll am Phänomen des Zombies erkennen. Zwar ist dieses Motiv, wie Herskovits betont hat, schon in

Legenden aus Dahomey anzutreffen;⁶⁰ aber die Figur erhält in der Neuen Welt historisch ganz neue Bedeutungsimplicationen, steht sie hier doch, mit Joan Dayan, für die gewaltsam aufgezwungene Erfahrung der absoluten Ohnmacht der Sklaven-Rolle und repräsentiert gerade mit ihrer Verkörperung eines willenlosen, rechtlosen, der Willkür ausgelieferten Daseins zwischen Leben und Tod angemessen die Geschichte der Kolonialisierung.⁶¹

Diese Auffassung erzeugt allerdings ein schwerwiegendes Darstellungs-Problem: Wie lassen sich diese Motive, die übrigens an eine nicht bloß phantastisch zurecht konstruierte, sondern tatsächliche *homo-sacer*-Existenz erinnern, diskursiv erfassen, ohne ihnen durch die Einfügung in ein akademisches Sieger-Narrativ erneut die Rolle eines Opfers zuzuweisen? Erst diese Frage führt auf die Besonderheit von Hurstons Ansatz, denn sie hat diese Motive gar nicht diskursiv isoliert dargestellt, also aus den Aussagen ihrer Gesprächspartner historisch-analytisch destilliert; vielmehr präsentiert Hurston deren Aussagen so, wie in ihnen diese Motive gegenwärtig sind, also als ganz selbstverständliche Bestandteile eingebettet in die Alltags-Denk-Welt ihrer Gesprächspartner. Erst diese Verfahrensweise, die den Motiven nicht den Transfer in ein abstraktes Forscher-Universum zumutet, sondern sie in ihrem eigenen konkreten Kosmos belässt, erlaubt die Wahrnehmung der gegenwärtigen Wirksamkeit einer doppelten Funktion von Voodoo: Zum einen liegt, mit Hurston, der aktuelle Hauptzweck dafür, jemanden zum Zombie zu machen, in der kostenlosen Ausbeutung seiner Arbeitskraft, zum anderen aber soll das aktuelle Praktizieren von Voodoo eben dagegen schützen: gegen den Rückfall in einen Sklaven-Zustand.⁶²

Diese Einsicht findet sich angemessen betont bei Amy Schmidt, die zu Recht darauf verweist, dass das Motiv des Zombies als untote Verkörperung der traumatischen Ohnmachtserfahrung der Verschleppung und Versklavung bei Hurston in einem engen Zusammenhang mit den widerständigen Motiven des Voodoo steht.⁶³ Diese finden ihren typischen Ausdruck in dem von Hurston ausführlich erörterten, in Haiti neu geschaffenen Gott Guedé, der seine »Pferde«, also die von ihm während Zeremonien »besessenen« Menschen, in einen Zustand absoluter Respektlosigkeit gegenüber jeder Form von Autorität versetzt.⁶⁴ Hurston hält dazu trocken fest: »Gods always behave like the people who make them.«⁶⁵

Anstatt die Resultate ihrer Forschung in ein Sieger-Narrativ einzufügen, bewahrt Hurston die Eigenständigkeit der Phänomene im Feld. Diese werden nicht beschlagnahmt und mit den Kategorien der Forscherin, also aus der Sieger-Warte heraus, als Phänomene einer minderwertigen Kultur betrachtet, so dass nur die bereits vorausgesetzte Verlierer-Position bestätigt werden kann. Stattdessen lauscht Hurston der Geschichte von Namenlosen ihre eigene Sprache ab, stellt ihre Kultur nach den ihr immanenten Kategorien dar und entfernt

sie damit aus dem Bannkreis der Perspektive der Sieger. Hurston gibt also gar nicht Namenlosen eine Sprache. Vielmehr zeigt sie zum einen, dass diese schon lange ihre eigene Sprache haben, und zum anderen, dass die Ignoranz der Sieger gegenüber dieser Sprache erst den Status der Namenlosigkeit bewirkt.

III.

Amy Schmidt hat unlängst nachgewiesen, dass Hurstons *Tell My Horse* in der letzten Zeit durchaus vielfältig rezipiert worden ist.⁶⁶ Zugleich wird aber auch deutlich, dass Hurstons im vorliegenden Text zentral gestellte Diagnose, ihr Zombie-Motiv, meist als pittoreske Besonderheit rezipiert wird, als exotisches Moment, das allenfalls eine periphere Gegenbewegung zur erfolgreichen Sieger-Perspektive vollführt.

Gegen diese Tendenz steht eine Verwendung des Motivs, bei der dieses gar nicht mehr abseitig und räumlich wie zeitlich fern erscheint, sondern eine unmittelbare Präsenz im Zentrum der europäischen Geschichte erlangt. Zugleich aber handelt es sich um eine nur indirekte Rezeption (oder untote Wiederkehr), denn Fred Moten, von dem hier die Rede ist, scheint die offensichtliche Nähe zwischen Hurstons Motiv des Zombies und seiner eigenen Deutung von der in Marx' Fetischkapitel im ersten Band des *Kapital* erwähnten sprechenden Ware zu entgehen.⁶⁷ Schließlich handelt es sich für Moten bei der zu den Menschen sprechenden Ware selbst um Menschen, die aber von den siegreichen Europäern verklavt und damit auf bloße Gegenstände oder Waren reduziert worden sind.⁶⁸ So sind sie zum einen nicht mehr als Menschen erkennbar und zum anderen können die Sieger ihre Sprache nicht verstehen, was trotz all seiner Sensibilisierung für das Phänomen der Sklaverei auch für Marx selbst gelte.⁶⁹

Zur Herleitung dieser so verstörenden wie brillanten These rekurriert Moten auf die Deutung, die Saidiya Hartman einer Szene von Frederick Douglass' *Narrative* gewidmet hat. Für Hartman verlangt das Geschrei, das dessen Tante Hester bei einer Auspeitschung durch ihren Eigentümer ausstößt,⁷⁰ nach einer Veränderung der Wahrnehmung der Leser. Erst die Erkenntnis der Alltäglichkeit, die ein solcher Vorfall für die Betroffene selbst gehabt haben muss, gelangt über die von Mitleid, Entsetzen und Abscheu bestimmte fassungslose bloße Registrierung eines schockierenden Spektakels hinaus.⁷¹

Wenn Moten als Musterfall für die gelungene Erfassung einer solchen Alltäglichkeit ausdrücklich auf Hurstons Darstellungsansatz verweist,⁷² dann stellt er immerhin eine (allerdings eher vage) Beziehung zwischen beiden Ansätzen her. Diese Thematik lässt sich vertiefend erörtern durch die Vergegenwärtigung der

augenscheinlichen Nähe von Tante Hesters Geschrei zu Édouard Glissants Motiv vom »poetischen Schrei« als Ursprungs-Moment alteingesessener Kulturen.⁷³ Glissant sieht die spezifische Differenz zwischen Tante Hesters Geschrei und der europäischen Tradition, die für ihn vom Alten Testament über Homers Epen bis zur Nibelungensage reicht, als einmalige Chance: Gerade weil Afrikaner als »nackte Migranten« gewaltsam auf einen anderen Kontinent verschleppt wurden,⁷⁴ bestand für sie die Notwendigkeit neuer Formen der Identitätsstiftung, die nach dem Muster eines »Denkens der Spur« als Basis für neue (Kreol-)Sprachen und neuen Kunstformen wie Jazz, Blues, Pop- und Rockmusik dienten.⁷⁵

Auf derselben Linie betont auch Gilroy in *The Black Atlantic* eine widerständige und verschwörerische Kraft des Schreiens in der von People of Colour seit der Zeit der Sklaverei »under the very nose of the overseers« geschaffenen Musik-Kultur und sieht in »black music« ein ganz wesentliches Werkzeug einer »utopian politics of transfiguration«.⁷⁶ Angesichts einer beinahe identischen Argumentation bei Moten erscheint erstaunlich, dass bei diesem Gilroy lediglich in einer Sammel-Anmerkung generelle Erwähnung als einer unter vielen Einflussgebern findet.⁷⁷ Moten gelangt nämlich, unter ausdrücklicher Bezugnahme auf Glissants These von einer zentralen Bedeutung des Klanglichen als bevorzugter Ausdrucksform der von ihren eigenen Sprachen gewaltsam entfremdeten People of Colour in der Neuen Welt,⁷⁸ ebenfalls vom Geschrei von Sklavinnen wie Tante Hester als neuer, anderer Sprachform zum Jazz.⁷⁹ Und da in der Populärmusik für ihn Tante Hesters Geschrei als neue Sprache der »schwarzen« Minderheit bereits in der »weißen« Mehrheitsgesellschaft gegenwärtig ist, sieht er, in scharfer Abgrenzung gegen einen Adorno zugeschriebenen Pessimismus, durchaus Anlass zum Optimismus.⁸⁰

In diesem Zusammenhang ist erneut an Hurstons bereits erwähnte skeptische Beurteilung der Aufführungen »schwarzer« Musik vor einem »weißen« Publikum als unausweichliche Verfälschung dieser Musik zu erinnern: »And God only knows what the world has suffered from the white damsels who try to sing Blues«.⁸¹ Hurstons Zynismus verweist auf den Umstand, dass Produktion wie Konsum stereotypisiert »schwarzer« Musik durch Angehörige der »weißen« Mehrheitsgesellschaft wohl in aller Regel eher eine Bestätigung ebenso stereotyp-rassistischer Sieger-Vorurteile leisten als eine rhizomatische Verschmelzung gleichwertig-differenter Kulturen zu Neuem.⁸² Ganz in diesem Sinne hat auch Gilroy 2019 in einem Interview seinen ursprünglichen Optimismus gedämpft: Im Konsum von kulturellen Produkten einer gesellschaftlichen Minderheit durch die Mehrheit kommt für ihn aktuell weniger eine Akzeptanz von Anderem zum Ausdruck als eine kulturindustrielle Verwertung, die der Profitsteigerung der Mehrheit dient und auf die Minderheit erheblichen Anpassungsdruck ausübt.

Diesem »ethnischen Absolutismus« konfrontiert Gilroy nun allein die Hoffnung auf eine »Konvivalität« (Ivan Illich), wie sie im historischen Bagdad oder Jerusalem gelebt worden ist.⁸³

Die Skepsis gegenüber der Möglichkeit einer kommunikativen Überwindung der Grenzen, die in einer von der Kontinuität der Siegerperspektive bestimmten historischen Wirklichkeit zwischen unerbittlich zu Siegern und Verlierern abgestempelten (ethnischen) Gruppen bestehen, hat bereits in William Melvin Kelleys (1937–2017) Roman *A Different Drummer* (1962) einen eindrucksvollen Ausdruck gefunden:⁸⁴ Ausgelöst von einem afroamerikanischen Farmer, der seinen Boden versalzt, seine Farm und allen unbeweglichen Besitz verbrennt und in den Norden wegzieht, verlassen nach und nach ausnahmslos alle Afroamerikaner einen fiktiven Bundesstaat im Süden der USA. Am Ende des Buches, das im Jahr 1957 spielt, steht der Lynchmord an einem gebildeten und wohlhabenden Afroamerikaner, erkennbar einem Mitglied von Du Bois' »Talentierte Zehntel«, der im Auto mit eigenem Fahrer aus Neuengland angereist war, um die unglaublichen Vorfälle mit eigenen Augen anzuschauen.

Kelley verdeutlicht seine Skepsis indes auch in der Darstellung selbst, denn im Buch folgen verschiedene Perspektiven aufeinander, aber jedes Mal die von »Weißen«, die das ungewohnt autonome, selbst-ermächtigende Handeln ihrer »schwarzen« Nachbarn kopfschüttelnd beobachten und so überheblich wie ratlos kommentieren. Diese Parodie auf den notwendig verständnislosen oder mindestens verständnisbegrenzten Sieger-Blick des »weißen« Ethnologen wird dadurch noch gesteigert, dass sie von einem »schwarzen« Autor präsentiert wird. Allerdings hat diese Positionierung zwischen allen Stühlen zur Zeit der Erstveröffentlichung des Romans gleich doppelte Ablehnung hervorgerufen: Afroamerikanische Leser konnten nicht verstehen, warum Kelley den Blick von außen inklusive aller rassistischen Klischees der »eigenen« Perspektive vorzog und statt Hoffnung Hoffnungslosigkeit verbreitete. Und »weiße« Leser empfanden es in den frühen 1960er Jahren noch überwiegend als Anmaßung, dass ein »schwarzer« Autor es wagte, aus ihrer Warte heraus zu schreiben.⁸⁵

IV.

Kelleys Umwandlung von W.E.B. Du Bois' *double consciousness* in ein Erzählverfahren bestätigt Hurstons Beobachtung, dass Afroamerikaner selbstverständlich über eigene Sprache und Kultur verfügen. Der von Gilroy, Moten, Glissant, Césaire und vielen anderen vertretenen Auffassung, dass diese eigenständige Diaspora-Kultur (insbesondere in Gestalt der Populären Musik) schon lange

maßgeblich Einfluss auf die Mehrheitsgesellschaft nimmt, stimmt Kelley aber nicht zu, weil für ihn diese andere Kultur innerhalb bestehender sozial-ökonomischer und mentaler Sieger-Strukturen unausweichlich einen minderwertigen Verlierer-Status zugewiesen erhält. Boas' vom Prinzip der Assimilation geleiteten Ausführungen zu seinen afroamerikanischen Nachbarn bestätigen diesen Vorbehalt, denn sie setzen die unter der Voraussetzung einer Selbstwahrnehmung als Sieger historisch gewordene »weiße« Gesellschaftsordnung als nicht hinterfragbare Norm, an die sich die bislang noch abweichende »schwarze« Kultur alternativlos anzupassen hat.

Während also Hurston zeigt, dass eine Geschichte der Namenlosen nur von ihnen selbst erzählt, in ihrer eigenen Sprache wiedergegeben werden kann, verdeutlicht Kelley, dass eine Umsetzung dieses Ansatzes solange aporetisch bleiben muss, wie gesellschaftliche Strukturen fortbestehen, in denen ein Selbstverständnis als Sieger selbstverständlich wünschenswert erscheint. Diese doppelte Einsicht führt auf die von Benjamin in der siebten These diagnostizierte Immanenz von Kultur und Barbarei: Die Barbarei liegt in einem Begriff der Kultur als einem akkumulierbaren Gut oder »Schatze von Werten« (GS V, 584), ja als »Beute« (GS I, 696), die im Triumphzug der Sieger mitgeführt werden kann, während alle Nicht-Sieger von ihrem Genuss ausgeschlossen bleiben und durch die Abwertung zu dienstbaren Geistern oder die Reduktion auf ihre bloße körperliche Arbeitskraft lediglich in kommodifizierter Gestalt ungefragt in die Sieger-Gesellschaft integriert werden. Durch »wissenschaftlich« befestigte rassistische Vorurteile noch verstärkt, ist dieses hierarchische Sieger-Denken ohne moralische Skrupel oder ethische Zweifel historisch kompatibel mit der grausamen Realität der Sklaverei.

Diese komplexe Problemlage beschreibt den Hintergrund für Benjamins auf den ersten Blick so komplizierte Rede von einem »Feind«, der »zu siegen nicht aufgehört« hat (GS I, 695). Gemeint ist hier wohl weniger der Nationalsozialismus als das seit dem späten 18. Jahrhundert gesellschaftlich dominierende Bürgertum. Schließlich hat dieses, auf Kosten unterprivilegierter Menschen vor der eigenen Haustür und in den Kolonien, ungeheure Reichtümer angehäuft und zugleich mit seiner so charakteristischen Lebensweise als »Etui-Mensch« (GS IV, 397f.), also mit dem Rückzug aufs private Glück des Kulturgenusses, die Augen vor dieser Schuld zu verschließen versucht.³⁶

Dem gerade in seiner Kulturbeflissenheit so barbarischen Bürger im »Gehäuse« (GS V, 1035) gelingt dabei bis heute die Verdrängung dieser Einsicht nicht zum wenigsten dadurch, dass er nach dem Muster der historistischen »Einführung in die Sieger« (GS I, 696) seine partikulare eigene Geschichte mit großer Pose als alternativlos sinnvolles Kontinuum einer universalen Geschichte

der Menschheit inszeniert – und alle anderen Perspektiven, wie etwa auch die von Löwen, a priori zu minderen, von bloßem Neid und Missgunst verzerrten Verlierer-Wahrnehmungen abwertet. Benjamin hat mit seinem Widerspruch zu dieser rassistischen Subreption eine *conditio sine qua non* für jede Alternative zur Siegeregeschichte bestimmt: »Das Subjekt der Geschichte: die Unterdrückten, nicht die Menschheit. Das Kontinuum ist das der Unterdrücker« (GS I, 1244).

Diese unverhohlenen klassenkämpferische Aussage Benjamins lässt sich mit bell hooks in der Terminologie des 21. Jahrhunderts reformulieren: Solange gesellschaftliche Hierarchien (recte: Klassen) für selbstverständlich gelten, werden auch hierarchische Denkformen wie Rassismus oder Sexismus existieren.³⁷ Problematisch ist dann zunächst einmal, »dlaß es ›so weiter‹ geht«; gerade die Kontinuität einer durch rassistische und soziale Hierarchisierungen geprägten Kultur »ist die Katastrophe« (GS V, 592). Schon Franz Kafka hat diesen Zusammenhang in seinem unvollendeten Roman *Der Verschollene* in der Figur des Heizers erfasst.³⁸ Schließlich ermöglicht dieser durch seine Tätigkeit an einem Ort, der noch nie vom Licht der Kultur erhellt worden ist, überhaupt erst den Betrieb dieser Kultur, ohne von deren Protagonisten und Konsumenten, die sich auf der Sonnen- oder Siegeseite verorten, je auch nur die geringste Beachtung oder gar Anerkennung zu finden.

Hier wird noch eine zweite Seite des Problems deutlich, die Benjamin in einer Notiz in den Vorstudien zu den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* so festgehalten hat: »(Grundlegende Aporie: ›Die Geschichte der Unterdrückten ist ein Diskontinuum.‹ – ›Aufgabe der Geschichte ist, der Tradition der Unterdrückten habhaft zu werden)« (GS I, 1236). Entsprechend dieser Aufgabenstellung verweisen Motens sprechende Ware und Hurstons Zombie ebenso wie schon Kafkas Odradek und Benjamins bucklichtes Männlein auf von Menschen an Menschen in der kapitalistischen Moderne alltäglich und unaufhörlich gedankenlos begangene Gewalt(taten), auf die Barbarei der herrschenden Kultur der Sieger und auf einen urgeschichtlichen Charakter der Moderne. Doch im geschäftigen Alltagsleben der selbsternannten Sieger aber, und hier liegt die performative Grenze aller theoretisch möglichen Alternativen zur Siegeregeschichtsschreibung, erscheinen diese Motive bloß gelegentlich in der äußersten Peripherie des starr auf die Wahrnehmung des eigenen Vorteils, auf Profit und Gewinn orientierten Sieger-Blicks oder sind in seltenen ruhigen Augenblicken einmal als leises Flüstern knapp über der Hörschwelle zu vernehmen. Eben diese unerschütterlich unbefangene gelebte bürgerliche Sieger-Anmaßung hat es Nehru unmöglich gemacht, seiner Teenager-Tochter ihre Geschichte zu erzählen.

Anmerkungen

- 1 Jawaharlal Nehru, *Glimpses of World History* [1934], London 1949, 9.
- 2 Vgl. Vinay Lal, *Empire of Knowledge. Culture and Plurality in the Global Economy*, London–Sterling/VA 2002.
- 3 Vgl. Vinay Lal, *The History of History. Politics and Scholarship in Modern India* [2003], London 2005.
- 4 Jawaharlal Nehru, *The Discovery of India* [1946], Bombay–New York/NY 1961, 237.
- 5 Vgl. *Letter from Wendell Phillips, Esq.*, in: Frederick Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* [1845]; anonym [Harriet Jacobs], *Incidents in the Life of a Slave Girl. Written by Herself* [1861], New York/NY 2000, 13–16, hier 13.
- 6 Vgl. Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness* [1993], London 1996, 55.
- 7 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk* [1927–1940], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1982, Bd. V, 579; Schriften Benjamins werden im Folgenden nach dieser Ausgabe zitiert und mit der Sigle GS unter Angabe der Bandzahl nachgewiesen.
- 8 So aber die Darstellung etwa bei Eli Friedlander, *Walter Benjamin. A Philosophical Portrait*, Cambridge/MA–London 2012, 159ff.
- 9 Benjamins eigenes Ringen um »seinen neuen, positiven Begriff des Barbarentums« (GS II, 215) bildet hier keinen Widerspruch, denn es erfolgt innerhalb dieser bifokalen Struktur der Moderne und bezweckt gerade eine Aktivierung von barbarischen Potentialen, die vom phantasmagorisch verselbständigten Kultur-Paradigma lediglich verdrängt werden, ihm aber in der kapitalistisch-kolonialistischen Moderne notwendig immer bereits immanent sind. Diese Einsicht in einen entscheidenden Beitrag des Kolonialismus zur modernen Mythologie fehlt in der Erörterung bei Gérard Raulet, *Positives Barbarentum. Kulturphilosophie und Politik bei Walter Benjamin*, Münster 2004.
- 10 Karl Marx, *Die künftigen Ergebnisse der britischen Herrschaft in Indien* [1853], in: ders., Friedrich Engels, *Werke*, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin/Ost 1960, Bd. 9, 220–226, hier 225; im Folgenden wird diese Ausgabe mit der Sigle MEW unter Angabe der Bandzahl nachgewiesen.
- 11 Gilroy, *Black Atlantic*, 55. – Zum Fehlen dieser Gehalte in der etablierten britischen Geschichtsschreibung vgl. bereits ders., *There Ain't No Black in the Union Jack. The Cultural Politics of Race and Nation* [1987], London 2002.
- 12 Vgl. Aimé Césaire, *Über den Kolonialismus* [1950/55], in: ders., *Über den Kolonialismus*, Berlin 2017, 25–107, hier 81f.
- 13 Vgl. Charles King, *Schule der Rebellen. Wie ein Kreis verwegener Anthropologen Race, Sex und Gender erfand* [2019], München 2020, 119–125.
- 14 Zu Boas' Werdegang bis zu seiner Etablierung an der Columbia-Universität vgl. ebd., 25–145.
- 15 Vgl. Franz Boas, *The Mind of Primitive Man* [1911], New York 1922, 94; vgl. auch die deutschsprachige Ausgabe *Das Geschöpf des sechsten Tages*, Berlin 1955, 86f., 175.
- 16 Vgl. Boas, *Geschöpf*, 18ff.
- 17 Vgl. ebd., 200f.

- 18 Vgl. Edward Sapir, *Why Cultural Anthropology Needs the Psychiatrist* [1938], in: *Psychiatry*, 64(2001)1, 2–10.
- 19 Vgl. Franz Boas, *Anthropology and Modern Life* [1928], with a New Introduction by Ruth Bunzel [1962], New York 1986, 15f.
- 20 Vgl. ebd., 205.
- 21 Boas, *Geschöpf*, 222f.
- 22 Vgl. Ruth Benedict, *Urformen der Kultur* [1934], Reinbek 1955, 23.
- 23 Vgl. Boas, *Geschöpf*, 157–175, 239f.
- 24 Ebd., 240.
- 25 Ebd., 226.
- 26 Vgl. ebd., 241.
- 27 Vgl. ebd., 226–242.
- 28 Ebd., 241.
- 29 Vgl. Ibram X. Kendi, *Gebrandmarkt. Die wahre Geschichte des Rassismus in Amerika* [2016], München 2017, 369ff. – Eben diese Differenzierung bestimmt die Definition von Rassismus durch Ruth Benedict, die 1940 überhaupt erst den Begriff in US-amerikanische Diskurse eingebracht hat; vgl. Ruth Benedict, *Race, Science and Politics*, New York/NY 1940, Vf.
- 30 Vgl. Sundhya Pahujada, *Der Staat als Kolonialware. Ein Gespräch*, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte*, 15(2021)1, 36–48, hier 45.
- 31 Vgl. Melville J. Herskovits, *The Negro in the New World. The Statement of a Problem*, in: *American Anthropologist*, 32(1930)1, 145–155; vgl. dazu King, *Schule der Rebellen*, 250ff.
- 32 Fritz W. Kramer, *Die »social anthropology« und das Problem der Darstellung anderer Gesellschaften* [1978], in: ders., *Schriften zur Ethnologie*, hg. und mit einem Nachwort von Tobias Rees, Frankfurt/Main 2005, 51–72, hier 63.
- 33 Vgl. dazu detailliert Kendi, *Gebrandmarkt*, 283–406.
- 34 Vgl. ebd., 349–354.
- 35 Aimé Césaire, *Rede über die Négritude* [1987], in: ders., *Über den Kolonialismus*, 123–141, hier 135.
- 36 Vgl. Zora Neale Hurston, *The Characteristics of Negro Expression*, in: Nancy Cunard (Hg.), *Negro* [1933], New York/NY 1970, 24–31, hier 31; <https://static1.squarespace.com/static/544e5d97e4b0eb63aab0e5f6/t/54e1fbc3e4b05417978e0567/1424096227571/CharacteristicsofNegroExpression.pdf> letzter Zugriff 2.6.2021.
- 37 Vgl. Gilroy, *Black Atlantic*, 87–93.
- 38 Vgl. ebd., 91ff., 98f., Zitat 99.
- 39 Vgl. dazu Kendi, *Gebrandmarkt*, 374f.; King, *Schule der Rebellen*, 354f.
- 40 Vgl. Zora Neale Hurston, *Ich mag mich, wenn ich lache. Autobiographie* [1942], Reinbek 2002, 214–236.
- 41 Zu Hurstons eigener Darstellung vgl. ebd., 173–204.
- 42 Vgl. ebd., 5–12, 61–69.
- 43 Vgl. ebd., 173f., Zitat 173.
- 44 Vgl. zuletzt Iris Därmann, *Undienlichkeit. Gewaltgeschichte und politische Philosophie*, Berlin 2020; vgl. auch die Beiträge in der *Widerständigkeit* betitelten Ausgabe von *Mittelweg* 36, 30(2021)2.
- 45 Vgl. Teresa Koloma Beck, *»I am a victor, not a victim!« Verweigerung und Selbstbehauptung in Opfererzählungen*, in: *Mittelweg* 36, 30(2021)2, 84–104, hier 103f.
- 46 Vgl. Kendi, *Gebrandmarkt*, 373.

- 47 Vgl. King, *Schule der Rebellen*, 257.
- 48 Vgl. Zora Neale Hurston, *Tell My Horse. Voodoo and Life in Haiti and Jamaica* [1938], New York/NY 2009, 6–10, Zitat 6. – Zu der in Jamaica in den 1930er Jahren gerade im Entstehen befindlichen, von Marcus Garvey inspirierten Rastafari-Bewegung hat Hurston sich nicht geäußert.
- 49 Vgl. Zora Neale Hurston, *Hoodoo in America*, in: *Journal of American Folklore*, 44(1931)174, 317–417.
- 50 Vgl. Hurston, *Tell My Horse*, 204.
- 51 Zu Hurstons ausdrücklicher Erwähnung von Seabrocks Buch vgl. ebd., 134.
- 52 Vgl. King, *Schule der Rebellen*, 336–340. – Zur Besetzung Haitis durch US-Truppen vgl. auch Hans Christoph Buch, *Haiti. Nachruf auf einen gescheiterten Staat*, Berlin 2010, 171ff.
- 53 Melville J. Herskovits, *Life in a Haitian Valley* [1937], Princeton/NJ 2007, 139.
- 54 Ebd., 268.
- 55 Vgl. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* [1830/31], in: ders., *Werke*, neu edierte Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/Main 1970, Bd. 12, 121–124.
- 56 Vgl. zu dieser Diskussion Susan Buck-Morss, *Hegel und Haiti. Für eine neue Universalgeschichte* [2009], Berlin 2011, 175–178; Buck-Morss verweist neben Herskovits auf die Untersuchungen von John M. Janzen, *Lemba, 1650–1930. A Drum of Affliction in Africa and the New World*, New York/NY 1982; Robert Farris Thompson, *Flesh of the Spirit. African and Afro-American Art and Philosophy*, New York/NY 1984; John K. Thornton, *African Soldiers in the Haitian Revolution*, in: *Journal of Caribbean History*, 25(1991)1/2, 58–80; ders., »I am the subject of the King of Congo«. *African political ideology and the Haitian Revolution*, in: *Journal of World History*, 4(1993)2, 181–214.
- 57 Fritz W. Kramer, *Über afrikanische Darstellungen von Fremden* [1984], in: ders., *Schriften zur Ethnologie*, 122–144, hier 133.
- 58 Vgl. Alfred Métraux, *Voodoo in Haiti*, New York/NY 1959, 61; vgl. dazu Buck-Morss, *Hegel und Haiti*, 168.
- 59 Ismael Reed, *More than a Voodoo Work* [Nachwort], in: Hurston, *Tell My Horse*, Anhang, 7–11, hier 9.
- 60 Vgl. Melville J. Herskovits, *Dahomey, an Ancient West African Kingdom*, New York/NY 1938, 243.
- 61 Vgl. Joan Dayan, *Haiti, History, and the Gods*, Berkely/CA 1995, 33–37.
- 62 Vgl. Hurston, *Tell My Horse*, das Kapitel *Zombie*, 179–198, hier bes. 181, 191.
- 63 Vgl. Amy Schmidt, *Horses Chomping at the Global Bit. Ideology, Systemic Injustice and Resistance in Zora Neale Hurston's »Tell My Horse«*, in: *The Southern Literary Journal*, 46(2014)2, Special Issue: *Literatures of Gulf Souths, Gulf Streams, and their Dispersions*, 173–192, hier 183–187; <https://www.jstor.org/stable/24389065?seq=1#metadata-info-tab-contents> [letzter Zugriff 31.3.2021].
- 64 Vgl. Hurston, *Tell My Horse*, das Kapitel *Parlay Cheval Ou (Tell My Horse)*, 219–236.
- 65 Ebd., 219.
- 66 Vgl. Schmidt, *Horses Chomping at the Global Bit*.
- 67 Vgl. Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* [1867/90], in: MEW 23, 85–98, hier 97f.
- 68 Vgl. Fred Moten, *In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, Minneapolis/MN–London 2003, 5–14. – Vgl. dazu Ruth Sonderegger, *Eine nicht verpasste Begegnung. Zu Fred Motens Auseinandersetzung mit Theodor W. Adorno*, in: *Zeitschrift für kritische Theorie*, 50/51 (2020), 80–108, hier 80–92.

- 69 Für Moten hat Marx' Versuch einer Entmystifizierung der inneren Werte von Dingen seine Grenze in der Einsicht in die wirkliche Herabsetzung von Menschen zu Dingen; vgl. Fred Moten, *Eine Poetik der Undercommons*, in: ders., Stefano Hearney, *Eine Poetik der Undercommons* [2016], Berlin 2019, 10–61, hier 17–20.
- 70 Vgl. Douglass, *Narrative*, 20ff.
- 71 Vgl. Saidiya V. Hartman, *Scenes of Subjection. Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*, Oxford 1997, 4.
- 72 Vgl. Moten, *In the Break*, 1.
- 73 Vgl. Édouard Glissant, *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit* [1996], Heidelberg 2005, 25f., Zitat 25, 26.
- 74 Ebd., 10.
- 75 Vgl. ebd., 12–15, 21f., 51–54, Zitat 13, 21, 51.
- 76 Gilroy, *Black Atlantic*, 37f.
- 77 Vgl. Moten, *In the Break*, 257.
- 78 Vgl. ebd., 7. – Moten bezieht sich auf Édouard Glissant, *Caribbean Discourse. Selected Essays*, Charlottesville/VA 1989, 123f.
- 79 Vgl. Moten, *In the Break*, 14–24.
- 80 Vgl. Sonderegger, *Eine nicht verpasste Begegnung*, 92–108.
- 81 Hurston, *The Characteristics of Negro Expression*, 31.
- 82 Vgl. zu diesem Motiv und dieser Hoffnung Glissant, *Kultur und Identität*, 18ff., 39. – Glissant bezieht sich auf Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Rhizom*, Berlin 1977.
- 83 Philipp Rhensius, *Pop-Theoretiker Paul Gilroy. Auf die schwarze Gegenkultur ist kein Verlass mehr*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 25.9.2019; <https://www.nzz.ch/feuilleton/paul-gilroy-black-music-verliert-ihre-befreiende-kraft-ld.1506711> [letzter Zugriff 19.6.2021].
- 84 Vgl. jetzt die deutsche Übersetzung: William Melvin Kelley, *Ein anderer Takt* [1962], Hamburg 2019.
- 85 Vgl. Kathryn Schulz, *Vorwort. Der vergessene Gigant der amerikanischen Literatur* [2018], in: Kelley, *Ein anderer Takt*, 7–29, hier 27.
- 86 Zu dieser Deutung vgl. Andreas Greiert, »Schamlosigkeit der Sumpfwelt«. Über ein Motiv bei Walter Benjamin, in: *Weimarer Beiträge*, 65(2019)2, 199–223, hier 212ff.
- 87 Vgl. bell hooks, *Die Bedeutung von Klasse. Warum die Verhältnisse nicht auf Rassismus und Sexismus zu reduzieren sind* [2000], Münster 2020.
- 88 Vgl. Franz Kafka, *Der Heizer. Ein Fragment* [1913], in: ders., *Der Verschollene* [1927], in der Fassung der Handschrift hg. von Jost Schillemeit, Frankfurt/Main 1993, 7–43.

Marc Sagnol

Walter Benjamin und die jüdische Moderne

Benjamin und Scholem über Kafka, gelesen mit Stéphane Mosès¹

Normative und kritische Moderne

In seinen Schriften, insbesondere seinen späten des letzten Lebensjahrzehnts, prägte Stéphane Mosès die Begriffe der *normativen* und der *kritischen Moderne* innerhalb der jüdischen Tradition. Er erklärt, wie diese beiden Tendenzen im jüdischen Denken des 20. Jahrhunderts fast zeitgleich entstehen, nämlich in und nach der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, und wie zwei parallele Stränge nebeneinander bestehen.

Auf der einen Seite stehen Denker wie Hermann Cohen (mit der *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums*) und später Franz Rosenzweig (mit dem *Stern der Erlösung*), die sich – in erster Linie gegen die Assimilationstendenzen des 19. Jahrhunderts – die Aufgabe stellen, die grundlegenden Lehren der Tradition neu zu vermitteln. Stéphane Mosès bezeichnet diese Denker als Vertreter einer *normativen Moderne*. Diese Tradition führt bis zu Emmanuel Lévinas' *Totalität und Unendlichkeit*. Sie drängt im Großen und Ganzen auf eine Erneuerung des Kommentars der heiligen Bücher, aber die Grundlage, über die dennoch nicht hinausgegangen wird, bleibt eben der Kommentar.

Daneben und parallel dazu erkennt Stéphane Mosès eine weitere Linie, die das deutsch-jüdische Denken prägt, die sogenannte *kritische Moderne*, vertreten durch Autoren wie Kafka, Benjamin, Celan, nämlich Denker, für die die Inhalte der jüdischen Tradition ihre Gültigkeit verloren haben, für die aber diese Tradition zugleich in bestimmten ihrer Formen weiterhin besteht, so dass die Welt mit zersplitterten Fragmenten der so zerrissenen Tradition erfüllt ist. Hannah Arendt zitierend behauptete Mosès häufig, dass »der Faden der Tradition gerissen ist« (*le fil de la tradition est rompu*).² Mosès bezeichnet diese Formen, die normative und die kritische, als Spaltungen innerhalb der jüdischen Moderne, die als solche mit Moses Mendelssohn und seinem Versuch einer Verbindung von Judentum und Aufklärung eingesetzt habe.³ Gleich am Anfang seiner Ausführungen macht Mosès auf ein Paradoxon aufmerksam, welches das Eindringen dieser Moderne begleitet und prägt: die deutsche Übersetzung der fünf Bücher Mose durch Mendelssohn im Jahre 1780 sei das erste bedeutende Ereignis, das

die Tradition in die Moderne überführe, aber Mendelssohn lässt diese deutsche Übersetzung in hebräischen Buchstaben drucken, weil seine Leser des Schriftdeutschen noch nicht mächtig waren; sie konnten nur die Schrift lesen, die sie in der Synagoge verfolgten, auch wenn sie sie schon nicht mehr verstanden. Ein zweites Paradoxon liegt darin, dass sein Kommentar zur Bibelübersetzung auf Hebräisch verfasst ist, ›Biour‹ genannt; in diesem Kommentar lässt er zum ersten Mal Gedanken der Aufklärung in die Religion eindringen, etwa den der Trennung zwischen Religiösem und Politischem, den er 1784 in *Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum* weiter ausführt.⁴

Im Laufe des 19. Jahrhunderts vollzieht sich in der Nachfolge von Moses Mendelssohns Aufklärung und infolge der allgemeinen Emanzipation der Völker nach dem Durchbruch der Ideen der französischen Revolution eine Emanzipation des jüdischen Volkes in Europa, die sich, genau wie in anderen Religionen auch, in der Opposition von Religion und Vernunft verwirklicht. So vollzieht sich diese Emanzipation als eine allmähliche Loslösung von den religiösen Prinzipien des Judentums, die unter den Intellektuellen als archaisch betrachtet werden, ohne dass dabei die jüdische Tradition als kulturelle Identität und als Gefühl der Zugehörigkeit zu einem Volk oder zu einer nationalen Einheit aufgegeben wäre. Diese Emanzipation führt zur Bewegung der Assimilation, die im 19. Jahrhundert in Deutschland ziemlich weit fortgeschritten war – man hat in gewissen jüdischen Kreisen zeitgleich mit Weihnachten das Fest ›Weihnukka‹ eingeführt, auch der Schabbat wurde in Reformsynagogen am Sonntag gefeiert, um sich der christlichen Umgebung anzupassen. In vielen Fällen wird gar der Schritt der Konversion, das heißt der Taufe, als ›Eintrittsbillet zur europäischen Kultur‹ gewagt und vollzogen, wie im Falle von Heine oder Gustav Mahler, oder im 20. Jahrhundert Alfred Döblin und Joseph Roth. Die Opposition zwischen Vernunft und Religion tritt am Ende des 19. Jahrhunderts auch noch anderweitig in Erscheinung, in Form der sogenannten ›Wissenschaft des Judentums‹, die eine Art Positivismus innerhalb des Judentums vertritt. Diese Wissenschaft des Judentums wird von Stéphane Mosès als eine Form der sozialen Emanzipation angesehen.⁵

Demgegenüber vollzieht sich am Anfang des 20. Jahrhunderts eine Art Revolution, die mit einer Rückkehr zu den Quellen des Judentums einhergeht. Eines der Zeichen dieser Denkrevolution ist Hermann Cohens *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums*, die in den jüdischen Quellen eine Offenbarung der Vernunft erkennt. Wichtig ist dabei vor allem die Tatsache, dass sich ein bekannter neukantianischer Philosoph, Hermann Cohen, mit seiner ganzen philosophischen Autorität dem Judentum und den jüdischen Quellen zuwendet, um sein Aufklärungs- und Vernunftdenken mit der Religion in Einklang zu bringen.

Ein weiteres, ganz anderes Beispiel für dieses Umdenken innerhalb des Judentums sind Martin Bubers *Geschichten des Rabbi Nachman*, die in erster Auflage 1906 erschienen, gefolgt von der *Legende des Baal Schem* und weiteren *Chassidischen Legenden*. Martin Buber sollte sich dann regelmäßig mit den Geschichten der Chassidim beschäftigen, zumal er sie als Kind in Ostgalizien gehört hatte. Buber gilt als derjenige, der dem Chassidismus von einer verborgenen Strömung innerhalb des Judentums zur Öffentlichkeit verholfen hat.⁶ Später wirkt dieses Denken bei Paul Celan nach, der die *Legende des Baal Schem* in seiner Bibliothek hatte und sich in seinen Gedichten auf den Zaddik von Sadagora bezog.⁷

Franz Rosenzweigs Denken nimmt eine vergleichbare Entwicklung wie Hermann Cohens, allerdings mit zwei wesentlichen Unterschieden: er kam nicht wie Cohen vom Neukantianismus, sondern vom Hegelianismus der Meinecke-Schule her; als Autor von *Hegel und der Staat* hatte er sich dem philosophischen Geschichtsdenken Hegels verschrieben und den Staat als die teleologische Zweckbestimmung und die Vervollkommnung der Vernunft betrachtet; religiös wollte er sein philosophisches Denken in die Tat umsetzen und zum Christentum übertreten, als er 1913 in Berlin in einer kleinen orthodoxen Synagoge die Offenbarung, fast die Gnade der jüdischen Religion erlebte und zum Judentum zurückkehrte. Viel jünger als Cohen, nämlich als Soldat im ersten Weltkrieg auf der Balkanfront schuf er ein extrem modernes Werk, den *Stern der Erlösung*, in dem er mit Hegel bricht und die Welt unter den Kategorien der Schöpfung, der Offenbarung und der Erlösung als Grundpfeiler neu ordnet, eine Neuordnung, die eigentlich eine Rückkehr zu den Quellen des Alten Testaments ist.

Stéphane Mosès erklärt allerdings, dass sich dieses Werk von Rosenzweig (wofür Mosès eine bedeutende Studie geschrieben hat, *System und Offenbarung*⁸) noch im Rahmen der ›normativen‹ Moderne bewegt, wie auch später das Werk von Lévinas, weil diese Denker sich im Grunde genommen die Aufgabe stellen, die Texte der jüdischen Tradition, die heute nicht mehr oder kaum verstanden werden, dem modernen Menschen verständlich zu machen, sie zu übersetzen, also die veralteten Ausdrücke und Zeichen aus den klassischen Texten der Bibel und der rabbinischen Literatur in einer Sprache der Moderne neu zu formulieren und philosophisch zu kleiden oder in einer philosophischen Sprache auszudrücken. So z.B. Rosenzweig, der die Inhalte der jüdischen Tradition wie ein System im Sinne des deutschen Idealismus entwickelt.⁹ Nicht von ungefähr wird dann Rosenzweig zusammen mit Martin Buber die Bibel übersetzen, wie 150 Jahre vorher Moses Mendelssohn, wenn auch dieses Mal nicht mehr in hebräischer Schrift.

Demgegenüber nennt Mosès als Vertreter der kritischen Moderne eine Reihe von Autoren, die, wie Benjamin, Kafka, Celan, Hannah Arendt oder später Edmond Jabès, die Tradition nur als eine veraltete Instanz aufnehmen, welche

zwar besteht, aber keine Wahrheitsinstanz mehr darstellt oder verkörpert. Um nochmals die Formulierung von Hannah Arendt zu zitieren, ist »der Faden der Tradition gerissen«¹⁰ und wir können nicht mehr an diesen anknüpfen. Was übrig bleibt, ist eine zerbrochene und zersplitterte Vergangenheit, die nur noch in Fragmenten zu uns kommt. Dabei handelt es sich nicht nur um die jüdische, sondern um Tradition überhaupt, wie etwa in Kafkas kurzem Text *Das Schweigen der Sirenen* die Tradition aus der Antike: Odysseus lässt sich hier nicht nur an den Mast anbinden, sondern er verstopft auch seine Ohren, wobei die Sirenen diesmal nicht durch ihr Lied, sondern durch ihr Schweigen ihre größte Anziehungskraft ausüben.¹¹ Benjamin und Kafka, zum Teil auch Scholem, sind für Mosès eminente Vertreter der kritischen Moderne.

Benjamins Kafka-Interpretation im Dialog mit Scholem

Aus dem längeren Aufsatz, den Mosès dem Briefwechsel von Benjamin und Scholem widmete,¹² können zahlreiche erhellende Gedanken, insbesondere über die Kontroverse um Kafka und das Judentum, gewonnen werden. Durch die Vermittlung von Gerhard (Gershom) Scholem bekam Benjamin 1934 einen Auftrag von der *Jüdischen Rundschau* für einen Artikel zum 10. Todestag von Franz Kafka. Der Kafka-Aufsatz von Walter Benjamin ist bekannt und soll hier nicht rekapituliert werden.¹³ Ohne Frage stellte er einen gewissen Durchbruch in der damaligen, von Max Brod beherrschten Kafka-Interpretation dar. Hier möchte ich vor allem auf die Diskussion aufmerksam machen, die Benjamin und Scholem in ihrem Briefwechsel über Kafka geführt haben, eine Diskussion, die sich über mehrere Jahre, von 1934 bis 1938, hingezogen hat. Die *Jüdische Rundschau*, herausgegeben vom Salman Schocken Verlag, war eine der wenigen, vielleicht die einzige jüdische Zeitschrift, die während des Nationalsozialismus auf dem Boden des deutschen Reichs verblieben war, bis sie schließlich eingestellt wurde. Sie war einer strengen Kontrolle der Zensur unterzogen und durfte nur jüdische Themen ansprechen. Es war auch für Scholem eine gute Möglichkeit, von Benjamin etwas über sein Verhältnis zum Judentum zu hören, und für Benjamin, anlässlich seiner Beschäftigung mit Kafka das Jüdische an seinem Werk hervorzuheben.

Benjamin verfasst einen Aufsatz, in dem er die Welt von Kafka als einen Zusammenprall beschreibt, und zwar von archaischer Vorwelt, in der das Gesetz als solches noch nicht herrschte, und einer höchst modernen Welt, in der die unverständlichsten Gesetze und die Kanzleien, die sie zur Anwendung bringen, die Oberhand gewonnen haben und alles regieren.¹⁴ Er schickt ihn am 9. Juli 1934 von Svendborg aus (in Dänemark, bei Brecht weilend) an Scholem und bittet

ihn um seine Stellungnahme und um seinen Standpunkt zu Kafka. Die Kafka-Interpretation, die zu dieser Zeit noch in ihren Anfängen steckte, war damals ganz von Max Brods theologischer Lektüre beherrscht, der sowohl Benjamin als auch Scholem auf verschiedene Weise widersprechen wollten. Scholem teilt, wenn auch begrenzt, die theologische Interpretation von Brod, nach der Kafka die Unerreichbarkeit der Gnade für die Menschen im Dorf und in der Welt thematisiert, er ist jedoch der Meinung, dass der theologische Aspekt von Kafka darin bestehe, dass in jener Welt Gott eben nicht erscheine, Gott abwesend und also eine Offenbarung notwendig sei, die in dem Roman von Kafka allerdings nicht zustande komme, eine Erfahrung, die er deshalb »das Nichts der Offenbarung« nennt.¹⁵

Scholem stimmt Benjamin zu, dass die Welt, die Kafka beschreibt, eine archaische, urgeschichtliche, primitive Welt ist, in der die Männer und Frauen, wie Bachofen im *Mutterrecht* beschreibt, »hetärische«, das heißt sexuell freie »Verbindungen« unterhalten; aber Scholem wirft ihm vor, Gott aus dieser Welt fast vollkommen ausgeschlossen zu haben, nicht gesehen zu haben, dass das Gesetz doch da sei, wenn auch auf verborgene Weise. Scholem bekräftigt und präzisiert seine Position zum »Nichts der Offenbarung«:

Die Welt Kafkas ist die Welt der Offenbarung, freilich in jener Perspektive, in der sie auf ihr Nichts zurückgeführt wird. Deiner Leugnung dieses Aspektes [...] kann ich mich keineswegs anschließen. Die *Unvollziehbarkeit des Geoffenbarten* ist der Punkt, an dem aufs Allergenaueste eine *richtig* verstandene Theologie und das was den Schlüssel zu Kafkas Welt gibt, zusammenfallen.¹⁶

Dann fügt er noch hinzu: »Nicht, lieber Walter, ihre Abwesenheit in einer präanimistischen Welt, ihre Unvollziehbarkeit ist ihr Problem.«¹⁷ Damit bestreitet Scholem die absolute Abwesenheit der Offenbarung, er ist vielmehr der Meinung, dass sie *in nuce* da sei, aber nicht vollzogen werden könne. So sind beispielsweise die Schüler, denen in Benjamins Aufsatz »die Schrift abhandengekommen ist«, für Scholem eher »Schüler, die die Schrift nicht enträtseln können«,¹⁸ die Offenbarung ist also latent vorhanden, kann aber nicht enträtselt werden, sie ist unverständlich geworden.

Des Weiteren wirft Scholem Benjamin vor, dass er »die jüdische Dimension Kafkas in den dunkelsten Ecken aufsucht, während sie überall an die Oberfläche kommt.«¹⁹ Daraufhin äußert Benjamin sich sehr enigmatisch zu dem »Nichts« der Erfahrung, das Scholem erwähnt:

Ich habe versucht zu zeigen, wie Kafka auf der Kehrseite dieses »Nichts«, in seinem Futter, wenn ich so sagen darf, die *Erlösung* zu ertasten gesucht hat. Dazu gehört, daß jede Art von Überwindung dieses Nichts wie die theologischen Ausleger von Brod sie verstehen, ihm ein Greuel gewesen wären.²⁰

Benjamins Kafka-Aufsatz war für Scholem sicherlich eine Offenbarung und eine Enttäuschung zugleich. Eine Offenbarung, weil Benjamin in diesem Text grundlegende Aspekte des Werkes Franz Kafkas an den Tag brachte, und zwar nicht nur die »Welt der Kanzleien und Registraturen, der Richter und Gewalthaber« (GS II.2, 410), sondern vor allem die Art und Weise, wie die Kritik der Macht bei Kafka vor sich geht, wie die Gesetze als ungeschriebene Gesetze der Vorwelt betrachtet werden, die man überschreitet, ohne es zu wissen, wie also Schuld und Sühne eine Sache des Schicksals sind, das seine ganze Zweideutigkeit wie im griechischen Mythos offenbart. Benjamins Kafka-Aufsatz ist zu großen Teilen dem Thema Mythos und Moderne gewidmet, er zeigt, wie die Mythen der Antike und der Vorwelt in der Moderne in entstellter Form wieder auftauchen, wie etwa das Pferd Alexander des Großen, Bucephalus, als kleinlicher Rechtsanwalt wiederaufersteht, den man an seinem Pferdegang erkennt, wenn er die Stufen des Gerichts hinaufsteigt. Für Benjamin ist die Welt des Mythos »unvergleichlich jünger als die Welt von Kafka« (GS II.2, 415), der dabei wie Odysseus im »Schweigen der Sirenen« deren Lockung nicht gefolgt ist.

Es ist das große Verdienst von Benjamin, in seiner Kafka-Interpretation die Kräfte an den Tag gebracht zu haben, die dieses Werk in ein Verwandtschaftsverhältnis zu Bachofen versetzen und zu Reflexionen über die Urwelt oder Vorwelt, und damit über die Urgeschichte der Moderne führen:

Das Zeitalter, in dem Kafka lebt, bedeutet ihm keinen Fortschritt über die Uranfänge. Seine Romane spielen in einer Sumpfwelt. Die Kreatur erscheint bei ihm auf einer Stufe, die Bachofen als die hetärische bezeichnet. Dass diese Stufe vergessen ist, besagt nicht, dass sie in die Gegenwart nicht hineinragt. Vielmehr: gegenwärtig ist sie durch diese Vergessenheit. (GS II.2, 428)

Dazu schreibt Scholem: »Ich bin durchaus nicht bereit, das zu bestreiten, es ist etwas von der hetärischen Schicht darin und du hast das ganz unglaublich meisterhaft herausgeholt.«²¹ Ununterbrochen betont Benjamin, dass die Welt von Kafka aus der Vorwelt kommt, genau wie ein Sturm, der aus dem Vergessen herüberweht (vgl. GS II.2, 436):

So steht es auch mit der Gerichtsbarkeit, deren Verfahren sich gegen K. richtet: Es führt weit hinter die Zeit der Zwölf-Tafel-Gesetzgebung in eine Vorwelt zurück, über die einer der ersten Siege geschriebenes Recht war. Hier steht zwar das geschriebene Recht in Gesetzbüchern, jedoch geheim und auf sie gestützt übt die Vorwelt ihre Herrschaft nur schrankenloser. (GS II, 2, 412)

Trotz dieser wichtigen Einsicht ist Scholem von Benjamins Aufsatz enttäuscht, und diese Enttäuschung drückt sich in dem darauffolgenden Briefwechsel der

Jahre 1934–38 aus, in dem beide erneut regelmäßig auf Kafka zu sprechen kommen. Scholem hat den Eindruck, dass Benjamin dem Jüdischen an Kafka nicht genügend Rechnung trägt, es sogar teilweise unkenntlich macht, und zwar paradoxerweise ausgerechnet in einem Aufsatz, der für die *Jüdische Rundschau* geschrieben wurde.

Benjamin erwähnt zwar jüdische Themen und Autoren, er zitiert beispielsweise wieder Franz Rosenzweig, den er im *Trauerspielbuch* im Rahmen seiner Theorie des Tragischen hatte zu Worte kommen lassen, aber er führt einen eher belanglosen und nicht ausgesprochen ›jüdischen‹ Auszug aus dem *Stern der Erlösung* an, in dem es um chinesische Philosophie geht (›Franz Rosenzweig sagt, in China sei der innere Mensch geradezu charakterlos, der Begriff des Weisen, wie ihn klassisch Kongfutsche verkörpert, wischt über alle mögliche Besonderheit des Charakters hinweg« [GS II.2, 418]) und er zitiert ihn im Zusammenhang mit Kafkas Roman *Amerika*, den er ausgerechnet mit dem Brecht'schen Begriff des Gestischen erläutert, – natürlich ohne Brecht zu nennen.

Benjamin beschreibt auf interessante und auch poetische Weise, inwiefern die Prosastücke Franz Kafkas ›nicht gänzlich in die Prosaform des Abendlandes eingehen und zur Lehre ähnlich wie die Haggadah zur Halacha stehen« (GS II.2, 420), also wie eine bildliche Illustration zu einer schriftlichen Lehre, zumeist der des Judentums, wobei man aber ›die Lehre, die von Kafkas Gleichnissen begleitet und in den Gesten K.s und den Gebärden seiner Tiere erläutert wird«, nicht kennt; diese sei nur hier und da angedeutet; Benjamin sieht sie allerdings in der Frage der ›Organisation des Lebens und der Arbeit in der menschlichen Gemeinschaft« verortet (GS II.2, 420), also mehr oder weniger in der Marx'schen Lehre, die er in einer in Deutschland 1934 erscheinenden Zeitschrift nicht positiv nennen durfte, also nur durch Umschreibungen erwähnte. Scholem, der seinen Freund gut kannte und durchschaute, war davon nicht begeistert. Ebenso wenig war er sicherlich davon angetan, dass Benjamin bei seiner Beschäftigung mit dem Mythos immer nur Griechenland und Rom erwähnte (z.B. die Zwölf-Tafel-Gesetze) und nicht die alten Hebräer und das Gesetz Mose, das doch erstes geschriebenes Recht war und ausschlaggebend dazu beigetragen hatte, die Dämonen der Vorwelt zu vertreiben.

Schließlich nennt er Max Brod, um dessen Annahme zu bestreiten, dass es sich beim Dorf des ›Schlosses‹ um Zürau in Böhmen handele; Benjamin ist der Ansicht, dass es ein Dorf aus einer talmudischen Legende sei, in der, wie ein Rabbi erzählt, ›eine Prinzessin in der Verbannung, von ihren Landsleuten fern, schmachtete«, und dass man da ›mitten in Kafkas Welt‹ sei (GS II.2, 424). Mit dieser Interpretation glaubt Benjamin sich die Dankbarkeit Scholems verdient zu haben, dem er den Aufsatz auch gewidmet hat; und doch ist dies nur ein

karger Trost für Scholem, der Benjamin auch hier durchschaut: eine ähnliche Geschichte sowie weitere von Benjamin übernommene talmudische Legenden finden sich in Blochs *Spuren*,²² welche dieser von keinem anderen als ihm, Scholem, erfahren hatte. So fragt er Benjamin auf listige Weise:

Und eine Frage: von wem stammen nun eigentlich diese vielen Erzählungen: hat Ernst Bloch sie von Dir oder Du von ihm? Der auch bei Bloch erscheinende große Rabbi mit dem tiefen Diktum über das messianische Reich bin *ich* selber; so kommt man zu Ehren!! Es war eine meiner ersten Ideen über die Kabbala.²³

Kurz darauf kritisiert Benjamin die beiden zu seiner Zeit herrschenden Interpretationen Kafkas, die psychoanalytische und die theologische. Er begrüßt zwar die als Gemeingut betrachtete Einsicht von Brod, dass das Schloss den oberen Bereich der Gnade bezeichnet und der Prozess den der Verdammnis, aber er geht scharf ins Gericht mit der schon damals beginnenden »existenzialistischen« Interpretation von Bernhard Rang oder Denis de Rougemont, die Kafka in der Nachfolge von Pascal und Kierkegaard sehen, und rückt ihn vielmehr in den Bereich einer realistischen Enträtselung der Funktion herrschender Gewalten.

Die Enttäuschung Scholems drückt sich vor allem in seinem Brief vom 10.-12. Juli 1934 aus:

Die Existenz des geheimen Gesetzes macht deine Interpretation kaputt: es dürfte in einer vormythischen Welt chimärischer Vermischung nicht dasein, ganz zu schweigen von der so besonderen Art, in der es seine Existenz noch gar ankündigt. *Da* bist du mit der Ausschaltung der Theologie viel zu weit gegangen, das Kind mit dem Bade auszuschütten.²⁴

Auch die Tatsache, dass Benjamin sich auf Willy Haas beruft, um das Theologische an Kafka hervorzuheben, macht Scholem stutzig:

Das Jüdische an Kafka, das du mit Haas in Ecken suchst, wo es doch in dem Hauptpunkt so sichtbar und ohne Umschweife sich erhebt, daß man dein Schweigen darüber als rätselhaft empfindet: in der Terminologie des Gesetzes, die du so hartnäckig nur von ihrer profansten Seite aus zu betrachten dich versteifst. Und dazu war kein Haas nötig! Die moralische Welt der Halacha und deren Abgründe und Dialektik lagen dir doch unmittelbar vor Augen.²⁵

Da Benjamin ihn um seine eigene Interpretation bittet, antwortet Scholem mit einem Gedicht, in dem der Begriff des Nichts der Offenbarung zu Tage tritt und Gegenstand des Gesprächs zwischen den beiden Freunden wird:

Schier vollendet bis zum Dache
ist der große Weltbetrug.
Gib denn, Gott, daß der erwache
den dein Nichts durchschlug.

So allein strahlt Offenbarung
in die Zeit, die dich verwarf.
Nur dein Nichts ist die Erfahrung,
die sie von dir haben darf.²⁶

In dieser Strophe klagt Scholem, dass die gegenwärtige Welt der Moderne Gott verwirft, dass er abwesend zu sein scheint, aber er meint, dass die Offenbarung doch in dieser strahlt. Die Erfahrung, die die Moderne von Gott hat, ist das Nichts.

Dieser Punkt wird von Stéphane Mosès mehrfach in seinen Kommentaren betont: es geht darum, Fragmente der Offenbarung in der zerbrochenen Moderne zu lesen, in der Gott abwesend ist. Benjamin reagiert auf dieses Nichts der Offenbarung und schließt daran seine Interpretation an, wenn er sagt, dass Kafka »auf der Kehrseite dieses Nichts, in seinem Futter« die Erlösung gesucht habe.

Scholems Gedicht setzt sich folgendermaßen fort:

So allein tritt ins Gedächtnis
Lehre, die den Schein durchbricht:
das gewisseste Vermächtnis
vom verborgenen Gericht.

Darauffin antwortet Benjamin, dass er nicht nur die theologische Interpretation Scholems nicht verwerfe, sondern auch *seine eigene Arbeit* selbst »ihre breiteste – freilich beschattete – theologische Seite« habe, dass er sich nur »gegen den unerträglichen, süffisanten Gestus der theologischen Interpretationen gewandt Ihabel, die die Kafka-Deutung beherrschten«.²⁷

Eine letzte, besonders wichtige Äußerung Benjamins über Kafka, und damit seine endgültige Verteidigung gegenüber Scholem findet sich in einem langen Brief vom 12. Juni 1938, in dem er seine Interpretation zusammenfasst und dabei, mehr noch als im Aufsatz von 1934, den Bezug Kafkas zur Tradition nochmals erläutert und kommentiert. In diesem ausschließlich Kafka gewidmeten Brief, der wie ein zweiter, kleinerer Kafka-Aufsatz von acht Seiten konzipiert ist, beginnt er mit einer Kritik an Max Brods Biographie, in der er einen Widerspruch zwischen der These des Verfassers erkennt – nämlich dass Kafka sich auf dem Wege zur Heiligung befunden habe – und seiner Haltung, die von einem Mangel an Distanz charakterisiert ist.²⁸ Er wirft Brod eine Art Pietismus vor, der sich in

der Vereinnahmung des Werkes Franz Kafkas ausdrückt und in seiner Bemühung, jede künftige Kafka-Interpretation im Voraus zu entwerten, als wäre er der einzige autorisierte Exeget seines Freundes. Daraufhin kommt Benjamin zu seiner eigenen Lektüre, die jene des Aufsatzes von 1934 bekräftigt und ergänzt: »Kafkas Werk ist eine Ellipse, deren weit auseinanderliegende Brennpunkte von der mythischen Erfahrung (die vor allem die Erfahrung von der Tradition ist) einerseits, von der Erfahrung des modernen Großstadtmenschen andererseits, bestimmt sind.«²⁹ Weiter heißt es:

Kafka lebt in einer *komplementären* Welt. [...] Seinen Gebärden des Schreckens kommt der herrliche *Spielraum* zugute, den die Katastrophe nicht kennen wird. Seiner Erfahrung lag aber die Überlieferung, an die sich Kafka hingab, allein zugrunde; keinerlei Weitblick, auch keine »Sehergabe«. Kafka lauschte der Tradition, und wer angestrengt lauscht, der sieht nicht.³⁰

Die folgende Briefpassage müsste an dieser Stelle fast vollständig zitiert werden, weil hier die unverständlich gewordene Tradition gemeint ist, die Stéphane Mosès im Auge hat, wenn er von der *kritischen Moderne* spricht.³¹

Angestrengt ist dieses Lauschen vor allem darum, weil nur Undeutlichstes zum Lauscher dringt. [...] Kafkas Werk stellt eine Erkrankung der Tradition dar. Man hat die Weisheit gelegentlich als die epische Seite der Wahrheit definieren wollen. Damit ist die Weisheit als ein Traditionsgut gekennzeichnet; sie ist die Wahrheit in ihrer hagadischen Konsistenz.³²

Dann fügt Benjamin noch hinzu:

Das eigentlich Geniale an Kafka war, daß er etwas Neues ausprobiert hat: er gab die Wahrheit preis, um an der Tradierbarkeit, an dem hagadischen Element festzuhalten. Kafkas Dichtungen sind von Hause aus Gleichnisse. Aber das ist ihr Elend und ihre Schönheit, daß sie mehr als Gleichnisse werden mussten. Sie legen sich der Lehre nicht schlicht zu Füßen wie sich die Haggada der Halacha zu Füßen legt. Wenn sie sich gekuscht haben, heben sie unversehens eine gewichtige Pranke gegen sie.

Weiter heißt es:

Darum ist bei Kafka von Weisheit nicht mehr die Rede. Es bleiben nur ihre Zerfallsprodukte. Deren sind zwei: einmal das Gerücht von den wahren Dingen (eine Art von theologischer Flüsterzeitung, in der es um Verrufenes und Obsoletes geht); das andere Produkt dieser Diathese ist die Torheit, welche zwar den Gehalt, der der Weisheit zu eigen ist, restlos vertan hat, aber dafür das Gefällige und Gelassene wahrt, das dem Gerücht allerwegs abgeht.³³

Dieser wichtige Brief bzw. zweite Kafka-Aufsatz, mit dem Benjamin sich von seinem ersten Aufsatz in der *Jüdischen Rundschau* leicht distanziert, den er als zu »apologetisch« bezeichnet,³⁴ legt Zeugnis ab von jenem Zerfall der Tradition und der Tradierbarkeit, der der Moderne innewohnt und den er bereits im *Erzähler*-Aufsatz dokumentiert hatte. Die Tradition, schreibt er, ist erkrankt, und wir sind nicht mehr imstande, sie zu verstehen, auch die Töne, die zu uns kommen, sind undeutlich und schwer hörbar, akustisch kaum verständlich. Es gilt, sie mit Hilfe einzelner, hervorragender Persönlichkeiten wie Kafka wiederherzustellen, deren Gleichnisse sich über die Tradition erheben und etwas ganz Neues schaffen. Das ist der große Verdienst von Kafka, dem ein bedeutender Platz innerhalb der kritischen Moderne gebührt.

Benjamins Interpretation stimmt mit der Scholems nicht überein, der das Gesetz bei Kafka mit der »Lehre« gleichsetzt. Schon in einem früheren Brief, 1931 geschrieben, warf Scholem Benjamin vor: »Wie du als Kritiker es anstellen wolltest, ohne die Lehre, bei Kafka Gesetz genannt, ins Zentrum zu stellen, etwas über die Welt dieses Mannes zu sagen, wäre mir ein Rätsel.«³⁵ Demgegenüber erwiderte Benjamin, allerdings indirekt, in einem Brief an Werner Kraft: »Ich werde – in einem späteren Zeitpunkt – den Versuch machen, aufzuzeigen, wieso – im Gegensatz zum Begriff der Lehre – der Begriff der Gesetze bei Kafka einen überwiegend scheinhaften Charakter hat und eigentlich eine Attrappe ist.«³⁶ Die Frage, die Benjamin von Scholem trennt, ist eine wesentliche: sind die Gesetze bei Kafka identisch mit der Gesetzgebung Mose, mit der Lehre aus der Bibel, oder bezeichnen sie etwas Mythisches, Urgeschichtliches und insofern Vorgesetzliches? Ein Blick auf Kafkas *Prozess* sollte helfen, die Frage zu beantworten. Gleich am Anfang erläutert Willem, einer der Wächter, im Gespräch mit K. und dem anderen Wächter, Franz:

Unsere Behörde, soweit ich sie kenne, und ich kenne nur die niedrigsten Grade, sucht doch nicht etwa die Schuld in der Bevölkerung, sondern wird, wie es im Gesetz heißt, von der Schuld angezogen und muss uns Wächter ausschicken. Das ist Gesetz. Wo gäbe es da einen Irrtum? – Dieses Gesetz kenne ich nicht. Es besteht wohl nur in Ihren Köpfen, sagte K. Darauf sagte Franz: Sieh, Willem, er gibt zu, er kenne das Gesetz nicht und behauptet gleichzeitig, schuldlos zu sein.³⁷

Diese Aussage des Wächters wäre erstaunlich, würde man den Standpunkt Scholems vertreten, Gesetz sei die »Lehre« aus der Bibel (wenn auch auf ketzerische Weise, wie Stéphane Mosès zeigt³⁸), denn »wie es im Gesetz heißt« wird hier die Behörde von der Schuld angezogen, als wäre die Schuld präexistent und das Gesetz würde nicht bestimmen, worin die Schuld besteht, sondern sie praktisch

hervorrufen. Schlimmer ist, dass hier die Unkenntnis des Gesetzes bereits als die größte Schuld erscheint.

Hier scheint Benjamin im Recht gegenüber Scholem zu sein, wenn er von der »mythischen Zweideutigkeit der Gesetze« spricht und wenn für ihn die Gesetze bei Kafka nur Schein sind, im Unterschied zu den Gesetzbüchern aus der Bibel. Die Tatsache, dass K. das Gesetz nicht kennt, dass er meint, »es besteht wohl nur in Ihren Köpfen«, und dass er sogar »sich irgendwie in die Gedanken der Wächter einschleichen wollte, sie zu seinen Gunsten wenden oder sich dort einbürgern« mochte, legt davon Zeugnis ab. Und die Aussage des Wächters Franz, »er kenne das Gesetz nicht und behauptet gleichzeitig schuldlos zu sein«, ist für Benjamin ein Zeichen des mythischen, unerklärbaren Ursprungs des Rechts und des Gesetzes: »Von diesem Geiste des Rechts legt noch der moderne Grundsatz, dass Unkenntnis des Gesetzes nicht vor Strafe schützt, Zeugnis ab, wie auch der Kampf um das geschriebene Recht in der Frühzeit der antiken Gemeinwesen als Rebellion gegen den Geist mythischer Satzungen zu verstehen ist.«³⁹ Bei Kafka wird diese Unkenntnis des Gesetzes sogar organisiert: Wenn K. darum bittet, sich die Bücher anschauen zu dürfen, bekommt er die Antwort: »Nein, das ist nicht erlaubt, sie gehören dem Untersuchungsrichter«, worauf K. kommentiert: »Ach so, die Bücher sind wohl die Gesetzbücher und es gehört zu der Art dieses Gerichtswesens, daß man nicht nur unschuldig, sondern auch unwissend verurteilt wird.«⁴⁰ Das äußerst Zweideutige an diesen Gesetzen besteht eben darin, dass ihre Kenntnis nicht erlaubt und ihre Unkenntnis schon eine Schuld ist. Aber sogar die Kenntnis des Gesetzes würde nicht helfen, das Gesetz selbst zu verstehen, denn, wie der Maler Titorelli formuliert,

es ist von zwei verschiedenen Dingen die Rede, von dem, was im Gesetz steht und von dem, was ich persönlich erfahren habe, das dürfen Sie nicht verwechseln. Im Gesetz, ich habe es allerdings nicht gelesen, steht natürlich einerseits, daß der Unschuldige freigesprochen wird, andererseits steht dort aber nicht, daß die Richter beeinflusst werden können. Nun habe ich aber genau das Gegenteil dessen erfahren. Ich weiß von keiner wirklichen Freisprechung, wohl aber von vielen Beeinflussungen.⁴¹

Benjamin kann zugestimmt werden, dass das Gesetz bei Kafka Schein ist, eine Attrappe; wenn das Gesetz einerseits unbekannt ist, wenn man es sogar nicht kennen darf, wenn ohnehin in der Wirklichkeit das Gegenteil von dem geschieht, was im Gesetz steht, was soll das dann für ein Gesetz sein? Es kann nur dazu verleiten, es zu überschreiten.

Der Dialog von Benjamin und Scholem über Kafka gehört zu den bedeutenden Briefwechseln der Literaturgeschichte, vergleichbar demjenigen von Lessing und Mendelssohn über das Trauerspiel, der erst im 20. Jahrhundert,

lange nach seinem Entstehen, wirklich bekannt und rezipiert wurde. Es ist ein großes Verdienst von Stéphane Mosès, diesen Briefwechsel von Benjamin und Scholem kommentiert und uns die Positionen der beiden Denker lebendig vor Augen geführt zu haben. Ich habe meinerseits versucht, im Sog dieses Briefwechsels das Wesentliche hervorzuheben, um Benjamin in die jüdische Moderne einzubetten. Dabei scheinen mir die Gedanken des »Zerfallsprodukts der Weisheit« und des »Gerüchts von den wahren Dingen« sowie auch der einer »theologischen Flüsterzeitung, in der es um Verrufenes und Obsoletes geht« die Diagnose vom Traditionszerfall in der jüdischen und nicht jüdischen Moderne äußerst prägnant zu begleiten.

Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Aufsatz basiert auf einem im Januar 2016 an der Universität Regensburg im Rahmen der Ringvorlesung »Jüdische Intellektuelle und die Krise der Kultur« gehaltenen Vortrag; der Hauptteil dieses Textes (die Kafka-Kontroverse) wurde bereits auf Französisch publiziert als *Amitié et distances. Retour sur Benjamin et Scholem lecteurs de Kafka, relus à la lumière de Stéphane Mosès*, in: Aline Alterman, Jean-Godefroy Bidima (Hg.), *L'Histoire, à l'épreuve de l'histoire*, Paris 2021, 109–124.
- 2 Hannah Arendt, *Between Past and Future. Six Exercises in Political Thought*, London 1961; dt. *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken*, München 1994, 18; zit. bei Stéphane Mosès, *Figures philosophiques de la modernité juive*, Paris 2011, 25.
- 3 Vgl. Mosès, *Figures philosophiques de la modernité juive*, 17ff. Das Buch ist die postume Publikation seiner Vorlesungsreihe zu diesem Thema an der Université catholique de Paris, 2004/2005.
- 4 Vgl. ebd., 19.
- 5 Vgl. ebd., 21.
- 6 Vgl. ebd., 23.
- 7 Vgl. Paul Celan, *Eine Gauner- und Ganovenweise, gesungen zu Paris emprès Pontoise von Paul Celan aus Czernowitz bei Sadagora* (aus: *Die Niemandsrose*), in: ders., *Die Gedichte*, Frankfurt/Main 2005, 135.
- 8 Stéphane Mosès, *Système et révélation. La philosophie de Franz Rosenzweig* [1982], mit einem Vorwort von Emmanuel Lévinas, Paris 2016; vgl. Stéphane Mosès, *System und Offenbarung. Die Philosophie Franz Rosenzweigs*, München 1985.
- 9 Vgl. Mosès, *Figures philosophiques de la modernité juive*, 25.
- 10 Hannah Arendt, siehe Anm. 2.
- 11 Vgl. Franz Kafka, *Das Schweigen der Sirenen*, in: ders., *Beim Bau der chinesischen Mauer* [1931], hg. von Max Brod und Hans Joachim Schoeps, Leipzig-Weimar 1979, 27–29; dazu Stéphane Mosès, *Das Schweigen der Sirenen*, in: ders., *Spuren der Schrift. Von Goethe bis Celan*, Frankfurt/Main 1987, 52–72.
- 12 Stéphane Mosès, *Gershom Scholem*, in: Burckhardt Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart-Weimar 2006, 59–76; die französische Übersetzung dieses Aufsatzes wurde als Nachwort zum Briefwechsel von Benjamin und Scholem abgedruckt: *Postface. Walter Benjamin - Gershom Scholem. Histoire d'une correspon-*

- dance, in: Walter Benjamin, Gershom Scholem, *Théologie et utopie. Correspondance 1933-1940*, Paris 2010, 289-327.
- 13 Walter Benjamin, *Franz Kafka* 11934], in: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1977, Bd. II.2, 409-438; Nachweise im Folgenden im laufenden Text mit Sigle GS II.2.
 - 14 Vgl. Marc Sagnol, *Das Gesetz als Konvergenzpunkt von Archaik und Moderne*, in: Ashraf Noor (Hg.), *Walter Benjamin. Moderne und Gesetz*, München 2011, 199-213; franz. Original: *Archaïsme et modernité. Benjamin, Kafka et la loi*, in: *Les Temps modernes*, 618 (2002), 90-104.
 - 15 Scholem, Brief an Benjamin vom 11. Juli 1934, in: Walter Benjamin, Gershom Scholem, *Briefwechsel 1933-1940*, Frankfurt/Main 1980, 155.
 - 16 Scholem, Brief an Benjamin vom 17. Juli 1934, in: ebd., 157.
 - 17 Ebd., 158.
 - 18 Ebd.
 - 19 Ebd.
 - 20 Benjamin, Brief an Scholem vom 20. Juli 1934, in: Benjamin, Scholem, *Briefwechsel*, 161.
 - 21 Scholem, Brief an Benjamin vom 17. Juli 1934, in: ebd., 159.
 - 22 Vgl. Ernst Bloch, *Spuren*, Leipzig-Weimar 1990, insbes. 209-223 (»Motive des weißen Zaubers«). Mehrere Geschichten aus den *Spuren* findet man in Benjamins Kafka-Aufsatz wieder, ohne dass Bloch zitiert wird, beispielsweise »Potemkins Unterschrift« (Bloch, *Spuren*, 119f.; Benjamin, GS II.2, 409) und »Fall ins Jetzt« (Bloch, *Spuren*, 98f.; Benjamin, GS II.2, 33). Auch Bloch zitiert seine Quellen nicht.
 - 23 Scholem, Brief an Benjamin vom 10.-12. Juli 1934, in: Benjamin, Scholem, *Briefwechsel*, 154.
 - 24 Ebd.
 - 25 Ebd., 159.
 - 26 Ebd., 155f.
 - 27 Brief von Benjamin an Scholem vom 20. Juli 1934, in: Benjamin, Scholem, *Briefwechsel*, 159.
 - 28 Vgl. Brief von Benjamin an Scholem vom 12. Juni 1938, in: ebd., 266.
 - 29 Ebd., 270.
 - 30 Ebd., 271.
 - 31 Vgl. Mosès, *Figures philosophique de la modernité juive*, 25f.
 - 32 Benjamin, Brief an Scholem vom 12. Juni 1938, in: Benjamin, Scholem, *Briefwechsel*, 272.
 - 33 Ebd., 272.
 - 34 Ebd., 273.
 - 35 Scholem, Brief an Benjamin vom 1. August 1931, in: Gershom Scholem, *Walter Benjamin. Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt/Main 1975, 212f.
 - 36 Benjamin, Brief an Werner Kraft vom 12. November 1934, in: Walter Benjamin, *Briefe*, hg. von Gershom Scholem und Theodor Adorno, Frankfurt/Main 1978, Bd. 2, 629.
 - 37 Franz Kafka, *Der Prozess*, Frankfurt/Main 1983, 11.
 - 38 Vgl. Stéphane Mosès, *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris 1992, 215ff.; ders., *Der Engel der Geschichte. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Frankfurt/Main 1998.
 - 39 Walter Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt*, in: GS II.1, 199.
 - 40 Kafka, *Der Prozess*, 46.
 - 41 Ebd., 136.

Leopold Federmair

Formen der Ironie

»Der Zauberberg« und »Der Mann ohne Eigenschaften« im Vergleich

In seinen während des Ersten Weltkriegs entstandenen *Betrachtungen eines Unpolitischen* widmet sich Thomas Mann im letzten Kapitel der Ironie, die er als dem Radikalismus diametral entgegengesetzte Haltung versteht (seltsamerweise erwähnt er die soeben stattgefundenen Oktoberrevolution kein einziges Mal). Diese Ausführungen, die keine klare Definition des Phänomens bieten, sowie spätere Äußerungen, in denen er sich als Erzähler zur Ironie bekennt, haben erheblich darauf gewirkt, dass der sechs Jahre nach den *Betrachtungen* veröffentlichte, aber schon vor diesen erstmals konzipierte *Zauberberg* in der Rezeption als stark ironiehaltiges Werk betrachtet wurde und wird. Auch Musils *Mann ohne Eigenschaften* wird häufig mit Ironie in Verbindung gebracht, und eine vorurteilslose Lektüre des Romans kann diese Verbindung nur bestätigen, auch wenn Musil in seinen Schriften den Begriff selten erwähnt. Sind die beiden Spitzenromane der Zwischenkriegszeit durch ihren Ironiegehalt vereint – oder eher, weil dieser sich unterschiedlich darbietet, getrennt?

Ironie des handlungsgehemmten Intellektuellen

Auch auf diese Frage kann es nur eine komplexe Antwort geben: Gemeinsamkeiten *und* Unterschiede, und die Antwort ist abhängig davon, was man unter »Ironie« versteht. Milan Kundera kommt in seinen Überlegungen zur *Kunst des Romans* zu der Schlussfolgerung, der moderne Roman – er lässt dessen Geschichte mit dem *Don Quijote*, der in der Tat bereits ironisch angelegt ist, beginnen – sei »die ironische Kunst schlechthin«. ¹ So gesehen würde es sich um eine aussageschwache Gemeinsamkeit handeln, weil diese Eigenschaft ohnehin den meisten Werken der Romankunst zukommt. Wie Thomas Mann in den *Betrachtungen* bringt auch Kundera die Ironie in Zusammenhang mit der Ambiguität aller Welterfahrung, die uns unserer Gewissheiten beraubt und die Unsicherheit nicht auflöst, sondern zur Herrscherin macht. Ironie relativiert die Dinge in unserer Wahrnehmung. Dies gilt ohne Einschränkungen für die Struktur des *Zauberbergs* mit seinen verschiedenen, ein labiles Gleichgewicht

bildenden Standpunkten nicht nur der beiden Feinde – am Ende Todfeinde – Settembrini und Naphta, sondern auch für andere Figuren, etwa den in den Textanalysen leider oft vernachlässigten Mynher Peeperkorn, der als Synthese der beiden beehrlichen ›Erzieher‹ des jungen, anfangs ganz unbedarften Hans Castorp auftreten könnte, es aber nicht tut oder nicht schafft, worin wir nur einen weiteren ironischen Schachzug des Autors sehen können. Die Ironie des Erzählers entfaltet sich durch dessen »Standpunkt der Standpunktlosigkeit«, um mit den Worten Helmut Koopmanns die letztendlich paradoxe Sachlage auf den Punkt zu bringen.²

Aber gilt das auch für den *Mann ohne Eigenschaften*? Ja und nein. Es gibt in diesem Roman zwar einen Erzähler, der flexibel ist und in die verschiedenen Figuren hineinsehen kann (allwissend, sagte man früher), aber die zentrale Hauptfigur bleibt dennoch Ulrich, und so decken sich die Perspektiven des Erzählers (der ohne große Umschweife dem Autor gleichgesetzt werden kann) mit denen des eigenschaftslosen Mannes. Dieser Erzähler steht nicht, wie der im *Zauberberg*, dazwischen oder darüber, er bleibt durchgängig Ulrich und seinen Interessen nahe, so dass es ihm nicht darum gehen kann, ein Gleichgewicht herzustellen oder zwischen verschiedenen Standpunkten zu vermitteln. Allerdings – was sind denn die Interessen Ulrichs? Und welches sind seine Standpunkte? Ulrich ist neugierig, er hört sich gern an, was die anderen Figuren zu sagen haben, und nimmt dazu weniger Stellung, als dass er sie, die Standpunkte, hinterfragt, nicht selten mit Ironie, Sarkasmus oder Spott (die drei Begriffe sind *nicht* bedeutungsidentisch). Die Standpunktlosigkeit ist hier weniger narrativ als figural, nicht strukturell, sondern persönlich, und in dieser Form kennzeichnet sie den eigenschaftslosen Helden. Den Helden und mit ihm, insofern er sich identifiziert oder, um das Wort noch einmal aufzugreifen, ihm nahe ist, auch den Erzähler. Beide, Held und Erzähler, manchmal unisono, manchmal allein durch die Erzählerstimme, kritisieren die Standpunkte der anderen und verwerfen sie in bestimmten Fällen.

Aber. Aber Ulrich ist auf der Suche, er hat ein Ziel, auch wenn er lange Zeit nicht weiß, worin es besteht. Dies unterscheidet ihn von Hans Castorp, der wenig Ehrgeiz zeigt, sich kaum jemals existentielle Fragen stellt, anfangs lediglich gesund werden will und mit der Zeit auch dieses schlichte, allgemeinemenschliche Ziel vergisst, weil er sich an das Milieu des Zauberbergs gewöhnt hat. Er endet im Krieg, in der allgemeinen Sinnlosigkeit, während sich Ulrich am einstweiligen Ende in der gelebten Utopie des ›Tausendjährigen Reichs‹ niederlässt – der Roman blieb Fragment, nach den Entwürfen sollte auch der *Mann ohne Eigenschaften* mit dem Weltkrieg enden. Im ersten Buch, das sich im Wesentlichen um die sogenannte Parallelaktion dreht, das geplante, aber erst

auszudenkende Ereignis, an das Ulrich nicht glaubt, obwohl er zum Sekretär dieses kryptischen Vereins ernannt worden ist, lernen wir ihn als standpunktlosen, zuweilen durchaus liederlichen Gesellen kennen. Im zweiten Buch, das sich um die Mystik, die Realutopie des ›anderen Zustands‹ und die Beziehung zu seiner Schwester dreht, hat er einen Standpunkt und Wohnort, momentweise sogar sein Glück gefunden, obwohl die letzten Fragmente des Romans nicht klar machen, wohin das alles führen wird. Nur eine Frage, so Ulrich, lohne wirklich das Nachdenken: die Frage des »rechten Lebens«.³ Und darauf läuft die ganze Romanbewegung schließlich hinaus. Im Unterschied zu Castorp hat Ulrich also ein Ziel, an dem er zeitweise verzweifelt, dem er dann aber doch näher zu kommen scheint. Im ersten Buch entwickelt er den Gedanken eines Möglichkeitssinns, ausgehend von seiner noch jugendlichen Idee eines »hypothetischen Lebens«, doch dieses Plätschern oder Waten oder Schwimmen in einer »Woge voll Möglichkeiten« hat auch etwas Bedrohliches, und so fühlt er, »daß ein Mann, der etwas mit ganzer Seele tun möchte« – und genau das will Ulrich – »auf diese Weise weder weiß, ob er es tun, noch ob er es unterlassen soll« (MoE, 255). Er erstarrt; genau wie beim shakespearischen Hamlet fördert das Nachdenken nicht die Tat, sondern hindert und verhindert sie. Ulrich ist – im Unterschied zu Castorp – ein Intellektueller, ein handlungsgehemmter, aber handeln wollender Mann. Diesen Widerspruch möchte er nicht einfach – wie der Erzähler des *Zauberbergs* – bestehen lassen, er möchte ihn durchaus überwinden, doch es fehlen ihm dazu die Mittel, sodass sein Lebensproblem unfreiwillig dem der zögerlichen Parallelaktion ähnelt, die in manchen Passagen in positivem Licht erscheint. Das Zögern als Abwägen der Möglichkeiten erfährt eine neue Wertschätzung, es ist aber auch die Selbstzwangsjacke des Intellektuellen, aus der sich Ulrich lange Zeit nicht befreien kann.

Varianten und Grenzen der Ironie

Je nachdem, zu welchem Ironiebegriff man neigt, wird man zu unterschiedlichen Einschätzungen des Phänomens in den beiden Romanen gelangen – oder aber die unterschiedlichen Aspekte in ein Gesamtbild bringen. Versteht man unter Ironie eine bestimmte Redefigur, die seit der Antike über Sören Kierkegaard, Wolfgang Kayser und Harald Weinrich bis in heutige Zeiten als Konterdetermination beschrieben wird, als gegenläufige Bedeutung des in einem gegebenen Kontext Ausgesagten, so findet man im *Zauberberg* wenig davon, am ehesten noch bei Naphta, der zumindest in seinem Negativismus Ulrich ähnelt und sich zuweilen spöttisch-ironisch äußert. Musils Held – oder besser vielleicht

Antiheld – befließigt sich nicht selten der sprachlichen Ironie, und auch der Erzähler tut es hin und wieder. Diese Haltung trägt dazu bei, dass der Mann ohne Eigenschaften in seinem Umfeld nicht sonderlich beliebt ist, denn spöttische Reden – die aggressive, unbescheidene Variante rhetorischer Ironie – können das Gegenüber bald einmal verletzen. »Die Welt war in Ordnung, sobald sie Arnheim betrachtet hatte« (MoE, 178): ein ironischer Erzählersatz, den der in dieser Szene anwesende Ulrich zweifellos teilen wird. Natürlich ist die Welt nicht in Ordnung, allenfalls in der schönfärberischen Rede von Ulrichs Gegenspieler ist sie dies. Ironisch mit aggressivem Unterton wirkt auch die Überschrift von Kapitel 7: »In einem Zustand von Schwäche zieht sich Ulrich eine neue Geliebte zu«. Die Liebe wird hier als Krankheit hingestellt, was sie »objektiv« betrachtet nicht ist, und die ganze Formulierung veranschaulicht auf selbstgefällige Weise Ulrichs bisweilen zynischen Donjuanismus.

Ironie kann aber auch als Haltung zum Leben bzw. zur Wirklichkeit definiert werden. Unter diesem Gesichtspunkt hat sie Kierkegaard abgehandelt, indem er von der sokratischen Ironie ausging, die bekanntlich ein nicht aufzulösendes Paradox erzeugt, eine fundamentale Zweideutigkeit, die konstitutiv ist für die lebensweltliche Ironie. Kierkegaards Beschreibung des Ironikers lässt sich in mehrerlei Hinsicht auf Ulrich umlegen (aber auf keine Figur im *Zauberberg*), zuallererst in seiner Freiheit, die unbestimmt ist, in seinem Negativismus, mit dem er jeglichen Status quo und am eifrigsten die Scheingeschäfte der Parallelaktion in Frage stellt, ohne sich um eine triftige Alternative zu kümmern – wobei vielleicht hinzugefügt werden sollte, dass diese Unfähigkeit an seinem Gewissen nagt. Am interessantesten ist für unseren Zusammenhang aber, dass Kierkegaard den Ironiker als einen Typus darstellt, der dem Möglichkeitssinn, mit dem er der Wirklichkeit gegenübertritt, frönt: Es könnte alles auch anders sein. Er lehnt sämtliche Determinationen ab und tut so, als sei er jederzeit frei, von vorne zu beginnen oder eine gänzlich andere Richtung auf seinem Lebensweg einzuschlagen. In diesen ironischen Augenblicken verliert die Wirklichkeit ihre Gültigkeit, und der Ironiker steht frei über ihr.⁴ Er hält sich »in der Schweben« und sein Enthusiasmus besteht darin, sich an der »Unendlichkeit der Möglichkeiten« zu berauschen.⁵

Drittens gibt es eine strukturelle Ironie des Erzählens, die meines Wissens Thomas Mann literarhistorisch als erster ins Spiel gebracht und reflektiert hat. Im *Mann ohne Eigenschaften*, der in den beiden ersten Büchern des Romans regelmäßig Erzähler- und Figurenironie produziert, ist diese epische Darstellungstechnik nicht anzutreffen, zweifellos bedingt durch die Zentralperspektive des Erzählers auf den Helden, durch dessen Augen die Figuren und das Geschehen betrachtet werden, sodass ein Gleichgewicht (oder Ungleichgewicht) zwischen mehreren Figuren gar nicht entstehen kann. Die zentrale Figur im

Zauberberg wiederum ist weithin passiv, Castorp fungiert strukturell vor allem als Rezeptionsorgan für die Stimmen, die er hört und aufnimmt, ohne dass sie ihn in einem Maß beeinflussen, dass man sagen könnte, in der Zeitspanne seines Verbleibs auf dem *Zauberberg* fände etwas statt, das den Namen ›Entwicklung‹ verdient. Von sich aus hat er nicht viel zu sagen, neben Settembrini, Naphta, Peeperkorn und Clawdia Chauchat ist er eine blasse Figur, sodass der Leser Mühe hat, sein Verschwinden in der Mühle des Weltkriegs zu bedauern, zumal sogar der Erzähler die von ihm erzählte Geschichte, soweit sie auf Castorp fokussiert, für recht mittelmäßig hält: »Wir haben sie erzählt um ihretwillen, nicht deinethalben, denn du [Hans Castorp] warst zu simpel«⁶ – ein moderner *Simplicissimus* Teutsch. Wie später im *Faustus*-Roman der Dualismus zwischen dem bürgerlichen, ein ganz gewöhnliches Leben führenden Gymnasiallehrer Zeitblom, der die Geschichte seines Freundes, des außergewöhnlichen, jedoch leidenden musikalischen Genies erzählt (und weitgehend von sich selbst abieht), so transportiert hier das Gleichgewicht der gewichtigeren Stimmen (als es diejenige Castorps ist), also faktisch das Hin und Her zwischen ihnen, ihre ausdrückliche oder funktionale Konkurrenz – auch Peeperkorn ist ein Konkurrent um die beste Antwort auf ein ›rechtes Leben‹ –, jene erzählerische Ironie, die Thomas Mann in der *Zeit der Betrachtungen* und des *Zauberbergs* häufig beschwor, ohne sie jemals genauer zu umreißen, was vielleicht in der Natur der Sache liegt, da solche Ironie stets einen Schwebezustand des Erzählens zwischen den Schwerpunkten der Aussage bedingt. Später sollte in Manns Schaffen der Humor die Ironie als Urgrund seiner Erzählpoetik ablösen, wobei rhetorische Ironie immer noch im Dienst des Humors auftreten konnte. Eine Frage, die sich hier bereits meldet, geht dahin, ob Ironie in anderen Fällen, etwa bei Musil, nicht auch satirische Tendenzen unterstützten kann.

Eine weitere Frage, die sich vor allem dann stellt, wenn man sich den Weitblick Kunderas zu eigen macht, betrifft die Vielstimmigkeit des modernen Erzählens überhaupt, die nicht zwangsläufig ironisch, humoristisch oder satirisch sein muss. Michail Bachtin hat den Begriff der Polyphonie in die Literaturwissenschaft eingeführt und an den Romanen Dostojewskis erprobt.⁷ Wenn es zutrifft, dass moderne Erzählwerke wesentlich eine Mehrzahl deutlich unterschiedener Stimmen instrumentalisieren, so ist es nur natürlich, dass zwischen diesen Unterschieden und Nuancen, aber auch Widersprüche und Kämpfe auftreten, ob im unmittelbaren Kontakt, also in Dialogen, oder vermittels der Kompositionsweise des Werks, nämlich in der Art und Weise, wie die Proportionen gestaltet sind, oder auch durch die eine Erzählerstimme, die unterschiedliche Stimmen miteinander in Beziehung zu setzen vermag. Ein Problem von Manns eigenen Reflexionen in den *Betrachtungen* wie auch der Literatur über Thomas

Mann als Romancier besteht darin, dass der Begriff der Ironie mit sehr weiter und unscharfer, auch changierender Bedeutung gebraucht wird. So wird jeder Auffassungstreit in der erzählten Welt, egal ob er ein Handlungsdetail oder ein mögliches Weltbild betrifft, bereits zur Ironie, wo man doch ebenso gut von Widerspruch, Diskussion oder Kritik sprechen könnte. Nicht jede Distanznahme nimmt zwangsläufig eine Form von Ironie an. Es ist jedoch verständlich und sinnvoll, den Sprachgebrauch des jeweiligen Autors in unsere eigenen Überlegungen als Leser, Forscher und Interpret einfließen zu lassen (was wir nicht unkritisch tun sollten). Ohnedies bleibt uns nichts anderes übrig, als am Überlieferten anzuknüpfen und die Begriffe auf ihren Gehalt abzuklopfen, sie zu schärfen, zu ergänzen, seltener auch: zu ersetzen.

In Bezug auf den *Mann ohne Eigenschaften* wurde schon in der frühen Rezeption angemerkt, dass Ulrich von der Ironie und Spottlust, die er, im ersten Buch, dem »kakanischen«, walten und schalten lässt, im zweiten weitgehend absieht. Das Tausendjährige Reich, in dem er nun in einer Art Wohngemeinschaft mit seiner Schwester Agathe zu leben versucht, wobei eine seiner Hauptbeschäftigungen das Studium alter Mystiker ist, also der sogenannte »andere Zustand«, der dem gewöhnlichen, gesellschaftlich determinierten, das heißt kakanischen Zustand entgegengesetzt ist, gibt wenig Gelegenheit für ironische Kommentare. Es ist ein Erzählraum, in dem der bisher so streitlustige Ulrich keine Gegner findet, und es fällt auf, dass Agathe die einzige Frau des ganzen Romans ist, die seinen vollen Respekt genießt und deren Wortmeldungen er stets ernst nimmt (»Agathens Antwort erfreuten ihn durch den Geschmack und die Beobachtung, die sich in ihr aussprachen [...]«), wie er das ganze Projekt des Tausendjährigen Reichs ernstnimmt. Ironie, und zwar durchaus nicht von der »wohlwollenden« Art, auf die sich Musil später berief,⁸ trifft nur Agathes Ehemann, den sie scheinbar »grundlos« – oder um ihrem Bruder in die Arme zu laufen? um in Musils Roman Eingang zu finden? – verlassen hat, und sie wird rückblickend getätigt, nicht in der erzählten Gegenwart. Etwas von Ulrichs früherer Aggressivität kehrt zurück, als er von ihrem Verhältnis mit einem Pädagogen erfährt, den er einmal bei einem Treffen der Parallelaktion hatte sprechen hören. Vielleicht ist es ja selbstverliebte Eifersucht, die ihn zu diesem Kommentar veranlasst: »Ein fader Esel! Will man auf einer gewissen Höhe des Lebenszustands sein, so kann man einen solchen Menschen ebensowenig ernst nehmen wie Professor Hagauer« (MoE, 1026), Agathes Gatten, der sie nicht ziehen lassen will.

Aber das sind Ausnahmen im »anderen Zustand«, gleichsam Atavismen aus der kakanischen Periode Ulrichs. Sebastian Hüsch gibt sich Mühe, den ironischen Charakter auch des zweiten Buchs herauszuarbeiten, um sich von früheren Interpretationen abzusetzen – mit wenig Erfolg, wie mir scheint. Er schränkt

am Ende dann auch wieder ein: Der Musil'sche Utopismus werde »nicht ohne ironische Brechung präsentiert«, aber man dürfe auch nicht den Fehler begehen, ihn nicht ernst zu nehmen.⁹ Auf alle Fälle ist dieser Entwurf eines »anderen Zustands« hundertmal ernster zu nehmen als die ironiegesättigte, zum Satirischen tendierende Darstellung der kakanischen Parallelaktion.

Spöttelei oder Relativierung?

In seinem Versuch (Wortbedeutung: Essay!), eine »Utopie des Essayismus« zu begründen, zitiert Ulrich die fast als Slogan zu verstehende Formel »hypothetisch leben« (MoE, 249). Ohne ihn zu nennen, bezieht er sich hier auf Sören Kierkegaard, der den Typus des Ironikers dahingehend definiert, dass er »ganz und gar hypothetisch und konjunktivisch lebt«, wobei Kierkegaard als Vertreter einer *ethischen* Einstellung hinzufügt, sein Leben verliere »alles Stetige und Zusammenhängende«.¹⁰ Kierkegaards Ironiker ist dem Ästhetiker aus *Entweder-Oder* verwandt, oder genauer: ein wesentliches Element der unverantwortlich-ästhetischen Lebenshaltung Don Juans (bzw. des Typus, den er repräsentiert) ist die Ironie, das Ausprobieren, das Nicht-Ernstnehmen. »Er mag alle diese Eigenschaften haben. Denn er hat sie doch nicht« (MoE, 65), heißt es in einem der frühen Kapitel von Musils Roman über die Hauptfigur. So sein und zugleich nicht so sein, womöglich das Gegenteil vom Behaupteten: Genau das ist gelebte Ironie.¹¹ Musils Mann ohne Eigenschaften ist vieles, nicht zuletzt ein Don Juan, ein verantwortungsloser Geselle, der, wenn er nicht gerade mit geistiger Akrobatik, mit dem »Donjuanismus der Erkenntnis« beschäftigt ist,¹² seine erotisch-ästhetischen Bedürfnisse zu befriedigen trachtet. Musil sieht sich in einer bestimmten Tradition, will aber, anders als Thomas Mann, der im *Zauberberg* jede Menge geistesgeschichtliche Personen- und Begriffsnamen liefert, nicht sagen, wer diese »Essayisten und Meister des innerlich schwebenden Lebens«, von denen es »nicht wenige« gegeben habe, denn sind. Mit Sicherheit können wir annehmen, dass Ulrich hier zumindest an den soeben zitierten Sören Kierkegaard und weiters an Friedrich Nietzsche denkt, auf den das Schwanken »zwischen amor intellectualis und Gedicht« exakt zutrifft (MoE, 253f). Ulrich ist also, im Unterschied zu Hans Castorp, aber auch zu Mynher Peepkorn, der es mit seinem Sensualismus ernst meint, ein Ironiker. Der Essayismus, den er entwickelt und praktiziert, ist ohne Ironie nicht denkbar.

Allerdings steht zu bezweifeln, dass es sich dabei *immer* um eine »wohlwollende« oder »konstruktive« Ironie handelt, die dem mit Ironie bedachten Gegenüber Gerechtigkeit widerfahren lässt. »Man hält Ironie für Spott und Bspöttelei«

(MoE, 1939), schreibt Musil in einer Notiz aus dem fragmentarischen Konvolut zum *Mann ohne Eigenschaften*, um sich von dieser Auffassung abzugrenzen. Tatsächlich ergeht sich Ulrich im abgeschlossenen ersten Buch des Romans aber oft genug in herablassender Spöttelei. Nicht selten wird er in direkter Rede mit dem Zeitwort ›spotten‹ oder ›höhnern‹ angeführt, und seinen Gesprächspartnern entgeht diese Redehaltung nicht, zumal Ulrich es oft darauf anlegt, sie zu provozieren. Gerda: »Sie spötteln darüber; das ist freilich billig. Ich glaube, Ihre Gedanken sind noch unflätiger geworden!« Gleich im nächsten Absatz insistiert der Erzähler, als er Ulrichs Antwort wiedergibt: »Ich weiß, spottete Ulrich, ›alles, was zwischen euch geschieht, soll den höchsten Ansprüchen genügen.« (MoE, 486; Hvhg. L.F.) Das bezieht sich auf den nationalmystischen Bund, dem Gerda angehört. Ulrichs herablassende Spottlust verschont niemanden – außer seiner geliebten Schwester und dem Sexualmörder Moosbrugger. Oft äußert sie sich Schwächeren gegenüber, auch und besonders Frauen. Andererseits muss ein Paradeintellektueller wie Ulrich, der seine Epoche – den Chronotopos Kakanien – geistig durchdringen will, wenn er sie schon nicht faktisch beherrschen kann, aufs Ganze gehen.¹³ Es ist daher nur konsequent, dass die Spottfigur im Hintergrund der Kaiser selbst ist, jene unsichtbare, eigenschaftslose und dennoch stets anwesende Machtgestalt, dessen erster, gut sichtbarer und durchaus devoter Vertreter der hohe Staatsbeamte Graf Leinsdorf ist.

Auf dem Zauberberg, im Sanatorium Berghof, vom Erzähler einmal als ›Lustort‹ charakterisiert, herrschen Bitterkeit, Ironie und Zynismus – das ist zumindest die Wahrnehmung Settembrinis. Als Aufklärer, der an die Menschheit und ihre Perfektionierbarkeit glaubt, kann ihm eine solche Atmosphäre nur zuwider sein. »Ach ja, die Ironie!« ruft er seufzend aus und fügt den Ratschlag für seinen Schüler Castorp hinzu: »Hüten Sie sich vor der hier gedeihenden Ironie, Ingenieur! Hüten Sie sich überhaupt vor dieser geistigen Haltung! Wo sie nicht ein gerades und klassisches Mittel der Redekunst ist, dem gesunden Sinn keinen Augenblick mißverständlich, da wird sie zur Liederlichkeit, zur unsauberen Liebelei mit dem Stillstand, dem Ungeist, dem Laster« (Zbg, 335f).¹⁴ Liederlich, das wäre eine andere Eigenschaft, die man Ulrich attribuieren könnte. Keine festen Grundsätze, Mangel an Ernsthaftigkeit, Spiele mit der Sinnlichkeit. Ulrich würde, auf den Zauberberg versetzt, eher den teils skeptischen, teils radikalen Reden Naphtas als denen des klugen, aber biedereren Settembrini ›etwas Richtiges‹ abgewinnen. Mynher Peepkorn würde er als Erotomane eine gute Portion brüderlicher Neugier entgegenbringen, aber nichts von jener hemmenden Ehrfurcht, die Castorp nicht abzustreifen vermag. Gestandenen Ironikern wie Ulrich begegnen wir auf dem Zauberberg nicht, wohl aber gibt uns der Erzähler des Romans zahllose Schilderungen von Situationen und Stileigenschaften der

Figuren, die sie auf Distanz zur Mitte bringen und sie in einem bald stärkeren, bald schwächeren Licht epischer Ironie erscheinen lassen. Das Gleichgewicht der Gegensätze wird erst dort brüchig, die Krise erst dort virulent, wo die Ironie sich aus der (fiktionalen) Wirklichkeit zurückzieht.

Hans Castorp, die Hauptfigur im ironisch gefärbten Roman, ist selbst kein Ironiker, dazu ist er zu naiv und zu brav. Er rezipiert die unterschiedlichen Weltanschauungen Settembrinis und Naphtas und beginnt im Lauf der Zeit an beiden zu zweifeln, ohne das Bedürfnis zu spüren, eine Synthese oder eine ganz andere Anschauung zu erlangen. Im berühmten Schneekapitel hat er einen Paradiestraum, in dem ihn die mythisch-heiteren »Sonnenleute« begeistern. Mit diesen will er es halten »und nicht mit Naphta – übrigens auch nicht mit Settembrini, sie sind beide Schwätzer« (Zbg. 747). Gerade wegen dieser Eigenschaft der Unbestimmtheit – ich zögere, das Wort »Eigenschaftslosigkeit« zu gebrauchen – zieht er die selbsternannten und die unbewussten Erzieher an, vor allem Settembrini, der als Aufklärer zur Pädagogik neigt und glücklich ist, seine Erkenntnisse einem unbeschriebenen Blatt einprägen zu können, auf dass der junge Mann in Zukunft die verbesserungswürdige Welt zu verbessern mithelfen werde. Im Unterschied zu Ulrich ist er harmlos und friedliebend (auch wenn er, wie die jungen Männer im realen Ersten Weltkrieg, ohne Widerrede in den Krieg zieht), er will sich mit niemandem messen, erotische Erfahrung besitzt er keine, und Clawdia gegenüber, in die er sich endlich verliebt, stellt er sich recht ungeschickt an. Zum Leben hat er ein unreflektiert affirmatives Verhältnis, seine Krankheit will er ebenso selbstverständlich überwinden, bis er sich schließlich an sie gewöhnt und sie akzeptiert. Mit all dem erweist er sich als Durchschnittsmensch, ganz im Unterschied zu Ulrich, der Wirklichkeitsausschnitte, mit denen er konfrontiert wird, fast reflexhaft kritisiert oder negiert. »Die Ironie«, sagt Kierkegaard, »ist das unendlich leichte Spiel mit dem Nichts, ein Spiel, das sich durch das Nichts nicht erschrecken läßt, sondern noch einmal mehr den Kopf hochreckt«, um noch einmal zu zeigen (füge ich hinzu), dass es über dem Negierten steht.¹⁵ Ulrich ist, wenigstens im ersten Buch und in diametralem Gegensatz zu Castorp, arrogant.

Im *Zauberberg* gibt es, aufs Ganze gesehen und damit die Erzählironie im Blick, keine Verwerfung, weil alle Positionen eine *raison d'être* haben. Die erzählerische Haltung, die sich damit ausdrückt, ist Skepsis, ein sokratisches Wissen, dass ich – oder das auktoriale Wir – nichts weiß, das heißt vieles doch weiß, aber nichts über letzte Gründe und Geltungen. Es gibt keine absolute Wahrheit, die einzelnen Wahrheiten sind relativ. Am deutlichsten sichtbar wird diese Relativität, wenn man sie in Relation zueinander bringt und sich aneinander abarbeiten lässt; aber auch das bloße Nebeneinanderstellen, das

Ausstellen verschiedener Möglichkeiten der Haltung und des Verhaltens, bringt schon einiges an Ironie und (relativer) Erkenntnis. Die Wirklichkeit und ihre Ansichten werden damit durchaus nicht verworfen. Eben hierin liegt ein wesentlicher Unterschied zum *Mann ohne Eigenschaften*, wo die Zentralfigur und mit ihr der Erzähler nach positiven Alternativen zwar auf ganz und gar ernsthafte Weise sucht, aber zunächst einmal das, was ihm an Sichtweisen begegnet (die ganze Skala zeitgenössischer Ideologien, die Norbert Christian Wolf so akribisch herausgearbeitet hat¹⁶), fundamental, wenn auch verhalten und eben deshalb ironisch, in ihrer Gültigkeit bestreiten muss.

Äquidistanz und Zentralperspektive

»Mir kommt vor, daß Sie selten etwas ernst meinen«, sagt Ulrichs Cousine Diotima zu ihm, nachdem sie zuvor Arnheims Bemerkung referiert hatte, Ulrich habe immer den Kopf voll davon, »wie die Dinge anders und besser zu machen wären« (MoE, 287). Besteht zwischen einer unernsten Haltung und der ständigen Kritik am Bestehenden und Behaupteten ein Widerspruch? Oder ist Diotima der Ernst, den Ulrich in letzter Instanz bewahrt – die Suche nach dem rechten Leben – entgangen? Verbirgt Ulrich im Kontext der Parallelaktion seinen Ernst? Wie immer man diese Fragen beantworten will, die Figur des Ironikers besitzt laut Kierkegaard einen Charakter, der ihm nahelegt, an allem zu zweifeln. Es könnte auch anders sein – der von Musil und seinem Alter Ego propagierte Möglichkeitssinn, den er auch als (ironisch-unernster) Sekretär der Parallelaktion walten lässt, während sein Gegenspieler, der deutsche Großindustrielle Arnheim, sich als Mann der Tat präsentiert.

Helmut Koopmann hat den *Zauberberg* einst als »intellektualen Roman« bezeichnet, und damit trifft er gewiss eine fundamentale Eigenschaft des Werks.¹⁷ Die Zentralfigur, Hans Castorp, ist jedoch durchaus kein Intellektueller, er hat keine hohen geistigen oder kritischen Ansprüche und neigt wohl auch deshalb nicht sonderlich zur Ironie. Castorp bietet den eigentlichen Intellektuellen, Naphta und Settembrini, eine ideale Projektionsfläche, auf der sich ihre im Nebeneinander wechselseitig ironisierenden Überzeugungen und Theorien abbilden. Ulrich wiederum ist mit jeder Faser seiner Existenz ein Intellektueller, und zwar auch dann, wenn er sich auf die Suche nach alternativen Lebensformen begibt bzw., im zweiten Buch des *Mann ohne Eigenschaften*, eine solche zu verwirklichen versucht. Ist der *Zauberberg* ein intellektueller Roman, so ist es der *Mann ohne Eigenschaften* in noch höherem Maß, insofern die intellektuelle Zentralperspektive hier sämtliche Teile, den Blick auf alle Figuren und Situati-

onen prägt, bis hin zum Sexualverbrecher oder einer Demonstration gegen die politischen Machthaber, die Ulrich zwar kritisiert, aber gleichzeitig auch hofiert.

»Im Vergleich mit einem Großteil der Romane, die im gleichen Zeitraum wie der *Zauberberg* entstehen und sich mit ganz ähnlichen Frage- und Problemstellungen beschäftigen, nämlich den weltanschaulich-politischen wie ästhetischen Folgen der Pluralisierung, nimmt der *Zauberberg* eine Sonderstellung ein«, schreibt Jens Ewen und nennt in diesem Zusammenhang die Romane *Berlin Alexanderplatz* und *Der Mann ohne Eigenschaften* sowie Hermann Brochs *Schlafwandler*-Trilogie.¹⁸ Den Vergleich zu Döblins Hauptwerk halte ich für nicht zielführend, weil das Personal, überwiegend aus der Unterschicht, mit dem der anderen hier genannten Romane wenig gemein hat, sich mit ästhetischen oder intellektuellen Fragen gar nicht beschäftigt und den gesellschaftlichen Pluralismus allenfalls in seiner literarischen Machart umsetzt. Der Vergleich mit den beiden österreichischen Romanen zeigt nun eher, dass der *Zauberberg* keine absolute Sonderstellung einnimmt, da er zahlreiche Ähnlichkeiten mit diesen beiden Werken aufweist, besonders natürlich mit dem *Mann ohne Eigenschaften*, um den es uns hier geht. Die intellektuell-ironische, gesellschaftlich relevante Vielheiten bewusst ins Werk setzende Haltung zeichnet auf verschiedene Weise und in unterschiedlichem Maß die hier im Fokus stehenden Zwanzigerjahre-Romane aus – wodurch auf indirekte Weise außerliterarische, gesellschaftliche Vorgänge reflektiert sind.

Seinem Anspruch nach hält Thomas Manns Erzähler eine Äquidistanz zu den verschiedenen Haupt- und wichtigen Nebenfiguren. Er mischt sich selten ein, weiß viel, aber nicht alles, beschränkt sich oft auf Vermutungen. Doch im strengen Sinn scheint eine gleichmäßige Distanz zu allen Positionen unmöglich, der Fortgang der Ereignisse und die Entwicklungen wecken auch bei ihm Sympathien und Antipathien. Liest man die Reden und Essays, die Thomas Mann während der Weimarer Republik und später im Exil verfasste, so verstärkt sich der Eindruck der Romanlektüre, im Lauf der Entstehungszeit sei eben doch ein – väterliches? – Nahverhältnis zum naiven Castorp entstanden und er gebe im Zweifelsfall den Auffassungen Settembrinis vor denen Naphtas den Vorzug. Das Gleichgewicht ist tatsächlich ein filigranes, und es ändert sich im Lauf der Niederschrift ebenso wie der Romanhandlung unmerklich. Reine Äquidistanz widerspricht dem dynamischen, oft widersprüchlichen Charakter solchen Erzählens.

Der *Mann ohne Eigenschaften* funktioniert auf andere Weise, von einem Gleichgewicht der – außerordentlich zahlreichen – Stimmen kann hier nicht die Rede sein, weil sie alle durch das Auge des Erzählers und seines Alter Ego gesehen werden. Beide neigen zur Ironie, Ulrich allerdings wesentlich stärker, da er sich nicht immer, wie der Erzähler, zurückhalten will oder kann. Die Erzählerironie im

Mann ohne Eigenschaften ist fein, während die Ironie der Hauptfigur durchaus grob daherkommen kann, sodass sie von den mit seiner Ironie bedachten, unter ihr eventuell leidenden, taxfrei als Spott und Hohn wahrgenommen wird. Der Erzähler spricht über Gerda anders, zurückhaltender, als Ulrich, der sich zuweilen Vorwürfe wegen seiner Direktheit und seines sexuellen Begehrens macht, mit ihr. Ein Beispiel für die subtile Ironie des Erzählers an einer Stelle, wo er die gruppenspezifischen Vorgänge des nationalmystischen Freundschaftszirkels beschreibt: »Es wurde unter den jungen Menschen über vielerlei gesprochen, wovon die Eltern erbittert schwiegen. Selbst was sie nationales Gefühl nannten, diese Verschmelzung ihrer Ichs, die sich immerzu stritten, in eine erträumte Einigkeit, die bei ihnen germanische Christbürgergemeinschaft hieß, hatte im Gegensatz zu den wurmenden Liebesbeziehungen der Älteren etwas von geflügeltem Eros an sich« (MoE, 479f).¹⁹ Auf implizite Weise kommentiert Musil das, was Freud als politische und neuheidnische (also quasi-religiöse) Sublimierung des Sexualtriebs bezeichnet hätte. Der Leser spürt die Skepsis gegenüber solcher Einigkeit und macht sie sich womöglich zu eigen. Was bei den Versammlungen im Haus von Gerdas reichen Eltern stattfindet, ist zwar nicht das Gegenteil von Liebe, aber auch nicht gerade oder *nicht nur* das, was es von sich behauptet, zu sein. Neurotische Symptomatik ließe sich als Ironie der Seele interpretieren.

Versöhnung und Verwerfung, Humor und Satire

Musil hat im *Mann ohne Eigenschaften* sein Alter Ego als sehr komplexe, durch Widersprüche gekennzeichnete, an ihnen sich abarbeitende Figur entworfen. Nur eine Figur, die die Widersprüche am eigenen Leib, in der eigenen Seele erfährt, wird eine durchgehend skeptische und in der Folge ironische Haltung zum Leben einnehmen. Die Hauptfiguren im *Zauberberg* sind vergleichsweise eindeutig, sie verkörpern für sich genommen altbewährte Positionen und Gegenpositionen, wie sie in der Gegenwart des frühen 20. Jahrhunderts immer noch virulent sind. Naphta, der Ästhetiker mit dem Gottesstaat als Ideal, hat durchaus Züge eines Jihadisten; Settembrini, der Aufklärer, der sich von der Pädagogik nachhaltige Verbesserungen des Menschengeschlechts erwartet; der Lebemann Peeperkorn, ein wahrhaft fröhlicher Nietzscheaner, der dessen lebensaffirmative Philosophie nicht nur bespricht, sondern verkörpert. Auch Hans Castorp hat keinen widersprüchlichen Charakter. Er integriert das, was ihm zu Ohren und vor Augen kommt, nicht zu einer soliden Selbständigkeit, die fremden Ideologeme bleiben unverbunden, nur kommt gegen Ende, nachdem er eine Reihe von Erfahrungen gemacht hat, eine Portion Skepsis hinzu. Im

Grunde genommen ist er zuletzt, als wir ihn zusammen mit dem Erzähler aus den Augen verlieren, so klug als wie zu Beginn seiner immerhin siebenjährigen, erfolglosen Therapie. Was nun aber Ulrich betrifft, so hat er von allen diesen einander mehr oder minder stark widersprechenden Eigenschaften etwas, doch keine Eigenschaft besitzt er definitiv, seine Identität ist in ständiger Bewegung und schließlich im Umbruch: vom ironischen, unernsten Sekretär einer informellen Gruppierung von Mächtigen zum ernsthaften Bewohner eines von ihm selbst und seiner Schwester zu schaffenden Tausendjährigen Reichs. Die Ironie erwächst aus ihm selbst, nicht aus den unterschiedlichen Positionen, die einander in der äußeren Welt (der Zauberbergwelt) konfrontieren. Thomas Mann geht es um die erzählerische Aufrechterhaltung der Gegensätze.²⁰ Bei Musil hingegen schwebt die Frage nach der Möglichkeit einer Synthese und damit einer neuartigen Ethik über der Vielzahl von erzählten Geschehnissen und Hemmnissen – ein narrativ-struktureller Widerspruch, der die Fragmentarik des ganzen Unternehmens bedingt und hervorbringt.

Die beiden Großromane der Zwischenkriegszeit sind sehr wohl vergleichbar, und sie sind einzigartig. Beide sind sie aus dem geistigen Humus der nicht lange zurückliegenden Kriegserfahrung gewachsen. Der Möglichkeitssinn, dem Ulrich frönt, drängt ihn an sich schon dazu, hypothetisch zu leben (wie seine später in den Essayismus aufgehobene Jugendmaxime es fordert). Er ist immer, und mindestens, beides zugleich: einer, der die Wirklichkeit nicht nur berücksichtigt, sondern gedanklich zu durchdringen versucht, und einer, der sich in andere Sphären erhebt, die vielleicht besser, jedenfalls aber spannender als die schal gewordene Wirklichkeit Kakaniens sind. Der Zwiespalt dauert an, er wird im Verlauf des Romans nicht aufgehoben, auch nicht im zweiten Buch, im anderen Zustand, der insofern doch noch ironisch grundiert erscheint (auch wenn die Hauptfigur von ihren Spötteleien ablässt).

Bei Thomas Mann generiert das plurale, meist aber duale Erzählprinzip an sich Ironie. Im *Zauberberg* stellt Naphta Settembrini in Frage, und vice versa. Im *Doktor Faustus* wird Zeitbloms verständige Mittelmäßigkeit, wird seine ganze bürgerliche Lebensart (die Thomas Mann zunehmend zu schätzen wusste, auch wenn er den Gegensatz zwischen Kunst und Leben nie auflösen wollte) und, ja, seine Gesundheit durch die mit der Krankheit in Zusammenhang stehende, antisoziale Radikalität des genialen Künstlers konterkariert und damit ironisiert. Die beiden Parteien relativieren sich im Erzählverlauf wechselseitig, ohne dass es nötig wäre, ein dia- oder monologisches Wort darüber zu verlieren. Sie sind einfach da, die Gegensätze, verkörpert, als solche leben sie, unabhängig davon, ob der Erzähler unpersönlich ist und mehr oder minder über den erzählten Dingen steht oder ob er als Ich-Erzähler ins Geschehen eingreift (wenngleich auf zurückhaltende Weise).

Bevor er die Idee einer ›begrenzten Ironie‹ entwickelt, die wahrscheinlich Musils ›konstruktiver Ironie‹ gleichkommt, definiert Kierkegaard den Ironiker als jemanden, der die Wirklichkeit in Bausch und Bogen verwirft. Auf Ulrich trifft das zu, allerdings nicht vollständig, nicht immer. In seiner Sichtweise liegt oft »ein Hauch von Abneigung« über allem, was er treibt und erlebt, eine »universale Abneigung«, wie es ausdrücklich heißt (MoE, 59f.), aber es ist eben doch nur ein Hauch, die Verwerfung erfasst nicht die erzählte Welt als solche. Freilich erscheint die mit diesen Augen betrachtete kakanische Wirklichkeit häufig in satirischem Licht, das durch die grundsätzlich ironische Haltung von Erzähler und Hauptfigur auf die (meisten) übrigen Figuren fällt – General Stumm von Bordwehr wäre ein Musterbeispiel, Ulrich findet ihn zwar sympathisch, nimmt ihn aber kaum je ernst. Generell neigt Musil in seiner Darstellung zur Satire, während man Thomas Manns Romane eher als humoristisch bezeichnen wird – was dadurch begleitet und bestärkt wird, dass in seinen Essays und Reden im Lauf der Zeit der Humor an die Stelle der Ironie tritt. Der Ironie kommt Koopmann zufolge ein »mehr intellektuelles Weltverhältnis« zu, dem Humor aber eine »ursprüngliche Haltung«, die er nicht näher definiert, die aber auf alle Fälle ohne rhetorische Ironie auskommen kann.²¹ Der zentralperspektivische *Mann ohne Eigenschaften* strahlt über weite Strecken Unversöhnlichkeit aus, während der vergleichsweise multiperspektivische *Zauberberg* die Gegensätze zwar nicht versöhnt, aber doch in Spannung hält, um ihre Koexistenz zu gewährleisten (was gegen Ende des Romans durch die Zeitläufte dann unmöglich wird). Thomas Mann fehlt im Vergleich zu Musil die ironische Aggressivität, die Bissigkeit der erzählerischen Darstellung, die er womöglich zur Zeit der Niederschrift der *Buddenbrooks* – man denke an die Schulsatire im 2. Kapitel des letzten Teils – noch besaß und später im Verlauf seiner Karriere als Großschriftsteller nach und nach überwand. Ulrich zeigt sich weithin unversöhnlich, und diese Unversöhnlichkeit wiederholt sich in der sprachintensiven, metapherngeladenen Machart des Romans ebenso wie in seiner zunehmenden, (selbst-)zerstörerischen Fragmentarik.

Im *Zauberberg* gibt es zuletzt – man spürt das Ende nahen – einen radikalen, deutlich markierten Wechsel: »Wo sind wir? Was ist das? Wohin verschlug uns der Traum?« (Zbg, 1080) Castorp ist auf diesen letzten Seiten, im Krieg, allein und verlassen, die pluralen Stimmen sind verstummt, die Spannung ist abgebrochen, jede Ironie aus diesem weiten, nur cursorisch referierten Erzählraum gewichen. Der Erzähler sträubt sich, dieses Ende zu erzählen (vgl. ZbG, 1084). Im realen, nicht mehr verbalen Krieg ist weder Platz für Ironie noch für Humor. Nichts als Zerstörung, auf allen Seiten.

Musil ist in seinem Projekt nicht so weit gekommen. Der Plan war auch hier, den Roman mit dem Krieg enden zu lassen, die Spannungen darin aufzulösen

(was realiter 1914 vielen als ›Befreiung‹ erschien). Aber auch aus dem *Mann ohne Eigenschaften* verabschiedet sich die Ironie, ehe der Autor durch den Tod bedingt das Steuer aus der Hand gibt. Ulrich und seine Schwester sind in einen ›anderen Zustand‹ eingetreten, Kakanien mit all seinen sozialen und politischen Problemen bleibt zurück, auch hier findet ein deutlicher Wechsel in der Erzählhaltung statt. Die mystischen Erlebnisse lassen ebenso wenig wie die Diskussion über Bücher der Mystik Ironie zu, und auch für Satire bleibt wenig Platz, sie betrifft nur die Außenwelt, die Ulrich möglichst von seinem idealen Garten fernhalten möchte. Im Grunde genommen endet der fragmentarische Roman Musils ähnlich wie der kurze, rationalistisch-klar konzipierte und straff ausgeführte *Candide* Voltaires.²²

Kierkegaard hatte (mit Hegel) die Ironie als Negation der Wirklichkeit definiert. Die Dichtung schaffe stattdessen eine »höhere Wirklichkeit«,²³ und dies mag auch für das zweite Buch des *Mann ohne Eigenschaften* gelten: Hier poetisiert und romantisiert er das Leben, während die Hauptfigur versucht, sich von ihren Sarkasmen zu lösen. *Il essaye* – es ist ein Versuch. Der andere Zustand wäre, mit Kierkegaard gesprochen, ein nicht nur möglicher, konjunktivischer, sondern ernsthaft-utopischer Ersatz für das unzulängliche, überlebte, Ironien geradezu auf sich ziehende Kakanien.

Anmerkungen

- 1 Milan Kundera, *Die Kunst des Romans*, Frankfurt/Main 1989, 138.
- 2 Helmut Koopmann, *Humor und Ironie*, in: Andreas Blödorn, Friedhelm Marx (Hg.), *Thomas Mann Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart 2001, 846.
- 3 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek 1987, 255; im Folgenden mit der Sigle MoE im Fließtext zitiert.
- 4 Vgl. Sören Kierkegaard, *Über den Begriff der Ironie. Mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*, Düsseldorf u.a. 1961, 257.
- 5 Ebd., 267.
- 6 Thomas Mann, *Der Zauberberg*, Frankfurt/Main 2012, 1085; die zitierte Taschenbuchausgabe ist text- und seitenidentisch mit der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe; im Folgenden wird mit der Sigle Zbg im Fließtext zitiert.
- 7 Vgl. Michail Bachtin, *Probleme der Poetik Dostojewskijs*, München 1971.
- 8 Robert Musil, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, Reinbek 1955, 415.
- 9 Sebastian Hüsch, »Der Mann ohne Eigenschaften«. Ein Roman ohne Eigenschaften. Über die Bedeutung der Ironie in Robert Musils Roman, in: *Modern Austrian Literature*, 39(2006)2, 28.
- 10 Kierkegaard, *Über den Begriff der Ironie*, 280.
- 11 Vgl. Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1969, 111f.: »Bei der Ironie ist das Gegenteil von dem gemeint, was mit den Worten gesagt wird.« Die Ironie reiht sich damit unter die metaphorischen Sprechweisen, in denen ein sprachliches Element im Kontrast oder in Opposition zu seinem Kontext gebraucht wird (vgl. Harald Weinrich,

- Semantik der Metapher*, in: *Folia Linguistica*, 1 [1967], 3–17). Ironie durchbricht, zumindest dann, wenn sie sparsam eingesetzt wird, Erwartungshorizonte und wirkt auf den, der mit ihr konfrontiert ist, überraschend. »Die Metapher ist ein Wort in einem konterdeterminierenden Kontext« (ebd., 6) und das gilt auch für die Ironie, mit der Besonderheit, dass das Wort eher ein Satz als ein Einzelwort sein wird und der Sinn entschieden *gegen* den Kontext auftritt, weil nicht einfach etwas Ähnliches auf einer anderen semantischen Ebene, sondern eben das Gegenteil gemeint ist.
- 12 Stéphane Gödicke, *Donjuanismus im Mann ohne Eigenschaften, oder Geschlecht, Gewalt und Erkenntnis*, in: Marie-Louise Roth, Pierre Béhar (Hg.), *Musil an der Schwelle zum 21. Jahrhundert* (= Internationales Kolloquium Saarbrücken 2001), Bern 2005, 23.
 - 13 Karl Corino attestiert Musil einen »Drang zum Angriff auf das Leben und zur Herrschaft darüber« (Karl Corino, *Robert Musil - Thomas Mann*, Pfullingen 1971, 55).
 - 14 Die »hier gedeihende Ironie« dürfte vor allem auf Naphta bezogen sein.
 - 15 Kierkegaard, *Über den Begriff der Ironie*, 275.
 - 16 Vgl. Norbert Christian Wolf, *Kakaniens als Gesellschaftskonstruktion. Robert Musils Sozioanalyse des 20. Jahrhunderts*, Wien u.a. 2011. Lässt man die Repräsentanten höchst unterschiedlicher Ideologien vom Pragmatismus der Beamten bis zum Nationalmystizismus der jungen Germanophilen Revue passieren und vergleicht sie mit den im *Zauberberg* verhandelten Weltanschauungen, so gewinnt man unweigerlich den Eindruck, dass diese im Mann'schen Roman wesentlich eingeschränkter sind, beschränkt nämlich auf drei große überlieferte Strömungen, idealistische Aufklärung, Romantizismus und Materialismus, und dass sich Thomas Mann viel weniger als Musil mit zeitgenössischen, um 1920 aktuellen Denkweisen auseinandersetzt. Musil vertiefte sich in die Auseinandersetzungen der Philosophen, Psychologen und Ideologen, er ließ sich in sie verstricken (was ein Grund für die Unvollendbarkeit des Romans sein könnte), während man dem *Zauberberg* anmerkt, dass sich sein gedanklicher Gehalt aus Enzyklopädischen und Geschichtsbüchern speist, deren Perspektive nach rückwärts und kaum nach vorne geht.
 - 17 Helmut Koopmann, *Die Entwicklung des ›intellektuellen Romans‹ bei Thomas Mann. Untersuchungen zur Struktur von ›Buddenbrooks‹, ›Königliche Hoheit‹ und ›Zauberberg‹*, Bonn 1962.
 - 18 Jens Ewen, *Erzählter Pluralismus. Thomas Manns Ironie als Sprache der Moderne* (= Thomas-Mann-Studien 54), Frankfurt/Main 2017, 249.
 - 19 Wie diese Ironie im Einzelnen wirkt, wäre zu analysieren. Sie arbeitet nicht selten mit antithetischen Redefiguren, wie in folgendem Satzteil aus demselben Kapitel: »Hans Sepp, der Student mit dem unreinen Teint und der umso reineren Seele« (MoE, 482). Das epidermische Symptom verrät auf ironische Weise, dass die letzten Beweggründe der Psyche womöglich doch nicht so rein sind. Im vorherigen Satz findet sich die Antithese zwischen verbalem Streit und (angeblicher) seelischer, nicht körperlicher, weil (angeblich) reiner Einigkeit. Die feine Ironie stellt im ersten Buch des Romans mehr oder weniger die gesamte Erzählhandlung in Frage, indem sie sie mit einem hintergründigen Filigran kritischer Reflexion durchzieht.
 - 20 Vgl. Ewen, *Erzählter Pluralismus*, 230.
 - 21 Koopmann, *Humor und Ironie*, 851.
 - 22 »Il faut cultiver notre jardin«, lautet dort der letzte Satz (Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, in: ders., *Romans et contes* [= Bibliothèque de la Pléiade], Paris 1979, 233).
 - 23 Kierkegaard, *Der Begriff der Ironie*, 303.

Volker Demuth

Das wunderbar verschlungene Netz des Lebens

Oder: Einige Gründe, sich an Karl Christian Friedrich Krause zu erinnern

Neben dem hervorgehobenen Profil einer Epoche, das nicht zuletzt anhand öffentlicher Gedenkfiguren und regelmäßig gefeierter Geistesheroen entsteht, gibt es so etwas wie einen Negativabdruck: All dasjenige, was ein Zeitalter nicht bereit ist, im Gedächtnis zu behalten, was es an sich selbst vergisst. Als mir vor einiger Zeit der Begriff *Krausismus* begegnete, in einer Zeitschrift mit kleiner Auflage, hatte ich sofort das Gefühl, eine solche verlorene Spur berührt zu haben. Nicht nur war mir der Begriff ungeläufig, noch mehr überraschte mich meine Ignoranz, nachdem mir durch Nachforschen zunehmend klar wurde, was mir bis zu diesem Tag entgangen war. Ich fragte mich, wie das jemandem passieren konnte, der sich, neben Literatur und Medien, seit Jahrzehnten intensiv mit Philosophen und ihren verschiedenartigen Denkweisen beschäftigte?

Was war *Krausismus*? Eine philosophische Schule wie der Hegelianismus, eine ideologische Richtung ähnlich dem Marxismus, eine politische Bewegung wie der Leninismus? Karl Christian Friedrich Krause, auf ihn ging die Bezeichnung *Krausismus* zurück, und offenbar war er Teil einer Nicht-Erinnerung geworden, die vermutlich nicht bloß bis zu mir reichte. Keine Frage, Erinnern verlangt uns Anstrengung ab. Denn die Ökonomie der Erinnerung findet unter Bedingungen von Knappheit und Konkurrenz statt. Konkurrenz, weil es die endliche Zeit gibt, und Knappheit, weil menschliche Gehirne dieser endlichen Zeit unterliegen. Hingegen scheint das Vergessen sich ganz von selbst, gleichsam als natürliche Tatsache einzustellen. Was man einst wusste, weiß man irgendwann nicht mehr. Aber so einfach ist es nicht. Wie es ein kulturelles oder familiäres Gedächtnis gibt, so existiert auch ein kulturelles und familiäres Vergessen.

Und was der Kultur entfällt, unterstellt dieses vom Sockel der Anwesenheit Gestürzte einer stillschweigenden Anordnung, aus der lebendigen Intensität einer Gemeinschaft in ein erstarrtes Außerhalb überzuwechseln, auf das kein Licht mehr fällt. In der Frage, was durch Unterbrechungen der Erinnerung unsichtbar wird, vibriert darum das Interesse an einer Macht, die es verhindert, bestimmte Weltbeschreibungen, Wertschätzungen und Sensibilitäten unserem kollektiven Leben dauerhaft einzuschreiben und einzuverleiben. Jeder Versuch, vor die Schwelle unseres Vergessens zurückzugehen, um von dort den Transfer in die

Gegenwart zu versuchen, unternimmt das Wagnis, die Abspaltung zu widerrufen, das Weggedrückte und Ausgeschiedene noch einmal auf uns zuzubewegen, jene Ideologien und Blindheiten zu erhellen, in deren Folgeerscheinungen wir leben, ob wir das wollen oder nicht.

Grützsuppe und trockenes Brot

Sein Leben ist, um es vorweg zu sagen, unrühmlich verlaufen. Kein Triumph, keine Szenen allgemeiner Anerkennung finden sich darin. Eine Würdigung, die glanzvoll über die unmittelbare Arbeit hinausreicht? Fehlanzeige. Karl Christian Friedrich Krause wird in jenem Jahr geboren, in dem Schillers nachzüglerisches Sturm-und-Drang-Drama *Die Räuber* seine Veröffentlichung erlebt, er stirbt einundfünfzig Jahre später, 1832, ein Jahr nach Hegel. Neben Schiller und Hegel, den beiden Fixsternen in der deutschen Bildungswelt des 19. Jahrhunderts, ging von Karl Christian Friedrich Krause ein vergleichsweise gedimmtes Leuchten aus. Mit beiden, und vielen anderen Männern in künstlerischen oder akademischen Berufen der Epoche, verbindet ihn das Schicksal einer früh angegriffenen Gesundheit und verkürzter Lebenszeit. Todesursache: Schlaganfall. Das auf dem Totenbett angefertigte Porträt zeigt einen abgezeihten, körperlich erschöpften Mann mit schütterem Haar, ohne jenen kräftigen, seitlich auswachsenden Oberlippenbart, wie er ihn Jahre zuvor getragen hat, Merkmal einer selbstgewissen, bürgerlichen Männlichkeit.

Ein schwächliches Kind, von Krankheiten geplagt. Blattern, in deren Folge er wegen Lähmungserscheinungen längere Zeit an Krücken gehen muss. Immer wieder epileptische Anfälle, Phasen quälender, migräneartiger Kopfschmerzen. Er leidet an einer offenen Wirbelnaht, wird schon als Jugendlicher regelmäßig zur Ader gelassen. Dennoch ist, wenn man einem protestantischen Lehrer- und Pfarrhaus entstammt und lange genug überlebt, der Bildungsweg vorgezeichnet. Gymnasium, Universitätsstudium, möglichst von einem Promotionsabschluss gekrönt. Krause, der sechzehnjährig als Student nach Jena geht, leistet das Pensum ab, mehr noch, er erweist sich als intelligenter, vielseitig interessierter Kopf, zudem als musikalisch hoch begabt. Er belegt die Fächer Theologie, Mathematik und Philosophie, setzt sich in Vorlesungen von August Wilhelm Schlegel, Fichte und Schelling, dem *rising star* am deutschen Idealismusfirmament. Nachdem er 1801 das theologische Kandidatenexamen ablegt, sich jedoch dagegen entscheidet, Pfarrer zu werden, bleibt Krause nicht viel anderes übrig, als sich als Hauslehrer oder Privatdozent zu verdingen. Obwohl sein mit gerade zweiundzwanzig Jahren publiziertes Buch *Grundlage des Naturrechts* die intellektuelle

Brillanz erstmals aufleuchten lässt, erfährt Krause, nachdem er beginnt, in Jena philosophische Vorlesungen zu halten, bald die Misere des wissenschaftlichen Nachwuchses: »Wir Privatdozenten werden bei allen neuen Unternehmungen der Academie so gar für nichts geachtet.«¹ Keine Karriereaussichten dort.

Geld, heißt das, ist knapp, die wirtschaftliche und soziale Situation prekär. Noch drückender aber wird sie, als er 1802, im Jahr seiner Promotion, Amalia Concordia Fuchs heiratet, mit der er im Lauf ihrer lebenslangen Ehe vierzehn Kinder hat. Zusammen gehen sie nach Rudolstadt, weg zwar von der Universität, abhängig jedoch vom Geld des Vaters. 1805, im Folgejahr, ziehen sie bereits nach Dresden, wo Krause einige Zeit später eine Lehrerstelle an der Ingenieurs-Akademie annimmt, die er 1813 wieder aufgibt, um nach Berlin zu gehen. An der neu errichteten Universität hofft er auf eine Lehrstelle. Zwei Jahre darauf geht es wieder zurück nach Dresden, 1824 nach Göttingen, ein Jahr vor seinem Tod zieht er ein weiteres Mal um, nach München. »Ich werde wohl zu kämpfen haben, so lang ich lebe«, schreibt er 1817 aus Berlin.² Ein weiterer Eintrag – jetzt vom 5. September 1830 – aus dem Psychogramm des akademischen Proletariats: »Wenn ich an die nächste Zeit denke, l...l so möchte mir grauen.«³

Neben der Unstetigkeit werden die Schulden, nicht zuletzt aufgrund seiner Unfähigkeit (sowie der seiner Frau), die verfügbaren Finanzmittel den Ausgaben anzupassen, zu einer dauernden Begleiterscheinung des Familiendaseins – man isst Grützsuppe und meistens trockenes Brot –, gemildert allenfalls von verlässlichen Zuwendungen aus dem thüringischen Elternhaus. Das hindert Krause nicht, in fünfundzwanzig Jahren zwanzig Bücher über Mathematik, Musik, Sprachreform, Recht und die zeitgenössische Philosophie zu veröffentlichen, ungeachtet eines noch umfangreicheren Nachlasses. Immer wieder verfällt er allerdings in psychische Krisen, und die wiederkehrenden Krankheitsphasen sind wenig dazu angetan, mit der erforderlichen Robustheit eine Hochschullaufbahn zu verfolgen.

Dennoch, in der biografischen Überlieferung findet sich der Hinweis, Krause habe sich in der Nachfolge Fichtes, der 1814 starb, um eine Professur in Berlin bemüht, erfolglos, »vom Staate verschmäht« (die Stelle erhält später Hegel). Obwohl er als Privatdozent in Göttingen eine Anzahl philosophischer Follower um sich schart, und es durchaus einflussreiche Unterstützer gibt, die eine universitäre Anstellung »dieses höchst interessanten Mannes« (Graf Winzigerode 1828 an den Geheimrat von Campe in Hannover)⁴ betreiben – auch Ludwig Tieck empfiehlt ihn: »als Denker muß ich ihn sehr hoch stellen«⁵ –, bleibt Krause der Zugang zum akademischen Establishment verwehrt. Dann noch eine Bewerbung, diesmal an der philosophischen Fakultät in München. »Die große Hitze der letzten Wochen hat mich sehr angegriffen«, schreibt Krause am 18. August 1832 und fährt fort, er wolle dem Minister Wallerstein seine »Dienste nochmals, – aber zum letzten

Male, anbieten«.⁶ Ein neuerlicher Fehlschlag, und es heißt, Schelling, seit fünf Jahren Professor in München, hätte das Ganze vereitelt.

Über Gründe dafür, oder über die Gründe derartiger Gerüchte, lässt sich spekulieren. Wollte Schelling – der im Fall Krause geäußert haben soll, man dürfe »keine neuen Elemente aufnehmen«⁷ –, verhindern, einen ehemaligen Studenten und nunmehr verarmten, kinderreichen Privatdozenten gleichrangig neben sich zu sehen? Lag ihm daran, seine Naturphilosophie als akademisches Alleinstellungsmerkmal zu pflegen, in einer Zeit, als deren Anziehungskraft schon merklich nachgelassen hatte? Oder war der Idealismus Krauses in seinen Augen nicht lupenrein, sprich: zu einem Humanismus verwandelt, der sich allzu leicht in politisch bedenklicher Weise ausdeuten ließ? Dass eine solche Vermutung alles andere als aus der Luft gegriffen ist, dafür zeugen zwei Beispiele.

Man brauchte kein Anhänger frühsozialistischer Ideen zu sein, Freiheitsgesinnung gepaart mit Demokratieneigungen reichten aus, um an deutschen Universitäten Probleme zu bekommen. Das musste Hegels Schüler Eduard Gans erfahren, ein Liberaler des Vormärz und renommierter Rechtstheoretiker, der in Berlin Vorlesungen über die Hegel'sche Rechtsphilosophie hielt (und bereits zweiundvierzigjährig wie Krause an einem Schlaganfall starb). Nachdem sich der preußische Kronprinz und nachmalige König Friedrich Wilhelm IV. gegenüber Hegel über Gans' republikanische Interpretation des Rechts mokiert hatte, sistierte Hegel als Rektor kurzerhand die Veranstaltung und übernahm die Universitätsvorlesung staatstreu wieder selbst. Auch Krauses Schüler Heinrich Ahrens erging es, fast zeitgleich, nicht besser. Seine Habilitation über Föderalismus – *De confederatione germanica*, 1830 –, die an Krauses Konföderationsideen anknüpfte, wurde in ihren republikanischen Vorstellungen als zu radikal betrachtet, was ihm die Aussicht auf eine öffentliche Anstellung verbaute.

Notgedrungen schlug sich Ahrens wie bereits sein Lehrer Krause in Göttingen als Privatdozent durch, bevor er als Hauptakteur der demokratische Reformen fordernden »Göttinger Revolution« 1831 durch die Staatspolizei verfolgt wurde. Er floh, ging im selben Jahr wie Heinrich Heine ins Exil nach Paris, ein Jahr später nach Brüssel, wo er eine Professur erhielt. Dort schrieb er ein in Europa einflussreiches rechtstheoretisches Werk, *Cours de droit naturel*, das 1839 in Paris und unter dem Titel *Curso de derecho natural* zwei Jahre später in Madrid in spanischer Übersetzung erschien – was Konsequenzen haben sollte. In Brüssel gründete Ahrens eine Schule, basierend auf den Bildungsmaximen Karl Krauses, von dem er darüber hinaus einige Werke ins Französische übertrug. Im Zuge der Märzrevolution kehrte Ahrens schließlich nach Deutschland zurück, wo er 1848 als Delegierter in die Frankfurter Paulskirche entsandt wurde, um an einer Verfassung und der Bildung eines Staatenbunds mitzuwirken.

Als den Verfolgungsbehörden klar wird, dass nicht allein Ahrens, sondern zudem der Krauseschüler Gottfried Schulz und auch Krauses Schwiegersohn Johann Heinrich Plath führend in den Göttinger Aufstand verwickelt waren (ein Heer von achttausend Soldaten wird gegen sie aufgeboten; Plath wird bald gefasst und zu einer langjährigen Freiheitsstrafe verurteilt; sein Vermögen wird eingezogen), konzentriert sich der Verdacht liberaler Umtriebe auf deren Ideengeber, auf Karl Krause selbst. Das zuständige Ministerium spricht von der »anerkannten Gefährlichkeit des Dr. phil. Krause«.⁸ Also Verhöre, er muss vor einer Universitätsgerichts-Deputation erscheinen, die ihn zwingt, Göttingen zu verlassen. Nebenbei: Drei Jahre später wird dort dann tatsächlich eine liberale Verfassung erlassen, die 1837 vom hannoveranischen König wieder aufgehoben wird, was zum Protest von sieben Göttinger Professoren führt, darunter Jacob und Wilhelm Grimm; sie alle werden von ihren Lehrstühlen entfernt. Deutsche Verhältnisse im *nation building*.

Letzte Station: München. Auch dort will man Krause nicht haben. Polizeilich wird ihm ein »Ausweisungsdecret« zugestellt. Gut nachvollziehbar, wenn ein Bürgertum, das seine aufstrebende geschichtliche Bedeutung gerade erst zu festigen beginnt, in einer sozial und akademisch augenscheinlich gescheiterten Figur, welcher der Ruf revolutionärer Aufwiegelung und des Atheismus vorausleuchtet, das Bild eigener Deklassierungssängste vorschwebt und »Elemente« wie Krause daher nicht mit offenen Armen empfangen will. Franz von Baader, Philosoph, Bergbauingenieur und Vordenker gewerkschaftlicher Organisation des Industrieproletariats gegen die »besitzenden Klassen«, setzt sich gleichwohl für ihn ein. Schließlich wird die Ausweisung vom bayrischen König zurückgenommen. Krause, erschöpft und »ohne alle endliche Hoffnung«,⁹ bleibt noch etwas mehr als ein Jahr.

Reize der Konnektivität¹⁰

Berühmt ist Hegels Satz, Philosophie sei ihre Zeit in Gedanken erfasst. In Wahrheit verbirgt sich hinter diesem Diktum die ganze Problematik der Disziplin. Auslöser für anhaltende Zwistigkeiten unter den Denkschulen. Ob Gedanken nämlich ewige Ideen, mentale Zustände, sprachliche Formulierungen (Propositionen) oder eine Form sind, in denen der absolute Geist zu sich selbst kommt, stellt sich als genauso fraglich dar wie der Umstand, was die Zeit denn sei, schon gar eine gegenwärtige Zeit. Und was bedeutet schließlich verfassen? Sammeln, widerspiegeln, konstruieren? Man sieht, mit jedem Begriff schwingt man wie ein Hochseilartist unter einer surrealen Zirkuskuppel. Festen Boden

und den Grund aller Dinge und Ideen zu erreichen, gleicht dem regressiven Unterfangen, das erste Axiom des Denksystems und den Urbeginn des Seins zu finden. Was Anlass zu der spitzen Bemerkung bot, Philosophie bestehe vor allem darin, endlos nach dem eigenen Anfang zu suchen.

Auch Krause kommt um das Problem nicht herum, doch wird bei ihm der Anbeginn von einem vorzeitlichen Moment, von einer Urszene in eine anhaltende Konstellation überführt. Präziser: in die Dreiecksbeziehung Gott, Vernunft und Natur. Kein personaler Gott mehr, wie er ihm in seiner christlichen Erziehung vor Augen gestellt wurde, verkompliziert sich das Gottesbild dadurch erheblich. Gott ist, was ist, Raum, Zeit, Materie in allen die Welt bildenden Untergliederungen, doch geht er nicht rückstandslos in der Summe aller Einzelteile, in 10^{85} Atomen des Universums auf. Denn es gibt da einen Überstand, ein Surplus, in den Worten von Karl Jaspers, etwas Umgreifendes. Gott ist die paradoxe Konzeption, der sich alle Differenzen und logischen Gegensätze – Natur/Vernunft; Körper/Geist; Einheit/Vielheit; Subjekt/Objekt – widerspruchsfrei zuordnen lassen. Ein abstraktes Konkretes, ein großes Oxymoron.

Fasslicher wird das, wenn man auf eine mögliche wissenschaftliche Übersetzung jener sonderbaren stilistischen Figur des metaphysischen Denkens schaut. So werden in der gegenwärtigen Biologie beispielsweise Lebensformen beschrieben, wo Ameisen oder Bienen einen Superorganismus ausmachen. Andere Lebewesen bilden über eine einzelne Art hinaus einen holobiontischen Metaorganismus unterschiedlicher Arten. Gemeinsam ist ihnen, dass einzelne, differente Lebewesen oder mehrere Spezies einen Gesamtorganismus erschaffen, in dem sie untrennbar zusammenleben und zusammenwirken. Sie bilden ein lebendes, sich selbst organisierendes und aus sich heraus entwickelndes System, das mehr ist als jedes seiner Bestandteile, mehr auch als die Summe der Unterschiede.

Eine derartige symbiotische Verbindung schwebt Krause vor, und er erfindet dafür den Begriff »Panentheismus«. Interessant dabei (wenn man die zeitverhaftete Denk-Schlacke abklopft), die Vorstellung eines umfassenden Organismus. Gott – der »große Organismus«, in dem alles Individuelle verbunden ist, um sich im Ganzen zu übersteigen. Auf der Erde findet demnach »eine allseitige Wechselwirkung« statt, die »wechselseitige Mittheilung und Verkettung ihrer unorganischen und organischen Produkte und dadurch eine gleichförmige Verbreitung des Lebens« (UM, 41). Tatsächlich ist dieses »organische Naturreich« insofern ein wirklicher Metaorganismus, als die Zuordnung lebender Systeme zueinander nicht deren Unterordnung voraussetzt. Zwar existiert jedes Einzelwesen allein durch die Gesamtheit, doch nur durch dessen individuelle Vitalität gedeiht schließlich auch das Ganze. Weil Lebewesen »nicht bloß neben einander

gereiht und einsam sind«, sondern »in allseitiger Geselligkeit, streitend und liebend« (UM, 9), leben, »ist das Weltall ein an freien selbstständigen Gliedern reiches organisches Ganze« (UM, 10).

»Wechselseitige Mittheilung und Verkettung«, dabei frei und selbstständig – in diesen widersprüchlichen Eigenschaften von Lebewesen zeigt sich Gott als das um seine Paradoxie erhöhte Zeichen, Grund für das nicht Begründbare zu sein. Neben dem Zauber der weit verzweigten Verbindung unterbaut das vor allem die subjektive Gewissheit, dass der Mensch frei geboren ist. In einem geschichtlichen Moment, in dem sich die erlebte Wirklichkeit mit der Signatur von Freiheit in aparte Logiken, Wertbereiche und soziale Sphären ausdifferenziert, versucht Krause durch die philosophische Beschreibung des konnektiven Bauplans der Welt auch den inneren Zusammenhalt der Realität wahrzunehmen. Entgegen der wachsenden Brüchigkeit moderner Subjektivitäten, der Zerrissenheit ihrer Selbstbilder und dem Zerfall solider Weltdeutungen zeichnet sich im Gefüge globaler Verbundenheit bei ihm ein neuer, dringend benötigter Sinn ab. Wichtiger als jedes Meta-Modell sind darum dessen Ableitungen. Das betrifft neben dem Verhältnis von Individuum und Gesellschaft zunächst jenes von Körper und Geist (Natur und Vernunft).

Auch da ist die organische Verflechtung allgegenwärtig. Das immaterielle Bewusstsein und die körperhaften Erscheinungen, beide »gleich ursprünglich, gleich lebendig« (UM, 29), fallen unter diesem Blickwinkel nicht, wie bei Descartes, auseinander. Descartes' der Neuzeit eingeschriebenes Schisma von Subjekten und Objekten führte zur Leibfeindlichkeit des europäischen Denkens, zum weitgehenden Verschwinden der Körper aus den Theorieräumen. Eine Theorie des Fleisches blieb, von Ansätzen bei Nietzsche oder Merleau-Ponty abgesehen, nicht zufällig lange ungeschrieben. Die Lehre, die es daraus zu ziehen gilt, formuliert Krause – trotz Descartes, trotz Kant – beeindruckend klar. Der Mensch bestehe aus einem »Wechselspiel« körperlicher und mentaler »Lebenskräfte« (UM, 29). »In der Menschheit finden wir allseitige freie Einwirkung der Geister auf Geister, der Leiber auf Leiber, der Geister auf Leiber, der Leiber auf Geister« (UM, 32). Vernunft ist die Vernunft besonderer Körper. »Ich denke« bedeutet immer auch »ich bin Fleisch« und »ich bin an einem bestimmten Ort«. Es gibt keinen ontologischen Dualismus von Geist und Fleisch, zumindest wäre er undenkbar. Wie unmöglich beides tatsächlich zu trennen ist, hat nicht bloß der ausgedehnte Körperdiskurs vergangener Jahrzehnte zutage gefördert, auch die androide Robotik-Forschung musste die Erfahrung machen, dass Kognition technischer Systeme ohne körperliche Simulationen nicht gut funktioniert. »Ich musste«, erklärt Rodney Brooks, Robotik-Entwickler am MIT, »ein vollständiges künstliches Wesen bauen, einen Roboter mit Armen und einem Kopf, eine Einheit innerhalb der Welt. [...]«

Vielleicht wird sich auch herausstellen, dass es wirklich wichtig ist, Roboter aus Fleisch und Blut zu schaffen, statt aus Silizium und Metall.«¹¹

Hier zeichnen sich bereits die weitreichenden Folgen der Konnektivität alles Seienden ab, wo sich weit drängender als ontologische Fragen, denen sich das Denken universeller Verknüpfung gegenübersteht, solche der Praxis stellen. Natürlich liegt es im Blick auf soziales und individuelles Handeln nahe, Krauses Grundgedanken der Konnektivität in Lebensformen der Partizipation zu übersetzen. Wo eine »allseitige Wechselwirkung« sämtlicher Teile einer Gesellschaft existiert, ist jeder Einzelne nicht bloß Bestandteil einer Familie, Institution, Gemeinde oder eines Unternehmens, er muss sich daran auch frei und eigenständig beteiligen können. Die Grundstruktur des Organismus wiederholt sich wie bei einem Fraktal innerhalb jeder sozialen Einheit, und all jenen, die darin eingebunden sind, fällt unabweisbar die Aufgabe zu, über dessen Gestaltung und Entwicklung unter Gleichen mitzubestimmen.

Halten wir im Sinne Krauses also fest: So unmöglich Körper und Bewusstsein voneinander zu trennen sind, so wenig lässt sich dort, wo menschliches und nichtmenschliches Leben in seiner Existenz aufeinander verwiesen ist, eine Hierarchie unter den Wesen errichten. Ihre Würde stellt sich allein in dem Verhältnis der Anerkennung als Teil eines Ganzen her, was heißt: durch ihre wechselseitige Unterstützung. Darin besteht Krauses fundamentaler ethischer Gedanke, nämlich in der nicht abweisbaren Pflicht, sich für die »Selbstständigkeit und harmonische Wechselwirkung aller Dinge, [...] alles Lebens und aller Schönheit« (UM, 90) einzusetzen. Genau das verlangt nach für seine Zeit radikal neuen sozialen Wertigkeiten. Es erfordert den Schutz und die Unversehrtheit des Körpers so sehr wie etwa Kinderrechte oder die Gleichheit von Frauen in Gesellschaft, Wissenschaften und Kunst. »Es ist die höchste Würde des einzelnen Menschen, als freier, inniger Theil der ganzen Menschheit zu leben, und sein im Ganzen gewonnenes und erhöhtes Leben dankbar der ganzen Menschheit darzubringen« (UM, 34).

Mit jeder einzelnen Person geht die solidarische Pflicht gegenüber anderen und dem Ganzen seiner erlebten Welt einher. Eine die bestehenden Verhältnisse umstürzende Forderung. Eingebettet in eine vielseitige, berührungsreiche Welt von Beziehungen, geht es um die Entfaltung jedes Einzelnen, welche die Solidarität mit den anderen nicht bloß einbezieht, die vielmehr auf ihr aufbaut. Die Architektur von Krauses Gesellschaftsbild folgt, auch in Bereichen von Wirtschaft und Politik, einer Relationenlogik, deren kommunikative und assoziative Vernetzung – nicht Macht, Überordnung und Maximierung – Kern von Vergesellschaftung ist, abhold desintegrativer, disruptiver Impulsivität und partikularen Interessensgelüsten.

Gewagte Überschreitungen

Die komplex verfigte Architektur der Wirklichkeit legt Verhältnisse offen, die dazu auffordern, sie mit einem konnektiven Leben zu erfüllen, das die darin schlummernden Keime zum Wachsen bringt. Der Gesamtorganismus Welt, Bewusstsein und Natur, stellt ja keine statische Größe dar, und auch Gott erscheint in einer dynamischen Kurve, eingetragen über der Koordinate Zeit. Alles entwickelt sich, hat seine Geschichte, ist evolutionäres Geschehen. Womit sich der Blick für Zukunft öffnet.

Zukunft, zumindest in ihrem modernen Verständnis, reduziert sich nicht auf die Verlängerung des Hier und Jetzt in der Zeit. Ihre Progressivität verdankt sich einem Bewusstsein, das sich – unabhängig davon, ob man den Blick geschichtlich, sozial oder moralisch ausrichtet – als prozessuale, kinetische Größe interpretiert. Selbst wenn ein Index von Festlegungen besteht, und sogar wenn nicht wenige gesellschaftliche Anstrengungen genau darauf abzielen, derartige Fixierungen in Institutionen, Gesetzen, Moralvorstellungen, Gebräuchen festzuschreiben, so bleiben sie letztlich doch eine fluide Angelegenheit. Zwar mag der Reflex, am vermeintlich Bewährten festzuhalten, begreiflich sein, in seinem defensiven Charakter scheitert er früher oder später gleichwohl an der dem Bewusstsein innewohnenden Dynamik. Bewusstsein ist nicht, es bildet sich aus.

Natürlich tut es das keineswegs von allein. Denn zum einen setzt es Kontingenz voraus: Ereignisse und Umstände, über die niemand, kein einzelner und keine soziale Gruppe, zu verfügen in der Lage ist. Zum anderen beruht Bewusstsein aber auf einer Praxis von Reflexion. Beide Faktoren wirken auf die geschichtliche Entwicklung ein, die aus diesem Grund nie gänzlich kontrollierbar, jedoch auch nie vollkommen willkürlich abläuft. Ohne Frage kann es Beobachtern der realen Geschehnisse so vorkommen, als erschöpfe sich das historische Jetzt in der »breiten Gegenwart« (Hans-Ulrich Gumbrecht) zahlloser Zufälle und diffuser Einzelaktionen. Nicht einbezogen in diese Sichtweise wird dabei die Lenkungsfunktion kultureller Intelligenz. Trotzdem vermag das Bewusstsein die Randomisierung auszuhebeln und das horizontale Vielerlei mit einem steuernden Vektor zu versehen. Gerade Krauses Denken ist provokativ und nimmermüde darin, und so gesehen tatsächlich idealistisch, diese Seite der Geschichte in den Vordergrund zu stellen.

Geschichte als naturverhafteten Zufallsprozess auszugeben, unterschlägt die menschlichen Kräfte, richtungsweisend einzuwirken – die zivilisatorische Evolution der Evolution. Keine Logik des Handelns, und damit des Menschseins, kommt ohne Intentionalität aus. Das unterscheidet physikalische von sozialen Ereignissen. Sie werden von Gründen bewegt, nicht von Ursachen angestoßen.

Und wo die Historie den Raum für das endlose Wechselspiel von Natur und Intelligenz abgibt, findet sich ein triftiger Grund für die fortwährende Überschreitung von Kontingenzen.

Um zu sehen, dass Gott »sein Werk nicht in der Zeit geschlossen« (UM, 12) hat, richtet sich Krauses Blick auf das geschichtliche Versuchsfeld aus, auf dem erstarrte Verhältnisse oder die Fatalität ewiger Wiederkehr transzendiert werden können. Anthropologisch ist der Mensch ein soziales und kollektives Wesen. »Bei jedem eigentlich gesellschaftlichen Werk« (UM, 39) bedarf es der Kooperation, ob in der Landwirtschaft, Wissenschaft, Kunst oder Religion. »Die Natur selbst bildet in dem einen großen Ganzen ihres organischen Lebens, alle mögliche innere Gegensätze und Eigenthümlichkeiten des Lebens erschöpfend, Reiche, Klassen, Gattungen, Familien, Individuen« (UM, 25). Nicht genug ist es allerdings, die soziale Verschachtelung und »Wechselwirkung aller Formen« von Vergesellschaftung nur analytisch zu beschreiben, ohne die darin sichtbare Tendenz eines reflektierten Handelns wahrzunehmen, Synthesen zu bilden. »Das Wesen des Geistes ist unzertrennlich und organisch«, ganz so wie es der menschlichen Natur entspricht, sich zu assoziieren.

Aus diesem Grund gilt, dass Menschen sowohl bewusstseinsphilosophisch wie sozialanthropologisch zu transzendierenden Formationen neigen, zu Metagebildern. Zwar entwickelt sich die Realität, und danach modelliert Krause seinen großen Entwurf und hält es an diesem Punkt mit Schellings Naturphilosophie, anhand von Gegensätzen. Doch Antagonismen, Polaritäten, Unterschiede – »alle mögliche innere Gegensätze« und Formen des Andersseins – befriedigen ein menschliches Selbstbewusstsein mitnichten, das sich mit Disparität keineswegs abfinden will. Beständiger Herd intellektueller Unruhe liegt in Gegensätzen und kruden Asymmetrien auch jene unmittelbare Anstößigkeit, die zur Ausbildung übergeordneter Vermittlungen herausfordert, zu Verhältnissen einer Gleichheit oberhalb der Differenz. Entgegengesetzte Dispositionen provozieren die Komposition einer »organischen, rhythmischen, symmetrischen Harmonie« (L, 301). Eine Aufstachelung, die an unseren Intellekt ergeht, an unsere körperliche Sensitivität, an die Kapazitäten schöpferischer Selbstreflexion.

Hören wir ein paar von Krauses Formulierungen: »Von Selbstbeobachtung und Selbsterkenntnis geht alle Einsicht, alle Tugend aus« (UM, 13), was für die »Konstruktionen der Wissenschaft« (UM, 17) gleichermaßen zutrifft, wie im Fall von Kunst und Gesellschaft. »Jeder Geist ist frei, selbstständig, eigenthümlich, es ist keiner dem andern gleich, und das Eigene jedes Einzelnen hat absoluten Wert; aber keiner kann abgesondert von allen andern Geistern leben« (UM, 20), jedenfalls nicht, ohne dass das einzelne Individuum oder Kollektiv unter den Beschränkung seiner »Einseitigkeit« (UM, 29) leidet. »Perspectivische Symme-

trie« (UM, 21) allen verfügbaren und erreichbaren Wissens lässt sich hingegen ausschließlich »in einem freien leichtbewegten Spiele geistigen Lebens« (UM, 15) erreichen, als einem »Theil der Selbsterziehung« (UM, 18), bei der es letztlich um »die mögliche Universalität der Bildung« (UM, 21) zu tun ist. Unerlässlich ist eine derartige Bildung aber allein schon deswegen, weil »die Menschen voneinander geistige Übereinstimmung über das Wahre, Gute und Schöne« (UM, 18) fordern, damit »alle auf einem gemeinsamen Grund und Boden der Welt« (UM, 19), nicht in inkohärenten Realitäten leben, in einem aufgewühlten, rivalisierenden Anderssein. So lassen sich die – fundamentalistischen – Zornenergien, lagernd in diversen Religionsgemeinschaften und Glaubensrichtungen, nicht einfach dadurch entschärfen, dass deren jeweilige Wahrheit nicht als ein höchster Anspruch verstanden, sondern als relative Kulturdifferenz verbucht wird. Um deren existenziellen Ernst jedoch nicht einfach beiseite zu schieben, muss man sie in verbindender »Gottinnigkeit« (Krause) oder in einem »Weltethos« (Hans Küng) transzendieren.

Trotz der intensiven Geist-Reflexionen denkt Krause von den Anfängen seiner Rechtsphilosophie bis zur Ausformulierung seiner umfassenden politischen Vorstellungen Theorie und Praxis in einer engen Verknüpfung. Das verbindet ihn sowohl mit Frühsozialisten wie Saint Simon wie mit einer verschärften Revolutionskritik, die Georg Büchner in *Dantons Tod* formuliert: »Geht einmal euren Phrasen nach bis zu dem Punkt wo sie verkörpert werden.«¹² Je unterschiedlicher und gegensätzlicher sich uns die moderne Welt darbietet, desto stärker rückt Bildung für Krause in den Mittelpunkt einer geschichtlichen Lenkungswirkung von Gesellschaften. Damit ist es ihm so ernst, dass er seine Kinder zeitweise acht Stunden täglich selbst unterrichtet. 1815 arbeitet er in Berlin an der Satzung zur Gründung einer »Gesellschaft für Erziehung«, getragen von der Absicht, nach humanen Vorgaben »allgemeinmenschlicher Bildung« »zu Erziehern erziehen, zu Ausbildern ausbilden« zu wollen (A, 84). Als gesellschaftlichen Affront und wissenschaftliche Provokation muss man es bezeichnen, wenn Krause 1803 seinen weit in die Zukunft vorausgreifenden Widerspruch zur bestehenden Rechtlosigkeit von Kindern formuliert. Noch im Code Napoleon ist die absolute väterliche Gewalt einschließlich des Züchtigungsrechts festgeschrieben. Krause dagegen: »Die Eltern haben überhaupt auf ihre Kinder, als solche nicht mehr Recht, als sie auch gegen alle andere Menschen, Erwachsene, oder Kinder haben; – daher auch der Leib der Kinder für die Eltern in Absicht auf körperliche Züchtigung, um sie durch Leibscherzen zu zwingen, absolut heilig und unverletzlich ist« (GN, 215). Erwachsene, Eltern, Kinder – das Recht auf Unversehrtheit transzendiert alle Differenzen und schafft Gleichheit.

Ein frappant neuer Gedanke, fordert Krause folgerichtig elterliche Pflichten

und komplementäre Rechte der Kinder ein, die nicht als »ein natürliches Eigenthum« (GN, 216) der Eltern zu betrachten seien, da sie wie alle Wesen freie und autonome Subjekte sind. Mit Friedrich Fröbel, dessen Pädagogik unmittelbar von Pestalozzi angeregt ist, führt Krause eine mehrjährige Korrespondenz, nachdem er zuvor in der Zeitschrift *Isis* einen Aufsatz über dessen »erzieherisches Streben« veröffentlicht hat. Der Austausch – Fröbel hat Krauses Werk *Das Urbild der Menschheit* aufmerksam gelesen – scheint zudem das frühkindliche Konzept des »Kindergartens« mit inspiriert zu haben, den Fröbel 1840 gründet. (»Seine Richtung auf das früheste Alter ist erst ein Ergebnis der neuen Anregung, die ihm durch Krause ward«, schreibt Krauses engster Schüler Hermann von Leonhardi.¹³) Doch trotz derart konkreter Reformanliegen sieht Krause sein oberstes Ziel darin, mit seinem Denken eine geschichtlich wirksame Kraft auf die ganze menschheitliche Entwicklung auszuüben.

»Jeder Mensch ist ein freier und selbstständiger Geist und Leib, und trägt die Keime aller menschlichen Vortrefflichkeit in sich« (UM, 37). Halb frühsozialistisch, halb philanthropisch erfordert das zivilisatorische Bildungsprojekt die gesteigerte Realisierung der individuellen und kulturellen Potenziale. Was ist, kann nicht der Endzustand der Geschichte sein, der Mensch ist mit sich noch nicht fertig. Er hat sich noch vor sich und die Menschheit befindet sich erst auf dem Weg zu ihrer besten, humansten Formation. Um dorthin zu gelangen, hat sie ihre grundlegende Aufgabe zu erfüllen: Entfaltung der gemeinschaftlichen Kräfte sowie derjenigen eines jeden einzelnen. Individualismus und Kollektivismus, Selbstrealisierung und Solidarität beziehen sich innerhalb dieses geschichtlichen Vektors als konvergierende Energien aufeinander. In ihrem Zusammenwirken erst erreichen sie, während die Gesellschaften aus der Natur nie einfach herauszuspringen vermögen, die Wirkgröße eines geschichtlichen Bewusstseins.

Ein Leben lang arbeitet Krause an einer Philosophie der Verbundenheit. Der »allseitigen Wechselbestimmung aller Dinge und aller menschlichen Bestrebungen« (UM, 38) in Wissenschaft, Kunst oder Gesellschaft entspricht eine »stetige endlose Gestaltung, Leben in der Zeit; worin jedes Geschöpf, gemäß der göttlichen Harmonie der Welt, in schöner Ordnung sich von Gestalt zu Gestalt fortbildet« (UM, 8), sprich: transformiert oder dekonstruiert. Nicht prästabiliert, wie bei Leibniz, ist Harmonie für Krause ein geschichtliches Arbeitsergebnis. Ausgleich zwischen gegensätzlichen Mächten, Vermittlung disparater geschichtlicher Erfahrungen und sozialer Missverhältnisse, all das stellt sich nicht durch metaphysische Wirkkräfte ein, es muss durch kooptierte Auseinandersetzungen und mühsame Verständigungsprozesse erreicht werden, die ohne transzendierende Perspektive nicht erfolgreich verlaufen.

Das wird einmal mehr bestechend deutlich am Unterschied von Mann und

Frau. Die natürliche Funktion der geschlechtlichen Differenz zur Reproduktion der menschlichen Spezies wird gesellschaftlich überstiegen im Verhältnis zweier freier Personen in einer – bürgerlich formatiert – Ehe, in der zwei Individuen »Eine höhere Person« (AS, 168) bilden. Für Krause ist die Ehe darum mitnichten ein männlich dominierter »Unterwerfungsvertrag, sondern vielmehr ein wechselseitiger Ergebungsvertrag um Liebe« (GN, 197f). Auch damit eckt er in seiner Zeit und noch lange danach an. Denn die verlangte Gleichrangigkeit und Gleichwertigkeit der Geschlechter führt eherechtlich einerseits zum partnerschaftlichen Konsensprinzip. Andererseits aber zeitigt sie ganz konkrete materielle Folgen, indem das Familieneigentum, anders als bisher, wo allein der Mann darüber verfügt, allen Mitgliedern gehören soll, auch der Frau, auch den Kindern. Ein revolutionärer Ansatz, den umzusetzen es mehr als ein Jahrhundert braucht und der zu der Einschätzung berechtigt, »daß Krauses Ideal für seine Zeit extrem frauenfreundlich ist.«¹⁴

Angesichts der teils stark umkämpften Gegensätze unter Geschlechtern, Individuen, Gesellschaften und Nationen ist die Entscheidung, derartige in aller Regel gewagte und nicht unkomplizierte Überschreitungsprozesse auszutragen, an die feste Überzeugung gebunden, Verhältnisse des Ausgleichs und der Konfliktaussetzung nicht nur erreichen zu können, sondern sie im Interesse einer globalen Humanität auch erreichen zu müssen. Selbstverständlich beweist ein Blick in die Geschichte sofort, wie holprig und mit Fallstricken bestückt ein solcher Weg ist. Schwierig hauptsächlich deswegen, weil eine Vermittlung erforderlich wird, die nicht darin besteht, Differenzen zu fusionieren und unterschiedliche Zustände zu vermischen wie bei einer Assimilation. Der Sache nicht weniger unangemessen wäre es, einen Durchschnitt herzustellen oder Kompromisse einzugehen, womit die gegensätzlichen Seiten irgendwie leben können, möglicherweise in Parallelrealitäten oder Marginalisierungen, ohne sich wirklich auf den anderen einzulassen und einzustellen.

Wir wissen aus mehr als zwei Jahrhunderten blutiger nationalistischer Erfahrungen, historisch verschiedene Individuen und Gesellschaften können, wollen sie nicht beständig um gegenseitige Unterwerfung ringen, nur den einen Weg beschreiten, »nach Maßgabe ihrer geistigen Anlagen und der sie umgebenden Natur nach und nach fähig [zul werden, [...] durch Menschenkunst und Recht vereinigt zu werden« (UM, 44). Das freilich setzt Anstrengungen zur Überwindung von Kulturalismus und Relativismus ebenso voraus wie die Bereitschaft identitäre, kollektivistische Barrikaden abzuräumen. Die Vorstellung, Autonomie bestehe im Beharren auf eigenen Überzeugungen und identitätspolitischen Selbstbildern, ist in Krauses Augen abwegig. Gesellschaften wie einzelne Gruppen erreichen ihre Souveränität nicht auf dem Weg imperialer Machtgebilde,

hergestellt in zahllosen Kriegen und mittels hegemonialen, insbesondere kolonialen Abhängigkeiten. »Selbstständigkeit« bezeichnet eine geschichtlich unabschließbare Situation und sie bedeutet: »Gegensatz mit dem höheren und mit dem Nebenwesen, und Vereinigung dieses Gegensatzes in harmonischer Wechselwirkung als die Grundformen des Weltbaues« (UM, 11f).

Worum geht es also wirklich innerhalb eines Prozesses, dessen regulative Idee »Menschheit« oder »Humanität« lautet? Darum, in der Vermittlung von Kontingenzen und Intelligenz verschiedene oder sich sogar entgegenstehende Auffassungen auf einer darüber gelagerten Ebene zu inkludieren. Etwa in der Weise wie Formen familiärer oder tribaler Ordnungen in nationalen Verfassungen, wie nationales in internationalem Recht aufgehoben und von ihm transzendiert werden kann. Voraussetzung für eine dergestalt gestufte Ordnungsbildung ist dabei nicht allein die theoriegeleitete Abstraktion. Sie beruht vor allem auf der Neubildung geschichtlicher Erfahrung und der Transformation kulturellen Bewusstseins auf breitester gesellschaftlicher Ebene.

Beileibe kein alter Hut, erschließt sich unserer Gegenwart dadurch doch eine unbequeme Erkenntnis. Und sie leitet uns direkt ins Zentrum aktueller Debatten, sofern die geradezu magischen Politikformeln von Multikulturalität, Multiethnizität oder Multisexualität in Wahrheit nämlich keineswegs daraufhin angelegt sind, Widersprüche von Lebensformen und Lebensnormen in Wohlgefallen aufzulösen. Sprich: in geteilte Anerkennungsverhältnisse, deren Konsequenzen in der überwölbenden Transformation des Hier und Jetzt und einer polarisierenden Faktizität bestehen. Das bleibt solange eine Illusion, als die emphatische und reflektierende Bereitschaft fehlt, mit der sich die jeweilige Andersheit auf etwas Drittes hin zu befragen und schließlich zu übersteigen vermag. Gelingt es aber, vermittelt dieser Moment eine Einsicht, der die abstrakte Idee Menschheit schmerzlich spürbar werden lässt, weil sich die Vorstellung der eigenen Identität plötzlich verwandelt. Mit anderen Worten: Anerkennung bestätigt gerade nicht den duldsamen Status quo bestehender Unterschiede, im Gegensatz dazu erweist sie sich vielmehr als nachgerade anstößig und anmaßend in ihrem humanen Anspruch, verändernde Vorgänge wechselseitiger Transzendenz auszulösen.

In sich hochgradig differenzierte Gesellschaften funktionieren eben nicht als lauwarmer Konsensbetrieb, der Pluralität gutmeinend einebnet. Worum es ernstlich geht, wenn man Krauses Überlegungen weiterdenkt, ist, Pluralität im Rahmen einer idealen, darüber gelagerten Übereinstimmung zu formulieren, mit dem Ziel, Vielfalt gerade nicht zu verneinen, sondern sie als Bedingung ihrer Möglichkeit in einer weiter und vielfältiger werdenden Welt zu überschreiten. Damit will nicht so sehr das Glück der Vielfalt und des Anderen gepriesen

sein als vielmehr die mühevollere Arbeit an Gerechtigkeit, Gleichheit, Achtung, Gewaltlosigkeit, Aufrichtigkeit, Freiheit, gutem Leben. Scheitern entsprechende Bemühungen, entpuppt sich jeder vermeintliche Kompromiss, jede multikulturelle Toleranzbekundung früher oder später als nicht versiegende Quelle von Ressentiment und letzten Endes von Aggression. Das so zu sehen, bedeutet zu akzeptieren, dass es zum ethischen Universalismus gehört, nicht das hegemoniale Werkzeug irgendeiner Gruppe oder einer Nation über eine andere zu sein, denn »im Universalismus verhalten sich die Individuen zu sich selbst als »universell; sie haben direkt an der universellen Position teil, indem sie ihre eigene soziale Position übergehen«, übersteigen.¹⁵ Die gleiche radikale Anforderung gilt uneingeschränkt für Gesellschaften und Kulturbereiche.

Vertikaler Unionismus

Ist es wirklich zutreffend, dass politische Effektivität mit der von oben ausgeübten Steuerungskraft zunimmt, oder erweist sich doch die weitgehend freie Selbstorganisation sozialer Gebilde als die stärkere Option? So lautet heute in etwa die globale Systemfrage und sie lässt sich keinesfalls von dem Bild der Gesellschaft und letztlich auch der Menschheit trennen, das hinter der Antwortalternative rumort. Wo Unterwerfung und autoritäre Hierarchie in den menschlichen Beziehungen allerdings zurücktritt, wird deren innere Plastizität sichtbar. Maßstäben offener Gestaltung nachzugeben, anstatt solchen von engmaschiger Beherrschung – nach innen wie nach außen –, löst Motivationen aus, die soziale und politische Bewegungen in Gang setzen.

Angesichts »gelenkter Demokratien«, neuer Nationalismen oder des machtpolitischen Unilateralismus (ausstrahlend mit dem Trumpismus) mutet Krauses politische Theorie hochgradig aktuell an. Anders als Fichte, der in seinen *Reden an die deutsche Nation* die »deutsche Eigentümlichkeit und deutsche Vaterlandsliebe« als »Hülle des Ewigen« und »Offenbarungen des Göttlichen« mystifiziert,¹⁶ propagiert Krause keine nationale Sonderstellung und völkischen Ideale, die er als »menschheitwidrige Überhebung des deutschen Volkes« ablehnt.¹⁷ Um allerdings zu sehen, in welche Formate Gesellschaften und Nationen sich am besten einfinden, stellt sich uns die Frage, ob sich im Fortgang des Mäanders wechselseitiger Reibungen und Beeinflussungen, von Konnektivität und Überschreitung, eine innere Tendenz, eine nicht rein willkürliche Richtung zu erkennen gibt, in deren Folge multipolare Prozesse entlang der Ausbildung von größeren Einheiten und höheren Ordnungen verläuft.

Als im Sommer 1807, gut ein dreiviertel Jahr, nachdem Hegel den berittenen

Weltgeist in den Straßen Jenas mit einer »wunderbaren Empfindung« erblickt hatte, Karl Krause in der Dresdner Gemäldegalerie Napoleon auf dem Höhepunkt seiner Macht zu Gesicht bekommt, festigt sich bei ihm eine Vorstellung, die er 1803 in seinem Buch *Grundlage des Naturrechts* vorformuliert hatte. In diesem Moment glaubt er im französischen Kaiser den Protagonisten einer historischen Kraft wahrzunehmen, deren Einwirken eine große überstaatliche Vereinigung herbeizuführen imstande wäre. Die Folge: Krause beginnt an einer knapp konzipierten Schrift über den »Weltstaat« zu schreiben. Schnell wuchert das Ganze aus, nimmt alsbald gigantische Ausmaße an. Kurz gesagt: das Vorhaben scheitert, findet letztlich jedoch in dem Buch *Das Urbild der Menschheit* (1811) in wichtigen Grundzügen seinen Ausdruck.

Was ist mit der neuen Idee vom »Weltstaat« (UM, 99) genau gemeint? Der Endpunkt eines – nennen wir es – vertikalen Unionismus. Also das Ziel geschichtlicher Zusammenschlüsse, das darin liegt, eine gestufte Architektur konstitutioneller, politischer und rechtlicher Ordnungen aufzubauen, ohne die vorausliegende Vielfalt der Gesellschaften und ihrer Teilbereiche dabei zu schmälern und ohne das Prinzip der Überschreitung einzuschränken. Was Krause mit seinem »Weltstaat« nicht vor Augen schwebt, sind die hergebrachten Macht- und Militärbündnisse, wie sie noch im Rheinbund unter Napoleons »Protektorat« leitend sind, dem zu dieser Zeit beinahe alle deutschen Staaten – ausgenommen Preußen und Österreich – angehören. Als dann im Rheinbund die restriktiven Folgen – bürokratische und polizeiliche Repressionen – immer offener zutage treten und der aggressive Militarismus Napoleons sich ausweitet, wendet sich Krause von der Top-down-Sicht und dem Führerprinzip der Historie ab, um den geschichtlichen Unionismus als selbstorganisierenden Prozess sozialer Einheiten zu entwerfen.

Der utopische Unionismus, aus dem eine »Menschheit des Weltalls« hervorgehen soll,¹³ kennt keinen Masterplan. Aus triftigen Gründen, gibt es dafür doch weder eine historische Blaupause noch ein Supergehirn, das ihn ausarbeiten könnte. Es handelt sich um einen historischen Prozess, offen letztlich nicht in seiner Richtung, wohl aber in seinem genauen, durchaus nichtlinearen Verlauf, weil weder Komplexitäten noch Zufälle dabei unter menschliche Kontrolle zu bringen sind. Ähnlich, wie das in natürlichen Biomen der Fall ist, entzieht sich die Verknüpfung sozialer Lebensformen auf einer übergeordneten Ebene in ihrer evolvierenden Entfaltung menschlichem Zugriff. Allerdings nur zum Teil, denn was über bestehende Verhältnisse und deren innere Gegensätze hinausführt, ist, folgt man Krause, weder revolutionäre Disruption, noch der unausgesetzte Konkurrenzkampf ums Dasein. Erfolgversprechend ist hier einzig die unverdrossene Anstrengung von Individuen, Gruppen und Gesellschaften, in befriedeter,

gedeihlicher, unionistischer Koexistenz zusammenzufinden. Politisch leitet sich daraus die Forderung einer regionalen und globalen Bündnispolitik im Zeichen ausgehandelter Wertvorstellungen und Respektsbeziehungen ab.

Die Ideologie nationaler Unabhängigkeit, der Isolationismus des Fremden, politisch funktionalisierte Zugehörigkeit und ethnischer Separatismus gehören in jeden politischen Instrumentenkasten von Herrschaft, um gewachsene oder herbeigesehnte menschliche Zusammenhänge auseinanderzureißen und zu zerfetzen. Krauses programmatisches Aussetzen von Machtpolitik will nicht blauäugig über mögliche schwerwiegende Gegensätze hinwegsehen. Sein erstaunlicher geschichtlicher Entwurf jedoch zielt darauf ab, deren zerstörerisches Konfliktpotential in Anstrengungen zum Konsens zu entschärfen, was mit einer ehrgeizigen gesellschaftspolitischen Agenda einhergeht, insoweit jede Verbindung innerhalb einer übergreifenden Form zum einen ohne Übergriffigkeit zu geschehen und zum anderen die »wahre Mündigkeit« aller im Auge zu behalten hat. Die unter den Bündnispartnern zu vereinbarenden »humanen Principien der Foederation« vorausgesetzt, ergibt sich aus diesem politischen Prozess die »vollkommene Harmonie des Bundesstaats«,¹⁹ wir würden heute sagen, der innere Frieden. Und wieder meint Harmonie keine Wohlfühlgesellschaft, keine ausgeweitete Wellnesszone weltweiter Tourismusbehaglichkeit. Tatsächlich ist sie nichts anderes als die nimmermüde kollektive, transzendierende Arbeit am Widerspruch.

Den Utopismus unionistischer Gebilde, die von Familienbanden bis zur verfassten Völkergemeinschaft reichen, als realistische Architektur einer globalen Menschheit auszuformulieren, darin sieht Krause seine Mission, weil »ich mir eines höheren Berufes bewußt bin, als dessen eines Universitätslehrers.«²⁰ Und er lässt sich durch keine noch so scharfen realpolitischen Einwände beirren. Graf Karl Geßler, preußischer Gesandter in Dresden, führt sie ihm brieflich mit scharfem Blick auf die europäische Lage vor Augen, »wo gerade ein Theil damit beschäftigt ist, den andern todzuschlagen und zu schinden, da Mangel und Elend überall einreißen, gerade weil ein Theil der Menschen alles Gewerbe und Mittel etwas zu verdienen geflissentlich zerstören, dabey aber den andern mit ungeheuren Abgaben belastet.«²¹ Weit entfernt davon, dergleichen als Gegenargumente gelten zu lassen, sieht Krause sich mit seinem Eintreten für frei ausgehandelte globale Verhältnisse von Einheitsbildungen gerade deswegen »auf dem Weg meiner Pflicht.«²²

Unerachtet der zeitgenössischen Begeisterung zur Formierung einer deutschen Nation, hofft Krause auf das »Aufblühen eines europäischen Völkerbundes« (T, 78). So weitsichtig das nach unseren heutigen Erfahrungen klingt, seine Forderung nach Schaffung eines »Staatenbundes«, worin sich »die Menschheit

als Menschheit konstituiert« (E, 74), präludiert noch visionärer dem erst ein Jahrhundert später geschaffenen »Völkerbund« und den 1945 gegründeten »Vereinten Nationen«. Unverdrossen gehen Krauses Bemühungen ein Leben lang dahin, Nationalismus und Supranationalismus in einem widerspruchsfreien Verhältnis zu arrangieren. Möglich durch sein Stufenmodell eines Menschheitsbewusstseins, bei dem die nationale Identität ihre Humanität einzig durch internationale Überschreitung in hochgradigeren Vereinigungen gewinnt. Umgekehrt entgehen Unionen der Gefahr, zur hohlen politischen Form zu verkommen, nur dann, wenn sie die Substanz nationaler und lokaler Selbstbeschreibungen, soweit es geht, respektieren und in sich aufnehmen.

Je weiter der vertikale Unionismus voranschreitet, umso faszinierender bringt er gewissermaßen den genetischen Code der organischen Reiche des Sozialen, letztlich des evolvierenden, in sich verknüpften Lebens als solchem zur Anschauung. Mit seiner historischen Idealtypik beweist Krause nicht bloß intellektuelle Tapferkeit vor der Zeitgeschichte zu Anfang des 19. Jahrhunderts, er erkennt – auch hierin analytischer Avantgardist – einen Wesenszug der sich selbst bewusst werdenden globalen Zivilisation. Ihre Voraussetzung beruht auf dem »freien Verkehr der Völker«. Aufmerksam registriert er die Grundzüge einer kommenden Globalisierung mit »Reisen zu Wasser und zu Lande und in der Luft«, einer unbeschränkten Mobilität also, wodurch »die engeren und weiteren Verbindungen der Völker« entstehen (UM, 44). Dazu kommen mediale Verbindungen über große Strecken, deren Vorboten Krause höchst interessiert in der Telegrafie wahrnimmt. »Durch ein allgemeines Telegraphennetz« würde die »Lebenverketzung über die ganze Erde« bewerkstelligt (WL, 49), womit damals nur die optische »Fernschreibekunst«, der von Claude Chappe entwickelte Flügeltelegraf, gemeint sein kann (von C.F. Gauß und W.E. Weber wurde ein erster elektromagnetischer Telegraf ein Jahr nach Krauses Tod konstruiert). Ähnlich medienvisionär sieht Krause die Erfindung der weltweiten »Hör- und Sprechkanäle« (WL, 49) voraus, wofür es einen ersten Hinweis mit der Telelalie gibt, durch die *by sound or speech* ein »ungeheures Verhältnis der Entfernung zu der versprochenen Schnelligkeit« erreicht werde.²¹

Die seit Krause nicht erledigte Aufgabe lautet heute: Den politischen Westen und Osten, den globalen Süden und Norden in Schritten einer vielseitigen Verständigung über die Prinzipien einer globalen Zivilisation, die auf völkerrechtsvertraglicher Grundlage fußt, einander beharrlich anzunähern. Und wie bei jeder sozialen Transzendierung setzen auch hier Prozesse, in denen sich internationale Gemeinschaften formen, die Neukonfiguration bisheriger Identitäten und partieller Interessen zugunsten allgemeiner Ziele voraus (man kann durchaus an konkrete Beispiele wie die Schaffung von Eurobonds oder

das Pariser Klimaabkommen denken). Wohlgermerkt, all das sollte geschehen, ohne das vorgängige, kleinteilige und feingliedrige Leben zu zerstören oder zu entwerten, wenngleich sich dieses einer neuen Referenz ausgesetzt, von einem anerkannt höherwertigen Bezugsrahmen eingerahmt sieht. So ungefähr ließe sich Krauses Antwort auf die Frage formulieren, ob es irgendwann eine gelebte europäische Nation oder gar eine globale Identität und Staatengemeinschaft geben kann und ob dazu antinationales Denken, wie es von einer bestimmten Linken eingefordert wird, notwendig ist. Identitätskonflikte entstehen an Stellen, wo in einer Kultur keine Modelle verfügbar sind, in deren Rahmen sich Rollen, Werte, Rechte oder Selbstbilder integrieren lassen, wo also kein gesellschaftlich objektiviertes Bewusstsein von Antagonismen und von deren humaner Transzendierung existiert.

Krausismo ›español‹ (Ein Exkurs)

»Das große Leben der Geschichte« (UM, 35), dieser Metaorganismus, von dem Krause spricht, überschreitet jeden separatistischen und nationalistischen Denkrahmen. Aus diesem Grund lässt sich, wenn man über Krause schreibt, der *Krausismo* auch nicht übergehen, jene intellektuelle Bewegung mit erheblichen politischen, ja revolutionären Auswirkungen. Der *Krausismo* macht Krause zu dem, neben Marx, einflussreichsten deutschen politischen Denker des 19. Jahrhunderts. In seinem Buch *La Science de l'âme* weist Guillaume Tiberghien, Schüler von Heinrich Ahrens und Philosophieprofessor in Brüssel, 1868 darauf hin, dass »die Krausesche Schule ihre Rolle zu spielen haben wird in der Organisation der geistigen Bewegung. Spanien tritt heute in diese geistige Bewegung mit ein.«²⁵ In diesem Jahr beginnen mit der September-Revolution sechs Jahre spanischer Demokratie und der Ersten Republik.

Mitte Juli 1843 wird der neunundzwanzigjährige Madrider Professor Julián Sanz del Río mit dem Regierungsauftrag nach Deutschland entsandt, dort die Theorien der führenden Denkschulen in Augenschein zu nehmen. Er nimmt den Weg über Brüssel, wo er Ahrens trifft, mit dessen krausistischer Rechtstheorie er sich bereits beschäftigt hat. Ahrens empfiehlt ihn weiter nach Heidelberg, denn hier existiert um den Strafrechtstheoretiker Karl David August Röder (der nach 1869 vom spanischen Justizministerium mit der Begutachtung und Reformierung des dortigen Strafrechts betraut wird) und den Philosophen Hermann von Leonhardi, der später eine Professur in Prag erhält, das Krausedenken lebhaft weiter. Nach seiner Rückkehr überträgt Sanz del Río das *Sistema de la filosofía* von Krause ins Spanische, im gleichen Jahr 1860 erscheint auch *Ideal*

de la Humanidad para la vida, von dem Sanz del Río behauptet, es sei eine freie Darstellung von Krauses Philosophie. In Wirklichkeit handelt es sich um die genaue Übersetzung zweier Texte von Krause, in denen sich die Grundzüge seines Denkens wiederfinden.

Die Wirkung dieser beiden Bücher ist derart, dass die Einschätzung, sie hätten »die Denkstrukturen auf der gesamten spanischen Halbinsel« verändert,²⁶ nicht übertrieben erscheint. Unbestreitbar ist, Karl Krause wird in Spanien zum Ideengeber der Progressisten (*Progressistas*) und zum Feind der Traditionalisten (1865 wird *Ideal de la Humanidad* auf den Index der katholischen Kirche gesetzt; und später wieder unter Franco verboten). *Krausismo* bedeutet für die Schrittmacher der Veränderung einerseits Entwicklung der liberalen Rechts- und Gesellschaftstheorie, andererseits Reform sozialpolitischer Praxis. Vornehmlich jedoch meint er ein Ethos wechselseitiger Verbundenheit und moralischer Verpflichtungen. Die *Krausistas* pflegen einen erkennbar ernsten Habitus: schwarzer *frog coat*; dazu ein halbhoher, unterhalb des Unterkiefers stehender Vätermörderkragen, schwarze Krawatte; oft ein respektabler Oberlippenbart, der nietzschehaftes Format erreichen kann, niemals ein dandyhaftes Verhalten, kein Kaffeehaus-Literatentum oder Fin-de-siècle-Vibes; vielmehr gibt man sich besonnen, intellektuell und der Pflicht bewusst, die Menschheit auf den Weg eines demokratischen Humanismus zu führen.

Ohne Ahrens Rechtstheorie, vor allem aber ohne die akademische und publizistische Umtriebigkeit Sanz del Ríos, der den *Krausismo español* zur tonangebenden Richtung formt, hätte die Wirkungsgeschichte von Karl Krause sicherlich nicht diese Kraft entwickelt. Letztlich wird sie zum diskursiven Brennpunkt eines gesellschaftlichen Umbruchs, dessen Folgen in der Absetzung der Monarchie, Errichtung einer demokratischen, liberalen Republik auf der Grundlage gleicher Rechte sowie von Sozial- und Bildungsreformen sichtbar werden. Leitend dafür ist die Idee der fundamentalen Freiheit jedes einzelnen und der Selbstbestimmung der gesellschaftlichen Teilbereiche, die im rechts- und wertbasierten Einklang mit allen anderen stehen, sodass sich die sozial integrative Struktur eines organischen Ganzen herausbilden kann. »Allen Egoismus, alle geistige Unterwürfigkeit«, schreibt Sanz del Río in seinem Kommentar zum *Ideal de la Humanidad*, gelte es zu überwinden und die »Sociedad fundamental humana« zu gestalten, »die das individuelle Leben und die Gesellschaft in allen Personen Stufe um Stufe erhöht«.²⁷

Lateinamerikanische Nebenwirkungen (Zweiter Exkurs)

Die historische Gerechtigkeit ist eine oft schleppend arbeitende Instanz, und ähnlich Lügen hat sie nicht selten lange Beine, die mitunter recht beweglich sein können. Wo es den Entwicklern bestimmter Ideen nicht gelingt, auf den Diskursbühnen ihrer Epoche ganz nach vorn zu treten, bleiben diese Ideen auf Umwege angewiesen. Die Wirkung mäandert. Auf mehreren Übertragungswegen steckt der *Krausismo* andere Länder, vorwiegend in Lateinamerika, an: Guatemala, Mexiko, Uruguay, Brasilien, Peru. Was lässt sich in diesem riesigen Einflussgebiet hervorheben?

In jedem Fall ist Argentinien zu nennen. An historisch vorderster Stelle nimmt hier der *Krausismo* Einfluss auf das Verfassungsdenken und die institutionelle Organisation, anknüpfend an die Rechtsauffassung von Ahrens. Maßgebend dafür wirkt in Argentinien Julián Barraquero, dessen politische Analysen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts enorme verfassungsrechtliche Auswirkungen haben. Entsprechend dem Krause-Ideal einer selbstbestimmt gegliederten, dynamischen, nichthegegonialen sozialen Konnektivität zeigt sich Barraquero davon überzeugt, Gesellschaften sollten weder zentralistisch aufgebaut sein, noch dürften »auf den verschiedenen Stufen der Vereinigung die Individualitäten oder unteren Stufen in höheren Stufen verschwinden«.²⁸

Aus dem soziologischen Modell Krauses, gesellschaftliche Teilbereiche – Ehe, Familie, Wissenschaft, Kunst, Religion, Recht, Bildung – wie Subsysteme zu differenzieren und gleichzeitig in einem organischen Ganzen als ihrem erweiterten Sinn zu verknüpfen, lässt sich zudem eine beachtenswerte verfassungsrechtliche Konsequenz ableiten. Demnach verschaffen Wahlen und Mehrheiten, selbst wenn sie nach demokratischen Maßstäben zustande kommen, der Regierungsgewalt zwar Legitimität, doch ist souverän gerade nicht, wer infolgedessen über den Ausnahmezustand bestimmt, er ist allenfalls im Besitz der Macht. Die Souveränität liegt unveräußerlich bei der Gesellschaft selbst, nämlich als strukturierte und skalierte Form sozialer Zusammenschlüsse, deren Garant der Staat zu sein hat, indem er sich als Wahrer des Rechtszustands versteht. Staatsmacht kann legitim sein, souverän ist allein die Gesellschaft in ihrer ausgewogenen Komplexität. Der vom Staat garantierte Rechtszustand darf, Krauses Vorgaben zufolge, dabei niemals außerhalb der »Sphäre des Rechts der Menschheit« (UM, 97), also eines ethischen Universalismus liegen, wengleich das Recht beständig weiterentwickelt und an die Entwicklung der Staaten und Gesellschaften angepasst werden muss. Da »die Menschheit der Erde Eine Rechtsperson und ihr Recht Ein Recht« (UM, 289) ist, gelten Menschenrechte als oberste Orientierungsgröße, innerhalb derer gesellschaftliche Souveränität stattfindet. Entsprechend nimmt

die argentinische Verfassung jeden, auch jeden Einwanderer, an erster Stelle in seinem Menschenrechtsstatus wahr, etwas, das lange danach das deutsche Grundgesetz als ›Würde des Menschen‹ benennt.

Neben den Einflüssen marxistischer und sozialistischer Theorien, deren Bewertung häufig aus europäischer Sicht erfolgte, wurde die Bedeutung einer radikalen Bürgerlichkeit unterschätzt, die Gleichheit und Solidarität mit Föderalismus und Demokratie verband. Karl Krause war einer ihrer herausragenden Vertreter, und es ist mehr als Zufall, wenn sich eine argentinische Regierungspartei mit dem Namen Unión Cívica Radical auf ihn beruft. Vielleicht war die intellektuelle Atmosphäre Argentiniens ohnehin in den Anfangsjahren des 20. Jahrhunderts durchtränkt vom *Krausismo*, auf alle Fälle war der, neben Perón, bedeutendste Staatsmann des Landes, Hipólito Yrigoyen, überzeugter Anhänger von dessen Grundsätzen. Yrigoyen, politischer Vertreter einer radikalen Bürgerlichkeit, macht den *Krausismo*, nach den Verfassungsbestimmungen Barraqueros, zum Programm eines solidarischen Liberalismus. Dies war prägend für das Land. Ein halbes Jahrhundert später, nach der brutalsten Diktatur in der Geschichte Argentiniens, verweist 1983 der frei gewählte Präsident Raúl Alfonsín bei der Ausgestaltung der Richtlinien seiner Politik noch einmal nachdrücklich auf diese Tradition und direkt auf Karl Krause: »In Wahrheit besteht für Krause das Fundament der Moral in den freien Verbindungen, welche einer universalen Zielsetzung verpflichtet sind«. Jede Einschränkung von konnektiver Freiheit oder universeller humaner Absichten führe hingegen »zu einem autoritären Schema.«²⁹

Überall in Süd- und Mittelamerika führt der *Krausismo*, in Ablehnung von Kolonialismus, Imperialismus und Chauvinismus, im 19. und 20. Jahrhundert zur Forderung eines solidarischen Internationalismus, orientiert an gleichberechtigter Bündnispolitik und den Maßgaben des Humanismus. Dabei steckt die Geschichts- und Sozialethik Krauses sowohl der spanischen wie hundert Jahre danach auch der kubanischen Revolution in den Knochen. Beide sind sie zuvorderst von bürgerlichen Protagonisten getragen, die eine gleiche, gerechte und harmonische Gesellschaftsordnung vor Augen haben, deren Ziele im Falle Kubas erst allmählich und nicht zuletzt aufgrund eines bis in die Gegenwart anhaltenden Drucks der USA, militärisch wie wirtschaftlich, zu einem zentralisierten, autoritären Kommunismus deprivieren.

Es ist der bis heute verehrte Schriftsteller José Martí, der auf Kuba zum Wegbereiter von Krause wird, dessen Philosophie er im Exil in Spanien zur Blütezeit des republikanischen *Krausismo* kennenlernt. Dort wird er auch mit dem *Ideal de la Humanidad* vertraut. Er suche, schreibt Martí einmal, »die Betrachtung der Harmonie des Universums«,³⁰ und dafür ist der *Krausismo* zweifelsohne der geeignete Auskunftgeber. Martí, der den Habitus der *Krausistas*

sichtlich kultiviert, interessiert sich für die realen Auswirkungen der Harmonie, für ein Sozialverständnis, das auf Gleichheit und sozialem Respekt fußt, auf der Bildung aller als Voraussetzung gesellschaftlicher und politischer Entwicklung. Und vermutlich hätte Martí Ahrens zugestimmt, wenn der sich – 1839 – gegen die »Theorie des individualistischen Liberalismus richtet, der für den Menschen und für die Gesellschaft keine Gesamtvorstellung entwickelt, keinen Plan eines koordinierten Tuns, und der infolgedessen jedes Eingreifen der Regierung in den Gang des nationalen Lebens ablehnt.«³¹ Ganz sicher aber saugt Fidel Castro diesen *Krausismo* in sich auf.

Castro, beileibe kein programmatischer Politstrategie, dessen Bedeutung etwa mit Lenin vergleichbar wäre, hält eine seiner wichtigsten Reden vor Gericht, nachdem er 1953 im Anschluss an den Angriff auf die Moncada-Kaserne (wo die Einschusslöcher bis heute als Narben der Revolution konserviert werden) verhaftet worden war. Im Gefängnis, das ergibt sich aus den von Castro dort angeforderten Büchern, beschäftigt er sich mit Sanz del Río und der Philosophie Krauses. Über die »Bewegung des 26. Juli« hinaus, formuliert er während des Gerichtsprozesses in seiner Verteidigung, die eher einem Revolutionspamphlet gleichkommt, die Grundsätze der angestrebten Umgestaltung. Nicht überhören lässt sich darin, wie Krause im geschichtlichen Selbstverständnis Castros als Hintergrundfigur wirkt, wie er, vermittelt durch Martí, zum Einflüsterer politischer Vorstellungen wird, die unter den gegebenen Verhältnissen eine Revolution bedeuten.

Gleich mehrfach beruft sich Castro auf den Unabhängigkeitskämpfer. »Vergesst nicht die Worte des Apostels Joselé Martí: »Das glücklichste Land ist dasjenige, welches seine Kinder am besten erzieht.« Kein Wort über sozialistische Institutionen- und Gesellschaftsbildung, dafür viel zu konkreten Sozialreformen, Gesundheitswesen, Verbesserung der materiellen Lebensverhältnisse der Menschen und des Bildungssystems. »Darüber hinaus sollte klar gemacht werden, dass die kubanische Politik in Lateinamerika von enger Solidarität mit den demokratischen Völkern dieses Kontinents bestimmt ist, und dass alle politisch von blutigen Tyrannen Verfolgten, die unsere Geschwisterstaaten unterdrücken, großzügig Asyl finden, Brüderlichkeit und Brot im Land von Martí.« Und natürlich: »Für jene, die mich einen Träumer heißen, zitiere ich Martí's Worte: »Ein wahrhaftiger Mensch sucht nicht den Pfad, auf dem sein Vorteil liegt, vielmehr sucht er den Weg der Pflicht.«³² Es klingt wie ein getreues Echo krausistischer Politik.

Das kaum weniger deutlich auch beim Argentinier Ernesto Guevara vernehmbar ist. Aufgewachsen im krausistischen Klima der 30er Jahre (Guevaras Mutter unterstützt aktiv Yrigoyens Unión Cívica Radical), begegnet er dessen sozialen Plänen, etwa der Einrichtung von Kindergärten, öffentlichen Büchereien und Schulen für die ländliche Bevölkerung, noch einmal während seiner

vorrevolutionären vierzehn Monate in Mexico. Und unmittelbar davor schon in Guatemala, wo er den *socialismo espiritual* von Juan José Arévalo erlebt, der in Argentinien studiert und den dortigen *Krausismo* verinnerlicht hat, bevor er 1945 nach der Oktober-Revolution guatemaltekerischer Präsident wird. Diesen »wie auch immer gearteten idealistischen ›geistigen Sozialismus« (Mario Vargas Llosa)³³ prägt die entschiedene Abgrenzung vom ›Kommunismus, Faschismus und Nazismus«, um zu einem Fortschritt der sozialetischen Erziehung und des solidarischen Pflichtbewusstseins zu gelangen und die »moralischen und bürgerlichen Rechte der Menschen« (Arévalo) zu verwirklichen. Die *Sociedad fundamental humana* von Sans del Río. Nicht vergessen sollte man auch, dass ein Jahrhundert, bevor der Revolutionsnomade Guevara (Guatemala, Mexiko, Kuba, Kongo, Bolivien) charismatisch vom *uomo nuovo* redet, Sans del Río im Vorwort seiner in der spanischsprachigen Welt längst berühmten Krause-Übersetzung bereits die Forderung aufstellt, »den neuen Menschen und das neue Leben zu erbauen«.³⁴

Der neue Mensch, das ist die Grundüberzeugung der *Krausistas*, die sowohl Castro wie Che Guevara teilen, entspringt der sorgsamsten Bildung jedes Individuums im Geist des progressiven Humanismus. Vergleichbar dem Argentinier Yrigoyens ist der Individualismus bei beiden eingeordnet in einen solidarischen Kollektivismus, in eine auf das gesellschaftliche Ganze, letztlich auf die Menschheit hin orientierte, unionistische Kooperation. Die materialistische Transformation der Verhältnisse weiß sich diesem Ideal zugeordnet, zumindest mündet sie ohne sozialetische Menschenbildung und ohne ein solidarisches Pflichtbewusstsein in einen ideologischen, wenn nicht unmenschlichen Materialismus, auf welchem Wohlstandsniveau auch immer. In diesem Spannungsfeld der Geschichte spielen Bewusstsein und Sein ihr nicht endendes Wechselspiel.

Netzwerk und Natur

Karl Krause ist der erste Netzwerkphilosoph der Moderne und als solcher sollte er uns einen herausgehobenen Platz in der Erinnerung wert sein. Dass er bis jetzt, ausgenommen ein paar ideengeschichtliche Spezialisten, in Deutschland noch immer weitgehend unbekannt geblieben ist, liegt, lässt man seine Rolle als akademischer Underdog einmal beiseite, zum Teil an einigen Eigenheiten seines Auftretens, hauptsächlich in späteren Jahren. Insbesondere die von ihm kultivierten Züge eines Kults (sein Göttinger Schülerzirkel erinnert in manchem bereits an den George-Kreis) machen ihn über das gelehrte Milieu hinaus zur Reizfigur. Vor allem jedoch lag es an seinem Netzwerkdenken, dessen heraus-

fordernde Radikalität noch einmal grell in Erscheinung tritt, sobald man dessen Folgen für unser Verhältnis zur Natur ins Auge fasst.

Während Fichte Natur als Reflexionsobjekt aus der Philosophie ausschließt, und die Natur sich für Hegel als das »Anderssein« schlechthin darstellt, sucht Krause, statt sie als etwas Äußeres zu objektivieren, nach konstruktiven Möglichkeiten von »Naturinnigkeit« (UM, 433), nicht zu verwechseln mit romantischem Naturgefühl oder Landschaften als Zustand der Seele. Innigkeit meint, eingebunden zu sein in eine Natur, die »ein einziger untheilbarer Organismus ist, als Ein großer Leib, der sich im Reichthume aller Pflanzen und Thiergattungen als in seinen freien Gliedern verherrlicht« (UM, 24). »Durch das wunderbar verschlungene Netz« (UM, 43), schreibt Krause, »besonders des Pflanzen- und des Thierreichs« (UM, 41), entsteht für menschliche Kulturen der große Möglichkeitsraum von Landschaften. Darin spielen ihre jahrtausendalten Bemühungen »das Land zu bauen, Pflanzen und Thiere zu pflegen« (UM, 186), was beinhaltet, sie mittels richtig verstandener Wissenschaft verbessern zu können, nämlich: »frei im eignen Geiste der Natur nach ihren eignen Gesetzen in sie einzuwirken« (UM, 437). »Die Kunst, mit der Natur zu leben«, bedeute, sie kollektiv, »nach gemeinsamem Plane zu bebauen« (UM, 202) und einen »Organismus äußerer Güter – Haus Hof und Garten« (UM, 190) zu gestalten.

Die seit dem Neolithikum sich ausweitende, die agrarischen Kulturen prägende landschaftliche Raumordnung denkt Krause in die Moderne weiter (Anknüpfungspunkt nicht bloß für eine Anzahl krausistischer lateinamerikanischer Agrarreformen). Landschaft ist demnach kein möglichst unberührter Naturraum, sondern eine natural-soziale Beziehung, ein »Netz eigenthümlicher Wohnplätze für den Menschen und die ganze organische Natur« (UM, 437). Beide Seiten durchwirken und formen sich über lange Zeiträume hinweg. Das ist aktuelles ökologisches Denken in Reinform. Das Wissen um planetarische Zusammenhänge und das Bewusstsein des endlichen Lebensraums, der Biosphäre, begründen das ökologische Wissen, »die Gesamtheit der Lebewesen«, so formuliert es Gilles Clément, »in einem komplexen System verkettet« zu sehen.³⁵ Im ökologischen Denken wird der Mensch mitsamt seinen zivilisatorischen Aufbauten eingesponnen in ein Netz natürlicher Bedingungen, Beziehungen und Wechselwirkungen. Die Natur rückt uns, ökologisch neu gedacht, auf den Leib und ins Innerste menschlicher Lebensformen ein.

Tatsächlich bleibt die in Krauses Lebensjahren sich anbahnende, fortschrittsgetriebene instrumentelle und ökonomische Landschaftshegemonie nicht ohne seinen Widerspruch. Seine naturethischen Überlegungen zu Landschaften erlangen zunächst weitaus weniger Einfluss als die gleichzeitige romantische Ästhetisierung der Natur, bevor ihre grundlegenden Ideen im letzten Drittel

des 20. Jahrhunderts dann wachsende Wirkung entfalten. Tatsächlich ist Karl Krause eine markante Stimme dafür und als ihr Vordenker zu entdecken. »Das Pflanzenreich und Thierreich zusammengenommen sind ein grosses, organisches Individuum« (WL, 28), das in einem ökologischen Gleichgewicht einer »mit der Natur vereinten Menschheit« (WL, 4) zu balancieren ist. Abgeleitet vom Bild der Welt als in sich differenziertes organisches Ganzes, worin jedes Wesen frei und selbstbestimmt existiert – »das ganze Naturleben, nach allen seinen Theilen, Elementen, Gliedern, Lebengebieten, Functionen, Prozessen und Gebilden« (WL, 30) –, formuliert er erstaunlich früh und radikal ein Recht der Natur. Ob dabei etwa Ludwig Feuerbach den »Pantheismus« Krauses wahrgenommen hat, ließ sich für mich nicht nachweisen, sein spinozistischer Weg, den Dualismus von Geist und Natur zu überwinden und dem Bereich natürlicher Dinge, anders als Hegel, eine eigene ontologische Würde und Rechtmäßigkeit beizumessen, folgt Krauses Naturethik, ohne dass Feuerbach zu einer Netzwerktheorie fortgeschritten wäre.

Krauses Sätze sind es wert, dass wir uns ein paar davon ins Gedächtnis zurückrufen: »Die Idee des Rechts erstreckt sich auf alle Wesen, nicht bloß auf den Menschen« (UM, 93). »Die Natur jedes Wesens, des Beschränkten und des Beschränkenden«, »gehören in den einen Organismus des Rechts« (UM, 92f.). »Der Gerechte beleidigt kein Wesen, nicht die Blume, nicht den Wurm, nicht den Bruder« (UM, 95). Weil in Krauses Rechtsphilosophie »alle Geschöpfe freie und selbstständige Rechtspersonen« (UM, 94) sind, schreibt sich die ursprüngliche Autonomie jedes Lebewesens in einen universalen Rechtszusammenhang ein. Folglich gilt es, jederzeit einem Imperativ globaler Achtung und Rücksichtnahme zu entsprechen: »Jedes Wesen muß an seinem Theile jedem Wesen sein Recht geben, und ist befugt das Recht für sich und für andere von allen Wesen zu fordern« (UM, 94).

Wie schon in Krauses Gesellschaftsbild die Freiheit eine nicht bestreitbare, unmittelbare Evidenz in jedem Individuum darstellt, aus der sich weitreichende Rechte und Pflichten innerhalb des Gemeinwesens ergeben, so besitzt jedes Lebewesen dieser Welt sein ursprüngliches Lebensrecht. Ein uneingeschränktes Grundrecht für sämtliche Tiere und Pflanzen erteilt jedem anthropoautoritären Gebaren eine Absage, jeder von Menschen ausgehenden Schändung des Leben tragenden Planeten. Das gilt umso entschiedener, als kein Organismus unabhängig von anderen existieren, sich vielmehr allein in einem mit einander verknüpften, vitalen Wechselspiel allen Lebens entwickeln kann. Der natürliche Reichtum der Erde entsteht in der universellen Konnektivität »wechselseitiger Mittheilung und Verkettung ihrer organischen und unorganischen Produkte« (UM, 43). Unablässig knüpft »die Erde, die Mutter und Pflegerin alles organischen Lebens«, »das wunderbar verschlungene Netz« (UM, 43), in dem die wechselwirkenden

natural-sozialen Lebensräume sich entfalten. Was Krause »belebte Naturkunst« (UM, 186) nennt, verbindet die land- und forstwirtschaftliche Naturnutzung mit sozialen Lebensformen, die insofern »einen weiblichen und kindlichen Charakter« aufweisen, als sie keine maskuline Dominanz beanspruchen, sondern gerade in Landschaften »symmetrische«, empathische und netzwerkende Verhältnisse pflegen, eine »harmonische Wechselwirkung« (UM, 11f).

Nichts ist am Beginn des industriellen Zeitalters globaler Naturausbeutung weniger zeitgemäß, als menschliche Individuen und Populationen in ein »schönes Netz« des terrestrischen Lebens einzuweben. Wir liegen gleichwohl falsch, wenn wir weiterhin davon ausgehen, der globalen Menschheit bliebe auf Dauer etwas anderes übrig als anzuerkennen, »daß die Vernunft nicht die Natur sich zu unterwerfen lhatl, sondern daß sich beide wechselseits dienen ohne sich ihrer gleichen Freiheit und Würde zu entäußern« (UM, 432f). Und das hat sehr konkrete Konsequenzen, denn die nicht naturäußere, vielmehr »naturin-nige Menschheit ist rein von frevelvollem frechen Zerstören der Naturwerke im Dienst entzügelter Lustgier« (UM, 438). Nicht umsonst hören wir heute das Wort Umweltverschmutzung mit, wenn Krause die menschliche Verantwortung für die Fülle »an reiner, gesunder atmosphärischer Luft und an reinem, gesundem Wasser« (WL, 44) hervorhebt. Und wo er die Wichtigkeit anmahnt, »dass ungesunde und nicht im richtigen Verhältnis gemischte Gasarten und Gewässer entfernt« (WL, 44) werden, klingen für uns fast gepenstisch die Debatten um Klimakiller und versauerte Meere mit.

Niemand kann es im Rückblick erstaunen, wenn zwei Jahrhunderte hegemonialer, gieriger Landschaftsdegradierung es seither verhindert haben, dieser Netzwerktheorie, geboren aus dem idealistischen Geist der Naturphilosophie, ihre rechtmäßige Bedeutung zuzugestehen, mit der sichtbaren Folge desaströser gewaltsamer Landschaftszerstörungen. Erst seit kurzem greift der Posthumanismus maßgebliche Ideen Krauses – »Alle Wesen achten wir als gleichwesentliche Glieder« im Gesamtorganismus Welt – unbewusst wieder auf, wenn er anstelle des dominanten, universalen menschlichen Ichs »singuläre Subjekte« treten lässt, die sich nicht auf Bahnen des Fortschritts und der Vervollkommnung bewegen, sondern Netzwerke einer »radikalen Relationalität« ausbilden, »die das gesamte Geflecht sozialer, psychischer, ökologischer und mikrobiologischer oder zellulärer Machtbeziehungen« umfassen. Komplexe Verbindungen, welche die menschliche und die »nichtmenschliche, vitale Kraft des Lebens« integrieren und die kein Sein sondern ein selbstorganisierendes Werden darstellen.³⁶

Den alten Anthropozentrismus zu beseitigen, schafft Raum für ein »geozentrisches Subjekt«,³⁷ das sich besser eignet, den Prozess der planetarischen Umgestaltung in gedeihliche Bahnen zu lenken. Geozentrik bezieht alles Leben,

die Zoë, in sich ein. Wer hierarchische Modelle eines naturbeherrschenden Selbst zurückweist, der muss mit horizontalen, konnektiven Strukturen des gleichheitlichen Subjekts umgehen lernen. Die »posthumane Verwicklung« (Rosi Braidotti) oder der bruchlose Zusammenhang der »natureculture« (Donna Haraway) zielen auf die »Anerkennung eines grundlegenden Zoë-Egalitarismus« ab,³⁸ der Menschen, Tiere sowie auch andere Körper und Systeme einschließt.

Möglicherweise ist unterdessen das Verständnis dafür gewachsen, dass kulturelles und natürliches Leben sich in einer Art verändernd-veränderter Symbiose entwickeln, in einem auf das planetarische Leben hin orientierten, globalen Mäanderprozess, aus dem lokale Landschaften hervorgehen. Ein Mäandern, dessen Ziel keineswegs übergeschichtlich vorgegeben ist und bei dem es keinen superioren Akteur, auch keinen kosmischen Sonderstatus gibt, zumal nicht für Menschen. In diese Richtung gehen beispielhaft, doch erst lange nach Krauses Forderungen, die jüngsten Bemühungen einer politischen Ökologie, Flüssen, Flusslandschaften und anderen Naturformen einen rechtlichen Schutzstatus als Person zu verleihen. Die natürlich-zivilisatorisch ausbalancierten, nichthierarchischen Natur- und Landschaftsräume repräsentieren nun gerade nicht mehr partielle Verteidigungen schöner Landstriche mit spezifischen Verwertungsegoismen. Ausgewogene Landschaften liegen hingegen im vorrangigen Interesse der menschlichen und nichtmenschlichen Gesamtheit von Lebewesen und Topografien. Sie sind kostbare Lebensgemeinschaften und Lebensgüter in einem umgreifenden – göttlichen? heiligen? – Sinn. Auch diese Einsichten Krauses allzu lange aus dem kollektiven Gedächtnis ausgegrenzt zu haben, kommt dem Willen zu einer globalen Zerstörungen gleich, über die wir uns angesichts der Lage, worin sich Natur und Gesellschaften in diesem Moment befinden, nur wundern können.

Anmerkungen

- 1 Zit. nach August Procksch, *Karl Christian Friedrich Krause. Ein Lebensbild nach seinen Briefen dargestellt*, Leipzig 1880, 21.
- 2 Ebd., 63.
- 3 Ebd., 83.
- 4 Ebd., 2.
- 5 Brief von Ludwig Tieck an Carl Ottfried Müller vom 28. August 1823, in: Carl Ottfried Müller, *Lebensbild in Briefen an seine Eltern*, hg. von Otto und Else Kern, Berlin 1908, 143.
- 6 Zit. nach Procksch, *Karl Christian Friedrich Krause*, 94.
- 7 Enrique M. Ureña, *K.C.F. Krause. Philosoph, Freimaurer, Weltbürger. Eine Biographie*, Stuttgart 1991, 620.
- 8 Universitäts-Archiv Göttingen, Az. 6a, Nr. 64: »17. Febr. 1831«.
- 9 Zit. nach Procksch, *Karl Christian Friedrich Krause*, 94.
- 10 Die Zitate von Karl Christian Friedrich Krause entstammen folgenden Werken: *Das*

- Urbild der Menschheit. Ein Versuch*, Dresden 1811, im Folgenden im Fließtext mit der Sigle UM belegt; Karl Christian Friedrich Krause, *Grundlage des Naturrechts oder philosophischer Grundriß des Ideals des Rechts. Erste Abteilung*, Jena–Leipzig 1803, mit Sigle GN; *Tagblatt des Menschheitens*, 1(1811)1, Dresden 1811, mit Sigle T; *Abriss des Systems der Philosophie des Rechtes, oder des Naturrechtes*, Göttingen 1828, mit Sigle AS; *Lebenlehre*, hg. von Paul Hohlfeld und August Wünsche, Leipzig 1904, mit Sigle L; *Die Wissenschaft von der Landverschönerkunst*, hg. von Paul Hohlfeld und August Wünsche, Leipzig 1883, mit Sigle WL; *Abhandlungen und Einzelsätze über Erziehung und Unterricht*, 1. Bd. aus dem handschriftlichen Nachlasse des Verfassers hg. von Richard Vetter, Berlin 1894, mit Sigle A; *Der Erdrechtsbund an sich selbst*, hg. von Georg Mollat, Leipzig 1893, mit Sigle E.
- 11 Rodney Brooks, *Menschmaschinen*, Frankfurt/Main 2002, 62, 78, 80.
 - 12 Georg Büchner, *Gesammelte Werke*, München 1980, 71.
 - 13 Ureña, *K.C.F. Krause*, 584.
 - 14 Christine Susanne Rabe, *Gleichwertigkeit von Mann und Frau. Die Krause-Schule und die bürgerliche Frauenbewegung im 19. Jahrhundert*, Köln 2006, 111.
 - 15 Slavoj Žižek, *Blasphemische Gedanken. Islam und Moderne*, Berlin 2015, 33f.
 - 16 Johann Gottlieb Fichte, *Reden an die deutsche Nation*, Köln o.J., 125, 131.
 - 17 Zit. nach Ureña, *K.C.F. Krause*, 582.
 - 18 Zit. nach Procksch, *Karl Christian Friedrich Krause*, 46.
 - 19 Zit. nach Ureña, *K.C.F. Krause*, 218.
 - 20 Zit. nach Procksch, *Karl Christian Friedrich Krause*, 66, 67.
 - 21 Ebd., 49.
 - 22 Ebd., 71.
 - 23 Zit. nach Ureña, *K.C.F. Krause*, 236.
 - 24 Über den »Fernrufer«, die Telelalie, wird erstmals in den *Englischen Miscellen*, Tübingen 1800, Bd. 1, 125 berichtet.
 - 25 Zit. nach Procksch, *Karl Christian Friedrich Krause*, 97, 98.
 - 26 Mariano Peset, *Julián Sanz del Río und seine Reise nach Deutschland*, in: Klaus-Michael Kodalle (Hg.), *Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832). Studien zum Krausismo und seiner Wirkungsgeschichte*, Hamburg 1985, 152.
 - 27 Kommentar von Julián Sanz del Río in: Carl Christian Friedrich Krause, *Ideal de la humanidad para la vida*, Madrid 1860, 39; Übersetzung hier und im Folgenden V.D.
 - 28 Julian Barraquero, *Espíritu y Práctica de la Constitución Argentina*, Buenos Aires 1889, 210.
 - 29 Raúl Alfonsín, *Qué es el Radicalismo?*, Buenos Aires 1983, 24, 25.
 - 30 Zit. nach Richard Gott, *Karl Krause and the Ideological Origins of the Cuban Revolution*, London 2002, 9.
 - 31 Enrique [Heinrich] Ahrens, *Curso de Derecho Natural* [1841], Madrid 1898, 542.
 - 32 Fidel Castro, *History Will Absolve Me*, in: Aviva Chomsky, Pamela Maria Smorkaloff, Berry Carr (Hg.), *The Cuba Reader*, New York 2020, 283–291, hier 285, 289, 290.
 - 33 Mario Vargas Llosa, *Harte Jahre*, Berlin 2020, 16.
 - 34 Sanz del Río, *Ideal de la humanidad*, 21.
 - 35 Gilles Clément, *Gärten. Landschaft und das Genie der Natur. Vom ökologischen Denken*, Berlin 2015, 17.
 - 36 Rosi Braidotti, *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*, Frankfurt/Main 2014, 44, 65, 106.
 - 37 Ebd., 86.
 - 38 Ebd., 78.

Roman Halfmann

Von der Demokratisierung der Kunst

*Wie der Rezipient Kunstproduktionen beeinflusst
und die Kunst - mal weniger, mal mehr - kunstvoll reagiert*

Wenn augenblicklich Kunst, so die These, vom ehemals hehren Podest im Idealfall origineller, zumindest aber per Gesetz unter der Vorstellung der Urheberschaft verankerter und daher sakrosankter individueller Eigenleistung zum jederzeit und von jedermann bearbeitbaren Allgemeingut wird, passiert etwas, was es so wohl noch nicht gab, und auf das wiederum Kunst selbst reagiert oder nämlich allein schon aus Gründen der Selbsterhaltung zu reagieren hat.

Kunst ist, wenn man so will, gleichsam demokratisiertes Allgemeingut, wird also nicht mehr als autark vorliegendes Artefakt erkannt, welches kompromisslos für sich steht und notwendigerweise, um Kunst zu sein, für sich stehen muss. Daran gekoppelt ist eine neue Selbstverständlichkeit, mit welcher gewisse, noch zu diskutierende Ansprüche an kulturelle Erzeugnisse gestellt, gar rigoros gefordert und diese Forderungen zudem von Seiten des vormals schweigenden Publikums selbst durchgesetzt werden. Beides, die Aktionen des vordem nur rezipierenden Publikums und jetzigen (Teil-)Akteurs einerseits, die Reaktion der Kunstschaffenden andererseits, wird an dieser Stelle nachvollzogen, analysiert und eingeordnet.

I.

Eine Begründung für dieses ereignisreiche kulturelle Geschehen ist rasch gegeben, nämlich als der seit längerer Zeit prophezeiten, vor allem durch moderne Technologien sowie Medien angefeuerten sukzessiven Destruktionen der Idee originellen Agierens geschuldet. So hat die Digitalisierung künstlerischer Produktion ganz sicher den Wert des originellen Kunstwerks gemindert und eine sogenannte Copy-Paste-Mentalität den Wert – und zwar nicht nur in merkantiler Hinsicht – des Kunstwerks geschwächt. Als Folge hieraus hat sich auch die Rezeption von Kunst verändert, da sie nun gleichsam auf Augenhöhe abläuft, womit insgesamt das vormals doch sehr markante Gefälle zwischen Produzenten und Konsumenten zunehmend schwindet – einige Beispiele werden dies später verdeutlichen. Doch ist es aber so, dass die Definition von Originalität

meiner Ansicht nach in ganz allgemeiner Hinsicht zunehmend transformiert und ihre grundsätzliche Möglichkeit immer mehr in Frage gestellt wird; diese Entwicklung, die gleichsam schleichend und geradezu unmerklich abläuft, kann natürlich problemlos als Symptom der Auswirkungen moderner Technologien gedeutet werden, doch, wie ich an anderer Stelle ausführe, greift mir dies zu kurz, weshalb ich diese Entwicklung als Symptom einer gegenwärtig stattfindenden umfassenden Transformation des Persönlichkeitsmodells deute und einordne – ausgelöst von vielfältigen Ursachen, die ich seinerzeit mit dem Einzug der vierten Perspektive in die Setzung der Individualität hergeleitet habe.¹

Gleichgültig aber, wie man es nun erklärt, *dass* die Vorstellung origineller Kunst sich gewandelt hat, die Tatsache ist längst Allgemeingut und bereits ein Klischee geworden; unklar scheint wiederum allein, wie sich diese Destruktion nun eigentlich auswirkt. Obgleich nämlich das Narrativ – um nicht das Gerede zu schreiben – des Zerfalls vom Originellen längstens die Debatten bestimmt, läuft der Betrieb nicht nur der Kultur weiterhin scheinbar unbeeindruckt so weiter wie zuvor, also immer noch und weiterhin den Künstlertypus umkreisend, der quasi *ex nihilo* oder zumindest konstitutiv, also selbstbewusst *im Echoraum* Kunstwerke erschafft und das so Geschaffene unter diversen Bezeichnungen wie etwa Mash-Up dann vertreibt, spricht: als Eigenleistung mit dem rechtlich sanktionierten Siegel der Urheberschaft in den ökonomischen Kreislauf bringt. Das künstlerische Produkt selbst gilt in diesem Sinn trotz aller postpostmodernen Destruktion als so gesund wie ehemals und geht entgegen aller theoretischen Vorbehalte mit deutlich markierter Verfasserschaft in den Verkauf. Es scheint demnach, als würden die Debatten über den Zerfall des Individuums bislang allein theoretisch geführt und weitaus seltener Konsequenzen irgendeiner anderen als einer abstrakten Art gezogen. – Was ja nicht wirklich verwundert angesichts eines Systems, welches seit etwa einem Jahrhundert fest etabliert und vor allem ökonomisch verankert ist, grüben sich die Meinungsmacher des Narrativs bei konsequenter Umsetzung der Theorie in die Praxis doch letztlich selbst das Wasser ab.

Gleichwohl hat sich, typisch für das hier untersuchte Phänomen, im Sinne einer Graswurzelbewegung oder eines Abstimmens mit den Füßen, geradezu klammheimlich und zumeist unbemerkt von Machern, Händlern, Mäzenen und anderweitigen Protagonisten des etablierten Systems bereits seit einiger Zeit eine Gegenbewegung von unten her formiert, welche die bislang rein theoretische Rede vom Ende des originellen Kunstwerks rigoros umzusetzen trachtet und im Grunde bereits umgesetzt hat. Dies geschieht durch von mir so genannte Aktionen, die durchaus in ihrem dezidierten Verve Symbolcharakter einnehmen; wobei die Ereignisse gestaffelt vorliegen und hier nun in aller gebotenen Kürze dargelegt werden.

II.

Die wichtigste und sicherlich wirkungsvollste Ebene einer Einflussnahme auf Kunstproduktionen betrifft die merkantile Macht des Publikums: Kunst muss finanziert werden und findet daher auch in den schnöden Mechanismen von Angebot und Nachfrage statt. Dies ist nicht neu, sondern seit Eingehen der Kunst in kapitalistische Prozesse gang und gäbe. Verändert aber hat sich zweifellos das Selbstbewusstsein des ehemals schweigsam agierenden, allein konsumierenden Rezipienten, der vor Etablierung des Internets und also vor der umfassenden kommunikativen Vernetzung gleichsam allein für sich und scheinbar wirkungslos mit dem Kauf eines Kunstprodukts eine künstlerische Produktion fördern oder durch Nichtkauf eben entweder ignorieren oder im Sinne eines Geldentzugs abstrafen konnte. Scheinbar wirkungslos war dies, da jeder isoliert für sich belohnte oder bestrafte und die Folgen dieser ökonomischen Entscheidung auch mittelbar nicht wirklich konkret wurden. Der Rezipient als Konsument traf isolierte Entscheidungen, die kaum oder nur deutlich verzögert sichtbar wurden – die Macht des Konsumenten verblieb somit im Theoretischen und war nicht oder nur vermittelt greifbar.

Dies änderte sich markant infolge des Ausbaus der sozialen Medien und überhaupt der Möglichkeit stetiger und intensiver Vernetzung: Gleich Flash-Mobs oder Shit-Storms ist es heutzutage recht problemlos möglich, digital vernetzte Aktionen zu starten, die jeweils bewusst auf die ökonomische Macht des Konsumenten rekurrieren und in Form geballter Massenaufrufe ein künstlerisches Produkt entweder belohnen oder bestrafen. Bedeutet, dass der einzelne Konsument sich aufgrund der Möglichkeiten digitaler Vernetzung zunehmend als Teil einer Massenbewegung erkennt – oder bereits als eine solche erkannt hat – und die Macht, die in einer Massenbewegung immer vorhanden ist, bewusst zu nutzen lernt. Weshalb der merkantile Druck steigt und letzten Endes dazu führt, dass die Kunstproduzenten sich entweder, im besten Fall, nach Veröffentlichung dieser Massenbewegung mehr oder minder devot andienen – man denke an die Macher von *Game of Thrones*, die nach der herben Kritik an Staffel 8 diese Kritik zu teilen begannen und sich als Macher bzw. Schöpfer äußerst kleinlaut dem Mainstream unterordneten – oder oftmals und sicherlich immer häufiger bereits vor Veröffentlichung den Konsumenten und eben vor allem den massenhaft auftretenden Konsumenten zu berücksichtigen versuchen.

Dieser Einfluss muss den Kunstschaffenden nicht einmal bewusst sein: So erläutert zum Beispiel Stephen King, der aufgrund seines enormen Erfolgs wohl keinen merkantilen Druck verspüren sollte, aber doch unter der abstrakten Aufsicht zehntausender Follower auf Twitter und einiger Millionen Leser

agiert, dass er seit einiger Zeit reflektierter schreibe, so als lauere während des Schreibprozesses bereits der Kritiker im Hintergrund und kommentiere stetig das Verfasste. King erklärt sich dies mit seinem Alter, doch ist davon auszugehen, dass ein Schriftsteller heutzutage kaum ohne Hintergedanken an Rezensionen, Kommentare und Twitter-Beleidigungen zu schreiben vermag – die Öffentlichkeit als Masse dräut im Hintergrund des Fertigungsprozesses. Obgleich dies auf rein abstrakter Ebene schon immer der Fall war, erinnert sei an Charles Dickens, hat sich dies angefeuert vom Internet auf eine Weise manifestiert, die tatsächlich beispiellos ist: Der Konsument schweigt nicht mehr, er konsumiert und kommuniziert zugleich, und ist damit Teil der Kunstproduktion geworden, eben weil es nicht mehr genügt, einfach nur zu genießen, sondern er sich als Teil einer Masse erkannt hat und die damit verbundene Macht zu nutzen trachtet. – Dies betrifft vorderhand die nachträgliche Kritik an einem Kunstwerk, wirkt sich aber hintergründig auch auf die Produktion selbst aus, die gleichsam intrinsisch den Shit-Storm im Vorfeld vollzieht und zu vermeiden trachtet. – Wie gesagt, neu ist dies nicht, nun aber infolge quantitativer Steigerung und der konstatierten Deklaration des Konsums als Aktion manifester. Eine weitere Folge dieser neuartigen Inszenierung des Konsums ist ein tatsächlich neues Selbstbewusstsein auf Seiten des Konsumierenden, der sich zum ersten Mal seiner Macht bewusst geworden ist und diese vollumfänglich nutzt.

III.

Dieses Selbstbewusstsein manifestiert sich nun in weitaus schwerwiegenderer Weise, indem der ehemalige Konsument nicht mehr allein ein Kritiker mit enormem Spielraum ist, sondern zunehmend damit beginnt, aktiv in den Kunstprozess selbst einzugreifen. So ist zum Beispiel das 2003 veröffentlichte Album *St. Anger* der Band Metallica gleich nach Veröffentlichung für den ungewöhnlichen Klang des Schlagzeugs vehement kritisiert worden: zu flach, zu blechern sei vor allem die Snare-Drum abgemischt. Es spricht nun für die Band, dass sie die Kritik zwar durchaus ernst nimmt, aber mit dem Hinweis auf die das Album durchziehende Aggressivität rechtfertigt: Wir wollten den Klang so haben und deshalb ist der Klang auch so. – So funktioniert letzten Endes Kunst, möchte man meinen, doch verstummte die Kritik auch danach nicht und es dauerte nicht lange, da begannen auf Kanälen wie YouTube Aufnahmen zu kursieren, in denen Hobby-Musiker und also Amateure das Album originalgetreu nachspielten und allein den Klang des Schlagzeugs veränderten. Das Motto lautete: So hätte das Album von Anfang an klingen sollen und so klingt es nun endlich

auch. Interessant ist, dass diese privaten Aufnahmen von der technischen Seite her dem Originalwerk völlig ebenbürtig sind: Sowohl die Klangqualität als auch die musikalische Professionalität steht der Originalband in nichts nach. Was ja bedeutet, dass die technische Ausstattung des Hobby-Musikers derjenigen einer professionellen Band gleichkommt. In diesem Sinne wurde das 1988 ebenfalls von Metallica veröffentlichte Album ... *And Justice for All* aufgrund der Tatsache kritisiert, dass der Bass zu leise aufgenommen sei. Auch hier agierte die Band selbst ausgesprochen souverän und verweigerte stets eine Neuabmischung, was ja problemlos möglich wäre; auch hier galt das Narrativ, die Aufnahme sei kein Fehler, sondern Teil der Musik, also der Kunst. Und auch hier schritt vor einiger Zeit der Rezipient selbst ein und brachte einmal mehr auf YouTube eine neu abgemischte Version des Albums mit deutlich hörbarer Bass-Spur heraus.

Natürlich, noch vor einigen Jahren wäre dies allein von der technischen Seite nicht durchführbar gewesen, da die nötigen Technologien unerschwinglich und schwer zu bedienen waren, nun, da all dies günstig zu erstehen und selbst von Amateuren problemlos zu meistern und eben möglich ist, wird es auch gemacht. Andererseits ist nicht von der Hand zu weisen, dass nicht allein die technische Seite dieses Prozesses entscheidend ist, sondern auch die transformierte Sichtweise des Rezipienten auf das Kunstwerk, den Kunstprozess und vor allem auf sich selbst: Der Rezipient versteht sich als ein mit einem ähnlichen technischen Equipment, einer ähnlichen künstlerischen Professionalität und, vor allem, dem Recht zur Korrektur ausgestatteter Kollege. Bedeutet, um die Chuzpe aufbringen zu können, sich als Kollege des Künstlers zu gerieren und in dieser Stoßrichtung ein bestehendes Kunstwerk korrigieren zu wollen, reicht der Hinweis auf moderne Technologien bei weitem nicht aus. Zu dieser lustvoll-selbstbewussten, also im Kern aggressiven Aneignungsbewegung seitens des Rezipienten gehört meiner Ansicht nach unbedingt die hintergründig, gleichsam basal ablaufende Destruktion des gegebenen Kunstwerks als originell, einzigartig und als ein solches sakrosankt. In der neuen Haltung des Rezipienten zum Kunstwerk vollzieht sich der neue Stellenwert des künstlerischen Produkts als jederzeit korrigierbares Interimsartefakt, welches nicht nur allen gehört, sondern ausdrücklich von jedem bearbeitbar, korrigierbar und auch überbietbar wird – eben dies ist vollkommen neu und strahlt in viele Bereiche des Kunstprozesses, wobei es zur Natur der Sache gehört, dass in dieser Aneignungsbewegung die Grenze zwischen Rezipient und Künstler, die zwischen Kunstwerk und korrigierter Neuauflage und vor allem die zwischen Urheberschaft und Epigonentum zunehmend verschwimmt.

Im Falle der Neuaufnahmen erwähnter Metallica-Platten scheint der Status wiederum klar und die Elaborate der YouTuber sicherlich nicht mehr als Ausgeburten einer nerd-haften Liebe zum Original, die sich als Fan-Fiction nieder-

schlägt – eine rechtlich ausgesprochen dubiose Form der Auseinandersetzung mit einem Werk: Auch Fan-Fiction ist ja nicht wirklich neu, scheint aber abermals aufgrund der rasant gestiegenen Möglichkeit der Vernetzung in Form digitaler Medien enorm an Bedeutung gewonnen zu haben. Fans treffen sich in Foren und tauschen dort bewusst amateurhaft und vor allem kostenlos Darstellungen etablierter Protagonisten und bekannter Universen bzw. Kosmen aus: So wird Harry Potter weitergeschrieben und zum Beispiel der Hiatus zwischen dem letzten Teil und dem Epilog gefüllt; oder Fanprojekte spielen als Coverbands so original wie möglich die Songs diverser Bands nach – im Falle Pink Floyds hin und wieder auch mit kompletter Lightshow und all dem Bombast der Jahre des Spätwerks; ein ausgesprochen teures, semiprofessionelles Projekt, welches Authentizität verheißt, denn eben dies, die Authentizität, scheint wertvollstes Gut in der Rezeption von Kunst, was in der Folge hin und wieder seltsamste Blüten treibt: So existierten vor einiger Zeit drei Coverbands der 1996 aufgelösten Band Dire Straits und alle drei Bands mühten sich, durch Rekrutierung von Mitgliedern des Original-Line-Ups mehr Authentizität und damit mehr Aufmerksamkeit und somit mehr Geld zu erlangen. Stets im Bewusstsein der Copyright-Verletzungen befriedigen die Fans auf diese Weise das Bedürfnis nach immer neuen Geschichten um ihre Lieblinge und den speziellen Settings – die Machenden definieren sich zumeist sehr deutlich als Fans, die nicht in Konkurrenz zum eigentlichen Erschaffer treten, sondern diesem im Grunde nur huldigen wollen und also die Geste der Fan-Fiction als wertschätzend begreifen.

Oftmals werden diese Alternativschöpfungen von den eigentlich Schaffenden stillschweigend toleriert, selten auch ausdrücklich gefördert und gelobt, manchmal aber auch bekämpft, indem rechtlich dagegen vorgegangen wird. Letzteres aber ist ein Unterfangen, welches aussichtslos scheint, wie jüngst noch die Band Pearl Jam erfahren musste.² – So der bisherige Stand der Fan-Fiction, der ein dezidiert ausgewiesenes Nischenprodukt markiert, durch welches Fans sich gegenseitig in möglichst originalgetreuen, also scheinbar authentischen oder eben auch witzig-überraschend Pastiches versuchen – ohne finanzielle Interessen, wie immer wieder gesagt wird, obgleich dies natürlich zweifelhaft bleiben muss, jedoch stets mit der Ehrfurcht gegenüber dem Original, die dem Fan zutiefst eigen ist, da diese Ehrfurcht den Konsumenten ja erst zum Fan macht.

IV.

Allein, auch dieser Status der Fan-Fiction hat sich gewandelt, eine Grenze ist auch hier überschritten und das Selbstbewusstsein der Fans derart gestiegen,

dass zuvor deutlich markierte Unterschiede zu verschwimmen beginnen. Wenn die Dire-Straits-Coverband erklärt, die Songs besser als das Original zu spielen, und die Fans der herben Kritik an *Game of Thrones* die alternativen Enden der Fan-Fiction-Szene eben als durchaus konkurrenzfähige, ja bessere Fiktion anpreisen und von vielen Menschen, darunter auch eher unbeteiligten reinen Konsumenten, auch in diesem Sinne rezipiert, nämlich nicht mehr als nerdige Spielarten übereifrigen Fantums belächelt, sondern als eigenständige Kunstwerke angesehen und zunehmend respektiert werden: Eben dies ist immer deutlicher vernehmbar, die Etablierung der Fan-Fiction in den normalen Kunstbetrieb. Markantes Beispiel hierfür ist der als Fortsetzung beworbene Roman *Botschafter der Sterne. Ein Trisolaris-Roman* (2021) von Baoshu, der im Vorwort selbst die Genese des Werks als Fan-Fiction thematisiert und seinerseits recht hellsichtig die originelle Qualität anzweifelt: Tatsächlich erzählt Baoshu, ganz im Genre der Fan-Fiction verhaftet, den von Cixun Liu vorgelegten Plot um die Invasion der Erde durch ein außerirdisches Volk aus einer leicht verschobenen Perspektive nochmals und zeigt sich insgesamt sehr bemüht darin, dem Ausgangstext gerecht zu werden und also die vorgelegte Fiktion keinesfalls zu erweitern oder gar umzudeuten; Baoshu verbleibt in der Haltung des Fans, der aufgrund der nur leicht geänderten Perspektive notwendig entstehende kleine Lücken ganz im Duktus des Vorbilds im besten Fall zur Ergänzung, zumeist jedoch zur Wiederholung nutzt – in etwa so, als sähe man einen bekannten Film aus einer neuen Kameraperspektive. Entstanden, wie Baoshu erklärt, ohne jedwede literarische Ambition und allein zu dem Zweck, die Bewunderung für das Original in Form einer Kopie zu beleben, ist dieses eigentlich nicht überzeugende Werk regulär veröffentlicht worden und firmiert gar offiziell als Fortsetzung. In ähnlicher Manier gibt ein nach klassischer Ansicht renommierter Verlag die eindeutige Fan-Fiction *Pride and Prejudice and Zombies* von Seth Grahame-Smith heraus, das Cover der klassischen Gestaltung zum Verwechseln ähnlich, wenngleich der Verfasser des Zombie-Anteils in gleicher Schriftgröße und genauso prominent wie Jane Austen gesetzt ist. Das Buch selbst ist ein tatsächlich gelungener Pastiche des Stils der Autorin, klug versetzt mit den typischen Motiven sattem bekannter Zombie-Motivik. Der Witz und das verkaufsförderliche Element liegt dann auf Verlagsseite in der unüblichen Verquickung, auf Seiten des Autors darin, ein typisches Projekt einer Fan-Fiction, bedeutet: epigonales Spielen mit den Versatzstücken, mit einer ISBN versehen zu haben – und damit einen Trend loszutreten, denn in kurzer Zeit um 2010 wurden einige Romane unter dem Motto *Klassiker - Neu entdeckt* in Deutschland herausgegeben, womit zum ersten Mal die Fan-Fiction gleich neben dem Originalwerk im Buchregal des Buchhändlers platziert wird und der Fan nun auf Augenhöhe zu operieren beginnt.

Diese vorgenommene Umkehrung tradierter Motive oder Stoffe (hier in der Mixtur aus E- und U-Kultur) als Aktionen des ehemals allein rezipierenden Publikums benenne ich mit dem Terminus *Mondo Verso* – eine Bezeichnung, geborgt von einer Comic-Reihe der Autoren Arnaud Le Gouëfflec und Dominique Bertail, in der in für meine Zwecke geradezu repräsentativer Manier die typisierten, klischeeisierten Versatzstücke der Wilder-Westen-Topoi radikal umgedreht werden: Zigarren im Mundwinkel haltende und die Marke *Johanna Walker* trinkende Frauen prügeln sich, indes die als ›Hähnchen‹ titulierten Männer, gekleidet in Spitzenwäsche, entsprechend gackernd fortlaufen und doch nur darauf hoffen, von den starken Frauen wieder eingefangen zu werden. Dieses Setting rege, wie es in einer Kritik heißt,³ im parodistischen Spiel mit dem Klischee von Männlichkeit durchaus zum Nachdenken an und erfülle einen geradezu gesellschaftspolitischen Zweck, indem es aufgrund der Verkehrung der Rollenklischees eben überrasche und zur Reflexion bestehender Verhältnisse motiviere.

Diese sicherlich hinterfragenswerte Taktik eines Impetus sozialkritischer Reeducation durchwagt auf auffällige Weise den Diskurs um dieses Register, sicherlich auch aufgrund des Umstandes, dass ohne die behauptete Doppelbödigkeit derart einsinnig das Narrativ aufgreifende Kunstwerke nicht gerade als originell und somit wertvoll betrachtet werden können. Der neue Blick – der leider zumeist, wie gezeigt, doch nur die Wiederholung, und sei es in der antithetischen Setzung, zu sein vermag, aber ansonsten so eng wie möglich am Original verbleibt und daher im Grunde ohne den Originaltext nicht funktioniert – gilt im Sinne eines Korrektivs gegenwärtig als wertvoller und somit das Originalwerk nicht mehr nur ergänzend, sondern übersteigend.

Tatsächlich übersteigernd wird dieser Impetus aber erst dann, wenn künstlerisch neues Potential erwirkt wird, wie beispielsweise im Falle des 2019 veröffentlichten Romans *Wallace* von Anselm Oelze, in welchem ein Außenseiter, ein Verlierer der Geschichte, nämlich Alfred Russel Wallace, durch seinen Standort als Außenseiter zum Guckloch einer neuen Perspektive auf sattsam Bekanntes beschrieben wird. Indem Oelze die historisch gesicherte Erzählung vom Konkurrenten zu Darwin, der ungerechterweise vergessen wurde, mit dem fiktiven Setting einer versuchten Rehabilitierung in der Jetztzeit verschränkt, wird die thetische oder eben antithetische Fan-Fiction als Aufnahme oder Umkehrung bereits klischeeisierten Versatzstücke aufgebrochen: Nicht grundlos verzichtet Oelze auf Zitate, sondern erzählt im eigenen Stil und etabliert Eigenständigkeit.

V.

Die hier dargestellten Aktionen – die Konsumentenperspektive, die Etablierung der Fan-Fiction und auch die Korrektur etablierter, ja klassischer Werke – sind nur dann möglich, wenn das Kunstwerk an sich destruiert, zumindest beschädigt und der Rezipient zumindest diesem Klassiker ebenbürtig wird. Dies gilt vor allem für die nächste und damit letzte hier vorgestellte Aktionsart, bevor es dann in die Versuche der Kulturschaffenden geht, sich diesen Destruktionsversuchen und -aktionen zu entziehen. Bisher haben wir uns die Seite der Rezipienten angeschaut, also die per Definition reinen Konsumenten, die Fans und die Kritiker, die jeweils unterschiedlich die Destruktion des originellen Kunstwerks vollzogen haben und in Form von Aktionen eben die Kunstwerke auf Augenhöhe für sich anpassen, ändern, variieren. Die letzte Gruppe betrifft nun die Hobby-Autoren, die also mehr sind als Rezipienten, nämlich selbst Produzenten, aber auf dem Niveau des Amateurs.

Doch auch dieser Status hat sich verändert und zwar auf der Ebene des Verlagswesens: Zuvor sind es bekanntlich die Verlage, die gute von schlechter Literatur trennen sollen und dies nach Meinung des Kulturbetriebs auch durchaus verlässlich tun; die Verlage als Filtersysteme trennen daher über Jahrhunderte die Spreu vom Weizen und wer es demzufolge nicht in einen Verlag schafft, der ist nicht gut genug bzw. ist es nicht wert. – Natürlich ist auch diese Setzung oft genug kritisiert, zumindest hinterfragt worden, doch ist es eben so, dass ein Kritiker dieses Systems sich schnell desavouiert hat, da es heißt, der Neid regiere die Kritik, bedeutet: Die Nutznießer des Systems schweigen und diejenigen, die es nicht in das System schaffen, können kaum eine kritische Sichtweise etablieren, die – als frei von Dünkel – Geltung und damit den Anspruch auf gerechte Behandlung finden kann. Über die letzten Jahrhunderte verblieb daher eine Elite der Produzierenden bei sich, indem sie sich selbst legitimierte und auf diese Weise die Zugänge reglementierte; diejenigen, die es nicht hineinschaffen, werden zu Konsumenten und Rezipienten, die sich allerhöchstens, wie erwähnt, in Form von Fan-Fictions kreativ am Prozess beteiligen dürfen – gleichwohl aber stets unter dem sorgsam bewachten Diktum der Urheberschaft. Wie oben gezeigt, ist dieser streng kontrollierte und sich selbst genügende Prozess im Bereich der Fan-Fiction bereits seit einigen Jahren aufgeweicht, da zunehmend auch Fan-Fiction es schafft, die Hürde der Verlagsannahme zu nehmen und in den etablierten Bereich vorzustößen. Diese Aufweichung der Grenze ist weder Zufall noch auf den Bereich der Fan-Fiction beschränkt, sondern ein Symptom eines umfassenden Wandels, der gegenwärtig die Verlagswelt nachhaltig zu verändern beginnt.

Auslöser dieses Wandels ist einmal mehr die moderne Technologie, diesmal nicht in Form sozialer Medien, sondern in Form eines schnöden Unternehmens: Amazon begann ab 2010 damit, die Amateure mit in die Verlagswelt zu nehmen, indem diesen ermöglicht wurde, eigene Veröffentlichungen auf der Amazon-Plattform zu publizieren und zu vertreiben. – Auch dies gab es selbstverständlich schon vorher, doch ermöglicht der Vertrieb über Amazon ganz andere Reichweiten und ganz andere Möglichkeiten, zudem verringert der Vertrieb des Werks in digitaler Form die Kosten. Kein Wunder, dass die Sparte selbstproduzierter Bücher boomt – wozu aber meiner Ansicht nach auch die bereits mehrfach erwähnte Destruktion des Kunstwerks an sich hinzukommen muss; und nicht nur des Kunstwerks an sich, sondern auch des Markenprodukts, der Marke selbst. Gerade Amazon hat in der ursprünglichen Funktion einer reinen Verkaufsplattform, also der Gewährleistung von Vertriebswegen etc. – und nicht in der später massiv entwickelten Rolle als Produzent eigener Produkte – es auch Nischenunternehmen und kleinen Konkurrenten etablierter Monopolisten ermöglicht, Käufer zu finden, zu generieren und so einen Handel abseits der üblichen Kanäle zu betreiben. Aufgrund der Berücksichtigung kleiner Händler in Form des so genannten Marketplace hat Amazon die tradierten Verkaufswege aufgeweicht, denn plötzlich ist es beispielsweise auch einem privatwirtschaftlich tätigen Imker möglich, sich am Marktgeschehen zu beteiligen. Dies hat ja nicht nur ökonomische Auswirkungen im Sinne einer Erweiterung von Angebot und Nachfrage, vielmehr ändert sich abermals die Deutungshoheit über den Markt selbst. Gleich dem Verlagswesen, welches zuvor durch fest etablierte Strukturen verankert und, wichtiger noch, sanktioniert, ja, legitimiert war, gilt dies für den Markt insgesamt, der sich nun von den tradierten Marken, Vertriebswegen etc. emanzipiert. Auch hier ist der Konsument zum Mitgestalter gewachsen und eben hier ist es dem Amateur ermöglicht, Teil des Markts zu werden – eine Transformation, die ja momentan auch den Journalismus in Form von Blogs etc. durchdringt. Für den Käufer steigt nicht nur das Angebot, sondern es erfolgt auch die Emanzipation von der Elite – all dies wirkt sich im Sinne von Rückkopplungseffekten auf die Sichtweise von Produkten aus, die ihren jeweiligen Status der Einzigartigkeit verlieren. Dies gilt selbstredend vor allem für den Kulturbetrieb: Auf Amazon werden Romane, die im Selbstverlag herausgegeben werden, zunehmend vom Ruch der Obskurität befreit und ernsthafte Konkurrenz der etablierten Verlage. Vor allem in den Spartenliteraturen ist dies sehr gut zu sehen, so sind Sparten ohnehin stets offener für Alternativzugänge und -wege, reagieren also rascher auf Veränderungen. In diesem Sinn ist in der Science-Fiction-Literatur eine massive Verdrängung etablierter Verlage wie Heyne zugunsten selbstverlegter Werke zu erkennen. Autoren der Hard-

Science-Fiction wie Joshua Tree oder Phillip P. Peterson verkaufen ihre, nicht wirklich gut zu nennenden Werke an ein stetig größer werdendes, ungemein kritisches Publikum, welches in Form von Rezensionen auf Augenhöhe be- und vor allem urteilt – auf Augenhöhe, was sich darin zeigt, dass Rechtschreibfehler oder Anschlussfehler spöttisch kommentiert werden, der Autor nicht mehr als Schöpfer, sondern als Dienstleister gesehen wird, dessen Produkte eben Mängel aufweisen. Interessanterweise reagieren die Verlage, indem sie erfolgreiche Autoren im Bereich des Selbstverlegens in ihr Programm aufnehmen: So ist Joshua Tree seit einiger Zeit beim Fischer-Verlag gelistet.

Der Erfolg der selbstverlegten Bücher sorgt für eine abermalige Destruktion des Kunstwerks an sich: Kunst ist keinesfalls mehr in irgendeiner Art herausgehoben, findet sich stattdessen immer mehr innerhalb der ehemaligen Rezipientengruppierung wieder, ist somit vom Sockel gestoßen und eher in der Art einer Gebrauchskunst definiert, die bestimmten Zwecken dienen soll: Die hier dargelegten Verschiebungen generieren ein neuartiges Kunstverständnis, welches Kunst nicht mehr konsumiert, aushält, erträgt und (notgedrungen) toleriert. Im Gegenteil wird Kunst entweder passend gemacht – etwa in Form der sicherlich nicht zufällig gegenwärtig ausgesprochen populären Fan-Fictions; oder durch häufig von politischer Korrektheit angetriebenen Verbesserungen oder Manipulationen von Kinderbüchern wie Michael Endes *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer*, indem nun verbrämte Begriffe wie »Neger« ersetzt sind. Oder, kann das Kunstwerk aus irgendwelchen Gründen nicht passend gemacht werden – zum Beispiel, weil die als problematisch gesehenen Termini nicht in einem Kinderbuch, sondern einem Klassiker vom Schlage eines Goethe zu finden sind –, es geht die produktive Taktik in die Richtung einer Zensur, kulminierend in einer Tilgung: So geschehen anhand des Gedichtes von Eugen Gormringer, welches unter großem Aufsehen und internationaler Anteilnahme von der Wand einer Fachhochschule entfernt werden musste; zu schweigen von diversen Versuchen, unerwünschte Kunstwerke gänzlich zu verbannen.

Gleichgültig aber, ob es in die Verbannung gehen soll, ein Facelifting ansteht oder der Nachbar von nebenan eine bessere Idee für das Ende des neuen Romans von Stephen King nicht nur hat, sondern dieses Ende auch lautstark in den sozialen Medien kommuniziert, ist doch klar geworden, wie markant der auf der Kunst lastende Druck gestiegen ist – umso interessanter wird es sein, zu betrachten, wie die Kunst mit diesem Druck umgeht.

VI.

Wenn Susan Sontag behaupten konnte, Kafkas Werk werde seit Jahrzehnten von einer unüberschaubaren Zahl eifriger Literaturwissenschaftler vergewaltigt, dann kann dies mit einiger Berechtigung sicherlich auch über die Kunst der Gegenwart behauptet werden, die zwar nicht in die Hände der Literaturwissenschaftler, sondern vorderhand in die des durch modernste Technologien erstarkten, ja, angefeuerten Publikums geraten ist; basal gesehen vollzieht jedoch das Publikum, wie gezeigt, die schleichend ablaufende, vielleicht sogar längst abgelaufene Destruktion der Idee eines originellen Kunstwerks, ja, des originellen, authentischen Denkens, Agierens und Handelns insgesamt mit und stürzt sich nun auf das grundsätzlich in seiner Gestalt als Kunstwerk zerstörte Objekt – und korrigiert es, kritisiert es, nimmt es auseinander, kurz: tut all das, als wäre Kunst ein herkömmlicher Gebrauchsgegenstand. Zudem ist Kafka immerhin längst tot und verbleibt somit gnädigerweise all des Treibens unbewusst, indes die Künstler heutzutage unmittelbare Zeugen dieser Akte sind – ob und wie sie im Verlauf zu Mittätern werden, wird nun zu untersuchen sein.

Zuerst einmal sind die Kunstschaffenden mit Sicherheit traumatisiert und als solche dementsprechend im Schock verblieben und in Stasis verharrend. Bedeutet, dass die Kunstszene sich, wie eingangs erwähnt, oftmals betont unbeeindruckt gegenüber dem Schalten, Walten und Ausweiden zeigt, ja, zeigen muss, denn: Wer da zuerst Angst zeigt, hat bekanntlich verloren. Dies führt dazu, dass auf die neomodischen Destruktionssymptome mit Unverständnis, ja Ignoranz reagiert wird und zur Aufrechterhaltung des künstlerischen Impetus ja auch so reagiert werden muss. Die Folgen sind entweder schweigendes Ertragen der Verstöße seitens des Publikums oder mehr oder minder ungeduldige, ins Patzige sich steigernde Reaktionen, mit denen die Kulturelite sich in eine Blase extrapoliert, die scheinbar unangetastet vom Destruktionspotential verbleibt. Oder – dies der zweite folgenlos bleibende Weg der Traumabewältigung – man geht den Pfad, den Harold Bloom vor einigen Jahrzehnten als produktive Fehlinterpretation beschrieben hat und drängt die destruirenden Vorstöße in einen harmloseren Rahmen. Stephen King kann hier verortet werden, der die sich einstellende kritische Perspektive des Publikums, welche aufgrund schon allein der quantitativen Wucht den Schreibprozess beeinflussen muss, als Zeichen des Alters zu erkennen vermeint und so in einer gnädigen Naivität verhaftet bleiben kann.⁴ Dabei hat sich das mit Hilfe von sozialen Medien kanalisierte Publikum als kritische Perspektive längst schon in den Schreibprozess eingeschaltet – vergleichbar mit der seit einiger Zeit etablierten In-Ear-Monitoring-Systeme, mit welchen Musiker sich ständig kontrollieren können, was selbstverständlich

noch zu untersuchende Auswirkungen auf die Darbietung hat. So wie das Dazwischentreten der kritischen Perspektive notwendig den Prozess der Kunstproduktion empfindlich beeinflussen muss und den Schaffensprozess nicht im eigentlichen Sinne lähmt, obgleich es natürlich zu Lähmungserscheinungen führen kann, sondern stetig grundiert und so nachhaltig verändert: Der Künstler erschafft seine Kunst unter den Augen eines kritischen Publikums, welches im Hinterkopf des Künstlers dräut und wirkt, sicherlich nicht nur zum Vorteil des Schaffensprozesses. – Starken Naturen, wie Stephen King sicherlich eine ist, kann hier der Ausweg der produktiven Selbstlüge offenstehen, was aber eine gewisse Stärke bedingt, wobei zugleich, wie noch gezeigt wird, die Selbstlüge rasch zur Täuschung werden kann.

Beide Wege funktionieren bislang also mehr oder weniger, weil es sich erstens der Kunstbetrieb aufgrund seiner inneren Starre, Unbeweglichkeit und, vor allem in Deutschland, der scheinbaren Unabhängigkeit vom Markt – man denke an die vielen Subventionsmöglichkeiten, die dem Kunstbetrieb von Seiten des Staates ermöglicht sind – weiterhin erlauben kann, in vielen Belangen auf dem Status quo zu beharren und aktuelle Entwicklungen zu ignorieren; so agieren viele Bereiche moderner Kunstproduktion ohnehin in abgeschotteten Grenzbereichen, Blasen sozusagen, die genügend Ressourcen in sich bergen, um akut ablaufende Transformationen ignorieren zu können. Zweitens ist eine sehr hohe Zahl von Künstlern ohnehin mit einem deutlich höheren Selbsttäuschungspotential ausgestattet als die Durchschnittsbevölkerung – immerhin gehört ein gewisses Potential davon sicherlich zum Stabilisieren eines Schaffensprozesses, möchte diese im Jahre 2021 immer noch Urheberschaft, Originalität und überhaupt die Idee des Unikats für sich beanspruchen. Ausgestattet mit dieser Befähigung scheint es um einiges leichter, die neue Perspektive als symptomatische Ausgestaltung der Destruktion von Kunst zu ertragen, sie auszuhalten und eben auch für sich zu ignorieren.

Allein, bereits ein näherer Blick auf ein neues Werk Stephen Kings, der Kurzroman *Later* (2021), deutet an, dass die Destruktion trotz all der im Grunde sinnvollen Distanzierung, um nicht Ignoranz zu schreiben, nur unzureichend in die Prosa selbst zu übertragen ist; dies fällt vor allem auf, wenn man die älteren Werke Kings mit den neuen vergleicht, in denen das Selbstreflexionspotential in der Tat enorm angestiegen ist und in weiten Bereichen stilistisch sowie inhaltlich den Plot nicht nur entfaltet, sondern konstituiert: So reagiert der Erzähler Jamie Conklin in *Later* immer wieder und tatsächlich energierend konstant auf vermeintliche Kritik der Lesenden, kommentiert auch denkbare Deutungen seitens der Konsumierenden und agiert alles in allem so, als schreibe King eben doch mit einem bereits während des Schreibprozesses stetig kommentierenden

Proto-Leser. Tatsächlich ist in diesem neuesten Werk der Einbezug des Lesenden so eng gestaltet – im Sinne eines ›Ich weiß, was Sie jetzt denken‹ und ähnliches –, dass dem Lesenden selbst der Spielraum eigenständiger Lektüre und eigener Gedankensetzung zum Text enorm verengt wird; zudem retardiert die Handlung, da Kommentare, Entschuldigungen und Einschübe, die sich jeweils direkt an den Lesenden wenden, die Handlung unterbrechen, hierbei aber oftmals nicht viel mehr als Selbstzweck zu sein scheinen: Dem eigentlichen Geschehen jedenfalls haben die Einwürfe nichts beizutragen. Weshalb sich die Frage stellt, aus welchen Gründen King so arbeitet – will man nicht antworten, dass ihm gegenwärtig keine andere Möglichkeit verbleibt, eine Horrorstory so aufzusetzen, als fände sie sozusagen im Twitter-Echoraum selbst ihre erste Uraufführung. Da könnte man deuten, King nutze die romantische Ironie, zeige die Fiktionalität des Textes im Text selbst; doch im Gegensatz zur Ironie sind die Reflexionen in Kings Werk weder verstörend noch im Sinne einer Sinnerweiterung Symptome postmoderner Meta-Literatur, sondern sind im Gegenteil gefällig, wollen nämlich im Wortsinn gefallen, indem die Reflexe Shitstorm-bereiter Leser vorweggenommen werden.

Dieser Gestus der Gefälligkeit ist weitreichende Taktik der Kunstproduzenten geworden: Inhaltlich, wenn Ideen des Mainstream – insbesondere politisch – aufgenommen und auf irritierende Weise nicht diskutiert, sondern ohne jeden Schlenker einfach nur nochmals aufgeführt und also wiederholt werden,⁵ stilistisch, wenn die Perspektive der twitternden Meinungsmacher und Diskurslenker ungebrochen den Erzählfluss stören und nur dazu dienen, die wohl als Meute gefürchtete Publikumsmacht milde zu stimmen.

VII.

Wenige Kunstschaffende mühen sich, dem Dilemma zu entkommen. Durch den oben dargestellten Rückzug auf Außenseiter wie Anselm Oelze, in Dörfer wie Juli Zeh in *Über Menschen* (2021), in abseitige Sprachen wie Clemens J. Setz in *Die Bienen und das Unsichtbare* (2020): Im Abseitigen, im Eigentümlichen verstummt Twitter nämlich zuerst einmal, da hier ja das nötige Anknüpfen zwangsläufig fehlt und das Dorf, der Außenseiter und auch die experimentelle Sprache außerhalb des Diskurses zu finden sind und im Singulären verbleiben: Kein Anspruch auf Teilhabe jedweder Art außer der des Lesens (!), könnte diese Literaturen bewerben. Radikal hingegen agiert Banksy, dessen *Girl with Balloon* gleich nach dem Kauf und also vor dem Eingang in die Diskurs- und Geldmaschinerie als Teil des Kunstprozesses zerstört wird. Dieser Weg allein scheint sinnvoller Kommentar zur gegenwärtigen Sachlage zu sein: Die Zerstörung

bewahrt vor dem Mob, bewahrt vor der Kopie, schützt das Kunstwerk vor einer Rezipientenkultur, die gleichsam alleinige Vertreterin der Kultur zu werden beginnt. Oder, wenn das Kunstwerk wie zum Beispiel im Falle eines Romans nicht zerstört werden kann, zerstört man eben diese Welt, die Kunst erfolgreich von jedem künstlerischen Potential entkernt. So zum Beispiel Ian McEwan im 2019 veröffentlichten *Machines Like Me*, dessen Handlung in einem alternativen Universum des Jahres 1982 spielt, indem KI bereits möglich ist, aber ansonsten das Internet mitsamt Twitter und all dem anderen Rauschen der Rezipienten nicht vorkommt. Denn für die Handlung selbst haben sowohl die alternativen geschichtlichen Ereignisse, als auch der Zeitpunkt der Handlung keinen Nutzen; viel eher scheint es, als habe sich McEwan mehr oder minder unbewusst eine Welt kreiert, in der das Erzählen gegenwärtiger Motive doch noch möglich wird: Indem eben die Realität so angepasst ist, wie es zur Produktion autark wirkender und autark bleibender Kunst nötig scheint. Doch ist dies letzten Endes keine neue Methode, sondern bleibt allein Zuflucht, indem die Realität verdrängt und eine fiktive Parallelwelt etabliert wird – gleich einer traumatisierten Person, die sich in eine Phantasiewelt flüchtet.

Weitaus produktiver geht der Ansatz von Paul Auster vor, wenn im Roman *4 3 2 1* (2017) dem Leser gleich vier Alternativen vorgelegt werden, der sich also gar nicht mehr die Mühe machen muss, eigene Proteste zu formulieren oder alternative Szenarien zu entwickeln. Auster erzählt das Leben des Helden in vierfacher Gestaltung mit jeweils anderer Ausgangslage, mal mit reichen Eltern, mal mit alleinerziehender Mutter, mal rasch erfolgreich, mal erst scheiternd und so weiter. Kunst ist hier das parallele Erfinden mehrerer Fiktionen, die dem Leser zur Entscheidung dargereicht werden. Negativ formuliert: Der Künstler wagt es nicht mehr, sich auf eine Erzählung einzulassen und weigert sich zudem, den Weg Stephen Kings zu gehen, der diese eine Erzählung mehr schlecht als recht im Gestus stetiger Entschuldigung durchhält, Alternativen nur andeutend, sondern reagiert auf die oben skizzierten Prozesse, indem er die eine Erzählung, den einen Plot ausweitet, das Unbestimmte und Unbestimmbare zum Prinzip erhebt und die Polyphonie der ebenen Rezeption in sein Werk produktiv einzieht. In dieser Nichtfestlegung entzieht der Autor sich der Kritik, da jede kritische Haltung sich in der Alternative, ja in einer der dargereichten Alternativen verflüchtigt. Auch dies ist letzten Endes eine Form der Flucht, aber nicht wie bei McEwan in die von der Realität abgekoppelte Welt der Phantasie, sondern in die Ausweitung des fiktionalen Raums, die sich selbst zur Echokammer wird, in welcher Kritik sozusagen ungehört verhallen kann und den Schaffenden nicht mehr zu erreichen vermag. Positiv formuliert: Dieser Weg ist wertvoll, da er die Zufluchtswege und somit letzten Endes das Dilemma offenlegt.

Es existieren weitere interessante Vorstöße, etwa, wenn Clemens J. Setz in *Bot: Gespräch ohne Autor* (2018) die Mechanismen einfacher Algorithmen einsetzt, um Autorschaft auszuhebeln: Der Autor agiert hier nicht mehr willentlich oder bewusst, sondern die Texte werden mit Hilfe eines einfach strukturierten Generators im Sinne einer Schlagwortsuche aus einem gleichsam unbewusst erstellten Textkonvolut zusammenkopiert. Auch hier ist der Charakter der Ausflucht erkennbar, dennoch liegt ein Text vor, für den der Autor aber nicht mehr haftbar gemacht werden kann, da keine Autorschaft im herkömmlichen Sinn besteht: Es verpufft jedwede Kritik gleichsam im Ansatz und der Schöpfer des Textes bleibt in sich und für sich autark.

Allein, Authentizität, ja, Originalität, können all diese Vorstöße wohl nicht mehr generieren oder auch nur andeuten, da gerade diese Entitäten künstlerischer Prozesse im Keim negiert scheinen. Und auch die Rezipientenseite kann – auf Augenhöhe mit dem Künstler agierend und sich doch nur in den Bahnen des Künstlers bewegend – dergleichen nicht andeuten, nicht einmal anvisieren, denn das Authentische, das Ursprüngliche ist ja verlustig gegangen.

VIII.

Man holt sich diese – das zum Ende – dann einfach woanders: Seit einiger Zeit existiert auf Videportalen ein neues Genre, in welchem Menschen gefilmt werden, die etwas zum ersten Mal machen. Es begann sehr populär mit zwei jungen Menschen, die *In the Air Tonight* von Phil Collins zum scheinbar ersten Mal hörten und sich dabei filmten, wobei natürlich deren Reaktion auf das berühmte Einsetzen der Drums nach der zweiten Strophe im Vordergrund stand. Der enorme Erfolg (nach einem Jahr über 9 Millionen Aufrufe auf Youtube und einiges an Medieninteresse) liegt sicherlich auch darin begründet, dass die Zuschauer das beim ersten Mal verspürte Moment authentischer Überraschung in Mimik, Gestik und überhaupt der vorgegebenen Situation gleichsam wiederholen und so einen Hauch damaliger individueller Epiphanie der populären Kultur aufleben lassen können. Diese unangenehm pervers anmutenden Sekunden bis zum Einsatz des Schlagzeugs, in denen die Zuschauer die beiden Jugendlichen genauestens beobachten, der Moment des Schlagzeugs, bei dem die beiden Jugendlichen tatsächlich die Augen aufreißen und der Zuschauer, der ja die ganze Zeit wusste, was passieren wird, spöttisch-neidvoll und belustigt, zugleich ergriffen von der damals selbst verspürten Überraschung zusieht etc. – all dies sind höchst interessante und die Thematik dieses Artikels gleichsam künstlerisch begleitende Sekunden. Dieses Video kann als ein ausgesprochen

komplex gestaltetes Kunstprojekt gelten, als eine Art Installation, in welcher die Möglichkeit und Unmöglichkeit authentischer Haltung im Jahr 2021 äußerst geschickt dargestellt, vorgeführt und zugleich negiert sind – denn letzten Endes muss der Nachvollzug, die Ahnung authentischer Überraschung bereits im Ansatz schal sein, da die Wiederholung eben nur das ist: eine von Nostalgie befeuerte Leere. Gleichwohl deutet auch dieses neue Genre an, wie vital der Kampf um Authentizität, um Originalität, um Ursprünglichkeit immer noch ist und auf wie vielen Schauplätzen dieser Kampf – oftmals unbemerkt oder elitär verbrämt – gefochten wird. Es bleibt daher, trotz aller auch in diesem Artikel getätigten Unkenrufe vom Ende der Kunst etc., spannend, denn Kunst endet nicht, Kunst ist sich selbst immer der Ausweg.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Roman Halfmann, ›I have seen myself backward‹. Dave Eggers' Roman »The Circle« als Anamnese eines neuartigen Persönlichkeitsmodells, in: *Weimarer Beiträge*, 61(2015)2, 274–299.
- 2 Vgl. <https://www.iheart.com/content/2021-01-19-pearl-jam-reportedly-sent-threatening-legal-letters-to-tribute-band/> | letzter Zugriff 6.9.2021.
- 3 Vgl. Andrea Heinze, *Comic »Mondo Reverso«. Ein Western mit vertauschten Geschlechterrollen*; https://www.deutschlandfunk.de/comic-mondo-reverso-ein-western-mit-vertauschten.807.de.html?dram:article_id=441409 | letzter Zugriff 6.9.2021.
- 4 Vgl. Hillel Italie, *Stephen King Talks about Crime, Creativity and New Novel*; <https://apnews.com/article/stephen-king-later-new-crime-book-b4cc29efb4c3183f1e565575a54ae777> | letzter Zugriff 6.9.2021.
- 5 Vgl. meine Darstellung der Flüchtlingsliteratur in: Roman Halfmann, *Narrative des Nudging. Instrument der Manipulation oder Alternative?*, in: *Weimarer Beiträge*, 65(2019)3, 407–425.

Gerhard Hommer

Soziopoetik der Geselligkeit

Frühromantik als literarisches Sozillabor

Eintrag reiht sich an Eintrag, Notiz an Zitat, Zitat an Aphorismus, Aphorismus an Notiz und so weiter. Die Abfolge von hunderten kurzer Texte scheint keinen Anfang und kein Ende zu haben, füllt Heft um Heft, produziert *Sudelbücher* und *Exzerptbücher*. Die Einträger Lichtenberg und Jean Paul beschreiben in identischer Metaphorik die Fülle ihrer Kurzschriften: Von einer »ganzen Milchstraße von Einfällen« spricht Georg Christoph Lichtenberg, von einer »Milchstraße von glänzenden Pointen« Jean Paul.¹ Die »Milchstraße« veranschaulicht die große Zahl an kleinen Schrifteinheiten und bietet zugleich ein Modell für deren Organisation. Die Bildgebung ist keine beiläufig verwendete uneigentliche Rede, sie lässt sich als Versuch verstehen, dem Vielen eine übergeordnete Form zu geben. Ausgehend von der kosmischen Metaphorik ist als Ausgangspunkt festzuhalten: Kurze Texte treten regelmäßig in großen Mengen auf. Die Kürze der Texte korrespondiert mit der Menge an Texten. Ihre Menge führt die Frage mit sich, wie die vielen kleinen Texteinheiten untereinander zusammenhängen. Die Metapher der »Milchstraße« ruft eine wissenspoetisch informierte Ordnung von Vielheit auf. Jean Paul und Lichtenberg haben insofern Teil an einer Konjunktur, als um 1800 immer wieder naturwissenschaftliche Bindekräfte literarisch produktiv gemacht werden. Zwei bekannte Beispiele für diesen literaturhistorischen Trend sind Friedrich Schlegels und Goethes Poetiken der Synthese (Chemie) bzw. des Magnetismus (Physik).

Dagegen möchte ich im Folgenden dem Zusammenhang des Vielen als einer sozialen Frage nachgehen. Mit dem sozialhistorischen Wandel im 18. Jahrhundert, der langfristig auf eine bürgerliche Gesellschaft hinausläuft, ändern sich auch die zwischenmenschlichen Verbindlichkeitsformen. Die Literatur um 1800 verhandelt diese Veränderungen intensiv – exemplarisch und hervorgehoben gilt dies für die Frühromantik. Ich begreife die Frühromantik zugleich als eine literaturhistorische wie auch als eine soziale und soziologische Erscheinung. Letzteres ernst zu nehmen heißt, sie einerseits als ein »Phänomen gesellschaftlicher Gruppenbildung« in einer sozialhistorischen Umbruchphase zu verorten,² andererseits ihren Beitrag zu einer modernen Theorie des Sozialen herauszustellen. Hieran schließt mein Befund an, dass die Frühromantik gleichzeitig ein modernes literarisches und ein soziales Formenwissen ausbildet. In der Frühromantik,

so lautet die These, sind Poetik und Sozialität untrennbar verschränkt – eine Verschränkung, für die ich den Begriff der Soziopoetik vorschlage.

These und Begriff werden am Zusammenspiel von Fragment und Geselligkeit entfaltet. Es geht um die Vergleichbarkeit der Strukturen von Fragmentpoetik und sozialer Assoziation, nämlich um Formen des Bündelns und der Bezugnahme auf andere/s. Im Fall von Fragmenten kann man gattungspoetologisch mit Blick auf die organisierende Kraft und Bindekunst der Text-Vielheiten, die im Zeichen der experimentellen Sozialität steht, von einer poetischen Vergesellschaftung von kurzen Einzeltexten sprechen: von geselligen Texten. Während Kurzgattungen um 1800, insbesondere der Aphorismus, bislang im Rahmen einer »explorativen Wissenspoetik« gelesen wurden,³ wird hier vorgeschlagen, den Experimentcharakter der Gattungen epistemologisch *und* sozial zu verstehen. Ausgehend von der Beziehung zwischen Fragment und frühromantischer Geselligkeit widmet sich der Beitrag der poetischen Verfasstheit von Sozialität. Im Mittelpunkt der Überlegungen steht Friedrich Schlegels *Versuch einer Theorie des geselligen Betragens* (1799). Schlegels Geselligkeitsanalyse interessiert als Modelltext, der ein doppeltes soziopoetisches Wissen entfaltet: Wichtigkeit der Äußerungsform zum einen, Gemachtheit sozialer Ordnung zum anderen. Leitend ist die Problemstellung, wie (soziale) Vielheit um 1800 organisiert ist. Diese Frage wird entlang dreier Parameter verfolgt: Ein- und Ausschluss, interne Organisation, Kunstwerkcharakter und Zeitlichkeit sozialer Ordnungen. Zunächst wird in einem begrifflichen und historischen Vorlauf die »Assoziation« als ein Schlüsselphänomen der Epoche und die Frühromantik als soziales Versuchslabor beschrieben.

Assoziationismus

Im Fragment 206, abgedruckt in der Zeitschrift *Athenäum*, diktiert Friedrich Schlegel eine prägnante Poetik des Kleinen und Abgesonderten: »Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.«⁴ Diese Doktrin der Kürze setzt der Form nach selbst um, was sie dem Aussageinhalt nach fordert. Das Fragment gibt sich damit als formgewordene Distinktion und Dekontextualisierung zu erkennen. Noch verstärkt wird die abgrenzende Tendenz durch die Anklänge an Karl Philipp Moritz' klassizistische Werkästhetik und deren Bestimmung des Schönen »als etwas, nicht in mir, sondern *in sich selbst Vollendetes*«, das »also in sich ein Ganzes ausmacht, und mir *um sein selbst willen* Vergnügen gewährt.«⁵ Andererseits ist aber fraglich, inwieweit sich die Metaphorik bei genauerer Betrachtung für eine Werkästhetik des Kleinen und in sich Vollendetes eignet.

Denn ein Igel hat zwar eine stachelige, aber keine scharf gezogene Grenze nach außen. Die Stacheln meinen oder erzeugen eine Unschärfe der Ränder. Auch ist das Aussehen des Igels davon abhängig, ob er im eingegelteten Zustand vorgestellt wird. Zudem wird die Fragment-Definition durch die Menge in ihrer Entschiedenheit relativiert. Denn trotz seiner Bekanntheit ist das Igelfragment nur ein Fragment unter vielen anderen, in denen sich weitere, konkurrierende Bestimmungsversuche finden. Vor allem aber lädt das Auftreten des Fragments in großen Mengen zu Kombinationen und Cluster-Bildungen der Kleintexte ein, deren Vernetzungen dabei gemeinsamen Stichworten, verwandten Themen oder schlicht Textnachbarschaften folgen können. Insofern tendiert das Fragment dazu, die eigene Grenze immer wieder zu überschreiten. Das Fragment reflektiert dabei, darauf wurde in der Forschung immer wieder hingewiesen, in seiner Form eine brüchig gewordene Beziehung des Teils zu einem größeren Ganzen und, damit zusammenhängend, eine neue Organisation der Verhältnisse von Teilen untereinander.⁶ Es erweist sich dann weniger von der Umwelt abgewandt, als es sich dem Aussageinhalt des Igel-Fragments nach zunächst zu geben scheint.

Friedrich Schlegels Fragment-Definition, das sollte an dieser exemplarischen Lektüre deutlich gemacht werden, vermag es nicht ohne Weiteres, eine eigene kleine Welt durch Trennung von der »umgebenden Welt« zu etablieren. Es ist nicht zuletzt der frühromantischen Poetik des Fragments geschuldet,⁷ dass Abgrenzen und Trennen nicht einseitig zu denken sind, sondern sich stets im Zusammenspiel mit Prozessen des Zusammensetzens und Mischens vollziehen. Mit Friedrich Schlegels Essay *Lessings Ansichten und Meinungen* lässt sich die zum Trennen komplementäre Operation auf den Begriff des »kombinatorischen Geistes« bringen.⁸ In dem Essay zeichnet Schlegel Lessing als Virtuosen der Kombinatorik und gibt daneben Auskunft über sein eigenes Selbstverständnis als Kombinatoriker. Kombinatorik meint eine Verbindungskunst frühromantischer Poetik und Epistemologie, wie sie Schlegel und Novalis in ihren Fragmenten und Kurzschriften entwerfen und praktizieren. Das zeitgenössisch vielleicht bekannteste Beispiel für die kombinatorische Epistemologie ist Novalis' enzyklopädisches Projekt *Allgemeines Brouillon*. Darin korrespondiert die Kunst des Zusammensetzens mit einer »Wissenschaftsanatomie«, die sich als eine »mechanische und chemische Zerkleinerungs- und Gliederungslehre« versteht.⁹ Zerkleinern und Kombinieren werden von Novalis als Elementarpraktiken der Wissensgenerierung vorgeführt, die die »Mikro-Einheiten des Wissens« sichtbar machen.¹⁰ Einheiten sind demnach nicht je schon gegeben und epistemologischen und poetologischen, allgemeiner: kulturellen Ordnungen vorgängig, sondern sie müssen erst produziert werden. Die frühromantische *inventio* macht greifbar, dass es sich indes um reziproke Prozesse handelt: Einheiten werden

in Prozessen des Trennens und Kombinierens geformt und wirken auf diese Prozesse wiederum zurück. Es zeigt sich, dass die Mobilisierung von Literatur und Wissen um 1800 untrennbar an Kurzgenres bzw. Kürze gebunden ist.¹¹

Die skizzierte Problemstellung möchte ich auf das Feld des Sozialen übertragen. Nahegelegt wird dies vom Begriff der Assoziation. Um 1800 proliferieren Begriffe des Zusammenstellens und Bindens von Teilen und Einheiten. Neben der Kombinatorik, Karl Philipp Moritz' Rede von einem »Zusammenhangstrieb der Theile«¹² oder Friedrich Schlegels Utopie der »Sympoesie«¹³ nimmt die Assoziation eine hervorgehobene Stellung ein. Die Assoziation zeichnet sich begrifflich durch ihren Mehrfachgebrauch in Kontexten aus, die auf den ersten Blick nicht zusammenhängen. Aus diesem Grund kommentiert Joseph A. Schumpeter in seiner *History of Economic Analysis* mit einem gewissen Unbehagen, dass er den »Assoziationismus« im doppelten Sinne verwende: »The term is convenient and I beg leave to use it, although I am aware of the awkwardness involved in using the same phrase in the same book in two entirely distinct meanings (psychological associationism – socialist associationism)«. ¹⁴ Schumpeter benennt die beiden Verwendungsweisen des Begriffs der »Assoziation«: die Verbindungen abstrakter Vorstellungsinhalte einerseits sowie politisch-aktiver Subjekte andererseits. Nach John Lockes Begriffsprägung der »association of ideas« im *Essay Concerning Human Understanding* (1690) nahm die Assoziation während des 18. Jahrhunderts in der Vorgeschichte zur Institutionalisierung der Psychologie als Disziplin eine Schlüsselrolle ein.¹⁵ In der physiologisch orientierten, englischen Erkenntnispsychologie dient die Assoziation als Leitmotiv und Universalprinzip, um eine umfassende Theorie mentaler Vorgänge zu entwickeln. Die Assoziationspsychologie – deren bekannteste Vertreter in Lockes Nachfolge David Hume mit *Enquiry Concerning Human Understanding* (1748) und David Hartley mit *Observations on Man, His Frame, His Duty and His Expectations* (1749) waren – sollte nicht nur darüber Aufschluss geben, wie und warum sich Ideen miteinander verbinden und unwillkürlich andere Ideen hervorrufen. Die Assoziation sollte auch Prozesse des Erinnerns, Seelenlebens, der Vorstellungskraft sowie die Ausbildung von Sittlichkeit und Moralität erklären. Die angelsächsische Assoziationstheorie wird auch in Kontinentaleuropa breit rezipiert und beeinflusst die Produktion und Poetik deutscher Kurzprosaisten am Ende des 18. Jahrhunderts. Der assoziationspsychologische Strang findet nach William James einen begriffsgeschichtlich prominenten Gebrauch am Ende des 19. Jahrhunderts in der »freien Assoziation« als grundlegender Methodik der psychoanalytischen Therapie. Schon das gesamte 18. Jahrhundert hindurch wurde die Assoziation außerdem als ein allgemeiner Terminus für bürgerlich-freiheitliche Vereinigungen verschiedener Art gebraucht,¹⁶ nimmt im frühen 19. Jahrhundert eine

antibürgerliche Wende und avanciert als »Assoziationismus« im Frühsozialismus zur »neuen Pathosformel der politisch-sozialen Diskussion«. ¹⁷

Diese beiden Verwendungen wurden bislang getrennt voneinander beschrieben. Dagegen möchte ich die Begriffsstränge zusammenführen und die Assoziation als einen Schlüsselbegriff der Epoche vorschlagen. Denn einmal auf den Assoziationismus aufmerksam geworden, wird ersichtlich, dass sich seine diskursiven Verwendungszusammenhänge um 1800 verdichten. Wie in einem heimlichen Schwerpunkt überkreuzen sich in der Assoziation die poetischen, epistemologischen und sozialen Befragungen danach, wie Dinge und Menschen zusammenhängen. Mit der Assoziation lässt sich die wissenspoetisch fundierte »Experimentologie« der Kurzgattungen um eine soziale Dimension erweitern. ¹⁸ Ehe ich aber mit der frühromantischen Geselligkeit exemplarisch die Ansätze zu einer Soziopoetik entwickle, interessieren in einem Zwischenschritt die sozialen Versuchsanordnungen im Medium der Literatur.

Literatur als Sozillabor

Die Prozesse des Zerkleinerns und Neu-Kombinierens sind am Ende des 18. Jahrhunderts auch im Sozialen wirksam, das während der »Sattelzeit« einen tiefgreifenden Wandel durchläuft. Sozialer Wandel vollzieht sich nicht in einem plötzlichen und einmaligen Akt, sondern gestuft und in Veränderungen unterschiedlicher Geschwindigkeit und Intensität, wobei sich verschiedene Ordnungstypen überlagern können. Rechtshistorisch dokumentiert wird der spannungsreiche Übergang von einer ständisch verfassten zu einer bürgerlichen Gesellschaft im *Allgemeinen Landrecht für die Preussischen Staaten* (1794), dessen Rechtsfiguren Reinhart Koselleck zufolge eine »eigentümlichell Verschmelzung moderner Allgemeinheit und überkommener Mannigfaltigkeit« vornehmen: ¹⁹ »Das Landrecht kennt keine vom Staat getrennte bürgerliche Gesellschaft, aber es trifft auch keine präzisen Bestimmungen dieser Begriffe, weil sie nicht mehr identisch waren, ohne schon unterscheidbar zu sein.« ²⁰ Was in sozialhistorischen und soziologischen Darstellungen allgemein als Auflösung ständischer Ordnung, Individualisierung und Ausbildung einer bürgerlichen Gesellschaftsordnung gefasst wird – die Umstellung von stratifikatorischer auf funktionale Differenzierung –, bedeutet für den Einzelnen zugleich Freiheit und Herausforderung. Die Zäsur und Zersetzung der sozialen Ordnung bewirkt einerseits Verunsicherung, mobilisiert andererseits aber reintegrative Kräfte. Als Antwort auf die drohende individuelle Isolation und soziale Desintegration bilden sich neue oder werden alte Formen der Vereinigung aktualisiert. In der

zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erleben Logen, Orden, Bruderschaften, Konventikeln, geheime und Freundschaftsbünde sowie Salons eine Blütezeit. Sozialhistorisch folgenreiche Modelle sind Verein und Assoziation, die als »die charakteristische Vereinigungsform der modernen bürgerlichen Gesellschaft« gelten.²¹ Deren wesentlichen Elemente sind »das Prinzip der Freiwilligkeit«, der »Trend zur sozialen Egalisierung« sowie »die Ausbildung einer autonomen Verfahrensregelung innerhalb der Gesellschaften«.²² Im sozialen Transformationsprozess haben die verschiedenen freiheitlichen Zusammenschlüsse Versuchs- und Modellcharakter, sofern sie neue Möglichkeiten der Vergesellschaftung entwerfen. Thomas Nipperdey zufolge ist das Vereinswesen »weder einfach Folge noch einfach Ursache der bürgerlichen Gesellschaft«, sondern eines ihrer »Elemente, ein Symptom für ihren Aufstieg und gerade in den Anfängen ein Faktor, der die weitere Ausbildung dieser Gesellschaft begünstigt und beschleunigt hat.«²³ Für den Einzelnen bieten die Vereinigungen die Möglichkeit, seine neue Gestaltungskraft zu erproben. Und tatsächlich trägt die Selbstorganisation in Assoziationen dazu bei, dass sich die bürgerlichen Schichten ihrer selbst als gesellschaftlichem Faktor bewusst werden.²⁴ Die soziale Kombinatorik setzt also, ganz ähnlich den oben beschriebenen poetischen und epistemologischen Prozessen, neue, kleine und bewegliche Einheiten voraus. Als einheitliche, egalitäre Subjekte unternehmen die Bürger im 18. Jahrhundert tastende Proben ihrer Freiheit, indem sie sich mit anderen Subjekten zusammenschließen. Der Einzelne entwickelt Form und Freiheit als Subjekt gerade dadurch, dass er sich bindet.

Die Literatur hat an der Ausbildung eines sozialen Formenwissens teil, weil das Feld des menschlichen Miteinanders unter nach-ständischen Bedingungen sozialer Mobilität noch nicht gesichert ist. Verfahren der Interaktion sind noch nicht eingespielt, Selbstregulative noch nicht instituiert. Entsprechend figuriert Literatur in der Phase sozialer Umschichtung am Ende des 18. Jahrhunderts als ein Sozillabor, das in Testläufen parallel zu realen Vereinigungen das Zusammenspiel der (neuen) Akteure zu simulieren erlaubt, und »trägt zur Gestaltung der neuen Zeichenwelt der Sozialität bei.«²⁵ Die literarischen Versuchsreihen nehmen unterschiedliche Gattungen und Modi der Darstellung an und verhandeln verschiedene Aspekte einer neuen Sozialität: so etwa der freimaurerisch inspirierte Geheimbund der Turmgesellschaft in Goethes *Wilhelm Meister* (1795/96), Schillers didaktisch-dramatische Bundes-Szenarien (*Die Bürgerschaft* [1799], *Wilhelm Tell* [1804]), Heinrich von Kleists narrative bzw. dramatische Studien einer sozialen Tabula rasa in *Erdbeben in Chili* (1807) und des Konflikts zwischen familiärer und vertragsförmiger Sozialität in *Familie Schrockenstein* (1803). In Jürgen Habermas' Lesart bietet die literarische Öffentlichkeit überdies eine Vorstufe und Voraussetzung der politischen Öffentlichkeit in den bürgerli-

chen Gesellschaften des 18. Jahrhunderts. Öffentlichkeit wird demnach in einem Spannungsverhältnis »publikumsbezogener Privatheit« begründet und geübt: »[D]ie Kommunikation des kulturell rasonierenden Publikums blieb auf Lektüre angewiesen, die man in der Klausur der häuslichen Privatsphäre betrieb.«²⁶ Zu den »Institutionen der Öffentlichkeit«, die geselliges Rasonnement und neue Formen der Publikumsinteraktion anregen, gehören in England zuvörderst Clubs und Kaffeehäuser, in Deutschland unter anderem Lesegesellschaften, von denen für das Ende des 18. Jahrhunderts knapp 300 nachgewiesen wurden.²⁷ In diesem Kontext von Salons, Orden, Freundschaften, geheimen und Tischgesellschaften floriert die freie Geselligkeit der Frühromantik, die zum literarischen Sozillabor um 1800 einen zentralen Beitrag liefert. Die frühromantische Geselligkeit steht dabei in manchem in der Kontinuität aufklärerischer Vereinigungen, weist aber in ihrer emphatischen Kommunalität den reglementierten und zweckorientierten Charakter zurück. Praxis und Poetik werden dabei von einer Reflexion der Geselligkeit begleitet, die in Friedrich Schleiermachers *Versuch einer Theorie des geselligen Betragens* ihren Höhepunkt und repräsentativen Ausdruck findet.

Wer darf mitmachen? (Ein- und Ausschluss)

Schleiermachers Essay wurde Anfang 1799 anonym im *Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmacks* veröffentlicht²⁸ und gibt sich mit seinem ersten Satz als Programmschrift im Namen eines Grundrechts der Geselligkeit zu erkennen: »Freie, durch keinen äußern Zweck gebundene und bestimmte Geselligkeit wird von allen gebildeten Menschen als eins ihrer ersten und edelsten Bedürfnisse laut gefordert.«²⁹ Die frühromantische *freedom of association* ist nach Schleiermachers Bestimmung gesellig nur als eine zwecklose und wird demnach um keinen anderen Zweck als allein der Soziabilität selbst wegen gefordert. Der Anspruch auf Geselligkeit als ein primäres menschliches Bedürfnis – »als eine nicht zu umgehende natürliche Tendenz« (SV, 168) – ist im aufklärerischen Pathos der Universalität formuliert: *Allen* Menschen soll das Recht zuteil werden. Zugleich nimmt Schleiermacher allerdings eine unscheinbare, aber entscheidende Differenzierung vor, indem er den Geltungsbereich auf »alle *gebildeten* Menschen« einschränkt. Im Folgenden wird die Geselligkeit als ein »Zustand« (SV, 165) in Abgrenzung zu häuslichem Leben und Beruf bestimmt, deren »Einseitigkeit und Beschränkung« (ebd.) das gesellige Individuum enthoben sein müsse. Der Essay führt in seiner Argumentation vor, dass diese gesellige »Sphäre« (ebd.) maßgeblich durch die Wahl von Sprechgegenständen eingerichtet wird, für die folgende Anleitung gelten soll: »Gehe bei der Bestimmung der Sphäre einer Gesellschaft

von dem Totalen des geselligen Stoffs überhaupt aus, abgerechnet jedoch dasjenige, worin irgendeiner aus der Gesellschaft beinahe nothwendig unwissend sein muß.« (SV, 179) Die Zutrittsbedingungen sind demnach »stofflicher« Art, die Voraussetzungen gelingender Geselligkeit entsprechend ein kulturelles, über Beruf und Familie hinausgehendes (Grund-)Wissen. In diesem Wissen sind die Abrufbarkeit »einer Menge von Gegenständen« (SV, 175) mit dem Vermögen einer »thätigen und reagirenden Reflexion zu »Gewandtheit« (SV, 176) verbunden.

Soziale Ordnung bedarf, so lässt sich dem Essay entnehmen, der ein- und ausschließenden Rahmung. Schleiermachers Geselligkeitstheorie misst die Produktivität aus, die Exklusion für die Eingeschlossenen hat.³⁰ Eine Operation der Geselligkeit ist der Versuch, das »Quantum des geselligen Stoffs richtig zu construiren« (SV, 176) und so die stofflichen »Grenzen zu finden, in denen eine Gesellschaft eingeschlossen bleiben muß« (SV, 174). Schleiermacher will allerdings nicht ein konkretes Grenzregime definieren, sondern die »transzendentalen Bedingungen angeben, unter denen Geselligkeit möglich ist.«³¹ Das ist insofern entscheidend, als sich mit dem Wandel sozialer Figurationen auch deren Integrations- und Grenzbedingungen verändern. Mit der Frage, wer und unter welchen Bedingungen Zutritt zu den neuen sozialen Vereinigungsformen erlangen kann, ist ein neuralgischer Punkt der nach-ständischen Ordnung ausgemacht, die sich einer Vielzahl neuerdings sozialmobiler Subjekte gegenüber sieht, deren Ansprüche auf Teilhabe zu regulieren sind. Die Freisetzung der bislang ständisch gebundenen Akteure macht neue Modelle sozialer Assoziation möglich, gleichzeitig die Markierung von Rändern und Zutrittsbarrieren nötig. Schleiermachers Geselligkeitsentwurf bietet Selektionskriterien, welche aus der sozialen Gesamtheit nicht einfach beliebige Stichproben entnehmen, sondern die Assoziierten zu (in sich selbst) sinnhaften Gruppen anordnen.

Friedrich Schlegels literarisch-theoretisches Geselligkeitsarrangement *Das Gespräch über die Poesie*, ein Jahr nach Schleiermachers Geselligkeitssay im *Athenäum* erschienen, analysiert ebenfalls die Voraussetzungen sozialer Ordnung. Dem programmatischen Vorspann des *Gesprächs* zufolge wird Verbindlichkeit nicht nur über die interpersonelle Struktur der Konversation, sondern auch über den Gegenstand selbst hergestellt: »Alle Gemüther, die sie lieben, befreundet und bindet Poesie mit unauflösllichen Banden.«³² Die Fortsetzung liest sich wie eine Agenda des politischen Liberalismus: »Mögen sie sonst im eignen Leben das Verschiedenste suchen, einer gänzlich verachten, was der andre am heiligsten hält, sich verkennen, nicht vernehmen, ewig fremd bleiben; in dieser Region sind sie dennoch durch höhere Zauberkraft einig und in Frieden.«³³ Die Rede über Poesie, so kann man Schlegel verstehen, hat einen ontologisch sozialverbindlichen Charakter. Das Sprechen »über die Poesie« affiziert die Position, die

»Region« des Sprechenden und hilft die private Lebensform zu transzendieren, die sich durch Verschiedenheit oder gar Gegensätzlichkeit von Lebensentwürfen und einen entsprechenden Mangel an Verständnis, Kommunikation und Anerkennung auszeichnet. In ganz ähnlicher Weise beschreibt Adam Müller in seinen *Zwölf Reden über Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland* (1816) die Wirkungen eines gelingenden Gesprächs als räumliche Inklusion und Befriedung: »Was heißt dies anders als seinen Gegner auf den gemeinschaftlichen Boden herüberziehn, über sich und ihn den gemeinschaftlichen Himmel wölben, beide in eine und dieselbe Luft versetzen.«³⁴ Müller und Schlegel stellen sich also gleichermaßen eine sphärische Sozialität vor. Das Fluidum diskursiver Gemeinschaftlichkeit setzt Exklusion voraus. Damit die kommunizierenden Akteure »mit unauflöselichen Banden« gebunden werden, muss laut Schlegel das je nur »eigne Leben« ausgeschlossen sein, um so einen Sprechort des Allgemeinen hervorzubringen. Das erinnert an die Geselligkeitsmaxime, welche die Baroness in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* ausspricht. Sie mahnt, »um gesellig zu sein«, müsse man Teile »von unsern Eigenheiten aufopfern« und im Gespräch all das vermeiden, »das den andern verdrießt und ihn aus seiner Fassung bringt.«³⁵ Nach dieser Vorstellung muss der Einzelne seiner Individualität teilweise entsagen, damit Geselligkeit als Präventiv sozialer Fassungslosigkeit wirken kann. Gesellige Sozialität funktioniert Schlegel, Schleiermacher und Goethe zufolge nur auf Basis allgemeinverbindlicher Sprechbedingungen. Dazu tragen bei allen drei Autoren Verfahren der Exklusion bei.

Nach Schleiermachers *Versuch* ist Exklusion dabei nicht identitär gedacht, also nicht durch nationale oder geschlechtliche Zugehörigkeit geregelt.³⁶ Wer an einer geselligen Runde teilhaben möchte, muss lediglich einer bestimmten Sprech- und Verhaltensordnung folgen (können). Nichtsdestotrotz entwirft Schleiermacher die frühromantische Geselligkeit als ein exklusives und elitäres Projekt.³⁷ Dieserart Geselligkeit fordert mit dem »geselligen Betragen« ein Ensemble von Kompetenzen, fördert diese Formen des Umgangs und Auftretens aber nicht: Geselligkeit befördert zwar die Bildung und Verfeinerung des einzelnen bereits Gebildeten, ist aber keine Schule der Sozialität im Sinne einer Ausbildung jener Fähigkeiten, die sie voraussetzt. Obwohl sie prinzipiell jedem Individuum zugänglich und egalitär angelegt ist, vollzieht sie die Markierung von sozialer Differenz entlang von »feinen Unterschieden« (Pierre Bourdieu) und Äußerungsweisen im Sinne eines »sozialen Habitus« (Norbert Elias). Bei Schleiermacher funktioniert Bildung entsprechend als neuer Marker von sozialer Differenz. Schleiermachers Grenzbedingungen meinen primär qualitative Teilhabevoraussetzungen, nehmen jedoch, ohne dass dies ausgeführt würde, zudem eine zahlenmäßige Moderation vor. Auch an der Anzahl der Geselligen zeigt sich, dass sich ideelle Universalität

und konkrete Partikularität nicht ausschließen, sondern bedingen. Denn es wird zwar ein allgemeines Geselligkeitsbedürfnis und -recht statuiert, aber um aus der Vielheit eine gesellige Einheit zu formen, ist auch eine quantitative Regulation notwendig. Die Größen-Ordnung der Geselligkeit bewegt sich im mittleren Bereich zwischen den Wenigen und den Vielen und lässt sich semantisch als eine Sozialität einiger beschreiben. Die Geselligkeitsprämissen moderieren also unter der Hand Schleiermachers anthropologische Emphase der Assoziation.³⁸

Wie miteinander umgehen? (Innere Organisation)

Unter Ausschluss von Haus und Beruf und der Suche nach dem rechten »Quantum des geselligen Stoffs« (SV, 176) konstituiert sich eine Sphäre, innerhalb derer Geselligkeit als eine Form interpersoneller Tätigkeit praktiziert wird: »Es soll keine bestimmte Handlung gemeinschaftlich verrichtet, kein Werk vereinigt zu Stande gebracht, keine Einsicht methodisch erworben werden. Der Zweck der Gesellschaft wird gar nicht als außer ihr liegend gedacht; die Wirkung eines jeden soll gehen auf die Tätigkeit der übrigen, und die Tätigkeit eines Jeden soll sein seine Einwirkung auf die anderen« (SV, 169f.). Ist der Zweck ins Innere des geselligen Kollektivs verlegt, wird so eine »Einwirkung« angestoßen, die »auf keine Art einseitig seyn darf« (SV, 168), sondern eine reziproke Interaktion des Gebens und Nehmens meint. Mit der Manifestation der »Tätigkeit« in »freiem Spiel der Gedanken und Empfindungen« und der »Wechselwirkung« (SV, 170) aller Mitglieder folgt die innere Abstimmung einer anti-höfischen und nicht-ständischen Soziologik, die auf Leistung und Interdependenz ihrer Mitglieder setzt. Wenn die Geselligkeit auf die Wirkung und Tätigkeit »eines jeden« angewiesen ist, wird die Assoziationsbefähigung jedes einzelnen Agierenden behauptet und eine Sozialität ohne Zuschauer entworfen. Schleiermachers Geselligkeitstheorie, die nur aktiv Beteiligte kennt, führt vor, dass soziale Interaktionsnormen und Subjektkonzeption nicht zu trennen sind, dass Bindekunst und Auftritt neuer Akteure komplementäre Phänomene darstellen.

Mit der Rede von geselligen Fragmenten drängt sich die Frage nach dem Akteurscharakter der Fragmente auf. Es ist auffällig, dass die epistemologischen, politischen und sozialen Verschiebungen am Ende des 18. Jahrhunderts mit dem Auftritt einer Reihe neuer Akteure einhergehen, die wiederum mit neuen Bindungsformen und -partnern korrelieren. Hierher gehören Kants Transzendental-Subjekt, das Erscheinen des Bürgers auf der Bühne im Trauerspiel, das mit der Mesalliance im Kern ein Bindungsproblem verhandelt, ebenso wie der Auftritt von Frauen und Juden in der gelehrig-geselligen Atmosphäre Berliner

Salons. Zu den neuen Protagonisten gehört überdies die Sprache selbst bzw. wird diese zu einem solchen erklärt. Maurice Blanchot und Michel Foucault haben diesen Auftritt emphatisch und ähnlich beschrieben. In einem Text zur frühromantischen Zeitschrift *Athenäum* fasst Blanchot bündig zusammen: »Die Rede selbst ist das Subjekt.«³⁹ In *Die Ordnung der Dinge* beschreibt Foucault ebenfalls die Subjektwerdung der Rede: »Sprache taucht für sich selbst in einem Schreibakt auf, der nichts anderes als sich selbst bezeichnet.«⁴⁰ Dabei sind die neue »Mächtigkeit« der handelnden Worte und ihr Schicksal der »Verstreung« miteinander verknüpft.⁴¹ Selbstermächtigung und Zersplitterung der Sprache sind gleichermaßen Antworten auf ihre Freisetzung als Subjekt. Die Frühromantiker sind Kronzeugen dieser Akteurwerdung von Sprache. In Friedrich Schlegels Essay *Über die Unverständlichkeit* von 1800 findet sich der Gedanke, »daß die Worte sich selbst oft besser verstehen, als diejenigen von denen sie gebraucht werden«, und »geheime Ordensverbindungen« eingehen würden.⁴² Novalis schreibt in seinem *Monolog*:

Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei – Sie machen eine Welt für sich auf – Sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnisspiel der Dinge.⁴³

Was die Literaturtheorie später unter den Stichworten »Selbstreflexivität« und »Intransitivität« verhandeln wird, ist in den frühromantischen Szenen der Selbstbezüglichkeit als eine kommunikative Situation vorgestellt, als ein selbstzweckhaftes Gespräch. Die neue Sprachmächtigkeit hat in esoterischer Sozialität ihren Anfang und Grund.

Schleiermachers Geselligkeitskonzeption teilt mit den Szenarien, in denen die Sprache als Subjekt zu sich selbst kommt, wesentliche Strukturelemente. Auch für die Geselligkeit sind Selbstzweck und Spiel zentral. Überraschend ist das insofern, als Selbstreflexivität und Geselligkeit auf den ersten Blick zwei unvereinbare Modi von Verbindlichkeit sind, die sich gegenüber der (sozialen) Welt schließend bzw. öffnend verhalten. Tatsächlich findet aber eine Annäherung statt, denn im Laufe des Textes nimmt Schleiermacher die soziale Fremdreferentialität der Geselligkeit zurück:

Nun aber kann auf ein freies Wesen nicht anders eingewirkt werden, als dadurch, daß es zur eigenen Thätigkeit aufgeregt, und ihr ein Objekt dargeboten wird; und dieses Objekt kann wiederum zufolge des obigen nichts seyn, als die Thätigkeit des Auffordernden; es kann also auf nichts anderes abgesehen seyn, als auf ein freies Spiel der Gedanken und Empfindungen, wodurch alle Mitglieder einander gegenseitig aufregen und beleben. Die Wechselwirkung ist sonach in sich selbst zurückgehend und vollendet l..l. (SV, 170)

Von dieser Passage aus erhellt sich Schleiermachers Geselligkeit als Gegenstück zu Schlegels Igel. Die Poetik des Kleinen (Vielen) sowie auch die avancierte Theorie der Geselligkeit experimentieren damit, Ideen und Menschen zusammenzuziehen, zu komprimieren und zu assoziieren. Damit tragen sie parallel auf unterschiedlichen Ebenen im Kern eine epochale Spannung aus, die sich aus gegenstrebigen Strukturprinzipien von Bezugnahmen speist. Einerseits überschreitet das Fragment trotz seiner Tendenz zu Isolation und Dekontextualisierung immer wieder die eigene Grenze; andererseits sucht die Geselligkeit, obwohl sie ein bezogenes Miteinander meint, die Vollendung in sich selbst. Das Fragment ist immer auch gesellig, die Geselligkeit immer auch selbstreflexiv auf sich bezogen. Zum einen wird die frühromantische Eigenweltlichkeit der Sprache in Schlegels Ordensverbindungen als eine geheime imaginiert; und Novalis' Sprachspiel im *Monolog* zeichnet sich durch kommunikative Selbstgenügsamkeit aus. Die Intransivierung bietet die Grammatik des Dispens, insoweit sie die Entbindung vom Objekt ermöglicht. Zum anderen müssen auch in Schleiermachers geselligem Exklusionsregime Lebensbereiche und Stofflichkeit rahmend reguliert werden. Es gilt, die »Sphäre der Gesellschaft zwischen den angegebenen Grenzen immer genauer zu bestimmen«, das heißt »äußerste Vollkommenheit« (nach) innen ist streng auf die »äußersten Gränzpunkte[n] der Gesellschaft« bezogen (SV, 180).

Die rhythmische Bewegung des Aus-sich-Heraustretens und In-sich-Zurückkehrens bleibt in der Schweben. Diese für die Frühromantik charakteristische Spannung ist von Fichtes Schriften der 1790er Jahre geprägt, als deren Leser die zitierte Textstelle Schleiermacher ausweist. Fichte entwickelt in der *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794/95) zunächst eine Theorie des absoluten Ich und Selbstbewusstseins, deren Subjekt-Objekt-Entgegensetzung er dann in der *Grundlage des Naturrechts nach Principien der Wissenschaftslehre* (1796) um eine Theorie der Intersubjektivität ergänzt. Schleiermacher entleiht und teilt mit dieser das Vokabular seiner Geselligkeitslehre. Intersubjektivität meint bei Fichte eine kommunikative Form der »Aufforderung«,⁴⁴ durch welche ein Subjekt zur Selbsttätigkeit im Sinne einer »freien Wechselwirksamkeit« angeregt wird.⁴⁵ Die Selbstwirksamkeit neuer Akteure wird um 1800 sowohl in Theorien des Selbst und Praxeologien der Geselligkeit ausgemessen. Die ihnen gemeinsame Intersubjektivität kann entweder mehr in Richtung schließender Selbstsetzung oder aber öffnender Bezugnahme tendieren und in ihrem Ausdruck entsprechend zwischen Selbstermächtigung und Sozialität schwanken. Sie bieten damit Reaktionen auf das »Anwachsen[n] von kommunikativer Kontingenz«, die Albrecht Koschorke in seiner physiologie- und mediengeschichtlichen Beschreibung der Hermeneutik mit dem Bild von Subjekten veranschaulicht, die »wie Inseln voneinander wegrücken«, während »zugleich die Beziehungen zu ihnen sich

pluralisieren⁴⁶. In einer historischen Phase des Wandels von Beziehungen sind Selbstbezüglichkeit und Geselligkeit zwei Varianten im Umgang mit der neuen Insularität der Vereinzelten. Sie bieten Überbrückungshilfen einer zuvor, das heißt in ständischen Verhältnissen, nicht gekannten Distanz.

Wenn die Epoche »um 1800« unaufhörlich danach fragt, »was die Welt/Im Innersten zusammenhält« (Faust), sind Assoziationswesen, Geselligkeit und Selbstreflexivität Beiträge zu dieser Problemstellung. Die Assoziation neuer Akteure und Einheiten steht gleichermaßen am Anfang der sozialen wie der literarischen Moderne. Dass es sich um eine zwiespältige, ja, borstige Angelegenheit handelt, Gesellung auf Basis insularer, igelartiger Einheiten zu entwerfen, sollte später Schopenhauer mit seinem Gleichnis just einer Gesellschaft von Stachelschweinen ausbuchstabieren: Die Stachelschweine, so das Gleichnis in *Parerga und Paralipomena* (1851), drängten sich im Winter aus Wärmebedürfnis eng aneinander, um sich dann jedoch, da sie ihre Stacheln spürten, wieder voneinander zu entfernen. Analog trieben die Menschen »aus der Leere und Monotonie des eigenen Innern« zueinander, »aber ihre vielen widerwärtigen Eigenschaften und unerträglichen Fehler stoßen sie wieder voneinander ab. Die mittlere Entfernung, die sie endlich herausfinden, und bei welcher ein Beisammensein bestehen kann, ist die Höflichkeit und feine Sitte⁴⁷. Die Ironie oder Tragik jenes »Antagonismus«, den Kant die »ungesellige Geselligkeit des Menschen« nannte, ist in der Frühromantik nur angelegt, von ihrer Idealgeselligkeit aber verdeckt.

Kunstwerkcharakter und Kürze der Geselligkeit

»Geselligkeit« wird von Schleiermacher gleich eingangs als »eines der ersten und edelsten Bedürfnisse« (SV, 166) des gebildeten Menschen bestimmt, und auch von Novalis wird etwa in den *Blüthenstaub*-Fragmenten ein »Gesellschaftstrieb« erkannt⁴⁸. Das heißt allerdings nicht, dass Geselligkeit und Gesellschaft als natürliche Phänomene gedacht würden. »Gesellschaftstrieb« bestimmt Novalis näher als »Organisationstrieb«; und weiter heißt es: »Durch diese geistige Assimilation entsteht oft aus gemeinen Bestandtheilen eine gute Gesellschaft um einen geistvollen Menschen her⁴⁹. Der Gesellschaftstrieb führt also nicht ohne Weiteres zu einer guten Gesellschaft, dazu bedarf es der richtigen Organisation, die nach Novalis' Fragment wichtiger ist, als es die assimilierten »Bestandtheile« selbst sind.

In Schleiermachers *Versuch einer Theorie des geselligen Betragens* wird das Anliegen ausgesprochen, »das gesellige Leben als ein Kunstwerk construieren« (SV, 167) zu wollen. Aus dieser Absicht erklärt sich die Affinität von Schleiermachers Theorie zum Essayistischen, die sich schon im Titel *Versuch einer Theorie*

ankündigt und im tastenden Verfahren der Argumentation zeigt. Selbst das »Resultat« des »Versuchs« kann deshalb kein endgültiges sein: »Suche die Sphäre der Gesellschaft zwischen den angegebenen Grenzen immer genauer zu bestimmen«, die »nie genau, sondern immer nur durch Annäherung gefunden werden« können (SV, 180). Insofern ist es konsequent, dass sich der *Versuch* selbst als Fragment ausgibt, indem er mit der Ankündigung schließt: »(Die Fortsetzung folgt.)« (SV, 184) Schleiermachers Essay betreibt auf der Darstellungsebene, was auch für das verhandelte Objekt gilt: die Konstruktion des geselligen Daseins als Artefakt.⁵⁰ Die herzustellende Geselligkeit kann dabei, auch weil die »aufgestellten Ideen Ideale sind, welchen sich die Ausübung nur nähern soll« (SV, 184), weder vollkommen noch dauerhaft sein, nämlich lediglich annäherungsweise und vorübergehend erreicht werden: Auch für die »vortrefflichste« Gesellschaft ist es, mit diesen Worten schließt Schleiermachers Text, »ein besonderes Glück [...], wenn sie sich auch nur eine Zeitlang als ein wirkliches Ganzes erhalten kann« (SV, 184).

Weil die soziale Form immer von neuem zu projektieren und konstruieren ist, lässt sich Schleiermachers Geselligkeitskonzeption als die »Theorie einer Geselligkeitsheuristik« beschreiben, »d.h. eine Theorie, nach der die Teilnehmer eines Gesprächs ihre Geselligkeit nicht schon vorfinden, sondern selbst *gemeinsam erfinden*«. ⁵¹ Schleiermacher befindet sich in einer ähnlichen Situation, denn so wie die Mitglieder ihre Geselligkeit erst hervorbringen müssen, findet eine Sozialtheorie in ihren Anfängen weder ihren Gegenstand noch ihre Theorie schon fertig vor. Weder bürgerliche Sozialität noch deren Analyse haben am Ende des 18. Jahrhunderts bereits gefestigte Formen angenommen. Wissenschaftsgeschichtlich bewegt sich Schleiermacher damit im Vorfeld der Institutionalisierung sozialer Wissenschaften. Seine Propädeutik zur Er-Findung der Geselligkeit ist dann eine doppelte zu nennen, denn möchte sie einerseits ein geselliges Miteinander praktisch anleiten, so ist sie andererseits das Experiment einer Gesellschaftstheorie.

Die kollektive *inventio* der Geselligkeit legt die Bedingungen ihrer Konstitution offen. Die soziale Ordnung der Geselligkeit wird als eine zu machende vorgeführt, die immer neu aktualisiert werden muss. Denn die Experimentalanordnung ist zwar auf physische Präsenz angewiesen, aber »die Gegenwart mehrerer Menschen in einem Raum um des geselligen Zwecks ist nur der Körper der Gesellschaft«. Entscheidend ist, was mit dieser Korporation geschieht: Der Gesellschaftskörper »muß erst durch die Thätigkeit jedes Einzelnen belebt werden, und weil es eine durchaus freie Thätigkeit ist, kann dies Leben nur durch eine ununterbrochene Fortsetzung derselben erhalten werden« (SV, 168). Die ursprüngliche Physis enthält demnach noch keine Soziabilität, erst durch kontinuierliche Tätigkeit und eine Poesis des Sozialen wird die Korporation zur geselligen Runde.⁵² Zu Schließung und Setzung kann die Gesellschaftsbildung

aufgrund des frühromantischen Formenverständnisses nicht kommen: »Beides, Bilden und Unterhalten der Gesellschaft kann nicht getrennt, sondern muß als eines gedacht werden« (SV, 168). Insofern Produktion und Institution von (nicht nur) sozialen Formen in eins gesetzt sind, lassen sich diese nur in ihrem Werden, Sozialität nur in Gestalt fortgesetzter Sozialisierung haben. Eine solch tentative und instabile Poesis des Sozialen wird denjenigen misstrauisch machen, der wie Carl Schmitt dauernde und verbindliche Ordnung fordert: »Aus immer neuen Gelegenheiten, entsteht eine immer neue, aber immer nur occasionelle Welt, eine Welt ohne Substanz und ohne funktionelle Bindung, ohne feste Fügung, ohne Konklusion und ohne Definition, ohne Entscheidung, ohne letztes Gericht, unendlich weitergehend.«⁵³ Carl Schmitt beschreibt in *Politische Romantik* zwar richtig, dass die Frühromantik nicht auf feste und verbindliche Fügungen setzt, aber er verkennt, dass er es mit einer Kunstfertigkeit der Verbindungen zu tun hat, die überhaupt nicht auf Stabilität und Dauer ausgerichtet ist. Es handelt sich im emphatischen Sinne um eine Kunst der Un-Verbindlichkeit, die nicht Beliebigkeit meint. Abzüglich seiner diffamierenden Polemik gibt Carl Schmitt eine präzise Charakterisierung der zeitlichen Struktur frühromantischer Assoziierung. Nach Schleiermacher ist gelingende Geselligkeit stets und systematisch »nur eine Zeitlang« (SV, 184) zu realisieren. Das Schmähwort der »Occasionalität« lässt sich in Kurzlebigkeit übersetzen. Ansätze zu einer Theoretisierung zeitlicher Kürze finden sich nur kurze Zeit vor der Veröffentlichung von Schleiermachers Essay in einem Brief von Novalis an Friedrich Schlegel aus dem November 1798. Im Rahmen der Auseinandersetzung mit Schellings Schreibweise hält Novalis fest:

Schelling ist jetzt auch mit der Mathematik handgemein geworden – Schreibt er auch hier zu schnell, so muß er Lehrgeld, wie mit den Ideen bezahlen. Es ist ein sonderbares, modernes Phaenomé, das nicht zu Schellings Nachtheil ist, daß seine Ideen schon so wek, so unbrauchbar sind – Erst in neuesten Zeiten sind solche kurzlebigen Bücher erschienen. Auch Deine Griechen und Römer sind zum Theil eine solche interessante Indication der zunehmenden Geschwindigkeit und Progression des menschlichen Geistes. Mit der Kürze der Lebensdauer wächst der Gehalt, die Bildung und Geistigkeit. Die Bücher nähern sich jetzt den Einfällen – Einmal vorübergehend – aber schöpferische Funken. Wenn es mir gelänge einen solchen Funken – als Lebensthätigkeit zu fixiren?⁵⁴

Friedrich Schlegels Antwortbrief ist nicht zu entnehmen, was er davon hält, dass der Freund seine Schrift *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* (1798) als eine kurzlebige bestimmt, er stellt aber selbst eine ähnliche Diagnose, wenn er diktiert, »das Zeitalter sei das Zeitalter der Tendenzen.«⁵⁵ Novalis diagnostiziert in dem Brief an den Freund ein neues, modernes Zeitregime. »Es ist ein sonderbares, modernes Phaenomé: Dies heißt (griech. *phainómenon* =

das Erscheinende), die Moderne hat ihr ›Erscheinen‹ mit der Vergänglichkeit; ist diese Kurzlebigkeit »erst in neuesten Zeiten [...] erschienen« und damit eine Differenz der eigenen zu einer vergangenen Zeit markiert, drückt sich damit ein Bewusstsein für ein modernes Zeitregime und die eigene Geschichtlichkeit aus. Nach Novalis setzt das »Phaenomé« der Moderne mit der Verzeitlichung ein. Wird Moderne mit dem Index der Flüchtigkeit versehen, bedeutet modern zu sein, flüchtig sein zu (wollen) und Zeitlichkeit in einer Poetik der Kürze funktional zu bestimmen. Sofern sich die »Kürze der Lebensdauer« von Kunstwerken umgekehrt proportional zu deren Wirkmächtigkeit verhält, sollten sich nach Novalis' poetischem Programm der Moderne die Bücher zu »Einfällen« verkürzen. Angesichts der Kürze – der Bücher und Bindungen – als Signum der Moderne erscheint die anvisierte Poetik der Kurzzeitigkeit als das angemessene Mittel, das Singuläre und Transitorische der Einfälle literarisch zu fassen.

Die frühromantischen Fragmente sind eben das: »schöpferische Funken«; der Versuch, »Lebensthätigkeit zu fixieren«; zu »Einfällen« bzw. Assoziationen verkürzte Bücher. Poetologisches und soziales Formenwissen kommen in der Kürze überein. Das Kurzbuch Fragment fixiert »Einmal vorübergehend« (Novalis) geistige Tätigkeit, die gesellige Zusammenkunft kann sich stets »nur eine Zeitlang als ein wirkliches Ganzes erhalten« (Schleiermacher). Die frühromantische Poetik der Kurzlebigkeit beharrt gegenüber der Vollendung auf dem Akt des Machens. Die Formen werden niemals fertig, nehmen keine Substanz oder generische Ordnung an. Gerade weil die Poesis literarischer und sozialer Formen unter einem Diktat der Kürze steht, muss sie immer weiter fortfahren zu produzieren. Das beständige Machen führt nicht zur Beständigkeit des Gemachten, die Kürze der Produktion nicht zur Dauer des Produkts. Die Frühromantik huldigt der Performanz und kommt daher zu keinem Ende – oder zu einem vorzeitigen. Mit Fragment und Geselligkeit ist kein Staat, aber Literaturwissenschaft zu machen. Schleiermachers und Schlegels Schriften erweisen sich nicht einfach als ein willkommener Anwendungsbereich, sondern als präfigurierende Begründung dessen, was in der Literaturwissenschaft unter *Poetologie des Wissens* gefasst wurde. Wenn diese »das Auftauchen neuer Wissensobjekte und Erkenntnisbereiche zugleich als Form ihrer Inszenierung« begreift und sich weniger »am Gesagten, sondern am Sagen« und der Performanz von Wissensformen interessiert zeigt,⁵⁶ aktualisiert sie in veränderter Gestalt Teile eines frühromantischen Wissensparadigmas. Dann wird man die Möglichkeit veranschlagen müssen, dass die Literaturwissenschaft in der Frühromantik ›Gründungsdokumente‹ hat⁵⁷ und hier Doppel- und Vorgängern ihrer selbst begegnet.

Anmerkungen

- 1 Georg Christoph Lichtenberg, *Sudelbücher*, hg. von Wolfgang Promies, München 2005, 704 (J 344); Jean Paul, *Ideen-Gewimmel. Texte und Aufzeichnungen aus dem unveröffentlichten Nachlass*, hg. von Thomas Wirtz und Kurt Wölfel, Frankfurt/Main 1996, 251 (Nr. 1513).
- 2 Otto Dann, *Gruppenbildung und gesellschaftliche Organisation in der Epoche der deutschen Romantik*, in: Richard Brinkmann (Hg.), *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, Stuttgart 1978, 115–131, hier 115.
- 3 Michael Gamper, Christine Weder, *Gattungsexperimente. Explorative Wissenspoetik und literarische Form*, in: Michael Gamper (Hg.), *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*, Göttingen 2010, 97–178.
- 4 Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (KFSa), hg. von Ernst Behler, Andreas Arndt, München-Paderborn-Wien 1958ff., Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken 1. 1796-1801*, hg. von Hans Eichner, München-Paderborn-Wien 1967, 197 (Athenäums-Fragment Nr. 206).
- 5 Karl Philipp Moritz, *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich Vollendeten* [1785], in: ders., *Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe*, hg. von Hans Joachim Schrimpf, Tübingen 1962, 3–9, hier 3.
- 6 Vgl. Manfred Frank, *Das ›fragmentarische Universum‹ der Romantik*, in: Lucien Dällenbach (Hg.), *Fragment und Totalität*, Frankfurt/Main 1984, 212–224.
- 7 Vgl. Ernst Behler, *Das Fragment*, in: Klaus Weissenberger (Hg.), *Prosa-kunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa*, Tübingen 1985, 125–143.
- 8 So der gleichlautende Abschnitt in Friedrich Schlegels Essay *Lessings Ansichten und Meinungen*, in: KFSa, Bd. 3: *Charakteristiken und Kritiken 2. 1802-1829*, hg. von Hans Eichner, München-Paderborn-Wien 1975, 46–102, hier 79–85.
- 9 Novalis, *Das Allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99*, hg. von Hans-Joachim Mühl, Hamburg 1993, 116 (Nr. 527).
- 10 Ingrid Kleeborg, *Eine Urform aller Gattungen. Novalis' »Allgemeines Brouillon« als System des assoziierenden Geistes*, in: Michael Bies (Hg.), *Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form*, Göttingen 2013, 138–161, hier 146.
- 11 Instrukтив Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel, Dirk Götsche, *Ränder. Schwellen. Zwischenräume. Zum Standort Kleiner Prosa im Literatursystem der Moderne*, in: dies. (Hg.), *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*, Tübingen 2007, IX–XXVII.
- 12 Karl Philipp Moritz, *Über Zusammenhang, Zeugung und Organisation* [1787], in: ders., *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, 46–50, hier 49.
- 13 Schlegel, KFSa, Bd. 2, 185 (Athenäums-Fragment Nr. 125).
- 14 Joseph A. Schumpeter, *History of economic analysis*, London u.a. 1986 (Reprint der Ausgabe von 1954), 454.
- 15 Zum Folgenden vgl. Wolfgang Spanier, Karl Heinz Stäcker, *Assoziation*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter, Basel-Stuttgart 1971, Bd. 1, Sp. 548–554, hier Sp. 548ff.; Ingrid Kleeborg, *Poetik der nervösen Revolution. Psychophysiologie und das politische Imaginäre 1750-1860*, Freiburg/Breisgau-Berlin-Wien, 67–114, hier 70ff.
- 16 Vgl. Wolfgang Hardtwig, *Verein*, in: Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe*, Stuttgart 1972ff., Bd. VI (1990), 789–829; Walter Demel, *Reich, Reformen und sozialer Wandel 1763-1806*, Stuttgart 2005,

- 134-156; Thomas Nipperdey, *Verein als soziale Struktur in Deutschland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Eine Fallstudie zur Modernisierung I*, in: ders., *Gesellschaft. Kultur. Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte*, Göttingen 1976, 174-205; Werner Conze, *Der Verein als Lebensform des 19. Jahrhunderts*, in: *Die Innere Mission*, 50 (1960), 226-234.
- 17 Hardtwig, *Verein*, 809.
- 18 Gamber, Weder, *Gattungsexperimente*, 120. Die Forschung zu Experiment und Literatur fokussiert überwiegend die literarischen Wechselwirkungen mit Experimenten im naturwissenschaftlichen Sinne, eine Übertragung auf den sozial-politischen Bereich wird seltener vorgenommen. Eine Ausnahme ist Ingrid Wurst, *Ästhetische Versuchsanleitung zur Revolution. Politik und Poetik des Experiments in Görres' »Aphorismen über die Kunst«*, in: Michael Gamber (Hg.), *»Wir sind Experimente: wollen wir es auch sein!« Experiment und Literatur II. 1790-1890*, Göttingen 2010, 53-76.
- 19 Reinhart Koselleck, *Preußen zwischen Reform und Revolution. Allgemeines Landrecht, Verwaltung und soziale Bewegung von 1791 bis 1848*, Stuttgart 1981, vgl. das Kap. *Ständische Gesellschaft und Staatsbürgerschaft*, 52-77, hier 52.
- 20 Ebd.
- 21 Dann, *Gruppenbildung und gesellschaftliche Organisation*, 120.
- 22 Ebd.
- 23 Nipperdey, *Verein als soziale Struktur*, 182.
- 24 Vgl. Otto Dann, *Anfänge politischer Vereinsbildung in Deutschland*, in: ders., *Vereinsbildung und Nationsbildung. Sieben Beiträge*, Köln 2003, 9-52, hier 14.
- 25 Friedrich Vollhardt, *Selbstliebe und Geselligkeit. Untersuchungen zum Verhältnis von naturrechtlichem Denken und moraldidaktischer Literatur im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 2001, 326.
- 26 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, mit einem Vorwort zur Neuauflage, Frankfurt/Main 1990, 251.
- 27 Ebd., 90-107; zum Kaffeehaus ebd., 92-97; zu Lesegesellschaften ebd., 140.
- 28 Zum publizistischen und diskursiven Hintergrund von Schleiermachers Text vgl. Detlef Gaus, *Geselligkeit und Gesellige. Bildung, Bürgertum und bildungsbürgerliche Kultur um 1800*, Stuttgart-Weimar 1998, 62ff.; zu Schleiermachers Text im Rahmen der Berliner Salonkultur vgl. Peter Seibert, *Der literarische Salon. Literatur und Geselligkeit zwischen Aufklärung und Vormärz*, Stuttgart-Weimar 1993, 310-323.
- 29 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Versuch einer Theorie des geselligen Betragens*, in: ders., *Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Hans-Joachim Birkne u.a., Berlin-New York 1980ff., Bd. 1.2: *Schriften aus der Berliner Zeit. 1796-1799*, hg. von Günter Meckenstock, Berlin-New York 1984, 165-184, hier 165; der Text wird im Folgenden im Fließtext in Klammern mit der Sigle SV zitiert.
- 30 Während die Modi der Verhandlung auch denkbar unterschiedlich sind, teilt Schleiermachers Geselligkeitessay diese Sensibilität doch mit Friedrich Schillers *Wilhelm Tell*. Die Rüttschwurzene lässt sich, so Albrecht Koschorke, »als eine kühl kalkulierte Versuchsanordnung lesen, in der die Bedingungen oder, wenn man so will, Kosten von Inklusion ermittelt werden« (Albrecht Koschorke, *Brüderbund und Bann. Das Drama der politischen Inklusion in Schillers »Tell«*, in: Uwe Hebekus, ders., Ethel Matala de Mazza [Hg.], *Das Politische. Figurenlehre des sozialen Körpers nach der Romantik*, München 2003, 106-122, hier 107).
- 31 Helmut J. Schneider, *Die unsichtbare Kirche der Schriftsteller. Geselligkeit und Bildung zwischen Aufklärung und Frühromantik (Lessing, Friedrich Schlegel, Herder)*, in:

- Anja Ernst, Paul Geyer (Hg.), *Die Romantik. Ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne*, Göttingen 2010, 145–168, hier 148.
- 32 Friedrich Schlegel, *Das Gespräch über die Poesie*, in: KFSa, Bd. 2, 284–351, hier 284.
- 33 Ebd.
- 34 Adam Müller, *Zwölf Reden über Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland*, in: ders., *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften*, hg. von Walter Schroeder und Werner Siebert, Neuwied–Berlin 1967, Bd. 1, 293–451, hier 319.
- 35 Johann Wolfgang Goethe, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in: ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, München 1985ff., Bd. 4.1: *Wirkungen der Französischen Revolution 1791–1797*, hg. von Reiner Wild, München 1988, 436–518, hier 448f.
- 36 Teilen Schleiermacher und Schiller ein Gespür dafür, dass Gemeinschaftsbildung und Exklusion zusammenhängen (vgl. Anm. 30), wird bei einem Vergleich der prinzipielle Unterschied zwischen Mechanismen des Aus- und Einchlusses deutlich, die entlang von Identitäten verlaufen. In Schillers *Wilhelm Tell* wird mit dem Rütlichswur ein Volkskörper hergestellt, der mit einem rhetorischen Handstreich aus einem universalistischen ein fraternisierendes und damit homosoziales Projekt macht: »Wir wollen seyn ein einzig Volk von Brüdern« (Friedrich Schiller, *Wilhelm Tell*, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 10: *Die Braut von Messina. Wilhelm Tell. Die Huldigung der Künste*, hg. von Siegfried Seidel, Weimar 1980, 127–277, hier 192 [2. Aufzug, 2. Szene, Vers 1448f.]).
- 37 Zur Spannung von egalitären und elitären Elementen im historischen Vereins- und Assoziationswesen der Zeit vgl. Nipperdey, *Verein als soziale Struktur*, 186.
- 38 Gegenüber Schleiermachers anthropologischem Pathos fällt Kants Lob der Geselligkeit gemäßigter und realistischer aus. Kant, der für die Kultivierung geistigen Austausches in seiner Königsberger Tischgesellschaft bekannt war, verknüpft in *Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte* (1786) Geselligkeit und Sittlichkeit untrennbar miteinander: »Die Sittsamkeit, eine Neigung, durch guten Anstand (Verhehlung dessen, was Geringschätzung erregen könnte) andern Achtung gegen uns einzufußeln, als die eigentliche Grundlage aller wahren Geselligkeit, gab [...] den ersten Wink zur Ausbildung des Menschen, als eines sittlichen Geschöpfes« (Immanuel Kant, *Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte*, in: ders., *Werke*, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 6: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*, Darmstadt 2016, 83–102, hier 89f.). Die Auszeichnung der Geselligkeit im Entwicklungsgang relativiert Kant indes fast zeitgleich, indem er in *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (1784) den Menschen als Zwitterwesen definiert, in ihm nämlich eine »ungesellige Geselligkeit« veranlagt sieht. Dieser »Antagonismus« der Menschen bestehe im »Hang derselben in Gesellschaft zu treten, der doch mit einem durchgängigen Widerstande, welcher diese Gesellschaft beständig zu trennen droht, verbunden ist. [...] Der Mensch hat eine Neigung sich zu vergesellschaften: weil er in einem solchen Zustande sich mehr als Mensch, d. i. die Entwicklung seiner Naturanlagen, fühlt. Er hat aber auch einen großen Hang sich zu vereinzeln (isolieren): weil er in sich zugleich die ungesellige Eigenschaft antrifft, alles bloß nach seinem Sinne richten zu wollen, und daher allerwärts Widerstand erwartet, so wie er von sich selbst weiß, daß er seinerseits zum Widerstande gegen andere geneigt ist« (Immanuel Kant, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, in: ders., *Werke*, Bd. 6, 31–50, hier 37f.).

- 39 Maurice Blanchot, *Das Athenäum*, in: Volker Bohn (Hg.), *Romantik - Literatur und Philosophie. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt/Main 1987, 107–120, hier 116.
- 40 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/Main 1974, 368.
- 41 Ebd.
- 42 Friedrich Schlegel, *Über die Unverständlichkeit*, in: KFSa, Bd. 2, 363–372, hier 364.
- 43 Novalis, *Monolog*, in: ders., *Schriften*, hg. von Richard Samuel, Stuttgart–Berlin–Köln 1965, Bd. II, 672–673, hier 672.
- 44 Johann Gottlieb Fichte, *Grundlage des Naturrechts nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre* [1796], hg. von Manfred Zahn, Hamburg 1960, 36 (§ I 3).
- 45 Ebd., 34 (§ I 3).
- 46 Albrecht Koschorke, *Wissenschaft des Arbiträren. Die Revolutionierung der Sinnesphysiologie und die Entstehung der modernen Hermeneutik um 1800*, in: Joseph Vogl (Hg.), *Poetologien des Wissens um 1800*, München 1999, 19–52, hier 40.
- 47 Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Wolfgang Frhr. V. Löhneysen, Darmstadt 1968, Bd. 2, 765. (§ 396).
- 48 Novalis, *Schriften*, 436 (Nr. 59).
- 49 Ebd.
- 50 Georg Simmel wird in seinem Essay *Soziologie der Geselligkeit* (1910) Schleiermachers Geselligkeitsentwurf in verschiedener Weise fort- und umschreiben. Darauf sei an dieser Stelle exemplarisch mit Simmels Rede vom »sozialen Kunstgebilde der Geselligkeit« hingewiesen (Georg Simmel, *Soziologie der Geselligkeit*, in: ders., *Gesamtausgabe*, hg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt/Main 1989ff., Bd. 12: *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918*, hg. von Rüdiger Kramme, Frankfurt/Main 2001, 177–193, hier 182).
- 51 Wolfram Högbe, *Societas Teutonica. Profile der Frühromantik und das Elend der deutschen Geselligkeit*, Erlangen–Jena 1996, 11.
- 52 Die poetisch-technische Komponente frühromantischen Gesellschaftsdenkens steht in Spannung zu einer organologischen Konzeption von Staat und (vorstaatlichem) Volk, wie sie ebenfalls um 1800 entwickelt wird. Damit ist keine Entscheidung über die historische Wirkmächtigkeit sowie die systematische Rangfolge einer der beiden Stränge (früh-)romantischen Sozialdenkens verbunden. Zur romantischen Organologie des Sozial-Politischen vgl. Ethel Matala de Mazza, *Der verfaßte Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der politischen Romantik*, Freiburg/Breisgau 1999.
- 53 Carl Schmitt, *Politische Romantik*, München–Leipzig 1925, 25.
- 54 Novalis, Brief vom 7. November 1798 an Friedrich Schlegel, in: Novalis, *Schriften*, Bd. IV, 264. Novalis bezieht sich im Brief auf Schellings *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797) und Friedrich Schlegels Schrift *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* (1798).
- 55 Schlegel, *Über die Unverständlichkeit*, 367.
- 56 Joseph Vogl, *Einleitung*, in: ders., *Poetologien des Wissens*, 7–16, hier 13; ders., *Für eine Poetologie des Wissens*, in: Karl Richter (Hg.), *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930*, Stuttgart 1997, 107–127, hier 121.
- 57 Vgl. Rüdiger Campe, *Das Argument der Form in Schlegels »Gespräch über die Poesie«*, *Eine Wende im Wissen der Literatur*, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 69(2014)2, 110–121, hier 113, 120.

Weimarer Beiträge
Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik
und Kulturwissenschaften

67. Jahrgang
Jahresinhaltsverzeichnis 2021

AUFsätze – MISZELLEN

- Al-Taie, Yvonne* epitáphios. Tradition und Freundschaft bei Jacques Derrida (124–143)1/2021
- Angeloch, Dominic* Der Text als Fragezeichen. Über Wahrheit und Lüge in Autobiographie und Autofiktion (325–356)3/2021
- Beck, Sandra* Von erzählten Lagern in der Nachkriegsliteratur. Hans Werner Richters »Die Geschlagenen« (1949) und »Sie fielen aus Gottes Hand« (1951) (422–444)3/2021
- Böhmer, Sebastian* Auf dem Weg zu einer technischen Kultur. Die Autobiographien deutscher Ingenieure als Beiträge zur Legitimierung technischen Wissens und Handelns in der Zeit der Hochmoderne (408–421) ..3/2021
- Brylla, Wolfgang* Flucht als Erzähldogma. Filmische Erzählstrategien in Erich Maria Remarques Exilroman »Liebe Deinen Nächsten« (70–83) ...1/2021
- Chertenko, Alexander* Mit Facebook im Krieg. Ost- und südkrainische Blogs nach 2014 zwischen Regionalbewusstsein und (Selbst-)Kolonisierung am Beispiel von Olena Stepova und Boris Chersonskij (378–407) ...3/2021
- Demuth, Volker* Das wunderbar verschlungene Netz des Lebens. Oder: Einige Gründe, sich an Karl Christian Friedrich Krause zu erinnern (535–563)4/2021
- Federmaier, Leopold* Formen der Ironie. »Der Zauberberg« und »Der Mann ohne Eigenschaften« im Vergleich (519–534)4/2021
- Fischer, Frank* Stahlpanzer gegen Müllner gegen Vieweg. Eine Episode aus der Endphase des Schicksalsdramas (601–613)4/2021
- Fissenbert, Hannah* Undine spricht. Ingeborg Bachmanns »Undine« im Kontext ihrer medialen Genese (84–101)1/2021

| | |
|---|--------|
| <i>Gann, Thomas</i> »Abschluß des Menschlichen«. Zur Eschatologie von Stiftern »Nachsommer« mit Blick auf Bolzano und Herder (196–222) | 2/2021 |
| <i>Greiert, Andreas</i> Vae Victis? Möglichkeiten und Grenzen einer Alternative zur Sieiegergeschichte (485–504) | 4/2021 |
| <i>Halfmann, Roman</i> Von der Demokratisierung der Kunst. Wie der Rezipient Kunstproduktionen beeinflusst und die Kunst – mal weniger, mal mehr – kunstvoll reagiert (564–580) | 4/2021 |
| <i>Hommer, Gerhard</i> Soziopoetik der Geselligkeit. Frühromantik als literarisches Soziallabor (581–600) | 4/2021 |
| <i>Jäger, Lorenz</i> Am Boulevard vom Sonnenuntergang. Adorno und Renée Nell (613–623) | 4/2021 |
| <i>Kirsch, Sebastian</i> »...eine dichte Cellonblase, gespannt von Bergspitze zu Bergspitze«. Zu einer environmentalen Neulektüre von Hermann Brochs »Verzauberung« (48–69) | 1/2021 |
| <i>Machado, Francisco De Ambrosio Pinheiro</i> Märchen und Mythos in Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert« (31–47) | 1/2021 |
| <i>Reidy, Julian</i> »Und jetzt ich.« Gegen-Ästhetik und algorithmische Autorschaft in Jan Brandts »Tod in Turin« (2015) (357–377) | 3/2021 |
| <i>Reisener, Marius</i> Von der Lebenskraft zur Emergenz. Konzepte der biologischen und kulturellen Formgenese im 18. und frühen 19. Jahrhundert (445–463) | 3/2021 |
| <i>Sagnol, Marc</i> Walter Benjamin und die jüdische Moderne. Benjamin und Scholem über Kafka, gelesen mit Stéphane Mosès (505–518) | 4/2021 |
| <i>Schwamborn, Frank</i> »Das Verlassen eines Landes ist eine Art Hygiene«. Anselm Kiefer und W. G. Sebald (165–195) | 2/2021 |
| <i>Stricker, Bernhard</i> »Die ganze Philosophie nur eine Meditation Shakespeares«. Emmanuel Lévinas über die Tragödie (252–266) | 2/2021 |
| <i>Tabassi, Mohamed</i> Die Wege des Geldes. Abbas Khiders »Augberginenrepublik« und Terezia Moras »Der einzige Mann auf dem Kontinent« im interkulturellen Vergleich (102–123) | 1/2021 |
| <i>Voss, Dietmar</i> Abschied vom Schicksal? Moderne Zerfallsprodukte und Umgangsformen zwischen Abwehr, Wahn und Schicksalshunger (5–30) | 1/2021 |
| <i>Voss, Dietmar</i> Zirzensische Phantasmagorien. Mythopoetische Aspekte der Filme von Federico Fellini (223–251) | 2/2021 |
| <i>Widder, Roman</i> Zur Poetik des Ressentiments. Wolfram Lotz' »Die Politiker« (2019) (267–287) | 2/2021 |

REZENSIONEN

- Biebl, Sabine* Barbara Natalie Nagel: *Ambiguous Aggression in German Realism and Beyond. Flirtation, Passive Aggression, Domestic Violence* (628–632) 4/2021
- Böhmer, Sebastian* Christopher Busch: *Unger-Fraktur und literarische Form. Studien zur buchmedialen Visualität der deutschen Literatur vom späten 18. bis ins 21. Jahrhundert* (144–147) 1/2021
- Dätsch, Christiane* Caroline Jessen: *Kanon im Exil. Lektüren deutsch-jüdischer Emigranten in Palästina / Israel* (312–316) 2/2021
- Di Maio, Davide* Kay Wolfinger (Hg.): *Mystisches Schwabing. Die Münchener Kosmiker im Kontext* (300–305) 2/2021
- Immer, Nikolas* Dirk Rose: *Polemische Moderne. Stationen einer literarischen Kommunikationsform vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (147–150) 1/2021
- Janz, Rolf-Peter* Hinrich C. Seeba: *Geschichte und Dichtung. Die Ästhetisierung des historischen Denkens von Winckelmann bis Fontane* (295–300) 2/2021
- Klawitter, Arne* Heinrich Detering, Yuan Tan: *Goethe und die chinesischen Fräulein* (150–152) 1/2021
- Klawitter, Arne* Martin Mulsov: *Radikale Frühaufklärung in Deutschland 1680–1720; Maximilian Lässig: Radikale Aufklärung in Deutschland. Karl von Knoblauch, Andreas Riem und Johann Christian Schmohl* (623–628) 4/2021
- Klein, Wolfgang* Peter Stein: *Literatur und öffentliches Leben. Heinrich Manns Weg in die Moderne* (288–295) 2/2021
- Lübcke, Sebastian* Jürgen Link: *Hölderlins Fluchtlinie Griechenland* (472–476) 3/2021
- Lübcke, Sebastian* Erik M. Vogt, Michael Manfé (Hg.): *Jacques Rancière und die Literatur* (153–156) 1/2021
- Mehring, Reinhard* Magali Nieradka-Steiner: *Exil unter Palmen. Deutsche Emigranten in Sanary-sur-Mer; Lutz Hachmeister: Hôtel Provençal. Eine Geschichte der Côte d'Azur* (470–472) 3/2021
- Mittag, Elisabeth* Johanna Meixner: *Androgynie in der Prosa Else Lasker-Schülers* (309–312) 2/2021

| | |
|---|--------|
| <i>Möbius, Thomas</i> Arne Born: Literaturgeschichte der deutschen Einheit 1989–2000. Fremdheit zwischen Ost und West (316–320) | 2/2021 |
| <i>Schneider, Friederike</i> Kevin Kempke: Vorlesungsszenen der Gegenwartsliteratur. Die Frankfurter Poetikvorlesungen als Gattung und Institution (633–636) | 4/2021 |
| <i>Schulte, Sanna</i> Franziska Geiser: Das Zeitalter des Infantilismus. Zu Anton Kuhs Kultur- und Gesellschaftskritik (305–309) | 2/2021 |
| <i>Wasihun, Betiel</i> Johannes Becker, Benjamin Bühler, Sandra Pravica, Stefan Willer (Hg.): Zukunftssicherung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven (156–160) | 1/2021 |
| <i>Wilke, Tobias</i> Demian Berger: Aura und Anschauung. Walter Benjamins materialistische Wahrnehmungslehre (476–480) | 3/2021 |
| <i>Zandt, Stephan</i> Charles King: Schule der Rebellen. Wie ein Kreis verwegener Anthropologen Race, Sex und Gender erfand; Rosa Eidelpes: Entgrenzung der Mimesis. Goerges Bataille – Roger Callois – Michel Leiris; Irene Albers: Der diskrete Charme der Anthropologie. Michel Leiris' ethnologische Poetik (464–469) | 3/2021 |