

II. LITERATURWISSENSCHAFTLICHE ZUGÄNGE

ROSWITHAS DICHTERISCHES PROGRAMM

Eva Parra Membrives

Mehrere Jahrzehnte sind bereits seit der Veröffentlichung von Hugo Kuhns gleichnamigem Aufsatz¹ vergangen, und doch ist eine genauere Ergründung der literarischen Absichten der bekannten ottonischen Dichterin bis heute immer noch nicht erfolgt. Zwar ist seit 1959 das Interesse an der umfangreichen literarischen Produktion dieser einzigartigen Autorin keineswegs erlahmt – wie auch jüngst erschienene Untersuchungen zu beweisen wissen² – doch die Arbeiten, die sich in der letzten Zeit eingehender mit Roswitha von Gandersheim und ihrem Schrifttum beschäftigen, haben kaum einen Versuch unternommen, den von Kuhn angeschlagenen Weg weiterzuführen. Hatte der bekannte Philologe damals schon bekannt, dass seine umfangreiche Studie der roswithianischen Motive und ihrer Anordnung auf keinen Fall den Anspruch erheben wollte, “die beziehungsreichen Absichten der Dichterin bei Auswahl und Anordnung ihrer Stoffe [...] erschöpft zu haben”³, so hat die spätere Forschung Kuhns deutlichen Hinweis zur Notwendigkeit einer tiefgründigeren Analyse der stofflichen Beziehungen zwischen Roswithas Dramen und ihren Legenden nicht gerecht aufzugreifen gewusst⁴. Eher wurden dort andere Wege eingeschlagen,

¹ Kuhn, Hugo, “Hrotsviths von Gandersheims dichterisches Programm”, in *Dichtung und Welt im Mittelalter*, Stuttgart 1959, 91-104.

² Brown, Phyllis, R., *Hrotsvit of Gandersheim: contexts, identities, affinities and performances*, Toronto, Univ. of Toronto Press, 2004; Giovini, Marco, *Indagini sui Poemetti agiografici di Rosvita di Gandersheim*, Genova, D.A.R.F.I.C.L.E.T., 2001; Tamerl, Alfred, *Hrotsvith von Gandersheim : eine Entmystifizierung*, Gräfelfing, Mantis, 1999; Cescuti, Eva, *Hrotsvit und die Männer*, München, Fink, 1998; Krause-Zimmer, Hella, *Hroswitha von Gandersheim : eine Karmastudie*, Stuttgart, Freies Geistesleben, 1995.

³ Hugo Kuhn. a. a. O., 103.

⁴ Es liegen nur Teilstudien vor. So z.B.: Pascal, P., *Hrotsvitha: Dulcitius und Paphnutius*, Bryn Mawr, 1985.

beispielsweise die dramatische Technik der sächsischen Dichterin untersucht⁵, oder auch ihr Einfluss auf spätere Autoren verfolgt⁶. Kuhns innovative These hat bis heute keine geeignete Kontinuität bekommen können, sondern musste sich leider mit ihrer Auszeichnung als einfallsreiches Kuriosum innerhalb der Roswitha-Forschung zufriedener stellen.

Dabei ermöglicht es gerade Hugo Kuhns Vorschlag, die Dichtung der Gandersheimer Autorin als ein genau durchgeplantes Kontinuum aufzufassen, auch die Gültigkeit weiterer Fragestellungen innerhalb der Motivik zu erproben. Denn wenn die von Kuhn damals festgesetzten, inhaltlich aufeinander bezogenen Paare Maria-Gallicanus (mit dem Thema Virginitas gegen Ehe), Ascensio-Gallicanus II (als Fortsetzung des jeweils vorhergehenden Textes) Gongolf-Dulcitus (mit Einführung der Burleske), Pelagius-Calimachus (mit der polemischen Behandlung einer unnatürlichen Sexualität), Theophilus-Basilus (in denen von verbrecherischen Teufelsbündnissen die Rede ist), Abraham-Pafnutius (als vorbildliche Bekehrung ehemaliger Lustmädchen), oder Sapientia-Dyonisius (Märtyrergeschichten)⁷ darauf schließen ließen, dass die Kanonesse aus Gandersheim in ihrem Opus planmässig stoffliche Beziehungen aufzustellen beabsichtigte, sind vielleicht auch andere aufeinanderweisende Verbindungen zwischen ihren Texten möglich. Insbesondere was die Profilierung von Roswithas Frauenfiguren⁸ in ihrer Beziehung zur Sexualität be-

⁵ Bertini, F., *Il "teatro" de Rosvita. Con un saggio di interpretazione del Callimaco*, Genova, 1979; Butler, M.M., *Hrotsvitha: The Theatricality of her Plays*, New York, 1960; Chamberlain, D. "Musical Learning and Dramatic Action in Hrotsvit's Pafnutius", *Studies in Philology*, 77, 1980, 319-343; Martos, J. / Moreno, R., "Apuntes sobre la técnica dramática de Rosvita de Gandersheim", *Maia*, 56,3, 2004, 571-577; Snyder, J., "Bring me a soldier's garb and a good horse. Embedded Stage directions in the Dramas of Hrotsvit of Gandersheim", in: Brown, P., a.a.O., 235-250.

⁶ Hoof, D. Von "The Saint and the Sinner. Hrotsvit's Pafnutius and Anatole France's Thais", Wilson, K. (Hrsg.), *Hrotsvit of Gandersheim: Rara avis in Saxonia? A Collection of Essays*, Ann Arbor, 1987, 263-274; Zaenker, K.A., "Hrotsvit and the Moderns. Her impact on John Kennedy Toole and Peter Hacks", Wilson, K., a.a. O., 275-283.

⁷ Auseinandersetzungen mit Kuhns These finden sich u.a. bei Nagel, B., *Hrotsvit von Gandersheim*, Stuttgart, 1965, 60-65; Dronke, P. *Women writers of the Middle Ages*, Cambridge 1984, 92-98; Jennings, M., "Like Shining from Shook Foil: Liturgical Typology in Hrotsvit's Legends and Dramas", *Mittelalterliches Jahrbuch* 33, 1998, 37-52, hier 49-51

⁸ Einzelne Studien zu Roswithas Frauen, im allgemeinen ebenfalls in: Parra Membrives, Eva, *Mundos femeninos emancipados*, Zaragoza, Anubar, 1998; Dies., *Roswitha von Gandersheim*, Madrid: Ediciones del Orto, 2001; "Sexualidad transgresora en autoras medievales", en Palma Ceballos Miriam, Parra Membrives, Eva (Hrsg.), *Cuerpo y género. La construcción de la sexualidad humana*, Jerez de la Frontera, Ediciones Jerezanas, 2004, 267-296; Dies., "Deseo y seducción. Imágenes de sexualidad y erotismo en Gongolfus y Calimachus de Roswitha de Gandersheim" in *Philología Hispalensis*, VOL XVIII, , Vol XIV/2, 2002, 63-83; Frankforter, A.D., "Hrotwitha of Gandersheim and the Destiny of Women", *Historia*, 41.2.,

trifft, soll diese potentielle Aufeinanderbezogenheit nun untersucht werden.

Als Untersuchungsobjekte sollen jetzt repräsentativ einzig drei von Roswithas Frauen dienen. Ausgesucht wurden die unbenannte Gattin des Gongolf, die heilige Jungfrau Agnes, und letztendlich die Märtyrerin Irene aus dem dramatischen *Dulcitus*, alle hier in zeitlicher Folge genannt⁹.

Im allgemeinen macht sich in Roswithas Werken – sowohl in ihren Dramen, als auch in ihren Legenden – sehr leicht ihre unermüdliche Bemühung bemerkbar, die von ihr in den Texten erwähnten Frauen in ein möglichst günstiges Licht zu rücken¹⁰. Mit unverkennbarer Vorliebe widmet sich Roswitha ihrem selbstaufgestelltem Auftrag, die in mittelalterlichen theologischen Schriften des öfteren festgesetzte Tatsache einer ungezügelter sexuellen weiblichen Lust¹¹ demonstrativ zu widerlegen¹². So meint man zunächst den der männlichen Tradition so überraschend angepassten Frauentypus ihrer ersten nicht heilsgeschichtlichen weiblichen Figur als eine schwer erklärbar Unstimmigkeit mit ihrer restlichen literarischen Produktion bezeichnen zu müssen. Denn die prioritäre Absicht der Autorin bestand, wie wohl allgemein bekannt, darin, bildhaft darzustellen – mit ihren eigenen Worten: „wenn weibliche Schwachheit siegt und männliche Kraft hilflos unterliegt“¹³.

Von siegreicher Schwachheit kann aber bei der ersten der vier heute untersuchten Frauengestalten, d.h. Gongolfs Ehefrau, der weiblichen Zentralfigur von Roswithas dritten, und ersten nicht heilsgeschichtlichen Legende, auf keinen Fall die Rede sein.

1979, 295-314.

⁹ Zwischen 955 und 959 sollte *Gongolf* geschaffen worden sein, nach 962, Entstehung von *Agnes, Dulcitus* wahrscheinlich nach 963. Siehe Parra Membrives, Eva, *Roswitha von Gandersheim*, a.a.O. 8.

¹⁰ Siehe auch, für die hier nicht erwähnte Figur der Drusiana: Parra Membrives, Eva, *Deseo y seducción*, a.a.O.

¹¹ Otis-Cour, Leah, *Lust und Liebe. Geschichte der Paarbeziehungen im Mittelalter*, Frankfurt, Fischer, 2000; Brundage, James A, „Carnal Delight: Canonistic Theories of Sexuality“ in Kuttner, Stephan, Pnington, Kenneth, *Proceedings of the Fifth International Congress of Medieval canon Law, Monumenta iuris canonici, Subsidia, vol 6*. Vatican City 1980, 361-385; Parra Membrives, Eva, „Representaciones de lo masculino en la literatura medieval femenina“, en: *Representar-representarse. Firmado: mujer, Moguer*: Fundación Juan Ramón Jiménez, 2001, 453-464 y Parra Membrives, Eva, „Contemplar a una mujer es ser herido por un dardo envenenado“, in *Mujer, cultura y Comunicación: Realidades e imaginarios*, Sevilla, Alfar, 2003 (CD-Rom)

¹² Siehe Parra Membrives, Eva, *Deseo y seducción*, a.a.O.

¹³ Zitiert wurde nach Homeyer in Roswitha von Gandersheim, *Werke*, Paderborn, Schöningh, 1936, 141. Homeyer verfügt auch über eine spätere Edition (1970), deren etwas freiere Übersetzung hier ungünstig erschien. Im Original: „et triumphantium victoria probatur gloriosior, praesertim cum feminea fragilitas vinceret et virilis robur confusioni subiaceret“ Roswitha von Gandersheim, *Hrotsvitnae opera*, mit Einleitung und Kommentar von H. Homeyer, München, Schöningh, 1970, 233

Nicht nur der für den Text auserwählte Titel – der männliche Vorname Gongolf¹⁴ –, sondern auch der anfängliche Verlauf der Geschichte an sich deuten auf den üblichen glorifizierten, männlichen Helden hin, und präsentieren ein ganz im paulinischen Sinne¹⁵ zweitrangiges weibliches Wesen. Nicht einmal eines Eigennamens würdig¹⁶, wird die Notwendigkeit dieser zu Beginn unscheinbaren Frau in des herrlichen Gongolfs Leben in Anlehnung an Augustinus¹⁷ und des Heiligen Thomas von Aquins¹⁸ Überlegungen verteidigt: der heldenhafte fränkische Herzog braucht dringend einen legitimen Nachkommen, und muss wohl oder übel eheliche Pflichten eingehen, um an diese künftige Sicherheit für seine Länder zu kommen¹⁹. Die Traditionsgebundenheit der Roswitha wird besonders deutlich, wenn wir die von ihr benutzte Wortfolge betrachten:

*Als nun die Franken froh und glücklich
Mit ihrem guten Herzog lebten
Bestürmten ihn, den Jünger Christi
Und Stolz des Landes, alle Grossen,
er möge sich mit einem Mädchen,
das ebenbürtig sei, vermählen,
damit nicht ohne Nachwuchs ende,
der Stamm aus edelstem Geschlechte.²⁰*

¹⁴ *Passio Sancti Gongolfi martiris*. Der Name auch als Gangolfus, Gangulfus, Gengulfus, Gengolfus, Gingolfus

¹⁵ Anweisung des Apostels an die Frauen in 1 Cor 11: 3; 1 Tim 2: 12.

¹⁶ Zur Marginalität durch Negierung eines Eigennamens siehe Parra Membrives, Eva, "Formas de Irracionalidad en la literatura medieval", Maldonado, M. / Parra Membrives, E., *Lo irracional en la literatura*, Bern, Peter Lang, 1999, 71-88; Parra Membrives, Eva, "¿Crimen como modo de integración? La marginación de *der Rotkopf* en *Ruodlieb*", in *EPOS*, Vol. XVII, 2001, 327-350.

¹⁷ Bussmann, M., "Die Frau - Gehilfin des Mannes oder eine Zufallserscheinung der Natur? Was die Theologen Augustinus und Thomas von Aquin über Frauen gedacht haben", in: Lundt, Bea: *Auf der Suche nach der Frau im Mittelalter. Fragen, Quellen, Antworten*, München, Fink, 1992, 117-133, hier 122.

¹⁸ Bussmann, S. 127. Mitterer, Albert, "Mann und Weib nach dem biologischen Weltbild des hl. Thomas und dem der Gegenwart, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, 57, 1933, 491-556, hier 539; Brundage, James A, "Carnal Delight: Canonistic Theories of Sexuality", a.a.O., 377.

¹⁹ Besonders interessant scheint hier, dass andere Versionen der Legende Gongolf bereits zu Beginn der Geschichte verheiratet, ohne den Nachwuchs als Grund der Ehe anzugeben.

²⁰ Roswitha von Gandersheim, a.a.O., 1936, 77: Im Original: "Certe Francorum populus dum risit eous / Illustris meritis et bonitate ducis, / Blanditur magnis procerum precibus seniorum / Hic Christi carus, gentis et omne decus, / Quo sibi condignam vellet sociare puellam / Foedere legali coniugii soliti, / Ne finem caperet subducta posteritate / Inclita regalis prosapies generis" Roswitha von Gandersheim, *Hrotsvithae opera*, mit Einleitung und Kommentar von H. Homeyer, München, Schöningh, 1970, 112-113.

Die eben zitierte, von Roswitha beschriebene Szene, erinnert stark an fast identische Stellen in der späteren Spielmannsepik, wo sowohl der mächtige König Rother²¹ als auch die frommen Herrscher Oswald²² oder Orendel ihre oftmals kriegerische Brautwerbung mit der Sicherung ihrer Nachfolge zu rechtfertigen versuchten. Das Schemenhafte der später glücklichen Angetrauten, des Öfteren, wie hier bei Roswitha, ebenfalls namenlos, lässt den Verdacht aufkeimen, dass beide Textsorten, d.h., die Helden oder Legendenepen der Spielmannsepen und die Legenden der sächsischen Autorin einen identischen thematischen Ahnen haben könnten. Ein akuter Unterschied findet sich aber doch in dem Hervorheben der physischen Merkmale, die die jeweilige Kandidatin als begehrenswert erscheinen lassen. Sind die exotischen Prinzessinnen der Spielmannsepik meist mit allen möglichen Schönheitscharakteristika ausgestattet, ganz so wie es sich für eine aristokratische Dame gehört²³, so tut die Dichterin von Gandersheim diese für sie eher unwichtige Tatsache der physischen Attraktivität kurz mit den Worten „eine edle Gattin / von hoher Abkunft, schönem Äußern“²⁴ ab.

Die anfänglich glückliche Ehe zeigt erneut ein mit der damaligen Theologie gänzlich übereinstimmendes Bild. Gongolf, der Held, verteidigt, trotz seiner reproduktiven Pflichten eine keusche Beziehung²⁵, spürt also, wie es dem Mann, laut den Kirchenvätern, so eigen ist, von sich aus keinerlei sexuelle Lüste. Seine namenlose Frau dagegen, der vielen, ihrer natürlichen Veranlagung entgegen gesetzten, Enthaltbarkeit wahrscheinlich überdrüssig, wird von „der argen, tückischen Schlange“²⁶, ein Wesen mit dem das Weib, im allgemeinen, des Öfteren in der Geschichte eine engere Freundschaft eingeht²⁷, bedrängt und nimmt sich einen Liebhaber.

²¹ *König Rother*, Heinrich Rückert, Leipzig, Brockhaus, 1872, 5

²² *Der Münchener Oswald*, Hrsg v. Michael Curschmann, Tübingen, Niemeyer, 1974, 3, vv. 45-50.

²³ Köhn, Anna, *Das weibliche Schönheitsideal in der ritterlichen Dichtung*, Leipzig, Eichblatt, 1930.

²⁴ Roswitha von Gandersheim, a.a.O., 1936, 77. Im Original: „Regalem genere et nitidam facie“, Roswitha von Gandersheim, *Hrotsvithae opera*, 1970, 113

²⁵ In der Spielmannsepik ebenfalls üblich, siehe z.B. Oswald. Von den Kirchenvätern als ideale Situation, auch innerhalb der Ehe angesehen. Siehe Brundage, James A., „Better to Marry Than to Burn?: The Case of the Vanishing Dichotomy“, Keller, Frances Richardson (Hrsg.), *Views of Women's Lives in Western Tradition*, Lewinston, Nueva York, 1990, 195-216, hier 195 yss., Brundage, James A., „Allas! That Evere Love Was Synne: Sex and Medieval Canon Law“, *Catholic Historical Review*, 72, 1986, 1-13

²⁶ Roswitha von Gandersheim, a.a.O., 1936, 77. Im Original: „male victa dolo serpentis“, Roswitha von Gandersheim, *Hrotsvithae opera*, 1970, 113

²⁷ Parra Membrives, Eva, „Der Teufel und das Weib. El diablo y la mujer en la literatura alemana medieval“, Vortrag in *El Diablo en La Edad Media. Seminarios de Septiembre*, Sevilla, 1995. Ebenfalls Kühler, Max, *Schweigen, Schmuck und Schleier. Drei neutestamentliche Vorschriften zur Verdrängung der*

Das Beispiel ist so offensichtlich frauenfeindlich, dass man sich fragen könnte, aus welchem Grund gerade diese Heiligenvita von Roswitha ausgesucht wurde, um sie in ihren, das Weibliche hervorhebenden, Plan einzubauen. Doch das Vertrauen in Roswithas Können sollte so leicht nicht aufgegeben werden. Bewusst ist sich die sächsische Autorin in jedem Augenblick ihrer Pflicht als „Clamor validus“²⁸. Ein etwas genauerer Blick auf die von ihr hier beschriebene ehebrecherische Liebesbeziehung kann die Anpassung an ein geschändetes Frauenkonzept schnell als trügerisch zeigen.

Wenn auch der heilige Gongolf durchwegs der unbestreitbare Held in der gleichnamigen Geschichte bleibt, so muss doch seine Gattin nicht unbedingt als ganz so schuldig dargestellt werden, wie die mysogine Tradition es verlangt. Ist Gongolfs Frau bei anderen Autoren, die sich ebenfalls mit der Geschichte befassen, kaum etwas mehr als dieses klischeehafte, teuflische Weib, deren unzählige Liebhaber in ihrem Haus und Leben ein- und ausgehen, ohne je ihre unmäßige sexuelle Lust stillen zu können²⁹, so hat doch Roswitha eine gänzlich verschiedene Idee, wie die unzüchtige Verbindung zustande gekommen sein kann. Dass ein Ehebruch stattfand, und dass dieser von der Frau, und nicht von Gongolf ausging, ist geschichtlich belegt, und gilt so leider für die Autorin als unabweisbare Tatsache. Ganz dem Erwartetem – und dem Tradierten – gegenüber findet aber die Gandersheimer Autorin doch noch einen Weg, um den Ursprung der sinnlichen Veranlagung in dem Manne zu finden und nicht der Frau zuzuweisen:

*ein unglücklicher Priester Gongolf
entbrannt in Leidenschaft zur Herrin.
Und ach! Verblindet gab die Ärmste
Der sündigen Versuchung nach,
sich hing ihr Herz an jenem Burschen
und ward dem eigenen Gatten untreu.³⁰*

Frauen auf dem Hintergrund einer frauenfeindlichen Exegese des Alten Testaments im antik Judentum, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1986, 40 und ff.

²⁸ Wie die Dichterin sich selbst beschrieb. Auf die Anlehnung an die bekannten Wörter Johannes des Täufers sei jetzt nur hingewiesen: „Ego vox clamantis in deserto“, Joh. 1:24. Siehe auch Martos, J. / Moreno, R., *Rosvita de Gandersheim. Obras completas*, Huelva, Servicio de Publicaciones, 2006, XV.

²⁹ Poly, J.P., „Gengoul, l'époux martyr. Adultère féminin et norme populaire au Xe siècle“, *La femme au Moyen Age*, Paris 1992, 47-63.

³⁰ Roswitha von Ganderheim, a.a.O., 1936, 77-78. Im Original: „Scilicet infelix Gongolfi clericus audax / Ardebat propriam plus licito dominam. / Pro dolor! Haec, male victa dolo serpentis amaro, / Infelix citius aestuat in facinus, / Inhaerens servo cordisque calore secreto / Legalem dominum respuit ob famulum.“

Das zitierte Fragment ist sehr aufschlussreich. Der unglückliche Liebhaber „entbrennt“ in Leidenschaft, während die Gattin ihr „Herz“ an Gongolfs Nebenbuhler hängt. Somit wird der männliche Teil des Liebespaares durch sinnliche Lust dazu getrieben, Gongolf, seinem Herrn untreu zu werden, die Frau jedoch durch das rechtfertigende Gefühl der Liebe. Ebenfalls sei zu bemerken, dass der sündige Gedanke an erster Stelle bei ihm auftaucht und erst später bei ihr Widerhall findet. Außerdem werden hier keinerlei weibliche Reize als Auslöser der brennenden Leidenschaft erwähnt. Mit nicht näher beschriebenen Maßnahmen weiß der Mann die Frau in Versuchung zu setzen und nicht umgekehrt. Diese Umstellung des Sündenfalles im paradiesischen Eden, mit der Verführung einer liebevollen Eva durch einen sinnlichen Adam bekommt noch dadurch einen zusätzlichen humorvollen Zug, dass der unzüchtige Liebhaber dem geistlichen Stand angehört³¹. Kann diese letzte Nuance vielleicht an einen tollkühnen Rachezug der Dichterin gegen die damaligen theologischen Frauenverleumder denken lassen?

Augenscheinlich ist auf jeden Fall, dass die Autorin einen Versuch unternimmt, gegen die Tradition zu rebellieren. Es ist ihr zwar nicht möglich, die historischen Tatsachen abzuändern, das gottlose Verbrechen ungeschehen zu machen, die Schuld der Frau in dieser unglücklichen Geschichte zu leugnen, doch besitzt Roswitha, wie sie sofort erkennt, durchaus die Möglichkeit, das negative Bild teilweise abzuschwächen. Wie die Dichterin mit Hilfe dieses Beispiels bekennt, können Frauen zwar sehr wohl der Sinnlichkeit verfallen, doch müssen an diesem Fall Männer nicht immer schuldlos sein. Wenn sich in dieser Legende Gongolfs Weib den körperlichen Freuden schamlos hingibt, dann geschieht dies einzig aufgrund einer unkontrollierbaren Liebe, die aus ihrem Herzen – statt ihrem Schoße – strömt, und nicht, weil sie – wie zu jener Zeit ständig wiederholt wurde –, hoffnungslos sexbesessen ist. So werden die negativen Wesenszüge von Gongolfs Frau von Roswitha entschärft und gerechtfertigt; die unverzeihbare Sünde findet paradoxerweise einen verständlichen und somit auch verzeihlichen Auslöser. Die Zuneigung, die die Gandersheimer Schriftstellerin ihrer ungewöhnlichen Figur entgegenbringt, ist auch am überraschenden Ausgange der Geschichte messbar: Der verführerische, ganz deutlich schuldige, geistliche Liebhaber findet ein grausames Ende, als sein zum Ehebruch

Roswitha von Gandersheim, *Hrotsvithae opera*, 1970, 113.

³¹ Zum geistlichen Stand des Liebhabers auch in der *Vita Gangulphi*. Siehe Martos, J. / Moreno, R., a.a.O., 2006, 36. Zwar ist Roswitha nicht die einzige, die davon spricht, jedoch kann die Auswahl ebendieser Legende statt anderer möglichen Texte auf ein spezielles Interesse der Autorin in dieser Hinsicht hinweisen.

führendes, anstößiges Glied durch den vielen Usus plötzlich zerplatzt³². Die liebende, und so teilweise schuldlose, Frau bekommt eine verhältnismäßig viel leichtere Strafe: von unenthaltamer Flatulenz befallen, wird sie sozial verpönt, widmet sich aber weiterhin der körperlichen Liebe. Auf den markanten Unterschied zwischen der einen und der anderen Sühne für das gemeinschaftlich begangene Verbrechen sei nun einfach nur hingewiesen.

Ein viel freundlicheres Bild zeichnet Roswitha gleich am Anfang der Legende von der jungen Agnes, der unbestreitbaren Zentralfigur der letzten ihrer Legenden. Dass sich die Gandersheimerin in der Gestaltung dieser hoch verehrten Heiligen viel freier fühlt, ist schon an dem von ihr ausgesuchten Titel erkennbar. Zum ersten Mal – wenn von jener, der Muttergottes gewidmeten Legende abgesehen wird – ist von der Autorin ein weiblicher Vorname in Betracht gezogen worden³³. In dieser Nacherzählung der Martyriums der Heiligen Agnes – erneut einmal eine historische Figur – konstruiert Roswitha eine Ausgangssituation, die sehr stark der in Gongolf erlebten ähnelt. Agnes, die, in Übereinstimmung mit Aurelius Prudentius Version der Legende, gerade eben dreizehn Lenze zählt³⁴, wird, was ihre physischen Merkmale betrifft, von Roswitha erneut äußerst schlicht beschrieben: „Durch Schönheit und durch frommes Wesen / entsprach sie ihrer hohen Abkunft“³⁵, kommentiert die sächsische Dichterin, ohne dieses zweifellos attraktive Äußere näher zu erläutern. Dass trotz Agnes, wie ausdrücklich unterstrichen wird, vollkommenen Lebenswandel, sich ein „jugendfrischer, schöner Mann“³⁶ bei ihrem Anblick hoffnungslos in sie verliebt, bleibt nur mit einer ausdrücklichen männlichen Neigung zur Sinnlichkeit erklärbar. Die für den Leser fast unsichtbaren weiblichen Reize lassen jedenfalls darauf schließen, dass nichts in Agnes Wesen, Lebenswandel oder Benehmen einen leidenschaftlichen Ausbruch provoziert haben könnte. Dass die junge Heilige außerdem ganz gegen die Tradition eine sexuelle Befriedigung weder sucht noch braucht, wird von der Dichterin sofort klargestellt, indem sie beschreibt, wie Agnes

³² So in der Übersetzung von Homeyer. Zwar sagt Roswitha, im Original, „visceras“, d.h. Eingeweide, aber erwähnt auch, dass der betreffende Körperteil sich an der Sinnlichkeit ergötzt hat. Homeyers Interpretation scheint also angebracht.

³³ *Incipit Passio Sanctae Agnetis virginis et martiris* ist der von Roswitha erwähnte Titel.

³⁴ Aurelio Prudencio Clemente, *Obras*, Madrid, Gredos, 1997

³⁵ Roswitha von Gandersheim, a.a.O., 1936, 127. Im Original: „Pulchra fuit facie fideique decore nitore“ Roswitha von Gandersheim, *Hrotsvithae opera*, 1970, 211. Roswitha verbindet also die Schönheit mit der Frömmigkeit und nicht mit ihrer hohen Abkunft.

³⁶ Roswitha von Gandersheim, a.a.O., 1936, 128. Im Original: „Filius insignis iuvenilis stemmate floris“ Roswitha von Gandersheim, *Hrotsvithae opera*, 1970, 211

einen zunächst höchst dezenten Liebesantrag³⁷ des Jünglings voller Ekel abweist. Selbst der den Frauen so eigene Gier nach materiellem Besitz und Sicherheit³⁸ mangelt es der heiligen Agnes, denn als der junge Mann mit Hilfe von Gold, Gaben und Edelsteinen sein Angebot zu unterstreichen versucht, erntet er, statt der erwarteten freudigen Zusage nur wütende Abscheu:

*Verswinde! Fort aus meinen Augen!
Glaub nicht du könntest noch verblenden
mein reines Herz³⁹*

entgegenet voller Kraft diese erste der weiblich schwachen und zugleich siegreichen Frauen der Roswitha.

In jenen wie in allen Zeiten wurde wohl nicht immer ein Liebes- oder Heiratsantrag von den jeweils begehrten Frauen günstig aufgenommen. Einflussreiche Familien wissen sehr wohl, wie sie ihre anfänglich missmutigen Töchter dazu bringen können, ein Jawort an geeigneter Stelle zu geben. Mit Agnes überzeugtem „Nein“ wäre also hier nicht unbedingt alles verloren, andere Wege gäbe es schon, die Jungfrau dazu zu bringen, ihre Meinung zu ändern. Und wo die Frauen einfach nur darauf brennen, – zumindest körperlich – geliebt zu werden, und die Familien einen zu beneidenden Schwiegersohn zu bekommen, würde es einem schönen, reichen und großzügigen Jüngling wohl kaum schwer fallen das angestrebte Ziel zu erreichen.

Doch Agnes ist keine Frau im traditionellen Sinne und Roswitha keine ihrer Zeit angepasste Autorin. Diese den Frauen angeblich eigenen starken Gelüste, das Bett zu teilen, verspürt Agnes nicht. Die Heldin dieser Legende straft die männliche Autorität Lügen mit ihrer absoluten Keuschheit, mit ihrer Offenbarung des Ursprungs der sexuellen Lust einzig in dem Manne. So darf auch eine Züchtigung dieser ungewöhnlichen, der Tradition trotzbenden Frau, nicht lange ausbleiben: Simphronius, des Jünglings Vater und eine wichtige politische Autorität in der römischen Heimatstadt der Heiligen, erdenkt sich die grausamste aller Strafen für diese der Reinheit hingeebenen Frau: die von dem Sohne angeblich so heiß geliebte Jungfrau soll öffentlich entkleidet und in diesem Aufzug, zur Augenweide der Stadtgaffer, zu

³⁷ Dem Jüngling scheint eine Ehe vorzuschweben “Si tam praepulchrae meruisset habere puellae / Dulcia per propriae tempus consortia vitae” Roswitha von Gandersheim, *Hrotsvithae opera*, 1970, 212, obwohl spätere Ereignisse diese Idee nicht glaubhaft scheinen lassen.

³⁸ Ketsch, P., *Frauen im Mittelalter*, Düsseldorf, Schwann, 1983, 3.

³⁹ Roswitha von Gandersheim, op. cit., 1936, 128. Im Original: “Discedens a me citius fugiendo recede, / Nec credas te posse meum pervertere purum / Cor” Roswitha von Gandersheim, *Hrotsvithae opera*, 1970, 212.

einem beliebten Freudenhaus geführt werden.

Dass die Strafe kaum dazu führen kann, den Sohn an sein Ziel zu führen, braucht wohl nicht unterstrichen zu werden. Sollte der Wunsch, Agnes zu besitzen, auf Liebe statt auf sexuelle Leidenschaft fußen, wäre diese von dem Vater erdachte Züchtigung monströs und würde den Schmerz des abgewiesenen Jünglings zweifellos eher verstärken als verringern. Dass jener aber sich erwartungsvoll als erster auf den Weg macht, um seine Unruhe an Agnes Körper zu lindern, zeigt, dass Männer nicht mit ihrem Herzen, sondern einzig mit einem unterhalb der Gürtellinie gelegenen Organ lieben können.

In Roswithas letzter Legende wird Agnes' Keuschheit wundersam durch ein heiliges, in letzter Minute eingreifendes Licht, geschützt, so dass eine sündhaft befleckende Strafe ausbleibt. Hingewiesen sei aber auf die innerliche Ruhe, mit der das junge Mädchen die Drohung einer sexuellen Nötigung von Seiten ihres Peinigers empfängt:

*Ich halte unverbrüchlich Treue
Nur meinem Meister, der mich leitet,
er wird mit seiner Hand mich schirmen
damit ich, nicht befleckt von Sünde,
des Fleisches Schande überwinde⁴⁰*

Vor allem die letzten beiden Verse sollen hier näher erläutert werden. Die heilige Agnes sucht bei Gott die Kraft, die fleischliche Schande unbefleckt zu überwinden, und nicht – dies sei jetzt besonders zu unterstreichen – ihr zu entgehen. Der Ausgang der Geschichte, der Agnes makellose, unversehrte Reinheit vorweist, soll an dieser Stelle keineswegs von der Dichterin vorweggenommen werden. Nicht eine körperliche Keuschheit – wie später erlangt – scheint Agnes vorzuschweben, sondern eine seelische. Sollte das Fleisch auch geschändet werden, so Roswitha aus Agnes Munde, wird Gott doch helfen die Seele unbefleckt zu lassen. Wie kann aber eine im Bordell sexuell missbrauchte Frau frei von Sünde bleiben? Vor allem, wenn man bedenkt, dass Frauen, wenn erst erprobt, sich maßlos ihrer Sexualität hingeben? Wird Agnes, selbst nachdem sie die Sinnlichkeit erkannt hat, weiterhin an der körperlichen Liebe uninteressiert sein?

⁴⁰ Roswitha von Gandersheim, a.a.O., 1936, 132. Im Original: "Hinc ego, quae sectando fidem Christi meliorem / Illum cognosco necnon cognoscor ab illo, / Ipsius dextra me defendente superna / spero delicti numquam maculis violari, / Carnis spurcitas fragilis sed vincere cunctas" Roswitha von Gandersheim, *Hrotsvithae opera*, 1970, 217

In dieser Legende, die noch verhältnismäßig früh, fast zu Beginn ihrer schriftstellerischen Laufbahn geschaffen wurde, scheint die sächsische Dichterin noch nicht den Mut aufzubringen, diese für ihre Zeit eher revolutionäre Idee weiterzuführen. Obwohl sie sich schon ganz deutlich von dem tradierten Frauenbild entfernt hat, findet Roswitha noch nicht die Kraft, sich offen von dem Erlerntem frei zu sagen. Dass der Gedanke, auf den sie hier anspielt – die Möglichkeit einer reinen Seele in einem schuldlos befleckten weiblichen Körper – der Autorin jedoch keine Ruhe lässt, wird sofort erkennbar, wenn man sich etwas enger mit ihrem Drama *Dulcitus* befasst. Interessieren soll heute von den Begebnissen in jener Geschichte einzig das Schicksal der Jungfrau Irene, die zusammen mit ihren Schwestern Agape und Chionia dazu bedrängt wird, den wahren Glauben zugunsten ketzerischer Ideen abzulegen. Während Agape und Chionia zusammen den Märtyrertod sterben, benutzt Roswitha die Figur der Irene um etwas zu vervollständigen, das sie sich in Agnes nicht zugetraut hatte. Anders als im Falle ihrer Schwestern bleibt Irene der Scheiterhaufen erspart: der Graf Sisinnius droht ihr nicht etwa mit dem Tod, sondern erneut mit der Einweisung in ein Bordell. Doch wo Agnes noch zögernd ihre Gedanken der weiblichen Unschuld ausbreitete, wo Roswitha noch mit Bedacht die Verteidigung der sexuell enthaltsamen Frauen ergriff, entpuppt sich Irene als erstaunlich selbstsicher:

SISINNIUS: *Ich lasse dich in ein Bordell stecken
und deinen Leib schändlich beflecken*
IRENE: *Besser den Leib mit Makeln bedeckt
als die Seele mit Götzendienst befleckt*
SISINNIUS: *Ist dein Fall erst bekannt
wirst du erst Dirne genannt,
dann bist du für immer aus der Jungfrauen Kreis verbannt“*
IRENE: *Wollust trägt Strafe zum Lohne,
jedoch der Not gehorchen, eine Krone!
Nur den sieht man als schuldig an
der auch mit ganzer Seele Unrecht getan⁴¹*

Die Schuldlosigkeit der sexuell genötigten Frau, die zwar dazu gezwungen werden kann, mit ihrem Körper zu sündigen, aber deren Reinheit dennoch erhalten bleibt, ist ein innovativer Gedanke. Wo Frauen normalerweise provozieren, ihre körperliche

⁴¹ Roswitha von Gandersheim, a.a.O., 1936, 176. Im Original: “Sisinnius: Faciam te ad lupanar duci corpusque tuum turpiter coinquinari. Hirena: Melius est, ut corpus quibuscumque iniuriis maculetur, quam anima idolis polluat. Sisinnius: Si socia eris meretricum, non poteris polluta intra contubernium computari virginum. Hirena: Voluptas parit poenam, necessitas autem coronam; nec dicitur reatus. Nisi quod consentit animus.” Roswitha von Gandersheim, *Hrotsvithae opera*, 1970, 275.

Schönheit bewusst einsetzen, um bei Männern sinnliche Leidenschaft auszulösen, weisen Roswithas Frauen eine immer steigende sexuelle Apathie auf. Von Gongolfs Frau, die sich den körperlichen Freuden noch hingibt – wenn auch aufgrund reiner Liebe – bis zu Irene, die bewusst Fleisch und Seele zu trennen weiß, haben die weiblichen Figuren der sächsischen Dichterin eine höchst interessante Evolution experimentiert. Wenn anfänglich Roswitha noch einräumen konnte, dass Frauen, von den Männern dazu getrieben, leidenschaftlich sündigen können, so zieht sie doch diese in der Tradition stark verfestigten Ansicht doch immer mehr in Zweifel. Weder Liebe, noch materielle und soziale Vorteile können Agnes von der Attraktivität der Lust überzeugen. Selbst die undiskriminierte Ausnutzung ihres Körpers kann Irene nicht von ihrem seelischen Entschluss zur Keuschheit abbringen. Zeigt diese langsam sich intensivierende Ablehnung jeglicher Sinnlichkeit nicht ein völlig neues Bild der Frau in mittelalterlichen Zeiten?

An dieser Stelle können leider keine weiteren Beispiele angeführt werden. Angeregt werden soll aber zum Nachdenken darüber, ob sich Roswithas schriftstellerische Absichten nicht thematisch um einen weiteren Punkt erweitern ließen: die Wiederherstellung des sexuell stark beschädigten Bildes der mittelalterlichen Frau. Geschichte weiß die Autorin die Schicksale ihrer weiblichen Figuren so ineinander zu flechten, dass jede nur einen geringen, kaum merklichen, und so auch kaum zensierbaren Vorsprung vor ihrer Vorgängerin hat. Mit einer – wenn auch nur scheinbar – mit der Tradition völlig übereinstimmenden Frau beginnend, hat uns Roswitha langsam zu einer seelisch reinen Prostituierten zu führen gewusst, uns andeutungsweise und mit geduldiger Vorsicht nur ein Minimum an neuen Ideen eingeflößt, uns einem eindeutig frauenfreundlichen, genderorientierten – vielleicht feministischen? – dichterischen Programm näher gebracht.

PHYSIKOTHEOLOGIE UND ÄNDERUNG DER LANDSCHAFTSWAHRNEHMUNG

Barthold Hinrich Brockes als Vorgänger der „Gartenrevolution“
des 18. Jahrhunderts

Ana-Stanca Tabarasi

Der von den Zeitgenossen als „Gartenrevolution“ bezeichnete¹ Übergang von der formalen Gartenkultur zum englischen Landschaftsgarten wurde im 18. und frühen 19. Jahrhundert von heftigen literarischen Debatten über Geschlechterrollen, Erziehung, Kunst, Politik, Poetik, Vergänglichkeit und das Verhältnis zwischen Gott, Mensch und Natur begleitet; die verschiedenen Ansichten wurden am Modell des Gartens erarbeitet und veranschaulicht. Sie mündeten in unterschiedlichen Versuchen, eine Parallele herzustellen zwischen der Rekonstruktion des verstreuten irdischen Paradieses und der Konstruktion seelischer Harmonie. Religiöse Fragen, die die paradiesische Natur und die Natur nach dem Sündenfall betrafen, und politische Bestrebungen, die zuerst durch die bürgerlich-adelige Allianz der englischen *landed gentry* geprägt worden waren, kamen darin zu Wort.

Die Verwandlung des Gartens ist mit einer Aufwertung der sinnlichen Erscheinungsweise des Naturschönen verbunden, die bis dahin von der christlichen Tradition als problematisch angesehen worden war, weil sie zur Weltgebundenheit verführen konnte. Da für diese Tradition die gefallene Natur als schlecht gegolten hatte, hatte der geometrische Garten die geordnete Welt vor dem Sündenfall (das Paradies) symbolisiert. Einen unregelmäßigen Garten lieben heißt hingegen, Harmonie in einer ungeordneten Welt erkennen zu wollen und die Natur als gut zu betrachten. Die Wende in der Naturauffassung hängt mit der Kopernikanischen Revolution zusammen, aber auch mit dem Calvinismus, der die Idee vertrat, dass der Sündenfall zwar den Menschen, nicht aber die natürliche Umwelt verdorben habe.² Die Welt sei also noch immer die Selbstoffenbarung eines gütigen Schöpfers. Daraus entwickelte sich der Gedanke, dass die Natur den Menschen moralisch verbessern könne.

Die Aufwertung der sinnlichen Rezeption der Natur gilt seit Joachim Ritters Essay *Landschaft: Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft* (1963) als definitorischer Zug der modernen Landschaftserfahrung. Laut Ritter ist diese das Resultat einer Krise des Bewusstseins angesichts der Entmetaphysierung der Natur durch die Naturwissenschaft nach Kopernikus und Newton. Während die Antike

¹ Z.B. von Hirschfeld (1790), S. V-VII.

² Vgl. Groh / Groh (1996).

und das christliche Mittelalter die Wesenserkenntnis der Dinge nur durch *theoria*, durch die Vernunft, die den Zusammenhang der Welt erschließt, für möglich gehalten hatten, und in diesem Kontext auch dem Menschen seinen teleologisch-sinnvollen Ort innerhalb des Naturganzen zugeschrieben hatten, war dieser Zusammenhang im 18. Jahrhundert, als sich der ästhetische Landschaftsbegriff herausbildete, durch die Naturwissenschaft fragmentiert worden. Die Naturwissenschaft präsentierte sich als einzig objektive Auffassung von der Natur und schloss durch ihre Exaktheit den geistig-emotionalen Bezug des Menschen zum Naturganzen aus. Joachim Ritter zufolge übernimmt die ästhetische Landschaftserfahrung diese Dimension des Mensch-Natur-Zusammenhangs. Mit der Aufwertung der sinnlichen Erscheinungsweise des Naturschönen wird es möglich, die Mannigfaltigkeit der Naturerscheinungen als ästhetische Einheit aufzufassen, an der auch der Mensch teilhat. Die Funktion der ästhetischen Landschaftswahrnehmung ist also kompensatorisch.³

Joachim Ritter hat gezeigt, wie Ende des 18. Jahrhunderts und Anfang des 19. Jahrhunderts diese Funktion der ästhetischen Landschaftswahrnehmung von Kant, Schiller und Alexander von Humboldt als notwendig erkannt und diskutiert wurde. Seine These von der Zweckfreiheit der ästhetischen Naturerfahrung ist jedoch, wie im Folgenden gezeigt werden soll, im Bereich der Literatur des frühen 18. Jahrhunderts, die den ästhetischen Landschaftsbegriff prägte, nicht haltbar. Die Nützlichkeit der wilden Landschaft funktioniert hier vielmehr als Kernargument für deren Wertschätzung, was sowohl an der literarischen Aufwertung der Berge als auch am Lob des Landschaftsgartens erkennbar wird. Man kann jedenfalls am Anfang nicht von Zweckfreiheit und Sehen ohne jeglichen Bezug zum Nutzen reden. Der Aspekt des Nützlichen wird vielmehr im physikotheologisch-theodizialen Zusammenhang (der ein Erbe der antiken *theoria* ist) als wesentliches Argument für die Erkenntnis Gottes in der unregelmäßigen Landschaft betont. Daraus, dass alles gut und nützlich eingerichtet ist, kann man auf die Existenz eines gütigen Gottes schließen. Es wird daher zur Pflicht, die Natur, die seine Selbstoffenbarung ist, mit allen Sinnen (die man ebenfalls vom gütigen Gott bekommen hat) wahrzunehmen. Im Genuss des Naturschönen fühlt man die Liebe Gottes.

Im Bereich der deutschsprachigen Literatur ist die Dichtung von Barthold Hinrich Brockes (1680-1747) einer der frühesten Schritte in Richtung moderner Naturerfahrung⁴ und gleichzeitig das erste Zeugnis der ideengeschichtlichen Wandlung, die zur Entstehung deutscher Landschaftsgärten nach englischem Vorbild führen sollte. Die

³ Vgl. Ritter (1963), S. 25.

⁴ Vgl. Adler (1995), Peters (1996), Kehn (1985 und 1991) und Trotha (1999), S. 4-58.

christliche Lehre, die Brockes im Buch der Natur liest, ist nicht abstrakt-allegorisch und sinnenfeindlich wie die seiner barocken Vorgänger, welche, wie Grimmelshausens *Simplicissimus* als Einsiedler, die Natur, die eine Gefahr für das Seelenheil repräsentierte, nicht genossen, sondern als geistliches Emblem deuteten und sie entsprechend geometrisch gestalteten. Sein neunbändiges *Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend aus Physikalisch- und Moralischen Gedichten* (1721-1748), das im Hamburg, dem Zentrum der deutschen Physikotheologie entstand⁵, ist vielmehr vom Lob des sinnlich erfahrbaren Naturschönen geprägt, in dem der Betrachter die Existenz Gottes und die Harmonie der Weltordnung erkennen kann.

Nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges war auch eine weniger asketische Einstellung zu Natur und Landschaft möglich geworden: die Aufwertung der Sinne, mit deren Hilfe man den Schöpfer durchs Geschöpf finden könne, beruhte auf die Überzeugung, dass Gott sie dem Menschen gegeben habe, um sich über die Harmonie der Welt zu freuen und seine Güte zu rühmen. Im Bewusstsein dieser Harmonie konnte man sich schon auf Erden auf eine bescheidene Weise zufrieden, glücklich und „vergnügt“⁶ fühlen.

Da der Garten ein bevorzugter Schauplatz der Gedichte Brockes' ist und diese, wie Brockes' Freund Christian Friedrich Weichmann im Vorwort des *Irdischen Vergnügens in Gott* schreibt, sogar zumeist in seinem „überaus anmutigen Garten“⁷

⁵ William Derhams epochemachende *Physico-Theology* (1714) wurde 1730 ins Deutsche übersetzt, seine *Astro-Theology* 1732. Der Untertitel der Letzteren lautete auf Deutsch *Himmlisches Vergnügen in Gott*. Übersetzt hatte sie der wichtigste Vertreter der Hamburger Physikotheologen, Johann Albert Fabricius, dessen Hauptwerke *Pyrotheologie, oder Versuch, durch nähere Betrachtung des Feuers die Menschen zur Liebe und Bewunderung ihres gütigsten, weisesten, mächtigsten Schöpfers anzuflammen* (1732) und *Hydrotheologie, oder Versuch, zur aufmerksamen Betrachtung der Eigenschaften, reichen Austheilung der Wasser, die Menschen zur Liebe und Bewunderung des gütigsten, weisesten, mächtigsten Schöpfers zu ermuntern* (1734) eine starke Wirkung auf seine Zeitgenossen ausübten. Zur Hamburger Physikotheologie vgl. Philipp (1957), S. 35ff und Petersen (2004).

⁶ Zum „Vergnügen“ als Schlüsselwort bei Brockes vgl. Wucherpfennig (2005), S. 81.

⁷ Brockes (1970), Bd. I, o. S. [S. 7 der Vorrede]. Dieser Garten, den Brockes 1719 gekauft hatte, befand sich vor dem Steintor in Hamburg und wurde „der Ross“ genannt. Brockes schildert ihn und die ihn umgebenden Gärten 1727 im Gedicht *Beschreibung einer anmutigen Gegend um Hamburg* aus dem zweiten Band des *Irdischen Vergnügens in Gott*. Es ist bemerkenswert, dass darin die barocken Patriziergärten (mit Terrassen, Galerien, Statuen, Grotten, Orangerien, Fischteichen, Springbrunnen, Pyramiden, Bogenmägen, Taxushecken, aber auch mit Obst- und Weingartenpartien) im gleichen Atemzug mit den Wiesen genannt werden, die sie umgeben, und die ihren „Glanz“ noch vermehren. Eine Aufwertung des Weidelandes, die an Joseph Addison erinnert, der als einer der Ersten in der Essay-Serie *On the Pleasures of Imagination* die ästhetische Rechtfertigung des Landschaftsgartens mit dem Nützlichkeitsargument verbunden hatte. Außerdem wird die Wiese bei Brockes mit einem „Firmament, das grün ist“, verglichen, auf dem die Blumen den Sternen vergleichbar sind. Zu Brockes Gärten und seiner Naturlyrik im biographischen Zusammenhang vgl. Kleßmann (2003), S. 33-83.

entstanden sind, macht sich diese Neuerung der Perspektive auch an seinen Gartenschreibungen bemerkbar. Schon das 18. Jahrhundert wusste seine Wendung vom Abstrakt-Rhetorischen und Allegorischen zu würdigen: „Die Hofverse dauerten fort, bis fern von Höfen in seinem Garten Brockes die Natur und eben so fern von Höfen Bodmer und Breitinger Sitten mahlten“, heißt es in Johann Gottfried Herders *Briefen zu Beförderung der Humanität*.⁸ Dieser Deutung zufolge sind Hofferne und Naturgefühl eng miteinander verbunden; eine Ansicht, die auch der politischen Theorie des Landschaftsgartens entspricht⁹. Heute weiß man freilich, dass Brockes, der politisch kluge Kaufmann und Senator, neben manchen hofkritischen Versen durchaus auch Gelegenheits- und Hofverse verfasst hat¹⁰, und dass seine Naturbeschreibungen sich trotz ihres neuen Landschaftsgefühls auch von Verflechtungen älterer Motive und Topoi nähren.¹¹ Trotz ihrer Bahn brechenden Neuheit in Deutschland stehen sie (auch abgesehen von den Topoi) in einer Tradition; nur ist diese keine deutsche, sondern die englische.

Dass der englischkundige Brockes eine umfassende Kenntnis der Ideen der britischen Aufklärung besaß, ist unbestreitbar, zumal diese auch sonst im Hamburg seiner Zeit großen Anklang fanden. Der Einfluss von Derhams Physikotheologie, der dort um 1730 besonders groß war, wurde bereits erwähnt; doch schon viel früher hatte Johann Mattheson in Hamburg die erste deutsche moralische Wochenschrift (*Der Vernünfftler*, 1713/14) gegründet, die an den englischen Vorbildern Joseph Addisons und Richard Steeles (*The Tatler* und *The Spectator*) orientiert war. In diesen waren die ersten kritischen Beiträge erschienen, die eine Loslösung von der barocken Gartenallegorik forderten und nach dem klassizistischen Prinzip *ars est celare artem* eine Gartenkunst theoretisierten, die im Verborgenen agierte und dadurch der Natur und dem *genius loci* den Vorrang ließ. So hatte Addison in seiner Essay-Reihe über die Vergnügungen der Einbildungskraft (*The Spectator* Nr. 411-421, 21. Juni – 3. Juli 1712) darauf hingewiesen, dass diejenigen Kunstwerke, die der Natur am meisten ähneln, die angenehmsten seien:

For my own part, I would rather look upon a Tree in all its Luxuriancy and Diffusion of Boughs and Branches, than when it is cut and trimmed in to a Mathematical Figure; and cannot but fancy that an Orchard in Flower looks infinitely more delightful, than all the little Labyrinths of the most finished Parterre.¹²

⁸ Herder (1883), S. 128.

⁹ Zur politischen, antihöfischen Idealisierung des tugendhaften Landlebens während der „Gartenrevolution“ vgl. u. a. Buttler (1982) und Gamper (1998).

¹⁰ Hierzu Ketelsen (1980), S. 163.

¹¹ Hierzu Kimber (1980), S. 51.

¹² *The Spectator* Nr. 414 (Bd. II, S. 725f.).

Addisons Naturvorstellung ist mit einer Betonung der Nützlichkeit verbunden, die für die Ästhetik der Whigs charakteristisch werden sollte: „But why may not a whole Estate be thrown into a kind of Garden by frequent Plantations, that may turn as much to the Profit, as to the Pleasure of the Owner?“¹³

Im *Spectator* Nr. 477 (6. September 1712) veröffentlichte Addison außerdem noch einen fiktiven Leserbrief, dessen angeblicher Verfasser Addisons *Essays On the Pleasures of Imagination* zum Anlass nimmt, seine Ansichten über die Gartenkunst vorzustellen. Sein Gärtchen sei ein Gemisch von Parterre, Küchen-, Obst- und Blumengarten, wo die Blumen durcheinander wachsen und wohin er jede Blume verpflanze, die ihm in Wald und Flur als interessant auffällt, ohne sich um ihre Seltenheit zu kümmern. Einziges Kriterium der Anlage sei für ihn der Wunsch, einen Garten zu haben, der zu jeder Jahreszeit schön ist (in diesem Kontext hätten auch Buchsbaum und Eiben als immergrüne Gewächse ihren berechtigten Platz im Wintergarten). Die Obstbäume sind bei ihm unsystematisch durcheinander vermischt; die Anpflanzungen werden durch einen Bach gewässert, der sich munter durch den gesamten Garten schlängelt. Zur großen Überraschung der Nachbarn werden hier alle Vögel toleriert, obwohl sie die Kirschen wegessen. So wird die Gartenkritik vom Standpunkt des Nützlichen spaßhaft zurückgenommen.¹⁴

Auch Alexander Pope ironisierte die Baumschnittfiguren und ihre „geschmacklosen“ Besitzer in einem Beitrag zum *Guardian* Nr. 17 (1713) und betonte, dass die größten Künstler und Genies gerade diejenigen seien, die die Natur am meisten schätzen. Seine *Epistle to Richard Boyle, Earl of Burlington. Of the Use of Riches* (1731), die bald zum Modell aller „Gartenrevolutionäre“ werden sollte, pries das Ideal des wohlthätigen aufgeklärten Gutsbesitzers, dessen Moral vom Aussehen seines Grundbesitzes (insbesondere des Gartens, aber auch der Kapelle) widerspiegelt werde. Auch er bekannte sich zum klassizistischen Ideal der unsichtbar wirkenden Kunst: „Let not each beauty ev’ry where be spy’d, / Where half the skill is decently to hide“.¹⁵ Sein Garten in Twickenham am der Themse galt als Vorgänger aller Landschaftsgärten und erweckte durch seine spielerische Befreiung von der barocken, repräsentationsorientierten Symmetrie und Geometrie die Bewunderung der Zeitgenossen.

Sowohl Addison als auch Pope versuchten dabei, an die Autorität John Miltons anzuknüpfen, der den Garten Eden im vierten Buch des *Paradise lost* als variierte,

¹³ Ebd, S. 725.

¹⁴ The *Spectator* Nr. 477 (Bd. III, S. 189-193).

¹⁵ Pope (1963), S. 590.

ungekünstelte und ungeometrische Landschaft beschrieben hatte¹⁶; dadurch strebten sie eine Darstellung des Landschaftsgartens als wiederhergestelltes irdisches Paradies an.

Diese englische Vorgeschichte der „Gartenrevolution“ war Brockes wohlbekannt. Die „Patriotische Gesellschaft“, die dieser zusammen mit Michael Richey und Johann Albert Fabricius 1723 gründete, gab 1724-1726 die moralische Wochenschrift *Der Patriot* heraus, die an der bürgerlichen Ethik der englischen Periodika anknüpfte. Während seiner Ausbildungsreise (1703/04) hatte Brockes selber geplant, in London, dessen Verfassung nach der *Glorious Revolution* mit der Idee der „Republik Hamburg“ überein zu stimmen schien, in Hofdienste zu treten. Er kannte Miltons *Paradise lost* (Teile davon sollte er später ins Deutsche übersetzen), die Naturgedichte Abraham Cowleys, möglicherweise auch Popes *Windsor Forest*. Später sollte er dessen *Essay of Man* (1740), Thomsons *Seasons* (1740-1745), einige Gedichte Addisons (1740) und Bruchstücke aus Shaftesburys *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* übersetzen und als Anhang seines *Irdischen Vergnügens in Gott* publizieren; kurzum, die wichtigsten Modelle der literarischen „Gartenrevolution“. Den *Spectator* besaß er in einer französischen Übersetzung.¹⁷

In der Einleitung zu *Hrn. B.H. Brockes, ... Aus dem Englischen übersetzter Versuch vom Menschen, des Herrn Alexander Pope* (1740) erwähnt Brockes' Freund B.J. Zinck auch den Twickenhamer Garten, den Pope „mit mäßigen Kosten angeleget, den alle Kenner bewundern, und weit kostbareren Gärten vorziehen, welche mehr den Reichtum, als den guten Geschmack ihrer Besitzer oder Eigener bezeugen.“¹⁸ Es besteht daher kein Zweifel daran, dass auch Brockes von diesem berühmten Vorbild aller Landschaftsgärten wusste.

In der moralischen Wochenschrift *Der Patriot* Nr. 26 (Donnerstag, den 29. Junii, 1724) beschreibt der fiktive Herausgeber den Garten seines Vettters Belander¹⁹, dessen Vorbild Brockes selbst gewesen zu sein scheint. Die Anlage steht in der Horazischen Tradition und erinnert durch ihre Einfachheit an einen frühen Landschaftsgarten (so wie ihn sich z.B. Addison vorstellte):

Ich fand überhaupt gantz nichts von kleinstädtischen Kostbahrkeiten und unnatürlichen Künsteleyen, wie ich wohl auff andern Gärten bemerckt hatte. Alles war ungezwungen,

¹⁶ Vgl. Milton (1975), S. 84.

¹⁷ Vgl. Zelle (1990), S. 232.

¹⁸ Pope (1740), S. [23].

¹⁹ Wolfgang Martens weist darauf hin, dass diese Gartenbeschreibung zu Brockes' Hamburger Garten „der Ross“ passt, und dass Brockes in der Hamburger „Teutsch-übenden Gesellschaft“ den Gesellschaftsnamen Belisander trug. Er vermutet auch, dass Brockes einer der Autoren dieser Gartenbeschreibung ist. Vgl. den Kommentar in *Der Patriot* (1970), Bd. 4, S. 117f.

groß und ansehnlich, aber viel weniger kostbahr, als es den Schein hatte. Ich sähe sehr wenig Holtz-Werck, und die gantze Unterhaltung schien nur mittelmäßige, oder gar geringe, Ausgaben jährlich zu erfordern. Er war von aussen rund herum mit einigen hundert der dickesten Linden beschattet, die zugleich einer unzähligen Menge von Vögeln zum Auffenthalt dienten.²⁰

Danach ist aber von Buchsbäumen, geraden Alleen und Springbrunnen die Rede. Das zeigt, dass sich Brockes unter einen natürlichen Garten nichts anderes vorstellen konnte als einen etwas einfacheren, rokokohaften geometrischen Garten. Die Dreiteilung des Gartens (Blumengarten, Obstgarten und Wildnis) lässt allerdings an die neoplatonische Tradition der Naturerkenntnis im Garten denken; ähnlich wie z.B. beim dritten Earl of Shaftesbury²¹ wandert der erkennende Blick schrittweise von der Geometrie zum scheinbar naturbelassenen Teil, erkennt die Idee der Natur zuerst in der Geometrie, später auch in der Wildnis, und findet darin die Bestätigung der Güte und Schönheit des Schöpfers:

Endlich bestund das hinterste und letzte Theil des Gartens in einer blossen natürlichen Wildniß, wo auff einem unebenen, bald niedrigen, bald erhobenen Grunde die gemeinsten Kräuter und Feld-Bluhmen, Klee und Gras, Unkraut und Disteln, Stauden und Bäume in der grössten Verwirrung beysammen waren, und von weitem ein dickverwachsenes Gehölz schienen. Dieser Platz hatte überall keine Wartung, und, ob gleich die Kunst selbst ihn angelegt hatte, war doch nicht die geringste Spuhr davon zu erkennen. Auff der einen Seite rauschte ein kleiner Wasser-Fall, der sich, in einem schmahlen Bach, ohne die geringste Ordnung, durch dieses Gebüsch weg schlängelte, und auff seinem steinigten Lager ein sanftes Geriesel veruhrsachte. Er war aber mit Fleiß aus dem Spring-Brunnen des Gartens selber dahin geleitet, und diente selbigem zum nothwendigen Abfluß. Ich betrachtete diese sämtlichen Schönheiten mit einem sehr auffmercksamem frölichen Auge, und dachte allezeit, wie jener trefliche Poet [= Brockes]: „Gantz Garten, Fluhr und Feld, in solchem Schmuck und Schein;

Wie herrlich muß ihr Quell, wie schön der Schöpffer, seyn!“²²

Als wohltätiger Gartenbesitzer erscheint auch der Herausgeber des *Patrioten* selbst, der in seiner Selbstvorstellung in der ersten Nummer der Zeitschrift (5. Januar 1724) Kritik an adelige und bürgerliche Verschwender ausübt:

Was jene auf prächtige Gärten und Palläste, kostbahren zerbrechlichen Haußraht, Zeit- und Seelen-verderbliche Spiele, Fürsten-mäßige Kleidung und Gastereyen, ohne einigen Nutzen, verschwenden; damit mache ich manchem Menschen sein Glück, und gebe es unter der Hand dürfftiger Leute Kindern, bald was tüchtiges zu lernen, bald zur Aussteuer, bald zu einem Dienste, bald zu Einrichtung ihres Hauß-Wesens.²³

²⁰ Der Patriot (1970), Bd. I, S. 221.

²¹ Hierzu vgl. Leatherborrow (1984).

²² Der Patriot (1970), Bd. I, S. 222f.

²³ Der Patriot (1970), Bd. I, S. 4. Zur Kritik an der Gartenverschwendung und deren Ursprung, die Eigen-

Aus der englischen Debatte übernimmt Brockes auch die Aufwertung der Berge, zu der auch die (ihm bekannten) naturwissenschaftlichen Schriften des Schweizers Johann Jakob Scheuchzer beigetragen hatten.²⁴ Dieser hatte im Auftrag der Royal Society 1708 sein *Ouresiphaites Helveticus sive Itinera alpina tria* publiziert, in dem er, zum ersten Mal in der Geschichte, eine wissenschaftlich fundierte Argumentation für den Nutzen der Alpen bot: die Gletscher seien die eigentliche Ursache der reinen, gesunden Luft und der frischen Gewässer der Tiefe; außerdem seien die Berge ein Schutz gegen Sturmwinde und enthielten wertvolle Steine und Erze. Bis dahin hatten die Berge als schreckliche Ruinen, Spuren der Verwüstung durch das Strafgericht, Kehrlichthauen, oder Warzen auf dem Antlitz der Erde gegolten.²⁵

Scheuchzers Informationen waren von Derham aufgegriffen und als theodiziales Argument eingesetzt worden. Im gleichen Sinn schrieb auch Jakob Wilhelm Feuerlein in Deutschland eine *Dissertatio de montibus, divinitatis testibus, contra Lucretium et Burnetum* (1729)²⁶. Neben Lukrez polemisierte er dabei auch mit dem Engländer Thomas Burnet (1635?-1715), der in seiner Geologieabhandlung *Telluris theoria sacra* (1681), die 1684-89 auch als *The Sacred Theory of Earth* in einer englischen Version erschienen war²⁷, von der Unregelmäßigkeit der Welt eher unangenehm beeindruckt gewesen war. Dass die Erdoberfläche ungleich zwischen Festland und Wasser aufgeteilt ist, die Inseln beliebig zerstreut und die Küstenlinie ungerade, die Hügel, Täler, Wiesen, Seen, Sümpfe, Wüsten ganz ohne Symmetrie und Regel, all das hatte Burnet als störend gewertet. Berge seien nicht schöner als die Wolken (traditionsgemäß ein Symbol für Unregelmäßigkeit, im Gegensatz zum Uhrwerk als Symbol des ordnungsvollen Mechanismus). Sie seien riesige Falten auf dem Gesicht der Erde, das einst jung und schön war.

liebe, vgl. auch die Nr. 48 (30. November 1724) und die Nr. 131 (4. Juli 1726) des *Patrioten*, wo ebenfalls Mustergüter aufgeklärter Adelliger und Bürgerlicher beschrieben werden.

²⁴ Vgl. Hentschel (2002), S. 16. Zu Scheuchzers Ideen im Allgemeinen s. auch Kempe (2003). Die Bergapologie war schon früher durch Conrad Gesner, einen Zürcher Arzt und Botaniker und Anhänger Zwinglis eingeleitet worden. Vgl. Groh / Groh (1996), S. 35.

²⁵ Ein damals vielbesprochenes Buch, das auf der These der *natura lapsa* baute und die Berge negativ deutete, war Godfrey Goodmans *The Fall of Man, or the Corruption of Nature* (1616). Dass die Natur durch den Sündenfall mit ins Verderben gezogen worden sei, hatte, im Unterschied zu Calvin, auch Luther gelehrt.

²⁶ Vgl. Trotha (1999 a), S. 45.

²⁷ Thomas Burnets *Telluris Theoria Sacra* war eines der meistgelesenen und -beachteten Geologiebücher der Zeit. Newton besaß ein Exemplar, Leibniz erwähnte es in der *Protogaea* (1693), Locke nahm es ernst, Joseph Addison hatte als Schüler Burnets ca. 1698-99 eine Ode *Ad insignissimum virum D. Tho. Burnetum, Sacrae theoriae telluris autorem* verfasst. Richard Steele allerdings nennt sie im *Spectator* (Nr. 38, 13 April 1711) „a romance that passed for science in its day“, und deutet damit die Wandlung der Naturauffassung an.

Auch die Sterne hätten sich schöner anbringen lassen: „they lie carelessly scatter’d, as if they had been sown in the Heaven, like Seed, by handfuls, and not by a skilful hand neither“. Die vegetabile Bildlichkeit, die Vorstellung vom Schöpfer als Ackersmann oder Gärtner, der Samen streut, ist bemerkenswert.²⁸ Richtiger wäre es nach Burnet jedoch gewesen „if they have been plac’d in rank and order, if they have been all dispos’d into regular figures, and the little ones set with due regard to the greater; then all finished and made up into one fair piece or great Composition, according to the rules of Art and Symmetry.“²⁹ Genauso nämlich wie die geometrischen Beete des 17. Jahrhunderts, und wie manche Gartenentwürfe der Renaissance – etwa das gartenallegorische Titelblatt von Henry Hawkins’ *Partheneia sacra* (Rouen 1633) oder ein Gartenplan aus Giovanni Battista Ferraris *Flora* (Rom 1638) – die die Rundheit und Symmetrie des Himmels widerspiegeln sollten. Da Burnet überzeugt ist, dass eine geometrische Welt keineswegs mehr Aufwand verlangt hätte, kommt er zur Schlussfolgerung, dass bei der Schöpfung das Universum allerdings mathematisch-proportional und geometrisch angelegt gewesen sein musste, und dass die gegenwärtige Unordnung als göttliche Strafe für die menschlichen Sünden anzusehen ist.

Nicht nur Feuerlein, auch Brockes wendet sich in seinem Gedicht *Die Berge* gegen Thomas Burnet. Zunächst fühlt das Ich Burnets ambivalente Mischung von Bewunderung und Schrecken beim Anblick der Berge mit, die einer geborstenen Mauer oder einer Brandstätte ähnlich sehen, und den Betrachter in Staunen setzen: „Ihre Gröss’ erregt uns Lust / Ihre Gähe schreckt die Brust.“³⁰ Sie seien „ungeheuer schön“. Die Ästhetik des Erhabenen nimmt so – noch vor Hallers *Alpen* und Ewald von Kleists *Frühling* – in Deutschland ihren Anfang.³¹ Nach einer ausführlichen Beschreibung der Felsen, Spitzen, Höhlen usw., kommt es zur expliziten Auseinandersetzung mit der Tradition der *natura lapsa*:

Wann Burnet der Berge Höhen
Als von der geborst’nen Welt
Rest und Zeichen, angesehen,
Und durch Fluth verursacht hält;

²⁸ Das ist eine Ausformung des alten Bildes von der Schöpfung als Säen oder Befruchtung. Der Tod als Schnitter ist seine logische Konsequenz. Als Gärtner erscheint aber auch Jesus gleich nach der Auferstehung. Wenigstens hält Maria Magdalena ihn für den Gärtner (Joh. 20, 15).

²⁹ Burnet (1697), S. 214.

³⁰ Brockes (1965), S. 124. Unentschieden mag bleiben, ob Brockes’ Verse über die Schönheit der Berge nur der ersten Wirkungswelle der englischen Literatur zuzuschreiben sind, oder ob seine eigene Reise durch die Schweiz dazu beigetragen hat.

³¹ Vgl. Zelle (1991).

Sollt' ihr Schutt fast glaubend machen,
Daß vielleicht die Welt, mit Krachen
Durch die Gluht, schon einst verheert,
Und, durch Brand sey umgekehrt.

Ob nun gleich der Berge Spitzen
Oed' und grausam anzusehn;
Sind sie doch, indem sie nützen,
Und in ihrer Größe schön.

Wer wird jeden Vorteil nennen,
Zählen und beschreiben können,
Den, zur Lust und Nutz der Welt,
Der Gebürge Raum enthält?³²

Erstens würde der „Bau der Erden“ leicht von der unterirdischen Glut „aufgefressen sein“, wenn nicht so ein großes Felsengestein da wäre. Außerdem sei „ihr geschätztes Eingeweide“ von Marmor, Kreide, Kies und Kieselstein bedeckt; drinnen gäbe es Silber und Gold. Die schäumenden Gewässer des Gebirges tränkten die Welt. Neben den inneren Schätzen gibt es auch äußere: die Berge tragen Weinreben, Äcker und Wälder, die Holz zur Erwärmung geben, sind Weideplatz der Gemen und der Viehherden und außerdem selbst auf den Gipfeln noch von Kräutern bewachsen „welche nirgend so voll Kraft / und gesunder Eigenschaft“.³³ Alles Grund, am Schluss des Gedichts physikotheologisch den Zeigefinger zu heben:

Sprich, verwildertes Gemüthe,
Kommt dieß alles ohngefahr,
Oder aus der Macht und Güte
Eines weisen Wesens her?
Sprich, verdienen solche Wercke
Nicht einmahl, daß man sie mercke?
Wer's Geschöpfe nicht betracht't,
Schändet seines Schöpfers Macht.

Der Titel eines anderen Gedichts, *Die unsere Seele, durchs Gesicht, zur Ehre Gottes aufmunternde Schönheit der Felder im Frühlinge*, zeigt deutlich die Funktion der Natur und der Sinne bei Brockes. Das Gedicht weist darauf hin, dass alle Wunder

³² Brockes (1965), S. 128.

³³ Brockes (1965), S. 130.

der Natur umsonst gewesen wären, hätte Gott dem Menschen keine Augen geschenkt. Eine Illustration dazu zeigt das Paradies als Barockgarten mit Springbrunnen und Hecken; sie trägt die Inschrift: „Seht wie lieblich blühn und glänzen Gärten, Wälder und Gefilde, / Des verlorren Edens Auen zeigt der Frühling uns im Bilde.“³⁴ Ein anderes Barockgartenbild, das das Gedicht *Die Gärten* illustriert, trägt eine Inschrift, die die physikotheologische Funktion der Barockgartenordnung hervorhebt: „Zum Preise Gottes, blühen Gärten und in derselben Anmuth scheint, / Die Symmetrie mit Form- und Farben, ja recht Natur und Kunst vereint.“

Brockes hat den letzten Schritt zur Anerkennung des irdischen Paradieses in der natürlichen Landschaft noch nicht gemacht. Er bedarf noch des geordneten Gartens für seine Argumentation. Dennoch sieht er im Gedicht *Die Gärten* die menschliche Seele als einen Baum an, der sich zu Gottes Lob frei und ungestutzt entfalten soll:

Suche dich, auf allen Seiten
In Gedancken auszubreiten,
Und, auf den Betrachtungs-Zweigen,
Blätter deiner Lust zu zeugen!
Laß, durch dieses holde Grün,
Deiner Andacht Bluhmen blühn,
Und des Lobes Früchte bringen!³⁵

Brockes ist auch einer der ersten deutschen Autoren, die die Kopernikanische Wende in ihren Werken thematisieren; aber ihre letzten Konsequenzen für die Landschaftsauffassung (die Entstehung erhabener Gärten) kommen bei ihm noch nicht vor. Die Parallele zwischen den Sternen und Blumen tritt allerdings in seinen Versen des Öfteren auf. So im Gedicht *Die Trauben-Hyacinthe*, wo das Ich in der Blume mit blauen Sternchen weiße Sternlein sieht und dadurch an den Himmel und den „Herrn der Sterne“ erinnert wird, „Dem es ja so leicht, die Pracht / In den himmlischen Gefilden / Als die Sternchen hier zu bilden“.³⁶ Das kleine, endlich-beschränkte Blümchen rettet den an die Kopernikanische Wende noch nicht ganz gewohnten Blick, der sich in das Meer des Sternenhimmels und im unendlichen All zu verlieren droht, und wendet die Seele zu Gott. Diesem Wunsch nach Sicherheit und Harmonie ist auch die Bevorzugung des Barockgartens zuzuschreiben.

Im Gedicht *Noch andere Frühlings-Gedanken* sieht Brockes die Gartenlandschaft aus der Vogelperspektive, wie auf den Gartenplänen für Barockgärten. Gleichzeitig

³⁴ Brockes (1965), S. 17.

³⁵ Brockes (1965), S. 93f.

³⁶ Brockes (1965), S. 82.

aber wird sie mit einem Gemälde verglichen, was eine Vorwegnahme der landschaftsgärtnerischen Tradition zu sein scheint, wo kleine Bilder, die die Aussicht von den wichtigsten Knotenpunkten des Gartens aus darstellten, fast noch wichtiger als der Gartenplan waren. Ohne den gesamten Kontext, der die Naturbeschreibung zum Anlass für die Verherrlichung des Schöpfers macht, und ohne den antikisierenden Hinweis auf Apollo, könnte man gewisse Verse aus dem Gedicht fast mit den landschaftsgärtnerischen Theorien des Malerischen vergleichen:

Zumalen, wenn man sie [= die Blätter] so dann von oben sieht
Und Phöbus auf die dünnen Blätter glüht
Erblickt man, wie das frische Garten-Land,
Das eben erst geeget und umgewandt,
Der jungen Blätter gelblich Grün
Durch ihren Gegensatz noch zu erhöhen dien'.
Wer etwa weiß wie einer Schilderey
Ein dunkler Grund so nötig sey,
Vergnüg't sich, daß so Licht als Dunkelheit und Schatten,
Sich, um uns zu vergnügen, gatten.³⁷

Von Interesse für das Verhältnis zwischen Groß und Klein, Enge und Weite, und ihrer Rolle innerhalb der Schöpfung ist auch die Barockgartenbeschreibung aus dem Gedicht Die Allee:

Wenn man beym Garten-Teich, der voll von schnellen Fischen,
Und rings umher umpflanzt mit Taxus-Baum und Büschen,
Sich im geraden Viereck zeigt;
Die breite Stieg' hinunter steigt;
Erblickt man einen grünen Gang,
Deß Seiten Linien so lang,
Daß die darob fast müden Augen
Gespitzt mit Müh' ihr Ziel zu finden taugen.
Des grünen Kerkers holde Länge
Treibt den gefangnen Blick in eine schöne Enge;
Er hofft voll süßer Furcht, daß gar kein Ende sey,
Und wird, wie matt er gleich, dennoch mit Unmut frey.³⁸

Die Ambivalenz der Beschreibung wird dadurch deutlich, dass das lyrische Ich zwar

³⁷ Brockes (1970), Bd. I, S. 58.

³⁸ Brockes (1970), Bd. I, S. 233.

die Topographie „hold“ und „schön“ nennt, und sie in ihm den Wunsch erweckt, dass die Allee nie enden möge; andererseits machen Ausdrücke wie „Kerker“, „fast müde Augen“, „mit Müh“, „matt“ dieses positive Bild bedenklich. In der weiteren Beschreibung heißt es, dass nicht nur Baumstämme und Äste, sondern auch die Blätter „der gleich gezog’nen Schnur“ gehorchen und wie „aufgemauert“ dastehen, was eher auf ein Gebäude als auf Natur deuten würde. Das Ich bezeichnet aber alles als „angenehm“ und lobt die Schattenspiele, die Kühlung und die Dämmerung. Die Funktion des Bogenganges ist die bei Brockes übliche:

Vergnü’gte Seele, nimm in acht:
Ein jedes Blat dient Hitz’ und Wind zu wehren,
Ein jedes Blat hilft deine Lust vermehren,
Ein jedes Blat zeigt Gottes Lieb’ und Macht.
Ach so gedenke denn den Schöpfer zu verehren,
Und laß, in dem Gebrauch von diesen holden Schatten,
In deiner sanft gerührten Brust
Sich die Betrachtung mit der Lust,
Vergnügung mit der Andacht, gatten! ³⁹

Sinne und Reflexion werden also vom Bogengang, der sowohl Nutzen als auch Lust in sich birgt, gleichermaßen angeregt. Während das Ich „in sanfter Freude“ am Anblick der Allee die Augen weidet, sieht es außerdem seine Kinder paarweise und dem Alter nach durch die Allee spazieren. Vier Kinderpaare gehen hintereinander durch die Allee, verschwinden aber schnell aus dem Blickfeld des Betrachters, und die Allee zeigt keine Spur von ihrem Spaziergang mehr. Das wird zur Quelle neuer Betrachtungen. Die Deutung ist allegorisch:

Es scheint dies Gesicht ein Bild
Von unserm Lebens-Lauf zu seyn.
Wir treten in die Welt, und, weil wir immer gehen,
Nie aber stille stehen,
So sind wir bald hindurch. Wir treten plötzlich auf,
Und plötzlich wieder ab.
Es ist das Ziel von unserm Lebens-Lauf
Ein unvermeidlichs Grab.
Ach ja, mehr als zu wahr, was ich von unserm Wesen
In einer alten Schrift gelesen:

³⁹ Ebd., S. 234.

Die Bäuche gebähren;
Die Gräber verzehren.⁴⁰

Dieses barocke Lamento über die Vergänglichkeit alles Irdischen (*Vanitas*-Motiv) stammt aus einem „alten“ Buch. Es entspricht aber anscheinend nicht mehr der Stimmung zu Brockes Zeiten, denn es wird in den nachfolgenden Versen durch die christliche Ergebenheit korrigiert: bevor es in dem „finstern Pfuhl der Schwermut“ versinkt, rettet sich das Ich, indem es ausruft: „Des Höchsten Ordnung ists; kann die zu tadeln seyn?“ Die Freude, die der Bogengang vorher erweckt hat, hilft zur ausgeglichenen Konklusion, indem das himmlische Leben implizit als Trost dient:

Wann nur der Jahre Quell, der Herr der Zeit,
Den Meinigen und mir vielleicht in diesem Leben
Nur einen kurzen Gang gegeben,
Und etwa mir insonderheit
Kein langes Wandeln mehr beschieden;
So bin ich herzlich wol damit zufrieden,
Und scheid sonder Gram, wills Gott, aus dieser Welt,
Nicht darum, weil ich muß, nein, weil es Gott gefällt.⁴¹

Da die Rede von „*dieser* Welt“ und nicht von „*der* Welt“ ist, wird hier implizit eine andere Welt vorausgesetzt, wo das Leben fortgesetzt werden soll. Rückblickend kann man jetzt auch die oben genannten kontradiktorischen Attribute der Barockallee interpretieren: das menschliche Leben ist sowohl als ummauerter Kerker definiert, der Müdigkeit erweckt, aber auch als die Quelle irdischer Freuden (der Licht- und Schattenspiele, zwar vergänglich, aber schön; ihr Vergleich mit dem „güld’nen Sand“ deutet möglicherweise auf den Reichtum); in erster Linie ist es aber da, damit man den Schöpfer dafür preisen kann. Die Angst, dass die Allee enden könnte, symbolisiert die Todesangst.

Rein gartengeschichtlich kann man hier die ersten Anzeichen einer (zaghaften) Kritik an dem kerkerartigen Aufbau der Taxuswände erkennen, sowie eine erste Parallele zwischen der Gartenstruktur und dem Leben, möglicherweise als logische Schlussfolgerung, die von der Identifikation des jenseitigen Lebens mit dem Paradiesgarten gezogen wird. Noch ist der Garten barock, und die Identitätsarbeit spielt sich im vorgegebenen Rahmen ab; es machen sich aber auch Sorgen über ihre Begrenzungen bemerkbar. Zusammen mit dem Interesse für das Erhabene und das Malerische der Landschaft bildet dies die Voraussetzung für die weitere Entwicklung

⁴⁰ Ebd., S.236.

⁴¹ Ebd., S. 237.

des Barock- und Landschaftsgartenmotivs, die mit Johann Christoph Gottscheds moralischer Wochenschrift *Der Biedermann* ihren Anfang nimmt.

Literatur:

1. ADLER, JEREMY (1995): Time, Self, Divinity: The Landscape of Ideas from Petrarch to Goethe. In: WUNDERLICH, HEINKE (Hg.): „Landschaft“ und Landschaften im 18. Jahrhundert. Tagung der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Heidelberg: Winter, S. 25-50.
2. BROCKES, BARTHOLD HEINRICH (1965): Auszug der vornehmsten Gedichte aus dem Irdischen Vergnügen in Gott, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1738. Nachwort von Dietrich Bode. Stuttgart: Metzler.
3. BROCKES, BARTHOLD HINRICH (1970): Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend aus Physikalisch- und Moralischen Gedichten, Nachdruck der Ausgabe des Verlages Christian Herold, 1737, 8 Bände, Bern: Herbert Lang.
4. BURNET, THOMAS (1697): The theory of the earth containing an account of the original of the earth, and of all the general changes which it hath already undergone, or is to undergo till the consummation of all things. London: Walter Kettily.
5. BUTTLAR, ADRIAN VON (1982): Der englische Landsitz 1715-1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs. Mittenwald: Mäander. (Studia Iconologica: 4).
6. Der Patriot. (1970) Nach der Originalausgabe Hamburg 1724-26 in drei Textbänden und einem Kommentarband kritisch hg. von Wolfgang Martens. Berlin: Walter de Gruyter.
7. GAMPER, MICHAEL (1998): „Die Natur ist republikanisch.“ Zu den ästhetischen, anthropologischen und politischen Konzepten der deutschen Gartenliteratur im 18. Jahrhundert, Würzburg: Königshausen & Neumann.
8. GROH, RUTH / GROH, DIETER (1996): Kulturelle Muster und ästhetische Naturerfahrung. In: ZIMMERMANN, JÖRG (Hg.): Ästhetik und Naturerfahrung. Stuttgart / Bad Cannstadt: Frommann-Holzboog (exempla aethetica 1), S. 27-41.
9. HENTSCHEL, UWE (2002): Mythos Schweiz. Zum deutschen literarischen Philhelvetismus zwischen 1700 und 1850. Tübingen: Max Niemeyer.
10. HERDER, JOHANN GOTTFRIED (1883): Briefe zu Beförderung der Humanität. In: DERS.: Werke. Hg. von B. Suphan, Bd. 13, Berlin.
11. HIRSCHFELD, C.C.L. (1790): Kleine Gartenbibliothek. Bd. I, Kiel 1790.
12. KEHN, WOLFGANG (1985): „Natur und Tugend führen zu Gott“. Metaphysik und Moralphilosophie in der deutschen Gartenkunst der Spätaufklärung. In: Das Gartenamt 34 (1985), Februar, S. 77-82.
13. KEHN, WOLFGANG (1996): Garten und Landschaft bei Claudius. In: JÖRG-ULRICH FECHNER (Hg.): Matthias Claudius 1740-1815. Leben – Zeit – Werk. Tübingen: Max Niemeyer, S. 311-331.
14. KEMPE, M. (2003): Wissenschaft, Theologie, Aufklärung. Johann Jakob Scheuchzer (1672-1733) und die Sintfluttheorie. Ependorf: bibliotheca academica.
15. KLESSMANN, ECKART (2003): Barthold Hinrich Brockes. Hamburg: Ellert & Richter.
16. KETELSEN, UWE-K. (1974): Die Naturpoesie der norddeutschen Frühaufklärung: Poesie als Sprache der Versöhnung: Alter Universalismus und neues Weltbild. Stuttgart: Metzler.
17. KETELSEN, UWE-K. (1980): Barthold Heinrich Brockes als Gelegenheitsdichter. In: LOOSE, HANS-DIETER (Hg.): Barthold Heinrich Brockes (1680-1747). Dichter und Ratsherr in

- Hamburg. Neue Forschungen zu Persönlichkeit und Wirkung, Hamburg: Hans Christians Verlag, S. 163-190.
18. KIMBER, IDA M. (1980): Barthold Heinrich Brockes' *Irdisches Vergnügen in Gott* als zeitgeschichtliches Dokument. In: LOOSE, HANS-DIETER (Hg.): Barthold Heinrich Brockes (1680-1747). Dichter und Ratsherr in Hamburg. Neue Forschungen zu Persönlichkeit und Wirkung, Hamburg: Hans Christians Verlag, S. 45-70.
 19. LEATHERBARROW, DAVID (1984): Character, Geometry and Perspective: the third Earl of Shaftesbury's principles of garden design. In: *Journal of Garden History* 4 (1984), S. 332-358.
 20. MILTON, JOHN (1975): *Paradise Lost*. Hg. von Scott Elledge. New York / London: Norton.
 21. PETERS, GÜNTER (1996): Blumenblitze. Lektüre und Konstruktion der Natur in der physikotheologischen Ästhetik von Brockes zu Goethe. In: ZIMMERMANN, JÖRG (Hg.): *Ästhetik und Naturerfahrung*. Stuttgart / Bad Cannstadt: Frommann-Holzboog (exempla aethetica 1), S. 195-222.
 22. PETERSEN, HENRIK (2004): B. H. Brockes, J.A. Fabricius, H.S. Reimarus: Physikotheologie im Norddeutschland des 18. Jahrhunderts zwischen theologischer Erbauung und Wissensvermittlung. Diss. (masch.), Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.
 23. PHILIPP, WOLFGANG (1957): *Das Werden der Aufklärung in theologiegeschichtlicher Sicht*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
 24. POPE, ALEXANDER (1740): *Hrn. B.H. Brockes, ... Aus dem Englischen übersetzter Versuch vom Menschen, des Herrn Alexander Pope, Esq., nebst verschiedenen Uebersetzungen und einigen eigenen Gedichten*. Hamburg: Christian Herold.
 25. RITTER, JOACHIM (1963): *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*. Münster: Aschendorff. (Schriften der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster 54).
 26. POPE, ALEXANDER (1963): *The Poems*. Hg. von John Butt, London: Methuen & Co.
 27. *The Spectator*. Hg. von Henry Morley, 3 Bände, London: Routledge 1891.
 28. TROTHA, HANS VON (1999): *Angenehme Empfindungen. Medien einer populären Wirkungsästhetik im 18. Jahrhundert vom Landschaftsgarten bis zum Schauerroman*. München: Fink.
 29. WUCHERPFENNIG, WOLF (2005): Zwei Nachtgedichte des 18. Jahrhunderts: Brockes *Kirschblüte bei der Nacht* und Hölty *Die Maimacht*. In: JAN T. SCHLOSSER (Hg.): *Kulturelle und interkulturelle Dialoge. Festschrift für Klaus Bohnen zum 65. Geburtstag (Text & Kontext, Sonderband 50)*. Kopenhagen u. München: Wilhelm Fink, S. 77-87.
 30. ZELLE, CARSTEN (1990): Das Erhabene in der deutschen Frühaufklärung. Zum Einfluss der englischen Physikotheologie auf Barthold Heinrich Brockes' *Irdisches Vergnügen in Gott*. In: *arcadia. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 25 (1990), S. 225-240.

FRIEDRICH SCHLEGEL UND DIE POSTMODERNE

Ein Versuch

Cornelia Eşianu

Im letzten Teil seines Aufsatzes mit dem Titel „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“, 1982 geschrieben, macht Jean-François Lyotard eine interessante, ja paradoxe Aussage:

Ein Werk ist nur modern, wenn es zuvor postmodern war. So gesehen, bedeutet der Postmodernismus nicht das Ende des Modernismus, sondern dessen Geburt, dessen permanente Geburt.¹

Die Postmoderne beteiligt sich an der Moderne, indem sie ihr misstraut und sie in Frage stellt. „Alles Überkommene“, so Lyotard, „selbst wenn es nur von gestern ist [...], muß hinterfragt werden“². Zwar argumentiert der Autor der *Postmoderne für Kinder* seine These in seinem Essay nicht auf abstrakt-theoretisch komplizierte Weise, aber er veranschaulicht sie an Hand eines lebendigen Frage-Antwort-Beispiels, das seinen Inhalt der Kunst – nämlich der modernen Malerei – entnimmt. Hier das Beispiel von Lyotard:

Welchem Raum misstraut Cézanne? Dem der Impressionisten. Welchen Gegenstand hintergehen Picasso und Braque? Denjenigen Cézannes. Mit welcher Voraussetzung bricht Duchamp 1912? Mit der, daß ein Maler ein Bild zu malen hat, und sei es kubistisch. Und Buren stellt jene andere Voraussetzung in Frage, die seines Erachtens vom Oeuvre Duchamps unberührt blieb: den Darstellungsort des Werkes³.

Mit anderen Worten: Die Modernität jedes der hier angeführten Künstler ist gewissermaßen durch seine Postmodernität bedingt, die letztendlich in einer permanenten Hinterfragung der theoretischen Prämissen des Kunstwerks besteht.

Die Postmoderne ist nach Lyotard jedoch kein Epochen- und Periodisierungsbegriff, sondern bringt vielmehr einen Gemütszustand, eine Geisteshaltung zum Ausdruck. „Postmodern“, erklärt Wolfgang Iser, „wer sich jenseits von Einheitsobsessionen der irreduziblen Vielfalt der Sprach-, Denk- und Lebensformen bewusst ist und damit umzugehen weiß. Und dazu muß man keineswegs im zu Ende gehenden 20. Jahrhundert leben, sondern kann schon Wittgenstein oder Kant, kann Diderot, Pascal oder Aristoteles geheißen haben.“⁴ Vor allem Kant und Wittgenstein

¹ LYOTARD, in: WELSCH (1994), S. 193–203; hier S. 201.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ WELSCH (1993), S. 35.

nennt Lyotard „Vorläufer einer ehrbaren Postmoderne“⁵.

In Deutschland beginnt die literarische Moderne, so Silvio Vietta, in und mit der Romantik. Er nennt fünf Thesen für den Beginn der literarischen Moderne in der Romantik und speziell im Werk von Ludwig Tieck und Wackenroder. Es geht dabei vor allem um die Entwicklung einer spezifisch modernen Theorie des autonomen Kunstwerks, um die Gestaltung eines durch die Autonomisierung der Kunst entstandenen sozialen Spannungsfeldes (Künstler-Bürger-Problematik) mit Phänomenen von sozialer Desintegration und Einsamkeit des modernen Künstlers, um literarische Darstellungen der Gebrochenheit von Figuren. Auch für Lothar Pikulik repräsentieren die Romantiker „das Denken und Fühlen der anbrechenden Moderne und gleichzeitig eine in der Moderne liegende Tendenz zur Erweiterung, Ergänzung und auch Selbstrelativierung“.⁶

Mit Bezug auf die Romantik und ihr Verhältnis zur Postmoderne schreibt Wolfgang Welsch: „Man kann oft hören, was die Postmoderne fordere, sei in der Romantik schon da gewesen. Das ist, wenn man sich an den wirklichen Begriff der Postmoderne hält, gerade nicht der Fall. Die Romantik hat noch für Einheit plädiert oder ihr zumindest nachgetrauert. Die Postmoderne folgt einem anderen Leitbild: Sie setzt radikal auf Vielheit“⁷. Unter diesen Umständen ist die Frage berechtigt, inwiefern der Romantik – mit der die literarische Moderne beginnt – und ihren Vertretern – die „das Denken und Fühlen der anbrechenden Moderne“ darstellen – noch das Prädikat „postmodern“ zugeschrieben werden kann.

Walter Reese Schaefer erklärt das Lyotardsche Paradoxon vom Werk, das nur modern ist, wenn es zuvor postmodern war, folgendermaßen:

Postmodern ist das avantgardistische Experimentieren im Zeitalter seiner Entstehung, wo es gegen Konventionen, gegen Konsens, gegen den Geschmack verstößt. Modern wäre dagegen der Versuch, wieder Einheit, Realismus zu liefern, Ordnungen zu errichten, die Avantgarde zu liquidieren – übrigens auch dann, wenn solche Tendenzen unter dem Schlagwort <postmodern> auftreten. Postmodern ist das Bewusstsein, das keine Versöhnung zwischen verschiedenen Sprachspielen erwartet⁸.

Reese spielt hier auf Lyotards Bezug auf den späten Wittgenstein und dessen Begriff des Sprachspiels an, womit der Gebrauch der Sprache etikettiert wird⁹.

⁵ WELSCH, in: NIDA-RÜMELIN (Hg.) (1999), S. 459.

⁶ Vgl. PIKULIK (1992), S. 10. Dazu auch VIETTA, in: SCHMITZ (1997), S. 98f.

⁷ WELSCH (1993), S. 36.

⁸ SCHÄFER (1995), S. 48.

⁹ Es ist nicht mehr die Rede von der nur abbildenden Sprache des frühen Wittgenstein, gemäß dem der

Den Satz von Lyotard, das Paradoxon vom Werk, das nur modern ist, wenn es zuvor postmodern war, könnte man auch dahingehend modifizieren, dass man anstelle des Terminus „Werk“ das Wort „Autor“ einsetzt: „Ein Autor ist nur modern, wenn er zuvor postmodern war“. Von diesem Satz ausgehend und angesichts der Tatsache, dass Friedrich Schlegels Werk, vor allem jenes seiner frühen schriftstellerischen Jahre, als modern oder zumindest die literarische Moderne antizipierend gilt, stelle ich nun die Frage nach seiner möglichen Postmodernität und ihren Ausdrucksweisen.

Bevor Schlegel modern wurde, war er postmodern. Diese auf den ersten Blick widersinnig klingende Behauptung möchte ich hier anhand von drei Beispielen aus Schlegels frühem schriftstellerischem Schaffen diskutieren, wobei ich die Modelle vor allem seiner Umgangsweise mit Autoren und Texten, mit Literatur überhaupt entnehme.

1. Das erste Beispiel, das ich für Schlegels Postmodernität vor seiner Modernität anführen möchte, ist jenes des in Form des Fragments durchgeführten literarisch-philosophischen Experimentierens, hauptsächlich in seinen Kritischen Fragmenten. Was wird von Schlegel mit dem Fragment hinterfragt, vor allem in den so genannten Lyceums-Fragmenten von 1797¹⁰? Was ist das Innovative am Fragment gegenüber anderen Aphorismensammlungen, z.B. den von Goethe und Schiller 1796 verfassten *Xenien*?

Ernst Behler führt die Entstehung der Fragmente auf Schlegels Lektüre des Buches *Penseés, maximes, anecdotes* des französischen Schriftstellers N.-S. Chamfort (1741–1794), welches von seinem Bruder August Wilhelm positiv in der Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung rezensiert wurde, zurück. Doch es wäre für deren Entstehung nicht zuletzt auch der Umstand anzuführen, dass Schlegel mit den ersten Fragmenten Differenzen gegenüber ähnlichen damals erschienenen literarischen Projekten, polemisch wie ironisch, zu setzen gedachte. Es ist letzten Endes vielleicht

Satz ein Bild der Wirklichkeit, die Beschreibung eines Sachverhalts oder eine Wahrheitsfunktion sei. Sprache tritt nun in ihren abwechslungsreichen Funktionen, wobei das neue Grundwort <Sprachspiel> heißt. Sprachspiele sind: Befehlen, und nach Befehlen handeln – Beschreiben eines Gegenstandes nach dem Ansehen, oder nach Messungen ... – Eine Geschichte erfinden; und lesen – Theater spielen – Reigen singen – Rätsel raten – Einen Witz machen; erzählen – Ein angewandtes Rechenexempel lösen – Aus einer Sprache in eine andere übersetzen – Bitten, Danken, Fluchen, Grüßen, Beten. (Apud. Kurt Wuchterl und Adolf Hübner, Wittgenstein, S. 118).

¹⁰ Diese sind im 2. Stück (vgl. KSA 2, S.147–163) der in Berlin von Johann Friedrich Unger herausgegebenen Zeitschrift <Lyceum der schönen Künste> veröffentlicht, gehen mithin den Athenäums-Fragmenten voran und stellen die erste der drei großen Fragmentsammlungen Schlegels dar. Im <Athenäum> folgten 1798 die „Athenäums-Fragmente“ und 1800 die „Ideen“.

doch kein Zufall, dass Schlegels Lyceums-Fragmente zu einer Zeit erschienen, die auch die berühmtesten Xenien, in denen er selbst mit einigen Xenien bedacht wurde, hervorbrachte. Worin dürfte dann ihre Neuheit bestehen?

Spulen wir kurz den Faden der damaligen literarischen Ereignisse zurück: 1796 hatte Friedrich Schlegel Schillers „Musenalmanach für das Jahr 1796“ in Reichardts Journal besprochen, und Kritik an Schillers „Würde der Frauen“ geübt. Körners Entschuldigung bei Schiller für Schlegels Rezension bewirkte, wie zu erwarten war, nicht viel. Tief verletzt konterte Schiller, sobald sich die Gelegenheit ergab. Er verspottete nämlich Schlegel in einer Reihe von Epigrammen, den Xenien, im „Musenalmanach für das Jahr 1797“. Das wiederum nahm Schlegel zum Anlass, die weiteren Attacken gegen Schiller mit, wie er sagte, „Kartätschen“ zu führen. Wie bekannt, ist das in Friedrich Schlegels schriftstellerischem Werdegang eine Etappe von nicht allzu langer Dauer – viel zu sehr verstörte er mit seinem offensichtlich nonkonformistischen Unternehmen die Gemüter. Dies endete 1797, und halbwegs dramatisch, denn Schlegel musste Jena und seinen engsten Freundeskreis in Richtung Berlin verlassen, obwohl Anfang des Jahres ein solcher Lauf der Dinge sich noch nicht abgezeichnet hatte. „In Rücksicht Schillers“, schrieb Schlegel in dem Brief vom 30. Januar 1797 an Christian Gottfried Körner, „habe ich Ihren mir sehr werthen Rath dem Geist nach befolgt. Ich bin bald nach Erscheinung der Xenien einmahl bey ihm gewesen, wo ich auch mit seinem Benehmen zufrieden war. ... Ich habe selbst eine starke polemische Ader, und mag es gern, wenn man sich öffentlich und entschieden sagt, was man will und meynt...“¹¹ Doch: „Ein Verhältniß wieder anzuknüpfen, was wegen der gänzlichen Verschiedenheit doch nicht bestehen könnte, hielt ich nicht für rathsam“. Schlegel nahm sich auch vor, wie es in diesem Brief weiter heißt, „nie mehr [zu] repliciren als die Notwendigkeit ergeben darf“.¹²

Hervorzuheben wäre allerdings die Tatsache, dass trotz seiner polemischen Ader Schlegel dennoch genau wissen wollte, ob Goethe oder Schiller es waren, die ihn mit einigen Xenien beschenkten. In dem bereits angeführten Brief schreibt er diesbezüglich: „Goethe hat, wie Sie wissen werden, und wie er meinem Bruder ausdrücklich versichert hat, an den Epigrammen auf mich, nicht den geringsten Antheil, und nichts wider mich.“¹³

Kurz vor Ende des genannten Briefes kommt er erneut auf die Xenien zu sprechen und zwar darauf, was ihn daran am meisten irritiert zu haben vermochte, auf das

¹¹ Brief v. 30. Jan. 1797, in: KSA 23, S. 344.

¹² Ebd.

¹³ Ebd. S. 345.

„einzig Verhaßte“, nämlich auf den „Angriff auf Reichardt's <moralischen Charakter und bürgerliche Verhältnisse>, da ich jetzt weiß, so gut man so etwas wissen kann, dass er ein ehrlicher Mann ist. Diese Lizenz soll aber von G.[oethe] herrühren“¹⁴, fügte er noch hinzu. Erinnert sei hier daran, dass die 926 Xenien Goethes und Schillers die ironische Bezeichnung für die von ihnen verfassten provokativen Epigramme gegen andere nicht benannte zeitgenössische Literaturkritiker und kunstkritische Richtungen waren, die in den Horen bekämpft wurden.

Wie Schlegel auf die Spottverse, zumindest auf jene, die ihn selbst betrafen, reagierte, ist aus dem Grund nicht unwichtig, weil Schlegel mit seinen Fragmenten einen bestimmten Aspekt dieser von Goethe und Schiller verfassten Epigramme in Frage stellte, nämlich ihren Pasquill-Charakter¹⁵. In diesem Kontext können die ersten Schlegelschen Fragmente, die Lyceums-Fragmente, in einem postmodernen Sinn verstanden werden, insofern sie auch als Versuch interpretiert werden können, Schillers und Goethes Epigramme aus formeller und inhaltlicher Perspektive unmissverständlich zu übertrumpfen. So wurde es nach Schlegel für die Konzeption und Veröffentlichung der Fragmente prinzipiell bedeutend, die in den Fragmenten polemisch besprochenen Autoren mit ihrem Namen anzuführen. Schlegels Anspielung auf die *Xenien* ist in seinem Briefwechsel mit dem Bruder unübersehbar: „Ich bin entschieden dafür, daß *Wieland* in dem bewußten Fr.[agment] genannt [werde]. Die Beleidigung ist ganz dieselbe. Das Anonyme und doch so deutliche ist recht Xeniasisch. Auch ist das Pikante dann davon“.¹⁶

Das, was Schlegel an Schillers und Goethes *Xenien* offenbar vermisst, ist, um es mit einem Schlegelschen Wort zu sagen, das Pikante. Hauptsächlich geht es um das Pikante einer Impertinenz, die „unersetzlich seyn“ kann¹⁷. In den Lyceums-Fragmenten definiert Schlegel das Pikante als das „Salz im Ausdruck ... pulverisiert“ (*L** 97). Pikant sind auch die Manieren an „einem genialischen Mann“; ein „pikanter Autor“ ist deshalb für Schlegel Lessing. Auch ist Schlegels „innigste Ueberzeugung“, „dass die Lizenz der Gattung [der Fragmente – m. H.] nur durch die größte Universalität und durch tüchtige pfündige Gedanken und durch häufige Spuren von dem heiligen Ernst gerechtfertigt <werden kann>“¹⁸. Überdies plädierte Schlegel

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Zum Thema „Satire oder Pasquill“ in Goethes und Schillers *Xenien*, vgl.: SCHWARZBAUER (1992), S. 13-22.

¹⁶ Brief v. Anfang Februar, 1798, in: KSA 24, S. 83.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Brief v. 6. März 1798, in: KSA 24, S. 98.

dafür, dass die in den Zeitschriften veröffentlichten Texte namentlich erkennbar sein sollen. Die Xenien von Goethe und Schiller sind nämlich anonym erschienen.

Inhaltlich interpretiert Ernst Behler das Fragment in Schlegels Werk als einen „Versuch, den immer unerfüllbaren Ansprüchen auf quantitative und qualitative Vollständigkeit wissenschaftlicher oder poetischer Aussage gegenüber dem wirklichen Reichtum der Realität so weit wie möglich zu begegnen.“ Das Fragment erfüllt somit eine philosophische Funktion.

Ohne eine eigentliche Theorie des Fragments entwickelt zu haben, zog es Schlegel vor, über Fragmente in Fragmenten zu schreiben. Wie er aber schon in seinen Briefen an August Wilhelm behauptete, sind die Fragmente keine „Epigramme oder lyrische Fragmente in Prosa“, sie sind auch keine „Fastnachtsspiele“, sondern „vermischte Gedanken“, wie für das eigene Notizheft gesagt. Sie haben „pikant“ und voller „Witz“ zu sein; d.h. sie sollen jenen „chemischen Geist“ enthalten, der Dinge kombiniert und mit Leichtigkeit Gemeinsamkeiten zwischen ihnen entdeckt. Es ist interessant festzustellen, dass alle diese Überlegungen poetologischer Natur erst im Anschluss an die Lyceums-Fragmente angestellt wurden, d.h. in der Übergangszeit zu den Athenäums-Fragmenten. Sie stammen alle vom Ende des Jahres 1797 und vom erstem Viertel des Jahres 1798.

Was hier im Hinblick auf die Beantwortung der Frage nach einer möglichen romantischen Postmodernität zur Diskussion stehen soll, bezieht sich auf die potentiellen Differenzierungen zwischen den erst publizierten Fragmenten von Schlegel – den Lyceums-Fragmenten – und den später erschienen Athenäums-Fragmenten. Vergleicht man die beiden Fragmentsammlungen miteinander, so scheinen letztere wohl doch geachteter zu sein. Bei der Konzipierung heutiger Chrestomatien aus dem Werk Friedrich Schlegels wird den Lyceums-Fragmenten keine Beachtung geschenkt.¹⁹ Nicht selten haben auch Romantikforscher ihr Interesse in verstärkter Weise den Athenäums-Fragmenten gewidmet. Ernst Behler hebt, wenn auch nicht explizit, die Superiorität der Athenäumsfragmente gegenüber den Lyceums-Fragmenten hervor. In gewisser Weise hat Schlegel selbst einen Grund dazu geliefert, indem er in einem Brief seine unzähligen Athenäums-Fragmente als eine „ganz neue Gattung“ einschätzte:

Doch eigentlich wirds eine ganz neue Gattung sein; 1) denke ich größten Theils <(nicht einzelne Sentenzen und Einfälle>), condensirte Abhandlung und Charakteristik, Recensionen [zu] geben 2) werde ich dabey Universalität ordentlich suchen, nicht philos.[ophische] und krit.[ische] Frag.[mente] trennen, wie im Lyc.[eum] und in denen,

¹⁹ Vgl. SCHLEGEL, in: HUYSSSEN (Hg.), 1990.

die ich Fichte und Nieth.[ammer] schicken werde, sondern mischen; dazu auch *moralische* nehmen²⁰.

Die Berühmtheit der Athenäums-Fragmente von Schlegel dürfte jedoch nicht nur aus der großen Menge an geschriebenen Fragmenten folgen, sondern sie ergibt sich aus der Qualität der einzelnen Fragmente. So enthält die Sammlung das 116. Athenäums-Fragment, das mittlerweile eines der meist zitierten Fragmente im Umkreis der Konstituierung der literarischen Romantik in Deutschland geworden ist. Außerdem erscheinen diese Fragmente in Gesellschaft weiterer Athenäums-Texte, wie z.B. „Gespräch über die Poesie“ von Friedrich Schlegel oder den „Blüthenstaub“ von Novalis, was ihren vermeintlichen Vorrang gegenüber den Lyceums-Fragmenten noch gesteigert haben könnte. Auch wenn Goethe sie als „Wespennest“ bezeichnete, hatte er zumindest darauf reagiert.

Schon gleich beim Erscheinen der Lyceums-Fragmente, der ersten Fragmentsammlung von Schlegel, in der Berliner Zeitschrift charakterisiert Novalis diese in einem Brief an seinen gleichaltrigen Freund auf enthusiastische Weise: „Deine Fragmente sind durchaus neu – ächte, revolutionäre Affichen [Anschlagzettel, wie sie im revolutionären Paris üblich waren]. Manche haben mir bis ins Marck gefallen“²¹ Die Neuheit, von der Novalis hier spricht, ist außergewöhnlich, denn sie ist nicht etwas, das zum Bestehenden einfach hinzu gegeben wird, sondern letzteres sogar in Frage zu stellen scheint. Die Fragmente sind „durchaus neu“, und Novalis erfühlt ihr revolutionäres Potential. Könnte wohl dieser Aspekt als ein postmoderner Zug der ersten Fragmente von Schlegel gedeutet werden?

Schlegel selbst spricht von einem Unterschied zwischen den Lyzeums-Fragmenten und den Athenäums-Fragmenten. „In den neuen Fragmenten (den Athenäumsfragmenten – C.E.) sollen mehr Früchte sein und weniger Blüten“. Aus dieser Perspektive sind die Athenäums-Fragmente modern, die Lyceums-Fragmente aber durch ihre forschend-experimentierende Attitüde postmodern. So gesehen stellen die Lyceums-Fragmente die Geburt der Athenäums-Fragmente dar. Die Athenäums-Fragmente sind modern dadurch, dass sie das Fragment als eine neue literarische Form zu etablieren trachten. Sie haben sozusagen ihr Selbstbewusstsein errungen. Ihr Ringen danach verlief nach bestimmten Regeln und Strategien. Schlegels theoretische Überlegungen zum Fragment sind in dieser Hinsicht ein Teil dieser Strategien. Doch das, was die Athenäums-Fragmente möglich gemacht haben, sind die Lyceums-Frag-

²⁰ Brief v. ca. 1. Dezember 1797, in: F. Schlegel an A.W. Schlegel. S. 51f.

²¹ Brief v. 26. Dez. 1797, in: KSA 24, S. 69.

* L = *Lyceums-Fragment*

mente.

Ein bedeutendes Differenzierungsmerkmal der Lyceums-Fragmente gegenüber den Athenäumsfragmenten besteht sicher darin, dass Schlegel in seinen Lyceums-Fragmenten gängige Konzeptionen – beispielsweise vom Witz – in Frage stellt. So bezweifelt er, dass der Witz, „ein Ersatz der unmöglichen Glückseligkeit“ (wie Chamfort anscheinend behauptet) sei, womit „die bankerotte Natur sich für die nicht honorierte Schuld des höchsten Gutes abfinde“. Auch diese von Shaftesbury, „Witz sei der Prüfstein der Wahrheit“, oder jene, laut der „gemeinere(n) Vorurteil, sittliche Veredlung ... der höchste Zweck der schönen Kunst“ sei, wird hinterfragt. Im Unterschied zu diesen drei Auffassungen entwirft Schlegel seinen eigenen Witzbegriff. So ist Witz „Zweck an sich, wie die Tugend, die Liebe und die Kunst“ (L 59). Witz ist logische Geselligkeit. (L 56), Witz ist eine Explosion von gebundenem Geist (L 90), Witz ist ein prophetisches Vermögen (L 126). Es gibt einen Sinn für Witz, so wie es einen Sinn für Freiheit gibt, Witz darf nicht Werkzeug der Rache sein.

Überhaupt scheint sich auf den ersten Blick in den 127 Lyceums-Fragmenten das Fragen und Befragen des Gegebenen stärker als in den Athenäums-Fragmenten aufzudrängen. Vor allem aber ist das der Fall in der 1800 ebenfalls in der Zeitschrift <Athenäum> veröffentlichten dritten Fragmentsammlung von Schlegel, den *Ideen*, in denen die Haltung des Schreibenden nicht mehr die eines Suchenden und Fragenden ist, sondern denjenigen charakterisiert, der sich bereits im Besitz von Antworten wähnt. Festgehalten sollen hier einige der wichtigsten Fragen der Lyceums-Fragmente werden, die in den poetologischen Schriften der Romantik ihre Antworten erhalten werden:

Wer ist dieser, *sf* Publikum? (L 35)

Warum wird das Wort ästhetisch noch beibehalten, wenn man es nicht versteht? (L 40)

Warum hat man noch keinen Begriff von Dichtart? (L 62)

Wieviel Autoren gibt's wohl unter den Schriftstellern? (L 68)

Sollte es nicht überflüssig sein, mehr als Einen Roman zu schreiben, wenn der Künstler nicht etwa ein neuer Mensch geworden ist? (L 89)

Welches ist nun die poetische Poesie? (L 100)

2. Es ist Schillers „Leidenschaft zum Ewigen“, was der junge Friedrich Schlegel an ihm für groß achtete, doch es schreckte ihn nicht davon ab, seine Kritik an Schiller zu üben. Gerade darin könnte ein postmodernes schriftstellerisches Verhalten, ein avantgardistisches Experimentieren seitens Friedrich Schlegels entdeckt werden.

Noch bevor Schlegel seine Werke veröffentlichte, in denen er die Programmatik der Romantik vorstellte, rezensierte er in einer Reihe von Zeitschriftenartikeln Schillers

„Musenalmanach“ und dessen von ihm herausgegebene Zeitschrift, die „Horen“.

Was enthalten nun diese verschrieenen Rezensionen? In der Besprechung des Schillerschen Musenalmanachs für das Jahr 1796 wird z.B. Schillers „Rückkehr zur Poesie“ analysiert und in diesem Rahmen seine Gedichte näher unter die Lupe genommen. Schillers Epigramme seien „zwar sehr gut, aber weniger vollendet“. Die Elegie als literarische Form sei „Schillers raschem Feuer und gedrängter Kraft nicht angemessen“. Es sieht fast so aus, als habe Schiller in seinen jüngeren Jahren „die ihm angemessene Tonart und Rhythmen unbefangener zu wählen und glücklicher zu treffen“ gewusst. Außerdem diskutiert Schlegel in dieser Rezension Schillers „Würde der Frauen“, die er als Gegenstück zu Schillers „Idealen“ behandelt. Streng genommen, behauptet er, könne „Würde der Frauen“ nicht für ein Gedicht gelten, Stoff und Einheit seien nicht poetisch, doch „gewinnt sie, wenn man die Rhythmen in Gedanken verwechselt und das Ganze strophenweise rückwärts liest“.²² Auch „einen Irrtum“ des Bruders weiß Schlegel in einer Rezension der Horen zu rügen.

Mit der Kritik der Schillerschen Zeitschriften wird von Schlegel ein Sprachspiel mit den „Waffen der Ironie“ vorgeschlagen, dessen Regeln von der literarischen Gemeinschaft offensichtlich nicht akzeptiert wurden. Davon zeugt nicht zuletzt auch Schlegels relativ baldiges Aufgeben des kritischen Unternehmens speziell mit Bezug auf Schiller. Doch der Begriff der Kritik, von dem Schlegel in seinem Streit mit Schiller offenbar Gebrauch macht, scheint nicht so sehr der zu sein – obwohl bereits erste theoretische Andeutungen in den Schiller-Rezensionen zu bemerken sind –, den er innerhalb des frühromantischen Kreises entwickeln wird²³. Hier ist Kritik nun weniger dazu da, Urteile zu fällen, als vielmehr ein hermeneutisches „Verstehen“ zu erreichen. Ist aber nicht gerade Schlegels Kritik als Polemik diejenige, die den romantischen Kritik-Begriff möglich macht? Zwar hat Schlegel auch später auf die Idee der Polemik nicht verzichtet²⁴, aber – abgesehen davon, dass es zu einer Versöhnung zwischen Friedrich Schlegel und Schiller nicht mehr kam – die Brüder Schlegel haben im Nachhinein jede Anstalt unterlassen, in ihren Athenäums-Fragmenten auf

²² SCHLEGEL, in: BEHLER, EICHNER (1988, Bd. 1), S. 138f.

²³ Zur neuen Rolle der Kritik vgl. PIKULIK (1992), S. 146f. Ferner: HENEL, in: SCHANZE (Hg.) (1985), S. 95-111.

²⁴ „Nicht daß ich gesonnen wäre, die rühmlich geführten Waffen der Ironie im Tempel der Polemik aufzuhängen und den Kampfplatz ändern zu überlassen. Nein, ich werde es mir nicht versagen, mit den Werken der poetischen und der philosophischen Kunst wie bisher so auch ferner für mich und für die Wissenschaft zu experimentieren. Aber ich werde diese Beschäftigung, (...) von nun an auf die beiden Zwecke einer *Geschichte der Dichtkunst* und einer *Kritik der Philosophie* durchaus beschränken.“ [SCHLEGEL, in: BEHLER, EICHNER (Hg.) (1988), S. 260.]

Schiller Bezug zu nehmen. Wären sie für Schiller zu modern, ja postmodern, gewesen? Erst später, nach Schillers Tod, wird Schiller in Friedrich Schlegels Literaturgeschichte gewürdigt.

Andererseits ist es nicht schwer sich vorzustellen, dass allgemein gesehen die Schlegelschen Schiller-Rezensionen von 1796-1797 für den Herausgeber der Horen unangenehme Sticheleien darstellten. Schlegels Ton mutet keck und belehrend an. Es drängt sich eine andere Lesart dieser Rezensionen auf: sie postmodern als eine Art von Graffitis oder Übermalungen des Bildes von Schiller zu betrachten.

3. Ein weiteres Beispiel, welches als Veranschaulichung eines postmodernen Zugs an Schlegel gewählt wurde, bezieht sich auf Schlegels experimentellen Umgang mit Lessing als literarische Persönlichkeit. Durch die Art und Weise wie er es versteht, Lessings „Gedanken und Meinungen“ dem Lesepublikum in Form einer Anthologie zu vermitteln, hinterfragt Schlegel indirekt gängige Regeln und Möglichkeiten des Edierens eines bedeutenden Autors. Schlegels Lessing-Auswahl von 1804 ist der Versuch einer nicht orthodoxen Umgangsweise mit einem Schriftsteller und dessen Werk. Thomas Höhle spricht von Schlegels „herausgeberische(r) Willkür“²⁵ und charakterisiert das dreibändige Werk als „eine Mischung aus Edition, Kommentar und Weiterdichtung“²⁶.

Die Dimension des Fragmentarischen erscheint in diesem Werk nicht nur in der Form der Anthologie, die das Werk des edierten Autors zunächst verkürzt, sondern auch in der Wahl der jeweiligen für die Publikation gedachten Texte. Lessing selbst meldet sich zu Wort in den drei Bänden durch Bruchstücke aus Briefen, durch Fragmente dramaturgischen, literarischen und polemischen Inhalts. Auch werden nur einige Dichtungen von Lessing gewählt, wie die *Erziehung des Menschengeschlechts*, *Ernst und Falk* und *Nathan der Weise* im dritten Band der Auswahl.

Lessing selbst stellte für Schlegel eine „fragmentarische Universalität“ dar. Er ist das Symbol einer „formlosen Form“. Nicht von ungefähr widmete ihm Schlegel schon in seinem *Abschluß des Lessing-Aufsatzes* (1801) unter dem Titel „Eisenfeile“ eine Auswahl von alten – sowohl Lyceums- als auch Athenäums-Fragmenten – und vier neu produzierten Fragmenten. Unter den neuen findet sich auch eines, das Lessing, und indirekt Schlegel, entspricht: nämlich das Thema der Kritik.

Aber in der Lessing-Anthologie von 1804 wird Lessing von seinem Herausgeber Schlegel selbst inszeniert, es ist Schlegels Lessing. Doch nicht Lessing, wie man er-

²⁵ HÖHLE, in: Weimarer Beiträge (1977), S. 12.

²⁶ Ebd. S. 127.

warten könnte, kommt in dieser Auswahl des Öfteren zu Wort, sondern sein Editor. Dieser erscheint hier auch in der Rolle des Autors; als solcher ist er eine nicht zu umgehende Instanz. Die Auswahl scheint gewissermaßen auf die formativen Wünsche des jungen Friedrich Schlegel zugeschnitten zu sein. Lessing wird als Kritiker, Polemiker und Dramaturg dargestellt. Es sind Gesichter einer Identität, mit denen Schlegel selbst sich auseinandergesetzt hatte. Das Bild des literarischen Lessing wird auf diese Art und Weise gewissermaßen mit Schlegelschen Farben und in eigener Komposition neu gezeichnet. So zieht Schlegel z.B. im dritten Band seiner Anthologie die fünf Freimaurergespräche Lessings zu zweien zusammen, und dem *Nathan* legt er zwei eigene Gedichte („Die Dichtkunst“ und „Der Verstand“) als *Prolog* und *Epilog* bei. Das Ganze schließt mit Schlegels eigenem Beitrag *Ernst und Falk, Bruckstück eines dritten Gesprächs über Freimäurer*. Dieser letzte Beitrag ist eine Art Fortsetzung von Lessings *Freimaurergespräche*, in welcher Schlegel die Protagonisten Ernst und Falk erneut auftreten lässt, das Gespräch allerdings vor dem Hintergrund der Französischen Revolution konstruiert, und den Idealismus zu „einem neuen Gesetz aller öffentlichen und geheimen Gesellschaften“ erhebt.

Wie Hans Eichner in seiner Einleitung zum dritten Band der Kritischen-Schlegel-Ausgabe hervorhob, war die Aufnahme von Schlegels Lessing-Auswahl nicht gerade die günstigste: „Von Friedrich Schlegels Freunden scheint zu der Lessingauswahl niemand Stellung genommen zu haben, worüber sich Friedrich Schlegel in einem Brief an Schleiermacher bitter beklagt“²⁷. Nur ein Teil der Ausgabe konnte abgesetzt werden. Der Restbestand wurde mit einem neuen Titel versehen und 1810 wieder auf den Buchmarkt gebracht, ohne aber großes Interesse zu erwecken²⁸. Doch es gab einzelne begeisterte Leser der Lessing-Auswahl wie z.B. Friedrich Gentz, der sie eines der wichtigsten Bücher der Zeit und das „Vortrefflichste, was er [Schlegel] jemals schrieb“²⁹ nannte.

Alle drei gewählten Beispiele zur Veranschaulichung postmoderner Züge bei Friedrich Schlegel beschreiben Phänomene, die den Zeitgenossen offensichtlich missfallen haben und mit Distanz wahrgenommen wurden. Schlegel, einer der „Nepoten

²⁷ GRUBER (1919), S. 70.

²⁸ Vgl. EICHNER (Hg.) (1975), in: KSA III, S. XXXIV.

²⁹ Apud. EICHNER, in: KSA III, S. XXXIV. Sicher wäre es überlegenswert, die Schlegelsche Lessing-Auswahl als Faksimile zu publizieren, zumal in den Bibliotheken das Exemplar schwer zugänglich ist, die Kritische Schlegel-Ausgabe nur die einzelnen Schlegelschen Beiträge der Lessing-Auswahl berücksichtigt, wenn auch nicht immer die Wiedergabe einzelner Titel darin genau ist. Vgl. z.B. den Titel „Vom Charakter des Protestanten“ in der Lessing-Auswahl mit dem von der KSA (Bd. 3) aber auch von der Studienausgabe (Bd. 3, S. 69) übernommenen „Vom Charakter der Protestanten“.

Lessings“, wie Schiller die Brüder Schlegel in den Xenien nennt³⁰, verstößt durch seine kritisch-polemische Haltung gegen Konventionen, gegen Konsens, gegen den Geschmack. „Daß das Gesindel mich haßt,“ sagt das lyrische Ich in der Elegie „Herkules Musagetes“ zum Schluss des Lessing-Aufsatzes, „hab ich ja wahrlich verdient. Dennoch ist freundlich mein Sinn, und wie hab’ ich freudig vernommen,/Was nur der Genius sprach, oft noch von keinem erkannt?“³¹

Bedeutend scheint mir aber auch die Idee des Experimentierens, die in Schlegels Lyceums-Fragmenten, den Schiller-Rezensionen und der Lessing-Auswahl von 1804 zur Anwendung kommt. Wenn die Fragmente, und vor allem die Lyceums-Fragmente, als postmodern bezeichnet werden können, dann aus der Perspektive, aus der sie den Romantiker Schlegel ankündigen. Schlegel experimentierte im individuellen Denken und Schreiben mit einer Form, die er, zumindest in der Übergangszeit zu den Athenäums-Fragmenten und also zur Romantik, als das eigentümliche Element seiner Persönlichkeit betrachtete: „Ich kann von mir, von meinem ganzen Ich gar kein andres echantillon geben, als so ein System von Fragmenten, weil ich selbst dergleichen bin“³².

An den „den Werken der poetischen und der philosophischen Kunst“ hat sich der junge Friedrich Schlegel versucht. Wie es im Lessing-Aufsatz von 1801 heißt, hat er für sich und für die Wissenschaft experimentiert. Und gerade dieser Aspekt erlaubt meiner Ansicht nach, von einer postmodernen Dimension in Friedrich Schlegels intellektueller Biographie zu sprechen.

Literatur:

Primärliteratur:

1. LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens. Berlin 1986
2. LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: WELSCH, WOLFGANG (Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Berlin 1994²
3. SCHLEGEL, FRIEDRICH: Lessings Gedanken und Meinungen aus dessen Schriften zusammengestellt und erläutert. Leipzig 1804
4. SCHLEGEL, FRIEDRICH: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (abgekürzt: KSA), hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner sowie anderer Fachgelehrter, Paderborn, München, Wien, Zürich u. a. 1958 ff.

³⁰ Apud GRUBER (1919), S. 8.

³¹ SCHLEGEL, in: BEHLER, EICHNER (Hg.) (1988, Bd.2), S. 265.

³² Brief vom 18. Dezember 1797, in: KSA 24, S. 67.

5. SCHLEGEL, FRIEDRICH: Kritische Schriften und Fragmente (1798–1801). Herausgegeben von ERNST BEHLER UND HANS EICHNER, Studienausgabe, Bd. 2, Paderborn u.a. 1988
6. SCHLEGEL, FRIEDRICH: Kritische und theoretische Schriften. Auswahl und Nachwort von Andreas Huyssen, Stuttgart 1990
7. WELSCH, WOLFGANG: Unsere postmoderne Moderne. Berlin, 1993⁴

Sekundärliteratur:

1. GRUBER, JOHANN: Friedrich Schlegel und Lessing, (Diss.) Wien 1919
2. HENEL, HEINRICH: Friedrich Schlegel und die Grundlagen der modernen literarischen Kritik. In: SCHANZE, HELMUT (Hg.): Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit. Darmstadt 1985. S. 95–111.
3. HÖHLE, THOMAS: Friedrich Schlegels Auseinandersetzung mit Lessing. Zum Problem des Verhältnisses zwischen Romantik und Aufklärung, in: Weimarer Beiträge 23, 1977, H. 2. S. 121–135.
4. NIDA-RÜMELIN, JULIAN (Hg.): Philosophie der Gegenwart in Einzeldarstellungen. Von Adorno bis v. Wright. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart 1999
5. PIKULIK, LOTHAR: Frühromantik. Epoche. Werke. Wirkung. München 1992
6. SCHÄFER, WALTER REESE: Lyotard zur Einführung. Hamburg: Junius, 1995
7. SCHWARZBAUER, FRANZ: Die Xenien. Studien zur Vorgeschichte der Weimarer Klassik. Stuttgart. Weimar 1992
1. VIETÀ, SILVIO: Zur Differenz zwischen Tiecks und Wackenroders Kunsttheorie, in: SCHMITZ, WALTER (Hg.): Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit. Tübingen 1997. S. 87–99

„DIE EINIGKEIT DES GANZEN MENSCHEN, DIE SCHÖNHEIT“.
DAS SCHÖNE BEI HÖLDERLIN.
Philosophie, Hyperion und Diotima-Lyrik¹

Gabriele von Bassermann-Jordan

1 „über die Kantische Gränzlinie“

1.1 Hölderlins Suche nach einem objektiv begründeten Schönen

Friedrich Hölderlin ist im Jahr 1794 bei Charlotte von Kalb in Waltershausen als Hauslehrer tätig. Während dieser Zeit befasst er sich eingehend mit Fragen der Ästhetik, studiert Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* (1. Auflage 1790, 2. Auflage 1793) und Friedrich Schillers *Über Anmut und Würde* (1793).² Am 10. Oktober 1794 schreibt Hölderlin an seinen Freund Christian Ludwig Neuffer, er beabsichtige, selbst einen „Aufsatz“ zur Ästhetik vorzulegen. Dieser solle „eine Analyse des Schönen und Erhabnen enthalten“, wie es schon Schiller getan habe, „der aber doch auch einen Schritt weniger über die Kantische Gränzlinie gewagt“ habe, als es Hölderlin selbst vorschwebe (II, S. 548–551, hier S. 550–551).

Was ist mit dem Ausdruck „Kantische Gränzlinie“ gemeint? Da Hölderlin ausdrücklich beabsichtigt, eine ästhetische Untersuchung vorzulegen, sieht man sich auf die ‚Grenze‘ verwiesen, die Kant in der *Kritik der Urteilskraft* zieht. In der Überschrift zu § 34 erklärt Kant: „Es ist kein objektives Prinzip des Geschmacks möglich.“³ In der Tat ist der Untersuchungsgegenstand der *Kritik der Urteilskraft* nicht das schöne Objekt selbst, sondern das Geschmacksurteil, das sich auf die Befindlichkeit des

¹ Erweiterte Fassung des auf dem VII. Kongreß der Gesellschaft der Germanisten Rumäniens (Temesvar, 22. bis 25. Mai 2006) gehaltenen Vortrags.

² An Neuffer berichtet Hölderlin am 10./14. Juli 1794 von seinen „kantischästhetischen Beschäftigungen“ (II, S. 537–540, hier S. 539). An Hegel schreibt Hölderlin am 10. Juli 1794: „Kant und die Griechen sind beinahe meine einzige Lectüre. Mit dem ästhetischen Theile der kritischen Philosophie such’ ich vorzüglich vertraut zu werden.“ (II, S. 540–541, hier S. 541) Mitte April 1794 berichtet Hölderlin an Neuffer, seine „letzte Lectüre“ sei „Schillers Abhandlung über Anmuth und Würde gewesen“ (II, S. 526–527, hier S. 527). Alle Hölderlin-Zitate beziehen sich auf folgende Ausgabe: Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Michael Knaupp. 3 Bände. München, Wien 1992–1993. Die Hölderlin-Zitate werden in den laufenden Text eingefügt, die römische Ziffer bezeichnet die Band-, die arabische die Seitenzahl.

³ Immanuel Kant: *Die Kritiken*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Sonderausgabe. 4 Bände. 3. Auflage. Frankfurt am Main 1997 (= stw 55–57). Hier: Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* (1997), § 34, S. 215. Im folgenden: *Kritik der Urteilskraft*.

Subjekts angesichts des Schönen bezieht. Der „Zustand eines *freien Spiels* der Erkenntnisvermögen“, also das harmonische Wechselspiel von Verstand und Einbildungskraft – dies ist „der Schlüssel zur Kritik des Geschmacks“.⁴ Damit ist das Schöne auf einen subjektiven Bestimmungsgrund reduziert, die Vorstellung eines objektiv Schönen ist aufgegeben. Die „Kantische Gränzlinie“ ist also als Trennung von einem subjektiv und einem objektiv begründeten Begriff des Schönen zu verstehen.⁵

Im Anschluss an Kant versucht Schiller in seiner Schrift *Über Anmut und Würde*, die menschliche Schönheit objektiv zu begründen. „Dieser Gürtel, als das Symbol der beweglichen Schönheit, hat aber das ganz besondere, dass er der Person, die damit geschmückt wird, die objektive Eigenschaft der Anmut verleiht“.⁶ Schiller versucht also, die „Kantische Gränzlinie“ zu überschreiten. Die Ergebnisse vermögen allerdings nicht recht zu überzeugen.

Die menschliche Schönheit unterteilt Schiller in eine äußere und eine innere Schönheit. Die äußere Schönheit, die „architektonische Schönheit des Menschen“, versteht Schiller als „*sinnliche[n] Ausdruck eines Vernunftbegriffs*“.⁷ Das sinnlich erfahrbare Schöne soll also als Widerschein der intelligiblen Welt gelten. Problematisch ist allerdings, daß es die subjektive Vernunft ist, die die Schönheit des Menschen als Wi-

⁴ *Kritik der Urteilskraft*, § 9, S. 131 und S. 132, Hervorhebungen I. K.

⁵ In der Hölderlin-Forschung herrscht keine Einigkeit darüber, was mit der „Kantische[n] Gränzlinie“ gemeint sein könnte. Margarethe Wegenast: *Hölderlins Spinoza-Rezeption und ihre Bedeutung für die Konzeption des „Hyperion“*. Tübingen 1990 (= Studien zur deutschen Literatur 112), S. 180–182, versteht die „Kantische Gränzlinie“ als Gegensatz von Vernunft und Sinnlichkeit. Dieter Henrich: *Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794–1795)*. Stuttgart 1992, S. 274, versteht die „Kantische Gränzlinie“ als „die Linie, die sinnliche und intellektuelle Grundlagen der Erkenntnis voneinander abscheidet“. Friedrich Strack: *Ästhetik und Freiheit. Hölderlins Idee von Schönheit, Sittlichkeit und Geschichte in der Frühzeit*. Tübingen 1976 (= Studien zur deutschen Literatur 45), S. 28, versteht die „Kantische Gränzlinie“ als Trennung von Ästhetik und Moral. Strack hat bisher als einziger auf das Wortfeld der Ästhetik aufmerksam gemacht, das den Ausdruck „Kantische Gränzlinie“ umgibt. Die Interpretation der „Kantische[n] Gränzlinie“ als Unterscheidung von subjektivem und objektivem Schönheitsbegriff ist eine grundlegende These meiner Studie *„Schönes Leben! du lebst, wie die zarten Blüthen im Winter ...“ Die Figur der Diotima in Hölderlins Lyrik und im „Hyperion“-Projekt: Theorie und dichterische Praxis*. Würzburg 2004 (= Epistemata 473).

⁶ Zu *Über Anmut und Würde* vgl. Friedrich Schiller: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hg. von Otto Dann u. a., Frankfurt am Main 1988–2004. Hier Band VIII: Friedrich Schiller: *Theoretische Schriften*. Hg. von Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer (1992), S. 330–394, hier S. 331. Im folgenden: *Über Anmut und Würde*. Zur objektiven Begründung der menschlichen Schönheit vgl. auch S. 332.

⁷ *Über Anmut und Würde*, S. 341. Hervorhebung F. S.

derschein der intelligiblen Welt auffasst. Die äußere Schönheit ist also nicht objektiv begründet.

Besser scheint es mit der inneren Schönheit („Charakterschönheit“)⁸ des Menschen bestellt zu sein. Die „schöne Seele“ zeichnet sich durch ein harmonisches Zusammenspiel von Sinnlichkeit und Vernunft aus, was sich wiederum in „Grazie“ und „Anmut“ objektiviert.⁹ Mit dem Konzept der „schönen Seele“ ist es Schiller gelungen, die Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft, die Kant nur hinsichtlich des Erkenntnisvermögens des Subjekts angesichts des Schönen zugelassen hatte, in den schönen Menschen, also in das Objekt selbst, zu legen.

Die Harmonie, die die schöne Seele ausmacht, ist freilich eine synthetische. Sie kommt nur durch ein harmonisches Zusammenspiel von Sinnlichkeit und Vernunft zustande – beide bleiben jedoch, gut kantisch, getrennt. Die Harmonie der schönen Seele ist infolgedessen instabil. Dies wird daran deutlich, dass sich die schöne Seele unter äußerer Gewalteinwirkung („im Affekte“)¹⁰ zur erhabenen Seele wandelt, die an ihrer „Würde“ zu erkennen ist.¹¹ Wandelt sich die schöne Seele zur erhabenen Seele, so verliert sie ihre Schönheit, denn die Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft (schöne Seele) verschiebt sich zu einem Übergewicht der Vernunft gegenüber der Sinnlichkeit (erhabene Seele).¹²

Für Hölderlin wird anhand von Schillers Experiment klar, dass sich auf der Grundlage eines dualistischen Denkens kein objektiv begründetes Schönes gewinnen lässt. Stattdessen ist der Dualismus Kants und Schillers zugunsten eines Monismus zu ü-

⁸ *Über Anmut und Würde*, S. 373.

⁹ „In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung.“ *Über Anmut und Würde*, S. 371.

¹⁰ *Über Anmut und Würde*, S. 377.

¹¹ „So wie die Anmut der Ausdruck einer schönen Seele ist, so ist *Würde* der Ausdruck einer erhabenen Gesinnung.“ *Über Anmut und Würde*, S. 373, Hervorhebung F. S. Zum „Würde“-Kapitel im ganzen vgl. S. 373–394.

¹² Zu Schillers Experiment, das Schöne objektiv zu begründen, vgl. Käthe Hamburger: Schillers Fragment „Der Menschenfeind“ und die Idee der Kalokagathie. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 30 (1956). S. 367–400; Dieter Henrich: Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 11 (1957). S. 527–547; Friedrich Strack: *Ästhetik und Freiheit* (1976), S. 35–41; Dieter Henrich: *Der Grund im Bewußtsein* (1992), S. 321; Rolf-Peter Janz' Kommentar zu *Über Anmut und Würde* in: Friedrich Schiller: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hg. von Otto Dann u. a. (1988–2004). Hier Band VIII: Friedrich Schiller: *Theoretische Schriften*. Hg. von Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer (1992), S. 1332 und S. 1342–1343.

berwinden, ein Urgrund ist allen Differenzen vorauszudenken. Auf diesen ist sodann das Schöne als sinnlich gegenwärtige Vereinigung zu beziehen. Auf diese Weise wäre Schillers synthetische Einheit des Schönen durch eine vermittlungslose, ‚echte‘ Einigkeit ersetzt.

Gibt es Denker, die für diese Problemstellung Hilfe anbieten können? Die monistische Philosophie des Benedictus de Spinoza erfährt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Renaissance: Friedrich Heinrich Jacobi stellt in seiner Schrift *Ueber die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn* (1. Auflage 1785, 2. Auflage 1789) Spinozas Philosophie in ihren Grundzügen vor (allerdings, aus Jacobis christlicher Perspektive, in diffamierender Absicht). Hölderlin studiert 1790 eingehend die erste Auflage und fertigt ein Exzerpt an, das eine intensive Beschäftigung mit Jacobis Spinoza-Büchlein erkennen lässt (II, S. 39–43).

Zu Beginn von Hölderlins Aufzeichnungen steht das Stichwort „Ev και Παν“ (Eins und Alles) (II, S. 39).¹³ Damit ist Hölderlins Aufmerksamkeit auf einen der wichtigsten Aspekte der *Ethik* belegt: die All-Einheit. Diese konstituiert sich bei Spinoza auf dreierlei Weise: Erstens als Einheit von Geist und Materie, zweitens als Einigkeit des Unendlichen mit dem Endlichen, drittens als Einheit alles Endlichen untereinander. Für die Frage nach einem objektiven Begriff des Schönen sind die beiden ersten Aspekte, die im folgenden erläutert werden, von besonderer Bedeutung.

An der Spitze des spinozistischen Gedankengebäudes steht der Begriff der „substantia“, den Spinoza synonym mit „Gott“ und mit „Natura naturans“ gebraucht.¹⁴ Die Substanz ist metaphysisch postuliert und erfährt keine weitere Begründung. Die „substantia“ existiert nur aus sich selbst, ihr Begriff setzt nicht den Begriff eines anderen Dings voraus,¹⁵ sie ist unendlich und ewig,¹⁶ sie ist frei¹⁷. Jacobi bezeichnet in

¹³ Die Formel „Ev και Παν“ stammt nicht von Spinoza selbst, sondern von Lessing, der Jacobi gegenüber bekennt: „Die orthodoxen Begriffe von der Gottheit sind nicht mehr für mich; ich kann sie nicht genießen. Ev και παν! Ich weiß nichts anders.“ Friedrich Heinrich Jacobi: *Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn*. Breslau 1785, S. 12. Im folgenden: Jacobi/Spinoza.

¹⁴ Benedictus de Spinoza: *Opera./Werke*. Lateinisch-deutsch. Hg. von Konrad Blumenstock. 4 Bände. Bisher 2 Bände. Darmstadt 1967 ff. Hier Band II: *Tractatus de intellectus emendatione. Ethica./Abhandlung über die Berichtigung des Verstandes. Ethik* (1967). Im folgenden: *E*. Vgl. *E I*, pr. 29, scholium, S. 130–133, die Formel „Deus, seu Natura“ im Vorwort zu *E IV*, S. 382, sowie Jacobi/Spinoza, S. 128–129 und S. 135–136.

¹⁵ Vgl. *E I*, def. 1 und def. 3, S. 86–87.

¹⁶ Vgl. *E I*, def. 2 und def. 8, S. 86–89.

¹⁷ Vgl. *E I*, def. 7, S. 88–89.

seinen Spinoza-Briefen die Substanz auch als „Seyn“ oder „Ur-Seyn“.¹⁸ Die Substanz liegt allem Existierenden als Urgrund voraus. „Substantia prior est naturâ suis affectionibus“¹⁹ – so formuliert Spinoza, und ganz in diesem Sinn schreibt Jacobi:

Das S e y n ist keine Eigenschaft, ist nichts Abgeleitetes von irgend einer Kraft; es ist das, was allen Eigenschaften, Beschaffenheiten und Kräften zum Grunde liegt; das, was man durch das Wort Substanz bezeichnet; wovor nichts kann gesetzt werden, und das Allem vorausgesetzt werden muß.²⁰

Es gibt nur eine einzige Substanz, die nicht teilbar ist.²¹ Entscheidend für den Gedanken des „Eins und Alles“ ist, daß die eine göttliche Substanz durch eine untrennbare Einigkeit von „Denken“ („cogitatio“) und „Ausdehnung“ („extensio“) definiert ist. Beide sind Attribute der einen göttlichen Substanz, die zusammen ihr Wesen ausmachen. Die Substanz ist denkend und ausgedehnt zugleich.²² Die Philosophie Spinozas kennt also keinen Dualismus. „Cogitatio attributum Dei est, sive Deus est res cogitans. [...] Extensio attributum Dei est, sive Deus est res extensa.“²³ So schreibt Spinoza, und übereinstimmend schreibt Jacobi:

Nach Spinoza sind eine unendliche Ausdehnung und ein unendliches Denken Eigenschaften Gottes. Beyde machen zusammen nur Ein unzertrennliches Wesen aus, so daß es gleichgültig ist, unter welcher von diesen beyden Eigenschaften man Gott betrachtet, [...].²⁴

Dem Begriff der „substantia“ ist der Begriff des „modus“²⁵ untergeordnet. Modi sind

¹⁸ Zum „Seyn“ vgl. etwa Jacobi/Spinoza, S. 72, S. 82, S. 98, S. 128 u. ö. Hölderlin recurriert in seinem Jacobi-Exzerpt von 1790 weder auf das „Seyn“ noch auf das „Urseyen“.

¹⁹ *E I*, pr. 1: „Die Substanz geht von Natur ihren Affectionen voraus“ (S. 88–89). Der lateinische Text ist im Original kursiviert, die deutsche Übersetzung gesperrt gedruckt.

²⁰ Jacobi/Spinoza, S. 61–62, Hervorhebungen F. H. J. Ähnlich auch Jacobi/Spinoza, S. 107–108 und S. 128–129.

²¹ Vgl. *E I*, pr. 5, demonstratio, S. 90–91, sowie *E I*, pr. 13, S. 104–105: „Substantia absolutè infinita est indivisibilis.“/„Die schlechthin unendliche Substanz ist untheilbar.“ Der lateinische Text ist im Original kursiviert, die deutsche Übersetzung ist im Original gesperrt gedruckt. Zur einen Substanz vgl. auch Jacobi/Spinoza, S. 21: „die unendliche Einzige Substanz des Spinoza“.

²² Gemäß *E I*, pr. 11, S. 98–99, hat die Substanz unendlich viele Attribute, von denen jedoch nur zwei, Denken und Ausdehnung, näher erläutert werden.

²³ *E II*, pr. 1 und pr. 2: „Das Denken ist ein Attribut Gottes, oder Gott ist ein denkendes Wesen. [...] Die Ausdehnung ist ein Attribut Gottes, oder Gott ist ein ausgedehntes Wesen.“ (S. 162–165) Der lateinische Text ist im Original kursiviert, die deutsche Übersetzung ist im Original gesperrt gedruckt.

²⁴ Jacobi/Spinoza, S. 132. Die Einheit von Denken und Ausdehnung hebt Jacobi wiederholt hervor, vgl. Jacobi/Spinoza, S. 98, S. 140 sowie S. 154–155.

²⁵ Jacobi verwendet für die Modifikationen der Substanz den Begriff „Daseyn“. Vgl. etwa Jacobi/Spinoza, S. 42 und S. 96.

Daseinsformen der Substanz. Gemeint ist damit die Welt des Endlichen insgesamt, die „Natura naturata“, die dem Werden und Vergehen unterliegt.²⁶ Im Unterschied zur Substanz, die durch sich selbst ist und durch sich selbst begriffen wird, ist ein Modus durch eine andere Ursache bewirkt und nicht die Ursache seiner selbst.²⁷ Wichtig für den Gedanken des „*Ev και παν*“ ist nun weniger der Unterschied zwischen der Substanz und ihren Modifikationen, sondern die Gemeinsamkeit beider. Ebenso wie Gott als ausgedehntes und als denkendes Wesen nur eine Substanz ist, so sind auch die Modifikationen der Substanz eine untrennbare Einigkeit der Modi der Ausdehnung (der Körper) und der Modi des Denkens (der Ideen). Jeder Modus ist eine individuelle Ganzheit. „*Sic etiam modus extensionis, et idea illius modi una, eademque est res, sed duobus modis expressa*“.²⁸ Einigkeit von Geist und Materie gibt es also in der Philosophie Spinozas auf zwei Ebenen, zum einen auf der Ebene der Substanz, zum anderen auf der Ebene der Modi.

Die spezifische Art der Verbindung von „*substantia*“ und „*modi*“, die Einheit des Unendlichen mit dem Endlichen also, ist in Hölderlins Aufzeichnungen mit dem Stichwort „*immanentes Ensoph*“ (II, S. 40, Hervorhebung F. H.) angesprochen:

*Ich [Jacobi]. [...] Er [Spinoza] verwarf also jeden Uebergang des Unendlichen zum Endlichen; überhaupt alle Causas transitorias, secundarias oder remotas; und setzte an die Stelle des emanierenden ein nur immanentes Ensoph; eine inwohnende, ewig in sich unveränderliche Ursache der Welt, welche mit allen ihren Folgen zusammengenommen – Eins und dasselbe wäre.*²⁹

In dem Stichwort „*immanentes Ensoph*“ spricht Jacobi den spinozistischen Grundgedanken des dem Endlichen immanenten Göttlichen an: „*Deus est omnium rerum causa immanens; non verò transiens.*“³⁰ Das Unendliche bleibt im Endlichen präsent. Dieses ist damit bei aller Verschiedenheit nicht der Vereinzelung ausgeliefert, sondern ontologisch fundiert in dem ihm immanenten Absoluten. Das einzelne Endliche ist zwar nur ein kleiner, unbedeutender Teil der unendlichen Natur Gottes,

²⁶ Vgl. *E I*, pr. 29, scholium, S. 132–133.

²⁷ Vgl. *E I*, pr. 28, S. 128–131.

²⁸ *E II*, pr. 7, scholium: „So ist auch der Modus der Ausdehnung und die Vorstellung dieses Modus ein und dasselbe Ding, aber auf zwei Weisen ausgedrückt.“ (S. 170–171).

²⁹ Jacobi/Spinoza, S. 14, Hervorhebung F. H. J.

³⁰ *E I*, pr. 18: „Gott ist die immanente, nicht aber die vorübergehende Ursache aller Dinge.“ (S. 120–121) Der lateinische Text ist im Original kursiviert, der deutsche gesperrt gedruckt. Zur Immanenz vgl. auch *E I*, pr. 15: „*Quicquid est, in Deo est, et nihil sine Deo esse, neque concipi potest.*“/„Alles, was ist, ist in Gott, und nichts kann ohne Gott seyn oder begriffen werden.“ (S. 106–107) Der lateinische Text ist im Original kursiviert, der deutsche gesperrt gedruckt.

doch zugleich ist es die einzige und damit die adäquate Art und Weise, die Unendlichkeit der „substantia“ in der Endlichkeit darzustellen. Endliches und Unendliches können nicht getrennt voneinander, sondern nur als Einheit gedacht werden.

Erinnern wir uns an die Problemstellung: Hölderlin sucht nach einem differenzlosen Urgrund, der allen Trennungen voraus liegt, um auf diesen das Schöne zu beziehen. Die Systemstelle des gesuchten Urgrundes entspräche Spinozas Substanz, die Systemstelle des Schönen entspräche Spinozas Modi. Nach der von Kant vollzogenen ‚kopernikanischen Wende‘ kann Hölderlin jedoch nicht einfach auf Spinozas Substanzmetaphysik zurückgreifen, ohne sich dem Vorwurf des „Dogmatismus“³¹ auszusetzen. Will Hölderlin spinozistisches Gedankengut für die Suche nach einem objektiven Begriff des Schönen fruchtbar machen, muss er es in zeitgenössische Begründungszusammenhänge integrieren. Der gesuchte Urgrund, auf den das Schöne zu beziehen ist, darf nicht metaphysisch postuliert werden, sondern muss aus Erfahrungstatsachen erschlossen werden.

Die Philosophie Spinozas stellt Hölderlin ein wichtiges Potential für die Entwicklung seines Denkens bereit. Bis Winter 1794/95 bleibt dieses Potential allerdings noch brach liegen. Aus seinem Brief an Hegel vom 26. Januar 1795 geht hervor, dass Hölderlin „noch in Waltershausen“, also im Herbst 1794, eine erneute „Lectüre des Spinoza“ vornimmt (II, S. 567–569, hier S. 569). Mit sehr großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich hierbei wieder um eine Lektüre von Jacobis Spinoza-Briefen.³²

1.2 Die Bestimmung des Schönen in der Vorrede zur vorletzten *Hyperion*-Fassung (1795)

Der erste Text, der vom Seyn als einem allen Trennungen voraus liegenden Urgrund spricht und darauf das Schöne als im Endlichen gegenwärtige Einigkeit bezieht, ist die Vorrede zur vorletzten Fassung des *Hyperion*-Romans, die in der zweiten Hälfte des Jahres 1795 in Nürtingen entsteht.³³ Die entsprechende Passage lautet:

³¹ Immanuel Kant: *Die Kritiken*. Hg. von Wilhelm Weischedel (1997). Hier: Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft I* (1997), S. 12 und S. 36.

³² Dies haben Friedrich Strack: *Das Systemprogramm und kein Ende*. Zu Hölderlins philosophischer Entwicklung in den Jahren 1795/96 und zu seiner Schellingkontroverse. In: Rüdiger Bubner (Hg.): *Das älteste Systemprogramm. Studien zur Frühgeschichte des deutschen Idealismus*. Bonn 1973 (= Hegel-Studien. Beiheft 9). S. 107–149, hier S. 115, sowie Dieter Henrich: *Der Grund im Bewußtsein* (1992), S. 73–85, nachgewiesen.

³³ In der Schrift *Seyn, Urtheil, Modalität* (II, S. 49–50; in der Hölderlin-Forschung wird diese Schrift auch unter dem Titel *Urtheil und Seyn* ediert) taucht das Seyn als Verbindung von Subjekt und Objekt auf: „Seyn –, drückt die Verbindung des Subjects und Objects aus.“ (II, S. 49) Auf das Schöne nimmt Höl-

Wir durchlaufen alle eine exzentrische Bahn, und es ist kein anderer Weg möglich von der Kindheit zur Vollendung.

Die seelige Einigkeit, das Seyn, im einzigen Sinne des Worts, ist für uns verloren und wir mußten es verlieren, wenn wir es erstreben, erringen sollten. Wir reißen uns los vom friedlichen $\text{Ev } \kappa\alpha\iota \text{ } \Pi\omicron\nu\upsilon$ der Welt, um es herzustellen, durch uns Selbst. Wir sind zerfallen mit der Natur, und was einst, wie man glauben kann, Eins war, widerstreitet sich jetzt, und Herrschaft und Knechtschaft wechselt auf beiden Seiten. Oft ist uns, als wäre die Welt Alles und wir Nichts, oft aber auch, als wären wir Alles und die Welt nichts. Auch Hyperion theilte sich unter diese beiden Extreme.

Jenen ewigen Widersteit zwischen unserem Selbst und der Welt zu endigen, den Frieden alles Friedens, der höher ist, denn alle Vernunft, den wiederzubringen, uns mit der Natur zu vereinigen zu Einem unendlichen Ganzen, das ist das Ziel all' unseres Strebens, wir mögen uns darüber verstehen oder nicht.

Aber weder unser Wissen noch unser Handeln gelangt in irgend einer Periode des Daseyns dahin, wo aller Widerstreit aufhört, wo Alles Eins ist; die bestimmte Linie vereinigt sich mit der unbestimmten nur in unendlicher Annäherung.

Wir hätten auch keine Ahnung von jenem unendlichen Frieden, von jenem Seyn, im einzigen Sinne des Worts, wir strebten gar nicht, die Natur mit uns zu vereinigen, wir dächten und wir handelten nicht, es wäre überhaupt gar nichts, (für uns) wir wären selbst nichts, (für uns) wenn nicht dennoch jene unendliche Vereinigung, jenes Seyn, im einzigen Sinne des Worts vorhanden wäre. Es ist vorhanden – als Schönheit; es wartet, um mit Hyperion zu reden, ein neues Reich auf uns, wo die Schönheit Königin ist. – (I, S. 558–559, Hervorhebung F. H.)

Hölderlin macht hier einen historisch vermittelten Spinozismus für die Lösung der Problematik des Schönen fruchtbar, indem er den Ursprung individueller Existenz in eine vorbewusste Einigkeit mit dem Seyn legt – eben jenen Urgrund, der allen Differenzen voraus liegt. Die Einigkeit dieses Urgrundes ist eine „seelige Einigkeit“, das „Seyn“ ist also als ‚göttlich‘ zu verstehen.³⁴ Dem empirischen Bewusstsein, das

derlin in dieser Schrift jedoch keinerlei Bezug. Die Datierung von *Seyn, Urtheil, Modalität* ist in der Hölderlin-Forschung umstritten. Dieter Henrich: Hölderlin über Urteil und Sein. Eine Studie zur Entstehungsgeschichte des Idealismus. In: D. H.: *Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789–1795)*. Stuttgart 1991. S. 47–80, hier S. 56, datiert sie auf „vor dem 20. April“ 1795 in Jena. Friedrich Strack: Das Ärgernis des Schönen. Anmerkungen zu Dieter Henrichs Hölderlindeutung. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68 (1994). S. 155–169, hier S. 158–159, rückt dagegen *Seyn, Urtheil, Modalität* in zeitliche Nähe zu der im Herbst 1795 in Nürtingen entstandenen Vorrede zur vorletzten *Hyperion*-Fassung. Zu der Schrift *Seyn, Urtheil, Modalität* im ganzen vgl. Margarethe Wegenast: *Hölderlins Spinoza-Rezeption und ihre Bedeutung für die Konzeption des „Hyperion“* (1990), S. 78–88; Dieter Henrich: Hölderlin über Urteil und Sein (1991); Dieter Henrich: Jacob Zwillings Nachlaß. In: D. H.: *Konstellationen* (1991). S. 81–100; Dieter Henrich: *Der Grund im Bewußtsein* (1992), S. 40–113, S. 541–557 und S. 682–726.

³⁴ „Seelig“ bzw. „selig“ ist im 18. Jahrhundert stärker auf den religiösen Bereich bezogen als heute und wird sogar als ein Attribut Gottes bzw. Christi gebraucht. Vgl. den Eintrag „selig“ in: Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. 32 Bände und ein Registerband. Reprint der Originalausgabe.

auf der Trennung von Subjekt und Objekt basiert, ist das Seyn nicht zugänglich. Ein Wissen um die Zugehörigkeit zur Ganzheit des Seyns kann es also nicht geben – allenfalls einen Glauben daran („Wir sind zerfallen mit der Natur, und was einst, wie man glauben kann, Eins war, widerstreitet sich jetzt“). Die *conditio humana* ist vielmehr das Geschiedensein vom Seyn. Dieser Zustand ist als „exzentrische Bahn“ metaphorisiert.³⁵ Das Exzentrische bezeichnet die Ambivalenz des Menschen hinsichtlich seiner Bezogenheit auf das Seyn: zum einen in der ursprünglichen, vorbewußten Beziehung der Einigkeit, zum anderen in dem durch das Bewusstsein gebrochenen Zustand des Getrenntseins, was jedoch das grundlegende Verhältnis der Einigkeit nicht aufhebt, sondern nur überlagert. Innerhalb der bewusstseinsbedingten exzentrischen Perspektive der Trennung vom Seyn behalten die – Kantischen – Dualismen („Herrschaft und Knechtschaft“, „Alles“ und „Nichts“) ihre Gültigkeit. Dies impliziert, daß auch die Erkenntnisvermögen des exzentrischen Subjekts die Kantischen bleiben – mit Hilfe von Verstand und Sinnlichkeit kann das Subjekt die ihm gegenüberstehenden Objekte der Wirklichkeit erfassen. Monistisches und dualistisches Denken sind mit Hilfe der Denkfigur der exzentrischen Bahn in ein philosophisches System eingebunden.

Wenn das Seyn unter den Bedingungen bewusster menschlicher Existenz nicht zugänglich ist – wie ist es möglich, auf die Existenz eines differenzlosen Urgrundes zu schließen? In einem ausgezeichneten Sonderfall ist es dem exzentrischen Subjekt möglich, sich des Seyns zu versichern: Das Absolute ist in der Begegnung mit dem Schönen zugänglich. In der Welt der Trennungen manifestiert sich die Einigkeit des Seyns als Schönheit. Das Seyn ist „vorhanden – als Schönheit“. Das Schöne ist dem Bewusstsein zugänglich und nicht etwa in einem unzugänglichen Urgrund zu suchen. Das Schöne ist als Konkretion des einigen göttlichen Seyns in der Endlichkeit

nalausgabe Leipzig 1854–1971. München 1984. Hier Band XVI (1905/1984), Sp. 514–527, bes. Sp. 525: „zu höchster bedeutungsintensität gesteigert in der beziehung auf gott [...]: nach dem herrlichen evangelio des seligen gottes, welches mir vertrauet ist. 1 *Timoth.* 1, 11; bis auff die erscheinung des herrn Jhesu Christi, welche wird zeigen zu seiner zeit, der selige und allein gewaltiger, der könig aller könige, und herr aller herrn.“ Die Kursivierungen folgen dem Original.

³⁵ Zur Denkfigur der exzentrischen Bahn vgl. Wolfgang Schadewaldt: Das Bild der exzentrischen Bahn bei Hölderlin. In: *Hölderlin-Jahrbuch* (1952). S. 1–16; Lawrence Ryan: *Hölderlins „Hyperion“*. Exzentrische Bahn und Dichterberuf. Stuttgart 1965 (= Germanistische Abhandlungen 7), 11–15; Friedrich Strack: *Ästhetik und Freiheit* (1976), S. 179–181; Ulrich Gaiert: Hölderlins „Hyperion“. Compendium, Roman, Rede. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 21 (1978/1979). S. 88–143, hier S. 111; Margarethe Wegenast: *Hölderlins Spinoza-Rezeption und ihre Bedeutung für die Konzeption des „Hyperion“* (1990), S. 94–99; Ulrich Gaiert: *Hölderlin. Eine Einführung*. Tübingen, Basel 1993 (= UTB 1731), S. 168–178.

zu verstehen.³⁶ Ist das Schöne als Konkretion des Seyns gedacht, so folgt daraus, dass es in Analogie zum Seyn strukturiert sein muss: Das Schöne – sei es in Gestalt des Kunstschönen, des Naturschönen oder des schönen Menschen – stellt eine individuelle Einigkeit des Gegensätzlichen dar, die sinnlich erscheint. In der Gestalt des Schönen ist das Göttliche einem zeitlichen Entwicklungsprozess unterworfen, in dem es zum Leben gelangt, aber auch den Tod finden kann. Doch auch wenn das Schöne stirbt – war es einmal wahrnehmbar, so reicht dies aus, um das jenseits der Zeit liegende Seyn als vorhanden zu erweisen. „Ich frage nicht mehr, wo es [das Schöne] sei; es war in der Welt, es kann wiederkehren in ihr, es ist jetzt nur verborgener in ihr.“ (I, S. 657) Eines ist jedoch unter den gedanklichen Voraussetzungen der Vorrede zur vorletzten *Hyperion*-Fassung nicht denkbar – dass das Schöne die besondere Qualität der Einigkeit verliert. Es ist eben jene Einigkeit, die das Schöne ontologisch begründet.

Das göttliche Seyn ist in der Vorrede zur vorletzten *Hyperion*-Fassung von Hölderlin nicht metaphysisch postuliert, sondern aus der Erfahrung des Schönen abstrahiert: Von der Struktur des sinnlich wahrnehmbaren Schönen wird auf das Seyn zurückgeschlossen. Die Erfahrung des Schönen erlaubt es, ein allen Trennungen vorausliegendes Seyn als vorhanden anzunehmen. Hölderlin leitet nicht das Schöne aus dem Seyn ab, sondern das Seyn aus dem Schönen.³⁷

Mit der Bestimmung des Schönen als sinnlich erscheinender Einigkeit des Gegensätzlichen überbietet Hölderlin die Ästhetik Kants und Schillers. Kant lässt die Harmonie nur hinsichtlich des Erkenntnisvermögens des Subjekts angesichts des Schönen zu. Im Anschluss daran versucht Schiller, die Harmonie von intelligibler und

³⁶ Zum Schönen als Konkretion des Seyns vgl. Mark R. Ogden: Amor dei intellectualis. Hölderlin, Spinoza and St. John. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 63 (1989). S. 420–460, hier S. 428–430; Friedrich Strack: Hölderlins ästhetische Absolutheit. In: Wolfgang Wittkowski (Hg.): *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium*. Tübingen 1990. S. 175–191, hier S. 183–184; Margarethe Wegenast: *Hölderlins Spinoza-Rezeption und ihre Bedeutung für die Konzeption des „Hyperion“* (1990), S. 103; Manfred Engel: *Der Roman der Goethezeit*. Band I: *Anfänge in Klassik und Frühromantik. Transzendente Geschichten*. Stuttgart, Weimar 1993 (= Germanistische Abhandlungen 71), S. 363; Margarethe Wegenast: Markstein Spinoza. Schönheit als „Nahme deß, das Eins ist und Alles“. In: Uwe Beyer (Hg.): *Neue Wege zu Hölderlin*. Würzburg 1994 (= Schriften der Hölderlin-Gesellschaft 18). S. 361–385, hier S. 373–374; Friedrich Strack: Das Ärgernis des Schönen (1994), S. 160; Gottfried Meinhold: Die Deutung des Schönen. Zur Genese der intellektuellen Anschauung bei Hölderlin. In: Friedrich Strack (Hg.): *Evolution des Geistes. Jena um 1800. Natur und Kunst, Philosophie und Wissenschaft im Spannungsfeld der Geschichte*. Stuttgart 1994. S. 373–392, hier S. 385.

³⁷ So auch Friedrich Strack: Hölderlins ästhetische Absolutheit (1990), S. 183–184; Friedrich Strack: Das Ärgernis des Schönen (1994), S. 160 und S. 166.

sensibler Welt in das Objekt selbst zu legen. Da Schiller dies jedoch auf Kantischem Boden unternimmt, muss dieser Versuch scheitern – auch Schillers Bestimmung des Schönen bleibt subjektiv. Hölderlin legt nun die Einigkeit von sensibler und intelligibler Welt in einen differenzlosen Urgrund, auf dessen Existenz das Schöne verweist. Damit ist die Subjektivierung des Schönen überwunden. Das Schöne hat einen objektiven Bestimmungsgrund, der jedem einzelnen Schönen gemeinsam ist: die untrennbare Einigkeit.

Dies impliziert noch ein zweites. Bei den dualistischen Denkern Kant und Schiller stellt das Schöne eine bloß synthetische Harmonie dar, die sich als entsprechend instabil erweist: Schillers schöne Seele hört unter Gewalteinwirkung auf, eine solche zu sein, und Kants Harmonie des Erkenntnisvermögens kommt bei einer falschen Einstellung des Subjekts zum Gegenstand gar nicht zustande. Hölderlins Schönes dagegen stellt eine ‚echte‘, vermittlungslose Einigkeit dar, in der die Gegensätze nicht nur zusammenklingen, sondern untrennbar miteinander verbunden sind. Eine solche Einigkeit zeichnet sich durch maximale Stabilität aus.

2. Die dichterische Gestaltung des Schönen in der Endfassung des *Hyperion* (1797/1799)

2.1 Der subjektive Bestimmungsgrund des Schönen: Diotima aus der Perspektive Hyperions

In der endgültigen Romanfassung ist Hyperion als ein exzentrischer Charakter dargestellt – in Übereinstimmung mit den Vorgaben der Vorrede zur vorletzten Romanfassung. Das Schwanken zwischen „Alles“ und „Nichts“ (I, S. 558) äußert sich in einem raschen Wechsel von ekstatischen Aufschwüngen und depressiven Abschwüngen. Nach der Trennung von seinem Lehrer Adamas und nach seiner Enttäuschung über die vermeintlich „Gebildeten“ in Smyrna sagt Hyperion über sich: „der schöne Trost, in Einer Seele meine Welt zu finden, mein Geschlecht in einem freundlichen Bilde zu umarmen, auch der gebrach mir“ (I, S. 628). In dieser Lebenssituation imaginiert er sich folgendes Wunschbild:

Mein Herz verschloß jetzt seine Schätze, aber nur, um sie für eine bessere Zeit zu sparen, für das Einzige, Heilige, Treue, das gewiß, in irgend einer Periode des Daseyns, meiner dürstenden Seele begegnen sollte.

Wie seelig hieng ich oft an ihm, wenn es, in Stunden des Ahnens, leise, wie das Mondlicht, um die besänftigte Stirne mir spielte? Schon damals kannt' ich dich, schon damals bliktest du, wie ein Genius, aus Wolken mich an, du, die mir einst, im Frieden der Schönheit, aus der trüben Wooge der Welt stieg! Da kämpfte, da glüht' es nimmer, diß Herz.

Wie in schweigender Luft sich eine Lilie wiegt, so regte sich in seinem Elemente, in den entzückenden Träumen von ihr, mein Wesen. (I, S. 628–629)

Der Textausschnitt beginnt mit der Rede über ein unbestimmtes, neutrales Phänomen, „das Einzige, Heilige, Treue“. Im Verlauf des nächsten Abschnitts wechselt die Sprechsituation zur Anrede eines „du“, das sich durch das Relativpronomen „die“ als weibliches Gegenüber identifizieren lässt. Der dritte Abschnitt ist wieder in der Form einer Rede über gehalten, wobei nun der Sprechgegenstand, entsprechend der vorangegangenen Anrede, ins Femininum gesetzt ist, „ihr“. Hyperion imaginiert also ein weibliches „Du“ – und wer sonst als Diotima kann im Kontext des Hyperion damit gemeint sein? Somit kann diese Textstelle als Einführung der Diotima-Figur gelesen werden.³⁸ Hyperion entwirft sich also lange vor seiner ersten Begegnung mit Diotima ein Bild von ihr, das aus seinen Sehnsüchten gespeist wird und an seine Bedürfnisse gebunden ist.³⁹

Entscheidend an dieser Passage ist zweierlei: Erstens wird Diotima bereits in Hyperions Vision mit der Schönheit korreliert. Das Stichwort fällt explizit und wird gestützt durch die implizite Andeutung der „aus dem Schaume des Meeres“⁴⁰ geborenen Venus: „du, die mir einst, im Frieden der Schönheit, aus der trüben Wooge der Welt stieg!“ Zweitens nimmt Hyperion im Zuge des Entwurfs der Diotima als ‚schön‘ bereits einen bestimmten Effekt auf sich vorweg: Die Schönheit der Diotima soll ausgleichend auf Hyperions exzentrisch zwischen Extremen schwankende Gemütsverfassung wirken. Innerhalb der oben zitierten Passage ist dies zweimal erwähnt und damit deutlich markiert. Hyperion antizipiert die Wirkung der Diotima in dem Stichwort „besänftigte Stirne“ und fährt fort: „Da kämpfte, da glüht‘ es nimmer, diß Herz.“ Die Schönheit der Diotima ist also zunächst einmal hinsichtlich ihrer

³⁸ Lawrence Ryan: *Hölderlins „Hyperion“* (1965), S. 84, schreibt, der Erzähler erkenne rückblickend, er habe Diotima gekannt, ohne daß sie ihm leibhaftig erschienen sei. Friedbert Aspetsberger: *Welteinheit und epische Gestaltung. Studien zur Ichform von Hölderlins Roman „Hyperion“*. München 1971 (= Zur Erkenntnis der Dichtung 10), S. 333, kommentiert die oben zitierte Textpassage, Diotima sei Hyperion „als Bild der Hoffnung [...] gleichsam eingeboren“. Als erste hat Brigitte Haberer: *Sprechen, Schweigen, Schauen. Rede und Blick in Hölderlins „Der Tod des Empedokles“ und „Hyperion“*. Bonn, Berlin 1991 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 388), S. 194, eine analytische Abklärung dieser Passage vorgenommen.

³⁹ Marlies Janz: Hölderlins Flamme – Zur Bildwerdung der Frau im „Hyperion“. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 22 (1980/1981). S. 122–142, hier S. 125, S. 127 und S. 134–135, weist in ihrer feministischen Interpretation nachdrücklich auf Hyperions Funktionalisierung der Diotima für seine eigenen Bedürfnisse hin. Den Aspekt der Schönheit analysiert Janz nicht.

⁴⁰ Zur Venus vgl. Benjamin Hederich: *Gründliches mythologisches Lexikon*. Reprographischer Nachdruck der Originalausgabe Leipzig 1770. Darmstadt 1996, Sp. 2436–2447, bes. Sp. 2437.

Funktion für seine Person von Interesse. Nicht der schöne Mensch wird fokussiert, sondern dessen Wirkung auf das Subjekt.

Die Art und Weise, wie Hölderlin im ersten Band des *Hyperion* die Thematik des Schönen gestaltet, ist erstaunlich weit entfernt von der Bestimmung des Schönen als sinnlich erfahrbarer Einigkeit des Gegensätzlichen in der Vorrede zur vorletzten *Hyperion*-Fassung. Umso frappierender ist die Nähe zu Kants Bestimmung des Schönen, das das Erkenntnisvermögen des Subjekts in ein harmonisches Wechselspiel eintreten läßt. Zwar sind es bei Hölderlin die gesamten inneren Kräfte Hyperions, die angesichts des Schönen in harmonische Übereinstimmung gebracht werden – entscheidend ist jedoch, daß in beiden Fällen das Schöne auf eine subjektive, harmonisierende Wirkung reduziert ist.

Als Hyperion auf Diotima trifft, überträgt er die von ihm präfigurierten Merkmale auf ihre Person. Was Hyperion als „das Einzige, Heilige, Treue“ antizipiert hatte, will er in der Gestalt der Diotima als „das Göttliche“ und als „diß Einzige“ erblicken. Analog zum sechsten Brief des Romans vollzieht Hyperion im Schreiben einen Wechsel von der Rede über zur Anrede :

Ich hab' es heilig bewahrt! wie ein Palladium, hab' ich es in mir getragen, das Göttliche, das mir erschien! und wenn hinfort mich das Schicksaal ergreift und von einem Abgrund in den andern mich wirft, und alle Kräfte ertränkt in mir und alle Gedanken, so soll diß Einzige doch mich selber überleben in mir, und leuchten in mir und herrschen, in ewiger, unzerstörbarer Klarheit! –

So lagst du hingegossen, süßes Leben, so bliktest du auf, erhubst dich, standst nun da, in schlanker Fülle, göttlich ruhig, und das himmlische Gesicht noch voll des heitern Entzückens, worinn ich dich störte! (I, S. 655)

Hyperion erblickt sein selbst entworfenes Bild in Gestalt der Diotima. Diese spricht bei ihrer ersten Begegnung mit Hyperion kein Wort. Die Schilderung erfolgt ganz aus der Sicht Hyperions, der seine Aufmerksamkeit auf das Finden des von ihm voraus entworfenen Bildes richtet.

Im Folgenden will Hyperion auch das präfigurierte Merkmal der Schönheit an Diotima erkennen, der vorgebildete „Frieden der Schönheit“ (I, S. 629) taucht in wörtlicher Übereinstimmung wieder auf. Damit geht auch der präfigurierte Effekt der Schönheit auf Hyperion einher, der harmonische Ausgleich seiner exzentrischen Gemütsverfassung. Hyperion beschreibt die Wirkung Diotimas auf ihn folgendermaßen: „Friede der Schönheit! göttlicher Friede! wer einmal an dir das tobende Leben und den zweifelnden Geist besänftigt, wie kann dem anderes helfen?“ (I, S. 656) Die Schönheit der Diotima ist auch hier hinsichtlich ihrer Wirkung auf Hyperion

geschildert. Das Schöne bleibt damit an die Bedürfnisse des Subjekts gebunden.

Wichtig für die folgenden Überlegungen ist, dass alle Attribute Diotimas aus dem Mund Hyperions stammen, der die seiner Imagination entsprungenen Merkmale der Diotima auf ihre Person überträgt. Damit müssen alle Eigenschaften Diotimas – einschließlich desjenigen der Schönheit – zunächst einmal als Zuschreibungen Hyperions angesehen werden. Über die wirklichen, objektiven Eigenschaften Diotimas können an dieser Stelle noch keine Aussagen getroffen werden.

Der harmonische Ausgleich von Hyperions exzentrischer Verfasstheit ist stets mit der Schönheit Diotimas korreliert und begegnet im Verlauf der Romanhandlung immer wieder. In frappierend genauer Übereinstimmung mit der Antizipation der ‚Besänftigung‘ seines Gemüts durch die Göttin der Schönheit (I, S. 628) schreibt Hyperion über Diotima an anderer Stelle:

Ich stand vor ihr, und hört’ und sah den Frieden des Himmels, und mitten im seufzenden Chaos erschien mir Urania.

Wie oft hab’ ich meine Klagen vor diesem Bilde gestillt! wie oft hat sich das übermüthige Leben und der strebende Geist besänftigt, wenn ich, in seelige Betrachtungen versunken, ihr in’s Herz sah [...].“ (I, S. 663)

Hyperion schreibt Diotima Schönheit zu, um sich im folgenden der harmonisierenden Wirkung auf seine exzentrische Gemütsverfassung zu versichern. Hölderlin scheint sich also noch immer in großer Nähe zur Kantischen Ästhetik zu befinden, die dem Schönen nur einen subjektiven Bestimmungsgrund zubilligt. Dies ist umso erstaunlicher, als Hölderlin die „Kantische Gränzlinie“ (II, S. 551) mit der objektiven Begründung des Schönen in der Vorrede zur vorletzten Hyperion-Fassung bereits überschritten hat. In der dichterischen Gestaltung des Schönen scheint Hölderlin also hinter der philosophischen Begründung zurückzubleiben.

2.2 Der objektive Bestimmungsgrund des Schönen: Diotima

Das Schöne ist in der Endfassung des Romans nicht nur an die Perspektive Hyperions gebunden. Auch in der Figur der Diotima ist das Schöne dichterisch gestaltet – per Einigkeit des Gegensätzlichen, die sinnlich erscheint. Diotimas ganzheitliche Ausdrucksweisen, die die untrennbare Einigkeit von an sich disparaten Eigenschaften, die sich in ihrem Wesen vereinigen, anzeigen, lassen sich als Belege für ihre Schönheit interpretieren. Diese äußert sich auf zweierlei Weise.

Die erste Art und Weise betrifft unmittelbar ihre Person. Diotimas Stille und ihr Gesang bringen ihr Wesen, das sich durch zu einem Ganzen vereinigte Kräfte aus-

zeichnet, unverfälscht zum Ausdruck.⁴¹ „Nur, wenn sie sang, erkannte man die liebende Schweigende, die so ungerne sich zur Sprache verstand.“ (I, S. 660) So schreibt Hyperion, und entsprechend schreibt Diotima selbst in ihrem Abschiedsbrief: „Stille war mein Leben“ (I, S. 748). Schweigend verweigert sich Diotima der Sprache, die jeden komplexen Zusammenhang in einzelne Inhalte zergliedern und diese hierarchisieren müsste, um sie anschließend in einem zeitlichen Nacheinander anzuordnen – das Ganze würde damit notwendigerweise zerstört. Im Gesang dagegen artikuliert sich Diotima auf adäquate Weise, denn im Gesang vereinigen sich sinngebender Text und zu einer Melodie geordnete Töne zu einem Ganzen, wobei die Melodie das gesamte Spektrum von hohen und tiefen Tönen aufeinander bezieht: „Diotimas Gesang, wenn er, in goldner Mitte, zwischen Höhe und Tiefe schwebte“ (I, S. 673). Der Gesang ist das geeignete Medium, um Diotimas Charakter, der – gemäß der All-Einheitsstruktur des Schönen – so gegensätzliche Eigenschaften wie „alle Größe und Demuth, alle Lust und alle Trauer des Lebens“ (I, S. 660) in sich vereinigt, zu artikulieren.

Dass Diotimas Wesen auf Einigkeit angelegt ist, zeigt sich auch, als sie und Hyperion „am Rande des Berggipfels“ stehen (I, S. 659). Der Gipfel verbindet Himmel und Erde, Höhe und Tiefe. Als höchster Punkt des Berges ist er mit der Erde verbunden und, von unten betrachtet, ein Zielpunkt; als höchster Punkt des Berges stellt er den Ausgangspunkt für den Weg nach oben dar. Diotima lässt an ihrem Verhalten erkennen, dass sie auf beide Dimensionen – auf die der Höhe und auf die der Tiefe – zu reagieren vermag. Damit stellt auch sie, analog zum Berggipfel, eine Verbindung zwischen Himmel und Erde, Höhe und Tiefe her. Zunächst wendet sich Diotima in die Höhe: „als begänne sie den Flug in die Wolken, stand sanft empor gestreckt die ganze Gestalt, in leichter Majestät, und berührte kaum mit den Füßen die Erde“

⁴¹ Friedbert Aspetsberger: *Welteinheit und epische Gestaltung* (1971), S. 188, kommentiert Diotimas Gesang folgendermaßen: „sie ist im Gesang: hier ereignet sich in der Sprache, in den Briefen, das Aufbrechen der Sprache auf das Sein hin“. Hervorhebung F. A. Zu „Musik und Schweigen als Möglichkeiten, die dem Ausdruck bzw. der Erfahrung des Schönen angemessener sind als Sprache“ vgl. Andreas Siekmann: Die ästhetische Funktion von Sprache, Schweigen und Musik in Hölderlins *Hyperion*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 54 (1980). S. 47–57, hier S. 47. Margarethe Wegenast: *Hölderlins Spinoza-Rezeption und ihre Bedeutung für die Konzeption des „Hyperion“* (1990), S. 176, interpretiert Diotimas Stille und ihren Gesang als „ganzheitliche Ausdrucksformen“ vor dem Hintergrund eines spinozistischen Denkens. Ähnlich versteht Brigitte Haberer: *Sprechen, Schweigen, Schauen* (1991), S. 239–246, Diotimas Schweigen und ihren Gesang als „authentische[n] Ausdruck von Diotimas nirgendwo sonst vermittelbarer Realität“ (S. 241). Eine Spezialuntersuchung zur Diotima-Figur im Spannungsfeld von Figur und Stimme hat Katharina Jeorgakopulos: *Die Aufgabe der Poesie. Präsenz der Stimme in Hölderlins Figur der Diotima*. Würzburg 2003 (= Epistemata 432) vorgelegt.

(I, S. 659). Unmittelbar anschließend lotet Diotima die Dimension der Tiefe aus: „Sie hatte ihre Lust daran, die schrökende Tiefe zu messen, und sich hinab zu verlieren in die Nacht der Wälder, die unten aus Felsenstücken und schäumenden Wetterbächen herauf die lichten Gipfel strekten.“ (I, S. 659) Diotima stellt also den Kristallisationspunkt dar, an dem sich exemplarisch ein Ganzes in der Natur herstellt, das wiederum mit der schönen Einigkeit von Diotimas Wesen korrespondiert. Ihre „Ruhe“ sowie ihr „Frieden“ (I, S. 669) lassen sich ebenfalls, der All-Einheitsstruktur des Schönen entsprechend, als Ausdruck der Einigkeit von Diotimas Kräften verstehen.

Die zweite Art und Weise betrifft die komplexen, ganzheitlichen Beziehungen, die Diotima zwischen sich und ihrem Umfeld zu stiften vermag. Diotima ist auf besondere Weise in die Natursphäre eingebunden.⁴² „Unter den Blumen war ihr Herz zu Hause, als wär’ es eine von ihnen“ (I, S. 661) – so schreibt Hyperion über sie, und sie selbst nennt sich in ihrem Abschiedsbrief „eine Blume unter den Blumen“ und bezeichnet „die lieblichen Pflanzen“ als ihre „Vertrauten“ (I, S. 746). Die intuitive Kenntnis der Natursphäre befähigt Diotima dazu, die Blumen neu zu benennen, mit Namen, die nur ihr bekannt sind. Auf diese Weise entsteht eine besondere, exklusive Verbindung zwischen ihr und der Natur: „Sie nannte sie [die Blumen] alle mit Namen, schuff ihnen aus Liebe neue, schönere, und wusste genau die fröhlichste Lebenszeit von jeder.“ (I, S. 661)

2.3 Diotimas Verlust ihrer Schönheit

Die objektive und die subjektive Bestimmung des Schönen werden im Verlauf der Romanhandlung zu einander in Beziehung gesetzt: Hyperions subjektive Wahrnehmung gefährdet Diotimas objektive Schönheit. Diotimas Liebe zu Hyperion treibt sie über sich selbst hinaus und entfremdet sie dem ihr eigenen Lebensbereich. Es erwächst in ihr der Wunsch, „mehr zu seyn, denn nur ein sterblich Mädchen“ (I, S. 672). Dies impliziert den Verlust ihrer ganzheitlichen Eigenschaften und damit den Verlust ihrer Schönheit. Dies ist am offensichtlichsten daran zu erkennen, daß sich ihre Stille und ihr Gesang, adäquater Ausdruck ihrer all-einigen Schönheit, zum

⁴² Wolfgang Binder: Hölderlins Namenssymbolik. In: *Hölderlin-Jahrbuch* 12 (1961/1962). S. 95–204, hier S. 156 und S. 160, bezeichnet Diotima als „tellurisches Wesen“. Lawrence Ryan: *Hölderlins „Hyperion“* (1965), S. 110, schreibt, in Diotima werde das von der Natur Geschenkte erstmals in vollendeter Gestalt vergegenwärtigt. Marlies Janz: *Hölderlins Flamme – Zur Bildwerdung der Frau im „Hyperion“* (1980/1981), S. 142, bezeichnet Diotima als „reines Naturwesen“. Brigitte Haberer: *Sprechen, Schweigen, Schauen* (1991), S. 250, spricht von Diotimas „unreflektierte[m], naturnahen Zustand“. Die „faktische wie metaphorische Affinität Diotimas zum Bereich der Erde und der Pflanzen“ betont auch Manfred Engel: *Der Roman der Goethezeit*, Band I: *Anfänge in Klassik und Frühromantik* (1993), S. 368–369. Hervorhebung M. E.

Sprechen wandeln.⁴³

Als Hyperion in den Krieg zieht, um das alte Hellas zu restaurieren, schreiben die Liebenden einander Briefe. In diesen Briefen erweist sich Diotima als höchst beredt. Sie ist also nicht mehr „die liebende Schweigende“ (I, S. 660), als die sie anfangs eingeführt wurde. Auf der Suche nach einer Erklärung für ihren nahenden Tod vollzieht sie einen signifikanten Austausch der bisherigen Rollen. War sie die Schweigende und Hyperion der Redegewandte, so belegt sie ihn bezüglich der Sinngebung ihres Todes in ihren Briefen mit einem Sprechverbot bzw. Schweigegebot: „Frage nicht wie? erkläre diesen Tod dir nicht!“ (I, S. 747) Diesem zunächst verhängten Schweigegebot entspricht auf paradoxe Weise ein Sprechgebot: „sprich! war es meines Herzens Üppigkeit, die mich entzweite mit dem sterblichen Leben?“ (I, S. 747) Den Verlust ihrer auf dem Schweigen basierenden ganzheitlichen, schönen Seinsweise thematisiert sie in der vorletzten „Fortsetzung“ ihres Abschiedsbriefes: „Ich habe viele Worte gemacht, [...]. Was konnt' ich aber bessers in den besten meiner letzten Lebensstage thun? – Auch treibt michs immer, mancherlei zu sagen. Stille war mein Leben; mein Tod ist beredt.“ (I, S. 748)

Ebenso wie ihr Schweigen und ihr Gesang, so geht auch Diotimas innige Bindung an die Natur verloren. Diotima selbst empfindet die Loslösung von der Natursphäre als Verfehlung: „o wie sie rief: abtrünnig bin ich geworden von Mai und Sommer und Herbst, und achte des Tages und der Nacht nicht, wie sonst, gehöre dem Himmel und der Erde nicht mehr“ (I, S. 680). In ihrem Abschiedsbrief nimmt Diotima das Thema ihrer Entfremdung von der Natursphäre wieder auf. In Anlehnung an die Szene, als sie und Hyperion „am Rande des Berggipfels“ stehen (I, S. 659) und sie eine exemplarische Verbindung zwischen Himmel und Erde herstellt, erinnert sie sich: „die Kräfte der Erde und des Himmels trafen sich friedlich zusammen in ihr [Diotima]“ (I, S. 746). Doch ihre vormals so einzigartige Bindung an die Natur ist verloren gegangen, sie selbst bezeichnet sich als „eine Fremdlingin unter den Knospen des Mais“ (I, S. 746). Der Verlust ihrer Schönheit zieht ihren Tod nach sich –

⁴³ Lawrence Ryan: *Hölderlins „Hyperion“* (1965), S. 191, schreibt, Diotima erfülle sich nicht mehr in der Selbstgenügsamkeit ihres in sich ruhenden Daseins. Ähnlich Friedbert Aspetsberger: *Welteinheit und epische Gestaltung* (1971), S. 152; Ulrich Gaier: Diotima, eine synkretistische Gestalt. In: Valérie Lawitschka (Hg.): *Turm-Vorträge 1989/90/91. Hölderlin: Christentum und Antike*. Tübingen 1991. S. 141–172, hier S. 147–149. Margarethe Wegenast: *Hölderlins Spinoza-Rezeption und ihre Bedeutung für die Konzeption des „Hyperion“* (1990), S. 166, schreibt, Diotimas vorletzter Brief sei von „exzentrische[r] Tendenz“ beherrscht. Die sprachorientierte Veränderung der Diotima analysiert Brigitte Haberer: *Sprechen, Schweigen, Schauen* (1991), S. 252–256 und S. 259–261.

Diotima stirbt. Im Tod kehrt sie in das Ganze des Seyns zurück.⁴⁴

Angesichts dieser Interpretationsergebnisse muss eine Spannung konstatiert werden zwischen Hölderlins theoretischer Bestimmung des Schönen und der dichterischen Umsetzung. Einerseits konzipiert der Text den exzentrisch zwischen „Alles“ und „Nichts“ (I, S. 558) schwankenden Hyperion als einen Menschen, dessen Gemütskräfte unter dem Einfluss Diotimas zu einem harmonischen Ausgleich gelangen. Hyperion erlebt also die Schönheit Diotimas in Reminiszenz zu Kants Bestimmung des Schönen als synthetischer Einheit der inneren Kräfte. Andererseits ist Diotima im Hyperion-Roman als ein schöner, ganzheitlicher Mensch gestaltet – eine Konkretion des Seyns im Sinn der Vorrede zur vorletzten Hyperion-Fassung. Der Text stellt jedoch die Schönheit Diotimas als instabil dar: Diotima verliert ihre ganzheitlichen Eigenschaften. Im Rahmen der Voraussetzungen der Vorrede zur vorletzten Romanfassung, die das Schöne als ontologisch schön qualifiziert, ist dies nicht zu erklären.

3 Die dichterische Gestaltung des Schönen in der *Diotima*-Lyrik⁴⁵

3.1 *Der gute Glaube* (Frankfurt, 1798)

Die asklepiadeische Kurzode⁴⁶ *Der gute Glaube*, die den Namen Diotimas nicht

⁴⁴ Diotimas Abschiedsbrief, in dem sie zur Sinngebung ihres Todes gelangt, wird in dieser Studie nicht interpretiert. Vgl. dazu Marlies Janz: Hölderlins Flamme – Zur Bildwerdung der Frau im „Hyperion“ (1980/1981), S. 123 und S. 140; Margarethe Wegenast: *Hölderlins Spinoza-Rezeption und ihre Bedeutung für die Konzeption des „Hyperion“* (1990), S. 168–175; Manfred Engel: *Der Roman der Goethezeit*, Band I: *Anfänge in Klassik und Frühromantik* (1993), S. 340–341; Doris Feil: *Stufen der Seele. Erkenntnistheoretische Darstellung in Goethes „Werther“ und Hölderlins „Hyperion“*. Oberhausen 2005 (= Beiträge zur Kulturwissenschaft 7), S. 204–206; Gideon Stiening: *Epistolare Subjektivität. Das Erzählsystem in Friedrich Hölderlins Briefroman „Hyperion oder der Eremit in Griechenland“*. Tübingen 2005 (= Frühe Neuzeit 2005), S. 393–408 und S. 462–471.

⁴⁵ Hölderlins Diotima-Lyrik, insgesamt 24 Gedichte, geschrieben zwischen 1796 und 1800, läßt sich auf biographischer Ebene als Liebeslyrik für Susette Gontard, das Vorbild der Diotima-Figur, lesen. Vgl. Adolf Beck (Hg.): *Hölderlins Diotima Susette Gontard. Gedichte – Briefe – Zeugnisse. Mit Bildnissen*. Frankfurt am Main 1980. Zugleich fügt sich die Diotima-Lyrik in den Kontext der Ästhetik und wird so zu einem wichtigen Seitenstück zur Diotima-Handlung des *Hyperion*-Romans.

⁴⁶ Die Druckvorlage zu 18 Kurzgedichten schickt Hölderlin im Juni und August 1798 in zwei Sammelhandschriften an seinen Freund Neuffer für dessen *Taschenbuch für Frauenzimmer von Bildung*. Im einzelnen handelt es sich um die Gedichte *An die Parzen*, *Diotima* – „Du schweigst ...“ (1. Fassung), *An Ihren Genius*, *Abbitte*, *Stimme des Volks*, *Ehmals und jetzt*, *Lebenslauf*, *Die Kürze*, *Die Liebenden*, *Menschenbeifall*, *Die Heimath* (1. Fassung), *Der gute Glaube*, *Ihre Genesung* (1. Fassung), *Das Unverzeihliche*, *An die jungen Dichter*, *An die Deutschen*, *Die scheinheiligen Dichter*, *Dem Sonnengott* und *Sonnenuntergang*. Vier dieser Gedichte, *Stimme des Volks*, *Menschenbeifall*, *Die scheinheiligen Dichter* und *Sonnenuntergang*, nimmt Neuffer erst in das *Taschenbuch* des Jahres 1800 auf. Die in Neuffers *Taschenbuch für Frauenzimmer von Bildung*, auf das Jahr 1799 erschienenen Kurzoden bringen Hölderlin

nennt, nimmt die Thematik der bedrohten Schönheit aus dem *Hyperion*-Roman wieder auf, so dass sich im „Du“ des Gedichts Diotima wieder erkennen lässt. Im Gegensatz zum Roman gelangt die Ode *Der gute Glaube* zu einer eindeutig positiven Lösung hinsichtlich des Schicksals der Diotima.

Schönes Leben! du liegst krank, und das Herz ist mir

Müd vom Weinen und schon dämmert die Furcht in mir, (Vers 1–2)⁴⁷

Im ersten Vers wird Diotima als „Schönes Leben!“ apostrophiert. Sie ist also schön, was im Sinn der Vorrede zur vorletzten *Hyperion*-Fassung eine ganzheitliche Existenz meint. In ihrem ausgeglichenen Charakter sind gegensätzliche Eigenschaften zu einer Einigkeit verbunden. „Schönes“ ist das erste Wort der Ode – die Schönheit Diotimas ist an einer metrisch gewichtigen Stelle plaziert und damit auch formal hervorgehoben. Die schöne Existenz Diotimas erweist sich allerdings als gefährdet: Diotima ist krank. „[L]iegt krank“ könnte nicht stärker betont sein – beide Worte sind einsilbig und stehen an den Hebungen vor und nach der Zäsur. An dieser Stelle läßt das Metrum bereits ahnen, wie ernsthaft Diotima erkrankt ist: Sie schwebt in Lebensgefahr, was erst Vers 4 expliziert („sterbest“). Warum Diotima erkrankt ist, dazu macht das Gedicht keine Aussage.

Im zweiten Halbvers des ersten Verses wechselt der Blick auf das lyrische Ich, das in tiefer Trauer und großer Sorge ist. Allmählich steigt in ihm der schreckliche Gedanke auf, dass Diotima sterben könnte, „schon dämmert die Furcht in mir“ (Vers 2). Die drohende Gefahr, die dieser Gedanke enthält, spiegelt sich im Metrum wider. Die „Furcht“ steht in einer Hebung, und „schon dämmert“ ist an den Halbversgrenzen, also in den beiden Hebungen vor und nach der Zäsur, plaziert. Auch die Ode *Der gute Glaube* deutet also die Möglichkeit eines tragischen Verlaufs von Diotimas Schicksal an, wie ihn der *Hyperion*-Roman ausführt.

die erste bedeutende Anerkennung durch einen Kritiker von Rang, August Wilhelm Schlegel, in der angesehenen Jenaischen *Allgemeinen Literaturzeitung* vom 2. März 1799. In einem Brief an die Mutter vom 25. März 1799 zitiert Hölderlin aus Schlegels Rezension, um ihr „etwas Hoffnung“ zu geben, daß seine „gegenwärtige Arbeit eine günstige Aufnahme finden werde“ (vgl. II, S. 759–762, hier S. 761). Vgl. III, S. 28–29. Zur asklepiadeischen Ode vgl. Christian Wagenknecht: *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*. 2., durchgesehene Auflage. München 1989, S. 87. Zu Hölderlins Kurzoden vgl. Max Kommerell: *Dichterische Welterfahrung. Essays*. Hg. von Hans Georg Gadamer. Frankfurt am Main 1952, S. 194–204. Zu Hölderlins Verwendung der antiken Strophenformen vgl. Wolfgang Binder: Hölderlins Odenstrophe. In: W. B.: *Hölderlin-Aufsätze*. Frankfurt am Main 1970. S. 47–75, hier S. 51–56. Zur Gattung der Ode vgl. Karl Viëtor: *Geschichte der deutschen Ode*. München 1923.

⁴⁷ Zu *Der gute Glaube* vgl. I, S. 192. Im folgenden werden nur noch die Verszahlen angegeben.

Die Besorgnis des lyrischen Ich über die Krankheit und den möglichen Tod Diotimas drückt sich in den ersten beiden Versen auch im Verhältnis von Rhythmus und Metrum aus: Die Phrasierung läuft den Vorgaben des Metrums entgegen. „Schönes Leben“ ist eine zusammengehörige Phrase, und die darauf folgende Phrase „du liegst krank“ geht über die Halbversgrenze hinweg und ignoriert die vom Metrum verlangte Zäsur. Die unruhige Phrasierung setzt sich in der zweiten Hälfte des ersten Verses fort, das Enjambement missachtet die Versgrenze. Als das lyrische Ich die Möglichkeit andeutet, dass Diotima sterben könnte, ist die Zäsur zwischen den beiden Halbversen zum zweiten Mal überspielt. Erst am Ende von Vers 2, als das Ende der Phrase mit dem Ende des Verses zusammenfällt, beruhigt sich das Sprechen wieder. In der zweiten Strophenhälfte entwirft das lyrische Ich eine Lösung, die das Überleben Diotimas sicherstellt und damit ihre Schönheit bewahrt.

Doch, doch kann ich nicht glauben,

Daß du sterbest, so lang du liebst. (Vers 3–4)

Mit dem zweifach beschwörend wiederholten „doch“ setzt ein Umschwung ein. Diotimas Liebe zum lyrischen Ich ist es, die sie gegen die sie bedrohende Krankheit immunisiert. So lange Diotima mit dem lyrischen Ich in Liebe verbunden ist, ist sie in einem größeren Ganzen aufgehoben. Sie muss sich nicht – vereinzelt – auf ihre eigenen, im Schwinden begriffenen Kräfte verlassen, sie wird vielmehr von der Kraft des Geliebten mitgetragen. Das lyrische Ich selbst stabilisiert die Schönheit und stellt auf diese Weise das Weiterleben des Du sicher. „[L]iebst“ steht am Ende des letzten Verses und damit am Ende der Kurzode in einer Hebung. „[L]iebst“ korrespondiert mit „Schönes“ zu Beginn des ersten Verses. Die Liebe erhält die Schönheit Diotimas – anders als in der Romanhandlung, wo Diotima durch ihre Liebe zu Hyperion dem ihr eigenen Lebensbereich entfremdet wird, was wiederum den Verlust ihrer Schönheit nach sich zieht.

Zu bedenken bleibt noch, dass es sich bei der positiven Schlusswendung um einen subjektiv bleibenden Lösungsentwurf des lyrischen Ich handelt. Wie ist das zu bewerten?

Inhaltlich liefert der Text keine Hinweise darauf, die erkennen lassen, dass dieser Entwurf des lyrischen Ich in erster Linie zur eigenen Beruhigung gedacht ist. Das Du, also Diotima, steht im Mittelpunkt des Interesses, nicht die Wirkung des Du auf das Ich.

Und auch die formale Gestaltung läuft den Aussagen des Textes nicht entgegen. Im Gegenteil: Die ruhiger werdende Phrasierung in der zweiten Strophenhälfte gibt ei-

nen klaren Hinweis darauf, daß die vom lyrischen Ich entworfene Lösung durchaus tragfähig sein könnte. Zu Beginn von Vers 3 bewirkt zwar das wiederholte „doch“ noch ein Stocken im Versfluss, aber danach beruhigt sich das Sprechen deutlich, und das Ende der Phrase fällt mit dem Ende des Verses zusammen. Das ruhige Sprechen hält auch in Vers 4, in dem der Blick wieder auf das Du wechselt, an. Aus dem Zusammenspiel von Inhalt und Form lässt sich schließen, dass das Schicksal Diotimas in diesem Gedicht ein gutes Ende nimmt.

Die Ode *Der gute Glaube* setzt damit die theoretischen Vorgaben, die die Vorrede zur vorletzten *Hyperion*-Fassung hinsichtlich des Schönen macht, klarer als der *Hyperion*-Roman um: Die Schönheit Diotimas bleibt, obwohl zeitweise gefährdet, stabil und unzerstörbar.

3.2 *Ihre Genesung* (Frankfurt, 1798)

Auch die asklepiadeische Ode *Ihre Genesung* gehört zur Frankfurter Liebeslyrik, und schon unter diesem Gesichtspunkt lässt sich das im Femininum verwendete Pronomen im Titel des Gedichtes – „ihre“ – als Verweis auf Diotima verstehen. Ferner lässt sich die Ode über zwei Motive an den *Hyperion* koppeln.

Erstens lässt sich über das auf Diotima bezogene Stichwort „leidet“ (Vers 1)⁴⁸ eine Verbindung zur Romanhandlung herstellen. Nachdem Hyperion Diotima allein zurückgelassen hat, klagt sie in ihren Briefen an den fernen Geliebten über „Trauer“ (I, S. 713) und „Seufzen“ (I, S. 714) und gesteht schließlich: „Mir mangelt der heitre Blick in die Welt und die freie Lust an allem Lebendigen.“ (I, S. 718) Dieser Gemütszustand lässt sich mit Fug und Recht als „leiden“ – und zwar in einem umfassenden Sinn – bezeichnen. Das *Deutsche Wörterbuch* definiert das Verb „leiden“ folgendermaßen: „von not, gefahr, plage, widrigem irgend welcher art, das an den menschen heran tritt“, als erste Spezifizierung wird der „seelenschmerz“ genannt.⁴⁹ Genau in diesem Sinn, als seelische Erkrankung, soll Diotimas Leiden in diesem Gedicht verstanden werden.

Als zweites Motiv ist die besondere Verbundenheit mit der Natur zu nennen, die Diotima vor der Begegnung mit Hyperion auszeichnet. Diotima weiß sich eingebunden in das Ganze der Natur: Dies qualifiziert sie in einem objektiven Sinn als „schön“ im Sinn der Vorrede zur vorletzten *Hyperion*-Fassung. Die Ode *Ihre Genesung* greift in

⁴⁸ Zu *Ihre Genesung* vgl. I, S. 192. Im folgenden werden nur noch die Verszahlen angegeben.

⁴⁹ Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch* (1854–1971/1984). Hier Band XII (1885/1984), Sp. 658–668, bes. Sp. 659. Die Zitate sind im Original kursiviert.

der ersten und letzten Strophe mit den Formulierungen „Freundin“ (Vers 1) und „Liebling“ (Vers 11) das Motiv von Diotimas Vertrautheit mit der Natur und damit das Motiv ihrer Schönheit auf, in der mittleren Strophe wird dieses Verhältnis als eines der „Liebe“ (Vers 8) charakterisiert. Damit hält die Ode an einer intakten Naturbeziehung und an Diotimas Schönheit fest, blendet also den tragischen Verlauf ihres Schicksals aus, den der Roman schildert. *Ihre Genesung* rückt das Thema der Einordnung Diotimas in das Ganze der Natur in den Mittelpunkt.

In der ersten Strophe wendet sich ein implizites lyrisches Ich in zwei Fragesätzen an die Natur. Die erste Frage erstreckt sich über eineinhalb Verse, bis zur Zäsur nach dem ersten Halbvers:

Deine Freundin, Natur! leidet und schläft und du
Allbelebende, säumst? (Vers 1–2)

Nicht nur als vertraute „Freundin“ Diotimas, sondern auch in ihrer Eigenschaft als „Allbelebende“, also als alles Leben Umfassende, ruft das lyrische Ich die Natur um Hilfe an. Der in den Fragesatz eingeschobene Ausruf „Natur!“ (Vers 1) teilt den Halbvers in zwei Kola und lässt auf eine starke emotionale Anteilnahme des Sprechers schließen. Dafür spricht auch das Enjambement am Übergang von Vers 1 zu Vers 2, das Versschluss und -anfang akzentuiert und der Anrede an die Natur als „Allbelebende“ flehentlich Nachdruck verleiht. Der Grund für die Besorgnis des lyrischen Ich findet sich im zweiten Halbvers der ersten Zeile: Diotima ist in einem beklagenswerten Zustand, sie „leidet“ seelische Qualen und „schläft“, was hier negativ, als eine erzwungene Ruhe infolge totaler Erschöpfung, zu verstehen ist. Ähnlich wie die Ode *Der gute Glaube*, so macht auch *Ihre Genesung* keine Angaben darüber, warum Diotima erkrankt ist. Eine Einwirkung des lyrischen Ich, wie im *Hyperion*, ist nicht thematisch.

Die beiden Verben, die den besorgniserregenden Zustand Diotimas ausdrücken, sind nicht nur inhaltlich, sondern auch metrisch als gewichtig gekennzeichnet: „[L]eidet“ ist zu Beginn des zweiten Halbverses, in der Hebung unmittelbar nach der Zäsur, positioniert, und das einsilbige „schläft“ steht ebenfalls in einer metrisch vorgegebenen Hebung.

Die Natur sollte Diotimas Qualen ein Ende bereiten können. Umso erstaunlicher ist es, dass die Natur zu zögern und ihrer bedrohten Freundin nicht schnell genug zu Hilfe zu eilen scheint. Das einsilbige „säumst“ tritt inhaltlich und metrisch in ein Spannungsverhältnis zu den Diotima betreffenden Verben „schläft“ und „leidet“, es trägt den gleichen schweren Ton, ist es doch in der Hebung vor der Zäsur positio-

niert. Daraus ergibt sich ein Missverhältnis zwischen dem, was die Natur zur Heilung Diotimas beitragen könnte, und dem, was sie tatsächlich dazu beizutragen scheint. Hier die Qualen Diotimas – dort die Teilnahmslosigkeit der Natur.

Der zweite Fragesatz wird durch ein betontes „ach!“ eingeleitet, das den Halbvers rhythmisch in zwei Teile spaltet und nochmals das emotionale Engagement des Sprechers zeigt.

[...] ach! und ihr heilt sie nicht
Mächt'ge Lüfte des Aethers,
Nicht ihr Quellen des Sonnenlichts? (Vers 2–4)

Das lyrische Ich ruft nun explizit die Natur, deren „mächt'ge Lüfte“ Kraft suggerieren, um Heilung Diotimas an. „[H]eilt“ ist, in Entsprechung zur Auslegung des „Leidens“ als Seelenschmerz, im Sinne einer Befreiung von „seelische[n] leiden und unvollkommenheiten“⁵⁰ zu verstehen. „[H]eilt“ ist zwar betont, was der dringenden Bitte des Ich an die Natur entspricht, es ist jedoch zweifach verneint. Die Negationen wirken umso nachdrücklicher, als sie an metrisch gewichtigen Stellen der Ode positioniert sind: in der Hebung am Ende von Vers 2 sowie in der ersten Hebung zu Beginn von Vers 4. Auch aus dieser zweiten Frage an die Natur spricht ein Missverhältnis zwischen der Fähigkeit der Natur, Diotima zu helfen einerseits, und der scheinbaren Teilnahmslosigkeit der Natur andererseits.

Die zweite Strophe greift die Motive der ersten Strophe auf. Das lyrische Ich wendet sich erneut an die Natur – mit einer weiteren Frage, die sich syntaktisch über vier Verse erstreckt:

Alle Blumen der Erd', alle die fröhlichen,
Schönen Früchte des Hains, heitern sie alle nicht
Dieses Leben, o Götter!
Das ihr selber in Lieb' erzogt? – (Vers 5–8)

Diotimas Seelenqualen dauern weiter an, und der Anspruch an die all-umfassende Natur lautet, sie zu „heitern“ (Vers 6), was im Sprachgebrauch der Zeit zu verstehen ist als „heiter machen“, „am häufigsten in bezug auf die heiterkeit der seele und den ausdruck derselben“.⁵¹ „[H]eitern“ ist nicht nur inhaltlich, sondern auch metrisch

⁵⁰ Zum Stichwort „heilen“ vgl. Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch* (1854–1971/1984). Hier Band X (1877/1984), Sp. 823–825, bes. Sp. 824. Das Zitat ist im Original kursiviert.

⁵¹ Vgl. den Artikel „heitern“ in: Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch* (1854–1971/1984). Hier Band X (1877/1984), Sp. 928. Das Zitat ist im Original kursiviert.

gewichtig, steht es doch in der Hebung unmittelbar nach der Zäsur. Die Verneinung dieses Verbs erfolgt allerdings noch im selben Halbvers. „[N]icht“ ist zum einen an herausgehobener Stelle, in der Hebung am Ende der Verszeile, positioniert, zum anderen ist es durch das harte Enjambement am Übergang von Vers 6 zu Vers 7 zusätzlich betont. Das Missverhältnis zwischen dem Vermögen der Natur, Diotima zu heilen, und ihrer scheinbaren Teilnahmslosigkeit Diotima gegenüber besteht also unverändert fort.

Die ersten eineinhalb Verse der zweiten Strophe verlangen inhaltlich wie metrisch dieselbe Zäsur – mit der Hinwendung zur Natur beruhigt sich das Sprechen zunächst. Als das Ich jedoch seine dringende Bitte um Heilung der Diotima zum zweiten Mal hervorbringt, nimmt der emotionale Nachdruck wieder zu. Das Sprechen wird wieder unruhiger: Zum einen ist „heitern sie alle nicht“ keine sinnvoll zusammengehörige Phrase, denn sie bedarf der Ergänzung durch das erst in Vers 7 folgende Objekt (hartes Enjambement!), zum zweiten unterteilt das eingeschobene „o Götter!“ Vers 7 in zwei Kola und bewirkt ein Stocken im Versfluss. Der Bindestrich, mit dem die Strophe endet, schafft eine Leerstelle. Ob die Natur den Bitten des lyrischen Ich nachkommen wird, bleibt zunächst offen.

Als die dritte Strophe einsetzt, hat der Umschwung stattgefunden: Diotima ist genesen. Wie ist diese Genesung zustande gekommen? Hier ist es nicht das lyrische Ich, wie in *Der gute Glaube*, das die Genesung der Geliebten mit bewirkt. Es ist ihr unverändert fortbestehendes, intaktes Verhältnis zur Natur, das ihr Weiterleben sicherstellt. Das All-Eine umfängt Diotima. Dies bedeutet, dass Diotimas Schönheit – obwohl zeitweise gefährdet – unverändert fortbesteht und damit als unzerstörbar gelten kann. Dies entspricht der Logik der Vorrede zur vorletzten *Hyperion*-Fassung, die das Schöne ontologisch begründet und ihm daher maximale Stabilität zusichert.

Mit einem erleichterten „Ach!“ setzt ein längerer Satz ein, der sich in einem großen Spannungsbogen über vier jeweils durch Enjambements verbundene Verse erstreckt. Diese über die Versgrenzen hinwegflutende Bewegung lässt sich ebenso wie die überspielten Zäsuren in Vers 9 und Vers 10 als Ausdruck der überschäumenden Freude des lyrischen Ich über die Heilung Diotimas verstehen.

Ach! schon athmet und tönt heilige Lebenslust
Ihr im reizenden Wort wieder wie sonst und schon
Glänzt das Auge des Lieblings
Freundlichoffen, Natur! dich an. (Vers 9–12)

Die beiden Verben, die die wiederhergestellte Gesundheit Diotimas bezeichnen, sind „athmet und tönt“ (Vers 9). Sie stehen in Beziehung zu „leidet und schläft“ (Vers 1). Metrisch sind beiden Phrasen identisch, ihre Anordnung ist spiegelbildlich: einmal vor, einmal nach der Zäsur. Inhaltlich ergibt sich ein Gegensatz, der Diotimas Zustand vor und nach der Heilung durch die Natur betrifft. Im darauf folgenden Halbvers folgt das den Verben zugehörige Subjekt, „heilige Lebenslust“ (Vers 9). Dies tritt in Beziehung zu den in Vers 2 und in Vers 6 noch nachdrücklich verneinten Verben „heilt“ und „heitern“. Spätestens an dieser Stelle wird klar, dass es sich bei Diotimas Krankheit tatsächlich um seelische und nicht etwa um körperliche Qualen handelte, die nunmehr in Lebensfreude verwandelt sind. „Lebenslust“ ist auch formal als bedeutsam gekennzeichnet: Das Metrum verlangt zwei Hebungen, die auf die erste und dritte Silbe fallen. Durch diese Zerdehnung erhält Diotimas wieder gewonnene Lebensfreude zusätzlichen Nachdruck.

Der darauf folgende Halbvers fügt eine Konkretisierung hinzu: Diotimas neu gewonnene Freude am Dasein „tönt“ im „reizenden Wort“ (Vers 9–10). Dies tritt in Opposition zu ihrem erschöpften und tonlosen Schlaf (Vers 1). Diotima gibt also wieder Worte von sich, was für sich betrachtet schon ein Zeichen ihrer Genesung ist. Nun handelt es sich hierbei nicht einfach um gesprochene Worte, sondern um Worte, aus denen Lebensfreude „tönt“. Diotima bringt tönende Worte hervor, die an ihren Gesang im *Hyperion*-Roman erinnern, der dort eine Äußerungsform ihrer intakten, ganzheitlichen Existenz und hörbares Zeichen ihrer Schönheit ist.

Die letzten beiden Verse machen nochmals deutlich, dass Diotima als Teil der All-Natur konzipiert ist. Diotima als „Liebling“ (Vers 11) der Natur – dies fügt sich in den Kontext dessen, was bereits anhand der ersten beiden Strophen erarbeitet wurde. Neu ist Diotimas Reaktion, ihr Blick, der eine weitere Antithese zu „schläft“ (Vers 1) schafft, was nicht nur Schweigen, sondern auch geschlossene Augen impliziert. Nun ist ihr Auge wieder geöffnet, es „glänzt“ die Natur „an“. Dies ist erstens Ausdruck von Lebensfreude.⁵² Zweitens betont das nachgestellte „an“ Diotimas Einordnung in das Ganze der Natur, was im Kontext der Diotima-Figur gleichbedeutend ist mit Diotimas Schönheit. Dem ist ein Adverb hinzugefügt: „freundlichoffen“ (Vers 12). Die Komponente „offen“ unterstreicht erstens nochmals den Gegensatz von e-

⁵² Zum Stichwort „glänzen der augen“ vgl. Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch* (1854–1971/1984). Hier Band VII (1949/1984), Sp. 7627–7645, bes. Sp. 7635: „bezeichnet zunächst rein sinnlich die spiegelung des lichts im augapfel [...]; meist aber geht es auf den lebendigen, besonderen ausdruck der augen, die als leuchtende körper empfunden werden“. Das Zitat ist im Original kursiviert.

hemals vs. jetzt, schlafend vs. wachend, zweitens impliziert es Geöffnetsein, also Empfänglichkeit für die Impulse der allumfassenden Natur. Die Komponente „freundlich“ fügt sich in den Kontext der Freundschaft zwischen Diotima und der Natursphäre ein (Vers 1). Diotimas wiedergewonnener Kontakt mit der Natur via Blick hat eine antithetische Entsprechung im *Hyperion*, wo Diotima in ihrem Abschiedsbrief schreibt: „wie ein scheuer Vogel, irrte mein Blick und wagt' es kaum, die schöne Erde anzusehn, von der ich scheiden sollte“ (I, S. 747).

In der Ode *Ihre Genesung* kann Diotimas Schönheit, anders als in der Romanhandlung, letztlich nicht zerstört werden. Am Ende des Gedichtes steht die Wiederherstellung ihrer ganzheitlichen, schönen Seinsweise, die nur vorübergehend gefährdet war – so suggeriert Vers 10 („wie sonst“). Diotimas ungebrochen fortbestehende Vertrautheit mit der all-einen Natur ermöglicht ihre Genesung und den Erhalt ihrer Schönheit.

Wie ist diese Aussage des Gedichtes zu bewerten? Schließlich haben wir es hier, wie in der Ode *Der gute Glaube* auch, mit einer (subjektiven) Äußerung des lyrischen Ich über die objektive Schönheit Diotimas zu tun. Der Text enthält jedoch weder auf der inhaltlichen noch auf der formalen Ebene irgend ein Korrektiv, das es erlauben würde, die vom lyrischen Ich entworfene glückliche Wendung als problematisch zu interpretieren. Die Ode *Ihre Genesung* führt vor, daß sich die Schönheit Diotimas, die sich hier über das Eingebundensein in die Natur konstituiert, trotz vorübergehender Störungen als stabil erweist.

Festzuhalten bleibt: Die „Kantische Gränzlinie“ zu überwinden – dies gelingt Hölderlin theoretisch-philosophisch in der Vorrede zur vorletzten *Hyperion*-Fassung. Dem Schönen wird hier ein objektiver Bestimmungsgrund zugesichert. Das Schöne ist definiert als Einigkeit des Gegensätzlichen, die sinnlich erscheint. Die Einigkeit begründet das Schöne ontologisch und verleiht ihm maximale Stabilität. Die dichterische Umsetzung des objektiv Schönen erfolgt in der Diotima-Lyrik klarer und überzeugender als im *Hyperion*-Roman: In der Romanhandlung geht Diotimas alleinige Schönheit verloren, was unter den Voraussetzungen der Vorrede zur vorletzten *Hyperion*-Fassung nicht zu erklären ist. Die Diotima-Lyrik dagegen präsentiert das Schöne als stabil und unzerstörbar – den theoretisch-philosophischen Vorgaben gemäß. Eine genaue Analyse der Diotima-Lyrik wirft also ein neues Licht auf die Diotima-Handlung des *Hyperion*-Romans, der künftig nicht mehr ohne die Lyrik betrachtet werden sollte.

LINGUISTISCHE ANMERKUNGEN zum poetischen Hervorhebungsverfahren bei Novalis

Mioara Mocanu

Motto:

Die meisten Schriftsteller sind zugleich Leser, indem sie schreiben, und daher entstehen in den Werken so viele Spuren des Lesers, so viele kritische Rücksichten, so manches, was dem Leser zukömmt und nicht dem Schriftsteller. Gedankenstriche – großgedruckte Worte – herausgehobene Stellen – alles dies gehört in das Gebiet des Lesers. Der Leser setzt den Akzent unwillkürlich; er macht eigentlich aus dem Buche, was er will [...]. Es gibt kein allgemeingeltendes Lesen, im gewöhnlichen Sinn. Lesen ist eine freie Operation. Wie ich und was ich lesen soll kann mir keiner vorschreiben.¹

Die Mannigfaltigkeit von Denkinhalten, die der Sprecher oder der Schriftsteller ausdrücken will, bringt auch eine bestimmte äußere Form mit sich, die so beschaffen sein muss, dass diese adäquat übermittelt werden können. Sprachmelodie, Betonung, Lautstärke, Rhythmus, Sprechpausen sind suprasegmentale Einheiten, die meistens kommunikative Verhältnisse signalisieren. Damit sind individuelle Stimm- lage oder Artikulation gemeint. Der parasprachliche Bereich betrifft aber die Inhalte einer Äußerung nicht, sondern die Art und Weise, wie sie gemacht wird (Lüger, 1993).

Im deutschen Satz kann jedes Satzelement den Intonationsakzent heranziehen, ohne dass es dafür seinen Platz verlassen muss (Bußmann 1990, 114). Das gilt offensichtlich für die gesprochene Sprache.

Setzt in der lautsprachlichen Kommunikation der Sprecher außer den sprachlichen und parasprachlichen Mitteln, um seine Rede gedrängt, gefühlvoll, sprechend, prägnant zu machen, auch eine bestimmte Gestik und/oder Mimik in Gang, so verfügt der geschriebene Text vor allem über die letzten Möglichkeiten nicht. Der nicht-sprachliche Anteil von Sprechakten unterstützt die für den Dialog überhaupt charakteristische *Ostension*. Die *ostensive* Referenz ist das, worauf sich ein Dialog letztlich bezieht, die den Gesprächspartnern gemeinsame Situation, d. h. Aspekte der Wirklichkeit, auf die man mit dem Finger hinweisen kann. Bei geschriebenem Text muss aber die Rede für sich selbst sprechen.

Da die Emphasisierung mancher Aussagen in der mündlichen Rede und in der geschriebenen Sprache sich anders verhält, soll dieses Problem daher auch differen-

¹ Novalis, "Fragmente vermischten Inhalts", II247/248, in: Werke, hrsg. von J. Minor 1923, Jena.

ziert gestellt werden. Nonverbales Verhalten bezieht sich auf nichtsprachliche Phänomene, die für das Verständnis gesprochener Sprache sehr wichtig sind.

Erwähnt sei hier auch gleich, die Rede, vornehmlich als Satz bedacht, hat eine doppelte Referenz: Wirklichkeitsbezug und Sprachreferenz oder Selbstreferenz – also die reflexive Gerichtetheit auf ein Selbst. Mit anderen Worten: Die Rede bezieht sich auf eine außersprachliche Wirklichkeit und auf ihren Sprecher, und das durch linguistische Spezifika, z. B. durch Personalpronomen, Tempora, Demonstrativa usw., die nur im Satz funktionieren. An dieser Stelle ließe sich mit Paul Ricoeur (1996, 63) die Frage stellen, wie man von der der Rede zugrunde liegenden Polarität von – *Sinn* und *Bedeutung*, *sense* und *meaning* – sprechen kann.

In der Auffassung von Frege (1969, 40ff) ist die Dimension des *Sinns* als die immanente Absicht der Rede zu verstehen und die Dimension der *Bedeutung*, auch Referenz genannt, ist hingegen die Anwendbarkeit der Rede auf eine außersprachliche Wirklichkeit und gilt als intentionaler Bezug auf eine Welt.

Bekanntlich spricht das Werk – und hier kommt insbesondere das literarische Werk, das seine eigene „Welt“ aufbauen soll, ins Auge – von Dingen, die evoziert werden, aber nicht da sind. „Wir haben hier“, meint Müller (1971, 155), „keine andere als sprachliche oder sprachlich begründete Wirklichkeit zu erwarten.“ So sieht sich der Schriftsteller gezwungen, mit seinem Werk spezifische Ausdrucksverfahren zu schaffen, um seine Aussagen in bestmögliche sprachliche Gestalt zu bringen. Dabei ist zu bedenken, dass die semantische und die stilistische Qualität eines Wortes eine untrennbare Einheit bilden. Deshalb werden Sprachformen angestrebt, die den (neuen) Inhalt der Aussage treffend, wirksam und ästhetisch befriedigend zum Ausdruck bringen.

Als Einstieg in das Thema des vorliegenden Beitrags „Linguistische Anmerkungen zum poetischen Hervorhebungsverfahren bei Novalis“ soll zunächst ein kurzer historischer Überblick über die von verschiedenen Stilkundlern angebotenen Definitionen, aber auch über manche Ergebnisse der vorwiegend in den letzten vierzig Jahren entwickelten, linguistischen Forschung – gegeben werden, der verdeutlicht, mit welcher Problematik das Studium der Hervorhebungsverfahren konfrontiert ist. Kurzgefasst kann man *grosso modo* bei der Untersuchung der Emphase – denn es geht in ersten Linie um dieses Stilmittel – ist von zwei grundlegenden, als komplementär anzusehenden Modalitäten sprechen: einer stilistisch-rhetorischen und einer semiotisch-sprachwissenschaftlichen.

Im zweiten Teil des Aufsatzes soll die interpretatorische Wirksamkeit von vorwiegend linguistischen Begriffen am Beispiel von Auszügen aus dem Werk Harden-

bergs nachgewiesen werden.

Bei der Zusammenstellung des zu untersuchenden Korpus wurden nur solche emphatisch geprägte Fragmente aufgenommen, die unmittelbar mit dem Begriff "Typographie" zusammenhängen. Es handelt sich um Autoreneingriffe, die von der normgerechten Schreibweise des Deutschen abweichen. Inwieweit die Wörter durch ihre graphische Gestaltung eine neue Dimension an Aussagekraft hinzugewinnen ist eine Frage, die im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung steht.

Es soll von vorn herein betont werden, dass in einem Text, der die zwei wesentlichen Merkmale der Literarität und der Poetizität, im Sinne R. Jakobsons, befriedigt, die Emphase nie in reinem Zustand vorliegt. Die Belegstellen wurden ausschließlich aus operativen, einsatzfähigen Gründen für die Analyse selektiert.

Die durch in einem bestimmten Satz verwendeten lexikalischen Mitteln oder durch eine Konstruktionsfigur entstandene Abänderung der Wortstellung realisierte Emphase steuert die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Nachricht und steht somit in engem Zusammenhang sowohl mit der diskursiven Intensivierung, als auch mit der auktorialen Intentionalität.

Der "Nachdruckakzent", wie ein Großteil der Stilforscher die Emphase nennt, trägt dazu bei, vor allem "den richtigen Sinn der Äußerung zu erkennen."²

Bezeichnet die Emphase im sprachwissenschaftlichen Bereich "Unterstreichungen" überhaupt, so ist sie für die Stilforscher eher als eine kennzeichnende oder als eine konnotative, systematisch hyperbolisierende Betonung, sei es auf der lexikalischen Ebene, sei es auf der der allgemeinen Kennzeichnenden zu verstehen³. Die Emphase gehört dem Umfang der Variationstechniken der Abkürzung, der Zusammenfassung an. Molinié weist darauf hin, die Emphase wäre "den stilschmückenden Sprachmitteln (der *elocutio*) unterzuordnen", indem sie am häufigsten eine anregende, unser Wohlgefallen erweckende Rolle spiele. Darüber hinaus habe sie die Kraft, den Stil mit einer Art 'Aura', von einer ungewöhnlichen Ausstrahlung" zu umgeben, so dass dieser einen höheren Wert" bekomme.⁴

Für die rhetorische Tradition war die Emphase dem demonstrativen, ja auch dem gerichtlichen Genre geeignet, wo diese zur Steigerung der argumentierenden Kraft lohnend gebraucht wurde. Bei Fabius Quintilianus kann man von Emphase nur

² E. Koch (1987): Zum Einfluß suprasegmentaler Ausprägungsgrade auf den Prozeß der Rezeption von Texten, Diss. A Jena, S. 34.

³ Jean Mazaleyrat, Georges Molinié (1989): Vocabulaire de la stylistique, PUF, Paris.

⁴ G. Molinié (1992): Dictionnaire de rhétorique, Librairie Générale Française, Paris, s.v.

dann sprechen, wenn “man dem Wort einen umfangreicheren Sinn zu geben vermag, als das überhaupt ausdrückt” oder “wenn ein Wort einen verborgenen Sinn merken lässt”⁵

Die Anhänger der generativen Transformationsgrammatik bringen den Begriff der Fokussierung ins Spiel. Diese Erscheinung weist darauf hin, dass das hervorgehobene Wort (das Argument des Verbes oder andere linguistische Spezifika) zum “intonatorischen Satzzenrum, zum höchsten Punkt des melodischen Umrisses werde”⁶. Für die Mitglieder des Prager Zirkels (Mathesius, Beneš, Daneš, Hausenblas, Palek, u. a.) wird die Thema-Rhema-Gliederung (die englischen Termini für diesen Unterschied sind *topic* und *comment*) unter dem Blickwinkel der intersubjektiven, im Diskurs bestehenden/herstellbaren Beziehungen analysiert und als “pragmatische” Begriffe erfasst. Zwecks Differenzierung vom Prädikat, das von syntaktisch-semantischer Natur wäre, nennen sie das Rhema focus⁷; das als das Neue, und zwar als die allein im Rahmen des Kontextes erkennbare Information gilt. Im Gegensatz dazu ist das Thema als lokal Vorausgesetztes aufzufassen, das heißt die bereits angeführte, die schon bekannte, manchmal aber nicht obligatorisch vom Kontext abgeleitete Information. In diesem Zusammenhang sind diese Begriffe mit den in den traditionell fixierten Definitionen des Subjekts bzw. des psychologischen Prädikats fast unmöglich zu verwechseln.

In seiner Arbeit *Dicționarul figurilor de stil* bietet Gh. N. Dragomirescu eine ähnliche Definition wie jene seines berühmten Vorgängers – Quintilianus. Die Emphase, meint er, “liegt darin, einem Wort, ja einer vollkommenen Aussage eine besondere Bedeutung zu verleihen, wobei sie im Kontext/ in der sprachlichen Situation dank der Betonung mehr zum Ausdruck bringt”. Ich stimme dem rumänischen Verfasser vollkommen zu, wenn er die Emphase als “eine der feinsten Stilfiguren” betrachtet, die eben deshalb “eine sachgemäße Behandlung erfordert”⁸.

Was die Rezeption anbelangt, dient die Emphase zum Unterstreichen der Form, des Ausdrucks: die perzeptiven Prozesse werden dadurch in Anspruch genommen und nur auf das *Zeichen* konzentriert.

⁵ M. Fabius Quintilian (1974): *Arta oratorică*, Editura Minerva, București, (3. Band, S. 20), zitiert nach Gh. N. Dragomirescu (1995): *Dicționarul figurilor de stil. Terminologia fundamentală a analizei textului poetic*, Editura științifică, București.

⁶ Vgl. Mărioara Gheorghiu (1994): *L'Emphase*, Chemarea, Iași, S. 37.

⁷ Vgl. Elisabeth Gülich/ Wolfgang Raible (1977): *Linguistische Textmodelle*, Wilhelm Fink Verlag, München, S. 69-74.

⁸ Gh. N. Dragomirescu (1995), s.v.

Für Novalis spielt die Aufmerksamkeit eine sehr wichtige Rolle und er betont mehrmals diesen Aspekt, sei es in seinen theoretischen Fragmenten, sei es in seinen literarischen Werken. Sehr erhellend wirkt in diesem Sinne das folgende Zitat aus den *Lehrlingen zu Sais*:

Auf alles, was der Mensch sich vornimmt, muß er seine ungeteilte Aufmerksamkeit oder sein Ich richten [...], und wenn er dieses getan hat, so entstehen bald Gedanken oder eine neue Art von Wahrnehmungen, die nichts als zarte Bewegungen eines färbenden oder klappernden Stifts oder wunderliche Zusammenziehungen und Figurationen einer elastischen Flüssigkeit zu sein scheinen, auf eine wunderbare Weise in ihm.

Nach diesem einführenden Teil zur gegenwärtigen Stellung der hervorhebenden Mittel in der literarischen, also schriftlichen Kommunikationsform wird im Folgenden das Profil der Hervorhebungsverfahren in Bezug auf ihre Wirkung und Funktion eingehender beleuchtet.

Der poetische Diskurs von Novalis weist an der Oberflächenstruktur sehr viele "Spuren des Lesers", und auch die des Erzählers/des Textproduzenten als des ersten Lesers seiner Dichtungen, auf. So lassen sich an verschiedenen Textstellen erkennen neben der Topikalisierung, Nominalisierung und anderen Betonungstechniken der groß gedruckte Buchstabe im Anlaut oder Wörter in Kursivschrift mitsamt spezifisch verwendeter Interpunktion, wie z. B. der Gedankenstrich, dessen häufiges Auftreten dem Satz oder einem ganzen Textabschnitt den Anschein einer Lochstickerei hingibt.

Als Hervorhebungsmittel vertreten groß gedruckte Buchstaben auch im Deutschen, wo die Großschreibung des Nomens als Norm der Rechtschreibung gilt, die nichtsprachlichen Signale in der gesprochenen Sprache, die sie ikonisch widerspiegeln, zumal da sie durch ihren markierten Gebrauch den melodischen Akzent beim Vorlesen mit heranziehen. Mit einer Seefahrtmetapher könnte man sagen, diese orientieren, einem Leuchtturm gleich, und helfen dem Leser auf dem weiten Textmeer, seine Sicht und Einsicht auf den sicheren Ankerplatz und somit auf jenen Zeitpunkt der Erzählung zu richten, der keineswegs unbemerkt bleiben muss.

Aufgrund eingehender Untersuchung wird sich zeigen lassen, wie der (früh)romantische Verfasser in seinem Umgang mit der deutschen Sprache, die trefflichsten Mittel (er)findet, um seine Rede viel sagender, gemütvoller, überzeugender zu machen.

So beginnt die Rede *Christenheit oder Europa* von Novalis:

Es waren schöne glänzende Zeiten, wo Europa ein christliches Land war, wo Eine Christenheit diesen menschlich gestalteten Weltteil bewohnte; Ein großes gemeinschaftliches Interesse verband die entlegensten Provinzen dieses weiten geistlichen Reichs.

Dieses komplexe, elegante, der oratorischen Periode sich annähernde Satzgefüge umfasst grammatisch vier Sätze und beweist sich bei näherer Betrachtung seiner syntaktischen Form als symmetrisch: zwei Hauptsätze – der eine in Anfangsstellung und der andere in Endstellung –, die zwei Nebensätze umrahmen. Beide Relativsätze dienen zur Charakterisierung der Nomengruppe *schöne glänzende Zeiten* des ersten Satzes. Mit dem emphatisierenden Syntagma *es waren* wird der Eintritt in die narrative Welt angedeutet. Der Sprecher eröffnet den Text auf seine kennzeichnende Art, die doch nicht weit von dem allbekannten, fabelähnlich formulierten Inzipit (als dessen Variation wahrgenommen) ist, um dem Leser den raumzeitlichen Rahmen als optimales Medium zum Installieren seiner Geschichte anzuzeigen und sein Interesse durch die Mittel einer verführerischen Strategie, die der *captatio benevolentiae*, anzuregen. Das anaphorische Imperfekt ermöglicht die Charakterisierung eines temporalen Themas, das „Zurückgreifen“ eines vergangenen Zeitpunktes der europäischen Geschichte. Denn das anaphorische Imperfekt beleuchtet von seiner Natur her diesen Effekt des Zusammenhanges mit einem Vorhergebauten, das gerade das Imperfekt herstellt. Dieses Vorerwähnte fehlt hier und kann nur durch die Einbildungskraft des Lesers wiederbelebt und wieder gutgemacht werden. Die novalissche Geschichte fällt in eine *unbestimmte* Vergangenheit – unbestimmt im Sinne, dass sie auf undatierte Fakten hinweist. Vielfach emphatisiert und, wie gesagt, undatiert verlieren diese *schönen, glänzenden Zeiten*, auf deren märchenhaften Herrlichkeit abgezielt wird, an die ihr anhaftende Relativität und stellen sich vor, als ob sie Vergangenheit auf immer gewesen wären. Verwiesen werden soll hier gerade auf die paradoxe Kraft des sprachlichen Mittels, das der Relativität selbst einen absoluten Wert gewährt. So wird der besagte raumzeitliche Rahmen in einer fingierten Narration eingespielt, die mit K. Walton⁹ (1990) eine *make-believe*-Tätigkeit (die auf akzeptierte Spielregeln fußt) kennzeichnet, deren Rolle darin besteht, den Leser einzuladen, sich eine fiktive Welt in Übereinstimmung mit den fiktiven Propositionen auszudenken.

Die Lettern, die die Hervorhebung des Inhalts der beiden Satzsubjekte vor und nach dem Semikolon unterstützen, vertreten die allem menschlichen Sprechen innewohnende *ostensive* Funktion und nehmen demnach den Charakter eines deiktischen Zeichens an. Was besonders auffallend wirkt, ist die dreifache Erscheinung des unbestimmten Artikels *ein/Eine/Ein* (wo es überraschenderweise, weil regelwidrig (offensichtlich als Abweichung von der Regeln der deutschen Rechtschreibung), zuerst unbetont, weil normal geschrieben, dann zweimal großgeschrieben, die (letzten) als Spuren einer Subjektivität, die damit auch eine

⁹ K. Walton (1990): *Mimesis as Make-believe*, Cambridge.

Gradualität der persönlichen Implikation zeigen. – Das sind Bestimmungswörter für die Nomen *Land*, *Christenheit*, *Interesse*, die die definitorischen Termini für Europa in dieselbe Konstellation zusammenbringen. Darunter die mittlere Nomengruppe – *Eine Christenheit* – ist die, die eine bemerkenswerte Evidenz gewinnt, dadurch dass sie in den Mittelpunkt des Satzes rückt, denn sie soll als das wesentliche Glied dieser Satzverbindung gelten.

Einen besonderen Nachdruck gewinnt das Attribut christlich, das im folgenden Relativsatz wiederkehrt, um durch die vom Sprecher eingesetzte Nominalisierung – Christenheit – objektiviert zu sein; es entsteht also eine repetitive Form, von der man nicht sagen dürfte, sie bleibe etwa unbemerkt. Der unbestimmte, mit groß gedrucktem Anfangsbuchstaben geschriebene Artikel für den Nomen Christenheit will genau die Idee der Vereinigung der entlegensten Provinzen dieses weiten geistlichen Reiches unterstreichen, ein gemeinsames Territorium, das “einmal” ein geistig körperlicher, der Menschengestalt ähnlicher und anscheinend nach der Leibnizschen präetablierten Harmonie hergestellter Bund war. Denn genau die Bedeutung dieses Wortes wird seitens des Erzählers betrachtet, durch die schon angedeutete Anwendung eines zweiten emphatisierenden Verfahrens der Nominalisierung, in den Vordergrund rückt und sie soll seitens dem Leser als Lösung für den geistig-materiellen Wohlstand der europäischen Gemeinschaft überhaupt angesehen werden.

Die Wirkung der drei emphatisierenden Mittel (a) *es waren schöne, glänzende Zeiten*, *Eine Christenheit*, *Ein gemeinsames Interesse*) wird auch dadurch verstärkt, dass der Satz ein repetitives, für eine Sondersprechsituation charakteristisches *Deixis* enthält. Der Doppelgebrauch des Demonstrativums (*diesen*, *dieses*), das durch Verweis auf Nahliegendes im Kontext auch eine *direkte* und simultane Sprechart anzeigt, zum einen auf den Signifikat des vorerwähnten Lexems, *Europa*, zum anderen auf den des Syntagmas *ein christliches Land* zurückweist, indem beide dank der Kopula (*war*) eine Identitätsbeziehung (*Europa = ein christliches Land*) herstellen. Mit den von den besagten Artikelwörtern bestimmten Nomengruppen *diesen menschlich gestalteten Weltteil* und *dieses weiten geistlichen Reichs*, die immer weitere Gegenden bezeichnen, wird doch das eng Geographische überholt, um eine weitere, geistige Topographie anzudeuten. Der Satz hat den Anschein einer “Pendelfahrt zwischen den Welten” dadurch, dass das Narrative doch nämlich zwischen Phantasie und Realität, Sein und Schein, (historischem) Fakt und (aktuellem) Erlebnis schwankt; sprachliche, mit Bezugsfunktion versehene Elemente, die so bedacht sind, dass sie auf die dem physischen Universum (*Europa*) angehörigen *Dingen* hinauf weisen, paaren sich mit anderen, die “referentiell schwach” sind. Sie verlieren an ihrer “materiellen” Haltbarkeit und bekommen somit “einen zarten, vagen Umriss”.

Termini solcherart, die “denotationsfrei” sind, deren Denotation also ausgeräumt wurde – oder wenn wir die von Frege eingeführte Distinktion (Polarität) in Betracht ziehen wollen, *Sinn* haben, dafür aber keine Bedeutung, machen die Absicht des Erzählers erkennbar, eine kontinuierliche Skala von semantisch “nichthomogenen”¹⁰, mehr oder weniger “wahren”, mehr oder weniger “fiktionalen” Welten in die Einbildungskraft des Adressaten einzuführen¹¹. Das charakteristische Merkmal, dem Nomen *Land* zugeschriebene *christlich*, stellt gar keine zufällige Erscheinung in diesem Kontext dar: dieses Attribut *aktualisiert/aktiviert* nämlich das vollkommen latente Bedeutungspotential dieses Wortes. Für den christlichen Leser ist das ein Wort, dessen semantische Tragweite reich an emotionalen und geistlich-kulturellen Konnotationen ist, die der Satz übrigens freigibt. Das oben genannte Attribut wird in dem zweiten epithetischen Relativsatz zum Nomen *Christenheit* – eine Eigenschaft, die eigentlich demselben Toponym *Europa* zukommt – umgewandelt, was das Zeichen einer schon formulierten Identität (anhand der Kopula) wiederholt.

Der einleitende Satz ist der Darstellung des auktoriellen Standpunktes auf eine explizite und betonungsreiche Weise gewidmet, ein schon im Titel entworfener Standpunkt, so dass dieser Satz im Vergleich zur Überschrift durch die direkte und periphrastische Wiederaufnahme als deren verlockende Erweiterung erfasst werden kann. So wird verifiziert, dass das oft als exklusiv empfundene “oder” nicht den Willen ausdrückt, auf eine Differenz, sondern vielmehr auf eine Identität zwischen den dadurch verknüpften Termini zu verweisen. Die als bestmögliche Welt unter dem Szepter eines Papstes dargestellte *Christenheit* scheint auch die beste Lösung/der beste Vorschlag zur Begründung einer (best)möglichen Welt zu sein. Das steht im genauen Verhältnis zu der inneren Absicht des Werkes.

Großgeschriebene Anfangsbuchstaben im Anlaut, so etwa an einer anderen Stelle in *Christenheit oder Europa*, unterstützt den dialogisch-dramatischen Charakter dieser Rede, ein Charakter, den R. Samuel in einem Aufsatz von 1962, in dem er erstmals nachdrücklich auf die poetisch-rhetorische Struktur der Rede aufmerksam machte.

Die durch eine am Wortanfang wiederum fehlerhaft gesetzte Majuskel entstandene Emphase erscheint an einem anderen Stelle in *Christenheit oder Europa*, wo das Vermittelte dem Leser als das Wesentliche, Festzuhaltende und im Gedächtnis oder in der Erinnerung Bleibende “eingemeißelt” werden soll. Es handelt sich um eine Ordinalzahl im substantivischen Gebrauch, die in diesem Falle eine Kontrast-

¹⁰ Lubomir Doležel (1988): “Mimesis and possible worlds”, in *Poetics Today*, 9, 3, p. 475-496.

¹¹ Vgl. Thomas Pavel (1988): *Univers de la fiction*, Paris.

wirkung stilistisch-semantisch erzielt:

In der Vergessenheit ihres eigentlichen Amts, die Ersten unter den Menschen an Geist, Einsicht und Bildung zu sein, waren ihnen die niedrigsten Begierden zu Kopf gewachsen, und die Gemeinheit und Niedrigkeit ihrer Denkungsart wurde durch ihre Kleidung und ihren Beruf noch widerlicher.

In dieser offenbar polemisch angelegten Äußerung wird die Funktion der Unterstreichung so gerichtet, um einen von der Schwäche des theologischen Systems verursachten Krisenzustand zu beschreiben und zu betonen. Hier spiegelt die Ordinalzahl *die Ersten* eine Hierarchie der geistlichen Werte ikonisch wider und somit ironisch-kritisch einen Kontrast und gleichzeitig die Distanz aus der Sicht des Sprechers gegenüber der aktuellen "widerlich" gewordenen Verhaltensweise des geistlichen Standes, der einer dringenden Reform bedarf. Die Majuskel ist ein Indikator für den Kernpunkt der Kritik, Signal einer Aufforderung und als Mittel der Verstärkung der Direktheit eingesetzt – Die anvisierten Personen als potentiell angesprochene Leser müssen das Gemeinte erst über den Umweg von Implikaturen erschließen. Die Geistlichen sollen also unverzüglich an die Spitzenstelle der Rangordnung zurückkehren und das werden, was sie einmal waren, würdige Diener und "eigentliche" Vertreter Christus als Gott auf Erden – als eine der notwendigen Prämissen zur Konstruktion des schon am Essayanfang großzügig dargestellten Projektes.

Schanze¹² bemerkt die satirischen, provozierenden und parodistischen Züge der Darstellung. Er zeigt das Interesse Hardenbergs an der Lösung gegenwärtiger Zeitprobleme und dessen Traum von einer poetischen Konstruktion der Geschichte.

Dem Auge präsentiert sich *Hymne an der Nacht 5*¹³, die „scheinbar einen historischen Triadenschritt“ folgt, nicht als ein regelmäßig geformtes Gebilde. Drei Prosaabschnitte gliedern den Gesamttext in ebenso viele Teile, die sich dreimal an in Vers gebrachte Textsequenzen anknüpfen.

Diese Gliederung bringt die Formstruktur des Märchens zur Geltung und kommt mit einer romantischen Vorstellung in Bezug auf Rolle und Funktion der Literatur in Übereinstimmung. In diesem Sinne kann man sagen, dass der gereimte Gedichttext sich dem Merkvers als Zauberspruch der Fabel annähert. Novalis selbst verteidigte die Idee der Vermischung aller literarischen Gattungen in einem und demselben

¹² Schanze (1976): *Romantik und Aufklärung*, 2. Auflage, S. 151-160.

¹³ Nach Uerlings (1991) nimmt diese Hymne in Hardenbergs Lyrik eine zentrale Stellung an, deren Darstellung der romantischen Triade, dem Dreischritt von paradisischem Ursprung, Zerfall und Erneuerung folgt", Friedrich von Hardenberg genannt Novalis, Stuttgart, S. 311.

Werk, das dem Gesetz der narrativen Märchenstruktur folgen sollte¹⁴.

Der unten angeführte Vierzeiler entstammt der letzten Verspassage (sieben achtzeilige Strophen, Kreuzreim), dem Klausurteil der Hymne. Das ist das Lied eines Christen, der die Vision einer ewigen Nacht entwirft. Der groß gedruckte Anfangsbuchstabe des Bestimmungswortes *Eine*, das das Syntagma *Nacht der Wonne* determiniert, wird in erster Linie augenfällig. Diese graphische Erscheinung wirkt, als ob sie die Absicht der schöpferischen Instanz hervorheben möchte, das Unantastbare plötzlich tastbar, das Implizite explizit zu machen:

*Nur Eine Nacht der Wonne –
Ein ewiges Gedicht
Und unser aller Sonne
Ist Gottes Angesicht.*

Der groß gedruckte Schriftzeichen deutet auf den dichterischen Willen hin, den Sinn von *Nacht* und *Wonne* höher zu bewerten. Die zusätzliche Unterstreichung (gemeint ist das Adverb *nur*¹⁵) dieser Termini dient zum Ausdruck der Tiefe und der Individualisierungsabsicht eines Gefühls (*die Wonne*), das bei Novalis eine spezifische auch mit der Religion zusammenhängende Bedeutung annimmt. Der Akzent liegt vielleicht nicht zufällig auf den unbestimmten Artikel *Eine*, der auf der prosodischen Ebene mit dem Adjektiv *ewig* zum *Gedicht* verbunden ist. Es wird dabei betont auch das Wesensmerkmal des romantischen Menschen der *homo poeticus* und *homo religiosus* zugleich werden kann, und soll. Es geht ohne Zweifel um den der *Goldenen Zeit* angehörigen Menschen, also um jenes menschliche Wesen, dessen Handlungen immer ein *Höheres* darstellen.

Bekanntlich weist das Bruchstückhafte auf das Romantische hin. Der knappe, nüchterne Stil, die verkürzte Sprache ist auf die wesentlichen Aussagen beschränkt. In den ersten zwei Zeilen merken wir gleich, dass der emphatisierte Inhalt (der Satz-

¹⁴ "Es lassen sich", sagt Novalis in einem besonders merkwürdigen Fragment (1799-1800), "Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Association, wie Träume, denken; Gedichte, die bloß wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einzelne Strophen verständlich, wie Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen. Diese wahre Poesie kann höchstens einen allegorischen Sinn im Großen und eine indirecte Wirkung wie Musik haben. Darum ist die Natur so rein poetisch wie die Stube eines Zauberers, eines Physikers, eine Kinderstube, eine Polter- und Vorratskammer" (III, 372/113).

¹⁵ Der Begriff "Gradpartikel", der auch unter den englischen Bezeichnungen "focusing adjunct" oder "scalar particle" bekannt ist, wurde zum ersten Mal von H. Altmann (1976) für die Bezeichnung einer nach der semantischen Funktion definierten Klasse eingeführt. Vgl. H. Altmann (1976): Die Gradpartikeln im Deutschen. Untersuchungen zu ihrer Syntak, Semantik und Pragmatik, Tübingen.

subjekt) – auf der ersten Zeile durch den Gedankenstrich signalisiert – in einer elliptischen Aussage auftaucht, wo die Bilder prädikatslos aufeinander folgen, sozusagen wie ein partielles Bild aus der Erinnerung, das sich an weitere Bilder als Erinnerungsreste reiht. Das elidierte Verbum finitum gewährleistet die Kürze und Knappheit dieser Angabenaufzählung. Damit wird auch der Rhythmus und die Einprägsamkeit dieser für den Sprecher anscheinend sehr wichtige Aussage vorbereitet. Trotzdem zeigt die zusammenhangslose Anordnung von Dingen aus heterogenen Vorstellungsbereichen über den isolierenden Gedankenstrich paradoxerweise einen kontinuierlichen Charakter an. Die beiden (scheinbar) diskreten Elemente *Nur Eine Nacht der Wonne –/Ein ewiges Gedicht* sind vom stilistischen Gesichtspunkt gesehen zwei Metapher *in absentia*, die das stark Emotionale (*Wonne*) und (s)ein sprachlich künstlerisches Äquivalent (*Gedicht*) veranschaulichen.

Von der Denotation her lässt sich das Wort *Nacht* mit “Zeitraum vom Untergang der Sonne bis zum nächsten Aufgang” beschreiben und konnotiert Komponenten wie “unheimlich”, “einsam” oder selbst “romantisch”¹⁶.

Außerdem zeugen diese Zeilen von einer programmatischen Denkart des Lyrikers, die sich in der poetischen Sprache nur als eine lückenhafte Aussage (das Ausbleiben einiger Wörter ist hier möglich) offenbaren lassen, was nicht nur einmal den interpretativen Auftrag des Lesers schwer belastet, gar hemmt. Denn der Text lässt bedeutende Termini, die die Zeit, das Raum, die Kausalität beschreiben könnten, beiseite.

Die scheinbar willkürliche Aneinanderreihung unlogischen Begriffe betont nochmals die Hast, mit welcher die Worten durch Satzabbruch gesprochen sind. Das Lückenhafte soll dementsprechend ein Zeichen der Dringlichkeit sein, dieses Projekt unentwegt in Taten umzusetzen.

Elision und Interpunktion sind, meiner Meinung nach, wahrscheinliche Signale “einer inneren Selbstsprache”, um mit Novalis zu sprechen; andererseits wirken dieselben als implizite Kommunikationsbrücken zwischen dem Autor und seinem Leser und gibt dem letzten die Chance, aus mehreren Interpretationsvarianten die treffende herauszuziehen.

Die die dritte Zeile einleitende Konjunktion *und* fungiert als Verbindungselement zwischen dem eben Gesagten und dem neuen, rhematischen Inhalt. Sie trägt zu einer gradualem Erweiterung, gar zur Hyperbolisierung der Zielsetzung, des Ergebnisses eines geheimen Prozesses bei. Der funktionale und semantische Status dieser

¹⁶ Siehe Bußmann (1990), S. 166.

Konjunktion ist aber hier gar nicht eindeutig und es ist schwer zu entscheiden, ob sie koordinierend oder Teil einer anderen Relationsart ist. *Und* schildert in diesem Kontext eher ein Schwanken zwischen einem Rapport der Konsequenz und einer Relation der Identität.

In diesem konklusiven Gedichtteil wurde wohl die Konjunktivform des Verbes *sein* verschwiegen, was dem Vers 54 einen erläuternden Wert für das im Text vorher Erwähnten verleihen könnte (wenn...und...dann). Die ersten zwei Zeilen dürften aber genauso gut eine Aufzählung von zwei Bedingungen – *sine qua non* – sein: die unschuldige Lust und das Gedicht als Fundamentsteine einer Konstruktion angesichts der Umwandlung in Bezug auf *unsere* Vision über das Kosmos und dessen Schöpfers. Diese zwei (kategorischen) Aufforderungen sind ohne weiteres in eine Wechselbeziehung impliziert, so dass eine zur Metapher der anderen wird.

Das Umwandlungsprozess soll nicht nur den Sprecher, sondern die ganze Menschheit betreffen. Und das wird bestätigt von der Verwendung des personal-deiktischen, inklusiven “wir”, das als Determinativum (gemeint ist das adjektivische Possesivpronomen *unser*) zum Substantiv *Sonne* im Text waltet, wobei dasselbe *wir* die konnotative Vervielfältigung dieses motivischen Gemeinplatzes konzentriert. Die allgemein anerkannte heilende, erheiternde, ermunternde und beleuchtende Kraft dieses Himmelskörpers spielt offensichtlich die (therapeutische) Rolle, die Furcht vor dem Unheimlichen oder anders ausgedrückt: Die Angst vor der Alterität zu verschrecken – ein *alter*, das auf den allvernichtenden Tod verweisen soll.

Die letzte Zeile bringt die Idee des “ewigen” Lebens mit sich. Die Metapher “Gottes Angesicht” (ein für die Augen falsches Kompositum, das sich hingegen (nur) von dem Ohr “richtig” vernehmen lässt – und diese Technik, die auf der lexikalischen Ebene agiert und ihre wohl nicht zufällige Korrespondenz in der oben erwähnten von der Syntax und Logik her hinfällige Anordnung der Satzglieder findet, suggeriert dabei, dass das all Göttliche immer die Oberhand vor dem Tod hat.

Die *explizite* Hervorhebung zielt in diesem Kontext darauf, den diskreten Charakter, oder wenn wir einen von dem französischen Forscher Jean-Claude Milner entwickelten Terminus verwenden wollen, den klassifikatorischen¹⁷ Wert von *eine /ein* aufheben, was auch die unvollständige Syntax der beiden Zeilen von vornherein uns ahnen ließ...

Durch dieselbe Technik können nicht nur Artikelwörter oder Ordinalzahlen, sondern

¹⁷ Milner (1978) : De la syntaxe à l'interprétation, Seuil, Paris.

auch andere lexikalische Elemente hervorgehoben werden. So etwa im Gedicht *Zu Sophiens Geburtstag*:

*Wenn dann noch ein Süßer Trauter
Unsre Lolly fest umschlang –
O – ! Dann tönt noch zehnfach lauter
Unsres Jubels Hochgesang*

Der Diskurseinsatz ist in der vorletzten Strophe dieses Gedichtes nicht, wie wohl erwartet, der vom Prädikat *fest umschlang* bezeichnete Aktion des Subjektes und auch nicht dem Objekt – Lolly –, als der Träger des Vorgangs, die sich den rhematischen Status (nachweisbar bei der Interrogationsprobe) streitig machen, sondern dem Täter selbst mit seiner definitorischen Eigenschaft beizumessen.

Diese sprachliche Manipulationsart wird im zitierten Gedicht – ein Liebeshymne an Sophie, die Geliebte Hardenbergs – zwei mal gerechtfertigt:

- a. Erstens macht sich das Syntagma *ein Süßer Trauter* hier durch das Beiwort *Süß* als Erstes bemerkbar; der großgeschriebene Buchstabe fungiert als Steigerung der Bedeutung des Adjektivs. Es sei auch betont werden, der erste Satz – ein Konditionalsatz – der analysierten Strophe (genauer: des Achtzeilers) begann mit dem Verweis auf die *Mutter* (vgl: *Wenn nur unsre Mutter wieder/Frisch und ledig bei uns steht*), die häufig (in der religiösen Lyrik) die Qualifizierung „süß“ aufweist. Von diesem Epitheton her lässt sich anscheinend auch *ein Trauter* (steht für Christus oder als Metapher für die religiöse Atmosphäre) auf „natürlichen“ Weg semantisch kontaminieren. Diese semiotische Erscheinung, die aus der Tiefenstruktur des Inhaltes, also aus dem Bereich der impliziten Bedeutungssphäre ableitbar ist, wird dadurch unterstützt, dass der zweite Vierzeiler auf der syntaktischen Ebene der Oberflächenstruktur, genauso wie der erste ein *wenn*-Satz ist. Es wird sich weiter zeigen lassen, wie *süß* nicht nur lokal, sondern auf einen weiteren Kontext seine stilistischen Kräfte ausstrahlt.
- b. Zweitens taucht dieselbe Konstruktion *fest umschlang* auch früher in diesem Gedicht, am Anfang der zweiten Strophe identisch und doch kontrapunktisch auf, dadurch, dass *umschlingt* diesmal die Präsensform ist. So gesteht der Sprecher seine unermessliche Liebe für die Adressatin dieser (Gelegenheits-)Poesie und damit seine Gewissheit, dass die schon im Himmel vorher bestimmte Vereinigung mit seiner Sophie ewig bestehen muss:

Fest umschlingt den Bund der Herzen

Nun der Ring der Ewigkeit

Und es bricht der Stab der Schmerzen

Am Altar der Einigkeit

O! – im Himmel ist geschlossen

Unser Herzen süßer Bund.

Ist ein heißer Spruch entflossen

Je des Schicksals weisem Mund?

Die aus den unter den oben und weiter unten angeführten linguistischen Anmerkungen zusammengesetzten Punkten erschließenden Gemeinsamkeiten lassen anhand syntaktisch und semantisch feststellbarer Parallellismen ein Interferenzspiel entstehen, zumal dass diese einerseits im Rahmen der vorletzten Strophe und andererseits zwischen dieser und der zweiten Strophe formale Symmetrien auf der Ebene der Komposition erkennbar sind. Außerdem tritt *Süßer Trauter* aufgrund „Rappel“-Funktion in Resonanz mit zwei semantisch ähnlichen Syntagmen aus der zweiten Strophe ein, die wiederum zueinander symmetrisch arrangiert sind, und zwar am Anfang des ersten und des zweiten Vierzeilers:

Fest umschlingt den Bund der Herzen

Nun der Ring der Ewigkeit

O! – im Himmel ist geschlossen

Unser Herzen süßer Bund

wo ist geschlossen als partiell synonym, als eine Art Repetition-Variation von *fest umschlang* gilt; so wird der Bedeutungsfeld dieses *heißen Spruchs* mit der illokutiven Kraft einer Beschwörung (die eines Sprechaktes im Sinne Searle) bereichert und intensiviert.

Mit dem isomorphen Strophenaufbau wird der Anlass geschaffen, im Gedächtnis des Lesers eine Relation der Identität zwischen Subjekt und Objekt, zwischen den im Text nahe und fern liegenden Angaben herzustellen. Dieser Sachverhalt ermöglicht die Erkennung einer Reihe von Analogien zum einen, zwischen in diesem Gedicht bestehenden, also textimmanenten Syntagmen wie *süßer Bund*, *süßer Trauter* und was Novalis in anderen seinen Dichtungen durch *das süße Paar* oder *das selige Paar* bezeichnet und synthetisiert, zum anderen auf der Ebene der Texttranszendenz, die sich ins Biographische mündet, zwischen z. B. *dem seligen Paar* (dem fingierten Paar Heinrich-Mathilde in „Opferdingen“ beschreibend) und dem realen Paar Friedrich-Sophie. In diesem Falle fokussiert ist nicht nur das grammatische Subjekt, das sich mit dem *Topic* dieses Diskurssegmentes deckt, und damit die oben erwähnte sinnliche (und gemäß Kants Auffassung über den Geschmack, auch ästhetische) Qualität, sondern alles, was von dem Prestige und von

der Autorität der Bibel Ableitbare, die auf diese art und Weise einen Mehrwert an Erkenntnis und Affekt gewinnen. *Süß* ist neben *selig, zart und der Farbsymbolik* eines der am häufigsten verwendeten Adjektive im Werk Novalis’.

Aufgrund eingehender Untersuchung hatte unser Beitrag vor, zu zeigen, inwieweit der deutsche Verfasser in seinem Umgang mit der deutschen Sprache und Schriftweise, die trefflichsten, schon an der Textoberfläche erkennbaren Mittel (er)findet, um seine Rede viel sagend, gemütvoller, überzeugender zu machen, um sich uns als ein „Sprachbegeisterter“¹⁸ entdecken zu lassen.

Die auf graphischer Ebene nur skizzenhaft durchgeführte Untersuchungen des novallischen Textes geben Aufschluss über die Fähigkeit der Emphase dank ihrer lokal zwingenden Rolle neue semantische Beziehungen entstehen zu lassen.

Die graphischen Akzente sind relativ häufig, doch mit Maß und immer an der passenden Stelle bei Novalis verwendet. Durch solche Hervorhebungsmittel wird jedes Mal nur das unterstrichen, was für den Sprecher sowie für den Angesprochenen das Schwerwiegendste in der Informationsökonomie des Satzes gelten muss. Sie liegen in allen Textsorten (unabhängig von der literarischen Gattung) Hardenbergs vor, bei denen sein Werk in seiner Gesamtheit zugegriffen hat, so dass es als sein Stilzug angesehen werden kann. Die Betonung z. B. von *ein, eine* und deren spezifisches Bedeutungsanteil lässt sich verhältnismäßig leicht dadurch erläutern, dass Hardenberg als Vertreter der Frühromantik von der Rückgewinnung der „verlorenen Einheit“ träumte.

Literatur:

1. BUSSMANN, HADUMOD (1990): *Lexikon der Sprachwissenschaft*, zweite Auflage, Alfred Körner Verlag, Stuttgart
2. DRAGOMIRESCU, GH. (1995): *Dicționarul figurilor de stil. Terminologia fundamentală a analizei textului poetic*, Editura științifică, București
3. FREGE, G. (1969): *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien*, Göttingen
4. GHEORGHIU, MĂRIOARA (1994): *L'Emphase*, Chemarea, Iași
5. GÜLICH E. / RAIBLE, WOLFGANG (1977): *Linguistische Textmodelle*, Wilhelm Fink Verlag, München
6. KOCH, E. (1987): *Zum Einfluß suprasegmentaler Ausprägungsgrade auf den Prozeß der Rezeption von Texten*, Diss. A Jena

¹⁸ Das ist die metaphorische Bezeichnung für (jeden) „Schriftsteller“, die Novalis in seinem Monolog verwendet.

7. LÜGER, HEINZ-HELMUT (1993): *Routinen und Rituale in der Alltagskommunikation*, Langenscheidt, Tübingen
8. RICOEUR, PAUL (1996): "Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik", In: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart
9. MAZALEYRAT, JEAN / MOLINIÉ, GEORGES (1989): *Vocabulaire de la stylistique*, PUF, Paris
10. MILNER, JEAN-CLAUDE (1978), *De la syntaxe à l'interprétation*, Seuil, Paris
11. MOLINIÉ, GEORGES (1992): *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie Générale Française, Paris
12. MÜLLER, GÜNTHER (1971): „Über die Seinsweise der Dichtung“, In: *Methoden der deutschen*
13. *Literaturwissenschaft* hrsg. von VIKTOR ŽMEGAČ, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main
14. NOVALIS (1923): *Werke*, hrsg. J. Minor, Jena .
15. PAVEL, THOMAS (1988): *Univers de la fiction*, Paris
16. POTT, SANDRA, (2004), *Poetiken. Poetologische Lyrik. Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*, Walter de Gruyter, Berlin New York
17. UERLINGS, HERBERT (1991): *Friedrich von Hardenberg genannt Novalis*, Stuttgart
18. UERLINGS, HERBERT (2004) "Novalis. Poesie und Poetik" in *Schriften der Internationalen Novalis-Gesellschaft*, Bd. 4, Tübingen
19. SCHANZE (1976): *Romantik und Aufklärung*, 2. Auflage
20. WALTON, K. (1990): *Mimesis as Make-believe*, Cambridge

DIE GROTESKE PERSPEKTIVIERUNG

Zur makabren Poesie Rainer Maria Rilkes

Zoltán Szendi

1. Apokalypse

Für das breitere Leserpublikum gilt Rilke wohl als einer der letzten Vertreter der Schönheitspoesie in der Wendezeit des 19. zum 20. Jahrhundert. Die beinahe kultische Pflege der ästhetischen Erlebnisse, die sowohl von der kosmischen Faszination durch die unendliche Natur als auch durch vom Menschen geschaffene Kunstgegenstände, etwa der Architektur, hervorgerufen werden, stellt unbestritten den größeren Teil im lyrischen Werk Rilkes dar. Das Unheimliche, das Grauen Hervorrufende spielt in seiner Poesie aber auch eine wichtige Rolle. Es erscheint bei Rilke nicht programmatisch, wie etwa bei den Naturalisten, sondern organisch. Die Vergegenwärtigung des Hässlichen wird nämlich nicht zum ästhetischen Programm erhoben, sondern als notwendige Erfahrung literarisch bearbeitet. Es soll dahingestellt bleiben, welche psychologischen Motivationen hinter der Schreckensmetaphorik stehen, weil die tiefgehende Einsicht in die beklemmenden Bereiche der menschlichen Existenz genauso poetisch verallgemeinernd artikuliert wird wie der ausnehmende Zustand der Schönheitsbezauberung.

Schon in *Das Buch der Bilder* finden wir Gedichte, die die Angst der menschlichen Seele objektivieren. So wird zum Beispiel in *Bangnis* die Furcht vor der Verwesung auf ein beinahe expressionistisch anmutendes Landschaftsbild projiziert. „Im welchen Walde“ scheint zwar der Vogelruf „sinnlos“ zu sein, jedoch löst sich die ganze Gegend in diesem Klagelaut auf:

*Gefügig räumt sich alles in den Schrei:
Das ganze Land scheint lautlos drin zu liegen [...]*¹

Nicht einmal die Religion kann hier mehr das beängstigende Gefühl durch jenseitige Hoffnung verscheuchen. Davon zeugt zumindest *Das jüngste Gericht* (1899), das die traditionellen Visionen von der Auferstehung radikal umdeutet. Der lange Text, der mit seinem Untertitel „Aus den Blättern eines Mönchs“ auf die lyrischen Situationen und die Rolle des Mönchs im *Stundenbuch* zurückweist, setzt die größte Botschaft

¹ Die Rilke-Gedichte werden nach der folgenden Ausgabe zitiert: Rainer Maria Rilke: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski u. August Stahl. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel 1996.

der christlichen Religion auf blasphemische Weise in eine verkehrte Perspektive der Hoffnungslosigkeit.

Diese jede transzendente Zuversicht zerstörende Horizontgestaltung der Textstruktur wird auch durch die Rahmen bildenden Anfangs- und Abschlussverse betont:

*Sie werden Alle wie aus einem Bade
aus ihren mürben Grüften auferstehn;
denn alle glauben an das Wiedersehn,
und furchtbar ist ihr Glauben, ohne Gnade.
[...]
denn: wehe, sie werden auferstehn.
So ist ihr Glauben: groß und ohne Gnade.*

Sowohl in den Auftakt- als auch den Schlusszeilen ruft der schockierende Widerspruch eine außergewöhnliche Spannung hervor, der zwischen der – kausal bedingten – Gewissheit von der Auferstehung und ihren furchtbaren Folgen besteht. Denn das grotesk Befremdende ist in dieser Gotteslästerung, dass die religiöse Vorstellung von der Verjüngung zwar angenommen, zugleich aber als Schicksalsschlag gezeigt wird.

Das ganze monumentale Bild vom letzten Gericht wird aus einer Quasi-Dialog-Situation perspektiviert, in der das lyrische Ich Gott anspricht. Die unmittelbare Hinwendung an Gott, der als „Allschauender“ angesprochen wird, wiederholt sich kontinuierlich im ganzen Text und zeugt zwar vom Gebetscharakter der Redeform, die Redeweise selbst zeigt aber deutlich die widerspruchsvolle Haltung Gott gegenüber. Ähnlich wie im *Stundenbuch* werden nämlich auch hier die unterschiedlichen menschlichen Verhaltensweisen zu Gott repräsentiert. Die breite Skala der augenscheinlich nahen Beziehung können wir letztendlich auf zwei Grundpositionen zurückführen: auf die Anerkennung des höchsten Wesens und die Auflehnung dagegen.

Der Textanfang, der die Gnadenlosigkeit des Glaubens an die Auferstehung summiert und damit die furchtbaren Bilder der gewaltigen Vision schon vorwegnimmt, fällt mit dieser kühnen Negation auf. Die kategorischen Aussagen werden aus einer neutralen und distanzierenden Position formuliert, so klingen sie hart und teilnahmslos. Die Zeitform Futur betont die Gewissheit des kommenden ungeheuren Ereignisses. In der zweiten Strophe wechselt die Perspektive sowohl der Situation als auch der Redeform. Die Zukunftsvision wird plötzlich, ohne jeglichen Übergang, im Präsens als mögliche irrtümliche Meinung vergegenwärtigt, als finde das Jüngste

Gericht schon statt. Gleichzeitig wird die Diktion der dritten Person in eine vertrauliche Anredeform verwandelt. Diese Unmittelbarkeit stellt sowohl im Ton als auch in der Textsemantik eine regelrechte Provokation dar. Die anmaßende Zurechtweisung („Sprich leise, Gott!“) und die besorgte Annahme, dass für die Posaune des Gottesreiches „keine Tiefe tief“ sei, dass es also kein Entrinnen vor dieser Auferstehung gebe, leitet die Schreckensbilder ein, die sogar die Glaubensstärksten entmutigen können.

Diese herausfordernde Zutraulichkeit entlarvt sich jedoch selbst als Kompensation der Hilflosigkeit dem Allmächtigen gegenüber. Die bis zur Aggression anwachsende Selbstsicherheit wird nämlich durch Verunsicherungssignale unterminiert, die den laufenden Text der Beschreibungen immer wieder unterbrechen und ihn aus einer Oppositionsperspektive demontieren. Diese sich selbst in Frage stellende Redeposition, die zum wichtigsten Manöver der Textdialektik gehört, fängt schon in der zweiten Strophe mit der Konditionalform an, die alle Hic et nunc-Aussagen der Verseinheit über die Apokalypse als Quasiereignisse qualifiziert: „Es könnte einer meinen“. Eine weitere Form der Doppelperspektive ist der Zeitwechsel vom Präsens zum Futur, der das gerade – wenn auch unreal – als Gegenwart Erlebte wieder in die Zukunft rückt: „Das wird ein wunderliches Wiederkehren / in eine wunderliche Heimat sein“.

Diese doppelbödige Strategie macht die Andeutung der Bildvorlage noch deutlicher, in der die möglichen Quellen, die inspirierenden Werke aus der bildenden Kunst, zwar verschleiert bleiben, der Hinweis auf die künstlerische Bearbeitung des biblischen Themas vom Jüngsten Gericht die ganze Vision aber in eine völlig skurrile Perspektive setzt. Dadurch nämlich, dass das lyrische Ich sich auf das eigene „wilde Bild“ bezieht, das in ihm selbst entstand, nimmt es gewissermaßen die schauderhaften Ereignisse des Jüngsten Gerichtes vorweg: „Allschauender, du kennst das wilde Bild, / das ich in meinem Dunkel zitternd dichte“ – so bescheiden und sich erniedrigend lauten die ersten Zeilen der dritten Strophe, was im krassen Gegensatz zu dem selbstsicheren Ton der furchtbaren Vision steht. Trotz der Anerkennung der göttlichen Größe – „Durch dich kommt Alles, denn du bist das Tor, – / und Alles war in deinem Angesichte, / eh es in unserm sich verlor“ – wird ihre Allmacht durch das Selbstbewusstsein des lyrischen Ich, das sich als Mitwissenden zeigt, deutlich geschwächt. Am besten geht dies aus der siebten Texteinheit hervor, in der sich das Ich neben dem Schöpfer als kritischer Zeuge der Erfüllung der biblischen Prophezeiung hochstilisiert: „vielleicht gelingt es dir noch auszuweichen / dem großen Schweigen, das wir beide sahen.“

Diese Rolle des alles bezweifelnden Geistes, der sogar das Fiasko des Jüngsten Ge-

richtes voraussagt bzw. in der imaginären lyrischen Situation miterlebt, ermöglicht dem Ich, sich auch mit den quälendsten Fragen zu konfrontieren. Der ständige Rollen- bzw. Tonwechsel zeugt von der Ambivalenz sowohl der Existenz Gottes als auch seiner Gerechtigkeit gegenüber. Die beiden hängen ja logisch zusammen: wenn es keine göttliche Gerechtigkeit gibt, dann ist eigentlich auch die Existenz Gottes in Frage zu stellen. Denn ein ungerechter Gott ist an sich eine *Contradictio in adjecto*. Die oszillierenden Aussagepositionen sind voller Zweifel: sie schwingen zwischen Glaubenswillen und Gotteslästerung, zwischen Ahnung von einem höheren Wesen und der Enttäuschung angesichts der metaphysischen Leere.

Das Bild, das das Ich in seinem „Dunkel zitternd“ entwirft, übersteigt alle künstlerischen Vorlagen, nicht in blutigen Szenen, denn sie würden ja noch zum menschlichen Leben gehören, sondern in der grotesken Verzerrung der Grausamkeit. Die poetischen Phantasiebilder zeigen eine gespensterhafte Welt, in der sich alles bewegt, ohne lebendig zu sein:

*Ein Rascheln ist und ein Zusammenraffen
in allen den geborstenen Gebäuden,
ein Sichentgelten und ein Sichvergeuden,
ein Sichbegatten und ein Sichbegaffen,
und ein Betasten aller alten Freuden
und aller Lüste welche Wiederkehr.*

Die entleerte Sinnlichkeit kehrt alle Lebensfreuden in ihre Gegensätze um. Am furchtbarsten ist jedoch der entfleischte Körper, der aber noch kein Skelett ist, sondern eine Mischbildung von beweglichen und zugleich toten Elementen. Da gibt es auch solche Horroranblicke, die nicht einmal die moderne Filmkunst mit ihren Kunsteffekten präsentieren kann:

*So ringen sie, die lange Ausgeruhten,
und packen sich mit ihren nackten Zähnen
und werden bange, weil sie nicht mehr bluten
und suchen, wo die Augenbecher gähnen,
mit kalten Fingern nach den toten Tränen.*

Das grotesk Furchtbare steckt in dieser Vision vor allem in der Uneigentlichkeit, wie die wieder Lebendigen versuchen, ihre Auferstehung zu erfahren. Im krassen Gegensatz zu der religiösen Überzeugung nämlich, nach der auf diejenigen, die die Prüfung bestanden haben, zusammen mit ihren Liebsten in einem glücklichen Sichwiederfinden die paradiesische Seligkeit wartet, herrscht hier unter den Auferstandenen höllische Angst, die sich in „dem großen Schrein“ erweist, bald aber in „das über-

große fürchterliche Schweigen“ übergeht. Die geniale Metaphorik, mit der die Fragwürdigkeit der irdischen Hoffnung auf die Auferstehung verdeutlicht wird, enthält auch schon diabolische Züge, die an Höllenbilder Dantes erinnern. Hinter diesen grotesken Motiven können wir deshalb den bitteren Hohn der Verzweiflung erahnen. Mit erbarmungsloser Konsequenz drängen die unheimlichen Bilder in das verschlossene Terrain der menschlichen Seele, um auch das Unbegreifliche zu erhellen und das Unaussprechbare zu artikulieren.

Die heiligsten Illusionen werden durch diese dichterische Zersetzung schonungslos verletzt und vernichtet. So bedeutet z. B. das Licht für die Wartenden in den folgenden Zeilen kein neues Leben, das vom Tode endgültig befreit, sondern einen grausamen Betrug, der den Auferstandenen nur Unheil bringt:

*Sie sitzen alle wie vor schwarzen Türen
in einem Licht, das sie, wie mit Geschwüren,
mit vielen grellen Flecken übersät.*

Die unmittelbare Fortsetzung des Textes zeigt auch eine der typischen Verfahrensweisen der Rilkeschen Poesie, die empirische Konkretisierung der abstrakten Begriffe:

*Und Nächte fallen dann in großen Stücken
auf ihre Hände und auf ihren Rücken,
der wankend sich mit schwarzer Last belädt.*

Dieser Kunstgriff hat hier sogar einen Doppeleffekt. Darüber hinaus, dass die Nacht die Wiederkehr des Todes versinnbildlicht, macht die Verdinglichung die Qualen auch physisch wahrnehmbar.

Parallel zur Entlarvung des grausamen „Wiederlebens“ wird der allmächtige Herr immer wieder angesprochen. Diese doppelbödiges Kommunikationsebene ermöglicht es, das widerspruchsvolle Verhältnis zu Gott in vollem Maße darzulegen. Zunächst werden anmaßende Fragen gestellt: „Allschauender, gedenkst du dieses bleichen / und bangen Bildes“, „Hast du nicht Angst vor dieser stummen Stadt“, „wie hoffst du diesen Tag zu tragen?“ (298). Dann versucht das lyrische Ich, den Gott zur Begünstigung, zu einer ‚Sonderregelung‘ zu überreden, bzw. Mitleid zu erwecken: „Vielleicht kannst du noch einen aus uns heben, / der diesem fürchterlichen Wiederleben / den Sinn, die Sehnsucht und die Seele nimmt“. Schließlich mildert sich der anklagende Ton zum persönlichen Bekenntnis. „Allschauender, sieh, wie mir bange ist, / miß meine Qual!“ (299) Aber nicht einmal in dieser Situation kann oder will sich das rebellierende Ich völlig verleugnen: Die Anerkennung seiner Angst und Not

macht den „Allschauenden“ doch nicht größer, er wird auch jetzt noch als „hülflos“ bezeichnet. Und dadurch, dass das lyrische Ich seinen Herrn in der Angst als Verwandten erkennt („weil meine Angst vor dem großen Gericht / deiner gleicht“) wird der Anspruch auf Ebenbürtigkeit wieder ausgesprochen. Sogar viel mehr, der skurril-paradoxe Gedanke eines Bündnisses wird hier formuliert, das eine Art Schicksalsgemeinschaft anbietet, um zusammen dem unausweichlichen Verhängnis zu trotzen: „will ich mich dicht / Gesicht bei Gesicht / an dich heften; mit einigen Kräften / werden wir wehren dem großen Rade, / über welches die mächtigen Wasser gehn“.

Dieses Textende bestimmt die Gesamtperspektive des Gedichtes, die die Gewissheit des Alten Testaments auf blasphemische Weise umkehrt, indem das lyrische Ich die Erneuerung des Bundes zwischen ihm und Gott initiiert, damit sie sich in ihrer gemeinsamen Angst stärken können. Die völlige Dominanz der Groteske enthält keine befreiende Komik; sie wirkt vielmehr beunruhigend. Jedoch: die unheimliche Vision zeugt auch von einem gewaltigen Ringen um die Geheimnisse der Transzendenz. In den grauenhaften Bildern sind alle Angst- und Zwangsvorstellungen vorhanden, die das Ich quälen und es zu einer fast übermenschlichen Auseinandersetzung mit Gott zwingen. Im Abschlussteil entfalten sich alle widerspruchsvollen Aspekte der Mensch-Gott-Beziehung zu einer Schicksalsgemeinschaft, in der die intellektuelle Einsicht oder Phantasie das mit dem Gottesbild ringende Ich erhöht und Gott die metaphysische Größe der Allmacht nimmt.

Ja, Gott ist sogar „lange vergangen“ und „entflohn“, also in gewisser Weise, wie Nietzsche sagt, ‚tot‘, hat sich zumindest von den Menschen zurückgezogen. Das Ich nimmt quasi seine Stelle ein, ermöglicht ihm aber damit auch ein Weiterwirken. Diese Identifikation des Ich mit Gott, die Selbstvergöttlichung des Subjekts, erinnert noch an christlich-mystisches Denken; wenn die gemeinsame Aufgabe „mit einigen Kräften“ aber darin bestehen soll, „dem großen Rade“ zu „wehren“, dann wird die christliche Auferstehung mit der unchristlichen ‚Wiederkehr des Gleichen‘, mit dem großen ‚Welt-Rad‘ gleichgesetzt, wie es ebenfalls Nietzsche beschrieb: „Alles geht, alles kommt zurück; ewig rollt das Rad des Seins.“² Der blasphemische Kern des Gedichtes liegt also darin, dass das Jüngste Gericht nicht das glückliche Ende der Zeit bedeutet, sondern die grauenvolle Wiederkehr des Vergangenen bringt.

Bei der Entthronung Gottes spielt auch die Intermedialität eine wichtige Rolle, denn sie öffnet neue konnotative Bedeutungsebenen. Die Bilder nämlich, die das Rilke-

² Nietzsche, Friedrich: Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Karl Schlechta. München-Wien: Hanser, 1980, Bd. 3, S. 463.

Gedicht heraufbeschwört und die auch die apokalyptischen Visionen der alten Maler zeigen, können zwar die Schreckensbilder des Jüngsten Gerichtes plausibel darstellen, was aber diese Gemälde kaum oder nur vermittelt ausdrücken können, das ist die suggestiv reflektierte Stellungnahme des Künstlers zu Gott und zu dem eigenen Entwurf über ihn und seine Schöpfung.

Den selben Titel – *Das Jüngste Gericht* – trägt auch das Gedicht, das acht Jahre später (1907) in Paris entstanden ist. Im Vergleich zu dem früheren Text fällt bei der zweiten Bearbeitung der apokalyptischen Vision nicht nur die lapidare Kürze, sondern auch die enigmatische Verzerrung in der Metaphorik auf. Während die grotesken Bilder in der ersten Variante noch zugänglicher sind, dadurch nämlich, dass ihre Transponierung ins Schauerhafte die Textpragmatik nicht vollkommen zerstört, stellen die Schreckensbilder in der zweiten Version eine vollkommen absurde Welt dar, in der die Geschehnisse mit der herkömmlichen Diesseits-Kausalität nicht mehr erklärbar sind. Nur die Ausgangspositionen sind in den beiden Texten gemeinsam: die elementare, beinahe animalische Angst, welche die Auferstandenen erfüllt und sie an ihre Begräbnisstätte fesselt.

*So erschrocken, wie sie nie erschrecken,
ohne Ordnung, oft durchlocht und locker,
hocken sie in dem geborstnen Ocker
ihres Ackers, nicht von ihren Laken*

abzubringen, die sie liebgewannen.

Die Häufungen des knirschend-grellen Konsonanten „k“ in der ersten Strophe erzeugt schon rein akustisch eine unheimliche und unauflösbare Dissonanz, die die Welt dieser schwer bestimmbar Wesen charakterisiert. Die Engel-Figuren, die auch in dem früheren Gedicht eine wichtige Rolle spielen, indem sie den Allmächtigen „wie lauter Fragen [...] umdrängen“, erscheinen hier – anscheinend – in ihrer traditionellen Funktion: als Helfer und Vermittler zwischen der irdischen und der göttlichen Welt. Ihre groteske Ereiferung entpuppt sich aber als sklavenhafte Bedienung der unerforschbaren Willkür:

*Aber Engel kommen an, um Öle
einzutröpfeln in die trocknen Pfannen
und um jedem in die Achselhöhle*

*das zu legen, was er in dem Lärme
damals seines Lebens nicht entweichte;
denn dort hat es noch ein wenig Wärme,*

daß es nicht des Herren Hand erkälte
oben, wenn er es aus jeder Seite
leise greift, zu fühlen, ob es gälte.

Trotz der wahnwitzigen Bilderreihe, die die Bewegungsgesten veranschaulichen, schimmert hinter der abstrusen Metaphorik eine höchst fragwürdige, aber deutbare Sinnkonstruktion durch, die die traditionelle Gott-Mensch-Beziehung rundweg zerstört, indem sie ihr alle christlich-humanen Züge nimmt und in ihr die gemeine Manipulation der Machthierarchie sehen lässt. Im krassen Gegensatz zu der religiösen Auffassung, nach der sich Gott seiner Schöpfung mit fürsorglicher Güte zuwendet, erscheint er in dieser Textwelt als ein verwöhnter Herrscher, dessen Gunst seine Untertanen suchen. Die Hand des Allmächtigen soll warm gehalten werden – durch diese Gestensymbolik wird nicht nur die Verwöhnung des Herrn sondern auch der Betrug der Unterwürfigen entlarvt. In der Achselhöhle der Auferstandenen findet der Gott nämlich nicht nur Wärme, sondern das einzig Positive, was der Mensch „in dem Lärme / damals seines Lebens nicht entweihte“. Diese Irreführung des Schöpfers durch die einseitige Vorstellung seiner irdischen Diener zeigt einen Anthropomorphismus bei der Darstellung Gottes und seiner Beziehung zum Menschen. In der Rilkeschen Deutung darf der Allmächtige nicht erfahren, dass das menschliche Wesen weit entrückt von seinem göttlichen Ebenbild ist. Was der Herr fühlen und wovon er erfahren will, „ob es gälte“, ist wahrscheinlich der alte Bund, der trotz der Erneuerung fortwährend verletzt wird. Das Öl bzw. das Einölen, das auch im christlichen Ritual eine wichtige Rolle spielt, ist hier nicht nur Weihmittel, sondern auch Metapher der Einschmierung der Machtmaschinerie, damit sie reibungslos funktioniert.³ Infolge der grotesken Perspektivierung, zu deren Wesen die anthropomorphe Hierarchie der überirdischen Welt gehört, wird die Allmacht des Herrn in Frage gestellt. Gegenüber der christlich-theologischen Auffassung ist der Überblick Gottes über seine eigene Schöpfung hier genau so begrenzt wie seine göttliche Liebe, von der die sterblichen Wesen nichts erfahren können.

Das heuristische Element in dem ebenfalls 1907 entstandenen Gedicht *Die Versuchung* besteht in der Annahme, dass die qualvolle Probe, der der Mensch ausgesetzt wird, nicht unmittelbar seiner Läuterung dient, sondern der Herauskristallisierung eines klaren Gottesbildes, im Text eigentlich von Gott selbst. Die Frage bleibt allerdings offen, ob der so erschienene Gott eine Projektion der ge-

³ Berendt sieht dagegen in diesen Bildern „trostreiche Erfahrung“ und „sanfte Wandlung“. Berendt, Hans: Rainer Maria Rilkes "Neue Gedichte". Versuch einer Deutung. Bonn: Bouvier 1957, S. 227.

quälten Seele oder das Ergebnis einer inneren Erleuchtung ist.⁴ Die Textperspektive fokussiert auf den entscheidenden Augenblick, der das Erscheinen des zur Hilfe herbeigerufenen Engels zeigt und der die Gedichtstruktur in zwei Teile gliedert. Die ersten drei Strophen bilden die größere Einheit, in der die sinnfälligen Bilder der Versuchung und des SichKasteiens sowie das Fiasko des selbstquälerischen Willensaktes dargestellt werden.

Mit der syntagmatischen Opposition „die scharfen Stacheln“ – „das geile Fleisch“ wird gleich im ersten Satz die elementare Kraft des Sexualtriebes und der gewalttätige Versuch, ihn zu bändigen, markiert. Die Reimverknüpfung „geile Fleisch“ – „kreibendem Gekreisch“ weist dagegen schon auf die verhängnisvollen Folgen der körperlichen Sündigung: „Frühgeburten schiefe, hingeschielte / kriechende und fliegende Gesichte“ werden heraufbeschworen als göttliche Strafe – ohne als solche benannt zu werden. Die furchtbaren Zerrbilder von all dem, was der Sexualität nicht nur eine entwaffnende Macht, sondern auch den teleologischen Sinn verleiht, dämonisieren den Geschlechtstrieb, indem sie totalisieren: die Sinne selbst werden fortgepflanzt, „verhundertfacht“. Die Metaphorik in der zweiten Hälfte der dritten Strophe zeigt deutlich die Eigentümlichkeit und Komplexität der Rilkeschen Bildsymbolik:

*Aus dem Ganzen ward ein Trank gemacht:
seine Hände griffen lauter Henkel,
und der Schatten schob sich auf wie Schenkel
warm und zu Umarmungen erwacht – .*

Am wichtigsten ist die Innovation in der Bildgestaltung. Das traditionelle Zaubertrank-Motiv wird durch die groteske Perspektivierung vollkommen erneuert. Der Liebestrank erscheint hier nicht als ein außergewöhnliches Zaubermittel, sondern als ein Überfluss. Der sonderbare Ausdruck „lauter Henkel“ lässt zumindest folgern, dass der Liebesrausch überall anwesend ist. Der ungewöhnliche Vergleich aus der Panerotik – „der Schatten schob sich auf wie Schenkel“ – bestätigt diese Annahme und zerstört zugleich jede romantische Verschleierung der Liebe durch die rohe Sexualität. Dass der Schatten als ein begehrter Körperteil bezeichnet wird, gibt dieser Liebe weitere unheimliche Konnotationen. Die Vergleichskonjunktion „wie“ rückt die Erotik zugleich in die irrealen Schattenwelt. Nur die Triebwünsche und ihre Unerfülltheit sind real. Die tabuisierte Sexualität bleibt als ewig lauender Spuk Drohung und Qual.

⁴ Eine andere und schwer nachvollziehbare Erklärung deutet der Kommentar an: „Die Schlusswendung ist ganz Rilke: Aus dem Freudianisch verstandenen Unbewussten wäre Gott durch ‚Klärung‘ zu gewinnen – ein fernes, utopisches Ziel.“ Rilke: Werke (1996), Bd.1, S. 969.

Der zweite Teil (4. und 5. Strophe) stellt in der lyrischen Narration den Wendepunkt dar – nicht wegen der Hinwendung des gequälten Mannes an den Engel, sondern wegen der unerwarteten Reaktion des Letzteren auf die flehende Geste. Die beiden Momente der bis zum Paroxysmus gesteigerten Begierde des Mannes und sein Hilferuf werden – trotz der räumlichen Ferne innerhalb des Textes – durch die Wiederholungsrhetorik miteinander verbunden: „Und schon hatten seine Sinne Enkel“ – heißt es im Anfangsvers der dritten Strophe, während die poetische Parallele in der vierten Strophe den Engel herbeiruft: „Und da schrie er nach dem Engel, schrie“. Eine andere Funktion haben die kopulativen Konjunktionen in den weiteren Zeilen dieser Strophe, die zusammen mit der feinen Distinktion durch die Zufügung „in seinem Schein“ das doppelbödige Spiel des Engels entlarven:

*Und der Engel kam in seinem Schein
und war da: und jagte sie
wieder in den Heiligen hinein*

Hat in diesem Kontext der zur Hilfe kommende Engel nur eine Schein-Existenz, als wenn er seiner Vermittler-Rolle zwischen Gott und Mensch nicht entsprechen könnte und lieber den Menschen verriete, um Gott als dem Mächtigeren dienen zu können? Das Wort „Schein“ wird zumindest in seiner ganzen Doppeldeutigkeit als Glanz und als Illusion verwendet. Der Engel bringt – zumindest scheinbar – keine Hilfe für den Mann. Denn anstatt ihn von der quälenden Versuchung zu befreien, lässt er ihn weiter leiden. Ist der in diesem übermenschlichen Ringen gefundene Gott die Erlösung selbst? Ist das der richtige Weg des Heiligen? Und überhaupt: ist der Mensch zum Heiligen geboren? Das sind die Fragen, die nicht unmittelbar im Text, sondern durch diesen Text gestellt werden.

2.) Memento mori – in zwei Variationen

In Rilkes Memento-mori-Gedichten drängen das Grauen vor dem Tod und der Abscheu vor der Verwesung den eigentlichen religiösen Warnungscharakter der Gattung in den Hintergrund. Denn nicht die Lehre ist wichtig, sondern die Erfahrung, nicht die moralische Hoffnung, sondern die elementare Bestürzung – das unmittelbare Erlebnis selbst. Diese Gewichtung bestimmt dann auch die Textperspektiven in der *Legende von den drei Lebendigen und den drei Toten* und im *Toten-Tanz*. Die „Legende“ verwendet eine narrative Textkonstruktion, in der die Dehnungs- und Raffungstechnik eine sehr wichtige Rolle spielt, weil sie den Horizont der Textwelt vor dem Tod öffnet. In den Proportionen der Gedichtstruktur zeigt sich das darin, dass nur die ersten zwei von den neunzehn Zeilen über den Erfolg und die Freude der drei Reiter berichten, der übrige Teil des Gesamttextes aber die unmittelbare

Begegnung mit dem Tode darstellt. Die balladenartige Erzählform lässt im Eingangsteil alle Details außer Acht. So bleibt es z. B. im Dunkel, unter welchen Umständen die drei Herren dem Greise begegnet waren, der sie anstatt des Gelages zu einem „dreifachen Sarkophag“ führte. Ohne jeglichen Übergang wird bereits in der Anfangsstrophe plötzlich auf die grausame Szene fokussiert, in der die Reiter durch den penetranten Leichengestank schockiert sind. Während alle wichtigen Informationen sowohl über die drei Männer als auch über die Toten ausfallen, wird die ekelige Situation in voller Breite geschildert:

*[...] Die Reiter hielten gespreizt
vor dem dreifachen Sarkophag,

der ihnen dreimal entgegenstank,
in den Mund, in die Nase, ins Sehn:
und sie wußten es gleich: da lagen lang
drei Tote mitten im Untergang
und ließen sich gräßlich gehn.*

In den folgenden beiden Strophen wird der Daseinsraum der noch Lebendigen eingengt. Zunächst geht es um die Einschränkung des äußeren Zubehörs: „Und sie hatten nur noch ihr Jägergehör“; dann wird ihnen schon die pure Existenz verkürzt: „Nun blieb ihnen noch ihr klares Getast“. Aber auch die Aufnahmefähigkeit dieses Sinnesorgans dient nur dazu, um die Eiskälte der Todesnähe wahrzunehmen. Aus dieser Perspektive der Textwelt betrachtet, ist es kaum zu bezweifeln, dass die drei Reiter in dieser furchtbaren Situation mit ihrem eigenen Tod konfrontiert werden. Die doppelte magische Zahl ‚drei‘ weist auf den grotesken, jedoch notwendigen Zusammenfall „von den drei Lebendigen und den drei Toten“.

Die entgegen gesetzte Horizontgestaltung – stufenweise Einengung des Lebens der Männer und gleichzeitige Raumgewinnung des Todes – lässt keine Hoffnung zu, umso weniger, als der Alte, der sich als böswilliger Psychopompos entpuppt, das biblische Verdikt schonungslos zischt: „Sie gingen nicht durch das Nadelöhr / und gehen niemals – hinein“. Mit diesen Worten, die dem eisigen Zugriff des Todes unmittelbar vorangehen und sich scheinbar nur auf die schon Gestorbenen beziehen, wird – gerade wegen der Schicksalsidentifikation – auch den noch lebenden Menschen die Jenseitshoffnung genommen. Diese grotesk-düstere Vorherbestimmung wird auch durch die Parallel- und Oppositionsstrukturen der Reimtechnik unterstützt. In der ersten Strophe bildet das Reimpaar „gebeizt“ (Jagd als Vitalität) und „gespreizt“ (Bezeichnung der Eitelkeit) eine reimexterne, das Endwort „Gelag“ als Hinweis auf die Lebensfreude aber eine reiminterne Opposition zu den

Wörtern „Beschlag“ (Macht des Todesboten) und „Sarkophag“ (Tod). Eine semantische Parallele und Steigerung zum Todesmotiv stellt in der zweiten Strophe die Reimgruppe „entgegenstank“ (Ekel vor dem Tod), „lang“ (dauernde Anwesenheit des Todes) und „Untergang“ (Erweiterung des Todesbereiches) dar. In der dritten und vierten Strophe dominieren die reiminternen Gegensatzpaare: das „Jägergehör“, das den Triumph des Lebens symbolisiert, steht dem „Nadelöhr“ gegenüber, das als biblische Reminiszenz den Engpass bedeutet, durch den die Reichen nicht hindurch kommen und so zur Hölle verdammt sind.⁵ In der abschließenden Strophe kontrastiert das einzig gebliebene lebendige Sinnesorgan „Getast“, das noch zum letzten Mal die Herrlichkeit der Jagd in Erinnerung ruft, mit dem Angriff des Todes („gefasst“).

Der *Toten-Tanz*, der nach der Entstehungsangabe der hier zitierten Werkausgabe nur einen Tag früher als *Die Versuchung* geschrieben wurde, visioniert schon die grausamen Folgen des sündhaften Lebens. Im Gegensatz zur herkömmlichen Herausbeschwörung der verdammten Seelen in ihren Skelett-Gestalten fixiert dieser Text die erbarmungsloseste Situation des Höllengangs mit dem ungeheuren, ja animalischen Angstzustand, der den eigentlichen Qualen des Infernos unmittelbar vorangeht. Ein kurzer Vergleich mit Heines *Traumbild* kann den Unterschied plausibel machen. Trotz des ironischen Kontextes ist die Inszenierung der Totentanz-Darstellung bei Heine traditionell, weil sie ihr wichtigstes Element beibehält: den Bekenntnischarakter, der mit – hier wohl nur scheinbarer – Reue verbunden ist:

*Narren waren wir im Leben
Und mit toller Wut ergeben
Einer tollen Liebesbrunst.
Kurzweil kann uns heut nicht fehlen,
Jeder soll hier treu erzählen,
Was ihn weiland hergebracht,
Wie gehetzt,
Wie zerfetzt
Ihn die tolle Liebesjagd.⁶*

In dem Rilkeschen Totentanz fehlen dagegen alle persönlichen Bezugnahmen: aus einer neutralen, sogar teilnahmslosen Position wird die furchtbare Szene in einer Momentaufnahme dargestellt, ohne jegliche Erklärung, ohne irgendeinen Hinweis

⁵ Vgl. dazu noch: Bradley, Brigitte L.: Rainer Maria Rilkes Der Neuen Gedichte anderer Teil. Entwicklungsstufen seiner Pariser Lyrik. Bern; München: Francke 1976, S. 75f.

⁶ Heine, Heinrich: Buch der Lieder. München: Goldmann, o.J., S. 27.

auf das frühere sündhafte Leben der angsterfüllten Wesen. Zur elementaren Wirkung des Textes trägt gerade diese situative Direktheit bei, die sogar die Metaphorik der Gattung mit der Wiederholung des grotesken Tanz-Motiv konkretisiert: „Sie fassen den Tänzer fester“, „sie tanzen ja unter Gleichen“, „die tanzen noch immer im Takt“. Gleich in der Anfangszeile wird aber die sinnlich wahrnehmbare Situation auch auf eine höhere, symbolische Ebene transponiert, auf der die Brutalität der Ekel erregenden Bilder durch das Unheimliche und Gespensterhafte „spiritualisiert“ und damit gesteigert wird. „Sie brauchen kein Tanz-Orchester; / sie hören in sich ein Geheule“ – mit diesem Auftakt wird einerseits gleich der spukhafte Anblick der stummen Tanzenden in den Vordergrund gerückt, andererseits die unerträgliche Angst, die ihr Wesen und die ganze Szene erfüllt.⁷

Diese doppelte Perspektive der Metaphorik bestimmt auch die Struktur des Gedichtes. Die äußere Segmentierung der Drei-Strophen-Konstruktion hebt die dominanten Momente des vorhöllischen Zustands hervor. Im ersten Teil wird der abstoßende Geruch der Urine hervorgehoben – als Folge und Ausdruck der tierischen Angst und der fleischlichen Fäulnis, die auf die Tanzenden wartet: „Ihr Ängsten näßt wie eine Beule, / und der Vorgeruch ihrer Fäule / ist noch ihr bester Geruch.“ Die letztere Bemerkung setzt die noch viel größeren Leiden in Aussicht, deutet damit die Unvorstellbarkeit der Höllenqualen an und formuliert auch explizit die Steigerungs-rhetorik, die die ganze Situation beinhaltet. Die Bilder der zweiten Strophe heben sich deutlich von der schockierenden Darstellung der erbarmungslosen Peinigung in der Vorhalle der Hölle ab. Diese scheinbare Verharmlosung nimmt aber weder das Groteske noch das Gespensterhafte zurück, sondern lässt diese nur in einem anderen semantischen Zusammenhang erscheinen. Während nämlich im ersten Teil auf die Ekelhaftigkeit der Verdammten fokussiert wird, weist der zweite Teil auf die Gnadenlosigkeit ihres Schicksals hin. Parallel dazu wird die kollektive Szenerie durch eine individuelle abgelöst. Aus der Gruppe sticht ein Paar hervor: der Galan und die Ordensschwester. Die Verführungsgesten des Tänzers – er lockert der Schwester das Tuch und „zieht der wachlichtbleichen / leise die Lesezeichen / aus ihrem Stunden-Buch“ – wirken in diesem Milieu vollkommen grotesk-lächerlich, sogar absurd, weil diese beinahe idyllische Episode mit ihrem vorher geschilderten Schreckenszustand überhaupt nicht vereinbar ist.

⁷ Grundsätzlich anders deutet Youngnam Lee diesen Text. Ihre Ansicht, dass der Tod bei Rilke „die andere Seite des Lebens“ darstelle, ist wohl zu bestätigen, hier geht es aber um etwas ganz Anderes. Lee, Youngnam: Rainer Maria Rilke. Jenseits der reflektierten Gedanken. Ein Beitrag zur Poetik Rilkes aus interkultureller Perspektive: Taoismus, Zen-Buddhismus. Osnabrück: Der andere Verlag, 2002, S. 120f.

Dieser surrealistisch anmutenden Vision setzen die schneidenden Worte in der Anfangszeile der dritten Strophe ein Ende: „Bald wird ihnen allen zu heiß, / sie sind zu reich gekleidet“. Der kurze und teilnahmslose Hinweis auf das Höllenfeuer, das auf die Tanzenden wartet, ist mit der biblischen Mahnung verbunden – hier nur andeutungsweise. Denn der zweite Satz – „sie sind zu reich gekleidet“ – ist eine Anspielung auf die Worte Christi: „Eher geht ein Kamel durch das Nadelöhr, als ein Reicher in das Himmelreich.“ (Matth. 19, 24) In der vorher interpretierten *Legende von den drei Lebendigen und den drei Toten* wird diese Warnung explizit formuliert: „Sie gingen nicht durch das Nadelöhr / und gehen niemals – hinein.“

Der Abschlussteil kehrt mit seinen Schreckensbildern zur furchtbaren Imagination der Eingangsstrophe zurück. Wenn die zur Hölle Verdammten zunächst durch den „Vorgeruch ihrer Fäule“ gepeinigt werden, verursacht ihnen nun „beißender Schweiß“ furchtbare Qualen. Ihr Wunsch, „sie wären nackt / wie ein Kind, ein Verrückter und Eine“, hat doppelte Bedeutung. Einerseits nimmt er konkreten Bezug auf die reiche Bekleidung der Kandidaten, die ihnen in der Hölle nicht nur zu warm ist, sondern auch den Reichtum markiert, der den Weg ins Inferno für sie sichert. Andererseits drückt er die verspätete und reumütige Sehnsucht nach der Unschuld eines Kindes oder eines Verrückten aus. Der Satzsatz – „die tanzen noch immer im Takt“ – evoziert wohl die Vorstellung vom grausamen Zwang der höllischen Choreographie.

Alle interpretierten Gedichte sind zwar auch als intermediale Reminiszenzen zu deuten, die zyklusartige Anordnung der Texte – mit Ausnahme der älteren Gestaltung von *Das Jüngste Gericht* – weist aber auf eine bewusste und umfassende Neubearbeitung des mittelalterlichen Totentanz-Motivs hin, das dabei wesentlich erweitert und in vollkommen unkonventionelle Perspektiven gesetzt wird. Der im Mittelpunkt der Gedichtreihe stehende *Toten-Tanz* entbehrt genauso jeglicher heilbringenden Lehre, wie in *Die Versuchung* die Qualen des Versuchten nicht gestillt werden. Es gibt keine Erlösung – weder für die anonymen Scharen der Verstorbenen in den beiden Texten des *Jüngsten Gerichtes* noch für die Lebendigen, die dem Tode geweiht sind in der *Legende von den drei Lebendigen und den drei Toten*. Die groteskschrecklichen Perspektiven, die unmittelbar auf den unausweichlichen Verfall fokussieren, bieten nicht einmal den lindernden Trost einer humanen Geste der Poesie. Es bleibt nur die schonungslose Konfrontation mit dem Grässlichen und das Aussprechen des Unsagbaren – vor Trakl und vor Benn, aber ähnlich wie in ihrer Poesie: ohne Illusion.

DAS FENSTERMOTIV Zeugen und Gehilfe in Kafkas *Prozess*

Ana Irina Pilca

Man muss sich dieses Werk sozusagen vom Leibe halten und lediglich als Zuschauer das Spiel und Widerspiel der Parteien beobachten, man darf sich mit keiner Partei mehr einlassen als mit einer anderen, auch nicht mit dem Helden.¹ (Martin Walser)

Die ganze Handlung des Romans entsteht mittels Josef K.s Betrachtung; es wird nur das erzählt, was sich dem Blick K.s anbietet. Der Leser sieht alles durch K.s Augen, aber es wird ihm gleichzeitig auch eine Außenposition angeboten, von der aus ihm eine Art Übersicht auf K.s Dasein zugänglich ist. Die Wiedergabe in der dritten Person und im Erzähltempus des Präteritums hat zur Folge, „dass der Leser in den Helden hineinschaut und erfährt, was sich in dessen Bewusstsein abspielt, ohne dass dies zur Identifikation mit seinem Ich führt“². Die erlebte Rede hält beim Leser das Bewusstsein wach und bietet ihm eine kritische Zurückhaltung gegenüber der subjektiven Sicht des Protagonisten an.

Unsere Lektüre von Franz Kafkas Roman „Der Prozess“ vollzieht sich aus den möglichen Andeutungen einiger Elemente, nämlich des Fensters, der Zeugen am Fenster und der Gehilfe K.s, die dem Leser ermöglichen, seine auch durch die erlebte Rede angebotene Außenposition auszunutzen.

Die Kunst- und Literaturgeschichte zeigen, dass die Künstler das Fenstermotiv immer wieder benutzt haben, dank seines Vermögens, etwas „inszenieren“ zu können, die Orientierung des Blicks bzw. das Erzählen einer Geschichte, während die Schriftsteller auf dasselbe Motiv verwiesen haben, um die Verhältnisse zwischen Wirklichkeit und Fiktionalität zu thematisieren.

Der Leser des Romans genauso wie der Betrachter eines Bildes, in dem das Fenstermotiv erscheint, befindet sich nicht im Bild, daher wird ihm eine Objektivierung ermöglicht, um die Komplexität des Bildes zu begreifen, ganz im Gegenteil zu dem Zuschauer im Bild, dem diese Objektivierung versagt bleibt³.

¹ WALSER (1978), S. 99.

² SCHLINGMANN (1998), S. 40.

³ ESCHER, M. C.: Bildgalerie, ein Bild in dem uns die Thematisierung des Betrachtens und des Be-

In Franz Kafkas Roman wird diese Objektivierung nämlich dadurch erreicht, dass der Leser die oben genannten Elemente in erster Linie aus K.s Betrachtungsweise wahrnimmt, um danach sie innerhalb der ganzen Handlung und in Bezug auf K. selbst anders anzudeuten.

Laut Victor Ieronim Stoichiță⁴ ist „die Darstellung des thematisierten Zuschauens in der bildenden Kunst immer ein Hinweis auf die Bildbetrachtung“⁵. Seiner Auffassung nach, ist „die Anwesenheit der Zeugen⁶ innerhalb des Gemäldes jedesmal ein Zeichen für die Rezeption des Bildes“⁷.

In der hier vorliegenden Untersuchung betrachten wir K. selbst als Zuschauer, dessen Blick aber nur begrenzt bleibt, weil er jenseits des Fensters nichts mehr als die Zeugen am Fenster gegenüber liegenden Häuser anschaut. Die alte Frau und der alte Mann am Fenster könnten sogar als Widerspiegelungen seiner eigenen im Prozess verwickelten Existenz verstanden werden. Innerhalb des Romans wird K. sich immer mehr zum Fenster wenden, aber er sieht nichts durch, nur Nebel oder Schneeflocken. Die Metapher des Sehens lässt sich auch als Andeutung an die Täuschung K.s lesen. Über diese Täuschung spricht der Geistliche selbst in seiner Erörterung der Parabel „Vor dem Gesetz“.

Es gibt aber Stellen im Text, wo K.s Bewusstsein zu erwachen scheint, wenn er immer wieder versucht, Distanz zur eigenen Existenz zu nehmen, und sie als außenstehender Zuschauer zu beurteilen. In Kafkas Tagebuchaufzeichnungen befinden sich an vielen Stellen Bemerkungen, in denen man ein Zwiespalt des Ichs wahrnehmen kann. Dieses Verhältnis des Ichs gegenüber eigener Handlungen begegnet uns auch im „Prozess“. K. bleibt aber „im Bild“, er befindet sich immer im „Prozess“ verwickelt und ihm bleibt diese Objektivierung versagt. In diesem Zusammenhang

trachters begegnet, ist ein sehr gutes Beispiel dafür, das dem Betrachter eine Aussenstelle angeboten wird, aus dem er das Bild in seiner Komplexität sich anschauen kann. Von dieser Aussenstelle kann man die Elemente identifizieren, die das Staunen verursachen und die gleichzeitig den Blick des künftigen Betrachters orientieren, während dem Betrachter der Bilder innerhalb der Galerie den Zugang zum Ganzen untersagt bleibt. (siehe Anhang)

⁴ STOICHIȚĂ (1995) führt in seinem Buch eine Untersuchung verschiedener Gemälden durch, um die Selbstbezüglichkeit der Malerei zu veranschaulichen.

⁵ STOICHIȚĂ (1995), S. 253. [unsere Übersetzung]

⁶ STOICHIȚĂ (1995), S. 176 „Wenn sie sich im Hintergrund verstecken, spielen sie für den Zuschauer die Rolle der „Echo-Figuren“. Wenn der optische Zugang zur Narration des Bildes durch Hindernissen erschwert wird, bekommt der Betrachter zusätzliche Hinweise auf den Zugang zum Bild, und er wird gleichzeitig Mittels der Antithese davor gewarnt, dass er eine bevorzugte Stellung hat.“ [unsere Übersetzung]

⁷ STOICHIȚĂ (1995), S. 176.

werden die Gehilfe K.s nützlicher zum künftigen Leser als zum Helden im Roman.

Wolfgang Iser's Rezeptionstheorie fördert unser Interpretationsverfahren. Aus ihrer Perspektive könnte man das Fenster, die Zeugen am Fenster und die Gehilfe K.s als wesentliche Elemente des Kommunikationsprozesses verstehen, der zwischen dem Text und dem Leser entsteht, wenn der Leser diesen „Kommunikationsantrieben“ Aufmerksamkeit verschenkt. Sie wären genau die Leerstellen, worüber W. Iser spricht, d.h. „die Gelenke des Textes“, indem sie die Vorstellungen des ersten und des zweiten Grades bestimmen. Die Leerstellen sollten laut W. Iser als „für des Sinn des Textes (so wie er durch die Lektüre sich zu entfalten vermag) konstituierende Gelenke“ verstanden werden.

Einen ersten Schritt in Richtung unserer Lektüre wurde von Martin Walser gemacht, als er in seiner „Beschreibung einer Form“ verschiedene Elemente der epischen Darstellung besprochen hat. Martin Walser sieht K.s Dasein als unendliche wechselseitige Aktion der Existenzbehauptung K.s und der Aufhebung durch die anderen Figuren.

Wir versuchen jedoch in unserer Interpretation Martin Walsers' Meinung, laut derer „bei Kafka der Leser in der gleichen Unwissenheit belassen“ werde „wie der Held selbst“⁸, zu widersprechen, indem wir die Rolle der oben genannten Elementen für den Lesevorgang zu veranschaulichen versuchen.

Die Aufhebung, worüber Martin Walser spricht, hat auf K. nur eine verwirrende Wirkung (wegen dieser Aufhebung fühlt sich K. immer wieder als „betäubt“); K. weiss nicht mehr, was zu verstehen wäre und lässt sich mehr oder weniger unwillkürlich weiter ins gesetzliche Verfahren hineinziehen. Wir vertreten jedoch die Meinung, dass die Aufhebung, die jene Gehilfe oder Zeugen ausüben, besonders auf den Leser wirken, indem der Leser sie bewusst annehmen könnte und aus ihrer Perspektive K.s Dasein zu untersuchen beginnen würde. Der Leser nimmt nämlich die Unwissenheit des Helden wahr innerhalb der von W. Iser identifizierten Vorstellung ersten Grades. Der Leser kann aber in einer Vorstellung zweiten Grades das ganze Bild sich ansehen, kann den Fäden der Geschehnisse folgen und die Widerspiegelungen zwischen dem Helden und den anderen Figuren im Text bemerken und andeuten.

Martin Walser nannte als Beispiel dieser Aufhebung das Verhalten des Advokaten

⁸ WALSER (1978), S. 22.

gegenüber K.

Der Advokat verfährt mit Josef K. so, dass er ihn zuerst demütigt; wenn er genügend gedemütigt hat, muntert er ihn wieder auf (Prozess, S. 124). Josef K. versucht, irgend etwas über seinen Prozess zu erfahren; es darf ihm aber nur gesagt werden, was ihn nicht „allzu hoffnungsfreudig“ und nicht „allzu ängstlich“ macht; und das ist: „dass sich einzelne Richter sehr günstig ausgesprochen haben, während andere sich weniger günstig geäußert haben ...“ (Prozess, S. 137).

Dieses Ergebnis wird vom Advokaten als „sehr erfreulich“ bezeichnet, „nur dürfte man daraus keine besondere Schlüsse ziehen, da alle Verhandlungen ähnlich beginnen.“ (Prozess, S. 133)⁹

Der Leser nimmt diese Aufhebung wahr, aber ihm wird die Gelegenheit angeboten, den Helden unter der Auswirkung dieser Aufhebung zu betrachten und zu verstehen. Diesbezüglich lässt sich Kafkas Prozess als In-Frage-Stellen der Wirklichkeit bzw. der Wirklichkeitswahrnehmung¹⁰ lesen. Das Fenster kann als Element hermeneutischer Selbstreflexion begriffen werden, indem der Leser es als Anregung zum Nachdenken über K.s Verhältnis der Wirklichkeit gegenüber berücksichtigt, was K. zu übersehen vermag. K. bemerkt zwar die Figuren am Fenster, aber er lässt sich in dem Spiel der Wächter verwickeln und sich von diesen Zeugen entfernen. Am Ende des ersten Kapitels steigt er ins Auto ein und lässt sich wegfahren, nachdem er Kullich aufgeregt gerufen hatte: »Schauen Sie nicht hin!« stieß er hervor, ohne zu bemerken, wie auffallend eine solche Redeweise gegenüber selbständigen Männern war.¹¹ weil, wie uns im Text gesagt wird: „K. ärgerte sich über Kullich, daß dieser auf den Mann aufmerksam machte, den er selbst schon früher gesehen, ja den er sogar erwartet hatte“¹², „als plötzlich Kullich auf das gegenüberliegende Haustor zeigte, in dem eben der große Mann mit dem blonden Spitzbart erschien und, im ersten Augenblick ein wenig verlegen darüber, daß er sich jetzt in seiner ganzen Größe zeigte, zur Wand zurücktrat und sich anlehnte. Die Alten waren wohl noch auf der Treppe.“¹³ Schon bei dieser Abfahrt führt K. ein Zwiegespräch mit sich selbst, als er sich dessen bewusst wird, dass er nicht ganz geistesgegenwärtig war, um das Weg-

⁹ WALSER (1978), S. 60-61.

¹⁰ Siehe Kafkas Tagebuch – die beobachtende, sich analysierende Ich-Figur.

¹¹ KAFKA (2006), S. 297.

¹² KAFKA (2006), S. 297.

¹³ KAFKA (2006), S. 297.

gehen des Aufsehers und der Wächter zu bemerken:

Man setzte sich und fuhr los. Da erinnerte sich K., daß er das Weggehen des Aufsehers und der Wächter gar nicht bemerkt hatte, der Aufseher hatte ihm die drei Beamten verdeckt und nun wieder die Beamten den Aufseher. Viel Geistesgegenwart bewies das nicht, und K. nahm sich vor, sich in dieser Hinsicht genauer zu beobachten¹⁴.

K. hat sogar daran gedacht, „er könnte Frau Grubach als Zeugin führen oder auch die beiden Alten von drüben, die wohl jetzt auf dem Marsch zum gegenüberliegenden Fenster waren.“¹⁵, falls jemand ihm nicht glauben würde, wenn er über seinen Fall erzählte. Dieses von der Anwesenheit der neugierigen Zeugen am Fenster verursachte Zwiegespräch K.s mit sich selbst lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf K.s Reaktionen auf eine eindringende, potentiell gefährliche Realität, die er am Anfang zu ignorieren versucht, die er aber mit der Zeit immer ernster nimmt. K's „zerstreute Blicke“¹⁶, über die im Text mehrmals die Rede sein wird, beziehen sich auf dieselbe Reaktionen K.s, bzw. auf seine Unwissenheit im Verhalten gegenüber dem Gericht.

K. ist der Betrachter hinter dem Fenster, der sich aber auch beobachtet fühlt, wie z.B. als er zur ersten Untersuchung geht: „K. ging tiefer in die Gasse hinein, langsam, als hätte er nun schon Zeit oder als sähe ihn der Untersuchungsrichter aus irgendeinem Fenster und wisse also, daß sich K. eingefunden habe“¹⁷.

Das Fenster ist auch der für das Phantasieren günstige Raum, indem die Figuren, die sich hinter bzw. vor dem Fenster befinden, sich in ein Spiel von Gestik und Andeutungen hinein treten. Damit wird selbst das Verhältnis zwischen Zugänglichkeit auf der Bildebene (in Bezug auf K.s Dasein, seine Wahrnehmung einer Realität, die er als unverständlich empfindet) und die Unzugänglichkeit auf der Sprachebene (d.h. K.s Unvermögen, seine Situation zu begreifen, als er sich einfach wie „betäubt“ oder „zerstreut“ fühlt) und dessen Auswirkungen thematisiert.

Die Zuschauer am Fenster wecken K.s Bewusstsein auf, indem K. sich Fragen zu stellen beginnt. K. fragt zwar den Inspektor über die Gestalten am Fenster gegenüber der Strasse, aber er bekommt keine Antwort. K. fühlt sich jedoch von der besonderen Neugier der alten Frau am Fenster hineingezogen.

¹⁴ KAFKA (2006), S. 297.

¹⁵ KAFKA (2006), S. 289.

¹⁶ KAFKA (2006), S. 291.

¹⁷ KAFKA (2006), S. 313.

K. wartete noch ein Weilchen, sah von seinem Kopfkissen aus die alte Frau, die ihm gegenüber wohnte und die ihn mit einer an ihr ganz ungewöhnlichen Neugierde beobachtete, dann aber, gleichzeitig befremdet und hungrig, läutete er¹⁸;

drüben sah er die alte Frau, die einen noch viel älteren Greis zum Fenster gezerrt hatte, den sie umschlungen hielt.¹⁹

Mit der Zeit bleibt K. immer länger vor dem Fenster sitzen, obwohl sein Blick nach Außen nicht dringt. Damit wird mehr ein Zurücktreten vor der Illusion in eigenen Innern gedeutet, wo er sich keinen Gedanken mehr ergeben wird.²⁰ Woher diese Leere und das Unvermögen, mit sich selbst zu reden? K. bleibt als Zuschauer, er bemerkt irgendwie „unbewusst“ etwas, er empfängt für ihn nicht ganz deutliche Signale von einem sich zu entschlüsselnden Außen, aber er scheint sie zu übersehen, indem er in seinen Gedanken kein Entschlüsselungsverfahren durchführt. Wenn er zu sich selbst zurücktritt, ist er wie „betäubt“, die Fenster, durch die er schauen sollte, bieten ihm keinen Blick nach Außen, er bleibt da wie vor einer Mauer.

Sogar wenn das Fenster geöffnet wird, bringt diese Eröffnung keine frische Luft und keinen Blick nach einem rettenden Außen oder Innen, sondern nur noch Nebel²¹. Trotzdem wendet sich K. immer dem Fenster zu, als ob er sein befreiendes Vermögen ahnte, aber die Befreiung bleibt ihm untersagt, solange er dieses Fenster nicht öffnet, solange er keinen Versuch macht, das Fenster wirklich zu öffnen.

In der Szene der Prügelei geht K. wieder zum Fenster und bleibt da mit der Hoffnung, sich nicht verdächtig gemacht zu haben. Später wird K. vor seinem Onkel durch das Fenster blicken, anstatt auf seine Fragen zu antworten, was ihm der Onkel

¹⁸ KAFKA (2006), S. 283.

¹⁹ KAFKA (2006), S. 288.

²⁰ BINDER (1976): „jahrelange Gewohnung an einen freien Ausblick und optische Sensibilität hatten nämlich dazu geführt, daß sich Kafka unglücklich fühlte, wenn ihm von seinem Zimmer aus dieser ungehinderte Blick verwehrt war: »Ohne freiere Aussicht, ohne die Möglichkeit, ein großes Stück Himmel aus dem Fenster zu sehn und etwa einen Turm in der Ferne, wenn es schon nicht freies Land sein kann, ohne dieses bin ich ein elender, gedrückter Mensch, ich kann zwar nicht angeben, was für ein Teil des Elends dem Zimmer anzurechnen ist, aber es kann nicht wenig sein«. (F 630 f.) K.s eingeschränkter Blick ist also aufgrund der Erfahrungen des Autors interpretierbar. Anlaß für den Blick aus dem Fenster ist für die Erzählfiguren meist innere Erregung, das Bedürfnis, sich zu sammeln und sich über eine undurchsichtige Sache Klarheit zu verschaffen.“, S. 227-228.

²¹ KAFKA (2006), S. 402: Ohne besonderen Grund, nur um vorläufig noch nicht zum Schreibtisch zurückkehren zu müssen, öffnete er das Fenster. Es ließ sich nur schwer öffnen, er mußte mit beiden Händen die Klinke drehen. Dann zog durch das Fenster in dessen ganzer Breite und Höhe der mit Rauch vermischte Nebel in das Zimmer und füllte es mit einem leichten Brandgeruch. Auch einige Schneeflocken wurden hereingeweht.

vorwerfen wird: „Schaust durchs Fenster!“²² Es wäre ein ähnlicher Weg, um an der Wirklichkeit vorbeizuschauen:

Und schon erschien in der Ferne ein Diener (...) K. hatte schnell die Tür zugeworfen, war zu einem der Hoffenster getreten und öffnete es. Das Schreien hatte vollständig aufgehört. Um die Diener nicht herankommen zu lassen, rief er: »Ich bin es!« »Guten Abend, Herr Prokurist!« rief es zurück. »Ist etwas geschehen?« »Nein, nein«, antwortete K., »es schreit nur ein Hund auf dem Hof. (...) Um sich in kein Gespräch mit den Dienern einlassen zu müssen, beugte er sich aus dem Fenster. Als er nach einem Weilchen wieder in den Korridor sah, waren sie schon weg. K. aber blieb nun beim Fenster, in die Rumpelkammer wagte er nicht zu gehen und nach Hause gehen wollte er auch nicht²³.

Bei der Arbeit wird K. gleichgültig den Kunden gegenüber, er wird sich immer häufiger dem Fenster zuwenden und sich den Markt anschauen: „der Schnee fiel weiter und es war noch bedeckt“²⁴. K. geht ein Moment weg vom Fenster, um sich das Gesicht zu waschen, aber dann kommt er zurück, mit der Entscheidung, sich selbst zu verteidigen:

Lange saß er so, ohne zu wissen, was ihm eigentlich Sorgen machte, nur von Zeit zu Zeit blickte er ein wenig erschreckt über die Schulter hinweg zur Vorzimmertür (...) Da aber niemand kam, wurde er ruhiger, ging zum Waschtisch, wusch sich mit kaltem Wasser und kehrte mit freierem Kopf zu seinem Fensterplatz zurück. Der Entschluß, seine Verteidigung selbst in die Hand zu nehmen, stellte sich ihm schwerwiegender dar, als er ursprünglich angenommen hatte. Solange er die Verteidigung auf den Advokaten überwälzt hatte, war er doch noch vom Prozeß im Grunde wenig betroffen gewesen, er hatte ihn von der Ferne beobachtet. (...) Jetzt hingegen, wenn er seine Verteidigung selbst führen würde, mußte er sich – wenigstens für den Augenblick – ganz und gar dem Gericht aussetzen, der Erfolg dessen sollte ja für später seine vollständige und endgültige Befreiung sein, aber um diese zu erreichen, mußte er sich vorläufig jedenfalls in viel größere Gefahr begeben als bisher²⁵.

²² KAFKA (2006), S. 364, »Du schaust aus dem Fenster!« rief der Onkel mit erhobenen Armen, »um Himmels willen, Josef, antworte mir doch! Ist es wahr, kann es denn wahr sein?« »Lieber Onkel«, sagte K. und riß sich von seiner Zerstretheit los, »ich weiß ja gar nicht, was du von mir willst.« »Josef«, sagte der Onkel warnend, »die Wahrheit hast du immer gesagt, soviel ich weiß.«

²³ KAFKA (2006), S. 360, Es war ein kleiner viereckiger Hof, in den er hinuntersah, ringsherum waren Büroräume untergebracht, alle Fenster waren jetzt schon dunkel, nur die obersten fingen einen Widerschein des Mondes auf. K. suchte angestrengt mit den Blicken in das Dunkel eines Hofwinkels einzudringen, in dem einige Handkarren ineinandergefahren waren. Es quälte ihn, daß es ihm nicht gelungen war, das Prügeln zu verhindern, aber es war nicht seine Schuld, das es nicht gelungen war, hätte Franz nicht geschrien, so hätte K., wenigstens sehr wahrscheinlich, noch ein Mittel gefunden, den Prügler zu überreden.“

²⁴ KAFKA (2006), S. 400.

²⁵ KAFKA (2006), S. 400.

K. versucht also, sich vor dem ungewöhnlichen Gericht zu verteidigen, aber er fühlt den großen Druck seiner Verantwortung gegenüber dem eigenen Schicksal.

Das Gericht bleibt ihm unbekannt, er weiß nur das, was er auf den Fluren der Kanzleien sehen kann, die hoffnungslosen Angeklagten, die kleine Büros ohne Fenster. Nicht unbedingt hilfreicher, aber vielleicht anschaulicher sind die Einzelheiten, die er von seinen Gehilfen erfährt, besonders von dem Maler Titorelli.

Mittels des Fenstermotivs werden die Unterschiede zwischen K.s Existenz und der des Richters thematisiert. Durch die erlebte Rede nimmt der Leser K.s Überlegungen wahr:

In welcher Stellung befand sich doch K. gegenüber dem Richter, der auf dem Dachboden saß, während er selbst in der Bank ein großes Zimmer mit einem Vorzimmer hatte und durch eine riesige Fensterscheibe auf den belebten Stadtplatz hinuntergehen konnte!²⁶

Im Unterschied zu K. wohnt der Richter in einem Zimmer unter dem Dach, aber er begnügt sich mit Vorteilen, auf die K. gerne verzichtet²⁷.

Bei Titorelli, der auch enge Beziehungen zu dem ungewöhnlichen Gericht hat, gab es kein wirkliches Fenster, das geöffnet werden konnte, sondern nur ein gerahmtes Glas, daher die vergeblichen Hoffnungen K.s, frische Luft atmen zu können:

aber jetzt, da er an die Hitze erinnert worden war, starker Schweiß auf der Stirn ausbrach. »Es ist fast unerträglich. (...) »Könnte man nicht das Fenster öffnen?« fragte K. »Nein«, sagte der Maler. »Es ist bloß eine fest eingesetzte Glasscheibe, man kann es nicht öffnen.« Jetzt erkannte K., daß er die ganze Zeit über darauf gehofft hatte, plötzlich werde der Maler oder er zum Fenster gehen und es aufreißen. Er war darauf vorbereitet, selbst den Nebel mit offenem Mund einzusatmen. Das Gefühl, hier von der Luft vollständig abgesperrt zu sein, verursachte ihm Schwindel.²⁸

Als K. von Titorelli weg gehen will, wird ihm der Zugang nach Außen durch die klei-

²⁶ KAFKA (2006), S. 336.

²⁷ KAFKA (2006), S.336: „Allerdings hatte er keine Nebeneinkünfte aus Bestechungen oder Unterschlagungen und konnte sich auch vom Diener keine Frau auf dem Arm ins Büro tragen lassen. Darauf wollte K. aber, wenigstens in diesem Leben, gerne verzichten.“

²⁸ KAFKA (2006), S. 422 :Er [K.] schlug leicht mit der Hand auf das Federbett neben sich und sagte mit schwacher Stimme: »Das ist ja unbequem und ungesund.« »O nein«, sagte der Maler zur Verteidigung seines Fensters, »dadurch, daß es nicht aufgemacht werden kann, wird, obwohl es nur eine einfache Scheibe ist, die Wärme hier besser festgehalten als durch ein Doppelfenster. Will ich aber lüften, was nicht sehr notwendig ist, da durch die Balkenritzen überall Luft eindringt, kann ich eine meiner Türen oder sogar beide öffnen.« K., durch diese Erklärung ein wenig getröstet, blickte herum, um die zweite Tür zu finden.“

ne Tür angeboten, die aber ihn zum Gericht führt. K. wird scheinbar keinen Zugang nach Außen bzw. nach Innen angeboten, K. sitzt beobachtend hinter seinem Fenster, aber er betrachtet ja nichts, oder wenn er sich inmitten des Marktes befinden wird, wird er nichts hinter den Fenstern mit Vorhängen sehen können. „Alle Fenster hatten Vorhänge“²⁹ ist eine Bemerkung, die K. schon als Kind gemacht hatte, was unverständlich für K. war, besonders, wenn das Wetter trüb war.

Auch am Ende des Romans, wenn die zwei Männer in schwarz kommen, wendet sich K. wieder dem Fenster zu, er schaut die Fenster von den Häusern gegenüber an und sieht, dass die meisten Vorhänge hatten, aber an einem vergitterten Fenster sieht er einige Kinder, die nicht wagten, ihre Plätze zu verlassen, und sich die Hände gaben:

Er stand gleich auf und sah die Herren neugierig an. »Sie sind also für mich bestimmt?« fragte er. Die Herren nickten, einer zeigte mit dem Zylinderhut in der Hand auf den anderen. K. gestand sich ein, daß er einen anderen Besuch erwartet hatte. Er ging zum Fenster und sah noch einmal auf die dunkle Straße. Auch fast alle Fenster auf der anderen Straßenseite waren schon dunkel, in vielen die Vorhänge herabgelassen. In einem beleuchteten Fenster des Stockwerkes spielten kleine Kinder hinter einem Gitter miteinander und tasteten, noch unfähig, sich von ihren Plätzen fortzubewegen, mit den Händchen nacheinander.³⁰

Es gibt zwar von Anfang an die Zeugen am Fenster (die alte Frau, den alten Mann, den großen Mann mit rotem Bart) bis zu dem schlanken Mann, der das Fenster am Ende des Romans öffnet, aber auch ein paar andere Leute, die sich auch als Zuschauer vorstellen, nämlich die Mädchen hinter Titorellis' Tür. Dem Leser wird K.s Verhältnis gegenüber seiner eigenen Existenz vermittelt, aber gleichzeitig wird ihm die Distanzierungsmöglichkeit angeboten, wenn er K.s wirkliche Position beurteilen kann, indem er deren Widerspiegelung durch die Figuren der Zeugnisse berücksichtigt.

In der ganzen Handlung spielen auch die Gehilfen eine wichtige Rolle, sowohl für K., als auch für den Leser. Josef K. scheint diese Gehilfen sich auszusuchen. Der Pfarrer selbst wirft K. vor, er suche sich zu viele Gehilfen, besonders unter Frauen: „Du suchst zuviel fremde Hilfe“, sagte der Geistliche mißbilligend, „und besonders bei Frauen. Merkst du denn nicht, daß es nicht die wahre Hilfe ist?“³¹

K. will sich selbst retten, indem er sich immer auf andere verlässt. Manchmal hat

²⁹ KAFKA (2006), S. 464.

³⁰ KAFKA (2006), S. 484.

³¹ KAFKA (2006), S. 481.

man sogar den Eindruck, K. würde von den anderen geholfen, aber die anderen würden sich an ihn wenden, um mit ihm über seinen Prozess zu reden und sie bieten sich ihm mehr von sich selbst als Gehilfen. Die tatsächliche Hilfe bestünde aber in dem heimlichen Sinn ihrer Worte, den K. leider nicht bemerkt oder mindestens zu überhören scheint. Der Pfarrer, der ihm die Parabel über den Mann vom Lande, der zum Gesetz gegangen ist, sagt, deutet ihm in seiner Art und Weise nicht nur das Schicksal dieses Mannes, sondern gleichzeitig, K.s Schicksal auch. Es ginge daher in Kafkas Roman um die Freiheit des Menschen im Unterschied zu dem „im Dienste des Gesetzes eingefesselten Personen“, nämlich die Dienstboten der Justiz, die nur ihren Dienst machen. K. ist der Mensch und er hat die Freiheit zum Gerichtshof zu kommen und von hier wegzugehen, oder zum Anwalt/ zu seinen Hilfskräften oder zum Pfarrer zu gehen, und dennoch wird der Prozess weitergeführt, und das Urteil am Ende wird irgendwie unabhängig von seinen Bemühungen gefällt. An seinem Ende nah hofft und sucht sich K. immer noch Gehilfen. Als er den Mann sieht, der das Fenster öffnet, während die zwei Begleiter ihn zu töten versuchen, glaubt K. eine neue Hilfskraft gefunden zu haben.

Seine Blicke fielen auf das letzte Stockwerk des an den Steinbruch angrenzenden Hauses. Wie ein Licht aufzuckt, so fuhren die Fensterflügel eines Fensters dort auseinander, ein Mensch, schwach und dünn in der Ferne und Höhe, beugte sich mit einem Ruck weit vor und streckte die Arme noch weiter aus. Wer war es? Ein Freund? Ein guter Mensch? Einer, der teilnahm? Einer, der helfen wollte? War es ein einzelner? Waren es alle? War noch Hilfe? Gab es Einwände, die man vergessen hatte? Gewiß gab es solche. Die Logik ist zwar unerschütterlich, aber einem Menschen, der leben will, widersteht sie nicht. Wo war der Richter, den er nie gesehen hatte? Wo war das hohe Gericht, bis zu dem er nie gekommen war? Er hob die Hände und spreizte alle Finger³².

Der ganze Text lässt sich als ein ungewöhnliches Plädoyer für die Freiheit verstehen, die jedoch von dem Helden in unserer Geschichte nicht angenommen wird; aus den 3 Wahlmöglichkeiten, die K. von Titorelli vorgestellt bekommt, lässt K. genau die „wirkliche Freisprechung“³³ beiseite.

Titorellis Landschaften können auch als Anspielungen auf den Blick nach Aussen

³² KAFKA (2006), S. 487f.

³³ KAFKA (2006), S. 479: „Es gibt drei Möglichkeiten, nämlich die wirkliche Freisprechung, die scheinbare Freisprechung und die Verschleppung. Die wirkliche Freisprechung ist natürlich das Beste, nur habe ich nicht den geringsten Einfluß auf diese Art der Lösung. Es gibt meiner Meinung nach überhaupt keine einzelne Person, die auf die wirkliche Freisprechung Einfluß hätte. Hier entscheidet wahrscheinlich nur die Unschuld des Angeklagten.“

verstanden werden, den K. sich aneignen sollte, was er aber wieder übersieht.³⁴

Titorellis Landschaften, die K. kaufen möchte oder sich nur dazu verpflichtet fühlt, könnten ein Hinweis darauf sein, dass K. jenseits des Fensters schauen sollte, d.h. die wirkliche Landschaft der äußeren bzw. andere, wahre Existenz sehen sollte. Im Text werden dem Leser Auskünfte gegeben über die Zeit, in der Titorelli diese Landschaften bemalt hat, lange vorher, in der Zeit, als es die „wirkliche Freisprechung“ noch gab.

Die wiederholten Bemerkungen K.s über diese Landschaften erwecken die Aufmerksamkeit des Lesers. Der Leser kann sie auch in Bezug auf Titorellis' Erklärungen über seine Kunst beim Malen von Richterbildnissen verstehen. Es gab zwar eine Zeit, in der das ungewöhnliche Gericht noch keine übergreifende Macht hatte, die aber vorbei ist und deswegen befinden sich die heutigen Angeklagten in einer unlösbaren Position. Der Leser nimmt zwar diese Sachlage wahr, nämlich auf einer ersten Interpretationsebene, was mit K. passiert, wie er den Zeugen am Fenster und den Gehilfen begegnet. Es wird dem Leser doch noch der Hinweis angeboten, mittels der oben erörterten Elemente diese Sachlage in Frage zu stellen und zu durchschauen versuchen. Man könnte einfach vor der Tür bzw. vor dem Fenster stehen bleiben und warten (so wie der Mann vom Land in der Parabel oder wie K. selbst vor dem Fenster steht), oder man könnte doch durchzudringen versuchen, auch wenn nur mit einem flüchtigen Blick.

Zusammenfassend möchten wir feststellen, dass Kafkas Roman mittels einer Dialektik von Zeigen und Verschweigen das Schicksal K.s sichtbar macht, aber mit dem endgültigen Ziel, den Leser zu einer Lektüre herauszufordern, in der er sich Gedanken über die Stimmigkeit eigener Handlungen in einer Welt macht, die ziemlich unverständlich bleibt.

³⁴ Früher erschien das Fenster im Hintergrund der Gemälde, um die Betrachtung einer städtischen Landschaft zu ermöglichen, später im 17. Jahrhundert wird die selbständige Landschaft erscheinen, die sich an das Gemälderahmen als an einem Fensterrahmen sich beziehen wird.

Literatur:

Primärliteratur:

1. KAFKA, FRANZ, Das erzählerische Werk II“. Der Verschollene (Amerika), Der Prozess, Das Schloss, Augsburg Weltbild 2006 (Klassiker der deutschen Literatur) (1. Ausgabe 1925,1. Kritische Ausgabe 1990)
2. DERS., Franz, Tagebücher 1910-1923, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1989 (Gesammelte Werke, Taschenbuchausgabe in acht Bänden)

Sekundärliteratur:

1. BINDER, HARTMUT, Kafka Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater, München, Winkler, 1976
2. Brenner, Peter J., Neue deutsche Literaturgeschichte, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1996
3. ISER, WOLFGANG, Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München, Wilhelm Fink Verlag, 1994 (1. Auflage1976)
4. KREMER, DETLEF, Gleitende Signifikation in BRACKERT, H und STÜCKRATH, J. (Hgg.), Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs, Reinbeck bei hamburg, Rowohlt taschenbuch Verlag GmbH, 2000 (1. Aufl. 1992)
5. SCHLINGMANN, CARSTEN, Franz Kafka, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1998 (1. Aufl. 1995) (Literaturwissen für Schule und Studium)
6. STOCHIȚĂ, VICTOR IERONIM, Efectul Don Quijote. Repere pentru o hermeneutica a imaginarului European, Editura Humanitas, 1995
7. WALSER, MARTIN, Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka, Frankfurt am Main, Ullstein, 1978 (Ullstein Buch, 2878)
8. ESCHER, M. C.: Bildgalerie, in: ERNST, Bruno: Der Zauberspiegel des Amuritus Cornelis Escher, S. 32, Taschen GmbH 2002 (1. Aufl. 1978)

DIE BEDEUTUNGSSTRUKTUR DER GESTALT GUSTAV VON ASCHENBACH IN THOMAS MANN'S *DER TOD IN VENEDIG*: Wie ein Kunstwerk aus seinem Namen quillt

Vasile V. Poenaru

Motto : *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.*

Umberto Eco, *Il nome della rosa* (1980)

Die in vielfach ansprechender Weise auf die Ambivalenz und Unschärfe der Aussage zurückzuführende Bedeutungsproduktion der Novelle „Der Tod in Venedig“ ergibt sich zum Teil im wörtlichen Sinne aus der antinomisch bedingten Namengebung, die den erhaben leidenden Helden, den pflichtbewussten Künstler und Weltbürger von Anfang an in zwei Hypostasen auftreten lässt: als Sterbenden, aber eben auch als Lebenden, als starren Hüter und Träger einer hohlen, weil übermäßig formalisierenden Kunstauffassung, doch zugleich auch als Inbegriff einer neuen Anordnungsweise an sich lebloser Textwelten, die den Gesetzen der Wahrscheinlichkeitslehre zu Trotz auch dann noch in Bewegung geraten und gleichsam innerhalb und außerhalb der Adern des Urhebers literarischer Meisterwerke pulsieren, wenn sie längst zu Asche geworden sind.

Bei all ihrer ungemeinen Ausstrahlungskraft wurde die Titelmetapher in der einschlägigen Literatur bisher kaum beachtet und jedenfalls nicht in ihrer Zweckmäßigkeit als aufschlussreiche Zentralperspektive einer Gesamtinterpretation des *Tod in Venedig* wahrgenommen. In einem einschlägigen Kommentar von Koelb¹ zum Beispiel wird lediglich die wörtliche Bedeutung des Namens kurz angesprochen und in Zusammenhang mit den Themen Inspirationskrise und Tod in den Raum gestellt. Dass jedoch darin ein überaus wirkungsvolles, weitgehend technisch ausgeklügeltes Stilmittel am Werke ist, wird weiter nicht angedeutet. Reed² greift die Problematik der doppelten Namensangabe auf, befasst sich aber auch nicht eingehender mit den ausdrücklichen und/oder intuitiven Assoziationen der spezifischen Wortwahl. Auch wird oft übersehen, dass Aschenbach nicht etwa trotz seiner hervorstechenden Leblosigkeit berühmt wurde, sondern ganz im Gegenteil gerade durch diese seine das Bildungsbürgertum ansprechende Leblosigkeit. Es wird leicht übersehen, dass sein Erfolg schlechthin ein Resultat des fast mechanisch gewordenen Stiles war, dem er sich hingab, um zu gefallen, um Beifall zu ernten, mehr noch, dass Aschenbach nicht einfach von Natur aus so ist, wie er der Umwelt erscheint, sondern dass er sich den Zwang antut, seine Pflicht, sein Amt, seinen Dienst

¹ Koelb, S. 96. (Für die Abkürzungen siehe Literaturangaben am Ende des Aufsatzes!)

² Reed, S. 128.

an Worten und Menschen zu erfüllen. Der mit dem Adel ausgezeichnete Autor hat sich darauf eingerichtet, mit den gesellschaftlichen und literaturtheoretischen Normen der Gesellschaft in Abstimmung zu wirken. Sein Niedergang hat damit zu tun.

Natürlich sind es in erster Linie die physischen Merkmale des Helden, die beim Erklären seines Namens in den Vordergrund der Betrachtungen treten: So ist denn sein Haar „stark ergraut“³. Beim Friseur wird dann das Verhältnis zwischen Form und Inhalt, zwischen Sein und Schein, zwischen Kunstwerk und Wahrheit bis ins Grotteske ausgespielt: „Das graue Haar bedeutet unter Umständen eine wirklichere Unwahrheit, als die verschmähte Korrektur bedeuten würde“⁴, so der Friseur.

Einer der wichtigsten Befunde zur Person des Helden wird wie nebenbei verabschiedet. „Aschenbach oder von Aschenbach“⁵: der Name wirkt auf Anhieb befremdend und dabei doch irgendwie trotz seiner eingebauten Unstimmigkeit seltsam vertraut, gibt es ja in der deutschsprachigen Literaturgeschichte die wohlbekannteste mittelalterliche Dichterfigur Wolfram von Eschenbach, die ganz selbstverständlich zum Bildungsgut eines kultivierten deutschsprachigen Lesers gehört und allenfalls im Hintergrund des Rezeptionsprozesses als passives Wissen vorausgesetzt werden darf. In der Identität des Verfassers der „klaren und mächtigen Prosa-Epopöe vom Leben Friedrichs von Preußen“⁶ wird somit auch eine allerdings nur angedeutete Verbundenheit zur mittelalterlichen literarischen Tradition spürbar, die in ihrer Erschließung eines der Lektüre zugrunde liegenden rückwärtigen Erwartungshorizontes bis zu den Ursprüngen des Deutschtums reicht.

Von Esche zu Asche ist es nur ein Buchstabe, genauer gesagt ein Vokal, ebenso wie es von Tadzio zu Tadziu nur ein Vokal ist. Der Gedanke liegt nahe, die zwei so sehr verschiedenen Begriffe in Hinblick auf ihre Austauschbarkeit und deren philosophischen und kulturtheoretischen Implikationen zu überprüfen. Da in dem Namen „von Aschenbach“ gezwungenermaßen auch ein literaturgeschichtliches Echo des Namens „von Eschenbach“ mit schwingt, wird hierin sozusagen der grünen Seite des Lebens die graue entgegengehalten. Man akzeptiert beim Lesen (und zwar besonders beim naiven Lesen) ohne weiteres die Zumutung, dass es in der Tat so etwas wie einen Aschenbach geben könnte, und wenn man näher hinschaut und die erhebliche Unstimmigkeit dieses willkürlich aus ihrer jeweiligen Bedeutung gemäß einander ausschließenden Teilen zusammengesetzten Wortes wahrnimmt, ist es zu spät. Die vom Autor sozusagen hinterlistig angeregte kollektive Vorstellungskraft der

³ Mann, *Der Tod in Venedig*, S. 29.

⁴ Mann, *Ebd.* S. 129.

⁵ Mann, *Ebd.* S. 9.

⁶ Mann, *Ebd.* S. 18.

Leserschaft verleiht dem Namen die Glaubwürdigkeit, derer er anhand einer sachlichen Analyse seiner konsequenten begrifflichen Haltbarkeit streng genommen entbehren müsste. Erst im Nachhinein wird sich der Leser dieser raffinierten Strategie der Metapherproduktion bewusst, durch die etwas wird, was nicht werden kann, nicht werden darf.

Der Name Aschenbach ist bedeutungsvoll und irreführend zugleich. In ähnlicher Weise wirkt in *Tristan* die Handschrift Detlev Spinnels irreführend, wie Elsaghe folgerichtig bemerkt⁷. Was dadurch bewerkstelligt wird, ist eine zeitweilige Vortäuschung der Lebendigkeit, auf die dann bald die notwendige Offenbarung des eigentlichen Sachverhaltes folgt. Da manche der konstruierten literarischen Befunde offensichtlich als unwahr erwiesen werden, entwickelt sich der Leser, ohne es zu ahnen, zu einem Skeptiker. Es handelt sich also nicht bloß um die Berichtigung eines ersten Eindrucks oder einer falschen Vorstellung, sondern um die Relativierung von Wahrheitsansprüchen und „richtigen“ Perspektiven überhaupt. Aschenbachs Werke zum Beispiel vermitteln den Eindruck, sie seien in einem Zug entstanden, wobei sie eigentlich das Resultat mühseliger Kleinarbeit sind⁸. Sie quellen nicht hervor, sondern sie schleppen sich durch: bis an die Glorie des öffentlichen Beifalls.

Die Perspektive der Namengebung erschließt ein Verständnis des Textes, das Leben und Kultur in ihrer Gewachsenheit aufzeigt und die Frage nach dem Ursprung und das Wesen des Kunstwerk intrinsisch bedenkt. Die frischen Säfte unbezwungener Ausdruckskraft sind längst versickert, und nun ist eine vielfach reflektierende Technik des Erzählens am Werk, die der Unmittelbarkeit des Diskurses in seiner spontan bejahenden Vitalität entbehrt. Durch ein Übermaß an Geschichtlichkeit und bürgerlicher Strenge der Formulierung wird die Fabel gleichsam ihrer selbst entleert. Der fließend ausdruckskräftig intendierte Diskurs gerät ins Stocken, entsagt der Urtümlichkeit unreflektierter Schilderung und verfällt dem Drang zum Vorbildlich-Monumentalen: zur trockenen Erzählweise.

Ohne Anregung kann ein Kunstwerk nicht entstehen. Der *Tod in Venedig* macht vor allem eine Frage der Inspiration aus – des unter Anwendung sachlicher Kriterien kaum erfassbaren Gefälles zwischen Bildung und Einbildung. Ein einziger Gedanke, ein einziger Buchstabe vermag ausschlaggebend zu sein, wenn es darauf ankommt, das Leben eines Menschen und somit überhaupt das Leben selbst als Kunstwerk zu gestalten. Denn ist für Aschenbach Tadzio das lebendige Kunstwerk per se, so ist für den TV-Leser das eigentliche Kunstwerk in der Figur des sterbenden Gustav von Aschenbach gegeben, weil gewissermaßen ein privilegierter Einblick in die Dichterkunstwerkstatt gewährt wird. Der TV-Leser sieht nicht nur die Asche, sondern auch die

⁷ Elsaghe, S. 219.

⁸ Mann, *Der Tod in Venedig*, S. 22.

Glut, oder besser gesagt: das Glühen.

Was sich Aschenbach ein Leben lang der Kunst zuliebe antut, indem er seine vitalen Triebe hemmt, um dem Ideal eines als angebracht erscheinenden absoluten Schönen und Moralischen zu frönen, ist eine Verneinung spontaner Ausdrucksweise, eine freilich nur vorübergehende Zügelung des Gemüts durch die Vernunft. Um von „E-schenbach“ zu „Aschenbach“ zu gelangen, braucht es nur eine Variierung bestehender Routinen in der Anhegungsweise literarischer oder schlechthin linguistischer Befunde, in ähnlicher Weise wie es nur eines etwas weiteren Spaziergangs des alternden Nobelpreisträgers bedarf, um den so folgenschweren Einfall der Reise aufkommen zu lassen, aus dem sich der weitere Handlungsablauf der Novelle wie von selbst entwickelt.

Die Titelmetapher weist im Rahmen der feinfühlig in Wege geleiteten Dynamik dieser von Seiten des Autors in eine bedeutungsvolle Richtung gezwungenen Textmasse großzügige Implikationen hinsichtlich der mythologischen, poetologischen und ontologischen Geworfenheit des Erlebnisses auf, dem sich der Held auf der Suche nach Inspiration hingibt. Begrifflich stützt sie sich auf das grundlegende Moment des „Durchhaltens“⁹, aus dem der „Leistungsethiker“¹⁰ seine Technik des Schaffens ableitet.

Der Begriff Aschenbach stellt dabei insofern eine Irreführung, eine Täuschung, eine falsche Vorstellung, ein uneigentliches Wort dar, als man sich beim Aussprechen dieses bedeutungsreichen Namens unwillkürlich einen Bach aus Asche vorstellt, obwohl Asche ja streng genommen an sich gar nicht fließen und schon gar nicht etwa einen Bach bilden kann. Denn Asche ist trocken und tot und führt nirgendwo hin, wohingegen ein Bach flüssig und voller Lebendigkeit ist und immer wo hin führt: in ein breiteres Verständnis der Dinge oder einfach nur in einen aus neuen Perspektiven heraus definierten Kontext.

Der sprudelnde Bach steht da als Symbol des Lebens, die Asche jedoch ist ein Symbol des Todes. Ein Bach, der aus Asche besteht, täuscht Lebendigkeit vor, ohne sie tatsächlich zu gewährleisten. Der alte Geck auf dem Schiff von Pola, den Aschenbach bezeichnenderweise seiner Abscheulichkeit, ja seiner Falschheit wegen aus tiefstem Wesen verachtet, und dann schließlich der diesem Geck auf einmal auffallend ähnlich gewordene geschminkte Aschenbach selbst stellen groteske Versinnbildlichungen der Titelmetapher da. Diese beiden Instanzen der Vergegenwärtigung einer weit reichenden Wortwahl in der Namengebung bemühen sich gleichermaßen um ein möglichst ansprechendes jugendliches, bewegtes Auftreten, entbehren jedoch der Authentizität und Glaubwürdigkeit des unmittelbaren Erlebnisver-

⁹ Mann, Ebd. S. 21.

¹⁰ Mann, Ebd. S. 22.

mögens, das nur der tatsächlichen Jugend zusteht.

Doch die Metapher wirkt auch sonst ganz allgemein in Bezug auf die systematische Schreibweise von Aschenbach (und somit zugleich auf die die Technik des Erzählens bei Thomas Mann) konstitutiv. Ob wir es nun strengen Satz, starken Willen, bürgerliche Haltung oder schlechthin Bildung nennen: die immerfort intendierte und unter extremem Aufwand an psychischer Energie zustande gebrachte Neuordnung ausgedienter Paradigmen in sinnvollen syntagmatischen Manifestationen der Sprache macht eine Dimension des Schriftstellerischen aus, die auf Richtung gebenden Impulsen zu unerwarteten Perspektiven althergebrachter Materialien der geistigen Auseinandersetzung mit den großen Themen der Menschheit basiert.

Es ist für die Veranlagung von Aschenbach als literarische Figur wesentlich, dass er sich stets zusammennehmen muss, um eine bedeutungsvolle literarische und somit gesellschaftliche, das heißt bürgerliche Leistung zu erbringen, stets der Strenge seines durch Erziehung auferlegten Imperatives des Durchhaltens verpflichtet, und nicht etwa aus sich selbst heraus zu dichten versucht, was die Natur und die Gunst der Stunde eben so ans Tageslicht befördern würden. Aschenbach ist um Ordnung bestrebt: um Beständigkeit und Rechtschaffenheit auf dem Gebiet der Kultur. Sein Schaffen ist duldsames Leiden. Unanständig dünkenden Trieben weicht er aus. Er erarbeitet eine Strategie der Unbestimmtheit, der Flüchtigkeit. Diese Strategie bringt ihm Erfolg, doch sie führt ihn zugleich in die Sackgasse fingierter Zusammenhänge. Denn ein Kunstwerk braucht mehr als solide Bildung, moralische Prinzipien und harte Arbeit. Aschenbach ist nämlich kein bloßer Verwalter ausgestorbener Kulturkonstellationen, sondern er will aus dem leblosen Gefüge der bededungsträchtigen Rohmaterialien seiner geistigen Produkte frisches Leben schaffen, indem seine (auf das Prinzip des Umschreibens beruhende) Schreibweise die toten Bilder einer überlieferten Kultur wieder in Bewegung bringt und dadurch in erster Linie den Schein, aber möglichst auch die Seele schöner Kunst wahrt.

Jedes Kunstwerk geht von einer intuitiv eigenartigen Anordnung der Materie aus, was sich nie von einer gewissen subjektiven Spontaneität trennen lässt. Der Autor ist sich dessen bewusst, dass er Inspiration braucht, nur will er sie immer so gut wie möglich durch Vernunft und Zweckmäßigkeit begrenzen, steuern, zähmen, um im Kampf einer zweckmäßigen Kreativität im Rahmen etablierter Werte, Normen und Kriterien nicht die Oberhand zu verlieren. Denn wer am Rande des Abgrundes schreibt, geht natürlich immer das Risiko ein, schließlich in den Abgrund zu fallen. Der Akt des Schreibens macht somit ein unabdingbares Wagnis aus. Die Betrachtung eines jeden Kunstwerkes erfolgt nämlich notwendigerweise erst nach der Fertigstellung des Gegenstandes der Kontemplation. Der schöpferische Akt bleibt ein Mysterium, dem selbst der sozusagen mit allen Wassern gewaschene Nobelpreisträger nicht näher steht als irgendjemand sonst. Darin besteht die Tragik des Künstlers.

Um mit Nietzsche zu sprechen: Der Bach stellt das Apollinische dar, und die Asche das Dionysische. Die Asche zeugt von der unermesslichen Leidenschaft ausgebrannter - und somit gewissermaßen aufgehobener – Paradigmen des Gemüts. Der Bach versucht dem Gewesenen (das hier stark an das Verwesene anklingt) Anschaulichkeit, das heißt Beständigkeit zu verleihen. Denn der Bach ist schön und leitet den Prozess der Textproduktion und Textrezeption.

Zur absoluten, schmelzenden, versengenden Schönheit aber hat der Rezipient von Aschenbachs Werken wie auch der Rezipient der von Mann gleichsam aus Krankheit und Tod zusammengefügt und dann wunderbar wiederbelebten TV-Textmasse keinen unmittelbaren Zugang. Das blitzartige Aufblenden der absoluten Kreativität kann nicht direkt erfasst, sondern nur abgebildet, weitergeleitet, umschrieben werden. Aschenbach ist in diesem Sinne auch ein Gleichnis für den Fluss der Rede, den „Flow“, der Unbehagen einflößt, weil der wiedergegebene Sinn einer jeden Formulierung zugleich notwendig eine Übertragung ist. Da die Sprache, die ja auf der einen Seite die Anschaulichkeit des Textes ausmacht, auf der anderen Seite jedoch zugleich als Brennstoff der Bedeutungsproduktion agiert und somit nicht unberührt weitergegeben wird, sondern als verbrauchtes Rohmaterial irgendwie von einer bezeichnenderweise nicht mehr vorhandenen Großartigkeit der Ausdrucksweise zeugt, gewinnt das Moment der Unbeständigkeit des Künstlers und des Kunstwerks erheblich an Bedeutung. Der Bach kann jederzeit aufhören zu fließen, und was dann übrig bleibt, ist eine Faust voll Asche.

Der Weg vom Apollinischen zum Dionysischen ist auf terminologisch-linguistischer Ebene vollbracht, wenn sich Tadzio in Tadziu verwandelt und wenn aus Esche Asche wird. Im germanischen Mythos aber ist die Esche ein Symbol der Welt, und am Ende der Zeit gibt es den Weltenbrand. Möglicherweise könnte man in diesem Zusammenhang mit Thomas Manns Aschenbach dem Begriff „Weltesche“ den Begriff „Weltasche“ entgegenstellen. Dadurch wird der ambivalente Diskurs rund um das die Entstehung des Kunstwerks aus dem Gebiet griechischer Mythologie in dasjenige der germanischen Mythologie hinüber gleitet. Die Asche Friedrichs und diejenige der deutschen Kaiser vermengen sich somit anhand der durch indirekte Mittel gewährleisteten Intertextualität mit der Asche starker heldenhafter Vorfahren aus uralten Zeiten. Eine Weltanschauung wird gezeitigt, im Rahmen derer das Symbol der Asche als Zeichen der Intensität einer aus vollen Touren gelebten historischen Perspektive des Künstlers erscheint. Denn die Kunst ist „ein erhöhtes Leben. Sie beglückt tiefer, sie verzehrt rascher.“¹¹

Die Identität des Protagonisten wird schon in der ersten Zeile des ersten Kapitels feinfühlig und folgenscher verhandelt. Schriftstellerei ist sein Beruf, sein Amt.

¹¹ Mann, Ebd. S. 30.

Doch die Hingabe an dieses besondere Amt innerhalb der geistigen Standortbestimmung des Bildungsbürgertums lässt daraus mehr werden, es ist zugleich eine wahrhafte Berufung, eine mit Leidenschaft verbundene Aufopferung, wenngleich die Affekte bis auf jenen verhängnisvollen „weiteren Spaziergang“¹² wohlbedacht und dem von Aschenbach vertretenen ästhetischen Ideal entsprechend folgerichtig gezügelt sind.

„Gustav Aschenbach“ ist ein Mensch (mit einem freilich paradoxen Namen), „von Aschenbach“ hingegen mutet schon eher wie eine Institution an: als eine sich von ihrem menschlichen Substrat lösende Instanz erbaulicher Textproduktion. Als Urheber von Texten muss Aschenbach eine „schwierige und gefährliche“¹³ Arbeit in Kauf nehmen. Es gilt, ein Gleichgewicht zu wahren zwischen der „höchsten Behutsamkeit, Umsicht, Eindringlichkeit und Genauigkeit des Willens“¹⁴ und dem „Fort-schwingen des produzierenden Triebwerkes in seinem Innern“¹⁵. Strukturell ist es notwendig, dass das Apollinische und das Dionysische sich gegeneinander aus-spielen, soll der Schriftsteller überhaupt imstande sein, Werke oder gar Meisterwerke zu zeitigen.

In Aschenbachs Namen schwingen auch Konnotationen des elementaren Kampfes zwischen Feuer und Wasser mit. Dabei ist es allerdings trotz der Allgegenwärtigkeit des Meeres keineswegs etwa so, dass das Wasser aus diesem Kampf siegreich hervortreten würde, denn wenn etwas zu Asche wird, heißt es, dass das Feuer voll-ständig ausbrannte und dementsprechend offensichtlich nicht gelöscht wurde. Die beiden unversöhnlichen Elemente sind in dialogischer Weise verbunden und setzen gemeinsam den adäquaten Rahmen einer geistigen Landschaft regelrechter Dichter-dämmerung. Bedeutungsvoll ist in diesem Zusammenhang auch Aschenbachs Traum, dessen Schauplatz „seine Seele selbst“ war.¹⁶

Darin wird unter anderem eine subtile Veranlagung des Namens Aschenbach sicht-bar, die aus einer doppelten Ästhetik der Moderne heraus die grundlegende Wen-dung beleuchtet, die der Schriftsteller im Rahmen der Novelle mitmacht und dabei die Strahlungskraft der Metapher aus zwei radikal verschiedenen Perspektiven be-denkt. Das Resultat ist eine Metapher, die sich gleichsam selbst bewahrheitet, indem sie aus einem übertragenen, stilistischen Sinn hervorbricht und unmittelbar auf die Wirklichkeit der physischen Existenz des Schriftstellers als Träger all der geistigen Welten seiner konvergenten Schöpfungskraft einwirkt. Aschenbach kommt im trau-

¹² Mann, Ebd. S. 9.

¹³ Mann, Ebd. S. 9.

¹⁴ Mann, Ebd. S. 9.

¹⁵ Mann, Ebd. S. 9.

¹⁶ Mann, Ebd. S. 124.

ten heimatlichen München mit seinem Schaffen ins Stocken und begibt sich auf eine Reise in den belebten Süden, wo das Blut rascher fließt und großzügige Anregungen zur Weiterentwicklung geistiger Projekte bietet. Auf künstlerischer Ebene gestaltet sich die Reise in die chaotischeren Gefilde krankhafter Ausartungen unendlicher Einbildungskraft zwar durchaus verheißungsvoll, doch auf physischer Ebene erkrankt Aschenbach ausgerechnet an einer Krankheit (Cholera), die angesichts der verursachten Entwässerung der Adern das Blut im wörtlichen Sinne zum Stocken bringt, wie als wäre es Asche. Dadurch gewinnt sein Name mit einem Schlag mehr brutale Wirklichkeit, als man ihm je hätte zumuten können. Der Entschluss, es einmal auf ein echtes Erlebnis ankommen zu lassen, und sei dieses auch nur eingebildet, treibt Aschenbach in den Tod, der allerdings stilvoll ästhetisiert wird und somit wenigstens für den Leser der Mannschen Novelle ein echtes, weil lebendiges Kunstwerk ausmacht. Aschenbachs Leserschaft muss in dieser Hinsicht freilich leer ausgehen, weil sie nicht den privilegierten Einblick in die Emotionen und Reflexionen genießt, die den Künstler verzehren.

Ein treffendes Attribut zur Beleuchtung von Aschenbachs Namen ist auch der seinerseits paradoxe „Heroismus der Schwäche“¹⁷, der als „Inbegriff leidend-tätiger Tugend“ agiert¹⁸ und dem Befehlswort Durchhalten untergeordnet ist. Die „Selbstzucht“ die „Verpflichtung zur Produktion“¹⁹ dämmt den Erkenntnisdrang. Doch angesichts der „Reiselust“²⁰, die ihn auf einmal packt, fühlt sich Aschenbach wieder unwiderstehlich zur Erkenntnis angezogen. Denn seine Triebe wollen wie immer mehr erfassen als nur Lust. Sie sind sinnlich-geistig: „Seine Begierde ward sehend.“²¹

Diese unscharf umrissene Begierde macht an sich ein durchaus produktives Moment der Schreibkunst aus, stellt aber zugleich ein dementsprechend unermessliches Risiko dar, das der Künstler in Kauf nehmen muss, wenn er weiter will. Dass jeder Einfall in der Tat gefährlich sein kann, belegt die Reihe von verhängnisvollen Wendepunkten in der Novelle, die sich aus einem harmlosen Spaziergang ergeben, genauer gesagt, aus der Tatsache, dass ein Spaziergang die selbst auferlegten strengen Bestimmungen, wenn auch nur um ein klein bisschen, überschreitet. Der Münchener Entschluss zu einem etwas weiteren Spaziergang führt zum Entschluss, eine nicht allzu ausgedehnte Reise anzutreten. Dieser wiederum führt zum tödlichen Entschluss, im verseuchten Venedig zu bleiben, um alles auf den einen Augenblick der verbotenen Erhabenheit zu setzen:

¹⁷ Mann, Ebd. S. 24.

¹⁸ Mann, Ebd. S. 21.

¹⁹ Mann, Ebd. S. 15.

²⁰ Mann, Ebd. S. 13.

²¹ Mann, Ebd. S. 13.

Was galt ihm noch Kunst und Tugend gegenüber den Vorteilen des Chaos? Er schwieg und blieb.²²

Auf den ersten Blick scheint diese Reihe jeweils voneinander abgeleiteter Entschlüsse auf nichts weiter als eine Laune zurückzugehen, die sich freilich schnell zur Sucht, zum Rausch, zur wahnsinnigen Verklärung eines verselbständigten Schönheitsideals steigert. Es ist und bleibt aber streng genommen die ganze Zeit ein in sich schlüssiges Prinzip stückweiser Belebung trockener Welten: eine Formel, die Beifall und Ruhm bringen soll. Damit steht Aschenbach eigentlich die ganze Zeit über vor einer Wahl, die ihm keine Wahl lässt. „Die Abreise dünkt dem Gequälten unmöglich, die Umkehr nicht minder... Er will es, und will es nicht“.²³ Die Inspiration ist nun eben einmal mit der Anziehungskraft des Abgrunds verbunden.

Die auferlegten Bestimmungen strenger Routine dann und wann mal ein bisschen zu überschreiten, gehört dazu, Anregungen zu sammeln, um Anregungen weitergeben zu können und Beifall zu ernten. Der Grund des Beifalls aber „ist ein Unwägbares, ist Sympathie.“²⁴ Es gibt so etwas wie eine Anziehungskraft zwischen Autor, Text und Leser. Diese Anziehungskraft lässt sich nicht genau erwägen und schon gar nicht ermessen. Ob das um Aschenbach und Tadzio generierte erotische Spannungsfeld, dessen Widerspiegelung das Spannungsfeld um Geist und Leben ausmacht, der dem Akt des Schreibens und des Lesens inne wohnenden Triebhaftigkeit wesentlich verwandt sei, die Überlegung, diese Fragestellung, dieser Verdacht stellt eine der grundlegenden Anmaßungen des TV dar.

Schreiben ist bei Aschenbach ein wohlbedachtes Mit- und Gegeneinander von Wahrscheinlichkeiten verschiedenen Grades. Die Verwertung des Zufalls und seiner unerhörten Ausstrahlungskraft wird vom Autor zeitlebens systematisch zielgerichtet betrieben. Seine bedeutenden Geistesprodukte basieren auf dem Gegensatz zwischen dem, was man als wahrscheinlich erwarten dürfte, und dem, was tatsächlich eintritt. Die Unwahrscheinlichkeit der Fabel bedingt das Gestaltungsprinzip. Mit geballter Faust zwingt der schaffende Amtmann auf dem Gebiet des Geistes sogar die Asche in den Lauf eines Baches. Aschenbach will unbedingt Großartiges leisten. Durch Widerstand mehr Sein erlangen. Dasjenige tun, was man eigentlich eher unterlassen würde, das unterlassen, was man an sich tun würde.

Aschenbach hatte es einmal an wenig sichtbarer Stelle unmittelbar ausgesprochen, dass beinahe alles Große, was dastehe, als ein Trotzdem dastehe. (...) Aber das war mehr als

²² Mann, Ebd. S. 124.

²³ Mann, Ebd. S. 73.

²⁴ Mann, Ebd. S. 23.

eine Bemerkung, es war eine Erfahrung, es war geradezu die Formel seines Lebens und Ruhmes, der Schlüssel zu seinem Werk. (...) ²⁵

Dass die Dinge aus dem Namen fallen, ist in Hinsicht auf Aschenbachs Werdegang zweideutig. In der Phase seines Aufstiegs erntete er dank dieser von ihm entwickelten Methode einer Schreibweise im Zeichen des „Trotzdem“ riesigen Erfolg. Zwar waren es tote Welten, aus denen er die Lebendigkeit seiner Werke schöpfte, doch immerhin bewegten sich diese Welten innerhalb eines menschlich-literarischen Spannungsfeldes von „Spiel, Trotz, Genuss“ ²⁶. Durch seine Adern floss noch Blut. Noch konnte man den Bach in seinem Namen sprudeln hören. Als sich dann aber sein Ruhm festigte, begannen Aschenbachs Werke jeder Spur von Lebendigkeit zu entbehren und wurden zur purer Form eines sich selbst genügenden Anstands.

Etwas Amtlich-Erzieherisches trat mit der Zeit in Gustav Aschenbachs Vorführungen ein, sein Stil entriet in späteren Jahren der unmittelbaren Kühnheiten, der subtilen und neuen Abschattungen, er wandelte sich ins Mustergültig-Feststehende, Geschliffen-Herkömmliche, Erhaltende, Formelle, selbst Formelhafte ²⁷.

Die Grenze zwischen der Künstlerwelt und der künstlichen Welt fällt hin. Der Besuch beim Friseur wirkt unter anderem wie eine Versinnbildlichung der kosmetisierenden Schreibweise: „... und seine schlaffen Lippen, kosmetisch aufgehöhht, bildeten einzelne Worte aus von dem, was sein halb schlummerndes Hirn an seltsamer Traumlogik hervorbrachte“ ²⁸. Wenn man sich dazu noch einen Bach vorzustellen vermag, so würde dieser wohl nur noch sehr langsam fließen, wie auch Venedig nur sehr langsam sinkt. Daraus ergibt sich ein auffallendes Erstarren der Perspektive. Das Monumentale verliert sich im Archivarischen. Die Adellung des in seinem Pflichtbewusstsein entarteten Leistungsethikers widerspiegelt das Ende des Menschlichen innerhalb des kanonisierten Literaturbetriebs und die Allmacht inhaltslos gewordenen Formen, die nichtsdestoweniger für solide Erziehung und Bildung taugen sollen. Ganz folgerichtig ist die Öffentlichkeit beim Tod des Autors nicht etwa in irgendeiner Weise auf emotionaler Ebene ergriffen, sondern bloß „respektvoll erschüttert“ ²⁹. Sein Hinscheiden wird aufgenommen, wie als hätte er eigentlich nie gelebt. Das Prinzip „von Aschenbach“ ging in deutsche Schulbücher ein: als Synonym von Dienst, Amt, Zwang, Würde, Pflicht und Form. Für die Person „Gustav Aschenbach“ jedoch scheint stillschweigend schon immer das Eine gegolten zu haben: Asche zu Asche.

Der dichterische Impuls setzt einen sinnvollen semantischen Energietransfer voraus,

²⁵ Mann, Ebd. S. 23.

²⁶ Mann, Ebd. S. 28.

²⁷ Mann, Ebd. S. 29.

²⁸ Mann, Ebd. S. 129.

²⁹ Mann, Ebd. S. 139.

an dem man nicht teilhaben kann, wenn man ihn zu quantifizieren versucht. Die Umwege der Deutung und die psychische Anziehungskraft von Metaphern leiten dabei die Rezeption auf Wegen, die man eigentlich nicht einschlagen möchte. Dass der Leser des TV selbst sich etwa der Zügellosigkeit hingee, wenn er sich dem Gravitationsfeld dieser berausenden Textmasse nähert, formuliert der Autor nicht ausdrücklich so. Aber seine Frage zur Entschlüsselung des Kunstwerks sitzt:

Wer enträtselt Wesen und Gepräge des Künstlertums? Wer begreift die tiefe Instinktverschmelzung von Zucht und Zügellosigkeit, worin es beruht! Denn heilsame Ernüchterung nicht wollen zu können, ist Zügellosigkeit³⁰.

Literatur:

1. DETERING, HEINRICH: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann, Wallstein, Göttingen, 1994
2. DIERKS, MANFRED: Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. TMS 2 (1972)
3. ELSAGHE, YAHYA: „Racial Discourse and Graphology around 1900: Thomas Mann’s “Tristan”“, The Germanic Review 80 (2005): 213-228
4. *** Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das “Deutsche”, Fink, München, 2000
5. KOELB, CLAYTON: „Death in Venice“. A Companion to the Works of Thomas Mann, Camden House, Rochester, NY: 2004, 95-115
6. KURZKE, HERMANN: Thomas Mann: Das Leben als Kunstwerk, Beck, München, 1999
7. LEHNERT, HERBERT: “Thomas Mann’s Interpretations of Der Tod in Venedig and their reliability.”, Rice University Studies 50:4 (1964): 41-60
8. MANN, THOMAS: Der Tod in Venedig, Fischer, Frankfurt am Main, 2004
9. REED, T. J.: „Der Tod in Venedig“.Text. Materialien. Kommentar, Carl Hanser, München, 1983
10. *** Death in Venice. Making and Unmaking a Master, Twayne, New York, 1994
11. ZÖLLER, SIGRID: Der Begriff der “Haltung” als literarisches Gestaltungsprinzip bei Thomas Mann, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1996

³⁰ Mann, Ebd. S. 89.

FRIEDRICH NIETZSCHE, EMIL CIORAN und die offene Form des Philosophierens

Lucia Gorgoi

Für Hegel galt für wahr nur das Ganze, die Konstruktion der groß angelegten Systeme. Dieses Einheitsunterfangen wurde mit der Zeit suspekt und annehmend teilbar. Nachhegelsche Philosophie ist eine Philosophie der Auflösung der Einheit. Sie vollzieht den Prozess, den Francois Lyotard als Abschied von der Moderne und Übergang zur Postmoderne beschreibt. Der Abschied von der Ganzheit ist aber das Werk vieler Generationen; das Motiv der enttotalisierenden, fragmentierten und pluralisierten Denkens wird zur Konstante nachhegelscher Philosophie. Zu erinnern ist Kierkegaards Zuwendung zum Paradox, Nietzsches Perspektivismus; der Ganzheitsverlust in der Moderne ist schon seit langem registriert worden: die Romantik ist ein exemplarischer Fall dafür; das Ende der Ganzheit und der Verlust des Sinnes werden schon von der Frühromantik und zwar von Friedrich Schlegel registriert und in seinen Athäneum-Fragmenten ausführlich dargestellt.

Nietzsche hat den Trug der Ganzheit durchschaut, und hat stattdessen die Vielheit erkennen und anerkennen gelernt und in der *Götzendämmerung* formuliert er folgenden bekannten Urteilspruch:

Ich mißtraue allen Systematikern und gehe ihnen aus dem Weg. Der Wille zum System ist ein Mangel an Rechtschaffenheit¹.

Das System vermag nicht mehr ein einheitliches Bild der Realität zu umfassen, sondern täuscht einen nicht existierenden Sinnzusammenhang vor. In einem Fragment vom Herbst 1887 ist dieser Gedanke mit Bezug auf den *Zarathustra* noch pointierter formuliert:

Ich mißtraue allen Systemen und Systematikern und gehe ihnen aus dem Wege: vielleicht entdeckt man noch hinter diesem Buche das System, dem ich a u s g e w i c h e n bin...²

Durch diese Aussagen tritt Nietzsche definitiv ins Feld des Fragmentarischen und wagt dadurch eine eigene Gedankensart auszudrücken, die nicht mehr die Einheit garantiert, sondern, im Gegenteil, mit ihr in Gegensatz tritt. Der deutsche Denker ist der Meinung, dass die Welt nicht mehr in ihrer Ganzheit erfassbar sei; es gäbe nur

¹ Friedrich Nietzsche,; *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli undazzino Montinari, München, Berlin u.a., de Gruyter, 1980. Zitate werden mit KSA, mit arabischer Band- und Seitenanzahl und mit der Sigel des Werkes angegeben; hier: KSA 6,63-GD.

² Ders.: KSA, 12, 450 (Nachgelassene Fragmente - Herbst 1887)

noch Realitäts-Splitter, Menschen-Splitter in dem "Chaos und Labyrinth des Daseins."³ Der Verlust der Ganzheit impliziert auch eine neue Form des Denkens, die nicht mehr systematisch ist. Anstelle des diskursiven Denkprozesses treten das Fragment, der schlagkräftige Aphorismus, die geschliffene Sentenz, der Spruch, die lyrische Form des Ausdrucks, der Perspektivismus.

Merkwürdigerweise treffen wir die Pflege dieser Art des Philosophierens auch in Rumänien der 30-er Jahre, als die Nietzsche-Rezeption in unserem Land ihren Höhepunkt erlebte. Nae Ionescu, Mircea Eliade, Emil Cioran, Mircea Vulcănescu drückten ihre Gedanken in Essays, Fragmenten, kurzen Zeitungsartikeln aus und plädierten für ein unkonzepualisiertes Denken, eine Mischung von Philosophie und Literatur, weit entfernt von der trockenen Abstraktion. Die Schlagworte waren, laut Mircea Eliade, des Wortführers der damaligen jungen Generation: "Subjektivität", "Originalität", "Authentizität", "Erlebnis".

Emil Cioran ist in seiner Jugend von Nietzsche sehr begeistert, aber er löst sich allmählich von seinem Idol los, um sich dann später eher kritisch über Nietzsche zu äußern. Wie er selbst gesteht, hat Cioran in seiner Jugend Nietzsche viel gelesen und die Rezeption seiner Gedanken ist vor allem in seinen rumänischen Büchern festzustellen. Wenn man einer genaueren Lektüre von Ciorans Büchern aus seiner französischen Zeit nachgeht, stellt man dennoch fest, dass sie in Nietzsches Gedanken und Reflexionen einen bemerkenswerten Platz beibehalten haben und dass Ciorans Gedankengang erstaunliche Ähnlichkeiten oder Gemeinsamkeiten mit Nietzsches Denken aufweist.

Auch Cioran kritisierte die traditionelle Philosophie. Die Auseinandersetzung mit der Systemphilosophie steht in engem Zusammenhang mit seiner "erlebnisphilosophischen" Position, die auf die Systematik zugunsten des Lebens verzichtete. Gerade die Loslösung vom System bedeutet die Befreiung aller Existenzformen und ihre Öffnung zum Wesentlichen. Cioran pflegt gerade eine solche Art des Philosophierens und nennt sich in der *Lehre vom Zerfall* einen Antisystematiker, und in einem Geleitbrief an Fernando Savater schreibt er:

Während meiner Studentenzeit las ich ausschließlich Philosophen und glaubte allein an Systeme. Hernach bestand all mein Füllen und Denken einzig im Kampf gegen jede Form von System, auf welchem Gebiet auch immer. Sie hätten Ihrem Buch durchaus den Untertitel geben können: *Über das Antisystem*.⁴

E.M. Cioran richtet sich gegen das System, weil die Ausdrucksweise des Seins, des

³ Ders., KSA 3, 468-FW

⁴ Geleitbrief vom E.M. Cioran an Fernando Savater, in: Fernando Savater: *Versuch über Cioran*, München, Rabe Verlag, 1985, S. 10.

Lebens in seiner Fülle und Dynamik, keine Festlegbarkeit in abstrakten Begriffen duldet. In *Dasein als Versuchung* ist er noch expliziter und nennt Nietzsche einen Bahnbrecher dieser Art von Philosophie:

Es gibt nichts Ärgerlicheres als jene Werke, die darauf aus sind, die üppig wuchernden Ideen eines Geistes zu koordinieren, die alles ins Auge gefaßt hat, nur kein System. Wozu soll es gut sein, etwa bei Nietzsche den Anschein von Zusammenhang zu finden, unter dem Vorwand, sein Denken drehe sich um ein Motiv? Nietzsche bietet eine Summe von vielfältigen Haltungen, und es hieße ihn zu erniedrigen, wollte man ihm einen Willen zur Ordnung unterstellen, ein Streben nach Einheit. In seinen Launen befangen, hat er deren Wandlungen registriert. Seine Philosophie ist eine Meditation über seine sprunghaften Einfälle, und die Gelehrten haben Unrecht, wenn sie Konstanten herausklären wollen, die sie verweigert.⁵

So wie Nietzsche ist auch Cioran ein entscheidender Widersacher von Hegel, der als negatives Beispiel zitiert wird:

Aristoteles, Toma von Aquin, Hegel – drei Knechte des Geistes. Die ärgste Form des Despotismus ist das *System*, in der Philosophie und in allem.⁶

Die Antisystematik sei diejenige Form des Denkens, die dazu geneigt ist, die unauflösbaren Paradoxien und Widersprüche zuzulassen, wie am Beispiel von Nietzsche in *Dasein als Versuchung* beschrieben wurden.

In einem Gespräch mit Fernando Savater aus dem Jahr 1972 gesteht Cioran die Form des Fragments, die unserer Zeit und unserer Lebensweise passender ist, und nennt Nietzsche als dessen Vorläufer:

Ich glaube, Philosophie ist nur noch in der Form des Fragments möglich, als eine Explosion. Es ist nicht mehr möglich, Kapitel für Kapitel auszuarbeiten in der Form einer Abhandlung. In diesem Sinne war Nietzsche ein Befreier höchsten Grades. Er war es, der den Stil der akademischen Philosophie abgeschworen hat und das System-Denken vom Throne stürzte. Er war ein Befreier, denn nach ihm kann man noch etwas mitteilen. Jetzt sind wir alle Fragmentschreiber selbst dann, wenn wir Bücher schreiben, die scheinbar Koordination erkennen lassen. Das entspricht unserem Zivilisationsstil.⁷

Cioran hebt die Vorteile des antisystematischen Denkens hervor:

Der Systematiker riskiert einen Trugschluß, um den Zusammenhang zu wahren. Anders ist es, wenn man Fragmente produziert, im Laufe desselben Tages kann man etwas behaupten, aber gleich danach auch den Gegenteil. Weil jedem Fragment eine besondere Erfahrung zugrunde liegt, und diese ist gewiß wahr. (...) Ein fragmentarisches Denken

⁵ E.M. Cioran: *Dasein als Versuchung*, übertragen von Kurt Leonhardt, Stuttgart, Klett-Cotta, 1983, S.165.

⁶ Ders., *Vom Nachteil geboren zu sein*, übers. von François Bondy, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, S. 96.

⁷ Vgl. Kap. *Să scrii ca să trezești (Schreiben um wachzurütteln)*, Gespräch mit Fernando Savater, in: Cioran: *Convorbiri (Gespräche)*, București: Humanitas, 1993, S. 22 (übersetzt von L.G.).

widerspiegelt alle Aspekte deiner Erfahrung; systematisches Denken kennt nur eine Vorgehensweise, die kontrollierte, und ist folglich eingeengt.⁸

Auf die Frage, ob ein Philosoph die Rechtschaffenheit bewahren kann, und hier wird Nietzsche zitiert, ist Cioran derselben Meinung wie der deutsche Denker: "Das Fragment ist sicherlich ein enttäuschendes Genre, wiewohl das einzig ehrliche".⁹

Aus dieser Perspektive schätzt er auch später Nietzsches Denkart:

Durch Nietzsche, Dostojewskij sprechen alle möglichen Menschentypen, alle Erfahrungen. Im System spricht der Kontrolleur, der Aufseher. Das System ist der Ausdruck der Stimme des Chefs, aus diesem Grunde wirkt das System totalitär, während das fragmentarische Denken frei bleibt.¹⁰

Nietzsches Systemlosigkeit, meint Cioran, habe den freien Platz, den die Systemphilosophie hinterlassen hat, ausgefüllt; auch Cioran begreift das Philosophieren als einen dynamischen, wandelbaren Prozess:

(...) ich bin ständig wandelbar und kann kein System aufbauen. Ein System duldet das Gegensätzliche nicht. (...) darum schreibe ich Fragmente, um mich widersprechen zu können.¹¹

Seine Abkehr von der Systemphilosophie geschah gewaltig. Die Gründe dafür erklärte er in seinem ersten in französischer Sprache geschriebenen Buch *Lehre vom Zerfall*, im Kapitel "Abschied von der Philosophie":

Meine Abkehr von der Philosophie geschah in dem Augenblick, da ich die Unmöglichkeit erkannte, bei Kant auch nur die geringste Schwäche, auch nur den leisesten Akzent wahrer Trauer zu entdecken. Weder bei Kant noch bei irgendeinem anderen Philosophen entdeckte ich sie. Stellt man sie der Musik, der Mystik oder der *Poesie* gegenüber, so zeigt sich, daß jede Philosophie auf eine Schwächung der Säfte, auf eine verdächtige Abgründigkeit zurückgeht, wie sie lediglich einen Zaghaften oder Lauen zu verführen vermögen. Im übrigen ist die Philosophie – diese unpersönliche Unruhe, dies Obdach, das blutleere Ideen gewähren – der Zufluchtsort all jener, die dem korrumpierenden Überschwang des Lebens aus dem Wege gehen. Das Leben fast aller Philosophen ist gut ausgegangen, darin liegt das stärkste Argument gegen die Philosophie. Selbst das Ende eines Sokrates hat nichts Tragisches an sich: es war ein Mißverständnis, das Ende eines Pädagogen – und wenn Nietzsche Schiffbruch erlitt -, so nur als Dichter und Seher: er sühnte seine Verzückungen, nicht seine Gedankengänge.¹²

Cioran zeigt Interesse für die "Dichter-Philosophen" in Grenzsituationen, die das Denken als großes existenzielles Experiment erfassen:

⁸ Ebd., S. 23.

⁹ E.M. Cioran: *Gevierteilt*, übers. von Bernd Mattheus, Frankfurt am Main, 1982, S. 157 .

¹⁰ Gespräch mit Fernando Savater, loc. cit., S. 24.

¹¹ Kap. "Anarchie, disperare, tinerete" ("Anarchie, Verzweiflung, Jugend"), Gespräch mit Lea Vergine, in: Cioran: *Convorbiri*, loc. cit., S. 128.

¹² E.M. Cioran, *Lehre vom Zerfall*, übertragen von Paul Celan, Stuttgart: Klett-Cotta, 1979, S. 62.

Sowohl in der Philosophie als auch in der Literatur interessiert mich der *Fall*, die Autoren, die einen Fall in fast klinischem Sinne des Wortes repräsentieren. Mich interessieren alle, die auf eine Katastrophe zu steuern sowie jene, die sich am Rande der Katastrophe behaupten konnten. Ich kann keinem größere Bewunderung entgegenbringen als dem, der schon einmal den Zusammenbruch erfahren hat. Darum liebte ich Nietzsche oder Otto Weiniger.¹³

Cioran meint, dass seine Bücher erlebt und gelebt sind und in Grenzsituationen geschrieben wurden, darum erfüllen sie eine therapeutische Rolle. Damit betont er die heilende Kraft des Schreibens, die dem Autor verhalf, die Existenz zu überstehen.

Im Gegensatz zur Klassik, die den Menschen als harmonische Einheit begriff und gestaltete, enthüllt nun die Moderne die innere Zerrissenheit, die Gespaltenheit und die Widersprüchlichkeit des Menschen. Darum ist jetzt das Fragment die geeignetste Form für die spezifischen Fragen, mit denen der Mensch jetzt konfrontiert wird, wie: die Selbstzerfaserung, die Verzweiflung, die Angst, die krankhaften Zustände. All diese Empfindungen hindern den Menschen daran, sein Leben völlig zu leben und eine umfassende Sicht über die Realität zu gewinnen. Seine Erlebnisse geben ihm die Möglichkeit, nur "begrenzte und gebrochene Perspektiven zu eröffnen, denen der vollständige Gesamthalt fehlt".¹⁴

Ciorans Philosophieren ist eine Meditation über die eigenen Missstimmungen und Launen; sie betonen den Erlebnischarakter des Denkens und stufen sich in die Tradition der Erlebnisphilosophie ein. Die Philosophie mit ihrer abstrakten Begrifflichkeit hat sich vom Leben entfernt und ist auch dem elementaren Leben feindlich. Cioran beabsichtigt, das Leben als Ganzes zu erfassen, darum soll die Philosophie, meint er, nach neuen Ausdrucksformen suchen, "um Sein zum Ausdruck zu bringen, nicht leeres Geschwätz und abstrakte Reflexionen". Im Kapitel "Auf dem Friedhof der Definitionen" aus der *Lehre vom Zerfall* kritisiert er die Verbegrifflichung der Philosophie.

Neben dem Essay und dem Fragment ist vor allem der Aphorismus ein beliebtes Ausdrucksmittel von Ciorans Denkweise. Mit dem Alter ist sein Aphorismus immer verfeinerter und kunstvoller Vermittler seiner Ideen geworden. Diese Ausdrucksweise folgt streng der inneren Notwendigkeit seines Denkens. Besonders im Hinblick auf die Erlebnisphilosophie zeigt sich das Aphoristische, Fragmentarische, Bruchstückhafte als relevant und jede Systematik als verfehlt und nicht brauchbar,

¹³ Gespräch mit Fernando Savater, loc.cit., S. 25.

¹⁴ Emil Cioran: *Revelațiile durerii (Die Offenbahrungen des Schmerzens)*, in: "Azi", Jhg. II. Febr. 1933, S. 575-589 (Übers. von L. G.).

oder "unwahr, Seins- verfälschend".¹⁵

Die Cioran-Forscher stellen ihn bezüglich des aphoristischen Philosophierens in die Tradition von Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard, Wittgenstein.¹⁶ Besonders Susan Sonntag hat darauf hingewiesen, ihn als einen "herausragenden Vertreter" in dieser "postphilosophischen Tradition des Philosophierens" zu sehen.

(Cioran) hat die Gattung des Aphorismus einer neuen gedanklichen Schärfe zugeführt. Sein Stil ist polemisch (...) Der Gestus erinnert an Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, an Autoren, die ihre Wahrheit nicht in den schulphilosophischen Abteilungen suchen, sondern im Geheimnis der Assoziationen, der Anspielungen und Pointen der Sprache. Und da, wo die eine absolute Wahrheit brüchig geworden ist: im Aphorismus, erweist sich Cioran ein Meister.¹⁷

Für Nietzsche sind die Ausdrucksformen des Aphorismus, der geschliffenen Sentenz, der Sprüche und Pfeile autonome Ausdrucksformen, mit deren Hilfe er neue Zusammenhänge entdeckt, vor allem diejenigen, die dem Menschen verborgen bleiben; er bringt sie ans Licht, um bedeutende Fragen aufzuwerfen. Er lebt eine gleichsam aphoristische Existenz, eine Daseinsform in Bruchstücken, und nennt sich einen "Aphorismus-Mensch".¹⁸

Der Aphorismus, die Sentenz, in denen ich als erster unter Deutschen bin, sind die Formen der "Ewigkeit"; mein Ehrgeiz ist, in zehn Sätzen zu sagen, was jeder andere in einem Buche *nicht* sagt.¹⁹

Das aphoristische Denken ist offen für wesentliche Fragen, die der Autor ans Licht bringt. Sie sind Provokationen, erschütternde Reizmittel, die dem Schreibenden die Möglichkeit geben, die Existenz aus perspektivischer Sicht zu betrachten.

Für Cioran sind die Aphorismen die passendste Form, in der er seinen Gemütsstimmungen Ausdruck verleiht. Er lässt die ganze Gedankenführung beiseite und merkt sich nur die Schlussfolgerung, die für ihn wichtig ist. Er verwendet die Methode des "unterbrochenen Arguments", die uns die auswegslose Situation des Ich enthüllt. Er konzentriert seine ganze Aufmerksamkeit auf die Schlussfolgerung. Bei

¹⁵ Vgl. Ruprecht Guth, *Die Philosophie der einmaligen Augenblicke. Überlegungen zu E. M. Cioran*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1990, S. 29.

¹⁶ Vgl. Susan Sonntag: *Wider sich denken: Reflexionen über Cioran*, in: *Im Zeichen des Saturn, Essays*, München, Wien: Carl Hauser Verlag, 1981, S 17-39; Roland Duhamel/ Erik Oger: *Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994.

¹⁷ Susan Sonntag (Hrsg.): *Die Versuchung des Daseins. Über den Schriftsteller E. M. Cioran*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 15. 07. 1983.

¹⁸ Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Briefe*. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York, 1986- (Sigel B), hier Bd. 6,122.

¹⁹ Ders. KSA 6, 153-GD.

den traditionellen Aphorismenschreiber kann man den ganzen Gedankengang Schritt für Schritt verfolgen, während Cioran das Wesentliche in einem Satz konzentriert. Für ihn ist das Schreiben von Aphorismen, wie er selbst gesteht, ein "Zeichen der Müdigkeit", darum sind ihm Erklärungen und Demonstrationen verhasst:

Ich kann nur die Resultate verzeichnen. Meine Aphorismen sind keine richtigen Aphorismen, jeder an sich ist der Schlusssatz einer ganzen Seite, der Finalpunkt einer kleinen Epilepsie.²⁰

Beim ersten Blick als disparat auftretend, erweisen sie doch einen inneren Zusammenhang und kreisen um Grundthemen wie: die Verzweiflung, die Agonie, die Einsamkeit, der Tod, das Nichts, und bezeugen von der inneren Zerrissenheit des Ich. Kurt Leonhard, der Übersetzer des Buches *Dasein als Versuchung*, stellt bei Cioran Denkartähnlichkeiten mit Nietzsche fest und meint, dass seine widersprüchlichen Denkhaltungen "unauflöslich ineinander greifen". Sie stehen also zumeist nicht vollkommen "zusammenhanglos", "beziehungslos", wahllos, disparat, sondern sie greifen ineinander.²¹

"Letztlich ist die Philosophie eine *poetische* Meditation über das Unglück", sagt Cioran in seinem in rumänischer Sprache geschriebenen Buch *Gedankendämmerung*. So wie Nietzsche plädiert auch Cioran für die Einführung der persönlichen Stimmungen in die Philosophie, des "persönlichen Dramas aus dem Fleisch und Blut," denn seine Philosophie ist, so wie diejenige von Nietzsche, "erlebt" und "gelebt". Beide Denker räumen den persönlichen Stimmungen einen zentralen Platz ein, ihre Gedanken sind Ausdruck der momentanen Stimmungen und Emotionen. So wie die Vertreter der Erlebnisphilosophie, zu der er manchmal gezählt wird, betont Cioran den Primat der subjektiven Empfindungen: "verstehen" heißt für ihn "erleben", "erleiden".

Ich werde zwei Beispiele geben, aus denen ersichtlich wird, dass Cioran auch dasselbe Wortarsenal wie Nietzsche gebraucht:

Von allem Geschriebenen liebe ich nur das, was einer mit Blut schreibt. Schreibe mit Blut: und du wirst erfahren, daß Blut Geist ist.²²

Und bei Cioran können wir schon in der *Gedankendämmerung* lesen:

Keinen Unterschied machen zwischen dem Drama des Fleisches und dem des Gedankens. Man soll *das Blut* in die Logik einführen.²³

²⁰ Vgl. Kap. *Un oceanograf al ororii* (Ein Tiefseetaucher des Schreckens), ein Gespräch mit F. J. Raddatz, in: Cioran: *Convorbiri* (Gespräche), loc. cit. S. 174. (übers. von L. G.).

²¹ Kurt Leonhard: Nachbemerkung des Übersetzers zum Buch: *Dasein als Versuchung*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1983, S. 260.

²² Friedrich Nietzsche, KSA 4,487-Za (Kap. "Vom Lesen und Schreiben").

Diese von Blut gesättigte Logik, eine höchst subjektive Denkweise, wurde von Cioran schon in seiner Jugend, vor dem Pariser Exil gepflegt. Auch für den rumänisch-französischen Denker, so wie für seinen Meister, ist das aphoristische Schreiben ein "gefährliches Denken", ein Denken am Rand der Dinge. "Auf den Gipfeln der Verzweigung" lebend, verspürt er die Sprünge über den Abgrund als Befreiung. In diesem Sinne schreibt Michael Krüger:

Es ist die große Leistung von Cioran, den *paradoxen Zustand* auszuhalten, sich nicht anpassen, stetig ein Denken "an den Grenzen" aufrechtzuerhalten, das "Kompromiss und Versöhnung nicht erlaubt."²⁴

Er liebt das Extrem und hegt eine Vorliebe für äußerste Spannungen; darum hat ihn Peter Kampits einen "Denker der Extreme" genannt.²⁵

Für Cioran, so wie für Nietzsche, ist das philosophische Denken mehr Kunst, die sich für die Entfaltung der philosophischen Ideen der künstlerischen Mittel bedient. Im Unterschied zu Nietzsche ist Cioran ein Dichter-Philosoph, aber nicht genug Dichter.²⁶

Während er über die Ausdrucksmöglichkeiten der Literatur spricht, schätzt er den Romanschreiber und den Dramatiker, die mehr Möglichkeiten haben, in den aufgeführten Personen ihr eigenes Wort zu legen; anders steht es mit dem Essayschreiber: (...) beim Essayisten steht es ganz anders, er ist in einem undankbaren Genre verfangen, in das er nur seine eigenen Unvereinbarkeiten hineinprojizieren kann, wenn er sich auf Schritt und Tritt widerspricht. Etwas freier ist er beim Aphorismus – dem Sieg eines zersplitterten Ich.²⁷

In seinem ersten in rumänischer Sprache geschriebenen Buch, das er auch das philosophischste aller seiner Bücher bezeichnet, entwickelt der junge Cioran seine Auffassung über den Lyrismus: für ihn ist das Philosophieren nur "poetisch", auf der Ebene des persönlichen Erlebnisses möglich. Die Philosophie wird zur "Lyrik" und ist jeder Systematik und argumentativen Logik entgegengesetzt. So wie Nietzsche spricht auch Cioran über die Ohnmacht des traditionellen philosophischen Diskurses, der am Rande der Erschöpfung steht und nicht mehr für die neue subjektive Ausdrucksweise taugt; wenn der Philosoph sich nicht mehr diskursiv-argumentativ ausdrücken kann, bedient er sich der metaphorischen Ausdrucksweise der Poesie

²³ Emil Cioran: *Amurgul gândurilor (Gedankendämmerung)*, București: Humanitas, 1991, S. 197 (übers. von L. G.).

²⁴ Michael Krüger: *Alles ist Maske nur der Tod nicht. Aufsätze von E. M. Cioran*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 9/10.7.1983, S. 100.

²⁵ Peter Kampits: *Cioran*, in: *Literatur und Kritik*, 205/6, 1986, S. 254-260.

²⁶ Ruprecht Guth, loc.cit., S. 13.

²⁷ E. M. Cioran, *: Triumph des Überdrusses*, in: *Akzente* 32 (1985), S. 86.

Cioran betont die Vorteile des Dichters, der noch schöpferisch tätig sein kann, weil er dem Ursprünglichen und dem Wesentlichen näher steht. Darum sei die lyrische Ausdrucksweise heute die einzige angemessene Mitteilungsform. Der Autor vergegenwärtigt noch einmal diesen Gedanken in der *Lehre vom Zerfall*, wenn er über seine Abwendung von der "toten Philosophie" spricht. Hier muss man auch die Meinung seines Mentors, des Philosophieprofessors Nae Ionescu in Betracht ziehen:

Die wissenschaftliche Philosophie existiert nicht (...). Die Philosophie ist etwas Persönliches, ausschließlich Subjektives. Sie kann studiert werden nur als Lyrik. Die Philosophie ist eine Art Lyrik.²⁸

Auch von den Dichtern liebt er nur diejenigen, die, von existenziellen Fragen geplagt ihre innere Zerrissenheit zu Wort gebracht haben, diejenige, die ein gefährliches Leben geführt haben, die am Rande der eigenen Zerstörung lebten. Im Essay "Denkenwider-sich-selbst" aus *Dasein als Versuchung* bezeichnet Cioran diese Denkart als eine Haltung der abendländischen Tradition, deren hervorragende Vertreter Nietzsche war:

Nicht nur der Körper, ebenso auch der Geist zahlt die Kosten des "gesteigerten Lebens". Meister in der Kunst des "Denkens-wider-sich selbst", wie Nietzsche, Baudelaire und Dostojewski haben uns beigebracht, mit unseren Gefährdungen zu spielen, den Wirkungskreis unserer Übel zu erweitern, gerade die Spaltung innerhalb unseres Seins eine Daseinsform zu erlangen. Und was in den Augen des großen Chinesen (Lao-tse) Verfallszeichen und Fehlhalten war, zeigt uns den einzigen Weg, uns selbst zu gehören und uns selbst zu begegnen.²⁹

Im Kontext zu Philosophen wie Nietzsche und Kierkegaard spricht Cioran von "subjektiven Wahrheiten", die dem Philosophieren den Bekenntnischarakter verleihen.

Gefühle und Stimmungen werden für beide Denker zum Gegenstand ihrer Reflexionen. Cioran registriert und analysiert mit großer Genauigkeit den Schmerz, die Langeweile, das Leiden, die Traurigkeit, den Ekel, die Müdigkeit, all die Empfindungen, die sein "Unbehagen an die Existenz" ausdrücken.

Für beide Denker ist das Philosophieren die höchste subjektive Form, den inneren Stimmungen Ausdruck zu verleihen. Das Verhältnis von Philosophie und Kunst wird deshalb neu entfaltet. Das Philosophieren wird zur Kunst, der Ausdruck der neuen Grundgedanken bedient sich neuer künstlerischer Mittel wie des Aphorismus, des Fragments, des Paradoxie, der lyrischen Sprache, also der Mittel der Kunst, die als die höchste Form des Schaffens angesehen wird.

²⁸ Nae Ionescu: *Curs de istorie a logicii (Vorlesung zur Geschichte der Logik)*, București: Humanitas, 1993, S. 42 (übers. von L. G.).

²⁹ E. M. Cioran: *Dasein als Versuchung*, loc.cit. S. 9.

Literatur:

1. Bondy, François, *E. M. Cioran*, in: *Akzente*, 27(1980), S. 5-17
2. Cioran, Emil *Pe culmile disperării (Auf den Gipfeln der Verzweiflung)*, București: Humanitas, 1991
3. Ders., *Amurgul gândurilor (Gedankendämmerung)*, București: Humanitas, 1991
4. Ders., *Convorbiri cu Cioran (Gesammelte Gespräche mit Cioran)*, București: Humanitas, 1993
5. Cioran, E. M.: *Lehre vom Zerfall. Essays*, übertragen von Paul Celan, Stuttgart: Klett-Cotta, 1979
6. Ders., *Syllogismen der Bitterkeit*, übers. von Kurt Leonhard, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1969
7. Ders., *Dasein als Versuchung*, übers. von Kurt Leonhard, Stuttgart: Klett-Cotta, 1983
8. Ders., *Vom Nachteil geboren zu sein. Gedanken und Aphorismen*, übers. von François Bondy, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979
9. Ders., *Gevierteilt*, übers. von Bernhard Mattheus, Frankfurt am Main 1982
10. Duhamel, Roland/ Oger, Erik, *Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994
11. Guth, Ruprecht, *Die Philosophie der einmaligen Augenblicke. Überlegungen zu E.M. Cioran*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1990
12. Hell, Cornelius, *Skepsis, Mystik, Dualismus. Eine Einführung in das Werk E. M. Ciorans*, Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1985
13. Heres, Doris, *Die Beziehungen der französischen Werke Émile Ciorans zu seinen ersten rumänischen Schriften*, Bochum: Studienverlag Dr. N. Brockmeyer, 1988
14. Kampits, Peter, *Cioran*, in: *Literatur und Kritik* 205/6 (1986), S. 254-260
15. Krüger, Michael, *Alles ist Maske, nur der Tod nicht. Frühe Aufsätze von E.M. Cioran*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 9/10.7.1983.
16. Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, de Gruyter, Berlin, New York, 1980 - (Sigel KSA)
17. Reschika, Richard, *E.M. Cioran zur Einführung*, Hamburg: Junius, 1995
18. Savater, Fernando, *Versuch über Cioran*, übers. von Claus-Bernhard Schmidt, München, 1985
19. Sontag, Susan, *Wider sich denken, Reflexionen über Cioran*, in: Dies., *Im Zeichen des Saturn, Essays*, München/Wien: Carl Hauser Verlag, 1981

JOSEPH ROTHS *HIOB*

Literarische (Re-)Konstruktion verlorener „Heimat“-Grenzen

Gheorghe Nicolaescu

In einem Fragment gebliebenen Roman beschreibt Joseph Roth das Schicksal des galizischen Wasserträgers Mendel in Wien.¹ Da er in seiner osteuropäischen Heimat nicht gelernt hat, Geschäfte zu treiben, zu „handeln“, geht es ihm im Westen genauso schlecht wie im Osten, auch wenn das auf eine andere Weise geschieht. Obwohl er eine „staatliche Unterstützung für Flüchtlinge aus dem Osten“² bekommt und bei seinem bereits früher nach Wien emigrierten Sohn wohnen kann, gelingt es ihm nicht, der Armut zu entweichen. Seine einzige Rettung ist die Armenküche.³ Kurz vor dem Ende des Fragments bekommt Mendel die Nachricht, dass sein Sohn im Weltkrieg verwundet wurde. Dieser neue Schicksalsschlag überzeugt „ihn von der Nutzlosigkeit aller Gebete“⁴. Er bleibt auf sich selbst gestellt und muss handeln: mit einem geliehenen „kleinen Betriebskapital, gegen angemessene Zinsen“ geht er „auf die Tour“⁵, jedoch ohne Aussicht auf irgendeinen Erfolg.

Die Thematisierung der Spannung zwischen Ost und West⁶ stellt eine literarische Strategie Roths dar, die auch in dem 1927 publizierten Essay *Juden auf Wanderschaft* feststellbar ist. Hier entwickelt Roth eine scharfe Polemik gegen den Westen und zeigt eine warme Sympathie für die orthodoxen Juden, die sich jeglicher Art von Kompromissen fernhalten. Bereits im Vorwort wird dem Leser deutlich gemacht, was von ihm erwartet wird. Es handelt sich dabei um eine Inszenierung des Erzählers, die dazu verhelfen soll, ein bestimmtes westeuropäisches Lesepublikum durch einen aggressiven Sprachgebrauch zu beleidigen, um es damit von einer möglichen Lektüre des vorgelegten Textes abzuhalten. Auf eine herausfordernde Art und Weise wird die Existenz westlicher Leser in Frage gestellt, die sich der Sache der Juden aus dem Osten mit Liebe statt wissenschaftlicher Objektivität annehmen würden:

¹ Joseph Roth, Wasserträger Mendel, in: Joseph Roth, Werke 5, Köln/Amsterdam, S. 850-870.

² Ebd., S. 862.

³ Ebd., S. 863.

⁴ Ebd., S. 870.

⁵ Ebd., S. 870.

⁶ Vgl. dazu Mark H. Gelber, „Juden auf Wanderschaft“ und die Rhetorik der Ost-West-Debatte im Werk Joseph Roths, in: Michael Kessler, Fritz Hackert (Hrsg.), Joseph Roth. Interpretationen, Rezeption, Kritik, Tübingen 1994, S. 127-141.

Der Verfasser hegt die törichte Hoffnung, daß es noch Leser gibt, vor denen man die Ostjuden nicht zu verteidigen braucht; Leser, die Achtung haben vor Schmerz, menschlicher Größe und vor dem Schmutz, der überall das Leid begleitet; Westeuropäer, die auf ihre sauberen Matrasen nicht stolz sind; die fühlen, daß sie vom Osten viel zu empfangen haben, und die vielleicht wissen, daß aus Galizien, Rußland, Litauen, Rumänien große Menschen und große Ideen kommen, aber auch (in ihrem Sinne) nützliche, die das feste Gefüge westlicher Zivilisation stützen und ausbauen helfen - nicht nur die Taschendiebe, die das niederträchtigste Produkt des westlichen Europäertums, nämlich der Lokalbericht, als 'Gäste aus dem Osten' bezeichnet.⁷

Dieses Verfahren beabsichtigt keineswegs die Beschränkung des Lesepublikums, sondern ist dazu geeignet, „im Allgemeinen das Implizite explizit zu machen und dabei eine gewisse polemische Atmosphäre zu stiften, die den Text charakterisiert und kontextualisiert“.⁸ In einer direkten und gefühlsbetonten Sprache, die sehr stark vom üblichen logischen und relativierenden Stil der westlichen Essayistik abweicht, widerlegt der Autor die negativen Meinungen und Klischees der Westeuropäer gegenüber den Ostjuden. Die Neigung, die westliche Zivilisation wegen ihrer vorwiegend materiellen Orientierung zu diskreditieren, macht sich auch in anderen Werken Joseph Roths bemerkbar. Der Verzicht auf Objektivität ermöglicht dem Autor eine Denkkategorie auszuschalten, die der Westen als ausschlaggebenden Maßstab in der Konfrontation mit dem Osten anerkennt. Da aber der Ostmensch anders denkt und lebt, wird er in der westlichen Zivilisation zum Opfer im Kampf um individuelle Behauptung, es sei denn, er passt sich den vorgegebenen Bedingungen an. Eine starke Identifikation mit den Werten des Ostjudentums prägt auch die epische Ausarbeitung derselben Thematik in dem 1930 veröffentlichten Roman *Hiob*, der eine scheinbar deutliche Zäsur im Schaffen Joseph Roths belegt: die Wandlung vom linksorientierten Journalisten und Autor sozialkritischer Romane zum Verfechter der Tradition sowohl im ideologischen als auch im künstlerischen Bereich. Dennoch bleibt der Roman auch der Neigung verpflichtet, Erscheinungen einer krisenhaften Umbruchszeit nachzuzeichnen, denn das Aufbrechen der traditionellen Welt der Ostjuden stellt einen epischen Rahmen dar, in dem die literarischen Figuren in ihrem Streben um den Erhalt der eigenen Identität als Opfer einer undurchschaubaren Entwicklung dargestellt werden. Zu der Annahme, mit *Hiob* habe sich eine Wende zum Konservativen vollzogen, tragen auch Aspekte der Erzählstruktur und der Rekurs auf den biblischen Prätext bei. Roth greift Erzählformen des im 19. Jahrhundert

⁷ Joseph Roth, *Juden auf Wanderschaft*, in: Joseph Roth, *Werke 2*, Köln/Amsterdam, S. 827.

⁸ Mark H. Gelber, „Jüden auf Wanderschaft“ und die Thetorik der Ost-West-Debatte im Werk Joseph Roths, in: Michael Kessler, Fritz Hackert (Hrsg.), *Joseph Roth. Interpretation, Rezeption, Kritik*, Tübingen 1994, S. 128.

praktizierten poetischen Realismus und gelegentlich auch narrative Techniken des Märchens auf.

Der Roman erzählt die Geschichte einer ostjüdischen Familie, die sich durch äußere Umstände gezwungen sieht, die gewohnte Lebensweise aufzugeben. Am Anfang deutet nichts auf eine Veränderung der erstarrten Verhältnisse:

Vor vielen Jahren lebte in Zuchnow ein Mann namens Mendel Singer. Er war fromm, gottesfürchtig und gewöhnlich, ein ganz alltäglicher Jude. Er übte den schlichten Beruf eines Lehrers aus. In seinem Haus, das nur aus einer geräumigen Küche bestand, vermittelte er Kindern die Kenntnis der Bibel. Er lehrte mit ehrlichem Eifer und ohne aufsehenerregenden Erfolg. Hunderttausende vor ihm hatten wie er gelebt und unterrichtet.⁹

Erst die Geburt eines missgebildeten Kindes veranlasst Mendel Singers Frau, Deborah, den alltäglichen Verpflichtungen den Versuch vorzuziehen, die Heilung ihres Sohnes vom Rabbi in direkter Konfrontation mit zahlreichen in ähnlicher Weise vom Schicksal Heimgesuchten zu erleben. Die Grenzen des Mikrokosmos, in dem die Familie Singer lebt, werden zum ersten Mal überschritten. Danach folgt eine Reihe von anderen Grenzüberschreitungen, die letztendlich in der Auswanderung eines Teils der Familie nach Amerika kulminiert. 'Der einfache Mann' Mendel Singer muss seine bisherige Lebenshaltung unter neuen räumlichen und zeitlichen Bedingungen behaupten, oder er passt sich den neuen Verhältnissen an.

Was in *Juden auf Wanderschaft* allgemein der westlichen Zivilisation gilt, trifft im Roman auf Amerika zu. Der Aufbruch der Familie Singer nach Amerika ist Teil eines Prozesses, der sich als charakteristisch für die moderne Geschichte erweist: Auf der Suche nach einem 'Paradies auf Erden' ziehen immer mehr Menschen von der Peripherie ins Zentrum, vom Land in die Stadt, von den armen in die reichen Länder. Diese Grundbewegung vollzieht sich unter äußeren und inneren Zwängen.

Für Mendel Singer bedeutet die Entscheidung, nach Amerika zu gehen, nicht die Erfüllung eines lang ersehnten Traumes, sondern einen verzweifelten Versuch, den sich aufhäufenden unlösbaren Problemen zu entlaufen. Damit rebelliert er zum ersten Mal gegen Gott, sei es nur zögernd, und gibt dem verführenden Gedanken nach, er könnte sich dem Zersetzungsprozess alter Existenzmuster erfolgreich widersetzen. Der von ihm eingeschlagene Weg führt aus einem monotonen Ablauf der Dinge heraus in den dramatischen Raum der Geschichtlichkeit und in den Untergang der eigenen, selbstverständlich anmutenden Lebenswelt. Zur literarischen

⁹ Joseph Roth, *Hiob. Roman eines einfachen Mannes*, in: Joseph Roth, *Die Rebellion (Frühe Romane)*, Berlin und Weimar 1984, S. 553.

Strategie Roths gehört auch der Gebrauch von Stereotypen und Klischees in der Beschreibung der Neuen Welt. Mendel Singer wird von einem Reisegefährten auf den ersten Kontakt mit Amerika vorbereitet:

Den vierzehnten Abend der Seereise erleuchteten die großen feurigen Kugeln, die von den Leuchtschiffen abgeschossen wurden. 'Jetzt erscheint', sagte ein Jude, der schon zweimal diese Fahrt mitgemacht hatte, zu Mendel Singer, 'die Freiheitsstatue. Sie ist hunderteinundfünfzig Fuß hoch, im Inneren hohl, man kann sie besteigen. Um den Kopf trägt sie eine Strahlenkrone. In der Rechten hält sie eine Fackel. Und das schönste ist, daß diese Fackel in der Nacht brennt und dennoch niemals ganz verbrennen kann. Denn sie ist nur elektrisch beleuchtet. Solche Kunststücke macht man in Amerika.'¹⁰

So wird Mendel Singer, der Hauptgestalt des Romans *Hiob*, eines der markantesten Symbole Amerikas vorgestellt. Es wird jedoch nicht auf den symbolischen Gehalt hingewiesen, sondern auf die technische Leistung als solche. Demgegenüber hat der mit seiner Familie aus seiner Heimat in Ostgalizien ausgewanderte Jude nicht zu erwidern. Er hat sich aus anderen Gründen zur Auswanderung entschieden, wohl auch im Sinne einer gewissen Zweckmäßigkeit, die aber keineswegs der Erfüllung materieller Bedürfnisse zu entsprechen hat. Um seine Tochter Mirjam, die sich mit Kosaken eingelassen hat, den Gefahren der moralischen Promiskuität zu entreißen, fällt er eine auf der Hand liegende Entscheidung: nach Amerika zu gehen, wo sein zweitältester Sohn Schemariah, genannt Sam, nach der gelungenen Flucht vor der Einziehung zum Militärdienst im zaristischen Russland schon seit einiger Zeit erfolgreich eine neue Existenz aufbaut.

Die Wiederbegegnung mit dem Sohn im New Yorker Hafen deutet bereits auf die Kluft zwischen den Welten, auf die Schwierigkeiten der Kommunikation, die auf eine fortgeschrittene Anpassung Schemariahs an die amerikanischen Lebensgewohnheiten zurückzuführen sind. Die Erfahrung der obligatorischen Quarantäne verstärkt das Unbehagen der 'Gäste aus dem Osten' an der neuen Umgebung. Es ist für sie das erste Zeichen der westlichen Heuchelei; was die Freiheitsstatue verspricht, wird nur unter bestimmten Bedingungen eingelöst. Die Rhetorik der Ironie wird hier meisterhaft eingesetzt. Nicht nur die Freiheitsstatue ist 'hohl' im Inneren, sondern auch der Begriff der Freiheit selbst. Mendels erste unmittelbare Erfahrung der amerikanischen Welt ist eine Fahrt durch die New Yorker Straßen, die ihm und seiner Familie ermöglichen soll, sich in der riesigen Stadt schneller einzuleben. Stattdessen fällt er den westlichen Fetischen, Geschwindigkeit, Überfluss und Unternehmungslust zum Opfer:

¹⁰ Ebd., S. 630.

Vor den Augen Mendels wehte ein dichtgewebter Schleier aus Ruß, Staub und Hitze. /.../ Die wahnsinnige Eile, in der sie jetzt dahinrasten, weckte zwar einen Wind, aber es war ein heißer Wind, der feurige Atem der Hölle. Statt zu kühlen, glühte er. Der Wind war kein Wind, er bestand aus Lärm und Geschrei, es war ein wehender Lärm. Er setzte sich zusammen aus einem schrillen Klingeln von hundert unsichtbaren Glocken, aus dem gefährlichen, metallenen Dröhnen der Bahnen, aus dem Tuten unzähliger Trompeten, aus dem flehentlichen Kreischen der Schienen an den Kurven der Streets, aus dem Gebrüll Macs, der durch einen übermächtigen Trichter seinen Passagieren Amerika erläuterte, aus dem Gemurmel der Menschen ringsum, aus dem schallenden Gelächter eines fremden Mitreisenden hinter Mendels Rücken, aus den unaufhörlichen Reden, die Sam in des Vaters Gesicht warf, Reden, die Mendel nicht verstand, zu denen er aber fortwährend nickte, ein furchtsames und zugleich freundliches Lächeln um die Lippen, wie eine schmerzende Klammer aus Eisen. /.../ Bald wußte er nicht mehr, was zu hören, zu sehen, zu riechen war. Er lächelte immer noch und nickte mit dem Kopfe. Amerika drang auf ihn ein, Amerika zerbrach ihn, Amerika zerschmetterte ihn. Nach einigen Minuten wurde er ohnmächtig.¹¹

In dieser 'Hölle', die keine der vermeintlichen paradiesischen Züge aufweist, bleibt Mendel nichts anderes übrig als sich auf ein einsames Leben einzurichten. Menuchim, den versehrten Sohn, hat er in der alten Heimat zurückgelassen, und diesen Verlust kann er nicht verschmerzen, begreift er jetzt doch, dass dadurch seine Identität gefährdet ist. Für Mendel Singer bleibt nur noch die Hoffnung, sein jüngster Sohn könne allen Widrigkeiten zum Trotz am Leben bleiben. Der alte Ostjude sieht sich der unerbittlichen Kommunikationslosigkeit ausgeliefert:

Was gehen mich diese Leute an? dachte Mendel. Was geht mich Amerika an? Mein Sohn, meine Frau, meine Tochter, dieser Mac? Bin ich noch Mendel Singer? Wo ist mein Sohn Menuchim? Es war ihm, als wäre er aus sich selbst herausgestoßen worden, von sich selbst getrennt würde er fortan leben müssen. Es war ihm, als hätte er sich selbst in Zuchnow zurückgelassen, in der Nähe Menuchims. Und während es um seine Lippen lächelte und während es seinen Kopf schüttelte, begann sein Herz langsam zu vereisen, es pochte wie ein metallener Schlegel gegen kaltes Glas. Schon war er einsam, Mendel Singer: schon war er in Amerika...¹²

Der Gebrauch des unpersönlichen Pronomens 'es' in den Sätzen, die eine personen-gebundene Mimik beschreiben, verdeutlicht zusätzlich die Identitätskrise: der Mensch hat sich selbst verloren und kann weiterhin nur noch ein unpersönliches Dasein führen.

Und dennoch, was gleich nach der Ankunft in Amerika unvorstellbar scheint, wird nach einigen Monaten möglich. Mendel Singer entdeckt, dass „dieses Amerika“ eigentlich keine neue Welt ist, und gewöhnt sich mehr und mehr an die neue Lebensweise. „Mit dem Geld kam Debora auch hier nicht aus. Das Leben verteuerte sich

¹¹ Ebd., S. 632 f.

¹² Ebd., S. 634.

zusehends, vom Sparen konnte sie nicht lassen, das gewohnte Dielenbrett verdeckte bereits achtzehneinhalb Dollar, die Karotten verringerten sich, die Eier wurden hohl, die Kartoffeln gefroren, die Suppen wässrig, die Karpfen schmal und die Hechte kurz, die Enten mager, die Gänse hart und die Hühner ein Nichts.“¹³

Von Gleichgültigkeit und Interesselosigkeit umgeben, machen Mendel und seine Frau die bittere Erfahrung der aufkommenden Gewissensbisse. Sie bereuen ständig ihre Entscheidung, ihren kranken Sohn zurückgelassen zu haben. Dem Wunsch des Vaters, in die Heimat zu fahren, um Menuchim wieder zu sehen, werden von Sam praktische Argumente entgegengesetzt. Die Geldausgabe sei sinnlos, eine bessere Lösung sei, zu angebrachter Zeit Menuchim nach Amerika zu holen, wo „die beste Medizin der Welt“ ihn heilen könnte. Von diesem Augenblick an verzichtet Mendel auf jegliche Initiative. Im jüdischen Getto der Stadt führt er ein anonymes Dasein. Er ist auch nicht mehr bereit, kritisch die umgebende Welt zu sehen. Die Meinungen seiner Kinder fungieren als Ersatz direkter, eigener Erfahrung.

Er glaubte seinen Kindern aufs Wort, daß Amerika das Land Gottes war, New York die Stadt der Wunder und Englisch die schönste Sprache. Die Amerikaner waren gesund, die Amerikannerinnen schön, der Sport wichtig, die Zeit kostbar, die Armut ein Laster, der Reichtum ein Verdienst, die Tugend der halbe Erfolg, der Glaube an sich selbst ein ganzer, der Tanz hygienisch, Rollschuhlaufen eine Pflicht, Wohltätigkeit eine Kapitalanlage, Anarchismus ein Verbrechen, Streikende die Feinde der Menschheit, Aufwiegler Verbündete des Teufels, moderne Maschinen Segen des Himmels, Edison das größte Genie. Bald werden die Menschen fliegen wie Vögel, schwimmen wie Fische, die Zukunft sehen wie Propheten, im ewigen Frieden leben und in vollkommener Eintracht bis zu den Sternen Wolkenkratzer bauen.¹⁴

Nachdem die Tochter Mirjam in eine Nervenheilstation eingeliefert wird, der zum Amerikaner gewordene Sohn im ersten Weltkrieg fällt und Sarah stirbt, zieht Mendel das Fazit seiner amerikanischen Erfahrung: „Amerika hat uns getötet. Amerika ist ein Vaterland, aber ein tödliches Vaterland. Was bei uns Tag ist, ist hier Nacht. Was bei uns Leben war, ist hier Tod.“¹⁵

Mendel hat Grenzen und Möglichkeiten einer utilitaristischen Welt ergründet. Was ihm durch Zutun der Menschen nicht gegönnt ist, geschieht durch ein Wunder: Wie in einem Märchen erfüllt sich die Prophezeiung des Rabbi:

Seinesgleichen wird es nicht viele geben in Israel. Der Schmerz wird ihn weise machen, die Häßlichkeit gütig, die Bitternis milde und die Krankheit stark. Seine Augen werden

¹³ Ebd., S. 638.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

weit sein und tief, seine Ohren hell und voll Widerhall. Sein Mund wird Schweigen, aber wenn er die Lippen auftun wird, werden sie Gutes künden.¹⁶

Als berühmter Musiker kommt Menuchim nach Amerika, wo er seinem Vater begegnet und zur Geborgenheit einer wieder gefundenen Identität verhilft. Der Schluss steht im Zeichen des Unwirklichen, des Wunschdenkens. Eine Limonadenreklame bewundert Mendel als „die vollkommenste Darstellung des menschlichen Glücks und der goldenen Gesundheit.“ Am nächsten Tag reisen Vater und Sohn ans Meer: „Und sie gelangten in eine Welt, wo der weiche Sand gelb war, das weite Meer blau und alle Häuser weiß.“¹⁷ Die ironische Distanzierung des Erzählers lässt das Glück und die Wunder fast wie eine halluzinatorische Einbildung, ein Traum des alten Mendel erscheinen, der hofft, sein jüngster Sohn könne noch am Leben sein und ihn erlösen. Somit wird in der Wirklichkeit der westlichen wie der östlichen Welt das Recht abgesprochen, sich das „Paradies auf Erden“ zu nennen. Unter diesen Umständen kommt dem Schreibakt selbst die Aufgabe zu, zur Suche nach einem neuen sinnvollen Weltbild aufzubrechen.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd., S. 700.