Zeitschrift für Ideengeschichte
Heft IV/3 Herbst 2010

Einfall

Herausgegeben von
Ulrike Gleixner & Christian Heitzmann

HERAUSGEBER:
Ulrich Raulff
(Deutsches Literaturarchiv Marbach)
Helwig Schmidt-Glintzer
(Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel)
Hellmut Th. Seemann
(Klassik Stiftung Weimar)

BEIRAT:
Kurt Flasch (Bochum), Anthony Grafton (Princeton), Dieter Henrich (München), Wolf Lepenies (Berlin), Glenn W. Most (Chicago/Pisa), Krzysztof Pomian (Paris), Jan Philipp Reemtsma (Hamburg), Quentin Skinner (Cambridge, UK), Barbara M. Stafford (Chicago)

GESCHÄFTSFÜHRENDE REDAKTION:
Stephan Schlak (v.i.S.d.P.)

REDAKTION «DENKBILD»:
Jost Philipp Klenner

REDAKTION «KONZEPT & KRITIK»:
Carsten Dutt (v.i.S.d.P.)

MITGLIEDER DER REDAKTION:
Philip Ajouri, Sonja Asal, Martin Bauer, Warren Breckman, Ulrich von Bülow, Frank Druffner, Ulrike Gleixner, Valentin Groebner, Christian Heitzmann, Albrecht Koschorke, Marcel Lepper, Jonas Maatsch, Ethel Matala de Mazza, Michael Matthiesen, Tim B. Müller, Martin Mulsow, Robert E. Norton, Wolfert von Rahden, Stefan Rebenich, Ulrich Johannes Schneider, Martial Staub, Barbara Stollberg-Rilinger, Jürgen Trabant, Thorsten Valk, Cornelia Vismann

REDAKTIONSADRESSE:
Zeitschrift für Ideengeschichte
Deutsches Literaturarchiv Marbach
Schillerhöhe 8 – 10
71672 Marbach am Neckar

Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen.

Umschlagbild: William S. Heckscher, Aus dem Zettelkasten «Inspiration», © Claude Smith/The New Yorker Collection / www.cartoonbank.com

Die Zeitschrift für Ideengeschichte erscheint viermal jährlich.

BEZUGSPREIS:

Einzelheft: € 12,00 [D]; sFr 21,90; € 12,40 [A];
zzgl. Vertriebsgebühren von € 1,45 (Inland); Porto (Ausland)

Jährlich: € 40,00 [D]; sFr 73,20; € 41,20 [A];
inkl. Vertriebsgebühren (Inland); zzgl. € 16,00 (Ausland)

Sonderpreis: € 32,00 [D]
inkl. Vertriebsgebühren (Inland); zzgl. € 24,00 (Ausland)
Der Sonderpreis gilt für Mitglieder des Freundeskreises des Goethe-Nationalmuseums e.V., der Freunde des Liebhabertheaters Schloß Kochberg e.V., des Vereins der Freunde und Förderer der Kunstsammlungen zu Weimar, der Gesellschaft Anna Amalia Bibliothek e.V., der Gesellschaft der Freunde der Herzog August Bibliothek, der Deutschen Schillergesellschaft, des Verbands der Historiker und Historikerinnen Deutschlands, des Verbands der Geschichtslehrer Deutschlands e.V. sowie für Abonnenten der Marbacher Magazine.

ABO-SERVICE:
Telefon (089) 38189-750 • Fax (089) 38189-402
E-mail: bestellung@beck.de

ANZEIGEN:
Fritz Lebherz (verantwortlich)
Telefon (089) 38189-598 • Fax (089) 38189-599
Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 2

GESTALTUNG:
Vogt, Sedlmeir, Reise GmbH. München

LAYOUT UND HERSTELLUNG:
Simone Fridrich

DRUCK UND BINDUNG:
Kösel, Krugzell

ISSN 1863-8937
Postvertriebsnummer 74142

Alle Rechte an den Texten liegen beim Verlag C.H. Beck. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlags.

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2010
Verlag C.H.Beck, Wilhelmstr. 9, 80801 München

www.beck.de • www.z-i-g.de

ZUM THEMA
Ulrike Gleixner, Christian Heitzmann: Zum Thema 4

GESPRÄCH
Dieter Henrich: Die Sekundenphilosophie 5

EINFALL
Ulrike Zeuch: Out of the blue.
Aus der Geschichte des Einfalls 22

Gabriele Kämper: Das Schweigen der Musen 34

Helwig Schmidt-Glintzer:
Der Blitz im Unbewussten. Originalität in China 46

ESSAY
Thomas Steinfeld: Dämonen im Grundstein.
Die literarische Immobilie von Goethes Lusthaus bis
Richard Fords Strandhaus 59

DENKBILD
Peter Geimer: Vorlaufen in den Tod.
Robert Capas letztes Bild 79

ARCHIV
Erdmut Wizisla: Mit List gebaut.
Ein Modell von Walter Benjamins Schreibweise 93

Christian Meier: Letzter Besuch bei C. S. 103

KONZEPT & KRITIK
Christoph Möllers: Römischer Konziliarismus und
politische Reform. Ernst-Wolfgang Böckenförde
zum 80. Geburtstag 107

Christian Meier: Bravour im Bodenlosen.
Reinhard Mehring setzt sich Carl Schmitt auf die Spur 115

Wolfram Pyta: Limitierte Einsichten.
Siegfried Kracauers Beitrag zur Theorie der Geschichte 122

Roman Luckscheiter: Radikale Germanisten.
Die Biographie der Brüder Grimm 126

Die Autorinnen und Autoren 128

Im nächsten Heft: Autorität! Mit Beiträgen von Lothar Müller, Gustav Seibt, Hans Ulrich Gumbrecht und einem Gespräch mit Jean Starobinski.

Zum Thema

Der Einflüsterung des Teufels gefolgt zu sein, konnte in der christlichen Welt bis ins 17. Jahrhundert nicht nur den Ausschluss aus der menschlichen Gemeinschaft bedeuten, sondern auch den Tod. Observanz und Rechtgläubigkeit markierten bis zu diesem Zeitpunkt die Grenzen des Denkraumes. Diejenigen, denen ein Pakt mit dem Teufel unterstellt wurde, waren selbst in einer gehobenen gesellschaftlichen Position nicht vor inquisitorischer Befragung und Feuertod gefeit.

© HAB

Doch nicht nur die im Besessenen wirkende Macht des Teufels hat die Gelehrten beschäftigt, sondern in zunehmendem Maße auch die göttliche Inspiration. Die Wissenschaftsgeschichte hat uns daran erinnert, dass die Frage der göttlichen Eingebung bei der Entwicklung der modernen Wissenschaften Pate stand. Wie man göttliche Inspiration und menschlichen Enthusiasmus unterscheiden könne, war unter den Wissenschaftlern des 17. Jahrhunderts noch eine der großen offenen Fragen. Eine Antwort sah man darin, dass der wahre prophetische Geist ebenso in den Kräften der Ratio wie denen der Sinne zu finden sei und niemals den Verstand verdunkle, sondern diesen unterrichte und erhelle. Der nüchterne Verstand wird damit zum Prüfstein einer jeden Erkenntnis. Für die Vertreter der New Science des 17. Jahrhunderts bestand eine zwingende Verbindung von göttlicher Inspiration und wissenschaftlicher Forschung. Triebfeder für die Arbeiten von Robert Boyle, Isaac Newton und Gottfried Wilhelm Leibniz war ihr Wille, Bildung und Wissenschaft zu fördern, mit der Maßgabe, die göttliche Schöpfung besser erkennen zu können.

Die geistesgeschichtlichen Vorstellungen, wie Ideen, Einfälle und Gedankengebäude überhaupt zustande kommen, unterliegen einem radikalen historischen Wandel. Jahrhunderte wurden sie entweder vom heiligen Geist übermittelt, göttlich empfangen oder vom Teufel eingeflüstert. Dann schwang der abendländische Mensch sich auf, mit dem Einfall selbst zu ringen. Wo und wie entsteht ein Einfall – durch das Genie, durch mühevolle Arbeit oder durch eine Kombination von Konzentration und Entspannung? Max Weber belehrte seine Studenten darüber, dass der Einfall sich nicht erzwingen lasse. Die Leidenschaft für eine Sache und die Arbeit locken den Einfall, aber er kommt, wann es ihm beliebt – auf dem Sofa liegend, beim Spazierengehen, jedenfalls nicht während des asketischen Grübelns am Schreibtisch.

Die Abkehr von der metaphysisch erlangten Inspiration, die Entfernung vom großen Ziel, die göttliche Schöpfung zu erforschen, und schließlich die Hinwendung zum menschlichen Einfall veränderten unsere Denkmuster radikal. Von diesen Dynamiken handelt das Heft.

Ulrike Gleixner
Christian Heitzmann

Gespräch

Die Sekundenphilosophie

Ein Gespräch mit Dieter Henrich

Der Philosoph Dieter Henrich, Verfasser mehrerer Studien über Subjektivität (zuletzt *Denken und Selbstsein*, Frankfurt/Main 2007), arbeitet derzeit an einer Untersuchung über die Genese philosophischer Werke. In diesem Zusammenhang interessieren ihn auch die Augenblicke, in denen ein philosophisch Denkender zu einer «Grundeinsicht» gelangt, die für sein Werk ebenso wie für sein Leben prägend wird. Darüber hinaus protokolliert Henrich seit vielen Jahren immer wieder einmal Struktur, Ablauf und Dauer philosophischer Einfälle – Selbstversuche eines Philosophen, die er unter das Stichwort «Sekundenphilosophie» stellt.

Herr Henrich, wenn Sie von philosophischen Grundeinsichten sprechen, was verstehen Sie darunter?

Grundeinsichten, wie ich sie verstehe, sind in der Geschichte der Philosophie von großer Bedeutung. Sie finden sich bei ganz verschiedenen Philosophen und in sehr verschiedenen Zusammenhängen, so bei Wittgenstein, Husserl und Kant, so bei Nikolaus von Kues, Jakob Böhme und Pascal. Überall treten solche Einsichtsmomente als Schlüssel für die gesamte Konzeption auf. Man muss sich natürlich fragen, wie es überhaupt verstehbar ist, dass Einsichten, die momentan oder in sehr kurzen Zeitperioden aufkommen und sich ausfalten und in diesem Moment immer schon in ihrer exzeptionellen Bedeutung erfahren werden, für die Philosophie, die doch Erkenntnis anstrebt, eine so große Bedeutung haben können. Übrigens stehen philosophische Grundeinsichten

nicht für sich allein. Einsichten dieser Art treten auch in vielen anderen Zusammenhängen auf. So kann man eine distinguierte Folge von naturwissenschaftlichen Entdeckungseinsichten aufführen, die ebenfalls momentan erfolgt sind und durch die ein Problem gelöst wurde, das zuvor unlösbar schien. Archimedes mit seinem «Heureka!» ist der Namensgeber für diese Erfahrungen. Das ist die eine Seite. Auf der anderen Seite haben wir das weite Feld der singulären Ereignisse im religiösen Leben: der Empfang einer Offenbarung oder einer Berufung, Paulus bei Damaskus, Mohammeds Bewusstsein, einen Text Stück um Stück von Gott diktiert bekommen zu haben, schließlich in den asiatischen Religionen die Erleuchtung als eigentliches Ziel eines kontemplativen Lebensweges. Man könnte ein ganzes Buch allein über diese religiösen Ereignisse schreiben. Und dann kann man noch die Künste hinzufügen, wo dann die Frage nach einer Art von Berufung auf den künstlerischen Weg noch zu unterscheiden ist von der Intuition, in der eine Werkidee gefasst wird.

Nun haben Ernst Kris und Otto Kurz in ihrer «Legende vom Künstler» gezeigt, dass vieles davon auf späterer Zuschreibung oder Selbststilisierung beruht. Gibt es auch die Legende vom Philosophen?

Die gibt es auch, sicherlich, und man kann davon ausgehen, dass beispielsweise Rousseau, in dessen Biographie ein solches Erlebnis eine ganz große Rolle spielt, dieses Ereignis literarisch stilisiert hat. Aber es gibt doch die anderen Fälle, in denen an der Authentizität kein Zweifel ist. Ein Beispiel dafür ist Pascal. Pascal hat, nachdem er in zwei Nachtstunden aus dem Konflikt zwischen dem christlichen Glauben und der philosophischen Ordnung befreit worden ist, in fliegender Schrift sein so genanntes Mémorial auf ein Stück Papier geschrieben und dies in seinen Rock eingenäht, wo man es bei seinem Tod gefunden hat. Da kann man nun nicht sagen, dass es sich um eine Selbststilisierung handelte. Bei Augustinus andererseits liegt das nahe. In seinen Konfessionen spielt die Begründung einer Glaubenssicherheit, mit dem Nimm-und-Lies-Moment der Erfahrung in Mailand, eine große Rolle. Es ist ja auch begreiflich, dass ein Philosoph oder ein auf andere Weise kreativer Mensch seine Werkgenese mit einer solchen Beglaubigung versehen will. Aber man kann die Rätselfrage, wie sich sol-

che Einsichten erklären, nicht allein auf diese einfache Weise beantworten. Fichte ist für mich ein anderes Beispiel, in dem literarische Stilisierung keine Rolle gespielt hat, weil Fichte das sein Werk prägende Ereignis nirgends öffentlich mitgeteilt hat. Trotzdem ist es dokumentiert, und ähnlich ist es bei Wittgenstein, wo von den Ereignissen, die bei ihm eine Rolle gespielt haben, diesen Aha-und Einsichtsereignissen, nur in gelegentlichen Erzählungen, nicht aber, wie bei Rousseau, in Selbstdarstellungen die Rede ist.

Unter all diesen Aha-Erlebnissen, diesen fundamentalen Evidenzen, diesen Einsichtserlebnissen von der Kunst bis in den religiösen Bereich – was ist das Spezifische der philosophischen Einsicht?

Ich meine, dass man unter diesen Einsichtsmomenten verschiedene Komponenten unterscheiden kann. Wir haben übrigens noch gar nicht von gewissen, auch sehr wichtigen Ausprägungen desselben Phänomens in ganz alltäglichen Zusammenhängen gesprochen. Einsicht ist ja auch ein Forschungsbereich der Psychologen. Und dabei ist weder von der Kunst noch von der Religion, der Philosophie oder der Mathematik die Rede, sondern etwa wie man ein kompliziertes Werkzeug richtig einsetzt oder wie man eine kleine Denkaufgabe löst ...

... das alltägliche Aha-Erlebnis, wie es jeder kennt ...

... ja, die Einsicht, die die Psychologen auch experimentell untersuchen können. Aber zurück zur Philosophie: Ich bin der Meinung, dass die prägenden Einsichtserlebnisse der Philosophen zwei Elemente in innerer Verbindung enthalten, die man bei Archimedes und auf der anderen Seite in den religiösen Einsichts- und Offenbarungserfahrungen nur separat beobachten kann. Die Philosophie ist eine begründende Wissenschaft. Sie steht vor einer Problemlage, die sie durchschauen, gliedern und dann auf einen Weg zur Lösung bringen muss. Insofern hat sie etwas mit der Einsicht, die viele Naturwissenschaftler hatten, gemein. Aber zugleich ist in diesen philosophischen Einsichten immer die Eröffnung einer Lebensperspektive mit vollzogen. Natürlich gibt es auch Philosophen, die rein archimedische Einsichten hatten, wie etwa Carnap. Es gab bei ihm einen Moment, in dem ihm die logische Syntax der Sprache klar wurde. Aber das ist wie die Ein-

sicht, die Poincaré hatte, als er eine bestimmte Klasse von Funktionen entdeckte ...

... das wäre also eine epistemische oder rein kognitive Einsicht ...

... ja, da fehlt diese Perspektive für den Lebensweg, die bei Wittgenstein, bei Husserl oder ganz deutlich bei Nietzsche gegeben ist. Es gibt philosophische Einsichten, die dem Religiösen sehr nahe kommen. Nehmen Sie Pascal: Das ist eigentlich eine religiöse Konversion. Aber doch nicht nur, denn indem er in den zwei Mitternachtsstunden versteht, dass der Gott, dem die Philosophen nachdenken, nicht der Gott ist, von dem die Bibel spricht, dass dies ein ganz anderer Gott ist und dass man für diesen Gott keine andere Quelle der Gewissheit als die Bibel selbst hat. Das Philosophische darin ist diese Gegenposition zum Gott der Philosophen. Eine ähnliche Konversionseinsicht findet sich bei Rousseau, bei dem allerdings die theoretische Komponente viel größer ist. Auch er sagt – wobei man nicht weiß, wie weit das die historische Wahrheit ist –, dass er in jener halben Stunde in größerer Intensität als jemals danach den Gehalt seiner folgenden Werke vor sich gesehen habe. Anders gesagt, die philosophischen Einsichten können dem Religiösen näher stehen, oder sie können dem Archimedischen näher stehen, aber wenn sie für ein philosophisches Werk bedeutsam geworden sind, enthalten sie beide Komponenten in einer Einheit, die in dem Moment gar nicht durchschaubar ist. In dem Moment wird dem, der diese Einsicht hat, gleichzeitig, ohne dass dies reflektiert geschieht, etwas von dem, was seine Aufgabe als Philosoph ist, bewusst, nämlich eine Theorie und eine Lebensperspektive in einem Wurf und inneren Zusammenhang zu entwickeln.

In einem Wurf und nicht auf zwei distinkten Linien? Ist da nicht auf der einen Seite die epistemische oder kognitive Linie und auf der anderen Seite die existenzielle, auf der es heißt, du sollst dein Leben ändern?

Nein, das ist eben nicht so. Man sieht das bei Descartes. Der hatte drei Träume in der Nacht, und im Traum spielt die Formel «Welchen Weg sollst du gehen?» eine dominante Rolle. Aber gleichzeitig ist der Weg, der da gemeint ist, der auf Wissenschaft begründete Weg – die Konzeption einer neuen Wissenschaft, die ge-

gen den Zweifel immun ist und zu einer Gewissheit führt, die ihm vorher gefehlt hat. Er selbst deutet die Traumsequenz in diesem Zusammenhang. Also der Lebensweg ist mit dem theoretischen Projekt ganz unmittelbar verbunden, und das macht diese Einsichtsmomente so faszinierend, als etwas für die Philosophie Charakteristisches. Man muss sich rückerinnern an Platon, der schon wusste, dass die alles entscheidende Einsicht plötzlich kommt, aber auch nur nach Vorbereitung, nach angestrengter Vorbereitung, plötzlich aufleuchtet.

Mir fällt auf, dass Sie dieses Moment des Plötzlichen sehr stark betonen, das Moment der Intuition oder der plötzlichen Erleuchtung, des Einblicks als Blitz, wie Heidegger formuliert hat. Während das langsame Heraufdämmern einer Erkenntnis auf dem Weg der Ahnung, das Wolfram Hogrebe beschrieben hat, für Sie offenbar nicht so im Fokus steht.

Man kann Ahnungen haben, die sich verdichten. Aber sie lösen kein Problem und führen nicht zu einer Werkidee. Was ich in diesem Punkt zur Einsicht sage, entspricht auch dem, was über die Einsicht allgemein als Phänomen unter Psychologen geläufige Annahme ist: dass man nicht im Stande ist, sie hervorzubringen, und dass man nicht wissen kann, ob sie kommt oder nicht kommt. Sie muss einen überkommen.

Für Ahnungen gilt ebenfalls, dass sie nicht selbst gemacht oder selbst hervorgebracht sind.

Ja, auch Ahnungen können einem plötzlich aufkommen. Aber die Ahnung geht doch auf eine letzte, hintergründige Wahrheit, von der man erfährt, dass es sie geben muss, zu der man aber nun nicht gelangt, während für die Einsichten, von denen ich spreche, die kristalline Klarheit und Deutlichkeit charakteristisch ist. Dazu gehört auch, dass in dem Moment der Zweifel daran, ob diese Einsicht täuschend sei oder nicht, gar nicht aufkommt. Und weiterhin gehört zu diesen Einsichten, dass in demselben Moment schon die bindende Lebensbedeutung erfahren wird – und zudem dies, dass, was man jetzt erlebt, nicht reproduzierbar sein wird. In der momentanen Erfahrung ist auch schon das Einmalige der Situation enthalten.

Es handelt sich also um eine Erfahrung sowohl der Erstmaligkeit als auch zugleich der Unwiederholbarkeit?

Der Moment der fundamentalen Einsicht ist nie wiederholbar. Diese Überraschung, dort, wo man vorher nur, oft hilflos, getastet hat, plötzlich in völliger Klarheit zu stehen, kann nicht noch einmal wiederholt werden, jedenfalls nicht, solange man den Augenblick in Erinnerung hat. Und damit ist ein drittes Charakteristikum berührt: Der Moment ist unvergesslich. Offensichtlich sind solche Momente nicht vom Vergessen bedroht, und wer sie erfährt, weiss das auch sogleich. Wittgenstein beispielsweise hat seine Erfahrung von der Möglichkeit unbedingter Sicherheit im Leben mit Anfang zwanzig gemacht und erst sehr viele Jahre später nebenbei darüber berichtet. Auch Fichte hat von seinem Einsichtsmoment, der sich 1793 ereignete, erst viel später in kleinen Kreisen erzählt.

Wenn dieser Augenblick so absolut unalltäglich ist, so querstehend zu den normalen Vorgängen des Bewusstseins, muss man dann von einem ekstatischen Augenblick im Sinn der Mystik sprechen?

Es wird ja häufig von einer Lichterfahrung berichtet, insofern spielt das Wort «Licht» eine Rolle ebenso wie in der Mystik. Über Pascals Mémorial steht das Wort «feu», also Feuer. Auch Kant spricht, wenn er die lange Zeit des Nachdenkens und dann das Aufkommen einer Durchsicht beschreibt, von einem Mehr an Licht, also der Zusammenhang der Wortfelder Aufklärung und Erleuchtung ist ganz offensichtlich. Und das hat auch etwas zu tun mit der Erfahrung außerordentlicher Intensität, die in diesen Momenten offenbar gewaltet hat. Auch im ganz normalen Leben der Menschen gibt es solche prägenden Erfahrungen, in denen eine Durchsicht sich einstellt, die dann unvergesslich ist. Das geht sogar bis in den Bereich der Entscheidungstheorie hinein – ein Zusammenhang, den ich erst vor kurzem gesehen habe. Es gibt Entscheidungen, die unrevozierbar sind, und zwar nicht in dem Sinne, dass man sie nur schwer durch Änderung seines Vorsatzes aufgeben kann, sondern dass sie mit einem Moment des Entschiedenwerdens so verbunden sind, dass jeder Versuch einer Revision auf den massivsten inneren Widerstand stoßen würde. Das sind Entscheidungen, die nicht in Frage gestellt werden können, und ich könnte mir vorstellen, dass

bei der Entscheidung zum Priesterberuf oder in vergleichbaren Situationen solche Folgen auch eintreten. Also das ist ein ganz weites Spektrum, in dem in unserem Lebensvollzug Festlegungen geschehen. Und ich würde darüber nicht so reden können, wenn ich nicht selber auch solche Erfahrungen gemacht hätte.

Hat es für Sie auch einen solchen Augenblick gegeben, wo sich die Perspektive eröffnet hat, die alles entschieden hat, Ihren Weg als Forscher, aber auch Ihren Lebensweg?

Nein, ich habe eine solche Einsicht, in der eine philosophische Perspektive allbezüglich aufging, nicht gehabt. Ich hatte solche Erfahrungen auf dem Lebensweg, aber sie waren nicht werkkonstitutiv, und sie sind sogar in Widerspruchsverhältnissen stehen geblieben. Nach dem bin ich also offensichtlich kein großer Philosoph. Ich würde nicht denken, dass mein Werk, wenn hier überhaupt von einem Werk gesprochen werden darf, von einer ursprünglichen Erfahrung her strukturiert ist. Ich bin immer noch dabei, Grunderfahrungen, die ich im Leben gemacht habe, zusammenzuführen. Und es ist durchaus möglich, dass mir ein eigentliches Hauptwerk, also etwa ein systematisches Werk über Selbstbewusstsein und Selbstsein, eben deshalb nicht gelingen kann. Dass mir keine neue Formidee, die gerade für dieses Thema die richtige wäre, kommt, weil sich jene Zusammenführung nicht in einer Evidenz ergibt, welche die Rücksicht auf gegenläufige Grundperspektiven überhöht und zugleich für mich wahrheitsfähig macht. Bei Kant, das lässt sich zeigen, hat sich eine solche Durchsicht ergeben, als er Rousseaus *Émile* gelesen hat. Da möchte zwar auch eine literarische Stilisierung im Spiel sein; aber immerhin steht dazu der Bericht in einer Biographie von einem Schüler Kants, die Kant selbst revidiert hat, und die entsprechenden Passagen hat er stehen gelassen. So hat er offenbar vorher einmal davon erzählt. Es gibt auch viele Hinweise dafür, so zum Beispiel, dass Kants Königsberger Haus frei war von Bildern, mit einer einzigen Ausnahme: einem Stich von Rousseau. Daneben gibt es Zeugnisse von ihm, die nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren. Es gibt in Notizen zu einem kleinen Werk von ihm eine Stelle, die zum Bewegendsten gehört, was Kant geschrieben hat, ein echtes Bekenntnis. Es hat mich schon als Student immer ergriffen, wenn er

schreibt (ich zitiere nach dem Gedächtnis), ich selbst bin aus Neigung Forscher, ich kenne den ganzen Durst nach Erkenntnis und die Befriedigung bei jedem Fortschritt. Es gab eine Zeit, da glaubte ich, dies alles könne die Ehre der Menschheit ausmachen, und ich verachtete den Pöbel, der von nichts weiß. Rousseau hat mich zurecht gebracht ... So steht es da, er ist zurecht gebracht worden, er hatte ein Korrektionserlebnis.

Das sind ja Situationen, in denen das Individuum, mit Freud zu sprechen, nicht wirklich Herr im eigenen Denkhaus ist, sondern von anderer Seite heimgesucht wird, also von Gedanken aufgesucht wird, die es vermutlich in keinem Augenblick willentlich hätte hervorbringen können. Dennoch wäre das Phänomen mit Passivität allein vermutlich unzureichend beschrieben.

Was da passiert, ist ein hochgradig produktiver Akt in einem Subjekt, der aber von ihm nicht kontrollierbar ist. Heute spricht man gern von Kreativität. Die Psychologen forschen dazu seit bald hundert Jahren. Die Gestaltpsychologen haben das zuerst als Thema aufgegriffen, ihnen zufolge die eigenständige Bildung von Einsichten durch Umorganisation des gesamten Problemfeldes, als sie den Behaviorismus widerlegen wollten. Mittlerweile geht die Forschung dahin, den Vorgang, in dem die Einsicht zustande kommt, weiter zu differenzieren und die Operationen zu verstehen, die im Hintergrund laufen, wenn man versucht, ein Problem zu lösen und nicht erfolgreich ist – und dann plötzlich sieht, wie man es lösen kann. Das ist ein Ereignis, das auf Voraussetzungen basiert, aber nicht von ihnen herleitbar ist. Es gab eine Zeit, wo die Psychologie bestritt, dass es solche Einsichten überhaupt gibt. Inzwischen halten die Psychologen das für weitgehend ausgemacht und versuchen, zu neurologischen Erklärungen zu greifen und zu zeigen, dass das Gehirn einen Bereich von Verschaltungen hat, in dem verschiedene Problemlösungsbereiche aufgerufen und dann zusammengeführt werden. Das ist allerdings weitgehend hypothetisch und bezieht sich immer auf so einfache Fälle wie eine Denksportaufgabe oder ein Suchbild, während wir es hier mit ungleich komplexeren Situationen zu tun haben, bei denen es zudem nicht nur um einen Erkenntnisakt geht, sondern auch um den Erkennenden selbst und seinen Lebensweg. Diese anderen,

die archimedischen Einsichten, die kann man auch wieder vergessen, und tatsächlich vergisst man sie zumeist. Wir haben ja täglich irgendwelche Einsichten, ganz banale, wie man eine Sache hinbekommt, nachdem man es zunächst nicht gekonnt hat.

Wenn wir ein Tagebuch führen oder ein Ideentagebuch, passiert es uns ja auch, dass wir auf Dinge stoßen, die wir eben erst mit Mühe wieder ersonnen haben, nachdem wir sie vor zwei oder drei Jahren schon einmal formuliert hatten. Anders gesagt, wir hatten den Gedanken schon einmal, mussten ihn aber wieder denken, weil wir ihn zwischenzeitlich vergessen hatten.

Ja, das kommt häufig vor. Aber bei diesen lebensprägenden Einsichten ist das nicht so; die ereignen sich einmal und nicht wieder und werden auch nicht wieder vergessen. Vielleicht gäbe es gar keine Religion, wenn es so etwas nicht gäbe.

Wie verhalten sich demgegenüber die Phänomene, von denen Sie mir einmal als «Sekundenphilosophien» erzählt haben? Sind diese näher am Alltag und Alltagsgeschäft des Philosophen?

Sie haben nicht diese lebensprägende Bedeutung. Es sind Sonderphänomene im Bereich dessen, was man Einfall im Zusammenhang mit normalem Arbeiten nennt. Die Einsichten, von denen wir bis jetzt sprachen, sind etwas anderes, Singuläres, als Einfall nicht treffend Bezeichnetes. Einfälle hat man sehr viele. Auch für sie ist charakteristisch, dass sie plötzlich und ungerufen kommen, in der Regel sind sie auch nicht unvergesslich, ganz im Gegenteil. Ich bin überhaupt zum Niederschreiben von Gedanken gekommen, als mir – sehr spät – klar wurde, dass Einfälle zu philosophischen Problemverwicklungen nicht wiederkommen oder jedenfalls in der Regel nicht wiederkommen. Jedenfalls nicht in der jeweiligen Klarheit und Vielbezüglichkeit.

Also grundlegende und unvergessliche Einsichten einerseits, flüchtige Einfälle andererseits. Was charakterisiert nun die «Sekundenphilosophien», die Sie gelegentlich aufgezeichnet haben? Haben Sie die eigentlich nur aufgezeichnet, um sie nicht zu vergessen, oder weil sie Ihr Interesse als Forscher weckten?

Gemeinsam ist beiden, der Einsicht von singulärer Lebensbe-

deutung und dem banalen Einfall, der erledigt ist und vergessen wird, sobald ich gemacht habe, was mir einfiel – gemeinsam ist ihnen, dass sie stationär sind: Eine momentane Einsicht tritt ein, die mir eine Welt erschließt. Rousseau sagt, alle seine Werke habe er in einer halben Stunde, viel tiefer als er sie hätte schreiben können, vor Augen gehabt. Da ereignet sich ein Durchblick, der sich in der Erfahrung auch irgendwie weiter entfaltet und vertieft, aber dabei vollzieht sich kein Fortschritt in der Entwicklung eines Gedankens. Im Einfall passiert etwas Ähnliches, nur Banaleres: Mir fällt etwas heiß ein, und dann fällt mir dazu vielleicht noch weiter ein, was alles passieren könnte, wenn ich jetzt nicht das und das gleich mache. Aber der Einfall ist momentan, stationär und isoliert, während das, was ich mir zur Sekundenphilosophie getauft habe, wesentlich ein Ablauf ist, eine Sequenz über manchmal ganz neue Stufen und Aspekte. In einer Situation kommt mir zunächst ein Gedanke, der auf diese Situation, sie auslotend, Bezug hat. Dann kommt mir sogleich ein Einwand: So kann es gar nicht sein, denn das und das und das spricht dagegen, dann wird die erste These wieder aufgenommen und dem Einwurf ein Gegenzug entgegengestellt, schließlich folgt wieder eine Einwendung dagegen. Also, es gibt ein Für und Wider im Moment, bis es zu einer Schlusspointe kommt, einer Art Schlussformulierung, die das Ganze zunächst einmal abbricht. Diese Sequenz, und das ist das eigentlich Erstaunliche daran, ist aber nur sekundenlang: Das, was man sich etwa als einen Dialog ausgearbeitet vorstellen könnte, einen Dialog zwischen einem Materialisten und einem Theosophen zum Beispiel, das vollzieht sich hier in drei Sekunden. Und der Verlauf ist auch nicht ausdehnbar: Der Zustand, in dem so etwas intensiv und in großer Klarheit abläuft, ist auf eine ganz knappe Zeit beschränkt. Gelegentlich dauert es ein bisschen länger, aber immer passiert es in rasanter Geschwindigkeit und zugleich im Modus distinkter Durchsicht.

Hat dieser Ablauf in jedem Fall die eben beschriebene rhetorische Struktur von Rede und Widerrede?

Das ist jedenfalls die Form, die ich am auffälligsten finde. Es gibt auch andere Verlaufsformen, bei mir jedenfalls – ich habe ja noch nie mit jemandem darüber gesprochen, kann also jetzt nur

über mich selber reden; ich vermute aber, dass, wenn man sie einmal darauf gebracht hat, sich viele andere finden werden, die solches auch bei sich beobachtet haben. Vielleicht gibt es auch irgendwelche Zeugnisse dazu, mir sind bisher allerdings keine solchen bekannt geworden. Eine andere Möglichkeit für den Verlauf ist die Verzweigung des Einfalls nach dem Muster: Ah, darauf muss ich mich konzentrieren, und dann folgt das und das. Und weiter: Wenn aber das folgt, dann folgt ja auch noch das und das, und auf einmal kann ich einen ganz neuen Zusammenhang erkennen, auf den ich gerade gekommen bin.

Also dialogisch-dialektisch oder sequenziert in Form eines Blitzbaums: und dann und dann und dann …

Ja, richtig, und das kann man sich auch kombiniert vorstellen. Nur passiert das derart schnell, dass es gar nicht sprachlich gefasst sein kann. Ich sollte besser sagen: das kann nur in Sprachskizzen geschehen. Die notwendige Zeit, um auch nur einen komplexen Satz innerlich auszusprechen, wäre viel länger als ein solcher Sekundenverlauf.

Eine Art Skizze in Neurokurzschrift oder Neurosteno?

Sehr schön, ja, irgendetwas in der Art. Das hängt wieder mit dem Problemkreis Sprache und Denken zusammen. Natürlich kann es sein, dass man sprachlich Artikuliertes in Blitzsekundendauer vollziehen kann, so dass es zwar sprachlich ist, aber nicht ausartikuliert. Gesprochen wäre es jedenfalls undenkbar. Wenn man sich das notieren will, muss man es erst einmal in dialogische Sprache übersetzen, so dass immer schon eine kleine Übersetzungsleistung im Spiel ist. Trotzdem habe ich mir immer wieder einmal solche Abläufe aufgeschrieben, weil mir entweder der Gehalt wichtig war oder der Verlauf faszinierend erschien. Es ist eben auch ein extraordinärer Zustand. Nun kennt ja jeder, der Bücher schreibt oder komponiert, das Folgende genau: Die Alltagsgestimmtheit ist so ein bisschen konfus, erregt oder beruhigt, je nachdem, aber nicht fokussiert in einem tiefen Sinne. Man kann dabei sogar Mehreres zugleich erledigen. Wenn man aber in eine Passage des Schreibens hineingerät, in der auf einmal der Gedankenfluss einen trägt, dann kommt eine ganz andere Gestimmtheit

auf. Und diese emotive Seite ist ja überhaupt in all diesen Phänomenen sehr schwer zu fassen. Es müssen nicht immer beglückende Gefühle sein, die einen Einfall begleiten. Es kann sein, dass man sich freut, weil es ein Einfall zum Thema ist, der einen weiterbringt. Aber es kann auch ein Einfall sein, der besagt, dass darüber ja der und der schon geschrieben habe und dass ich das jetzt besser erst einmal nachsehe.

Panofsky hat einmal gesagt, alle sechs Wochen habe ich einen Einfall. Und zwischendurch arbeite ich.

Er will wohl sagen, ich arbeite uninspiriert etwas ab oder aus. Das ist witzig, aber ich würde ihm nicht glauben, dass diese Arbeit sich fernab von jedem Einfall vollzieht. Denn eine Werkkonzeption, wie er sie sicher dabei im Auge hatte, beruht selbst auf einem Einfall.

Wenn Sie Ihre «Sekundenphilosophien» aufgezeichnet haben, haben Sie dann sozusagen Ergebnisprotokolle geschrieben, oder haben Sie auch versucht, das Phänomen als Phänomen zu beschreiben?

Nein, ich habe dann versucht, den Inhalt, also die Sequenz selbst festzuhalten. Also wenn die Sekunden vergangen waren und ich dachte, das war doch wahrlich interessant. Nicht etwa, weil ich dachte, es sei für irgendwen oder irgendetwas wichtig, sondern weil es in sich interessant war. Und dann habe ich es aufgeschrieben, möglichst bald, denn sonst geht es ganz verloren, ähnlich wie Träume.

Haben Sie auch zu grafischen Darstellungen gegriffen oder versucht, das Phänomen räumlich darzustellen?

Nein, es ist eigentlich immer linear. Es gibt wohl auch Fälle, wo sich das aufschlüsselt, so dass die eine Sequenz noch eine andere auslöst und vielleicht in die andere überspringt. Das habe ich dann Sekundenkaskade genannt. All das kommt sehr schnell zum Erlöschen. Begrenztheit spielt dabei überhaupt eine große Rolle, man könnte sich ja sonst vorstellen, dass ein ganzes Buch in dieser Rapidität zustande kommt. Aber das geschieht nicht. Bestenfalls ergibt sich eine Werkidee, verbunden mit der Gewissheit, dass sie ausführbar ist, was freilich dann wirklich Arbeit nach sich zieht.

Niemals gelangt ein ganzes Werk in Sekundenschnelle in Übersicht, und niemals wird die Konzeptionssekunde oder Sequenzsekunde zu einer solchen Stunde, in der alles da ist und das ganze Werk sich schon zeigt.

Mit welcher Zeitdauer haben wir es denn in der Regel zu tun?

Sie ist noch viel kürzer als das, was man die Präsenzzeit nennt, also die Zeit, bei der wir uns nicht erinnern. Wenn wir eine kleine Melodie pfeifen, einen Satz sagen, dann ist der Satz für uns Gegenwart, obwohl er ein Verlauf ist. Jetzt muss ich mich schon an den Satz, den ich gerade eben zu Ihnen gesagt habe, erinnern, d. h., die Präsenzzeit ist zu Ende. Man hat ausgemessen, wie lange diese Präsenzzeit ist, es sind einige Sekunden. Die Sekundenphilosophie kann jedenfalls viel kürzer sein. Und sie durchläuft nicht nur einen, sondern sehr viele Satzgehalte.

Als wir erstmals davon sprachen, sagten Sie, der Schnitt liege bei 1,7 Sekunden.

Ja, in sehr charakteristischen Fällen. Ich habe aber jetzt noch mal nachgeschaut, und bei einigen hatte ich die Dauer unten hingeschrieben. Es gibt eine von ‹höchstens 15 Sekunden›, und dann noch eine, die bei höchstens 3 Sekunden liegt, die meisten anderen waren wohl kürzer. Das Interessante daran ist aber die stürzende Sequenz bei völliger Klarheit und Ruhe in sich.

Liegt es an der notwendigen Höhe der Intensität, dass die Sequenz nach wenigen Sekunden abbricht?

Das weiß ich nicht. Es ist häufig so, dass man denkt: Hier hätte es jetzt eigentlich weitergehen müssen, aber es ist abgebrochen. Das habe ich sogar gelegentlich notiert: Hier müsste man weiterdenken, aber es ist nicht weitergelaufen.

Tritt das Phänomen zu bestimmten Zeiten sehr hoher Konzentration vermehrt auf?

Auch das weiß ich nicht. Es ist sicher abhängig von einer gewissen Gesamtlebensintensität. Es kommt nicht, wenn man von irgendetwas Wichtigem oder auch diffus abgelenkt oder wenn man niedergeschlagen ist.

Also nicht in der Zerstreuung, sondern in Phasen starker Konzentration?

Ja, aber auch dann ist es nicht so, dass es kommt, während man angestrengt arbeitet, sondern ähnlich wie die Einsichten kommt es gerade nach einer Pause. Das ist auch in der Literatur und dann auch von den Psychologen immer betont worden, dass man, um eine Einsicht zu haben, ‹abschalten› muss.

Gibt es Unterschiede in der Deutlichkeit?

Ich würde sagen, nein. Die Luzidität des Verlaufs ist ein wesentliches Charakteristikum.

Und sind solche Einfälle ausschließlich visuelle Phänomene, oder kennen Sie sie auch als akustische Phänomene?

Nein, das Hören spielt keine Rolle. Ich habe allerdings einmal ein Berufungserlebnis gehabt. Da ich nun ein westlicher Wissenschaftsbürger in entzauberter Welt bin, habe ich dem keinen Glauben geschenkt. Aber ich bin sicher, wenn ich dieses Erlebnis in einer anderen Zeit gehabt hätte, wäre ich ihm gefolgt. Es wäre ebenso lebensprägend gewesen, wie es unvergesslich ist.

War das Ereignis religiöser Natur? Und hörten Sie oder sahen Sie etwas?

Nein, nein, es war so, ich hörte eine Stimme. Deshalb komme ich jetzt auch darauf, weil Sie nach akustischen Aspekten fragten. Aber es war keine akustisch hörbare Stimme. Das gilt ja wohl auch für Paulus vor Damaskus. Man kann eine Stimme hören, die nicht eigentlich verlautet und sich nicht in Worten artikuliert und die doch etwas sagt. In meinem Fall ging es um eine Aufgabe, eine Art von Berufung, eine Aufgabe zu erfüllen, und die Versicherung, dass gerade ich es könne und tun müsse. Aber es war nicht im eigentlichen Sinne religiös, keine Bekehrung oder Einweihung.

Ein Ruf, aber nicht in sprachlicher Form?

Die Berufung muss nicht in formulierten Worten erfolgen. Jesus wird zu Saulus nicht wörtlich gesagt haben: «Saulus, Saulus, warum verfolgst du mich?», sondern Saulus wird die Frage überfallen

haben, warum eigentlich er die Christengemeinden bekämpft, und zwar so, dass dieser Überfall nicht als aufkommend aus ihm selbst heraus erfahren wurde. Saulus muss sich hinsichtlich von Grund und Sinn seines Verhaltens schon längst unsicher gewesen sein. Wir leben ja alle in solchen Ambivalenzen, also ich jedenfalls tue das – auch philosophisch. Und ich denke, dass alle großen Philosophen einen solchen inneren Adversarius haben. Bei Wittgenstein ist das ganz deutlich. Immerfort redet ihm der Skeptiker herein, und selbstredend ist er dieser selbst. Dagegen wird dann die eigene Position immer subtiler formuliert, bei Kant etwa gegen «den Empiristen». Der Philosoph muss eben immer eine Wahrheit gegen eine Herausforderung geltend machen. Seit Ende des 18. Jahrhunderts gibt es dann die Philosophie, die in einer Doppelgestalt auftritt, wo also dieser Widerstreit im Leben selbst Thema wird oder wo der Philosoph eigentlich zwei Philosophien hat. Jacobi hat das als erster realisiert. Hegels Phänomenologie des Geistes ist im Grunde eine riesige Aufsteigerung dieses ständigen Sich-selber-Einreden-Machens. Bei mir ist es der mathematisch subtilisierte Materialismus der modernen Physik, der als herausfordernde Versuchung diese Rolle spielt.

Tritt diese Spaltung auch in den Sekundenphilosophien auf?

Auch in den Sekundenphilosophien kommt das häufig vor, ja. Ich habe mich schon gefragt, ob die Sekundenphilosophien nicht überhaupt ihren Ursprung in Ambivalenz haben. Sie zeigen eine gewisse Entwicklung hin zu einer vorläufigen Klarheit, also eine Tendenz, die Ambivalenz entfallen zu lassen, aber es kommt nicht wirklich dazu. Anders in der Einsicht, von der man sagen könnte, dass sie auch das Wegfallen aller Ambivalenz zum Erfahrungsgehalt hat, und eben damit tritt jene vollkommene Gewissheit ein. Man könnte daran jetzt eine Anthropologie anschließen und sagen, dass eben das Menschenleben diese Ambivalenzkonstitution hat und dass von daher auch die Philosophie ihre singuläre Rolle besitzt. Dann wäre möglicherweise in den kommenden Jahrhunderten noch einmal eine Philosophie zu erwarten, welche die Ambivalenz stehen lässt und ausarbeitet und in ihrem Vollzug das Wesen des Endlichen, vielleicht auch die Präsenz eines Un-Endlichen aufweist, statt wie Jacobi oder Kierkegaard oder Wittgen-

stein, die ja allesamt Denker der Ambivalenz waren, einem Triumph über sie nachzustreben.

Wie verhalten sich nun die Phänomene, die Sie als Sekundenphilosophie aufgezeichnet und beschrieben haben, zu dem, was wir gewohnt sind, als Gedanken zu beschreiben und zu erleben?

Sie sind eine Aufgipfelung von Gedanken, und so natürlich ein Denken. Die Psychologen unterscheiden, wenn sie über Denken reden, zwischen Abstraktion, Problemlösen und Schlussfolgern. Was wir hier besprechen, gehört überwiegend in den Bereich des Problemlösens. Und für einen großen Bereich des Problemlösens ist auch diese Spontaneität, dieses Nichtsteuerbarsein charakteristisch.

Sie sagten, um zu den Sekundenphilosophien zurückzukommen, es handele sich um eine Aufsteigerung von Gedanken, eine Art Superposition …

… ja, aber auch in der Form eines Unterlaufens. Also: Ich habe einen Gedanken, den kann man, das sehe ich plötzlich, so und so begründen und einleuchtend machen. Es folgt der Einspruch: Gegen diese Fundierung lässt sich doch Folgendes sagen – also es ereignet sich ein Unterlaufen –, und dann eventuell eine Restitution unter neuen Bedingungen. Die dialektische Situation kompliziert sich im selben Maß, wie sich der Pro- und Kontra-Ablauf der Sekundenphilosophie vollzieht. Es gibt in jedem Fall eine Entwicklung; man ist am Ende weiter, als man am Anfang abgesehen hat.

Ist das der Arbeitsprozess des Denkens?

Es ist kein Investment von Arbeitsenergie im Spiel. Es vollzieht sich einfach. Die Gedanken folgen einander so, sie ergeben sich. Ich muss mich nicht irgendwie anstrengen, wie das häufig im Gespräch oder in einer Debatte der Fall ist: Was sage ich jetzt darauf? Aber es kann ja auch in der Debatte vorkommen, dass sie sich schwebend weiterspinnt und man sofort weiß, was darauf jetzt zu sagen ist.

Haben Ihre Aufzeichnungen darüber, wie Ihr Denken verläuft, haben diese Selbstversuche in irgendeiner Weise Einfluss auf Ihre Arbeit und Ihr Werk gehabt?

Also ich würde nicht sagen, dass diese Sekundenphilosophien mir die grundsätzliche Richtung, die ich nehmen sollte, gewiesen haben. Sie haben auch keine meiner Arbeiten bestimmt. Aber das, worüber ich nachdenke, wird in solchen Sekundenphilosophien in eine neue Beleuchtung gebracht und vielleicht auch in einen neuen Suspense, eine Unsicherheit, denn der Ausgang ist ja offen. Man kann sagen, man gewinnt dabei eine Übersicht über einen Plafond, einen neuen Aspekt einer Problemlage.

Sie haben mir erzählt, dass Sie auch Ihre Träume protokollieren. Wie hoch veranschlagen Sie im Vergleich zu den Sekundenphilosophien die Evidenzen, die der Traum verschafft?

Die Traumprotokolle habe ich aufgegeben. Ich habe in Träumen wohl auch Philosophengespräche gehabt, die ich mir niemals hätte ausdenken können, und Begegnungen mit Philosophen, aus denen ich dann etwas gelernt habe.

Lebenden und toten Philosophen?

Mit beiden. Ich diskutierte, um Beispiele zu nennen, oft mit Heidegger, und ich war bei Kant in der Vorlesung. Aber das hat keine tiefgehenden Einsichten, nicht solche momentanen Durchsichten erzeugt. Ich kann mich auch nicht erinnern, ein problemlösendes Aha-Erlebnis im Traum gehabt zu haben. Aber es wäre interessant, der Frage nachzugehen und sie an andere zu richten.

Aber dieser Kant, den Sie da im Hörsaal erlebt haben, hat Ihnen der nicht eine stärkere Kant-Evidenz oder Kant-Präsenz vermittelt als Ihre Lektüren?

Nein, dieses Zeugnis etwa, das ich zitiert habe, ‹Rousseau hat mich zurecht gebracht›, das hat mich tiefer beeindruckt. Im Traum in der Vorlesung zu sitzen, das bedeutete, ihn selbst und sein ganzes Ambiente zu sehen, vermittelte auch die Freude, den großen Denker sehen zu können und zu hören, wie er redet. Aber Begegnungen mit Texten haben eine ungleich größere zündende Bedeutung, so jedenfalls scheint es mir.

Das Gespräch führte Ulrich Raulff.

Ulrike Zeuch

Out of the blue

Aus der Geschichte des Einfalls

Eingeleitet sei die kurze Geschichte des Einfalls mit einem ikonischen Abfallprodukt geistiger Ausfälle, der sich im *Kleinen Archiv des achtzehnten Jahrhunderts* unter dem Titel *Charlataneria eruditorum* als ein Beispiel für Gelehrtensatire findet.[1]

Dem *Studioso in loco secreto* werden in dieser Anthologie ausgesuchter Scharlatanerien folgende Worte in den Mund gelegt:

Der auf dem Secret gern Studierende.
Hier stört mich niemand nicht in meiner Phantasie,
Die Einfäll, so ich hab, kan man vortrefflich nennen,
Sie fließen auch ganz leicht und ohne sondre müh,
Ob man die Ausfäll schon nicht vil wird loben können.

Scheinbar nur ins *Off* gesprochen, markieren diese Worte mehr als lediglich die Fallhöhe zwischen dem durch einen Genius welcher Art auch immer inspirierten geistigen Einfall und dem sinnlich wahrnehmbaren Ergebnis: Sie benennen das Vermögen, dem etwas einfällt: die Phantasie. Sie nennen die Bedingungen, unter denen Einfälle gemeinhin statthaben: in der Abgeschiedenheit, allein mit sich, entspannt und mit vorrationalen Vorgängen der Seele befasst. Sie charakterisieren die Qualität des Prozesses: leicht, ohne Anstrengung, in einem Fluss. Sie machen deutlich, dass das Ergebnis dieses Prozesses nicht den Erwartungen der Öffentlichkeit entspricht. Und sie spielen mit den Mitteln der Guckkastenbühne, durch die der Leser oder Zuschauer zum Voyeur wird. Das *tertium comparationis* kommt dann von allein, das geistigen Einfall mit Verdauung in Beziehung setzt.

Die Konstruktion einer Fallhöhe zwischen Erwartung und Ergebnis, gelehrter Sprache und mensch-allzumenschlichem Objekt sprachlicher Repräsentation, die Ausfälle poetischer Einfälle, das skatologische Spiel mit der Sphäre des Analen – all dies ist zumindest der grobianischen und burlesken Satire als Gattung eigen. Die Fastnachtsspiele des 16. Jahrhunderts sind voll davon. Grimmelshausen im *Simplicissimus Teutsch* spielt geradezu mit *der alten Poeten schrecklich Einfäll und Wundergedichte*,[2] sprich der Einfälle der antiken Autoren, um die polyhistorische Gelehrsamkeit seiner Zeit aufs Korn zu nehmen. Dabei unterscheidet er sehr wohl zwischen Einfällen, die der willkürlichen Einbildungskraft des Sub-

1 Charlataneria eruditorum. Satirische und kritische Texte zur Gelehrsamkeit, mit einem Nachw. hg. von Alexander Košenina, St. Ingbert 1995 (Kleines Archiv des achtzehnten Jahrhunderts 23).

2 Herbert Scheuring: «Der alten Poeten schrecklich Einfäll und Wundergedichte». Grimmelshausen und die Antike, Frankfurt/Main u. a. 1991.

jekts entspringen, wie er es dem Baldanders in den Mund legt, und dem einfallsreichen Spiel mit literarischen und religiösen Vorgaben, indem er sie verkehrt, aus einer anderen Perspektive neu in den Blick nimmt.[3]

Die Satire spricht aus der Perspektive der verkehrten Welt, des Narren, der *ex contrario* die Wahrheit sagt. So erscheint von Christian Friedrich Hunold (1680–1721), dem unter dem Pseudonym *Menantes* berühmtesten der deutschsprachigen galanten Autoren des frühen 18. Jahrhunderts, 1717 eine Schrift mit dem signifikanten Titel *Grade Zu: Das ist Ein und anderer Poetischer Einfall, Welcher Nach Beschaffenheit der Umstände Verliebt, Moralisch, Indifferent, Vertraulich, und Satyrisch, Aus einem aufrichtigen Gemüthe, und wie die Sache an sich selbst ist, natürlich in die Feder geflossen, Der Galanten Welt zu geneigter Interpretation aufrichtig gewiedmet.*

Einfall als Zufall

Im Titel werden die einzelnen Qualitäten des poetischen Einfalls exakt benannt: In kritischer Replik auf die Tradition des *Il Cortegiano* von Baldassare Castiglione ist Aufrichtigkeit die *conditio sine qua non* für dichterische Glaubwürdigkeit. Das Ergebnis des Einfalls stellt die Dinge dar, wie sie *an sich*, ihrem Wesen nach, sind. Und die Repräsentation des Wesens der Dinge ist *natürlich*, will heißen: ohne Zutun des Autors wie von selbst *und* ohne subjektive Zutat. Die subjektive Zutat auszublenden, damit die Dinge für sich selbst sprechen können, nennt Johann Valentin Neiner in seinem *Neu Ausgelegten Curiosen Tändl-Marckt der jetzigen Welt* von 1734 eine Möglichkeit. Er habe, so gibt er vor, Einfälle «Aus der Tändler-Butten» herausgeklaubt. Einfälle sind demnach weder intentional noch Produkte planender Rationalität, sondern Ergebnisse des Zufalls; sie geschehen, sie ereignen sich; sie widerfahren dem Subjekt. Eigentlich geistiger Abfall, gewinnen die ungeordneten Einfälle, *mit verschiedenen Realien und Moralien, Geschichten und Gedichten, vielen Merckwürdigkeiten wie auch [...] gelehrten Gedancken unterspicket,* als Capriccio, als Invention bewusst in eine Ordnung der Nicht-Ordnung gestellt, wie der Zufall sie eben will, neuen Sinn.

Zum Kontext des Zufalls gehört die Plötzlichkeit, das Unerwartete, Unvorbereitete, Überfallartige. Der überwiegende Teil der im 17. Jahrhundert erscheinenden Bücher mit dem Einfall im

3 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheuerlichen Simplicissimi. 2. Auflage, hg. von Rolf Tarot, Tübingen 1984 (ND der beiden Erstausgaben von 1669).

Titel meinen allerdings nicht den poetischen, sondern – äquivokativ – entweder den militärischen Einfall, wie Theodor Schneiders *Theologischer Türcken-Spiegel* von 1684 zur Zeit der Türkenkriege über den *feindlichen Einfall in Ungarn und Oesterreich* ein Jahr zuvor berichtet, oder zur Zeit des 30-jährigen Krieges *Ein vertrawlich Gespräch Von Schwedischen Einfall in Hollstein und Dennemarck, etc. Zweyer Schwedischen Soldaten, deren der Eine ein geborner Schwede, der ander ein Teutzscher* in zwei Teilen, gehalten zu Leipzig in Auerbachs Weinkeller im Jahr 1644, oder die Katastrophe, die auf den Tod Unvorbereitete plötzlich trifft – eine Kontingenz des Lebens, der Georg Silberschlag 1609 aus gegebenem Anlass eine Predigt *Auff den schrecklichen einfall / in welchem den Montag nach Liechtmeß war der 6. Febru: Dieses 1609. Jahrs alhier zu Erffurt zwischen drey und vier uhren nachmittage Zwantzig Personen Todt blieben,* widmet. Gemeinsam ist allen Einfällen dieser Art, dass sie dem Betroffenen widerfahren: *Der Einfall geschieht,* und dass sie tödlich sind: *Der Einfall löscht das Subjekt aus: physisch und / oder psychisch.*

Dass zum Einfall als Kehrseite des Zufalls das Loslassenkönnen, die Muße, gehört – zu dieser Einsicht mag sich das 18. Jahrhundert nur mühsam durchringen. Zu stark wirkt die moralische Verdammung der acedia als einer der sieben Todsünden nach. Noch Adolf Freiherr von Knigge widmet in seinen 1783 erschienenen *Predigten* gegen diverse Laster eine dem Müßiggang. Erst Friedrich Schlegel bekennt sich in der *Lucinde* offen zum *Laisser-faire.* In der *Idylle über den Müssiggang* schreibt Julius an seine Geliebte: *Warum sind denn die Götter Götter, als weil sie mit Bewußtsein und Absicht nichts tun, weil sie das verstehen und Meister darin sind?* Und Heinrich in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* wird von seinem Vater zwar unsanft geweckt, weil er nichts tut als träumen. Aber dieser Traum öffnet ihm den Blick auf die eigentliche Essenz des Lebens, ist mithin weder nutzlos noch vergebens, sondern wird geradezu zur Bedingung wesenhafter Einsicht und poetischen Nachvollzugs des Geträumten.[4]

Doch zurück zur Satire und zur Frage, warum die Satire gerade die poetischen Einfälle des angehenden Gelehrten aufs Korn nimmt. Und das lange vor der Geniezeit und lange vor Lessing, der im letzten Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* erklärt,[5] er sei weder Schauspieler noch Dichter: *Man erweist mir zwar manchmal*

4 Friedrich von Hardenberg: Heinrich von Ofterdingen, in: Schriften, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 2. Aufl., Bd. 1, Darmstadt 1960, S. 193–334.

5 Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie, in: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 6, Frankfurt/Main 1985.

die Ehre, mich für den letztern zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt. Dass in seinen jüngeren dramatischen Versuchen etwas Erträgliches sei, *davon bin ich mir sehr bewußt, daß ich es einzig und allein der Kritik zu verdanken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich empor arbeitet [...]: ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauspressen.*

Alles durch Druckwerk und Röhren aus sich herauspressen zu müssen, ist das Gegenmodell schlechthin zur poetischen Genialität, der alles zufliegt; ja mehr noch: Kritik ist angewiesen auf das Gegenüber; sie bedarf des Widerstands, des Austauschs, sie darf weder für sich bleiben noch abgeschieden von allem und allen sein. Und sie weiß, dass die Überprüfung scheinbar gültiger Positionen nur durch genaue Auseinandersetzung mit dem überlieferten Wissen gelingt, nicht durch genialische Neusetzung *ab ovo.* Gleichwohl rechnet auch Lessing auf den Einfall: *Da habe ich diese vergangene Nacht einen närrischen Einfall gehabt. Ich habe vor vielen Jahren einmal ein Schauspiel [sc. Nathan der Weise] entworfen, dessen Inhalt eine Art von Analogie mit meinen gegenwärtigen Streitigkeiten hat, die ich mir damals wohl nicht träumen ließ,* schreibt er am 11. August 1778 an seinen Bruder Karl.

Die poetischen Einfälle des angehenden Gelehrten aufs Korn zu nehmen macht also nur Sinn, wenn Anlass zur Kritik, wenn Bedarf besteht. Dass der Kupferstich des *Studiosus in loco secreto* im 18. Jahrhundert bestens bekannt gewesen sein wird, ist jedenfalls anzunehmen, stammte er doch von dem seinerzeit erfolgreichsten und in Europa weit bekannten Kunstverlag des Augsburger Uhrmachers, Kupferstechers und Verlegers Jeremias Wolff (1663–1724). Sind diese eingangs zitierten Verse auch im Kontext der mit dem Humanismus populär werdenden Gelehrtensatire zu sehen: Im Kern richten sie sich gegen etwas Grundsätzlicheres, gegen die Inszenierung selbstursprünglicher, autarker Kreativität und / oder gegen die Art der Einfälle: die närrischen Grillen des Pedantentums – eine Kritik, die ihrerseits eine lange Tradition hat, hier aber nicht Thema ist.

Welches aber ist dieser Anlass? Was ist die Vorgeschichte zu dieser Kritik? Die Ursache und damit die Vorgeschichte zu dieser Kritik liegt in der Geschichte des Einfalls seit der frühen Neuzeit.

Einfallskonjunktur

Giordano Bruno inszeniert in den *Eroici furori* – 1585 in Paris erschienen – den Einfall der Transzendenz in das menschliche Subjekt.[6] Mit ‹Einfall› ist mehr gemeint als ein *Capriccio zwischen wissenschaftlich denunziertem Sprung und ästhetisch lizensierter Laune,* so Günter Oesterle.[7] ‹Einfall› meint anderes als göttliche Inspiration in der neuzeitlichen Version des platonischen Enthusiasmus oder *furor.* Denn die Frage, wie dem Menschen göttliche Inspiration zuteil werde, ist nicht Brunos primäres Anliegen. Bruno fragt vielmehr, wie eine Annäherung an das göttliche Eine denkbar und möglich sei. In jedem Fall, so seine erste entschiedene Antwort, nicht mittels der Sinne. Die sinnliche Liebe verleihe weder Gewissheit noch vermöge sie ihre Gegenstände richtig zu unterscheiden. Überdies ordne sie sich ungern bis gar nicht der Vernunft unter und hemme die freie Geistestätigkeit.

Aber auch der Intellekt scheint Bruno nicht geeignet, das Ideal zu erreichen, könne er das Unendliche doch nicht anders als auf diskursive Weise denken, wodurch er es auf ein bestimmtes Sein reduziere. Will der Intellekt frei wirken, muss er sich vom endlichen Gegenstand lösen. Er darf, ist er zum Begriff einer bestimmten intelligiblen Gestalt gelangt, dort nicht stehen bleiben, weiß er doch, dass das Unendliche weder Grenze noch Umkreis hat und jenseits aller Bestimmtheit liegt. Um sich dem Göttlichen zu nähern, muss er auch diese Grenze zum Grenzenlosen noch überschreiten: mit Hilfe der Liebe.

Die Liebe soll in dem Augenblick der Abwendung vom äußeren und der Hinwendung zum inneren Gegenstand entstehen; dieser sei nämlich unteilbar, in Freiheit aus eigener Vorstellungskraft schöpferisch hervorgebracht. Das auf seine Innerlichkeit verwiesene Subjekt erfahre in diesem Augenblick seine schöpferische Potenz und ahne seine eigene Unendlichkeit. Die so entstandene Liebe vermag nach Bruno das geliebte Wesen in den Liebenden zu verwandeln. Der Gegenstand dieser Liebe ist die notwendige Ergänzung zu dem Liebenden, die Liebe erhebt den Geist des Liebenden, regt sein Denken an, läutert den Intellekt, so dass er schließlich alles durchschaut *und* durch Teilhabe am Göttlichen selbst alles verstehen und alles vollbringen kann.

6 Giordano Bruno: De gli eroici furori, in: Dialoghi italiani. Dialoghi metafisici e dialoghi morali nuovamente ristampati con note da Giovanni Gentile, 3a ed. a cura di G. Aquilecchia, Firenze 1958, S. 925–1178.

7 Günter Oesterle: Skizze einer ästhetischen Theorie des Capriccio: Laune – Sprung – Einfall, in: Ekkehard Mai, Joachim Rees (Hg.): Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne, Köln 1998, S. 179–188.

Brunos Liebe ereignet sich plötzlich, ist unerwartet und umfassend. Sie wirkt in einem Augenblick, und die Vereinigung des Begehrenden mit dem Begehrten, des voll Sehnsucht nach dem Unendlichen erfüllten Liebenden mit seinem unendlichen Gegenstand vollzieht sich unmittelbar. Wenn der Liebende ganz auf das Eine seine Liebe richtet, dann umfasst diese Liebe mit einem Male alles.

Allerdings – so fügt Bruno gleich hinzu – überkommt das Göttliche den Menschen nicht zufällig; vielmehr hängt dies von der Disposition des Menschen ab. Einige sind vom Göttlichen ohne ihr Zutun ergriffen, wissen nicht, was in ihnen spricht; sie sind nur Werkzeuge Gottes. Andere sind mit angeborener Geistesklarheit und Verstandesschärfe begabt, nicht passives, willfähriges Gefäß göttlicher Offenbarung. Diese wenden sich aus eigenem Antrieb, in einem zielgerichteten Akt, dem Göttlichen zu und werden selbst zu schöpferischen Künstlern.

Für Bruno ist der Einfall also kein ausschließliches Widerfahrnis; vielmehr kann er – im Wissen um die eigene Mächtigkeit – vom Menschen herbeizitiert werden. Solches geschieht durch Verwandlung in das Geliebte. Hier ist genau der Punkt, an dem der Einfall sich zur selbstursprünglichen, autarken Kreativität umwandelt – jener Punkt, der im weiteren Verlauf der Ideengeschichte des Einfalls zum Anlass für Kritik zunächst und dann für beißende Satire wird; denn dass Brunos Konzept des Einfalls in der verwandelten Gestalt zur Hybris einlädt, liegt auf der Hand.

Einfall als Ausfall des Bewusstseins

Was dann gefunden wird, hält Bruno nicht für etwas Äußerliches, sondern für eine Unendlichkeit *in uns:* Dem Liebenden geht seine eigene Unendlichkeit auf, und er geht in seinem Objekt auf. Diesen Zugewinn muss er allerdings mit dem Verlust der endlichen Individualität bezahlen. Eben dies besagt der Aktaion-Mythos an zentraler Stelle der *Eroici furori*. Nur der, der wie Ikarus bereit ist, die endliche Welt hinter sich zu lassen, erfährt eine übermenschliche Erhöhung. Ikarus' Tod steht nicht als Warnung vor himmelstürmender Hybris, sondern ist einzig begehrtes Ziel um des Übergangs in einen anderen Zustand oder eine andere Seinsweise willen.

Wie aber ist dieser Zustand des Dazwischenseins, der Lücke zwischen dem Freiwerden von allem und dem Freisein zu allem mitteilbar? Nur durch die Kunst. Ist nämlich Erkenntnis allein durch Erkenntnis der Allheit möglich, indem der leidenschaftlich von Sehnsucht nach dem Göttlichen Ergriffene sich immer neue, von Fixierungen und Verendlichungen freie Zugänge erschließt, dann muss der Philosoph, will er sich mitteilen, zugleich Künstler sein, gehört es nach Bruno doch zum Wesen des Künstlers, ständig Neues zu schaffen. Die Philosophie kommt also ohne die Kunst nicht aus.

Unbefriedigt von der Philosophie wendet sich der *furioso* den Musen zu und lässt sich von ihnen zu einem Werk inspirieren, das so noch von keinem geschaffen worden ist, weshalb es nicht durch Nachahmung, sondern durch Originalität besticht. Neu sind die mannigfachen und von Dichter zu Dichter, aber auch bei ein und demselben Dichter von Mal zu Mal verschiedenen *maniere de sentimenti ed invenzioni umane*, die *diversi propositi e sensi*, die *costumi e concetti rari* des *furioso.* Neu ist ferner der Ausdruck, die Form, das originär hervorgebrachte Gefäß des neuen Inhalts.

Ist nun das Wesen einer Sache gänzlich unbestimmt und haftet die Form ihr bloß äußerlich an, dann ist auch das Wesen der Kunst gänzlich unbestimmt. Hat sich dieses offenbart, muss es, soll seine Offenbarung wieder mitgeteilt werden, von Bestimmungen frei sein. Damit ist eine für die Folgezeit bedeutsame Forderung an den Künstler gestellt: Er soll eine neue Form schaffen, jedoch nicht mit dem Anspruch, etwas Bestimmtes zu schaffen.

Deshalb spricht sich Bruno so vehement gegen Nachahmung aus. Nachahmung ist für ihn der Zwang, sich abstrakten Regeln unterzuordnen. Diesen Regelschematismus gelte es zu überwinden. Nur so könne man zu einem echten Dichter werden, statt lediglich Epigone und Abklatsch einer einem selbst doch fremden Muse zu sein. Wahre Poesie folge ihren eigenen Gesetzen. Sie erwachse nicht aus Regeln.

Abb. 1
Actaeon wird von Diana in einen Hirsch verwandelt (Crispijn de Passe, Kupferstich zu Ovids Metamorphosen, 1602/1603)

Einfall als Phantasie

Für Bruno ist die Aristotelische Poetik eine Regelpoetik, die dem künstlerischen Schaffensprozess hinderlich im Wege stehe. Alte Gattungsformen gelte es abzustreifen, wolle man eigene Gedanken und Empfindungen formulieren. Es gelte, eine unverwechselbare, dem Dichter eigentümliche Form zu finden. Folglich gibt es so viele Gattungen wie (wahre) Dichter und so viele verschiedene Arten von Dichtern wie Arten origineller Gedanken und Gefühle. Nur einen Inhalt, das Absolute, haben diese mannigfaltigen und individuellen Gedanken und Empfindungen, denen die neue Form Ausdruck verleiht, selbst wenn jeder Mensch sein Ideal nach Maß seiner Fähigkeiten verfolge.

Allerdings ist das Absolute, dessen Aktaion im Kleide Dianas ansichtig wird, begrifflich nicht fassbar, in seiner Komplexität sprachlich nicht mitteilbar. So bleibt dem vom Göttlichen Begeisterten nur, die Methode anzugeben, wie man sich diesem Ziel zumindest annähern kann: durch Abstreifen alter und Bilden neuer Formen, durch Bilden der einem jeden ureigensten Form, des unwiederholbaren und inkommensurablen, weil individuellen Ausdrucks der Unendlichkeitserfahrung. Und eben dies leiste die Kunst.

Die Originalität des Künstlers erweist sich darin, dem Unnennbaren ein neues Gefäß zu geben. Die Sprachwerdung des Unnennbaren ist seine schöpferische Leistung. Wie er es sagt, daran bemisst sich seine Güte. Dieses Unnennbare entsteigt dem Innenraum des Subjekts, dem Ort der Imagination, seiner Phantasie. Sprache entsteht in dem Augenblick, da der vom göttlichen Einfall Betroffene die Vorstellungen in seiner Phantasie ungehindert wirken lässt. Er gerät in einen Zustand, da sämtliche Formen frei verfügbar sind.

Das endliche Zeichen drückt ein Unendliches an Sinn unmittelbar aus. Der Wert der Sprache besteht fortan in ihrer Transparenz auf etwas Unsagbares. Die Sprache ist, wie das göttliche Antlitz Dianas, selbst Spiegel der göttlichen Unendlichkeit. Die Objektivität, die mehr als nur subjektive Wahrheit zu sein für sich beanspruchen kann, scheint dadurch garantiert, dass das endliche und damit subjektive Selbst Aktaions im Augenblick, da er des Göttlichen innewird, ausgelöscht ist. Was jeden einzelnen der originären, Selbständiges schaffenden und unvergleichlichen Dichter auszeichnet, ist auch das, was sie alle miteinander gemein haben: ihre Originalität als unabdingbare Voraussetzung, zu diesem einen Grund vorzustoßen und ihn aus sich herauszusetzen.

Einfall um 1800

Bei allen Unterschieden im Detail: Frappierend angesichts der Geschichtlichkeit der Ideen sind die Gemeinsamkeiten zwischen der neoplatonischen Konzeption des Einfalls in der Renaissance und romantischen um 1800, bei Friedrich Schlegel etwa in der *Lucinde*.[8] Auch für Schlegel gilt: Die Kunst ist Offenbarungsort des Göttlichen. Dies ist ihr Inhalt: die Allheit, und zwar so, wie der vom Göttlichen Begeisterte sich ihr genähert hat. Darstellung des Unendlichen meint nicht Darstellung der Resultate, sondern der Art und Weise, wie es entstanden ist.

Dargestellt werden soll der Weg, die Suche. Julius schwankt zwischen höchster Verzweiflung und höchster Ekstase, dem Verlust des Absoluten und der Nähe zu ihm. In der Nähe zum Absoluten geht das endliche Ich im unendlichen Du auf, wofür als Chiffre die Geliebte, Lucinde, steht, aber ebenso gut auch Diana

8 Friedrich Schlegel: Lucinde. Ein Roman, mit den Bruchstücken aus dem Nachlaß, in: Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, Bd. 5, hg. von Hans Behler, Paderborn u. a. 1962, S. 1–92.

stehen könnte. Nur *eine* Sprache kann die Augenblicke höchster Einung festhalten: die Sprache, welche ganz der Innerlichkeit des Subjekts entsteigt.

Auch Schlegel hält das Unsagbare für sprachlich nicht einholbar. Folglich ist die Sprachwerdung der Unendlichkeitserfahrung unabschließbar und muss es auch sein und bleiben. Das Wort darf nichts Bestimmtes meinen. Gefordert ist eine Sprache der Uneigentlichkeit, die für etwas Unbestimmtes steht, was sie selbst nicht ist. Dennoch soll dieses Unsagbare sprachimmanent vorfindbar sein, denn nur die Sprachimmanenz garantiert den Bezug zu dem Unendlichen an Sinn, der für das einheitlich fassende Denken immer schon verloren ist.

Von hier aus erklärt sich die Bedeutung der Allegorie und des Symbols: Beide machen ein Unendliches an Sinn im endlichen Zeichen anschaubar. Allerdings bringt die paradoxe Forderung einer Sprachwerdung des einen, sprachlich nicht einholbaren Unendlichen ein Problem mit sich, vor dem auch Bruno schon stand: Gibt es nur ein Unendliches und ist *Alles Wissen nur Ein Wissen*, so ist auch der *Geist der Poesie … nur einer und überall derselbe* und jede neue Sprachwerdung des Unendlichen Ausdruck ein und desselben. Die Sprachwerdung des Unendlichen darf aber nicht auf Einerlei hinauslaufen, sonst bliebe der einfache Ausdruck unendlich weit hinter der Unausschöpfbarkeit des Unendlichen zurück.

Das Einerlei zu vermeiden, gibt es nur einen Weg, den auch Bruno beschritten hat: auf die Inkommensurabilität der Individualität zu setzen, auf deren ureigensten und deshalb unverwechselbaren Ausdruck. Das hat aber zur Voraussetzung, dass jeder Mensch *seine eigene Poesie in sich* trägt und die *Mannigfaltigkeit der möglichen Formen … schlechthin unermeßlich* ist.

Was nach dem Einfall bleibt

Ein Aspekt jedoch ist neu gegenüber Bruno: Schlegel verabsolutiert die Forderung nach einer Sprachwerdung des Unendlichen. Schlegel unternimmt nämlich den Versuch, sämtliche überhaupt möglichen Formen dieser Sprachwerdung zu erfassen, wohl wissend, dass dieses Ideal der Poesie unmöglich ist. Muss sich das Unnennbare stets zu einer bestimmten Form verdichten, dann ist es notwendig, soll die unendliche Mannigfaltigkeit an Formen

Abb. 2
Matthäus schreibt sein Evangelium im Beisein des Engels, Zeichen göttlicher Inspiration (Johannes Wierix, Kupferstich, 1576/1625)

ausgeschöpft werden, dass alle nur denkbaren Gattungen, Sujets, Impressionen, Empfindungen und Gedanken, Stile und Sprachebenen miteinander variiert, kombiniert und vermischt werden, dass jeder Dichter bald diese, bald jene Form bilden und alte vernichten kann, immer wieder neuen Ausdruck in immer wieder neuen Formen zu finden in der Lage ist, ohne je den Grund, das einigende Band aus dem Blick zu verlieren. Dem Spiel mit Formtraditionen, mit Versatzstücken zu einem Synkretismus aller nur denkbaren Elemente der Poesie ist keine Grenze gesetzt.

Letztlich jedoch sucht Schlegel nach der einen Form, die alle umfasst; deshalb die Suche nach dem Ausdruck, der trägt, nach dem einen Wort, das Schlüssel ist zu allem, dem echten Buchstaben als dem Zauberstab, der allmächtig ist; deshalb die bis dahin nicht gekannte Bevorzugung des Romans vor allen anderen Gattungen, und zwar nicht, insofern er eine besondere Gattung sein will.

Schwindet der Glaube daran, dass das endliche Zeichen für ein Unendliches an Sinn steht – dies geschieht schon bald nach 1800,

man denke nur an die *Nachtwachen des Bonaventura* –, dann bleibt nichts als die leere Form, der absolut gesetzte Stil, der abstrakte Ausdruck, der lediglich für sich selbst steht, beliebig variierbar, zitierbar, nicht mehr gebunden an irgendeine Bedeutung oder Inhaltlichkeit. Schlegel hat allerdings seinen Teil zu dieser Entwicklung der inhaltlichen Entleerung der Sprache beigetragen, ist doch die Form, wenn auch noch endliches Zeichen für ein Unendliches an Sinn, letztlich beliebig: Alles kann zum Mittler werden.

Einfall versus kritische Überlegung – dieser Gegensatz ist alt. Der Einfall als Widerfahrnis hat es schwer, sich zu behaupten; ihm nachzugeben bedeutet, an einem Punkt, dem entscheidenden Punkt, die Kontrolle aufzugeben, dass *es geschieht,* wie Alfred Döblin es in seinen Überlegungen zu *Die Dichtung, ihre Natur und ihre Rolle* formuliert.[9] Was in Kunst und Literatur durch die Ideengeschichte des Einfalls seit der Renaissance evident ist – bei allen Warnungen vor der Gefahr rationaler Selbstaufgabe, bei aller Kritik an künstlerischer Exzentrik, dass der Einfall Raum gebe für neue Impulse: Gilt das auch für die Wissenschaft? Gilt auch da, dass einem die Ideen zufliegen? Plötzlich, unerwartet, *out of the blue*?

In einer anderen Geschichte des Einfalls seit der frühen Neuzeit ließe sich von Giordano Bruno als Wissenschaftler *par excellence* erzählen, der unbequem, kombinationsfreudig seinen Einfällen folgt, der mehr als ‹nur› Dichter ist. Analoges ließe sich über Friedrich Schlegel sagen, bevor er katholisch wurde. Am Beispiel von Bruno ließe sich zeigen, was ein kluger Kopf tut, wenn tradiertes Wissen nicht (mehr) zufriedenstellt, wie alte Fragen neue Antworten fordern, neue Antworten zu neuen Fragen führen. Es ließe sich zeigen, wie Bruno in seiner Philosophie Methoden entwickelt, damit das, was wie Zufall aussieht, planbar wird.

Einfall versus kritische Überlegung – mag auch Widerspruch und Gegensatz das geistige Geschäft beleben: Das Eine kann ohne das Andere nicht sein. Erst die Kombination aus Anstrengung und Ergebnisoffenheit, erst das Zugleich von Festhalten und Loslassen, prospektivem Planen und sich Anheimgeben an den Zufall setzt in den Stand, Neues zu finden. Der Einfall ist der Anwalt des Neuen – des Unerhörten.

9 Alfred Döblin: Die Dichtung, ihre Natur und ihre Rolle, in: ders.: Aufsätze zur Literatur, Olten u. a. 1963, S. 211–267.

Abb. 1 und 2: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel

Gabriele Kämper

Das Schweigen der Musen

Am Anfang der Kunst stehen die Musen. Homer ruft sie zu Beginn der Ilias mit den Worten «den Groll singe, Göttin»[1] und in der Odyssee mit den Worten «Sage mir, Muse»[2] an, ihm sein Werk zu ermöglichen. In der Ilias bittet er um Gunst und Beistand der Musen.

Sagt nun mir, Musen, die ihr des Olympos Häuser einnehmt –
denn ihr seid Göttinnen, seid stets dabei und wisset alles,
wir aber hören nur die Kunde und wir wissen gar nichts.
(Homer, Ilias 2, 484-486)[3]

Die Invokation der Musen gehört zum selbstverständlichen Akt antiker Dichtung. Um die Begrenzung seiner menschlichen Fähigkeiten überschreiten zu können, bedarf der Dichter göttlichen Beistands. Diesen erflehte er von den Musen.

Mit der Anrufung bekennt der Dichter seine Abhängigkeit von den Musen als inspirierenden Mächten. Inspiration bedeutet ursprünglich die Ein-Geistung, die ins Außen verlagerte Instanz zur Gewährung dichterischer Gabe. Der Dichter begibt sich somit vor Beginn seines Schaffens in die Reflexion seiner Beschränktheiten. Nur weil er diese erkennt, sieht er die Notwendigkeit, zu deren Überschreitung um Hilfe zu bitten. Der Dichter versteht sich als Diener der Musen, von diesen erweckt, von ihrem wohlwollenden Blick berufen:

Auf wen du einst, Melpomene, als er geboren ward
Mit freundlichem Blicke herabsahst, [...]
dein Geschenk ist dies alles!
Daß der Finger des, der vorübergeht,
auf mich als den Meister der Römischen Leier zeigt,
daß ich schon lebend gefalle (wofern ich gefalle) ist
dein Werk!
(Horaz, Carmina 4. 3.)[4]

Der Musenmythos erzählt die Geschichte von dem gequälten Ringen des Dichters um Inspiration in tröstenden und befreienden Bildern. Beugt sich der Dichter nur eifrig genug, schenkt er seine Hingabe nur überreichlich, fleht er in wohlgesetzten Worten, so

1 Homer: Ilias, hg. von Joachim Latacz. Gesamtkommentar, Bd. I, Faszikel 1, München/Leipzig 2003, S. 3.

2 Homer: Odyssee, übertragen von J. H. Voss, Frankfurt/M. 1963, S. 7.

3 Homer: Ilias, S. 31.

4 Horaz: Oden und Epoden, übersetzt von Christian F. K. Herzlieb und Johann Peter Uz, Zürich/München 1981, S. 276 f.

5 Die Namen der neun Musen verweisen im Wortlaut auf ihre Bedeutung: Klio (Ruhm – Geschichtsschreibung); Melpomene (Singen – Tragödie); Terpsichore (Freude und Chor – Tanz); Thalia (Lebensfreude – Komödie); Euterpe (Erfreuen – Lyrik); Erato (Lieblich – Liebesdichtung); Urania (die Himmlische – Sternkunde); Polyhymnia (die Gesangsreiche – Hymnendichtung); Kalliope (mit schöner Stimme – Rhetorik).

Abb. 1
Euterpe, Kupferstich aus: Historica Narratio De Introductione Universitatis Iuliae (Helmstedt 1579)

ergießt sich die Gnade der Inspiration über ihn. Erinnerung, Erleuchtung, Erweckung des göttlichen Kindes im Dichter – alles liegt in den Händen der Musen. Sie hauchen dem Dichter das ersehnte Bild ein, sie führen ihn zur Dichterweihe. Sie geben, wie es ihnen gefällt, und enthalten es auch vor. Das Letzte, es liegt bei ihnen, und der Dichter ist frei, frei von der Last des Gelingens.

Am Ursprung des Musenkultes steht also die Bescheidenheit der Dichter. Wie Hesiod berichtet, öffnet Pegasus mit einem beherzten Tritt die göttliche Musenquelle Hippokrene, auf dass die Musen ihre Gaben dem dankbar ihrer Gunst harrenden Künstler offenbaren. Mit dem mnemotechnischen Vers Klio/Me/Ter/Thal//Eu/Er/Ur/Po/Kal[5] erinnert sich der um humanistische Bildung Ringende der Aufgabenteilung dieser Töchter von Zeus und Mnemosyne. Kein Sterblicher hätte es gewagt, sich ihnen zu nähern zum Zwecke forcierter Inspiration.

Mit der Antike verschwindet der Glaubenskosmos, in dessen Gefilde die Musen wirkten. Doch ihr Mythos lebt weiter – zäh und wandelbar. Die Muse hat Renaissance, Barock und literarische Moderne, Aufklärung, Geniekult und Aufsprengung künstlerischer Subjektivität problemlos überdauert. Sie wandelt ihre Gestalt und ihren Ort im Inspirationsgefüge der Epochen, doch sie verschwindet nie. Sie behauptet ihren Platz in sämtlichen nachhellenischen Zeiten und wird als selbstverständlicher *topos* des kollektiven Bildervorrats in Medien aller Art dienstbar gemacht. Was nur befähigt sie dazu? *(Abb. 1)*

Die Migration der Musen

Es ist keineswegs selbstverständlich, dass die Autoren der Renaissance die Musen als Topos antiker Dichtung so intensiv und breit rezipieren. Vielmehr reflektieren sie im Zuge der Wiederentdeckung der Antike eine drängende zeitgenössische Herausforderung: die Legitimierung des Dichtens und deren Einbindung im Kontext christlicher Weltdeutung.[6] Das Insistieren der frühen italienischen wie deutschen Humanisten auf der himmlischen Herkunft der Dichtung erklärt sich aus der Notwendigkeit, die Dichtung gegen die theologische Unterstellung der Lüge, Sittengefährdung und Glaubenszersetzung zu verteidigen, galt doch die klassische Literatur als verderbliche, verführerisch lockende gottfeindliche Versuchung, ja geradezu als *dämonische Inspiration.* Es lag im Interesse der Renaissance-Dichter, eine an das Christentum anschlussfähige Legitimierung dichterischen Schaffens zu formulieren, und diese fanden sie im Topos der göttlichen Inspiration selbst. Petrarca spricht von einem «himmlischen Impuls», der dem Dichter die Hand führt, Boccaccio von einem «aus dem Schoße Gottes stammenden» Willen zur Dichtung.[7]

Der *furor poeticus* (Marsilio Ficino) des Renaissance-Dichters wird von den Musen erregt, die in der Seele des Dichters die Erinnerung an einstig erlebte himmlische und göttliche Harmonie wecken. Verlust, Sehnsucht, Ahnung und Rückerinnerung beschreiben den von den Musen eingegebenen dichterischen Prozess. Die Gottesebenbildlichkeit des Menschen, wie sie das humanistische Weltbild beschrieb, beruht weitgehend auf der Willensfreiheit und der Begabung zur schöpferischen Leistung des Menschen. In solcher Analogie hat auch und besonders der Dichter Anteil am göttlichen Ursprung, der ihn in Form eines andauernden Einflusses aus göttlicher Quelle bewegt. Sein Eifer für das den Musen geheiligte Studium verbindet die von außen einwirkende Inspiration mit der eigenen Aspiration – und erlaubt zugleich, das reichhaltige Repertoire an Musen-Metaphern der Antike zur idealisierten Selbstdarstellung einzusetzen. Die Begeisterung des humanistischen Dichters für die Musen als inspirierende Instanz von Beseelung und Anrührung kreuzt sich hier mit der Umdeutung der göttlichen Inspiration der antiken Musen in einen christlichen, die Legitimierung dichterischen Schaffens erzwingenden Kontext.

6 Christoph J. Steppich: Numine afflatur. Die Inspiration des Dichters im Denken der Renaissance, Wiesbaden 2002.

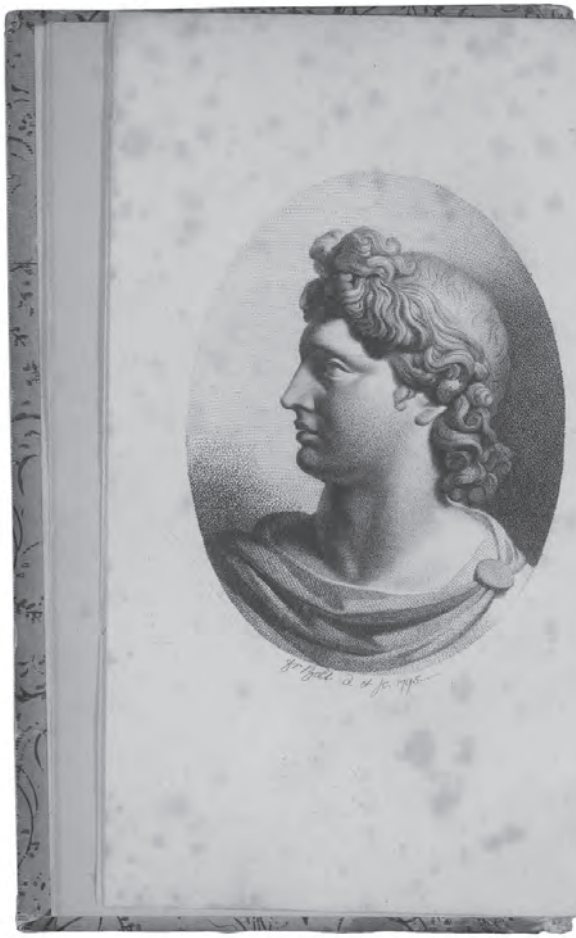
7 Ebd., S. 363.

Die erforderliche Gottesvermittlung der dichterischen Gabe wurde so gewährleistet. Die Muse aber war darin ein Stück näher an den Dichter gerückt: Die an verbindliche Glaubensvorstellungen gebundenen Himmel der Antike wie des Christentums standen weit über den Mittlerwesen der Musen, auf deren Anrufung man im genannten legitimierenden Sinne nicht verzichten mochte, die in einer imaginären vertikalen Linie jedoch selbst an Gottesnähe verloren hatten. Die magnetische Kette der Musen, von der Platon im *Ion* berichtet, war ein Stück erdenschwerer geworden. Dafür hatte sich der Christengott einiges von der inspirierenden Funktion der Muse gesichert. Hatte nicht Juvencus, einer der ältesten christlichen Epiker überhaupt, schon im vierten Jahrhundert den Heiligen Geist um Inspiration angefleht und damit sowohl einen bis ins 17. Jahrhundert hinein lebendigen poetologischen *topos* der Musenablehnung begründet wie auch eine christologische Inspirationstheorie erprobt, die in der Anrufung des christlichen Herrschers dichterische Beseelung sucht? War ihm nicht das Dichten Gottes-Dienst wie seinen heidnischen Vorgängern der Musen-Dienst Schlüssel zur Dichtung? Schloss die *invocatio* eines christlichen Dichtergeistes nicht auch das von den Musen versprochene Ziel der Unsterblichkeit ein? Die Harmonisierung von antiker und christlicher Inspiration erreicht mit Dante einen Höhepunkt. Er ruft die Musen als Ammen wie als hochheilige Jungfrauen an, ihn mit süßer Milch zu nähren, er vertraut ihnen an heiklen Wegmarken seines Werkes. Calderón spricht sogar von Christus als dem wahren Apoll. Das christliche Abendland, so folgert Ernst Robert Curtius, erhält mit dem Epos auch die antike Form der Musenanrufung lebendig – wenngleich oft in vehementer Abwehr oder Umdeutung.[8] Doch auch wenn die Gottesanrufung vor allem für die geistliche Dichtung neben die mal mehr, mal weniger großmütig integrierte Anrufung der Musen trat: Gott als Muse war nicht der Weg. Die Schwerkraft zielte auf den Künstler selbst.

8 Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948, S. 232–252.

Renaissance am Musenhof

Die Verlagerung des Göttlichen in den Künstler mündet in den Begriff der Genialität. Sie konnte erst entstehen, als der Künstler vom Diener der Musen zum eigenen Herrn sich emanzipierte. Bevor dieses im 19. Jahrhundert in der Reinform des genialischen



Künstlers und der Ausformung seiner Huldigung einen Höhepunkt erreichte, vollzog sich ein Wandel an den Fürstenhöfen im ganzen deutschen Lande. Das Verständnis von Kunst revolutionierte sich, als im Gefolge der Renaissance Genialität nicht nur den gelehrten Künsten, den *artes liberales*, sondern auch den Lehrberufen, der Malerei, Bildhauerei und Architektur, zugemessen wurde. Was bloßes Handwerk gewesen war, beanspruchte die Idee der göttlichen Inspiriertheit. Die bildenden Künstler begehrten nun auch die Gunst der Musen. An barocken Höfen, die sich selbst Musenhöfe nannten, fanden sie Raum und Resonanz für ihr Wirken. Diesen kleinen und mittleren Höfen, die sich aus Neigung – und Notwendigkeit, weil es an Mitteln und Bedeutung für großpolitische Hahnenkämpfe fehlte – der Dichtung, der Musik und dem Theater, der Malerei, der Buchkunst und dem Gartenbau verschrieben, ist eine ganz eigene Hochzeit der Muse zu verdanken. Die erheblichen Bemühungen beispielsweise der Fruchtbringenden Gesellschaft zu Köthen, durch Übersetzungen, Grammatiken, Wortbildungsprozeduren u. ä. der bis dato als minder bewerteten deutschen Sprache zu literarischem Rang und entsprechender Ausgestaltung zu verhelfen, bahnten auch der Muse den Weg in die deutsche Dichtkunst.

Hier schließt man an den antiken Musenkult an, ohne der inquisitorischen Enge der Renaissance in Bezug auf das heidnische Vorurteil noch weiter ausgesetzt zu sein. Der Musenkult wird spielerischer. Der Humanismus setzt das Tableau der Referenzen. Die enthusiastische dichterische Entrückung als Huldigung an Horaz ist Konvention geworden. Der *furor poeticus* steht bereits in langer Tradition und bereitet die Ausstattung des Künstlers mit Zügen des Genialischen vor. Opitz strebt in seinem *Buch von der deutschen Poetery* den poetischen Taumel an. Gottsched stellt seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst* eine Ode an die Muse voran, identifiziert die «Begeisterung, das berühmte Göttliche»[9] als das

9 Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst, Leipzig 1730, zitiert nach: Ausgewählte Werke, hg. von Joachim Birke und P. M. Mitchell. 12 Bände, Bd. 6,2, Berlin/New York 1968–1987, S. 13.

10 Ebd., S. 18 f.

11 Johann Peter Uz: Sämtliche poetische Werke, Stuttgart 1890, S. 43–46.

Musen - Almanach
für
das Jahr 1796.

Herausgegeben
von
Schiller.

Neustrelitz,
bei dem Hofbuchhändler Michaelis.

Abb. 2
Frontispiz des Musen-Almanachs für das Jahr 1796

Prinzip der Dichtkunst schlechthin und schwärmt von der «Begeisterung der Musen», nach der das gelungene Gedicht «schmeckt»[10]. Johann Peter Uz wagt 1749 in seiner Ode an die *Lyrische Muse* einen neckischen Ausbruch:

Wohin, wohin reißt mich die strenge Wut?/ Seht,
auf der Ode kühnen Flügeln/
Entweich ich, voller Glut,/ Der blödern Musen Blick
und diesen stillen Hügeln.
Denn nur von Lust erklingt mein Saitenspiel,/
Und nicht von leichenvollem Sande/
kriegrischem Gewühl/ Und vom gekrönten Sieg im
blutigen Gewande.
Die Zeit ist hin, da manchmal noch zum Dank/
An eines klugen Helden Seiten/
Die Muse Nektar trank,/ Durch die er ewig lebt und
glänzt durch alle Zeiten.[11]

Den Musen entweichen, das Eigene wagen, dem Heldenlob versagen, der eigenen Lust folgen – das sind entschlossene Absetzbewegungen von einer dem großen Ganzen verpflichteten, göttlich verbürgten Poesie. Da entschlüpft einer den Musen und will den überströmenden *furor poeticus* ganz für sich. Und dieser neuen Lust an der zugleich selbstbewussten und spielerischen Einverleibung der Musenhoheit gehört die Zukunft. Die ganze aufstrebende Blüte der deutschen Dichter des späten 18. Jahrhunderts versammelt sich – natürlich – im Musen-Almanach. Von Paris inspiriert, erschien ab 1770 der Göttinger Musenalmanach; der Hamburger, auch Vossischer Musenalmanach genannt, folgte, der Leipziger, der Wiener – und schließlich der berühmteste: der Musenalmanach von Friedrich Schiller, der ab 1796 die großen Namen der Klassik und der Frühromantik publiziert: Goethe, Hölderlin, Tieck, Herder, alle sind sie dabei. Weitere Musenalmanache, unter anderem von August Wilhelm Schlegel, von Chamisso und von Gustav Schwab, erscheinen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Die deutsche Literatur begegnet sich im Namen der Muse. Denn,

wie Goethe sagt, «Nur die Muse gewährt einiges Leben dem Tod»[12], und das gilt für das gedruckte Wort allemal. *(Abb. 2)*

Aber so richtig ernst nimmt man die Musen nicht mehr. Der Anrufung folgt keine Verehrung mehr, sondern spielerisches Zitat und – endlich – die intime Annäherung. Der Musenkuss wird geboren. Dieser entspringt nicht der antiken Vorstellung, die zwar allerlei intime Begegnungen zwischen Göttern und Irdischen kennt, aber keine innige Nähe zwischen Muse und menschlichem Dichter zulässt.[13] Das Verhältnis von göttlicher Inspiration und menschlicher Verehrung duldet nicht die Mediation erotischer Natur, wie sie sonst den Göttern der Antike selbstverständlich zur Verfügung steht. Doch im 19. Jahrhundert ist die Muse so weit dem Himmlischen entrückt, dass sie mit erotisierenden Begehrlichkeiten besetzt wird. Nunmehr ist es ihr Kuss, der den Dichter inspiriert. Thomas Mann huldigt dieser Erotisierung und Spiellust im Umgang mit den Musen in sanfter Ironie. In *Lotte in Weimar* lässt er als Mitglieder eines Musenvereins Adele Schopenhauer, Tochter von Literatin Johanna Schopenhauer und Schwester des Philosophen, samt den Muselinen Julemuse, Adelmuse und Tillemuse vorstellig werden. Unbekümmert spielen sie die Musen für die Grimms, Schlegels, für Savigny, Wieland oder Fürst Pückler und lassen in ihren Tänzen die Träume vom Musenhof noch einmal aufleben.[14]

Gefährtin der Manie in der Moderne

In der inzwischen zur klassischen Moderne gewordenen Kunst des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts ringen die Künstler besonders verzweifelt mit dem Entschwinden einer im Äußeren, gar im Göttlichen verortbaren Quelle der Inspiration. Die erbarmungslose Individualisierung einer von Transzendenz befreiten Gesellschaft einerseits, der Geniekult des aus sich schöpfenden autarken Subjekts andererseits wirft sie genau auf die Begrenzung ihres Ichs zurück, die sie zu negieren suchen. Abhängig, begrenzt, dienend, passiv und dabei dankbar und glücklich zu sein, wie es den großen Dichtern der Antike selbstverständlich war, ist ihnen im Zeichen eines Genie- und Autarkiekultes versagt. Doch woher die Inspiration nehmen, wenn sie von den Musen nicht mehr genommen werden kann?

12 Johann Wolfgang von Goethe: Berliner Ausgabe. Poetische Werke [Band 1-16], Bd. 1, Berlin 1960ff, S. 199–204.

13 Walther Ludwig: Der Ritt des Dichters auf dem Pegasus und der Kuß der Muse - zwei neuzeitliche Mythologeme, in: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, 3 (1996), S. 55–111.

14 Hans-Georg Pott: Amor in Weimar, in: ders.: Liebe und Gesellschaft. Das Geschlecht der Musen, München 1997, S. 41–54.

Der Rausch wird zur Inspiration. Die grünen Flaschen des Absinth. Das Haschischessen. Drogen und Ekstase. Mit Wucht wirft sich der Künstler in die Abgründe all dessen, was die Kontrollinstanzen seines Ich zu durchbrechen verspricht. Der erotische Rausch, der nahezu rituell beschworene Gang zu den Prostituierten, die Gefahr des Verlorengehens, das Risiko des körperlichen Verfalls – sie gehören auch zu dem Drang, in eine Region vorzustoßen, in der mit dem Vergessen des Ichs die künstlerische Inspiration zu locken scheint. Auf den Spuren Rimbauds und Baudelaires verlieren sich viele, und der Weg wird zum Künstlermythos der Moderne an sich, in den Inspirationsritualen der Surrealisten ebenso zu finden wie in den psychedelischen Bewusstseinserweiterungstrips der Achtundsechziger. Die klischeehafte Lust an ermordeten Prostituierten, der Gewalt verfallenden Outlaws und dem Schauder real verbürgter Abgründe exotisierter Gegenwelten zeugt von der Gewährleistung der Inspiration aus dem Mut zur Entgrenzung. Wahrhaftigkeit, so lautet diese wilde Poetologie, entsteht aus Verletzung, Verwüstung, Verfall. Die Harmonielehren der Antike, des Humanismus und der Klassik verstummen vor dem modernen *furor poeticus*. Die Koketterie antibürgerlichen Posierens tut ihr Übriges, den Künstler ganz in den geweihten Abgründen des Anderen zu verorten.

Doch auch das rastlose Wüten sucht nach Erlösung. Und so folgt die Muse dem abgründigen Dichter, um ihn im schlimmsten Rausch mit den Gaben der Göttlichkeit zu beglücken. Der Dichter Baudelaire, auf der Suche nach dem göttlichen Licht im Trinken, im Rausch, unersättlich nach dem Nicht-Ich, getragen von der Selbstempfindung und -stilisierung als leidender Christus, gibt sich dieser Allmachtsphantasie als Wurzel seiner künstlerischen Produktivität hin. Er weiß, dass der Künstler zum Genie wird, indem er das Kind in sich wiederfindet, ein Kind, das selbst bereits ein Genie ist, da es seine einstige Göttlichkeit bewahrt hat.[15] Er weiß, das Genie in ihm «ist die genau formulierte Kindheit, die nun männliche und kraftvolle Organe für ihren Ausdruck besitzt».[16] Baudelaire hat die schlechte Mutter seiner Kindheit durch Wein und Drogen ersetzt und darin die Muse gefunden, die ihn nährt. Sein Musenanruf gilt der Quellgottheit, die süße Milch und Honig in Form von Erinnerung und Inspiration spendet.

15 Oskar Sahlberg: Baudelaire und seine Muse auf dem Weg zur Revolution, Frankfurt/Main 1980.

16 Charles Baudelaire: Sämtliche Werke, hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 6, München u. a. 1975, S. 166.

Du arme muse – ach wie ist dir heut?/ Aus hohlem aug dir nachtgesichte steigen/
Auf deinem antlitz seh ich ausgestreut/ Den wahnsinn und die angst in kaltem schweigen.
(...)
Ich wünschte dass in der gesundheit blüte/ Dein busen stets von hochgedanken glühte/
In rytmen rieselte dein christlich blut.
Wie klänge der antiken silbenflut/ Wo mit Apoll von dem das lied wir lernten/ Der grosse Pan regiert · der herr der ernten.
(Die kranke Muse 1857, übertragen von Stefan George)[17]

Sein Musenanruf gilt aber auch der leibhaftigen Madame Sabatier, seiner Muse im Leben. Doch Baudelaire wirbt nicht nur um die Gunst ihrer Inspiration, sondern drängt auch auf sexuelle Erfüllung. Schließlich folgt sie seinem Werben, doch ihr Musendasein ist damit verspielt: Baudelaire wirft ihr vor, als Inspirationsquelle und Muse für seine Gedichte nun nicht mehr zu taugen. Das Göttliche ist entweiht. Die Muse der Moderne nimmt die Fesseln der Beschränkung auf sich, von denen der Dichter sich zu befreien sucht.

Mit Federico García Lorca tritt ein unzeitgemäßer Später auf, der noch einmal eine göttlich begründete Poetologie entwirft. Der Künstler, so die berühmte Sequenz, die die Verbundenheit Lorcas mit dem spanischen Barock bestätigt, empfange die Bilder von Gott und schaffe ihnen dann mit seiner Sprache ein Kleid.[18] Lorca beschreibt ein Künstlerbild, in dem die Passivität der Inspiration dem Künstler die Position des Gläubigen zuweist und seine Kunst als einen weihevollen, geradezu priesterlichen Akt erscheinen lässt. Doch mit dieser Reminiszenz an die Antike ist Lorca auf verlorenem Posten. Das künstlerische Genie seiner Zeitgenossen zeigt längst schon andere Konturen. Die modernen Poeten sprechen viel von Inspiration und verschweigen ihre Musen. Und die Musen schweigen meistens auch.

Die große Muse Gala, der dunkle Engel erst Paul Eluards, dann Dalís, nimmt beispielhaft die Rolle der ambivalenten Muse ein. Sie nährt den Künstler mit dem Kostbarsten und Notwendigsten: dem Glauben an seine Genialität. Sie nährt ihn weiterhin mit der

17 Stefan George: Gesamt-Ausgabe der Werke, Bd. 13/14, Berlin 1930, S. 22 f.

18 Eike Barmeyer: Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie, München 1968, S. 13.

Indienststellung aller ihrer Gaben in den Glauben an sein Genie. Sie verlässt die Familie, sie verzichtet auf eigene künstlerische Ambitionen, sie schmeichelt seinem erotischen Ego, sie tröstet seine verletzte Seele, sie kompensiert seine sozialen Defizite, sie organisiert seinen Haushalt, seine Geschäfte, seinen Aufstieg, seinen Ruhm und seinen Erfolg. Sie nimmt die Schuld für seine Krisen auf sich, sie erträgt seine Launen, sie verzeiht seine Untreue. Sie zieht den Hass und die Verachtung der Freunde, der Konkurrenten, der Kritiker und der Biographen auf sich. Wo er erfolgreich ist, ist sie geldgierig. Wo er genial ist, ist sie banal. Wo er ein Sinnenmensch ist, ist sie sextoll. Wo er eigensinnig ist, ist sie schrullig. Wo er das Genie ist, ist sie die Hexe.[19] Die Muse ist nicht mehr göttlich, aber sie ist allmächtig. Sie ist das Dunkle, das Beschränkte, das Kleinliche und Hässliche, das ganze menschliche Kleinklein, welches das Genie abstreift. Inspiration und Dienen fallen in der Muse zusammen.

Musenpropaganda

In ihrer rhetorischen Allgegenwärtigkeit ist die Muse auch in unerwarteter Umgebung zu finden. Ganz ohne spielerische Eleganz, ohne rauschhafte Ummantelung oder schwärmerische Sehnsucht, vielmehr in der Umdeutung der Kunst zur nationalsozialistischen Propaganda mochten auch die Granden des NS nicht auf die Musenanbetung verzichten. Das Eisenacher Bach-Museum hat im Zuge einer Ausstellung zu der rassistisch motivierten Platzanweisung an Mendelssohn und Bach den Musendienst im Einsatz des Dritten Reichs gezeigt. Die Muse mit dem Hakenkreuz auf der Stirn ist an der Lyra als Kalliope zu erkennen, Muse der Rhetorik und Mutter des Orpheus. Der Schlaf der Vernunft mag bei diesem Plakat nicht eigentlich als Aussage des Künstlers beabsichtigt gewesen sein. *(Abb. 3)*

Die Muse heiligt hier die nationalsozialistische Kulturpolitik und lässt sich darin im Kontext anderer Anleihen aus der Antike verstehen. Sie bleibt jedoch singulär. Rhetorische Rückgriffe auf die «Muse der Revolution» oder die «missbrauchte Muse»[20] bleiben der politischen Sprache äußerlich. Das Inspirationsmoment, göttliche Aufladung und Speisung bleiben auf die Suche des Künstlers beschränkt.

19 Linda C. Hults: The witch as muse. Art, gender , and power in early modern Europe, Philadelphia 2005.

20 Michael Hans Kater, Maurus Pacher (Hg.): Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich, München 1998.

Muse mit NS-Rune. Plakat von Richard Klein, ca. 1937

Die Emanzipation von den Musen

Aus der Antike berichtet uns Sappho: «Aber mich haben die goldenen Musen wahrhaft glücklich gemacht, und ich werde, wenn ich gestorben bin, nicht der Lethe anheimfallen.» Wo die mythische Muse ihr Füllhorn der Inspiration freundlich ausschüttet, ist die moderne Muse zur hart umkämpften Ressource geworden, deren symbolische, soziale und emotionale Anteile aus den Geschlechterordnungen der Neuzeit geschöpft werden. Eine Inspirationslehre weiblicher Schöpfungskraft, gar deren symbolische Verbindlichkeit, entwächst diesem Musenkult nicht. Im Jahr 2009 zeigte das Metropolitan Museum in New York die vielbeachtete Ausstellung *Das Model als Muse*. Der Titel beschreibt die Entleerung der Muse und deren Neukonstruktion als Projektionsfläche

eines von Modemachern exekutierten ästhetischen Zeitgeistes. Das Model als Muse ist der leere Spiegel einer Anbetung, in der der Künstler nur noch sich selbst vergöttert.

Als Göttinnen der Schönheit und des Gesangs gern gelitten, gelten Frauen in den Künsten der Weltauslegung und -interpretation als begrenzt und relativ. Auch wenn der Geniekult um den Künstler insgesamt verblasst, so suchen sich die Formen der Glorifizierung doch neue Kanäle in cooleren Kulten. Die Anbetungsstrukturen leben in den säkularen Bewunderungszuteilungen der Gegenwart fort. Die Verhaltenslehren des Kultes lassen keine Göttinnen zu. Aber leichte Musen sehr wohl.

Bildnachweis: Abb. 1 und 2: HAB – Abb. 3: Blut und Geist. Ausstellungskatalog, Bachhaus Eisenach 2009, S. 7.

Helwig Schmidt-Glintzer

Der Blitz im Unbewussten

Originalität in China

Am Anfang steht die Geschichte von einem tödlichen Einfall, wie sie das «Wahre Buch vom Südlichen Blüteland» des großen Zhuangzi (3. Jh. v. Chr.) berichtet. Man könnte diesen Bericht auch eine umgekehrte Schöpfungsgeschichte nennen:

«Der Herrscher des Südmeeres war der Geölte, der Herr des Nordmeeres war der Blitz, der Herr der Mitte war der Unbewusste (Hundun). Der Geölte und der Blitz trafen sich immer wieder im Lande des Unbewussten, und dieser behandelte sie vorbildlich. Der Geölte und der Blitz berieten sich, wie sie des Unbewussten Tugend belohnen könnten, und sie sagten sich: ‹Alle Menschen haben sieben Öffnungen, um zu sehen, zu hören, zu essen und zu atmen. Er bloß hat sie nicht; wir wollen sie ihm bohren.› Jeden Tag bohrten sie ihm eine Öffnung, und am siebten Tag war der Unbewusste tot.»

Der Unbewusste, *Hundun*, war im Einklang mit dem All. Er brauchte keinen Einfall und keine Freundlichkeit, ihm war schon alles zugefallen. Das sollte so bleiben, meint Zhuangzi, denn warum sollte er sich stören lassen? Diese Beschreibung eines Einklangs mit dem Ganzen schließt den Perspektivwechsel mit ein: dass es für den Einzelnen eine Außenwelt gibt, die störend eingreift. Ansonsten war diese Außenwelt schon hineingenommen in «alles unter dem Himmel», auch bei den Konfuzianern, die mit den Daoisten den Begriff des Dao teilten. «Zu allen Zeiten aber war und ist das Dao die rechte Waage. Wer vom Dao abweicht und auf sich selber gestellt eine Wahl trifft, der erkennt nicht, wo wirkliches Glück und Unglück sich verborgen hält.»[1] Anfechtungen gab es vielfach durch die Jahrhunderte, und so wurde die Lehre vom Dao zum Kern allen Räsonierens in China, insbesondere seit der Etablierung bürokratischer Staatlichkeit im 10. Jahrhundert n. Chr.

Dass dann der Einbruch des Westens mit der Macartney-Mission im Jahre 1793 als Überraschung empfunden wurde, war die Folge einer bereits im Inneren bestehenden großen Verstörung,[2] insbesondere weil sich die Fremden, die nur ihren Gott als oberste verehrungswürdige Instanz anerkannten, der Ordnung unter dem Himmel nicht einfügen wollten. So erlebten die Eliten Chinas den Einbruch der Europäer im frühen 19. Jahrhundert als Herausforderung und erkannten, dass sie sich nun öffnen müssten. Dies taten sie so umfassend, dass sie sich selbst mit dem Westen verwechsel-

1 Xunzi XXII, 16; vgl. Hermann Köster: Hsün-tzu, Kaldenkirchen 1967, S. 299.

2 Siehe James L. Hevia: Cherishing Men from Afar. Qing Guest Ritual and the Macartney Embassy of 1793, Durham 1993.

ten und dann doch irgendwie merkten, dass sie sich nicht ganz verlieren sollten, zumal sie sahen, dass der Westen mit seiner eigenen Ordnung nicht mehr zurechtkam. Und doch wurde alles, was sie selbst einmal ersonnen und ausprobiert hatten, überlagert durch die neuen Produkte des Westens, die sie einführten und nachahmten bis hin zur Piraterie. Dabei waren sie doch immer schon offen gewesen, nicht zuletzt gegenüber fremden Lehren und Völkern. (Die Selbstbeschreibung einer in sich geschlossenen Welt war eigentlich nur eine Hilfskonstruktion gewesen, um die Welt irgendwie berechenbar zu machen, um dem Zufall zu begegnen und der Lethargie vorzubeugen.) So erklärt sich seit den frühen Anfängen organisierter Staatlichkeit die Rede vom «Ruf des Himmels», von der «Schrift am Himmel».[3] Spätestens die Überlegenheit der Astronomie der Jesuiten in der Mitte des 17. Jahrhunderts aber hatte das Deutungsprivileg der chinesischen Himmelskunde ins Wanken gebracht.

Wie in Europa das Fernrohr den Glauben an die Macht der Geister nicht zum Verschwinden gebracht, sondern nur anderen Sphären zugeordnet hatte, so blieb auch in China die alte Ordnungsvorstellung des Dreiklangs von Himmel, Erde und Mensch wirksam. Auf längere Sicht aber wurde von allen der Einfall des Westens als grundstürzendes Ereignis empfunden, wonach die Eliten glaubten, das Ende einer Zeit sei gekommen und China müsse ganz neu erfunden werden. Zwar gab es manche, die an der Substanz festhalten wollten und die nur die Grammatik der Kultur glaubten reformulieren zu müssen. Doch die Machtkämpfe und das Aufkommen einer Vorstellung von nationaler Identität und deren Behauptung gegenüber den Feinden erschwerten das Anknüpfen an eigene Traditionen. Dabei erwies es sich als Bürde, dass über den Einzelnen zwar viel nachgedacht, dass aber Strukturen der Teilhabe und der organisierten gesellschaftlichen Befriedung für eine beschleunigte staatliche und gesellschaftliche Veränderung damit nicht hinreichend verknüpft waren. Es fehlten Konzepte und Bilder wie jenes vom Vaterland und vom Leviathan, kurz das, was Shmuel Eisenstadt als «access to the center» bezeichnete. Es gab Bilder von Höllen, aber kein Gesamtprogramm des Nebeneinanders von Alt und Neu, von Verdammnis und Erlösung wie auf den Titelblättern der Bibeln des 16. Jahrhun-

3 Siehe Michael Friedrich: Tradition und Intuition. Zur Vorgeschichte der Schule von Chu Hsi, in: Helwig Schmidt-Glintzer (Hg.): Lebenswelt und Weltanschauung im frühneuzeitlichen China, Stuttgart 1990, S. 1–43, hier S. 2 f.

derts. Der Einzelne war nicht ausreichend eingebunden in den Weltenlauf, was dann zu dem Diktum des Republikgründers Sun Yatsen führte, in China habe der Einzelne zu viel Freiheit gegenüber dem Staat, der Nation, und es komme nun darauf an, den Staat zu stärken. Die Welt sah man wie seit jeher als eine aus dem Gleichgewicht geratene Ordnung. Einfälle konnten da störend sein oder stabilisierend, und gesucht wurde nach allem, was das Chaos verhindert. Als dann kein anderer Rahmen mehr aufzurufen war, kein Dao, kein Kosmos, sollten die Massen, die Summe der Menschen, gefasst im Begriff der *Massenlinie,* den Orientierungsrahmen abgeben.

Die Überlieferung der Kulturstifter

Dabei hatte seit Konfuzius der Einzelne im Mittelpunkt gestanden, repräsentiert in den Kulturheroen, zugleich aber doch immer angewiesen, sich der Überlieferung anzuschließen und nicht sich selbst als Kulturstifter zu definieren. Gerade der Verzicht auf Geltungs- und Wahrheitsansprüche war der Entfaltung von Eigensinn günstig. Die Rolle des Heiligen, des Charismatikers, wurde verstellt durch ein Ideal des Edlen, der nach Vollkommenheit strebt, ohne eigene neue Gesetze zu schreiben. Es blieb aber der Gedanke lebendig, der Einzelne könne sich durch seine Taten hervorbringen, verbunden mit der Idee von einem Anfang ohne Schöpfungsakt, wie er, nicht ohne Einfluss buddhistischer kosmologischer Vorstellungen, im 7. Jahrhundert formuliert wurde:

«Es gibt Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, und die bewusste/wache Seele durchlebt alle drei Stadien ohne je unterzugehen. … Man versammelt verdienstvolle Taten, lässt die eigene Niedrigkeit dahin schmelzen, nimmt vielerlei Gestalt an, säubert den Geist bis man das Stadium der Nicht-Geburt und die Höchste Buddhaschaft erreicht.»[4]

Diese Passage entstammt einem Text, der mit der folgenden, auf das «Buch der Wandlungen» (*Yijing*) verweisenden Feststellung beginnt:

«Große Menschen traten einst auf und leiteten die Menschen an. Doch alles, was vor der Zeit der Aufzeichnung von Ereignissen durch Knotenschnüre lag, bleibt unerwähnt in der schriftlichen Überlieferung. Daher können wir darüber nichts wissen.»[5]

4 Weishu 114, S. 3026 (Ausgabe Zhonghus shuju, Peking 1974).

5 Weishu 114, S. 3025.

So blieb dem Einzelnen nichts übrig, als seinem Herzen zu folgen und eine Poetik zu formulieren, die sozial verträglich war und doch von dem eigenen Rhythmus und zugleich von dem Insgesamt des Universums bestimmt war. Von daher bezog das Innere die Stimulierung, und außer der Welt als Ganzer gab es keinen anderen Bezugsrahmen. Es entstanden neue Räume der Wahrheitssicherung, andere Sinnsphären, so dass einer prinzipiellen Ergebnisoffenheit keine gestaffelten Kontrollinstanzen entsprachen, kein Kanon, keine durch eine Priesterschaft verwalteten Gesetze. Der Einzelne war in seiner Freiheit verloren.

Das Universum als Ordnungsrahmen blieb eine dauernde Herausforderung, der man sich immer wieder stellen konnte und musste. Bei Zhuangzi selbst konstituierte man diesen Ordnungsrahmen noch nachträglich, indem man 1000 Jahre nach seinem Tod noch Lehrer für ihn erfand und seine Einsicht auf daoistische Jenseitserfahrungen zurückführte, was ihm dann auch erst die Bezeichnung «der Wahre Edle aus dem Südlichen Blütenland» einbrachte.[6] Zu jener Zeit waren auch die Jenseitsvorstellungen bürokratisiert und zur Einhegung des freien Einzelnen entfaltet worden. So wurde das Charisma gebrochen, die Intuition in das kosmische Gefüge zurückgeholt, und selbst die Worte der Geister wurden den Menschen übertragen. Denn das Diktat eines heiligen Geistes, eine Stimme von außen sollte es – ganz im Sinne alttestamentarischer Monokratie – nicht geben! Schon bei den frühen Orakelbefragungen hatte der Herrscher die Wünsche seiner Ahnen formuliert, die Einfluss ausüben. Der Wahrsager war nicht mehr das Sprachrohr der Geister; er erläuterte die Hexagramme – und indem die Texte bald länger wurden, sprachen sie dann nur noch für sich selbst.[7]

Die Töne des Herzens und das Echo in den Bergen

Unvermeidlich wurde nach mehreren Traditionsbrüchen, dass der Konflikt zwischen Beharrungsforderung und Veränderungsdruck zu einer «querelle des anciens et des modernes» führte. «Die Malerei folgt dem Herzen», schreibt Shitao um 1700.[8] Damit folgt er einer alten Vorstellung, wonach das Herz die Quelle aller sinnlichen Impulse sei. Auch die Töne entstammen dem Herzen, wie es der Traktat über Musik im Buch der Riten weiß.[9] Diese Einsicht

6 Siehe Shiyi Yu: Zhuangzi's Posthumous Titles and Teachers: How Did Zhuangzi Continue Speaking to the Heart?, in: T'ang Studies 26 (2008), S. 85–97.

7 Stephen L. Field: Who Told the Fortunes? The Speaker in Early Chinese Divination Records, in: Asia Major Third Series 13:2 (2000), S. 1–14, hier S. 14.

8 Shitao: Aufgezeichnete Worte des Mönchs Bittermelone zur Malerei, Mainz 2009, S. 9.

9 Vgl. Dagmar Schäfer: Ganying – Resonance in Seventeenth-Century China, in: Siegfried Zielinski und Eckhard Fürlus (Hg.): Variantology 3, Köln 2008, S. 225–254, hier S. 234.

endet dann in der Verknüpfung von allem und der Aufhebung alles Spezifischen. Himmel und Erde, die Welt der Geister und Götter beziehen sich aufeinander. Dieser Gedanke wurde bereits in der Zeit der Reichsbildung gefasst und ist besonders eng mit dem Text *Huainanzi* verknüpft, der in das dritte vorchristliche Jahrhundert datiert wird.[10] Von innen also kommt zwar das Neue, das aber immer auch im Wechselspiel zwischen innen und außen steht und sich daraus entwickelt. Die wechselseitige Beziehung zwischen Himmel und Menschheit (*tianren ganying*) bzw. zwischen Himmel, Erde und Mensch war seit jeher das Grundmuster politischen Selbstverständnisses und hat den ästhetischen Diskurs geprägt. Dabei wurde das Denken früh durch das Bewusstsein von einer vorgestellten Form oder Gestalt bereichert. In der Landschaftsdichtung des frühen Mittelalters, die seither ein wesentlicher Teil des Fundaments aller Imagination war, ist von der geistigen Vorstellung, der Visualisierung die Rede. Für solche geistige Repräsentation wird der Ausdruck xiang dem Ausdruck si, mit dem zusammen er später den Ausdruck für «Denken» (*sixiang*) bildet, gegenübergestellt. Im buddhistischen Milieu des dritten nachchristlichen Jahrhunderts wird das Wechselspiel zwischen äußerem Impuls und Einfall als Wirkzusammenhang verstanden:

«Es ist wie das Echo in den Bergen und nicht die Folge einer einzelnen oder zweier Ursachen. So wie es eines Berges bedarf und des Ausrufs einer Person und eines Ohres zum Hören: erst im Zusammenspiel dieser Faktoren kann es ein Echo geben.»[11]

So wurden auch die Paradiese vorgestellt als Emanationen der eigenen Vorstellungen. Umgekehrt war die Schulung des Geistes die Voraussetzung für die Erkenntnis der Wirklichkeit, und in den daoistischen Lebensverlängerungslehren war die Geistesgeschultheit die Voraussetzung dafür, das richtige Elixier zur Verlängerung des Lebens in den Bergen zu erkennen.

Diese Fähigkeit wiederum wurde von manchen als von Göttern gegeben bezeichnet, wie bei Ge Hong (283–343), dem großen Systematiker und Alchimisten in seinen «Inneren Kapiteln des Meisters der Einfachheit» (*Baopuzi neipian*), wo es von der Fähigkeit, das Unsterblichkeitskraut zu finden, heißt: «Wenn Geister und Götter [der Berge] dem Einzelnen nicht das Wissen geben wollen,

10 Carles Le Blanc, Huai-nan Tzu: Philosophical Synthesis in Early Han Thought. The Idea of Resonance (Kan-Ying), Hong Kong 1985.

11 Siehe Taisho-Tripitaka Nr. 224, Bd. 8, S. 476 c.; vgl. Tian Xiaofei: Seeing with the Mind's Eye: The Eastern Jin Discourse of Visualization and Imagination, in: Asia Major, Third Series, vol. 18:2 (2005), S. 67–102, hier S. 68.

wird er die Elixierpflanzen nicht erkennen.»[12] Im Kern geht es jedoch um die eigene innere Zurichtung. In der Fortsetzung dieses Gedankens ist die Buddhaerkenntnis Selbsterkenntnis. Trotz der Innerweltlichkeit bleibt die Spiegelung des Selbst in einem hochreinen Spiegel das Ziel: Erst im reinen Spiegel wird meine wahre Natur sichtbar, die sonst verborgen bliebe. Andererseits kann ohne geistige Zurichtung die Schönheit der Landschaft nicht erkannt werden. Nichts ist an sich, sondern erst durch die Wahrnehmung in der tiefen Wahrheit, für das auch das als «dunkel» und «mysteriös» verstandene Wort «xuan» steht. Wer nicht den richtigen Geist in sich trägt, bleibt ausgeschlossen und unfähig, die Welt zu beschreiben und zu besingen. Es kommt auf das Ingenium und die eigene Intuition an; der richtige Weltbezug muss immer erst hergestellt werden durch den eigenen Geist, der letztlich die eigentliche Kraft ist und eines externen Geistes entbehren kann. Darin findet sich die Grundlage aller Diesseitigkeit der als nur noch verblasst vorgestellten Geister, eine Diesseitigkeit, die immer auch eine Überforderung zu werden drohte, aus der zu retten sich Götter anboten. Da der eigene Geist sich der Welt zu bemächtigen vermochte und Rückzug angesichts einer durch geistige Kraft miniaturisierten Welt entbehrlich wurde, konnte man in der Welt jenseits derselben bleiben, so wie es auch der berühmte Kalligraph Wang Xizhi (321–379) in seinem Gedicht anlässlich des Treffens am Lanting im Jahre 353 formulierte: «wenn die Welt in meine Augen fällt, offenbart sich die ganze Wahrheit»,[13] womit er zugleich an Zhuangzis Ausführungen über «Alle Dinge sind wesentlich auf gleicher Ebene» anknüpft. So konnte schließlich jeder die geistige Freiheit und Unabhängigkeit frei von jeder äußeren Bestimmung erreichen. Es war ein Leben in der Welt und doch frei von der Welt.

Die Visualisierung der Welt als deren Verwirklichung wurde selbst zum Gegenstand nicht nur von Beschreibung, sondern von Vergegenwärtigung wie etwa in Dichtungen über Gemälde. Im Hintergrund wurde das Dao gesehen als Urquell aller schöpferischen Kraft, die zu umschreiben verschiedene Bilder und Verweise eingesetzt wurden. Dazu diente die Aufzählung oder auch der Einsatz solcher Bilder wie das vom Verhältnis von Spiegelung und Echo:

12 Tian Xiaofei, op.cit., S. 71.

13 Lu Qinli (Hg.): Quan Jin shi 13, in: Ders.: Xian Qin Han Wei Jin nanbeichao shi. Peking 1983, S. 895.

Wildgänse ziehen durch den weiten Himmel droben,
Drunten auf kalter Wasserfläche wird ihr Bild
zurückgeworfen.
Die Gänse wollen nicht ihr Bild aufs Wasser werfen,
Noch will das Wasser der Wildgänse Bild enthalten.[14]

Es gab also keine Welt jenseits dieser Welt. Dieser Gedanke bildete sich zwar erst im Zuge einer weiteren geistigen und gesellschaftlichen Differenzierung im Laufe der Tang-Zeit (618–907), bei der auch das Reich der Toten von dem der Lebenden und das Reich des Diesseits und das des Jenseits gegeneinander abgegrenzt wurden, in einer Zeit, in der auch in China das Purgatorium entstand[15] und in der Texte an die Toten gerichtet wurden, deren Herstellung ihren Verfassern zu einer zusätzlichen Einkommensquelle wurde.[16] – Der Austausch mit der Umgebung spielte sich in China ab vor dem Hintergrund einer Vorstellung vom Himmel als der obersten Instanz, die sich aber nicht selbst kundtut, sondern die zu erkennen das Ergebnis einer Selbsterziehung sein sollte. Der Himmel wirkt und schweigt.

Die Ferne des Himmels und die Befreiung von der Tradition

Gegen solche Deutung gab es Widerspruch, der jedoch wenig Beachtung fand. Erst das 19. Jahrhundert hat diese Tradition wieder aufgegriffen: Wang Chong (27 – ca. 100 n. Chr.) verweist darauf, dass der Himmel wegen seiner Ferne aus der Distanz die Menschen gar nicht hören und daher diese auch nicht beurteilen könne, und er bestreitet die eindeutige Relation zwischen natürlichen Erscheinungen und dem moralischen Verhalten der Menschen. Doch solcher Rationalismus wurde erst in der späten Kaiserzeit wieder aufgegriffen.[17] Bis dahin galt, dass man alles gleichermaßen ins Auge fassen könne und sich daher nicht, wie Petrarca auf dem Mont Ventoux, der Begrenztheit der eigenen Sehfähigkeit bewusst werden musste. So fehlte der Antrieb zur Konstruktion von Sehhilfen, etwa des Fernrohrs. Wichtiger aber noch war, wegen der Geschlossenheit der Welt, dass man keinen Gott außerhalb konstruierte. Der Himmel blieb Teil der Welt, so dass der Einfall nur von innen kommen konnte. Die Grundlage von Wang Chongs Kritik war, dass trotz der inzwischen offenkundigen Tatsache,

14 Zitiert nach Chang Chung-yuan: Tao, Zen und schöpferische Kraft, Düsseldorf 1975, S. 51.

15 Stephen F. Teiser: The Scripture on the Ten Kings and the Making of Purgatory in Medieval Chinese Buddhism, Honolulu 1994.

16 Anna M. Shields: Words for the Dead and the Living: Innovations in the Mid-Tang-«Prayer Text» (Jiwen), in: T'ang Studies 25 (2007), S. 111–145.

17 Wang Chong: Lunheng, Beijing 1999 ch. 4 bianxu 17, S. 341; vgl. Alfred Forke, Lun-Heng. Part II. Berlin 1911, S. 155. Siehe auch Dagmar Schäfer: op.cit., S. 238.

dass es keine eindeutige Beziehung zwischen Naturerscheinungen und menschlichem Handeln gibt, die Konfuzianer seiner Zeit glaubten, jedes Verhalten in Beziehung zu Naturerscheinungen setzen zu können, um so eine gesellschaftliche Harmonie zu erzwingen. Doch auch für Wang Chong blieb die Geltung des *ganying* (Entsprechungs)-Prinzips erhalten, und eine außerweltliche Ursache wollte auch er nicht einräumen.

Nach dieser alten kosmologischen Spekulation besteht eine allseitige Entsprechung zwischen allen Dingen und Ereignissen im Kosmos. Nur die Gewichtungen verlagerten sich: Während zunächst die Morallehren als Teil der Weltordnung gesehen und dem Himmelsprinzip untergeordnet wurden, verkehrte sich das Verhältnis mit der Spekulation der Song-Zeit (960–1279), die dem subjektiven Faktor und damit dem moralischen Gesetz die Vorrangstellung einräumte. Die Vorstellung einer Resonanz oder Entsprechung (*ganying*) diente durch die Jahrhunderte zur Aneignung und Erklärung von Informationen und zur Deutung der Welt. Erst im 17. Jahrhundert löste sich diese Verknüpfung auf, und die Welt wurde als grundsätzlich regellos und menschlichem Verständnis nicht zugänglich gedeutet.[18] So galt es, die Stellung des Menschen in der Welt in neuer Weise zu bestimmen. Dabei gab es Versuche, die Ordnung innerhalb der Welt der Dinge mit den Konzepten zu verstehen, die zuvor auf das Verständnis der Beziehungen zwischen moralischer und sinnlicher Welt angewendet worden waren. Als ein Beispiel hierfür kann etwa die Akustik angeführt werden, wie sie von Song Yingxing im *Tiangong kaiwu* vorgeführt wird.[19]

Die songzeitliche Wendung hin zum Subjektiven findet sich auch in den Dichtungs- und Maltheorien und zeigt sich in der Abkehr von der Entsprechungstheorie. Dabei blieb die Betonung der Subjektivität prekär und wurde immer wieder verworfen oder widerrufen, unter Hinweis auf die Dichtungstheorien des Mittelalters, wie sie etwa in dem Prosagedicht über Literatur des Lu Ji zum Ausdruck kommt. Dort erklärt der Autor seine Absicht, er wolle von den literarischen Schöpfungen der Vergangenheit berichten, mit der Begründung, die Schwierigkeit beim Verfassen von Literatur bestehe nicht im richtigen Gedanken, sondern in der Befähigung zur Ausführung. Die Poetik selbst beginnt mit der

18 Dagmar Schäfer: op.cit., S. 240. Schäfer bezieht sich auf John B. Henderson: The Development and Decline of Chinese Cosmology, New York 1984, S. 141 sowie S. 255 f.; vgl. die Besprechung von Willard J. Peterson, in: Harvard Journal of Asiatic Studies 46 (1986) S. 657–674.

19 Siehe Dagmar Schäfer: op.cit., S. 242 ff.

Darstellung der Erkenntnishaltung des Dichters bzw. mit deren Gewinnung: sich außerhalb der Dinge stellen und mit Gefühlen und Sinnen die klassischen Schriften durchwandern, die Gesamtheit der Welt betrachten und sich, angeregt durch Frühling und Herbst, Gefühlen wie Kummer und Freude hingeben. Wie die schriftliche Überlieferung ist die Welt vorgegeben, so dass es nur darauf ankommt, sich im «Wald der Literatur» zu bewegen und die Schönheit der Kunst zu preisen. Nach solcher Einstimmung wird der Dichter dann die Bücher beiseite schieben, den Pinsel ergreifen und sich selbst, d. h. seine Empfindungen, in literarischer Form ausdrücken. Er wird sich nach innen kehren und dabei die ganze Welt umfassen und geläuterten Sinnes Worte, oft Jahrhunderte nicht mehr verwendet, finden und einem ganz eigenen Rhythmus folgen; das Universum wird in die literarische Gestalt eingefangen, und die zehntausend Dinge vereinigen sich in der Pinselspitze, nachdem sie von den Lippen gesprungen sind. Vom Dichter heißt es: «Indem er sich an den Angelpunkt der Dinge begibt, / Betrachtet er das Mysterium des Universums.»

Sinn (*li*) und Stil (*wen*), die kosmischen und die literarischen Ordnungsfaktoren, stimmen zusammen, und Gefühl und Ausdruck fallen nicht auseinander. Es wird nicht einem absoluten Subjektivismus gehuldigt, sondern die Fähigkeit betont, die Gesamtheit der Welt einfangen zu können, bewandert zu sein in der klassischen Literatur, um längst vergessene Worte wieder hervorzubringen. Immerhin heißt es, man solle Weitschweifiges durch Kernsätze ersetzen, mit Variationen arbeiten und Plagiate vermeiden. Gewarnt wird vor der Gefahr, ohne Gegenüber zu dichten oder bei prosodischer Dichtung die Musik zu missachten. Die Bedeutung der Inspiration wird beschworen mit den Worten:

Er prüft das Leere, das Nichtsein,
damit es entrichte das Sein.
Er pocht an die Stille, das Schweigen,
um einzufordern den Klang;
Umhüllt das ewige Weltall
mit einem Blatt aus Seide,
Speit prasselnde Regenschauer
aus einer Zollbreit Herz.[20]

20 Günther Debon, in: ders.: Ostasiatische Literaturen, Wiesbaden 1984, S. 44 f.

Der sich aus der Welt in die Natur zurückziehende Dichter und seine Individualität und Einzigartigkeit werden so in knapper, gewählter Sprache besungen. Gegen solche Einbettung richten sich dann Theoretiker im 17. Jahrhundert, wie Ye Xie (1627–1703) in seiner Abhandlung «Ursprünge der Dichtung» (*Yuanshi*), in der er Wege sucht, sich von der Bürde der Vergangenheit zu befreien. Im Bilde des eigenen Haushalts wird Originalität verwirklicht. Wer keine Kraft (*li*) hat im Formulieren, kann demnach keinen eigenen Haushalt begründen. Mein «Haushalt» ist das, was ich ganz alleine für mich habe. Jeder einzelne Mensch kann seinen eigenen Haushalt haben, wenn er nur die Kraft dazu hat. Er kann sich nicht einfach auf die Inspiration eines anderen verlassen; das wäre nichts als Diebstahl oder Aneignung fremden Eigentums. Die Kraft selbst aber ist nicht angeboren und doch irgendwie da.

«Mein Hausstand ist das, was ich dauerhaft besitze. Ein Individuum kann einen eigenen Hausstand nur durch eigene Arbeit begründen. Wie ginge es an, dass sich ein Schnorrer im Hause eines Anderen der Illusion (*xiangxiang*) hingibt, dass das sein eigener Hausstand sei! Das wäre geradewegs so, wie wenn derjenige, bei dem es nicht zum Juwelenraub reicht, einfach einen Durchschlupf in die Wand zum Nachbarn bricht und dessen Hab und Gut kurzerhand zu seinem eigenen Besitz erklärt.»[21]

21 Stephen Owen: Readings in Chinese Literary Thought, Cambridge, Mass., 1972, S. 523 f.

Intuition und Meisterschaft

Inspiration und Wiederholung ergänzen einander. Begeisterung entsteht durch Akkumulation und Aneignung. Dennoch kommt es dann auf das Herz an, jenen Ort von Persönlichkeit, der aus einem Schüler den Meister werden lässt. Hier geht es um eine Perfektibilitätsvorstellung, die aufs engste mit dem mahayanistischen Gedanken verbunden ist, dass jedes Lebewesen die Buddhanatur in sich trage. Dabei spielt die subjektive Färbung eine entscheidende Rolle, wie sie insbesondere der Buddhismus als Verstrickung und dann auch die Poesie als Emotion formuliert, etwa in der Poetik *Wenxin diaolong* des Liu Xie: Der traurige Dichter sieht den Mond anders als der freudige, doch die Reinheit des Mondes im stillen See sich spiegeln zu sehen und die silbrige Reinheit mit dem Spiegel der Seele gleichzusetzen eröffnet die Ahnung von der Stille und Leerheit des Nirvana, des Eins-Seins mit der Welt. Die

Meisterschaft aber konnte nicht weitergegeben, sondern nur gefunden werden. Nun war natürlich einerseits klar, dass Meisterschaft etwas ist, das nicht wirklich übertragen werden kann; andererseits sah man das Vorbild für jede Vollendung in der Natur (oder im *Dao*), woran jeder partizipieren konnte. Eingebettet in eine Fülle von Ambivalenzen prägten auch diese beiden gegenläufigen Vorstellungen das chinesische Verständnis von Kreativität.

Meisterschaft kann man nicht vererben, auch nicht an die Schüler, ein Gedanke, der sich übrigens auch im Wahlkönigtum niedergeschlagen hat. Ein Beispiel ist die Gestalt des Mannes aus Lu, der dem König einen Knoten schenkte. Der König wollte diesen Knoten auflösen lassen, aber keinem gelang es. Da bat der Schüler Er-shuo, ihn lösen zu dürfen. Aber auch dieser konnte nur eine Hälfte lösen, die andere Hälfte konnte er nicht lösen. Da sprach er: «Es ist nicht so, dass man ihn auflösen kann und nur ich ihn nicht aufzulösen vermag, sondern er lässt sich überhaupt nicht auflösen.» Man befragte den Mann von Lu, der den Knoten geschenkt hatte, und der sagte: «Ja, man kann ihn wirklich nicht auflösen. Ich habe ihn gemacht und weiß, dass er nicht auflösbar ist. Aber einer, der ihn nicht gemacht hat und doch weiß, dass man ihn nicht lösen kann, der muss noch geschickter sein als ich.»[22] So hat der Schüler den Knoten dadurch gelöst, dass er ihn nicht gelöst hat – und ein Meister hat einen Meister gefunden. Es gibt also die Möglichkeit, dass ein Meister seinen Meister findet, und nicht jegliche Entwicklung ist ein Abstieg gegenüber den Idealen des Altertums.

Zugleich blieb Meisterschaft verhandelbar. Da Naturtreue nicht das oberste Prinzip war, wurde das Verhältnis von Idee (*yi*, bzw. die Vorstellung vom Wesen des Gegenstandes) zur Art der Ausführung einem breiten Beurteilungsspektrum zugänglich. Die damit verbundene Schwierigkeit formulierte der Maler Wu Taisu in der Mitte des 14. Jahrhunderts folgendermaßen: «Im Spiel der Gelehrtenbeamten mit Pinsel und Tusche besteht die Vortrefflichkeit darin, dass die Idee (*yi*) da ist, nicht in dem Versuch, formale Ähnlichkeit zu erreichen. Es ist jedoch schwierig, die Formen ganz zu vernachlässigen und dennoch genügend vom Wesen zu erfassen.»[23] In einem Gedicht des auch als Su Dongpo bekannten Su Shi (1036–1101) heißt es:

22 Lü Buwei, S. 267 f. Siehe John Knoblock and Jeffrey Riegel: The Annals of Lü Buwei. Stanford, Cal., 2000, S. 412.

23 Zitiert nach Helmut Brinker: Die chinesische Kunst, München 2009, S. 40 f.

Wenn jemand Gemälde nach formaler Ähnlichkeit beurteilt,
beweist er damit ein Verständnis, das dem eines Kindes
gleichkommt.
Wenn jemand ein Gedicht schreibt und meint, es müsse ein
bestimmtes Gedicht sein,
dann ist er sicherlich kein Mann, der etwas von Poesie versteht!
Bei Dichtung und Malerei gilt der eine Grundsatz:
Natürliche Begabung (*tiangong*) und frische Ursprünglichkeit
(*qingxin*).[24]

Sphären der Unverfügbarkeit

Einfall und Zufall liegen gerade bei der Tuschemalerei nahe beieinander, so dass sich eine unverbildete intuitive Malweise einer traditionsbezogenen Kritik weitgehend entzog. Der Vorwurf, man könne solche Werke nicht kopieren, weil sie nicht in regelgerechter Pinselhaltung erstellt worden seien, lag nahe, ein Vorwurf, der angesichts des Überlieferungsgebots und des Misstrauens gegen allzu große Eigenständigkeit in einer traditional legitimierten Ordnung schwer wog.[25] Der seit Zhuangzi propagierte Eigensinn findet sich bis in die Neuzeit und wurde selbst von Lu Xun, dem «Vater» der modernen Literatur Chinas, in seiner Zeit als Student der Medizin in Japan bei seinen anatomischen Zeichnungen bekräftigt. Der Eigensinn sollte sich keiner Objektivität beugen. Solche, die sich in dieser Weise ungezügelt gaben, wurden einer «Klasse der Ungezwungenen» (*yipin*) zugeordnet. Daneben gab es die «Inspirierten» (*shenpin*), die «Klasse der Subtilen» (*miaopin*) und die «Klasse der Könner» (*nengpin*).[26] Diese Gabelung zwischen Subjektivität und Objektivität vollziehen noch die Theoretiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts, namentlich Wang Guowei, unter dem Einfluss westlicher Philosophie.[27] Seither sind die Intellektuellen Chinas auf der Suche nach Einfällen, die nicht von außen kommen, und manches spricht dafür, dass die Zunahme an Wissen und Handlungsfähigkeit zu Überraschungen führen wird. Dabei wird sich zeigen, wie weit sich auch fürderhin die Wertsphären und die Sinnhorizonte von jenen unterscheiden, die sich in anderen Zonen herausgebildet haben.

24 Zitiert nach Helmut Brinker: op. cit., S. 41.

25 Siehe Helwig Schmidt-Glintzer: Traditionalismus und Geschichtsschreibung in China – Zur Maxime «shu erh pu-tso», in: Saeculum XXVIII,1 (1977), S. 42 – 52; s. a. Michael Puett: Nature and Artifice: Debates in Late Warring States China concerning the Creation of Culture, in: Harvard Journal of Asiatic Studies 57:2 (1997), S. 471–518.

26 Helmut Brinker: op.cit., S. 41.

27 Siehe Helwig Schmidt-Glintzer: Geschichte der chinesischen Literatur, München 1999, S. 498.

28 Goethe: Versuch einer

In der sich der Machbarkeit im Heute verschreibenden Gegenwart nun scheint der Eigensinn seinen Ort in der Welt verloren zu haben. Wo bereits die Regierung den Schneefall in Peking vorherbestimmen kann, aber hilflos einstürzenden illegal gebauten Schulen und Bergwerksstollen gegenübersteht, bleibt dem Einzelnen nur der Rückzug in die Unverfügbarkeit. Seit das Tor zu anderen Welten nämlich einmal aufgestoßen war, spielt auch dort wieder eine Wahrheit jenseits des Erfassbaren eine Rolle. Zwar halten sich noch viele an die Vorgaben der Kommunistischen Partei, die von einer geschlossenen Welt ausgeht, die sich aus eigener Kraft in den Weltraum ausdehnt und die dabei mit dem Einfall nicht mehr rechnet, zumal alle Originalität in der Mode aufzugehen scheint. Das Weltverhältnis scheint sich zu verändern, und es ist nicht auszuschließen, dass aus den dabei entstehenden neuen Wertsphären auch neue Ideen in die Welt kommen. Insbesondere die Annahme von Unverfügbarkeit beflügelt visionäre Impulse, und inzwischen gilt für viele wieder der Satz: «Das Wahre, mit dem Göttlichen identisch, lässt sich niemals von uns direkt erkennen. […] wir werden es gewahr als unbegreifliches Leben und können dem Wunsch nicht entsagen, es dennoch zu begreifen.»[28] Eine solche Haltung ist offen für Einfälle und Inspiration und bildet den Boden für Überraschungen ebenso wie für heitere Geselligkeit, zu der Goethe im Frühjahr 1827 mit den Worten aufruft:

Sag was könnt' uns Madarinen,
Satt zu herrschen, müd zu dienen,
Sag was könnt' uns übrig bleiben
Als in solchen Frühlingstagen
Uns des Nordens zu entschlagen
Und am Wasser und im Grünen
Fröhlich trinken, geistig schreiben,
Schal' auf Schale, Zug in Zügen.[29]

Witterungslehre (1825), in: Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe Bd. 25, S. 274.

29 Goethe-Handbuch, Bd. 1: Gedichte, hg. von Regine Otto und Bernd Witte, Stuttgart und Weimar 1996, S. 456. Zitiert nach Anke Bosse: China und Goethes Konzept der «Weltliteratur», in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2009, S. 231–251, hier S. 248.

Essay

Thomas Steinfeld

Dämonen im Grundstein

Die literarische Immobilie von Goethes Lusthaus bis Richard Fords Strandhaus

In jeder Immobilie verbirgt sich eine Ruine. Im Jahr 1809, als Napoleon über ganz Europa herrschte, in der ersten Dekade eines Jahrhunderts, das sich wie keines zuvor dem Enthusiasmus des Bauens hingab, erzählt Johann Wolfgang Goethe die Geschichte eines Hauses, in dessen Fundamente die künftige Zerstörung eingelassen ist. Die Geschichte beginnt an einem sonnigen Frühlingstag. Ein adliger Großgrundbesitzer und seine Frau, ein befreundeter Hauptmann und eine junge Verwandte haben sich zusammengetan, um auf einer Anhöhe gegenüber dem Schloß ein «Lusthaus» zu errichten, das Ort der Muße und der Besinnung, Monument ihrer Freundschaft und Versprechen einer gemeinsamen, glücklichen Zukunft zugleich sein soll. Die Bevölkerung des zum Gut gehörenden Dorfes ist zusammengeströmt, der Pfarrer und die Handwerker umstehen die Aushebung. Der Grundstein soll in einem feierlichen Akt gelegt werden. Es ist dieser Grundstein, in dem die Gewissheit der künftigen Ruine gelegt und bewahrt wird. «Wir denken uns eine Möglichkeit», sagt der Maurergeselle in seiner Ansprache, «daß dieser festversiegelte Deckel wieder aufgehoben werden könne, welches nicht anders geschehen dürfte, als wenn das alles wieder zerstört wäre, was wir noch nicht einmal ausgeführt haben.»[1]

1 Johann Wolfgang Goethe: Die Wahlverwandtschaften. Sämtliche Werke, Bd. 8, Frankfurt/Main 1994, S. 333.

Figurationen des Lusthauses

Der Roman, in dem diese Geschichte erzählt wird, heißt *Die Wahlverwandtschaften*. Er enthält, vor allem im neunten Kapitel, eine Theorie der Immobilie in Form erzählter Bilder. Die Voraussetzungen dieses Hausbaus sind ein ausgedehnter feudaler Landbesitz und ein Adel, der sich, seiner kriegerischen und höfischen Pflichten ledig, der fortlaufenden Verbesserung und der Verschönerung der eigenen Besitztümer widmet und, darin eingebettet, der Gestaltung einer fest umschlossenen, idealen Landschaft. Noch ist das dynastische Prinzip, seine Grundstücksordnung, der Gedanke, eine adlige Familie habe einen «Sitz» (und keine Wohnung), intakt. Doch hat der Adel hier aufgeklärte Züge angenommen, erkennbar vor allem daran, wie sehr, bei allem Dilettantismus, der eigene Hof als ökonomisch-phantastisches Projekt behandelt wird, nach dem Vorbild des englischen Landschaftsgartens, als Sozialutopie, als ebenso romantisches wie auf gesteigerte Effizienz hin gerichtetes Unternehmen, vorangetrieben von einer «zurückgezogenen Opposition» wider Hof und Politik.[2]

Eduard, denn so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter, betreibt «Cultur» im kameralistischen Sinn und veredelt Obstbäume,[3] während Charlotte, seine Frau, die Bücher führt und darauf achtet, dass das Vermögen nicht allzu sehr strapaziert wird. Dieser Adel ist, wie der Berliner Kulturwissenschaftler Joseph Vogl schreibt, aus den auf Ausgleich zielenden Wirtschaftsformen heraus- und in eine Ökonomie der «kontinuierlichen Selbstoptimierung» hineingetreten, deren Bewegungsgesetz «grenzenloses Verlangen» sei.[4] Diese Modernität wird verstärkt, ja überholt, als ein Freund des Gutsbesitzers und eine Verwandte seiner Gattin, also der Hauptmann und Ottilie, hinzustoßen. Denn sie verdoppeln nicht nur das Paar, sondern weiten es aus zu einer kleinen, bald arbeitsteilig organisierten Gesellschaft – wobei der Offizier die Verwaltung der äußeren, Ottilie aber die Obhut über die inneren Geschicke des Hauses übernimmt, während das Ehepaar Eduard und Charlotte auf repräsentativ-symbolische Funktionen zurückgedrängt wird.

Gemeinsam verlassen diese vier Gestalten, so verschieden sie sind, die feudale Ökonomie und treten in bürgerlichere Formen des Wirtschaftens ein. «Wir gründen diesen Stein für ewig»[5] –

2 Martin Warnke: Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, München 2010, S. 96.

3 Marcus Sandl: Landeskultivierung und Raumkoordination. «Landschaft» im Spannungsfeld von «Policey» und «Oeconomie», in: Günter Oesterle/Harald Tausch (Hg.): «Der imaginierte Garten», Göttingen 2001, S. 73–92, hier S. 80.

4 Joseph Vogl: Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen, Zürich/Berlin 2008, S. 289.

5 Goethe: Die Wahlverwandtschaften, S. 333.

heißt es zwar bei der Grundsteinlegung eines Gebäudes, das nicht zufällig den Namen «Lusthaus» trägt; denn so erscheint das Projekt nur in Verbindung mit persönlichen Leidenschaften. Das Dauerhafte, das Haus, ist von vornherein durch das Vorübergehende, die Lust, untergraben. Zudem reicht das Geldvermögen des Gutsbesitzers nicht aus, um den Bau des Lusthauses zu finanzieren. Der Baron verkauft daher das sogenannte Vorwerk an dessen Pächter – ein Umstand, der darauf schließen lässt, wie groß Eduards Landbesitz sein muss, denn selbständig arbeitende Vorwerke innerhalb eines Gutes setzen auch um das Jahr 1800 Flächen von mehreren hundert Hektar voraus. Der adlige Souverän gibt also einen Teil dieses Landbesitzes auf, um ihn als Geldkapital verfügbar werden zu lassen. Und weil der bisherige Pächter die Erträge, von denen er das Vorwerk kaufen will, zumindest zum Teil noch erwirtschaften muss, nimmt der Baron einen Kredit auf. Denn er hat es eilig, aus Leidenschaft und weil große symbolische Projekte keinen Aufschub dulden. Er lässt sich den erst zukünftig zu realisierenden Preis seines Besitzes vorstrecken oder, wie man heute sagen müsste: «zwischenfinanzieren». Zwar wird versichert, die Erträge der zu veräußernden Flächen seien gering – die Wirtschaft des Barons habe sich also nur von etwas Überflüssigem getrennt und bleibe im Grunde intakt. Doch ist der entscheidende Schritt über die ständische Ordnung hinaus getan. Denn wer Land verkaufe, sagt Georg Simmel mit Blick auf das späte 18. Jahrhundert, der veräußere mehr als nur einen bloßen Vermögenswert. Land sei «die Möglichkeit nützlichen Wirkens, ein Zentrum der Interessen, ein Richtung gebender Lebensinhalt, den er verlor, sobald er statt des Bodens nur seinen Wert in Geld besaß.»[6] Der feudale Landbesitz verwandelt sich nun in eine Handelsware, in eine Immobilie.

Die Lesbarkeit der Häuser

Häuser sind lesbar, Grundstücke, ja Landschaften sind es auch.[7] Sie sind Verdinglichungen nicht nur einer politischen und ökonomischen Praxis, die sich an ihnen nachzeichnen und erkennen lässt, sondern auch von sozialen und libidinösen Energien. Das gilt auch für das Lusthaus in den «Wahlverwandtschaften». Dass in und mit ihm etwas Unheimliches geschehen wird, etwas aller

6 Georg Simmel: Philosophie des Geldes, Frankfurt/Main 1988, S. 444.

7 Vgl. Wolfgang Scheppe: Migropolis, Stuttgart 2009, S. 115.

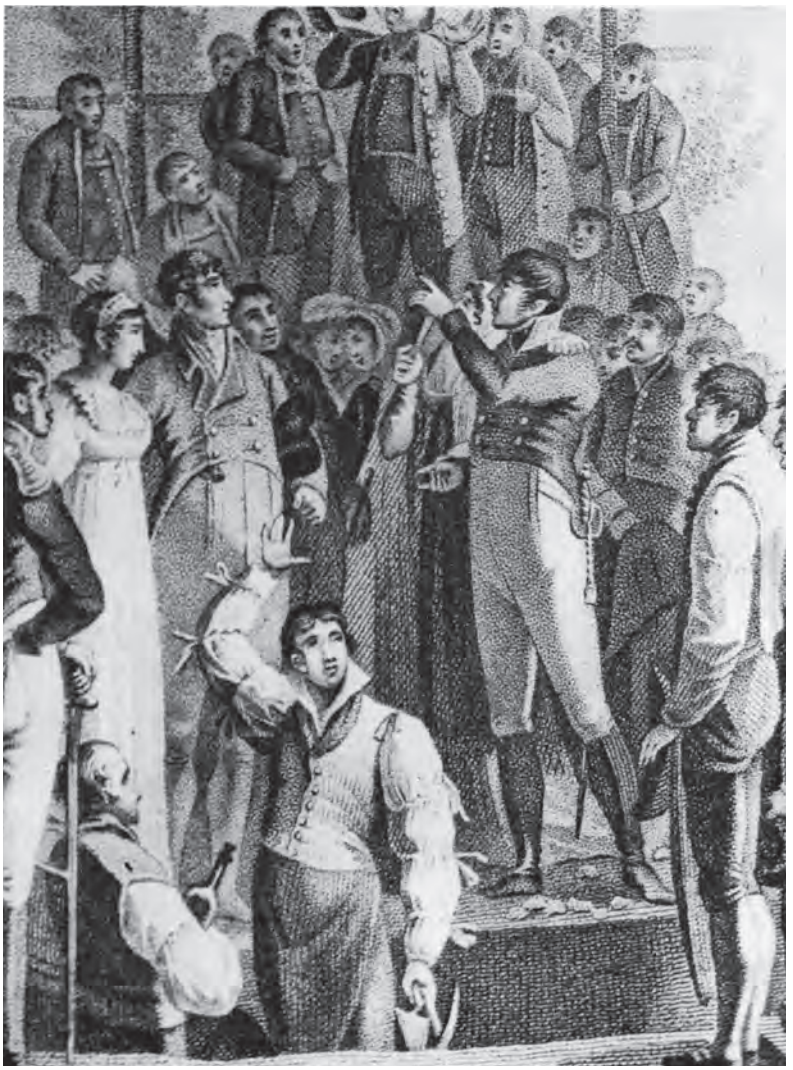


Abb. 1
Die Grundsteinlegung (gezeichnet von Johann Michael Voltz, Kupferstich von Ludwig Gottlieb)

Steuerung sich Entziehendes, offenbart sich schon bei der Grundsteinlegung. Die Sonne mag scheinen, die Stimmung freudig und erwartungsvoll sein. Doch scheint im Grundstein etwas Dämonisches verborgen zu liegen. So provoziert das magische Ritual, in dem sich das Haus fest mit dem Erdreich verbinden soll unter den Anwesenden einen wilden Enthusiasmus. Eine Flasche alten Weines und ein paar Münzen liegen schon im Grundstein. Dann wird das Beste, das man am Leibe hat, hineingeworfen: die Knöpfe einer Uniform, Kämme, Riechfläschchen. Ottilie gibt die Kette hinein, an der noch kurze Zeit zuvor ein Amulett mit Bildnis ihres Vaters gehangen hatte. Auch wird der Ritus auf höchst mangelhafte Weise vollzogen. Der Grund ist uneben, das Bindemittel

untauglich, die Rede des Handwerkers wird nicht von einem Meister, sondern von einem Gesellen vorgetragen, und, welch ein Zeichen von Hast und Eile: Der Bau ist auf der Seite, die dem Grundstein gegenüberliegt, schon begonnen. Auch liegt das Lusthaus nicht, wie ursprünglich vorgesehen, am Hang, sondern thront auf der Kuppe der Anhöhe. Man blickt von dort nicht mehr, wie der erste Plan es vorsah, auf Kirche, Dorf und Schloss, also auf die eigenen Besitztümer in ihrer vertrauten Ordnung, sondern weit hinaus in eine andere, fremde Landschaft, an deren äußerstem Rand sich ein Gebirge erhebt.[8]

Die Immobilie erscheint hier gleich in mehrfacher Hinsicht als sprechendes Bild oder symbolische Form im Sinne Ernst Cassirers, als ein an Sprache gebundener Mythos, der nicht nur reproduziert, sondern auch gestaltet. Sie offenbart sich zunächst in einer Emphase des Gründens, als der Versuch, in völliger Absehung von der Vergangenheit etwas Gesetztes und Unwandelbares hervorzubringen. Sie zeigt sich des Weiteren in dem Anspruch oder in der Hoffnung, in seinem eigenen Haus den Wechselfällen des Lebens entzogen zu sein – Montesquieu bezeichnet sie im «Esprit des lois» aus dem Jahr 1748 als «le principe, que chaque citoyen a sa maison pour asile»[9]. In beiderlei Hinsicht erscheint das zum Symbol erhobene Haus der «Wahlverwandtschaften» als ein genaues Gegenbild dessen, was es de facto ist: Denn tatsächlich steht es ja in jeder Hinsicht auf losem Grund – es verdankt seine Entstehung einem Akt der demonstrativen Willkür, sein Dasein ist an einen Kredit gebunden, und es ist nicht nach den Maßstäben von Handwerk und Tradition errichtet. Zudem dient es, mehr als allem anderen, den Leidenschaften und den Träumen. Tatsächlich werden, versinnbildlicht auch in den Gaben, die der Grundstein aufzunehmen hat, dem zukünftigen Haus so viele soziale, weltanschauliche und erotische Aufgaben zugemutet, dass schon jetzt, nach einem Drittel des Romans, gewiss ist, dass kein Gebäude einer solchen Überforderung standzuhalten vermag. Jahrzehnte, bevor der englische Kunsthistoriker John Ruskin, die Kulissenarchitektur Venedigs betrachtend, den Gedanken formuliert, die Moralität einer Gesellschaft nehme in ihren Gebäuden steinerne Züge an,[10] ist dieser Gedanke Gegenstand in Goethes Roman.

8 Ausführlich zur Lage der Bauten in den «Wahlverwandtschaften», zu ihrer Symbolik und zu den Mängeln des Ritus wie der Bauausführung: Michael Mandelartz: Bauen, Erhalten, Zerstören, Versiegeln. Architektur als Kunst in Goethes Wahlverwandtschaften, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie, 118 (1999), S. 500–517.

9 Charles de Secondat Montesquieu: «L'Esprit des lois». Livre XXIX, chapitre X, in: ders.: Œuvres complètes, Paris 1838, S. 473.

10 John Ruskin: The Stones of Venice, Vol. I., London 1851, S. 34.

Das Lusthaus der «Wahlverwandtschaften» ist als übereilt gebaute, kreditgebundene Utopie Bestandteil einer zu jener Zeit gerade entstehenden Ökonomie der Entgrenzung, die in der Gegenwart realisiert, was erst die Zukunft hervorbringen kann. Das Haus gründet auf verpfändeter Zeit, und das Geld, das es möglich werden lässt, mag jedem «zufälligen, launenhaften, verführerischen Impuls Ausbreitung ohne Widerstand» gestatten».[11] Der Grundbesitz verwandelt sich in ein verwertbares Gut mit wechselndem Schicksal, wechselndem Eigentum, wechselnder Planung. Und so wird das Gebäude zwar fertiggestellt und von den beiden Damen bezogen – doch unter Umständen, die zunächst wenig glücklich und bald so katastrophal sind, dass Eduard und Charlotte das Haus aufgeben und ins Schloss zurückziehen, wo der Baron an einem gebrochenen Herzen stirbt. «Alles Ideelle, sobald es vom Realen gefordert wird», sagt Goethe im Januar 1810 in einem Gespräch mit Friedrich Wilhelm Riemer, «zehrt am Ende dieses und sich selbst auf. So der Kredit (Papiergeld) das Silber und sich selbst.»[12] Anders gesagt: Abstraktionen, in der Wirklichkeit geltend gemacht, entfalten eine fatale Neigung zum Destruktiven. Es ist daher mehr als ein Witz aus historischem Zufall, wenn Beethoven im Jahr 1822 das Verhältnis umkehrte, seine Ouvertüre «Die Ruinen von Athen» nahm, sie in «Die Weihe des Hauses» (op. 124) umtaufte und damit in das feste künstlerische Repertoire festlicher Einweihungsfeiern einging.

Auf paradigmatische Weise offenbart sich an der Geschichte dieses Lusthauses der Charakter einer Immobilie. Er ist ablesbar schon am Wort «Immobilie» selbst, das als Lehnwort aus dem Lateinischen – «immobilia» oder «res immobiles» – oder aus dem Französischen – der «code civil» aus dem Jahr 1804 widmet dem «immeuble» die Paragraphen 517 bis 526 – im späten 18. Jahrhundert in den deutschen Sprachraum vordrang: als Ausdruck für den Grund- und Hausbesitz in dessen physischer Nicht-Beweglichkeit. Doch durch unablässigen Gebrauch wird dieses Wort heute nicht mehr als Gegensatz zum «meuble», zur «fahrenden» oder «beweglichen Habe», verstanden, also als negative Kategorie, die eine entfaltete Waren- und Geldwirtschaft voraussetzt. Dabei drückt sich im Wort «Immobilie», eben weil es sich dabei um eine negative Kategorie handelt, noch eine Verwunderung darüber aus, dass

11 Simmel: Philosophie des Geldes, S. 446.

12 Goethe zu Friedrich Wilhelm Riemer am 16. Januar 1810, in: Goethes Werke. Weimarer Ausgabe in 143 Bänden, III. Abteilung, Bd. 3, München 1998, S. 299. Anlass und Beleg zu dieser Bemerkung gab das Papiergeld im Österreichischen.

sich der Grund- und Hausbesitz nicht, wie der gesamte Rest der Warenwirtschaft, der allgemeinen Verfügbarkeit unterwirft, sondern auf der Stelle bleibt.

Die Immobilie tritt also erst in dem Augenblick in Erscheinung, in dem das Land, das nicht vermehrbare, also knappe Gut schlechthin, in die Zirkulation der Waren eingeht, als durch eine Grenze ausgeschiedener Teil der Erdoberfläche. Was dabei entsteht, ist nicht nur, wie Niklas Luhmann sagt, eine «Zweitcodierung des Eigentums durch das Geld»[13], nicht nur eine Subsumierung des Unbeweglichen unter das Bewegliche. Aus dem nun nicht mehr stillstehenden Kreislauf der Güter und des Geldes, aus dem «Verdampfen» alles «Ständischen und Stehenden», von denen Friedrich Engels und Karl Marx im «Kommunistischen Manifest» sprechen[14], entsteht vielmehr ein dialektisches Gegenüber, eine Vision von «real estate», eine Idee von aus abstrakten Besitzverhältnissen neu gewonnener Festigkeit: ein Bild von etwas, das man nutzen kann, was aber substantiell nicht in seinem Nutzen aufgeht. Die Immobilie ist daher verwandt mit einer anderen Kategorie für den Umgang mit natürlichen Beständen und Ressourcen, nämlich der Landschaft. Diese tritt zwar schon im 16. Jahrhundert als «terminus technicus» in der Malerei auf, setzt sich aber erst im 18. Jahrhundert allgemein durch, in «wechselseitiger Durchdringung von Ästhetisierung und Ökonomisierung»[15], und erreicht um 1800 den Höhepunkt ihrer Geltung – in Projekten wie der Gestaltung englischer Gärten oder Parks, wie sie Gegenstand der großen Verwandlung sind, der Eduard und Charlotte auch ihr Gut unterwerfen.[16]

Landschaft als mentale und ökonomische Kategorie

Die Landschaft ist zwar, wie der Philosoph Joachim Ritter in einem berühmten Aufsatz aus dem Jahr 1963 erklärt, «Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist» – und zwar «ohne praktische Zwecke in ‹freier› genießender Anschauung».[17] Wie stark aber müssen die praktischen Zwecke geworden sein, damit man sich so von ihnen abwenden muss? Oder anders gesagt: Es ist weniger die schöne Seele, die da in die Ferne schaut, sondern es ist der «homo oeconomicus». Er, und kein anderer, ist der wahre Romantiker – und wer

13 Niklas Luhmann: Soziologie des Risikos, Berlin 2003, S. 193.

14 Friedrich Engels, Karl Marx: Das Kommunistische Manifest, in: dies.: Werke, Bd. 4, Berlin 1959, S. 8.

15 Marcus Termeer: Natur unter Kontrolle - Landschaften als Bilder dritter Ordnung, in: Lorenz Engell, Joseph Vogl, Bernhard Siegert (Hg.): Stadt, Land, Fluss. Medienlandschaften, Weimar 2007, S. 171–179, hier S. 172.

16 Vgl. Eckhard Lobsien: Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung, Stuttgart 1981, S. 653 ff.

17 Joachim Ritter: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft , in: ders.: Subjektivität. Sechs Aufsätze, Frankfurt/Main 1974, S. 151–163, hier S. 159 f.

noch einen Zweifel daran hat, dass «Landschaft» auch eine ökonomische Kategorie ist, dem sei gesagt, dass das Wort spätestens von Mitte des 18. Jahrhunderts an eine zweite Bedeutung besitzt: Es bezeichnet in Preußen und Sachsen eine staatliche Institution für die Vergabe von landgebundenen Krediten an den Adel[18] und erscheint in dieser Bedeutung noch im ersten Teil von Gustav Freytags Roman *Soll und Haben* aus dem Jahr 1850. Ganz abgesehen davon, dass die gemalte Landschaft, wie etwa bei Jakob Philip Hackert und seinen Prospekten aus dem Königreich Neapel aus den Jahren um 1790, bei weitem nicht nur als Gegenstand des ästhetischen Genusses, sondern auch als Besitznachweis und Verkaufsprospekt, also dem Vertrieb der Landschaft als Immobilie dient. Erst mit dem Übergang zur Immobilienwirtschaft scheint Landbesitz als Realabstraktion greifbar werden zu können: «Landscape», erläutert der amerikanische Kunsthistoriker W. J. T. Mitchell, «must represent itself, as the antithesis of land»[19] – und verdankt diese Selbständigkeit der Dialektik ihrer Vergesellschaftung.

Aber ist die Landschaft nicht eine Gegend mit offenem Horizont, «ein seelisches Fernbild», wie Georg Simmel erklärt, «das selbst in den Augenblicken körperlicher Nähe wie ein innerlich Unerreichbares, ein nie ganz eingelöstes Versprechen vor uns steht und selbst unsere leidenschaftlichste Hingabe mit einer leisen Abwehr und Fremdheit erwidert»?[20] Und ist die Immobilie nicht etwas zentimetergenau Umrissenes, exakt Vermessenes, das materielle Gegenstück zu einem bürokratischen Akt der Weltaneignung? Geht in Goethes «Wahlverwandtschaften» nicht die vom Hauptmann entworfene Karte des Landgutes voraus? «Hievon war der Übergang zur eigenen Besitzung, zur eignen Umgebung und zu dem, was man ausbilden könnte, sehr leicht. – Die vom Hauptmann entworfene Charte zum Grunde zu legen war nunmehr eine angenehme Beschäftigung.»[21] Nun, weder lässt sich der Weitläufigkeit des Empfindens, die aus der Immobilie ein innerweltliches Exil von zuweilen erheblichen mentalen Maßen werden lässt, mit den Maßstäben des Katasteramtes begegnen, noch lässt sich bestreiten, dass der Landschaft, in all ihren Bedeutungen, die Arbeit des Geometers, des Erfassens und Messens, vorausgeht.

18 Nils Plath: Geteilte ‹Landschaften›. Rückverweisende Ausblicke auf einen Begriff im 18. Jahrhundert, in: Michael Eggers/Matthias Rothe (Hg.): Wissenschaftsgeschichte als Begriffsgeschichte. Terminologische Umbrüche im Entstehungsprozess der modernen Wissenschaften, Bielefeld 2009, S. 175–192, hier S. 181 ff.

19 W. J. T. Mitchell: Landscape and Power, Chicago 2002, S. 15.

20 Simmel: Philosophie des Geldes, S. 666.

21 Goethe: Die Wahlverwandtschaften, S. 318.

Immobilienromane

Die Immobilie wird zu der Zeit, in der Goethe die «Wahlverwandtschaften» schreibt, zu einem der großen künstlerischen Sehnsuchtsorte des 19. Jahrhunderts. Der Widerspruch, der sich dabei zwischen der Immobilie, also dem Unbeweglichen, und ihrem Markt, also dem Beweglichen schlechthin, entfaltet, wird dabei zunächst durch lauter Setzungen aufgelöst, die notwendig konservativen, um nicht zu sagen: reaktionären Charakter tragen. Adalbert Stifter etwa entwirft in seiner Erzählung *Feldblumen* (1841/42) ein Tusculum – «zwei, drei Landhäuser fast griechisch einfach» – für nicht nur zwei, sondern drei oder vier Paare am österreichischen Traunsee. Und in seinem Roman *Nachsommer* aus dem Jahre 1857 schildert er die auch architektonische Rückverwandlung einer Immobilie in eine feudale Phantasie: Gustav von Risach, ein von Gesellschaft und Staat enttäuschter hoher Beamter, gibt sein Amt auf, kauft sich einen Hof und verwandelt ihn, als Rosenzüchter, als Herr über einen ökologischen Landbau, als Stifter einer entliehenen Erbfolge, in einen Ort der irdischen Erlösung. Er schafft sich einen «Sitz», so wie ihn ältere Adelsgeschlechter als festen Bezugspunkt ihrer Genealogie besaßen. So entschlossen ist er, diesen Besitz um jeden Preis zu sichern, dass er alle Leidenschaften von Haus und Hof verbannt, sogar den Rotschwanz, den Vogel, von dem es heißt, er töte Bienen – während ja in den «Wahlverwandtschaften» alle Personen einträchtig zusammenwirken, um das ökonomische Fundament des Landbesitzes zu untergraben, indem sie ihn in ein gebautes Ensemble von Symbolen verwandeln. Kein Wunder, dass der Erbe des Adelshofes dabei ums Leben kommt.

Oder Jeremias Gotthelf – im Roman *Geld und Geist*, dessen Titel als durchaus polemische Entgegensetzung zu verstehen ist und der 1843/1844 erstmals erschien, werden der Hof Liebiwyl im Emmental, ein Muster bäuerlicher Kultur, und die darin lebende ideale Familie durch den Einzug des Kredit- und Spekulationswesens in die dörfliche Gemeinschaft beinahe zerstört – und dann durch die Einheit von Ortsgebundenheit und Religiosität wieder zusammengefügt. Diese Reihe der konservativen Phantasien ließe sich lange fortsetzen, bis hin zu Thomas Bernhard, den «Verram-

melungsfanatiker», der seinen im Jahr 1965 vom ersten Preisgeld erworbenen (und zunächst mit hohen Schulden belasteten) Vierkanthof in Oberösterreich nicht nur von Grund auf umbauen und restaurieren ließ, sondern mitsamt dem von seinem Nachbarn, dem «Realitätenhändler» Karl Ignaz Hennetmair, vermittelten Kauf in seiner Erzählung *Ja* aus dem Jahr 1978 sowie in seinem schon 1980 geschriebenen, aber erst postum erschienenen Buch *Meine Preise* auch literarisch gestaltete.

Zu den Immobilienromanen gehören, in einer naheliegenden Verkehrung der Verhältnisse ins Dämonische, die im späten 18. Jahrhundert beliebt werdenden Schauer- und Spukromane, in denen es nicht zuletzt darum geht, dass die toten, vertriebenen, ermordeten Bewohner eines Hauses in dessen Immobilität eingehen und über die folgenden Besitzer – oder Besetzer, wie sie den Gespenstern erscheinen – herfallen. *The Mysteries of Udolpho*, etwa, der im Jahr 1794 veröffentlichte Roman von Ann Radcliff, ist die Geschichte einer jungen Erbin, die mit solchem Spuk an ihrem Erbe gehindert werden soll. Der Umstand, dass solche Gespenster ihre Immobilität besonders häufig in den Vereinigten Staaten geltend machen, in Mark Twains *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) zum Beispiel, in der Geschichte vom «haunted house» auf einer Insel im Mississippi, reflektiert die Bedeutung, die das eigene Haus in der seelischen Ökonomie dieser Gesellschaft annimmt.

Immobilien sind romantische Projekte, und sie sind es umso mehr, je mehr Hypotheken darauf lasten – und desto weniger Rechenschaft man sich deswegen ablegt, weil man die Radikalität der eigenen Hoffnungen nicht wahrhaben will. Denn im selben Maße, wie die Landschaft sich nicht nur von einem Betrachter nach außen wendet, sondern dem Betrachter zugleich zur Findung seines Standorts dient, wie also mit dem Fluchtpunkt gleichzeitig der Blickpunkt konstruiert wird, trägt auch die Immobilie als symbolische Form einen ausgesprochen selbstreflexiven Charakter. Im Eigentumsregime über Land und Architektur soll die Welt den eigenen Vorstellungen ähnlich werden. In der Immobilie will sich der Mensch als Modell seiner selbst begegnen. Dem Häuserbauen wird so ein eminent theatralischer Charakter verliehen. Wobei sich der Ernst des entsprechenden Idealismus an den Kos-

ten bemisst, die für eine Immobilie aufzuwenden sind – und an der Zukunft, die man ihretwegen verpfändet. Denn der Gegenbegriff zur Immobilie ist weniger das Mobile als vielmehr die Liquidierung, und zwar im doppelten Sinne, als Verflüssigung und Vernichtung.

Die Ökonomie der Leidenschaften

Auch wer Johann Wolfgang Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* nicht oder wer ihn vor langer Zeit gelesen hat, weiß, dass dieses Buch seinen dramatischen Höhepunkt in einer Liebesnacht erreicht. Denn Eduard hatte sich ja in Ottilie verliebt, seine Frau Charlotte aber in den Hauptmann, und als Eduard eines Abends, in Verlegenheit und nach einer Verkettung ungewollter Umstände, das Zimmer seiner Gattin betritt, kommt es zu einem Beischlaf in ideeller Untreue. Jeder der beiden Eheleute stellt sich vor, nicht seinen jeweiligen Gemahl, sondern den Geliebten in Armen zu halten. In dieser Nacht wird ein Sohn gezeugt, Otto, der nicht die Züge seiner leiblichen Eltern trägt, sondern die des jeweiligen Traumgesichtes, also die des Hauptmanns und Ottilies. Und als hätten sich in diesem Akt das Reale und das Imaginäre nicht schon genug verbunden, lässt Goethe zur selben Stunde Ottilie in ihrem Zimmer den Kaufvertrag für das Vorwerk abschreiben, einschließlich Kreditvereinbarung – denn die Zeit drängt ja, auch das Haus muss gezeugt, den neuen Verbindungen eine irdische Ewigkeit verliehen werden, und sei es auch nur zum Schein. So verbindet sich dann die Ökonomie des Landbesitzes, in ihrer modernen, finanzwirtschaftlich geprägten Form, mit der Ökonomie der Sehnsucht oder der Leidenschaften. «Die Wünsche», erläutert Joseph Vogl, «die ‹ins Unendliche› treiben und die Liquidierung, d. h. Verflüssigung, d. h. Kapitalisierung des Besitzes sind Angelegenheiten desselben Plans, desselben Symbolsystems, derselben Ökonomie.»[22] Wobei in der Ökonomie – das Wort geht zurück auf «oikos», und das heißt «Hauswirtschaft» – wie in der Ökonomie der Leidenschaften auf schmalem Grad operiert wird, stets am Rand der Katastrophe.

Im Beleihen einer Immobilie verwandeln sich Grund und Haus, die bislang fest und nur in räumlichen Kategorien existierten, in etwas Bewegliches und damit in Kategorien der Zeit. Im Kredit

22 Vogl: Kalkül und Leidenschaft, S. 300.

wird die Zukunft produktiv gemacht, und zwar nicht nur für Dinge und Ereignisse, die selber in der Zukunft liegen, sondern rückwirkend bis in die Gegenwart hinein. Denn durch das Versprechen, morgen etwas zurückzugeben, das heute hätte gezahlt werden müssen, verändert sich ja nicht nur das Morgen, sondern auch das Heute. Gäbe es eine grammatische Form für den Kredit, wäre diese also das Futur II – ein «du wirst bezahlt haben» oder ein «es wird dein geworden sein». In dieser Hinsicht weist der Kredit im Allgemeinen, der Kredit für eine Immobilie aber im Besonderen, eine strukturelle Verwandtschaft mit dem Idealismus der bürgerlichen Subjektivität und seinen Glückserwartungen auf, vor allem mit den Hoffnungen der romantischen oder bürgerlichen Liebe.

Die Eröffnung einer gemeinsamen Perspektive, einer kollektiven Zukunft, wirkt zurück auf den gegenwärtigen Umgang miteinander, auf die Liebe, wie sie feste Gestalt, oder «real estate», annehmen soll – der englische Ausdruck «real estate», der zum ersten Mal um das Jahr 1660 auftritt, bezeichnet übrigens ursprünglich genau dieses: die Überlegenheit des Unbeweglichen gegenüber dem Beweglichen. Die Hoffnungen, die Eduard an Ottilie knüpft, das Versprechen, das er ihr erst in wie zufälligen Berührungen und dann im Kuss abringt, schließlich seine Überlegungen, sich von Charlotte scheiden zu lassen und mit Ottilie eine neue Ehe einzugehen, haben ihr Komplement in der Stiftung eines auf losem und, streng genommen, noch nicht tragfähigem Fundament zu errichtenden Bauprojekts namens Lusthaus, das eine gemeinsame Zukunft verspricht, die in der Gegenwart wirklich werden soll. Im realen Imaginären, in der Nähe der Ferne, in der Gegenwart der Zukunft finden Haus und Liebe ineinander, in einem «Tableau», in dem, im Sinne von Michel Foucaults «Kunst der Verteilungen»[23] Reales und Imaginäres, Kontrolle und Distribution zusammenfallen.

Die glücklichen feudalen oder bäurischen Phantasien auf der Grundlage eines schon existierenden Marktes für Haus- und Grundbesitz bleiben die Ausnahme in der Kulturgeschichte der Immobilie. Als künstlerisch weitaus fruchtbarer erweist sich die Engführung von romantischem Projekt und realer Katastrophe. Wie sie schon die «Wahlverwandtschaften» an ihr trauriges Ende

23 Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/Main 1976, S. 181.

Abb. 2
Edvard Munch:
«Roter Wilder Wein»
(1899)

führt, beflügelt sie Gustav Freytags Roman *Soll und Haben*, in dem von einer preußischen Adelsfamilie erzählt wird, die, vom Bewusstsein ihrer Privilegien getragen, ihr Gut beinahe an einen antisemitisch gezeichneten jüdischen Spekulanten verliert und einem jungen Anwalt überlassen muss. Sie treibt zwei Schreiber, Bouvard und Pécuchet, auch sie eine Art Liebespaar, in die normannische Provinz, wo sie in Gustave Flauberts gleichnamigem Roman aus dem Jahr 1881 ein Haus mit großem Garten erwerben, um daraus eines der ersten «maison-musées» zu schaffen und dem Dilettantismus eine Weltbühne zu bauen. Und um zu scheitern. Sie, also die Verbindung von Projekt und Katastrophe, ist der eigentliche Architekt hinter «Baumeister Solness», der, in Henrik Ibsens Drama aus dem Jahr 1892 Familie, Vergangenheit und Zu-

kunft opfert, um der beste und erfolgreichste aller Haus- und Turmbauer zu werden. Die Bilder dazu malte Edvard Munch. Und Thomas Buddenbrook führt in Thomas Manns Roman aus dem Jahr 1901 den Untergang seines Hauses herbei, indem er, der sich auch mit dem Bau einer repräsentativen Villa finanziell überfordert hatte, ein Termingeschäft abschließt und einem hoch verschuldeten Gutsherrn die Ernte auf dem Halm abkauft. Wenn die Immobilie eine der Grundkategorien der Reflexion der Moderne ist, so trägt sie ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend fatale Züge. Auch darin gleicht sie der Liebe. In beiden Fällen ist der Triumph nur die andere Seite des Elends.

An dieser Stelle sind zwei Phantasmen der Immobilie auseinanderzuhalten, die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts allmählich voneinander lösen: Auf der einen Seite befindet sich das potentiell immer furchtbare, aber scheinbar fest ummauerte Geheimnis der Familie in den Dramen Henrik Ibsens. Es steht in engem Bezug zur Entschlüsselung des Hauses als Symbol der Individualität in der Psychoanalyse Sigmund Freuds, wie es Gegenstand ist etwa in der Rede vom Ich, das nicht Herr im eigenen Hause sei, oder in der verwandten These, dass sexuelle Energien die Fundamente der Persönlichkeit zersetzten – Rainer Maria Rilkes bekannte Zeilen «Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr» aus dem Gedicht *Herbsttag* (1902) gehören in den Zusammenhang der Subjekttheorie. Auf der anderen Seite steht das verpfändete Haus oder Gut, in dem der letzte Kredit aufgezehrt ist. Dieses Haus ist, schon baulich und als Topos, ein Nachfolger für das Lusthaus in Johann Wolfgang Goethes «Wahlverwandtschaften», und sein unübertroffenes Modell ist Anton Tschechows Drama *Der Kirschgarten* aus dem Jahr 1900, der große Abgesang auf den russischen Landadel und dessen ökonomische Grundlage. Bis zuletzt sind die Bewohner fest an die zum Verkauf stehende Immobilie, an das Haus und das dazugehörige Land gebunden. Und am Ende, als die Mitglieder der Familie endlich davongefahren sind – «Es ist Zeit! Gleich kommt der Zug!» –, bleibt der Diener im verschlossenen Haus zurück wie ein altägyptisches Opfer im Grabsaal des Königs in der Pyramide. Im Hintergrund aber hört man schon die Axt, mit der Bäume des prächtigen Gartens gefällt werden, um Platz zu machen für die Sommerhäuser, die hier auf kleinen Parzellen

errichtet werden sollen. Anton Tschechows «Kirschgarten» ist das Muster aller Geschichten vom «Untergang des Hauses X», aber eben nicht als Schauergeschichte, sondern in Exekutierung der Prosa der Verhältnisse, im steten Umschlagen von Beweglichkeit in Unbeweglichkeit und wieder zurück.

Friedrich Nietzsche, eine der mobilsten Gestalten seiner Zeit und der Rufer des Satzes «Auf die Schiffe, ihr Philosophen»[24], war dieses Ineinander von Immobilität und Mobilität so vertraut, dass er es eingehen ließ in eine Topographie der persönlichen Kultur: «Ich würde mir kein Haus bauen», schrieb er im Sommer 1882 in den «Idyllen von Messina», «(und es gehört zu meinem Glücke, kein Hausbesitzer zu sein!). Müsste ich aber, so würde ich, gleich manchem Römer, es bis in's Meer hinausbauen, – ich möchte schon mit diesem schönen Ungeheuer einige Heimlichkeiten gemeinsam haben.» Diese Topographie ist zu dieser Zeit schon Gemeingut. Denn in Gestalt des Wassers, vorzugsweise des Meeres, und in Gestalt des Festlandes, vorzugsweise des Gebirges, waren Bewegliches und Unbewegliches gegen Ende des 19. Jahrhunderts in unendlich oft wiederholten Topoi auseinandergetreten. Es entstand eine Kultur des Flüssigen, der fortlaufenden Erosion und der Einwanderung der Bewegung in das feste Bild und ihr gegenüber, vielleicht minder prominent, aber gewiss nicht minder wirksam, eine Kultur der Massivität, der Solidität und der Sesshaftigkeit. Der Erdkult und seine Gestaltung in der Immobilie verwandelt sich dabei tendenziell in gesunkenes Kulturgut, man denke nur an P. G. Wodehouse oder an den in Literatur und Film tausendfach geträumten Traum vom Landhaus in der Toskana, während das Transitorische seine enge Bindung an die ästhetische Avantgarde beibehält. Es ist hier weder die Zeit noch die Gelegenheit, dieses Gegenüber auszubreiten. Wer sich jedoch systematisch mit der Dialektik von Mobilität und Immobilität auseinandersetzen wollte, der müsste nach solchen Oppositionen suchen, in der Literatur – Herman Melville und Nathaniel Hawthorne zum Beispiel –, in der Malerei – Impressionismus und Symbolismus – und vielleicht sogar in der Musik – Claude Debussy und Johann Strauß. Auch die Frage, ob es eine impressionistische Bildhauerei geben könne, also die Frage nach Auguste Rodin und der Ästhetik der Schwere, gehört in diesen Zusammenhang.

24 Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft, Erstes Buch, Nr. 46, und Viertes Buch, Nr. 289, in: ders., Werke II., hg. von Karl Schlechta, München 1969, S. 69 u. S. 168.

Friedrich Nietzsche irrt indessen, wenn er schreibt: «Ein ganz moderner Mensch, der sich zum Beispiel ein Haus bauen will, hat dabei ein Gefühl, als ob er bei lebendigem Leibe sich in ein Mausoleum vermauern wolle.»[25] Tatsächlich wird die Immobiliensehnsucht erst im 20. Jahrhundert, befeuert von einem rasend expandierenden Kreditwesen, zu einer Volksbewegung, die in Nordamerika, angesichts eines offenen, wenig besiedelten Landes, ihre reinste Form annahm, aber auch in den europäischen Ländern kaum weniger wirkungsvoll war. Die Entstehung und Entfaltung einer bürgerlichen Mittelschicht ist eng an diese Parzellenwirtschaft und deren furiose Expansion gebunden, wobei sie sich nirgendwo von ihrer Verbindung mit feudalen Phantasien hat befreien können. Die absolute Knappheit dieses Gutes vorausgesetzt, erscheint die Immobilie vielmehr als Schatz, wobei diesem im Volksglauben die Eigenheit zugeschrieben wurde, sich zwar nicht real, aber in Gestalt seines Geldwerts unendlich vermehren zu können.

Was zur Folge hat, dass vermeintlich immer mehr liquidiert werden kann, obwohl objektiv nicht mehr da ist – eine Eigenheit übrigens, die den Immobilienmarkt in Verwandtschaft mit dem Kunstmarkt bringt. Und wenn sich dieser Markt, wie gegenwärtig, in einer Krise befindet – einer Krise übrigens, die begann, weil zu viele private Hypothekenschulden in spekulative Geschäftsartikel verwandelt worden waren –, bleibt die grundsätzliche Attraktivität des phantastischen Projekts davon unberührt, allen Preisschwankungen zum Trotz. Das hat seinen Grund darin, dass der Wert einer solchen Immobilie nicht nur auf dem Kapitalmarkt, sondern auch im Verhältnis zur Mobilität wie zu einem Idealismus des Bauens und des Immobilienbesitzes gebildet wird und beschleunigte Bewegung nicht weniger, sondern mehr Unbeweglichkeit, nicht zuletzt in ihrer idealisierten Gestalt, hervorbringt. Man könnte das mit Niklas Luhmann einen «reflexiven Mechanismus» nennen, und im Bewusstsein dieser Reflexivität wären einige Vorstellungen, die unter Moderne und Modernität vor allem einen Prozess fortschreitender Beschleunigung, Immaterialität, Elektrizität und Partikularität verstehen wollen, gründlich zu revidieren.

25 Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches, in: ders., Werke I, hg. von Karl Schlechta, München 1969, S. 463 f.

Die Erosion des Strandhauses

Noch von einer letzten Figuration des Lusthauses in Johann Wolfgang Goethes Wahlverwandtschaften sei die Rede: Richard Fords Roman *The Lay of the Land* (dt.: *Die Lage des Landes*), im Original im Jahr 2006 erschienen, spielt in New Jersey, am Meer, in einer Region, die halb Ferienregion und halb Suburbia zu sein scheint, vermeintlich wiedergewonnene Nähe zur Natur und Überwindung der Stadt. Das Buch erzählt vom Leben des Immobilienmaklers Frank Bascombe und ist die Geschichte einer gewaltigen Erosion: Es erodieren die Lieben, die den Helden durchs Leben geleitet haben, es erodieren die Kinder, und es erodiert der Held selbst, im Prostatakrebs, der, symbolisch genug, ebenso gewöhnlich ist, wie er das männliche Organ der Zeugung berührt. Es erodiert im Übrigen auch die Romanform, zu einem in langen Passagen eher formlosen Werk von siebenhundert Seiten, das sich als literarisches Komplement darstellt zu den endlosen Siedlungen in den Randzonen der großen Städte, in denen das «Real Estate Development» eine synthetische pastorale Idylle als uniformes Produkt des Wohnens hervorbrachte – und die Figur des Maklers selbst, der seit dem Jahr 1912 zum Repertoire der amerikanischen Literatur gehört.[26]

An wirkliche Stabilität oder gar Unbeweglichkeit mag dieser Immobilienmakler, für den Grundstücke und Häuser vor allem geschäftlicher Besitz sind, gar nicht denken: Acht Jahre in einem Haus mit einer Frau zu verbringen, erscheint ihm vielmehr als das «schimmernde Juwel» einer «Permanenzphase des Lebens»[27] (im Original: «permanent period of life»), die offenbar als der moderne Statthalter der projektierten «Ewigkeit» zu gelten hat, von der in den «Wahlverwandtschaften» die Rede ist. Längst hat die Zukunft, in der jede Spekulation von Natur aus zu Hause sein muss, ihre Laufrichtung verändert. Sie ist, nachdem sie sich lange immer weiter in die Zukunft ausgedehnt hatte, in der Zeit zurückgewandert und hat die Gegenwart unterhöhlt: als fundamentale Unsicherheit in allen Lebensfragen. Dass man nicht weiß und nicht wissen kann, welchen Wert eine Sache oder eine Handlung in Zukunft haben wird – dieses Risiko ist zur Ungewissheit darüber geworden, welchen Wert eine Sache oder Handlung in der Gegenwart besitzt. Der Schein, es gebe ein wenn schon nicht

26 Der Makler als literarische Figur erscheint zum ersten Mal in der Erzählung: «The Inner Secrets of A Real Estate Broker's Rise» in der Saturday Evening Post. Vgl. Jeffrey M. Hornstein: A Nation of Realtors. A Cultural History of the Twentieth-Century American Middle Class, Durham, NC 2005, S. 3.

27 Richard Ford: Die Lage des Landes, Berlin 2007, S. 45.

durch das Maß der investierten Arbeit begründetes, so doch zumindest halbwegs nachvollziehbares Verhältnis zwischen dem Wert und dem Preis einer Ware, ist damit als Illusion enttarnt – es herrscht, wörtlich, der «Hypo Real Estate»: Das, was da ist, ist immer schon verpfändet, und zwar in alle Richtungen und zu jedem Preis.

Es erodieren in diesem Roman aber auch die Betonpfeiler eines prächtigen Strandhauses, «die tief eingelassenen Pfeiler, mit denen das Haus verankert und befestigt ist, so dass in Zeiten der Klimabelastung der ganze Schamott nicht weggespült oder -geblasen oder seismisch destabilisiert und direkt ins Meer hinausgetrieben wird wie eine Arche»[28]. In diesem Strandhaus wiederholen sich die Mängel, die Johann Wolfgang Goethe schon dem Lusthaus zuschrieb, das Eduard für sich, für Charlotte, den Hauptmann und Ottilie bauen läßt: Mängel, die den Bestand dieses Hauses und seine Funktion nicht erst mittelfristig, sondern sehr bald, schon beim nächsten großen Sturm gefährden. Die lebenspraktische wie architektonische Situation der «Wahlverwandtschaften» erscheint hier also wesentlich gesteigert. Im selben Maße aber, in dem dieses lose und auf losem Grund errichtete Gebäude nicht mehr das ist, was es zu sein scheint, nämlich eine Immobilie im strengen Sinne des Wortes, tendiert es zum absoluten Repräsentationsraum oder zum reinen Zeichen. Es wird zu einem Bild seiner selbst, das nur noch als idealistische Praxis konsumiert werden kann – dass das instabile Strandhaus in Richard Fords «Die Lage des Landes» nicht vom alternden Makler selbst, sondern von seinem jungen Partner verkauft wird, einem eingewanderten Tibeter, der sich auf «lifestyles» und die dazu passenden Gebäude spezialisiert hat, also auf höchst wandelbare Phantasien von idealer Lebenspraxis, ist der angemessene Ausdruck dieser Verwandlung. Am Ende dieser Entwicklung steht die Immobilie als absolute Kulisse, als Kopie, der das Original abhanden kam, als Bildnis ihrer selbst.[29] Als solche aber sinkt sie, immer schneller, immer gründlicher, in die Natur zurück, während die Erfahrung des Immobilen für alle daran beteiligten Menschen in eine gigantische Verfehlung mündet. «And like the poet said: The ways we miss our lives are life», läßt Richard Ford in seinem Roman *Independence Day* seinen Helden – das ist auch in diesem Buch schon der

28 Ford: Die Lage des Landes, S. 394.

29 Scheppe: Migropolis, S. 119.

30 Richard Ford: Independence Day, New York 1995, S. 447.

Abb. 3
Edward Hopper: «Corn Hill (Truro, Cape Cod)» (1930)

Makler Frank Bascombe – sagen[30], und in diesem Satz klingen sowohl Johann Wolfgang Goethe als auch Anton Tschechow nach. Wenn es aber so weit ist, dann gibt es keine Zukunft mehr, die man verpfänden könnte. Und so erzählt Richard Fords *Die Lage des Landes* nicht vom Stein, der für ewig gegründet ist, sondern von der Immobilie als einem ganz und gar transitorischen Gut.

In jeder Immobilie verbirgt sich eine Ruine. Dabei kommt der Begriff «Immobilie» weder bei Goethe noch bei Tschechow vor, auch wenn die Dichter den reflexiven Mechanismus beschreiben, in dem eine poetische Ökonomie ständig vom Beweglichen ins Unbewegliche und zurück kippt. Der Begriff erscheint nicht bei den Besitzern, die von «Haus», «Garten» oder «Feld» sprechen, sondern erst bei den Außenstehenden, bei den Maklern und «Realitätenhändlern», und folglich erst ab der zweiten Hälfte des

19. Jahrhunderts. Seine Attraktivität besteht nun aber darin, dass er die Wahrnehmung und analytische Durchdringung jener Sphären der Moderne fördert, die nicht von sich aus mit den Agenten der Zirkulation und Beschleunigung im Bunde sind, die in den meisten Modernisierungstheorien im Vordergrund stehen. Die Immobilie wird in der Literatur wie in der bildenden Kunst und im Film zum Topos der Moderne, eben weil sie so enge Bindungen zur vormodernen Welt unterhält. So wie der Pendler und sein Haus in der Peripherie einer Großstadt in wechselseitiger Abhängigkeit voneinander existieren, so gehört die Immobilie zu den symbolischen Formen, in denen sich die Erfahrung der Modernität als im Prinzip schrankenloser Dynamik in ihrem scheinbaren Widerpart, im Stehenden und Statischen, zur Geltung bringt.

Bildnachweis: Abb. 1: Heinz Härtl, (Hg.): Die Wahlverwandtschaften. Eine Dokumentation der Wirkung von Goethes Roman 1808–1832, Acta humaniora: Weinheim 1983. – Abb. 2: ©The Munch Museum/ The Munch-Ellingsen Group/VG Bild-Kunst, Bonn 2010. – Abb. 3: The Mary und Sylvain Lang Collection. Mc Nay Art Museum, San Antonio, Texas.

Denkbild

Peter Geimer

Vorlaufen in den Tod

Robert Capas letztes Bild

I.

Am 21. Mai 1954 machte der französische Fotograf Michel Decamps eine Aufnahme des Kriegsfotografen Robert Capa *(Abb. 1)*. Das Bild zeigt Capa im Hauptquartier des französischen Generals René Cogny in Indochina, wo er im Auftrag des *Life Magazine* den Krieg zwischen den französischen Truppen und der Liga für die Unabhängigkeit Vietnams dokumentierte. Links neben Capa ist ein französischer Militärarzt namens Huard zu sehen. Nahezu im Gleichschritt gehen die beiden Männer nebeneinander her, während im Hintergrund eine Militärmaschine entladen wird. Huard, mit geöffnetem Hemd und in kurzen Hosen, die Hände in die Hüften gestemmt, richtet seinen Blick direkt in die Kamera. Würde man im Sinne Roland Barthes' nach dem *punctum* dieses Fotos suchen, dem bestechenden, zugleich aber nebensächlichen Detail, so könnte es – abgesehen von dem verwischten Stiefel Huards an der Seite des scharf abgelichteten Stiefel Capas – auch der entblößte und eigentümlich flache Oberkörper Huards sein, der dem kriegerischen Szenario einen beruhigend unheroischen und zivilen Anschein verleiht. Capa, die Hände in den Hosentaschen vergraben, hält den Blick zu Boden gesenkt, ernst und in sich gekehrt. Er trägt seine Kamera mit gelöstem Futteral vor der Brust, scheint im Augenblick aber ‹außer Dienst› zu sein.

Vier Tage später starb Capa. Die Aufnahme Decamps' ist das letzte Bild, das den Fotografen als Lebenden zeigt. Mit diesem Wissen ändert sich der Blick auf die unspektakuläre Aufnahme. Die Personen und Dinge verharren unverrückbar an ihrem Platz, aber als ‹letzte Fotografie› erhält das Bild eine zusätzliche Lesbarkeit. Fortan bedarf es einer gewissen Anstrengung, um hier lediglich jene kontingente, aus dem Zeitfluss herausgerissene Momentaufnahme zu sehen, die das Foto zum Zeitpunkt seiner Aufnahme zweifellos gewesen ist. Als Decamps im Mai 1954 auf den Auslöser drückte, wusste niemand, dass die Serie der Porträts Robert Capas mit dieser Aufnahme für immer abgeschlossen war und nun kein weiteres Bild mehr folgen würde. In der Rückschau jedoch ist es unmöglich, die offene Zukunft dieses Augenblicks zurückzugewinnen und auf der Aufnahme Decamps' neben dem Protagonisten nicht auch bereits dessen bevorstehenden Tod mit einzubeziehen. Der zu Boden gesenkte Blick und die Introvertiertheit Capas sind zweifellos einer vorübergehenden Stimmung oder gar einer bloßen Zufälligkeit der Aufnahmesituation geschuldet – im Rückblick werden sie zu Vorzeichen seines bevorstehenden Todes: ‹So sah er am Ende aus. Das waren seine letzten Tage.›

Diese Aura ist dem Bild schwerlich wieder zu entziehen. Die letzte Fotografie hat insofern einen ähnlichen Effekt wie die letzten Worte eines Sterbenden. Auch diese bleiben als erratische, unverrückbare Gebilde zurück. Sie können noch so belanglos und kontingent sein – da ihnen nichts mehr folgt, versiegeln sie eine abgelaufene Existenz und erhalten durch diese Endgültigkeit ihren ambivalenten Mehrwert.[1] Selbst wenn es sich, wie im Fall Goethes, nur um die Aufforderung an den Kammerdiener handelt, das Fenster zu öffnen, so erhält dieses lakonische «Mehr Licht» im Rückblick den Anschein einer Mitteilung, die *mehr* besagen will. Man erwartet, dass am Ende eines Gelehrten- oder Künstlerlebens ein erkennbarer Schlusspunkt steht, dass noch einmal alles zusammenkommt und sich zu einer letzten zitierfähigen Sentenz verdichtet. Der Tod soll komprimieren und abrunden, statt als bloßer Unterbrecher aufzutreten, der dem Sterbenden das letzte Wort abschneidet, ganz gleich wovon gerade die Rede war. Bezeichnenderweise hat sich im Fall Goethe denn auch nicht die Überlieferung des Literaturhistorikers Carl Schüddelkopf durchge-

1 Vgl. Ernst Jünger: Letzte Worte. Fragment, in: ders.: Sämtliche Werke, Bd. 22, Stuttgart 2003, S. 721–727; sowie Dolf Sternberger: Hauch, Laut und Einbildung. Über die verschiedenen Berichte von Goethes letzten Worten, in: ders.: Über den Tod, Frankfurt/Main 1981, S. 37–45.

2 Siehe Sternberger, S. 40.

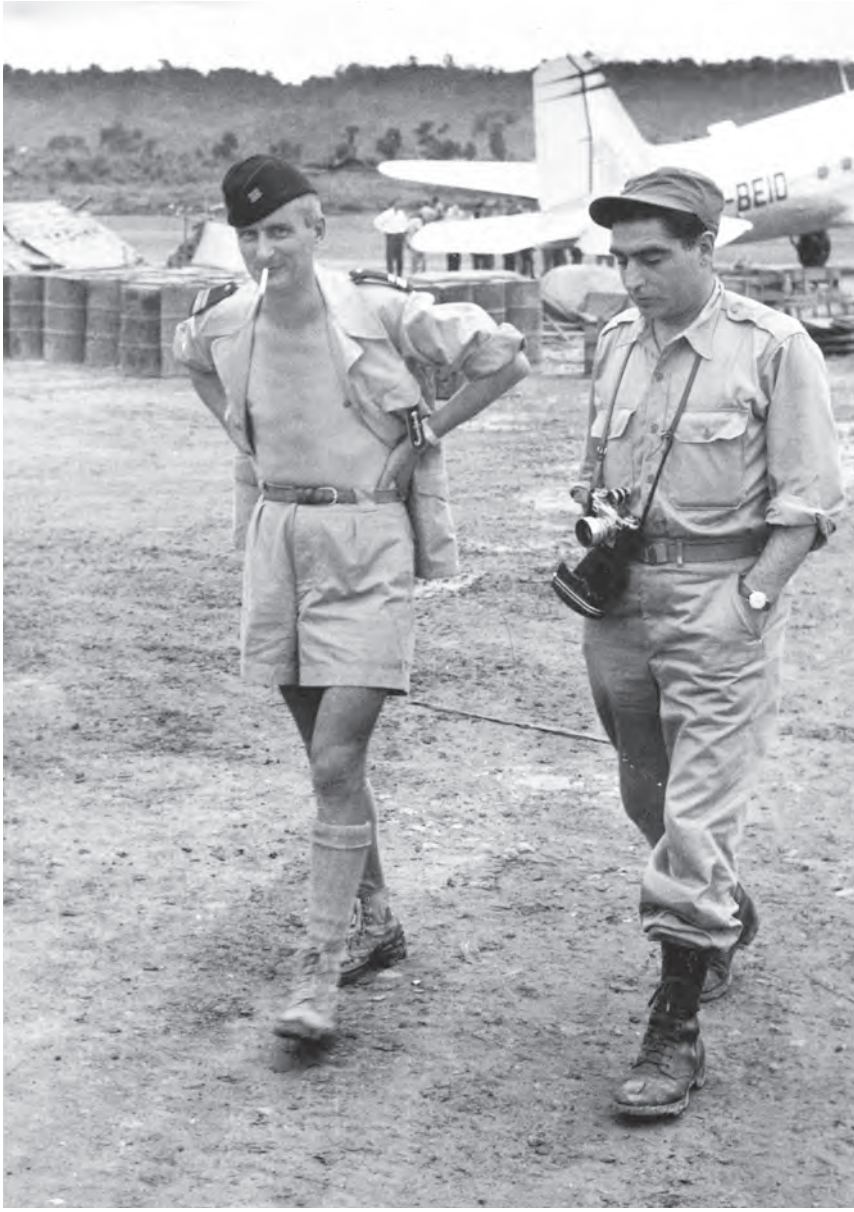


Abb. 1
Das letzte Bild: Capa am 21. Mai 1954 in Indochina

setzt, der 1907 mit einer alternativen Version der letzten Worte Goethes an die Öffentlichkeit trat. Seine letzten Worte, so Schüddelkopf, habe Goethe an seinen Kammerdiener gerichtet und zwar in Gestalt einer Frage: «Du hast mir doch keinen Zucker in den Wein getan?»[2] Im Vergleich zum Verlangen nach «mehr Licht» geht dieser Frage jegliches metaphysische Potenzial ab. Als Genie, wenn es zum Ende kommt, über gepanschten Wein zu klagen, ist nicht zitierfähig – hagiographisch unverwertbar.

Ein ähnliches Gewicht lastet auch auf der letzten Fotografie. Vom Toten oder der Totenmaske kann man beliebig viele Aufnahmen machen, aber vom noch Lebenden gibt es zwangsläufig nur ein einziges letztes Bild. In Biographien werden diese Aufnahmen häufig abgebildet. So zeigen Hartmut Binder und Klaus Wagenbach in ihren Monographien zu Franz Kafka *Das letzte Bild (Abb. 2),* Wilfried Berghahn in seiner Musil-Biographie *Die letzte Aufnahme (Abb. 3),* Urban Roedl *Die letzte Fotografie* Adalbert Stifters *(Abb. 4).* Vermutlich gibt es dieses Genre erst, seit es Fotografien gibt. Von Goethe sind verschiedene letzte Worte überliefert, aber es existiert kein letztes Bild, da der Dichter einige wenige Jahre zu früh starb, um fotografiert werden zu können. Zwar gibt es zahllose Büsten, Gemmen, Gemälde und Zeichnungen, die ihn porträtieren, und eine davon würde sich zur Not auch als das letzte zu Lebzeiten angefertigte Porträt ausmachen lassen. Aber vermutlich würde man diese Darstellung nicht als «das letzte Bild» präsentieren. Letzte Bilder bedürfen der Temporalität der Fotografie. Sie müssen dem Dar-

3 Arnold Stadler: Mein Stifter. Porträt eines Selbstmörders in spe und fünf Photographien, Köln 2005, S. 21–24.

Abb. 2
Das letzte Bild Frank Kafkas

Abb. 3
Die letzte Fotografie Robert Musils

Abb. 4
Die letzte Aufnahme Adalbert Stifters

gestellten zu Lebzeiten ‹abgenommen› worden sein (so wie man eine Totenmaske ‹abnimmt›) und ihn als Rest überleben. «Leibhaftiges Warten – das letzte Photo», so hat Arnold Stadler die Aufnahme Stifters *(Abb. 4)* betitelt. «Es ist ein sterbender Mensch, der hier für immer aufgehoben ist. […] Ich kann dieses Photo noch sehen, das unmittelbar vor dem Ende aufgenommen wurde, Beweis einer unverhohlenen Kapitulation», schreibt Stadler und fügt – in Anspielung auf den späteren Selbstmord des Abgebildeten – hinzu: «Die Hände jetzt unsichtbar, in sich verkrallt, ein Tier, und zwar ein verwundetes, waidwund, wie man in Jägermeisterzeiten sagte, als hätte er schon aus dem Hals geblutet, aber bald schon würde er mit der einen Hand zu seinem Hals gehen […].»[3] Dieses «bald schon» stand dem Porträtierten im Augenblick der Aufnahme noch bevor. Aber im Rückblick auf das letzte Bild lässt sich diese Zukunft nicht wiederherstellen, da sie längst abgelaufen ist. Stadlers Blick auf ein Porträt, das «unmittelbar vor dem Ende» aufgenommen wurde, zeigt dieses Ende deshalb immer schon mit.

Stifter – und wohl auch Kafka – waren, als man das letzte Foto von ihnen aufnahm, bereits von ihrer Krankheit gezeichnet. Stifter, so deutet Stadler das Bild, *wartet* nur mehr auf das Ende und ist «mit einem Ernst festgehalten, der nichts Gutes verheißt».[4] Anders verhält es sich, wenn das letzte Bild die Dargestellten ‹mitten im Leben› und ohne sichtliche Anzeichen des Todes zeigt *(Abb. 3)*. Musil schaut auf der letzen Aufnahme an der Kamera vorbei und richtet seinen Blick leicht amüsiert und in einer Andeutung von Ironie oder sanftem Spott in eine unbestimmbare Ferne. Anders als Stifter, der sich sichtlich zurückziehen will und wie jemand wirkt, der schon zur Hälfte verschwunden ist, hat Musil keine Mühe, den Bildrahmen mit seiner Gegenwart auszufüllen. Im Unterschied zu den Aufnahmen von Stifter und Kafka ist das Bild offenbar auch keine Studioaufnahme. Zwar wirkt es nicht wie ein Schnappschuss; dazu ist der Porträtierte sich seiner Wirkung zu gewiss. Trotzdem besitzt die Fotografie nicht den offiziellen Anstrich einer professionellen Studioaufnahme. Vor allem aber sieht so niemand aus, dessen letztes Bild gerade aufgenommen wird. Es gelingt nicht, hier die Vorzeichen jenes Endes zu finden, das Musil am Vormittag des 15. April 1942 in Gestalt eines Hirnschlags ereilt hat. Sobald jedoch die Signatur «letzte Aufnahme» von diesem Foto Besitz ergreift, gerät die Lektüre in Unruhe. Anders als bei den letzten Bildern, die bereits Kranke oder Geschwächte zeigen, kann die Anmutung des Letzten hier nicht eigentlich *gesehen* werden. Die Lektüre wechselt in ein anderes Register der Nachträglichkeit: nicht ‹So sah er/sie gegen Ende aus›, sondern: ‹Noch ist nichts zu sehen. Der Porträtierte ahnt noch nichts. Er weiß nicht, was wir längst wissen›. An einem Tag im Mai 1954 schlendert der Fotograf Robert Capa an der Seite eines Militärarztes durch ein Lager der französischen Truppen in Indochina. Der befreundete Reporter Michel Descamps macht ein Foto: nichts Besonderes. Aber sobald die Aufnahme unter zahllosen anderen, möglichen Bildern zum *einen* und unwiderruflich *letzten* Foto wird, erhält sie eine zusätzliche Lesbarkeit. Der Betrachter dieser letzten Aufnahme weiß immer schon *mehr* als die still gestellten Personen im Bild, und dieses Wissen wird in die Aufnahme rückprojiziert: An der Seite seines Begleiters durchstreift Capa das französische Hauptquartier, aber zugleich ist er bereits tot.

4 Ebd., S. 23.

In einem gewissen Grad gilt diese Struktur des vorweggenommenen Überlebens für *jede* Fotografie und auch für jede andere Praxis der Notation.[5] Im Unterschied zu anderen Verfahren grafischer Repräsentation fixiert das Foto im Moment seiner Entstehung jedoch einen sichtbaren Rest des Dargestellten selbst. Die Fotografie, so Siegried Kracauer, «faßt den Restbestand, den die Geschichte abgeschieden hat».[6] Auf dieser Abgeschiedenheit beruht die besondere Zeitlichkeit des Fotos. Jede Fotografie «muß wesentlich dem Zeitpunkt ihrer Entstehung zugeordnet sein».[7] Über diesen Zeitpunkt weist sie nicht hinaus. Sie zeigt beharrlich immer denselben, abgetrennten Augenblick der Vergangenheit und gibt kein Bild davon, was zuvor geschah oder was der Aufnahme noch folgte. Die Fotografie, so bemerkt auch Barthes, ist «ohne Zukunft». Im Gegensatz zum Film, der in kontinuierlicher Folge ein Bild aus dem anderen hervorgehen lässt, besitzt sie «nicht den geringsten Drang nach vorne».[8] Insofern ist das historische Foto von seiner ursprünglichen historischen Umgebung gelöst und überlebt als Fragment. Die junge Frau, die lächelnd auf einer Fotografie von 1864 zu sehen ist, «lächelt in einem fort, immer dasselbe Lächeln, das Lächeln bleibt stehen, ohne noch auf das Leben zu weisen, aus dem es herausgenommen ist.»[9] Im Augenblick der Aufnahme nimmt die Fotografie das Dargestellte aus der Zeit heraus. Die Fotografie, so hat Kracauer diese Abkapselung des Bildes sehr eindrücklich beschrieben, «sammelt Fragmente um ein Nichts».[10] Im Sinne Kracauers kennzeichnet diese Resthaftigkeit prinzipiell *jede* Fotografie. Insofern ist sie kein Privileg der letzten Bilder. Das letzte Bild zeigt sie aber in besonders zugespitzter Form, nämlich im Modus der Endgültigkeit: Ihm kann nichts mehr folgen.

II.

Robert Capa (1913–1954), als Endre Ernö Friedmann in Budapest geboren, verließ Ungarn 1931 und zog nach Berlin, wo er an der Deutschen Hochschule für Politik studierte, als Fotolaborant und später als Assistent für die Bildagentur «Dephot» arbeitete. 1933 floh Friedmann nach Paris und legte sich das Pseudonym «Robert Capa» zu. Er war Kriegsberichterstatter während des spanischen Bürgerkriegs, ging 1939 nach New York und begleitete die ameri-

5 Siehe etwa Jacques Derrida: Mémoires. Für Paul de Man, hg. v. Peter Engelmann, Wien 1988, S. 70: «Wenn wir jemanden zu seinen Lebzeiten mit Namen rufen oder nennen, wissen wir, daß sein Name ihn überleben kann und ihn bereits überlebt, daß er bereits zu seinen Lebzeiten damit beginnt, sich von ihm zu lösen, indem er jedes Mal, wenn er in eine Liste, ein amtliches Register oder eine Signatur eingeschrieben wird, seinen Tod aussagt und vorträgt. [...] er ist von Anbeginn ‹in Gedenken an›».

6 Siegfried Kracauer: Die Photographie, in: ders.: Das Ornament der Masse, Frankfurt/Main 1977, S. 30.

7 Ebd., S. 29.

8 Roland Barthes: Die helle Kammer. Notizen zur Fotografie, Frankfurt/Main 1989, S. 100.

9 Kracauer [wie Anm. 7], S. 22.

10 Ebd., S. 32. Zu dieser Zeitstruktur des fotografischen Bildes siehe auch Peter Geimer: Theorien der Fotografie, Hamburg 2009, S. 124–138.

kanischen Truppen bei der Invasion in der Normandie. 1947 gehörte Capa zu den Mitbegründern der Fotoagentur *Magnum* und bereiste gemeinsam mit John Steinbek die Sowjetunion. 1948 folgte eine Bildreportage über die Ausrufung des unabhängigen Staates Israel und über den anschließenden Krieg zwischen Israel und den arabischen Staaten. Bevor er 1954 nach Indochina reiste, verbrachte Capa drei Wochen in Japan, wo er hauptsächlich Kinder fotografierte.

Es gibt noch ein anderes ‹letztes Bild› Capas. Damit ist diesmal nicht die Fotografie gemeint, die ihn zuletzt als Lebenden zeigt, sondern die letzte Aufnahme, die er selbst gemacht hat *(Abb. 5)*. Die Fotografie vom 25. Mai 1954 zeigt einen französischen Konvoi, der sich der indonesischen Stadt Thai Binh im Delta des Roten Flusses nähert. In einer Diagonalen bewegt sich der Trupp auf den Horizont zu. An der Spitze des Zugs ist undeutlich ein Panzer zu erkennen, in der Bildmitte erscheint eine einzelne Rückenfigur, im Vordergrund rechts sind zwei Soldaten zu sehen, die ihre Gewehre beinahe lässig über den Schultern tragen. Gemessen an anderen letzten Bildern aus dem Krieg wirkt das Foto auffällig unspektakulär. Das unterscheidet es beispielsweise von der Aufnahme, die der amerikanische Kriegsreporter Robert Frederic Read im August 1942 im Pazifik aufgenommen hat. Das Foto zeigt die Detonation einer Bombe an Deck des Flugzeugträgers *USS Enterprise*, bei der Read ums Leben kam. Der Tod des Fotografen bleibt auch hier außerhalb des Gezeigten, ist dem Bild aber doch unmittelbar eingeschrieben. Die Gewalt der Detonation, die sich in alle Richtungen entlädt, kommt auch auf den Betrachter zu, der vor dem Bild den Standort einnimmt, den auch Read im Augenblick der Aufnahme eingenommen hat. Man erblickt die Detonation *anstelle* des Fotografen und gewissermaßen auch *stellvertretend* für ihn. Denn wie jede Momentfotografie fixiert die Aufnahme ein Geschehen, das der Fotograf in der Plötzlichkeit und Kürze seines Erscheinens selbst nicht sehen konnte. Aus dieser Überschneidung ergibt sich der ambivalente Charakter des Bildes: Einerseits zeigt es die tödliche Detonation in einer Direktheit, die uns ungewöhnlich nahe an das Geschehen herankommen lässt (wenige Sekunden zuvor hätte die Aufnahme nur das leere Deck des Flugzeugträgers gezeigt, eine Sekunde später wäre das Foto-

Abb. 5
Capas letzte Fotografie, 25. Mai 1954

grafieren unmöglich gewesen). Andererseits erreicht uns diese Unmittelbarkeit auf Umwegen: Die Detonation gibt sich als eine *gewesene* Gefahr zu erkennen, die im fotografischen Bild auf Dauer gestellt ist, uns aber nicht gilt. Man betrachtet sie aus der sicheren, zeitlichen und räumlichen Distanz heraus. Trotzdem bleibt die Zumutung, hier ein Bild zu betrachten, dessen Sichtbarkeit an den Tod des Fotografen gebunden ist.

Capas letzte Aufnahme hat nichts von dieser Dramaturgie. Ein Konvoi von Soldaten durchstreift eine Landschaft, das ist alles. In dieser scheinbaren Belanglosigkeit unterscheidet sich das Foto auch von den beiden berühmtesten Aufnahme Capas, dem Bild des fallenden Soldaten aus dem spanischen Bürgerkrieg sowie der dramatischen Aufnahme von der Landung der Alliierten in Omaha Beach *(Abb. 6).* In seiner Autobiographie hat Capa eine Schilderung der Ereignisse vom Juni 1944 gegeben: «Exhausted from the water and the fear, we lay flat on a small strip of wet sand between the sea and the barbed wire. The slant of the beach gave us some protection, so long as we lay flat, from the machine-gun and rifle bullets, but the tide pushed us against the barbed wire, where the

guns were enjoying open season. [...] The next mortar shell fell between the barbed wire and the sea and every piece of skrapnel found a man's body. [...] The next shell fell even closer. I didn't dare to take my eyes off the finder of my Contax and frantically shot frame after frame.»[11] Am 19. Juni 1944 erschienen Capas Bilder auf einer siebenseitigen Reportage in *Life*, darunter auch die gezeigte Aufnahme. Die Unschärfe, so die Bildlegende, sei auf die dramatischen Umstände am Schauplatz der Aufnahme zurückzuführen, unter denen die Hände des Fotografen vor Aufregung zitterten. Wie die Aufnahme Reads so vermittelt auch Capas Foto die Vorstellung eines Fotografen, der seine Bilder dem Zentrum der Gefahr entrissen hatte und hier ganz seiner häufig zitierten Losung gemäß die unbedingte Nähe zu den Ereignissen gesucht hatte: «If your pictures aren't good enough, you're not close enough.»[12]

Seit langem ist freilich bekannt, dass sich die Dramatik dieser Aufnahme keineswegs der Wucht der Geschehnisse verdankt: «The assistant, who developed Capa's negatives in a photo studio

11 Robert Capa: Slightly Out of Focus, New York 2001, S. 148

12 Ebd., S. xi.

13 Alex Kershaw: Blood and Champagne. The Life and Times of Robert Capa, London 2002.

Abb. 6
Das überhitzte Bild

Abb. 7
Das makellose Bild

in London, put them in a drying cabinet and closed the doors. It was normal procedure to put film in a wooden locker with a heating coil at the base. But with doors closed, the heat had become so intense that it had melted the film's emulsion.»[13] Die Dynamik des Bildes beruht also vor allem auf der Überhitzung einer Londoner Dunkelkammer. Von den über einhundert Fotografien, die Capa vor der Küste der Normandie aufgenommen hatte, konnten nur elf gerettet werden. Im Vergleich zu dem unscharfen Bild der Invasion wirkten die makellos erhaltenen Bilder vergleichsweise statisch und unspektakulär *(Abb. 7)*. Anstelle des aus der Fassung geratenen Protokolls der Geschichte ein ruhiger Blick auf ein scheinbar harmloses Geschehen. Ein eigentümlicher Umstand: Ausgerechnet die Aufnahme, die sich der Ruinierung des fotografischen Materials verdankt, gibt eine authentisch anmutende Version der Geschehnisse.

Wodurch das Bild seine Wirkung erzielt, ist im vorliegenden Zusammenhang aber nicht entscheidend. In seiner scheinbaren Unmittelbarkeit dient das Foto hier eher als Kontrast zur letzten

Aufnahme Capas *(Abb. 5)*, der eine ‹leise› und gleichsam unsichtbare Dramaturgie zugrunde liegt – obwohl der Tod des Fotografen nicht weniger gewaltsam war als im Falle des Explosionsfotos von Read. Wenige Minuten nachdem er das Foto aufgenommen hatte, trat Capa auf eine Landmine. Um sich einen Überblick zu verschaffen, war er einen Grashügel hinaufgestiegen und traf dort auf die tödliche Mine. Während die Wucht der Explosion eine der beiden Kameras, die Capa mit sich führte, in die Luft schleuderte, hielt er seine Contax bis zum Schluss in der rechten Hand. Verglichen mit dem Bild der am Straßenrand liegenden toten Zivilistin, das Capa wenige Stunden zuvor aufgenommen hatte, geht dieser letzten Fotografie jegliche sichtbare Dramatik ab. Und während Read von der Bombardierung des Flugzeugträgers ein Bild lieferte, das – wie Goethes «Mehr Licht» – einen Moment gesteigerter Intensität verspricht, kennzeichnet Capas Aufnahme die irritierende Kontingenz, mit der hier ‹irgendein› Bild zur letzten Aufnahme wurde: keine Klimax, keine Verdichtung, keine Synthese. Im Unterschied zur Aufnahme Reads kommt auf Capas Bild das Geschehen auch nicht auf den Betrachter zu, sondern entwickelt sich in die Tiefe des Bildraums hinein. Die Dargestellten entfernen sich und kehren uns den Rücken zu. Wie das letzte Porträt Capas *(Abb. 1)* besticht aber auch die Aufnahme vom Mai 1954 durch einen imaginativen Mehrwert, der in der bloßen Sichtbarkeit nicht aufgeht. Sie erscheint als Vermächtnis, auch wenn Capa sie unmöglich als solches *gemeint* haben kann. Dass er seinen Tod an diesem Tag ‹vorausgesehen› hat, ist ausgeschlossen. Trotzdem ist der Tod des Fotografen dem Bild im Rückblick eingeschrieben. Letzte Bilder sind Suchbilder. In ihrem Anblick sucht man selbst noch im durch und durch Kontingenten und Flüchtigen nach Vorzeichen des nahen Endes – als müssten Spuren der kommenden Ereignisse bereits im Vorfeld zu entziffern sein.

III.

Der Titel meines Beitrags ist Martin Heideggers Überlegungen zum «Vorlaufen in den Tod» entlehnt.[14] Demnach ist der Tod kein Ereignis, das für die Dauer des Lebens noch aussteht, um dann am Ende als letztes, noch fehlendes Geschehen angestückt zu werden. Vielmehr ist der Tod eine «Möglichkeit des Daseins», die von Anfang an «in dieses hereinsteht» und insofern keinen Zusatz oder «Ausstand» darstellt.[15] Es versteht sich von selbst, dass es von Heideggers «Vorlaufen in den Tod» kein Foto geben kann – schon gar nicht im Sinne des Philosophen, der im «Funktionieren der Photo- und Filmapparate» nur die Machenschaften des industrialisierten Zeitalters am Werk gesehen hat. «[...] überall photographierende Leute», notiert er im Tagebuch seiner ersten Griechenlandreise. «Sie werfen ihr Gedächtnis weg in das technisch hergestellte Bild.»[16] In der von Kracauer beschriebenen Eigenschaft als «Restbestand, den die Geschichte abgeschieden hat» (s. o.), scheint die Fotografie sogar besonders ungeeignet zu sein, für das Heidegger'sche Zeitverständnis einzustehen, das ja gerade auf die Unteilbarkeit der Zeithorizonte setzt. Die im Foto bewirkte Stillstellung der Zeit, ihre Abkapselung als Bildrest erscheint aus dieser Perspektive wohl nur als weitere Spielart des «vulgären Zeitbegriffs», der in der Wirkungsweise der Zeit lediglich die Addition isolierter Jetzt-Momente erkennt.[17] Trotzdem lässt sich Heideggers Formulierung vom «Vorlaufen in den Tod» auf Capas Aufnahme anwenden, denn auch hier ist der Tod kein «Ausstand», sondern «steht», um Heideggers Formulierung zu übernehmen, «in das Bild hinein». Der Tod des Fotografen ist noch nicht eingetreten, der Betrachter weiß aber, dass er unmittelbar bevorsteht und – im Moment der retrospektiven Betrachtung des Fotos – zugleich bereits stattgefunden hat und vergangen ist. Insofern lässt sich auch dieser Aufnahme die Unterschrift geben, die Barthes unter die berühmte Fotografie des in der Todeszelle wartenden Lewis Payne gesetzt hat: «Er ist tot und er wird sterben»[18] – nur dass diesmal nicht der im Foto Dargestellte gemeint ist, sondern der Fotograf hinter der Kamera.

Selbstverständlich bildet das Foto dieses Wissen nicht ab: Der Tod des Fotografen ist auf ihm nirgends zu *sehen*. Gleichwohl ist er im Rückblick kaum mehr aus der Betrachtung des Bildes zu ver-

14 Martin Heidegger: Sein und Zeit, Tübingen 1993, S. 305.

15 Ebd., S. 248.

16 Martin Heidegger: Aufenthalte, Frankfurt/Main 1989, S. 25 u. 32.

17 Zur Kritik des »vulgären Zeitbegriffs» siehe Heidegger, wie Anm. 15, § 73.

18 Barthes [wie Anm. 9], S. 107.

bannen. Der Einwand, dass diese Aufladung dem Bild nicht *anzusehen* ist, sondern ihm *zugeschrieben* werden muss, ist banal. Kein Bild ist *aus sich selbst heraus* von Bedeutung. Selbst die spektakuläre Explosionsaufnahme Reads bedarf des Kommentars, um als das gesehen zu werden, was sie ist. Die Kommentarbedürftigkeit der Bilder stellt jedoch kein Defizit dar. Visuelle Evidenz entsteht gerade nicht im stummen Vorzeigen sich selbst genügender Ikonen, sondern in der *Vermittlung*: zwischen dem einzelnen Bild und anderen Bildern, zwischen dem einzelnen Bild und zahllosen Texten, Zeugnissen und Spuren. «[...] je mehr Vermittlung», bemerkt Bruno Latour zu recht, «desto besser das Begreifen der Realität.»[19] Bildtheoretisch sind die ‹letzten Bilder› interessant, weil sie einen Extremfall dieser Verweisung darstellen: den Verweis auf einen Gehalt, der im Bild nicht zu sehen ist, seine Bedeutung aber doch maßgeblich bestimmt. Das Letzte ist, um diesen alten Begriff noch einmal zu bemühen, Teil der ‹Aura› dieser Bilder. Auratisch ist jener Gegenstand, «dessen Erscheinung über seine eigene Sichtbarkeit hinaus das verbreitet, was mit *Vorstellungen* zu bezeichnen wäre [...]».[20] In diesem Sinn geht auch die beschriebene Struktur des Letzten «über die Sichtbarkeit hinaus» und richtet sich vor allem an die Vorstellungskraft. Betrachtet man noch einmal die beiden letzten Fotografien Capas – diejenige, die ihn zuletzt als Lebenden zeigt, und diejenige, die er selbst zuletzt gemacht hat *(Abb. 1 und Abb. 5)* –, zeigt sich, wie labil dieses Verhältnis von Fotografie und Vorstellung ist. Die Betrachtung schwankt zwischen Emphase und Kontingenz, zwischen «Mehr Licht» und «Du hast mir doch keinen Zucker in den Wein getan?», zwischen der existentiellen Zuschreibung des Letzten und dem irritierenden Befund, dass diese letzten Bilder ‹nichts Besonderes› zu sehen geben.

19 Bruno Latour: Iconoclash. Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges?, Berlin 2002, S. 25 f.

20 Georges Didi-Huberman: Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München 1999, S. 137.

Bildnachweise: Abb. 1: Alex Kershaw: Blood and Champagne. The Life and Times of Robert Capa, London 2002 – Abb. 2: Klaus Wagenbach: Franz Kafka in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1964, S. 132 – Abb. 3: Wilfried Berghahn: Robert Musil in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1963 – Abb. 4: Urban Roedl: Adalbert Stifter in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1965, S. 143 – Abb. 5,6,7: Richard Whelan: Robert Capa, Berlin 2001.

Erdmut Wizisla

Mit List gebaut

Ein Modell von Walter Benjamins Schreibweise

I.

Man redet wieder mehr über Walter Benjamin. Die ideologischen Grabenkämpfe der sechziger und siebziger Jahre (Marxismus vs. Messianismus) sind mittlerweile von fächerübergreifend geführten, spezialisierten Diskussionen seines Werkes abgelöst worden. Kulturtheorien, Medienästhetiken und Bildwissenschaften wenden sich Benjamins Texten zu und lassen sich als Disziplinen von seinen Denkfiguren anregen. In jüngster Zeit wird Benjamins Fragment «Kapitalismus als Religion» gern in Untersuchungen zur Säkularisierung aufgerufen. Geradezu frappierend ist die Präsenz dieses Denkers in den Künsten: in Filmen, Installationen, Architektenentwürfen, in Gedichten, Theaterstücken und sogar mehreren Opern. Die Benjamin-Forschung selbst zeigt sich belebt durch Entdeckungen in Archiven und philologische Studien. Das 2004 von der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur in der Akademie der Künste in Berlin eingerichtete Walter Benjamin Archiv erfreut sich eines regen Zuspruchs. Unter dem Titel *Werke und Nachlaß* erscheint im Suhrkamp Verlag eine von Christoph Gödde und Henri Lonitz herausgegebene kritische Gesamtausgabe, die den Schreibprozess nachvollziehbar machen will.

Solch ungeheure Wirkungen lassen sich nicht auf einen Begriff bringen. Das würde dem unsystematischen Denken Benjamins auch widersprechen. Sein Motto für den Auftritt Bertolt Brechts in den zwanziger Jahren kann mit Gewinn auf die Werkstatt Benjamins selbst angewendet werden: «Laboratorium Vielseitigkeit». Benjamin war experimentierfreudig, er scheint thematisch kaum Grenzen gekannt zu haben, unterlief das disziplinäre Abgrenzungsgebaren und beherrschte die Klaviatur der Formen, Gattungen und Medien. Dieser Autor agierte als «Stratege im Literaturkampf».[1] Von einem solchen Fall ist hier zu reden.

In einem Konvolut Benjaminiana, das der Historiker Reinhard Müller 2004 im sogenannten Sonderarchiv in Moskau entdeckt hat, fanden sich mehr als vierzig Blatt mit Vorarbeiten und Fassungen des Aufsatzes «Ein deutsches Institut freier Forschung».[2] Benjamins Text über die Arbeit des emigrierten Instituts für Sozialforschung erschien im Mai 1938 in Heft 5 des ersten Jahrgangs der Schweizer Exilzeitschrift *Mass und Wert*. Die Entdeckung von Reinhard Müller bietet die Gelegenheit, den Instituts-Aufsatz genauer zu betrachten. Er führt trotz einschlägiger Hinweise auf seine programmatische Bedeutung[3] noch immer eine Schattenexistenz, die eine Folge der Publikationsgeschichte ist. Ferdinand Lion, Redakteur von *Mass und Wert*, hatte den Text gekürzt und in den Kritikteil verwiesen. In Benjamins *Gesammelten Schriften* ist er unglücklich platziert im Band III, bei den Kritiken und Rezensionen.[4]

Der Text, den Benjamin Lion sandte, ist im Walter Benjamin Archiv in zwei Typoskriptdurchschlägen überliefert.[5] Beide beginnen mit einer Vorbemerkung, die es in sich hat. Sie lässt ein über den Anlass hinaus gültiges Konstruktionsprinzip erkennen. Der Instituts-Aufsatz ist ein Modell für Benjamins Schreiben. Das wird sinnfällig, wenn man sich – unter Berücksichtigung der Moskauer Manuskripte – Entstehung und Redaktion des Textes vor Augen führt.

1 Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde, Frankfurt/Main 1972–1989 (im Folgenden: GS): GS IV/1, S. 108.

2 Vgl. Reinhard Müller, Erdmut Wizisla: «Kritik der freien Intelligenz». Walter-Benjamin-Funde im Moskauer «Sonderarchiv», in: Mittelweg 36, 14. Jg. (2005), H. 5, S. 61–76.

3 Vgl. vor allem Günter Hartung: Das Ethos philosophischer Forschung, in: Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hg.): Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin, Leipzig 1992, S. 14–51, bes. S. 15 f.; Detlev Schöttker: Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins, Frankfurt/Main 1999, S. 86; und Burkhardt Lindner: Von Menschen, Mondwesen und Wahrnehmungen, in: Christian Schulte (Hg.): Walter Benjamins Medientheorie, Konstanz 2005, S. 9–38, bes. S. 20–28.

4 Vgl. GS III, S. 518-526. In der neuen Benjamin-Ausgabe Werke und Nachlaß wird der Aufsatz in Band 2, Philosophische und ästhetische Schriften, enthalten sein.

5 Akademie der Künste, Berlin, Walter Benjamin Archiv (im Folgenden WBA) Ts 1481–1493 und Ts 1494-1506. Das Typoskript Ts 1494-1506 ist der schlechtere Durchschlag. Benjamin hat es als Handexemplar bezeichnet. →

II.

Der Aufsatz entstand aufgrund einer im September 1937 getroffenen Vereinbarung zwischen Max Horkheimer und Benjamin. Benjamin betrachtete die Arbeit als eine Art Auftrag, den er engagiert ausführte. Er war dem Institut, das ihm im Oktober 1937 ein monatliches Stipendium von 80 Dollar bewilligt hatte,[6] verpflichtet, und dennoch war der Instituts-Aufsatz keine Gefälligkeitsgeste. Am 6. Dezember 1937 ging ein ausführliches Exposé an Horkheimer, und genau ein Vierteljahr später, am 6. März 1938, sandte Benjamin die Arbeit an Lion.[7]

Dass es redaktionelle Schwierigkeiten geben würde, wussten Horkheimer und Benjamin von Anfang an. Lion hatte zwei Bedingungen genannt. Der Beitrag dürfe «*nicht* kommunistisch sein», und er gehöre in den Kritikteil der Zeitschrift – eine klare Umfangsbegrenzung, die der Redakteur bemäntelte mit dem Hinweis, es fehle «auch da nicht an Platz und Entfaltungsmöglichkeit».[8] Benjamin war somit gleich auf die Notwendigkeit eines strategischen Vorgehens eingestellt. Im Exposé liest sich das so: «Die erste Sorge wird allerdings sein, uns zu vergewissern, ob die räumlichen und sachlichen Grenzen, die von der Redaktion gesteckt werden, nicht so ineinander spielen, daß dazwischen kein Raum mehr bleibt.»[9]

Der politischen Vorgabe des konservativen Redakteurs suchte Benjamin mit einer Tarnung zu begegnen. Das war ihm, der zu Beginn des Exils das Pseudonym E. O. Tal (das ist lateo, lat.: ich verberge mich) wählen wollte, keine unbekannte Übung. Im Exposé kündigte sich diese Taktik so an: «Will man Lions Zensur nicht allzu leichtes Spiel geben, so müssen die politischen Perspektiven so weit wie möglich im Schatten bleiben.» Sein Aufsatz sollte «das gebildete Bürgertum zum Aufhorchen bringen», wozu alles geeignet sei, was an Freud anschließe. Benjamin wollte den Arbeiten von Erich Fromm breiteren Raum geben, weil sich von daher «die unumgänglichen Fluchtlinien ins Politische wohl am unscheinbarsten markieren» lassen.[10] Begriffe wie Materialismus und Dialektik vermied Benjamin erklärtermaßen.[11]

Unscheinbar zu markieren waren aber nicht nur die politischen Positionen des Instituts, sondern auch Differenzen Benjamins zum Institut. Dass es diese Spannungen gab, wusste auch der Redakteur. Lion hatte sich, als er Benjamins Angebot aufgriff, erkun-

→ Es leuchtet nicht ein, warum dieses Handexemplar nicht als Textgrundlage für die Edition in den GS gewählt wurde.

6 Vgl. Max Horkheimer: Gesammelte Schriften, hg. v. Alfred Schmidt u. Gunzelin Schmid Noerr. Bd. 16: Briefwechsel 1937-1940, hg. v. Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt/Main 1995, S. 270.

7 Vgl. Walter Benjamin: Gesammelte Briefe, hg. v. Christoph Gödde und Henri Lonitz, 6 Bde, Frankfurt/Main 1995–2000 (im Folgenden: GB): GB V, S. 616–620, u. GB VI, S. 35 f.

8 Vgl. Ferdinand Lion an Walter Benjamin, o. D., zitiert in Benjamin an Horkheimer, 6. Dez. 1937, GB V, S. 617.

9 Benjamin an Horkheimer, 6. Dez. 1937, GB V, S. 619 f.

10 GB V, S. 617 f.

11 Vgl. GB VI, S. 37.

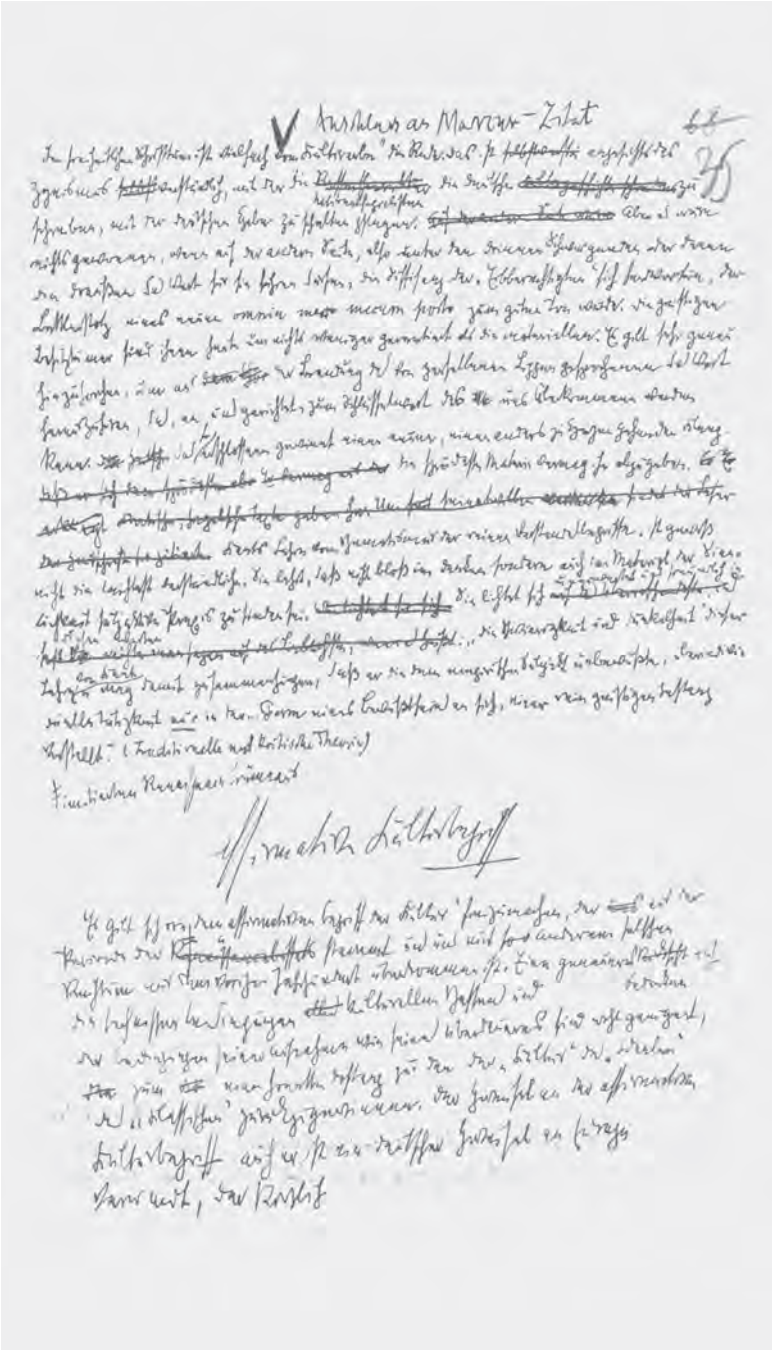


Abb. 1
Notizen Walter Benjamins zu seinem Aufsatz *Ein deutsches Institut freier Forschung*

digt: «Handelt es sich um jene Zeitschrift, die bei Aron erscheint und die Sie durch einen refuse einmal so sehr in Aufregung versetzte und in schlechte Stimmung?»[12] Die *Zeitschrift für Sozialforschung* erschien bei Alcan; Raymond Aron war hingegen der Übersetzer der französischen Fassung des «Kunstwerk»-Aufsatzes, dessen Text das Institut so erheblich angetastet hatte, dass sich durchaus auch das Wort Refuse aufdrängen und eine solche Kollision produzieren konnte. Benjamin überhörte die Frage. Er spreche, schrieb er Lion im März 1938, «von Freunden [...], mit denen mich ein gemeinsames Anliegen verbindet».[13] Im Text hat Benjamin behutsam die Grenzen der Gemeinsamkeit kenntlich gemacht. Burkhardt Lindner nannte Benjamins Vorgehen eine «Strategie, im Gestus des loyalen Referierens die eigene Position kritisch einzuschmuggeln».[14] Eine Notiz in den Moskauer Manuskripten lautet: «Es gilt sich von dem affirmativen Begriff der Kultur freizumachen».[15] *(Abb. 1)* Dieses Ziel verfolgte Benjamin dann auch, indem er Herbert Marcuses Artikel «Über den affirmativen Charakter der Kultur» aus dem ersten Heft der *Zeitschrift für Sozialforschung* des Jahres 1937 zitierte, ohne allerdings Marcuse anzugreifen. Distanz zu den Forschungsschwerpunkten des Instituts markierte auch ein Klammersatz, mit dem Benjamin, ohne sich als Verfasser zu outen, auf den «Kunstwerk»-Aufsatz verwies.

III.

Die Moskauer Manuskripte enthalten kommentierte Exzerpte aus Arbeiten der Institutsmitglieder, die das immense Ausmaß von Benjamins Studienaufwand für den Überblick zur Arbeit des Instituts belegen, ferner Textvarianten und einen bislang völlig unbekannten Abschnitt, der wie das Editorial zu einer wissenschaftlichen Zeitschrift des Exils wirkt. Bemerkenswert sind Notizen zur theoretischen Selbstverständigung, Schemata zur Systematisierung des Aufsatzes, eine Art «Inventarisierung kritischer Wahrnehmung»[16]. Es sind architektonische Elemente, die sich zum abgeschlossenen Aufsatz wie der Kern zu einem Gebäude verhalten – tragend, konstruktiv unverzichtbar, aber weitgehend verborgen. Benjamin stellt einen Katalog der Kritiken zusammen und sogenannte Requisitorien (das Wort Requisitorien – Einspruch, Einrede, Plädoyer (des Staatsanwalts), übertragen: geistiges Rüstzeug –

12 WBA 153/3.

13 GB VI, S. 35.

14 Burkhardt Lindner: Zu Traditionskrise, Technik, Medien, in: ders. (Hg.): Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart, Weimar 2006, S. 457.

15 Sonderarchiv Moskau, Fond 595k-1-48

16 Müller, Wizisla: «Kritik der freien Intelligenz», S. 72.

taucht nur in den Notizen, nirgends sonst bei Benjamin auf): Requisitorium gegen die freie Intelligenz, gegen den Pragmatismus, gegen den Systembegriff. Im für Horkheimer geschriebenen Exposé hatte Benjamin erklärt, die «Kritik des Systembegriffs» gehöre «zu den Grundpfeilern unserer Arbeit».[17] Eine gestrichene Passage enthält eine Variante für den «Schluß» des Aufsatzes: «Zitat über Bedürfnisse und freie Entfaltung der Anlagen – Freie Wissenschaft im doppelten Sinne: freie Entfaltung der wissenschaftlichen Anlagen. Wissenschaft im Dienste der Freiheit.»[18]

IV.

Lions zweiter Vorgabe – der mit dem Verweis in den Kritikteil verbundenen Umfangsbeschränkung – begegnete Benjamin ebenfalls mit List. Er wählte eine variable Bauform. Der Redakteur dürfte nicht wenig überrascht gewesen sein, als er Benjamins Brief vom 6. März 1938 erhielt. Darin heißt es: «Ich schicke Ihnen mit gleicher Post nicht *ein* Manuskript, sondern deren mehrere. Derart ein Stück meiner Gedankenfracht nach dem andern als Ballast bezeichnend, hoffe ich Ihre redaktionelle Aufgabe Ihnen erleichtert zu haben.»[19]

Als Seite 1 des Typoskriptes fand Lion die bereits erwähnte «Vorbemerkung»:

«Den Rahmen des Manuskripts bilden Seite 1, 2, 3 und Seite 11. Seite 8, 9, 10 bilden einen Block, der geschlossen entweder allein oder mit anderen Seiten in diesen Rahmen eingesetzt werden kann. Die restlichen Seiten 4/5, 6, 7 können jede einzeln oder zusammen eingesetzt werden, wobei nur zu beachten ist, dass Seite 6 nicht ohne Seite 4/5 figurieren kann (wohl aber umgekehrt). – Der Minimalumfang des Manuskripts beträgt also weniger als drei, der Maximalumfang ungefähr acht volle Seiten.»[20] *(Abb. 2)*

Die Vorbemerkung erinnert an Benjamins Faible für Rätsel, Denkaufgaben und chiffrierte Botschaften. Dora und Walter Benjamin liebten Geheimschriften, die für Außenstehende harmlos aussahen, etwa Briefe, in denen nur jedes dritte Wort eine Bedeutung hat, «die anderen sind bloß Füllsel, aber so sinnvoll gereiht, daß alles zusammen scheinbar auch einen Sinn hat».[21] Die Vorbemerkung wirkt ideosynkratisch, beschreibt in Wahrheit aber völlig logisch den raffinierten Bau des Aufsatzes.

17 GB V, S. 619.

18 Sonderarchiv Moskau, Fond 595k-1-48.

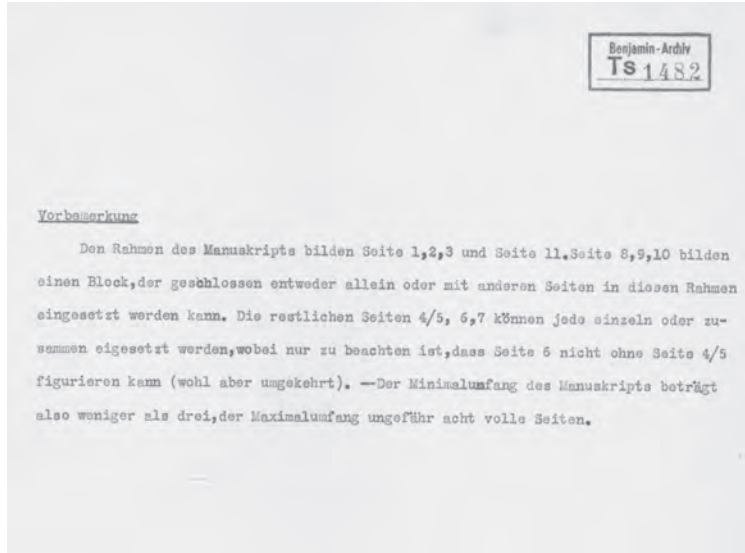
19 GB VI, S. 36.

20 GS III, S. 685, vgl. WBA Ts 1482 u. 1495.

21 Vgl. Gershom Scholem: Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft, Frankfurt/Main 1975, S. 56.

22 Vgl. GS III, S. 521 («Theorie der wissenschaftlichen Erkenntnis») und GB VI, S. 68 («Gestalt einer Anzeige»). Vergleichbares war Benjamin drei Jahre früher passiert, als die Zeitschrift für Sozialforschung den Aufsatz «Probleme der Sprachsoziologie» als Sammelreferat brachte (vgl. Schöttker: Konstruktiver Fragmentarismus, S. 77).

23 GB VI, S. 79.


Benjamin-Archiv
Ts 1482

Vorbemerkung

Den Rahmen des Manuskripts bilden Seite 1,2,3 und Seite 11.Seite 8,9,10 bilden einen Block,der geschlossen entweder allein oder mit anderen Seiten in diesen Rahmen eingesetzt werden kann. Die restlichen Seiten 4/5, 6,7 können jede einzeln oder zusammen eigesetzt werden,wobei nur zu beachten ist,dass Seite 6 nicht ohne Seite 4/5 figurieren kann (wohl aber umgekehrt). —Der Minimalumfang des Manuskripts beträgt also weniger als drei,der Maximalumfang ungefähr acht volle Seiten.

Abb. 2
Die Vorbemerkung

Lion beachtete die Vorbemerkung, die ja eine Anweisung für ihn als Redakteur war, nur partiell. Er druckte die Seiten 1, 2 und 3, aber nicht die Seite 11, zerstört damit also den Rahmen, auf den Benjamin Wert legte. Der Redakteur folgte Benjamins Vorschlag, den Block 8, 9 und 10 einzufügen, und er nahm auch die zusammenhängenden Seiten 4 und 5 auf. Die Streichung der Typoskriptseite 11 ist eine Geste der Missachtung, die der Streichung des Titels und der Verweisung des Aufsatzes in den Kritikteil entspricht. Aus Benjamins Standortbeschreibung, die Methodenfragen entfaltet und die Situation einer intellektuellen Denkrichtung im Exil problematisiert, wurde die Rezension einer Zeitschrift, die Skizze einer «Theorie der wissenschaftlichen Erkenntnis» erschien als eine Anzeige.[22]

Die Streichung der Typoskriptseite 11 ist deshalb besonders perfide, weil man an diesem Abschnitt am meisten merkt, wie viel Eigenes Benjamin in dem Text untergebracht hat. Er verfolgte dabei eine vielfach geübte Praxis, auf die er den Redakteur in seinem Brief vom 13. Mai 1938 hingewiesen hatte: «Es ist eine alte, vielleicht leidige Neigung bei mir, eigene Gedanken gelegentlich der Verfolgung von fremden aufzustöbern.»[23] Es sind dies eine Wortmeldung zur aktuellen Diskussion um das Kulturerbe, als die Benjamins Aufsatz überhaupt noch nicht gewürdigt worden ist, ferner Vorgriffe auf die Thesen «Über den Begriff der Geschichte» und Methodenfragen. *(Abb. 3)*

Die Bilanz der redaktionellen Eingriffe fällt ambivalent aus. Lion legte rabiat Hand an das Manuskript. Aber Benjamins schlaue Druckanweisung hat gewiss Schlimmeres verhindert. Horkheimer wertete denn auch das Erscheinen des Aufsatzes als «einen kleinen Sieg über die ‹Schweige›-Taktik einiger Schatten von Emigranten».[24]

V.

Benjamins Formulierung, er hoffe Lion die redaktionelle Arbeit «erleichtert zu haben»,[25] war eine subtile Gemeinheit. Tatsächlich kaschierte Benjamin damit den Versuch, den «präsumptiven Sabotageabsichten von Lion zu begegnen», das «Übelwollen» des Redakteurs «von vornherein zu parieren», wie er Horkheimer am 7. März 1938 erläuterte: «Das bestimmte die Konstruktion des Aufsatzes. / Es ergab sich als das Zweckmäßigste, ihm den Charakter eines Puzzles zu geben, das Lions Lust zu Eingriffen dadurch, daß es sich ihnen entgegenkommend darbietet, vielleicht herabmindert.» Die Vorbemerkung gebe den «Schlüssel des Puzzles» ab.[26]

Die Konstruktion des Aufsatzes gibt sich im Typoskript deutlicher als in den Drucken in *Mass und Wert* und in den *Gesammelten Schriften* zu erkennen. Benjamins Aufsatz besteht aus acht selbständigen, thematisch klar fokussierten Teilen, die ein Druck als solche behandeln muss.[27] Benjamin selbst hat das Typoskript nachträglich handschriftlich paginiert. Das kann als Zeichen für die Variabilität der Teile angesehen werden. Zugleich muss der Verfasser den Vorgang der Paginierung als Widerspruch in sich erlebt haben: Hier wurde eine Konstellation festgestellt, etwas Bewegliches nolens volens so fixiert, dass eine Art «Dialektik im Stillstand» entstand.

Die Vorbemerkung eröffnete Lion nicht weniger als elf verschiedene Möglichkeiten zur Kombination der acht Elemente. Der Redakteur wählte eine zwölfte, nicht autorisierte, die die Intentionen des Verfassers verletzte.

Hinter der listigen Konstruktion Benjamins steckt ein wiederkehrendes Prinzip. Die Bauform des Instituts-Aufsatzes verdankt sich dem Versuch, den Obstruktionismus eines Subalternen zu unterlaufen. Aber sie hat zugleich Modellcharakter für Schreiben

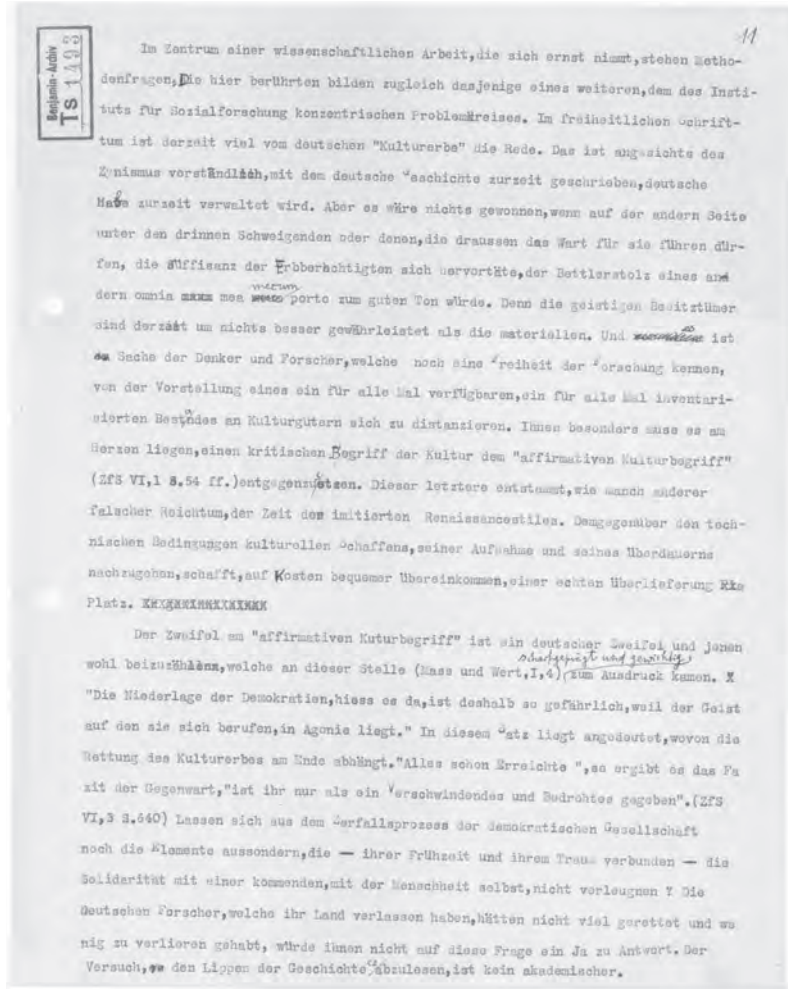
24 Horkheimer: Briefwechsel 1937–1940, S. 411.

25 GB VI, S. 38.

26 GB VI, S. 37.

27 Die Zäsuren zwischen den einzelnen Abschnitten müssen im Druck unbedingt von den ebenfalls vorkommenden üblichen Absatztrennungen unterschieden werden, am besten durch Leerzeilen.

28 GS V/1, S. 466.



Benjamin-Archiv Ts 1493

11

Im Zentrum einer wissenschaftlichen Arbeit, die sich ernst nimmt, stehen Methodenfragen, die hier berührten bilden zugleich dasjenige eines weiteren, dem des Instituts für Sozialforschung konzentrischen Problemkreises. Im freiheitlichen Schrifttum ist derzeit viel vom deutschen "Kulturerbe" die Rede. Das ist angesichts des Zynismus verständlich, mit dem deutsche Geschichte zurzeit geschrieben, deutsche Macht zurzeit verwaltet wird. Aber es wäre nichts gewonnen, wenn auf der andern Seite unter den drinnen Schweigenden oder denen, die draussen das Wort für sie führen dürfen, die Suffisanz der Erbberechtigten sich hervortäte, der Bettlerstolz eines andern omnia mea mecum porto zum guten Ton würde. Denn die geistigen Besitztümer sind derzeit um nichts besser gewährleistet als die materiellen. Und es ist Sache der Denker und Forscher, welche noch eine Freiheit der Forschung kennen, von der Vorstellung eines ein für alle Mal verfügbaren, ein für alle Mal inventarisierten Bestandes an Kulturgütern sich zu distanzieren. Ihnen besonders muss es am Herzen liegen, einen kritischen Begriff der Kultur dem "affirmativen Kulturbegriff" (ZfS VI,1 S.54 ff.) entgegenzusetzen. Dieser letztere entstammt, wie manch anderer falscher Reichtum, der Zeit des imitierten Renaissancestiles. Demgegenüber den technischen Bedingungen kulturellen Schaffens, seiner Aufnahme und seines Überdauerns nachzugehen, schafft, auf Kosten bequemer Übereinkommen, einer echten Überlieferung Raum Platz.

Der Zweifel am "affirmativen Kuturbegriff" ist ein deutscher Zweifel und jenen wohl beizuzählen, welche an dieser Stelle (Mass und Wert, I, 4) scharfgeprägt und gewichtig zum Ausdruck kamen. "Die Niederlage der Demokratien, hiess es da, ist deshalb so gefährlich, weil der Geist auf den sie sich berufen, in Agonie liegt." In diesem Satz liegt angedeutet, wovon die Rettung des Kulturerbes am Ende abhängt. "Alles schon Erreichte", so ergibt es das Fazit der Gegenwart, "ist ihr nur als ein Verschwindendes und Bedrohtes gegeben". (ZfS VI, 3 S.640) Lassen sich aus dem Zerfallsprozess der demokratischen Gesellschaft noch die Elemente aussondern, die — ihrer Frühzeit und ihrem Traum verbunden — die Solidarität mit einer kommenden, mit der Menschheit selbst, nicht verleugnen? Die deutschen Forscher, welche ihr Land verlassen haben, hätten nicht viel gerettet und wenig zu verlieren gehabt, würde ihnen nicht auf diese Frage ein Ja zu Antwort. Der Versuch, es den Lippen der Geschichte abzulesen, ist kein akademischer.

Abb. 3
Seite 11

und Denken. Die Publikationssituation verlangte Benjamin eine vertrackte Konstruktion ab, aber diese Konstruktion entsprach ihm auch.

Zu ihrer Charakterisierung scheint mir jedoch der Begriff Puzzle eher wenig geeignet. Benjamin, der Spieler, war mit Puzzlespielen vertraut. Er griff die Bezeichnung mehrfach auf, prominent in den Aufzeichnungen zu den Passagen. Der Erinnerung des Grüblers, heißt es im Baudelaire gewidmeten Konvolut J, sei «das menschliche Wissen Stückwerk in einem besonders prägnanten Sinn: nämlich wie der Haufen willkürlich geschnittener Stücke, aus denen man ein puzzle zusammensetzt», und er setzt fort: «Ein Zeitalter, das der Grübelei abhold ist, hat im puzzle deren Geberde festgehalten. Sie ist im besonderen die des Allegorikers.»[28]

Die Konstruktion des Instituts-Aufsatzes, der hier Modellcharakter zugesprochen wird, unterscheidet sich von der eines Puzzles und dessen Grundidee des «So und nicht anders». Im

Puzzle hat jedes Teil seinen definierten Platz, den es herauszufinden gilt. Für die Teile von Benjamins Konstruktionen gibt es dagegen verschiedene Möglichkeiten. Benjamins Produktionsweise folgte einem Baukastenprinzip, nach dem einzelne, in sich geschlossene Textstücke jeweils neu montiert werden können. Das machte seine Konstruktionen flexibel, variabel, zugleich aber zitierbar und abgedichtet gegen Missbrauch.

Benjamins Bauweise bedeutet den Abschied von Linearität und Hierarchie. Es gibt – nicht immer, aber oft – einen Anfang und ein Ende. Und dennoch sind die Elemente dieses Schreibens und Denkens im Prinzip gleichrangig. Zu erinnern ist an die Verschiebung der Thesen «Über den Begriff der Geschichte» durch Änderung der Bezifferung, die im Exemplar von Hannah Arendt schön nachzuverfolgen ist, an die virtuose Montage durch Copy and Paste im Kafka-Aufsatz oder an die offene Form der «Kindheitserinnerungen», die, wie ihr Verfasser betonte, «keineswegs chronistisch erzählen, sondern einzelne Expeditionen in die Tiefe der Erinnerung darstellen».[29] In einer frühen Fassung des Abschnittes «Der Lesekasten» aus der *Berliner Kindheit* vergleicht Benjamin die Lust am Mischen von Gedankenstücken mit dem kindlichen Vergnügen an einem Lesekasten mit Täfelchen von Lettern. Burkhardt Lindner hat darin ein «Modell für Benjamins politische Schreibweise» entdeckt.[30]

Benjamin hielt sich als Autor an die Konstruktion der Passagenarbeit, wie sie in einer Notiz aus dem Konvolut N formuliert ist: «Die erste Etappe dieses Weges wird sein, das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten.»[31]

Dieses Denkverständnis entspricht dem konstruktiv-experimentellen Furor des Instituts-Aufsatzes. In ihm ist zu lesen: «[D]ie methodische Strenge, in der die Wissenschaft ihre Ehre sucht, [verdiene] ihren Namen nur dann [...], wenn sie nicht nur das im abgeschiedenen Raume des Laboratoriums, sondern auch das im freien der Geschichte bewerkstelligte Experiment in ihren Horizont einbezieht.»[32] Der Aufsatz «Ein deutsches Institut freier Forschung» war ein Experiment im freien Raume der Geschichte in den freien Raum des Denkens hinein.

29 Das Arendt-Exemplar der Thesen ist reproduziert in: Detlev Schöttker, Erdmut Wizisla (Hg.): Arendt und Benjamin. Texte, Briefe, Dokumente, Frankfurt/Main 2006, nach S. 112. Beispiele aus den Kafka-Manuskripten sind reproduziert in: Walter Benjamin Archiv (Hg.): Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen, Frankfurt/Main 2006, S. 170–177. Und die Äußerung zur Berliner Kindheit findet sich in GB IV, S. 135.

30 Burkhardt Lindner: Die «Heiterkeit des Kommunismus», in: Text + Kritik, Heft 31/32: Walter Benjamin, 3. Aufl., 2009, S. 78.

31 GS V/1, S. 575.

32 GS III, S. 519.

Bildnachweise: Abb. 1–3: Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur

Christian Meier

Letzter Besuch bei C. S.

12.10.83. Auf der Rückfahrt von Essen, am 8. 10., C. S. besucht, erstmals seit etwa vier[1] Jahren. Er empfängt in einem Hausmantel, darunter ein schickes hellbeiges Seidenhemd, dichtgewebter Wollschal, blaue Schlafanzughose, dicke graue Socken und Pantoffeln (?). Setzt sich rasch in die Fensterecke, steht kaum auf.

Er kommt mit Heft 3/83 Der Staat, wo ihm ein Artikel von Schelsky zum Begriff d. Politischen wichtig erscheint.

Kaum im Gespräch, funkeln die Augen (die – scheint mir – stärker aus dem Gesicht hervortreten als sonst). Es blitzt nach wie vor in seinem Kopf. Aber die Gedanken sind oft schneller, als der Mund sie formulieren kann. Oft läuft's, wie wenn einer auf Glatteis balanciert: Er geht, er hält sich im Gehen aufrecht, kommt vorwärts – aber nicht unbedingt dahin, wo er will, sondern wohin ihn sein Versuch, sich aufrechtzuhalten, schließlich führt – bis er dann doch abbrechen muß.

Das Artikulieren macht ihm große Schwierigkeiten. Gegen das Ende von Sätzen & Gedankengängen hin verschwimmt auch die Sprache.

Wie stets, sucht er ein Thema zu halten. Pfeift sich von Abschweifungen zurück. Aber weit mehr als sonst fehlt die Kraft. *Thema* sollte wohl sein: die epochengebundenen Begriffe, über die wir zweierlei Meinung waren. Meine Entgegnung, daß ich für den Staat umgelernt hätte, hört er nicht. Hört überhaupt fast nichts, fragt immer wieder, wie es mir geht, was ich mache, schreibe, ob ich in München zufrieden sei, wartet aber die Antwort nicht ab (wie wenn er sich durch eig. Bewegung eben auf dem Glatteis halten müßte). Nur bei Namen, die ihm fehlen, wartet er, versteht sie aber fast nur, wenn sie dunkle Vokale (Burckhardt) enthalten.

Bei München kommt er auf Eisner. Wie er ihn auf dem Oktoberfest '18 gehört habe, wie sie dagesessen hätten, Soldaten, Polizisten, die Monarchie war einfach abgetreten, hätte sie ihres Eides entbunden (– sollte wohl heißen: ins Nichts gestürzt). Eisner räkelte sich (C. S. mimisch) im Schloß, ließ sich Mozart vorspielen, unzufrieden, nochmals. Und dahinter Max Weber, auf dessen charismat. Legitimität er 2/3mal zu sprechen kam. (s. u.)

Dann plötzlich zum Vorwurf, daß er Nazi gewesen sei. Nur das Reichsstatthaltergesetz sei von ihm. Darauf sei er stolz. Und

1 Stimmt nicht. Ich war noch 1981 bei ihm.

die DDR habe es verwirklicht!! 12 Gaue sollten es sein (beim Preußen-Prozess habe er die Probleme sehr gut kennengelernt). Die Gauleiter sollten Gaugrafen heißen. Das hätten die aber nicht gewollt.

Wichtig: der Leviathan. Ob ich die Neuausgabe gesehen, gekauft hätte? Kommt auf Jünger und den Druckfehler T*h*ermiten! Maschke ein Journalist. Als ich sage, ich hätte das Exemplar von Schaefer, erst lange Hörschwierigkeit, dann leuchtet es auf: Hans Schaefer. Er bittet mich, den Namen auf 2 Zettel zu schreiben, 1 x für ihn, 1 x für mich. Es ist wie eine magische Beschwörung! Auch nachher sinnt er über dem Zettel. (Erinnert sich dann auch unseres Gesprächs auf dem Würzburger Bahnhof 1967, in dem wir Schaefers gedenken wollten, nach Ebrach, zu Beginn unserer persönl. Bekanntschaft.) Ich solle eine Würdigung Schaefers schreiben. Er dürfe nicht vergessen werden.

Merkwürdig, daß er sagt, mit dem Leviathan habe er sich für die *Mischlinge* einsetzen wollen. Um die Mischlinge sei es gegangen.

Den Tod der Tochter kommentiert er kurz: Es sei traurig für die junge Frau, «daß sie so schnell schon hätte sterben müssen. 3 der Söhne größer als ich!»

Kommt auf die *italienische* Debatte über ihn! Fragt nach Diskussion über Res Publica Amissa!

Vor allem aber, das war gleich am Anfang: Das sei ja toll, was die *Politische Theologie* heute mache. Polen, ausgerechnet gegen die Russen die pol. Theologie! Der poln. Papst! Gleich darauf → charism. Legitimität, nicht ganz klar, in welchem Sinne.

Dann mehrfach, daß der Kommunismus, daß schon Hegels Lehre Religion sein wollte.

Ich kam etwa 11^{45}, ging gegen 1^{00}. Nach dem Abschied – ich unterhielt mich noch mit Anni(e) – kam er noch und wollte mir den Leviathan zum Abschied schenken. Ließ sich den Namen buchstabieren. Den Rest schrieb er mühsam allein: *temerataqu iur relinqui* (sic!)[2].

(Übr. zwischendurch Ausfälle gegen Thomas & Golo Mann. Golo Manns Besprechg. des Caesar – unwürdig und unwürdig, daß er sie im SPIEGEL schrieb. Im kurzen Telephongespräch davor war er darauf schon gekommen. Kommentar: Was ist das für

2 Genau: Caesar am Rubikon: «Hic», ait, «hic pacem temerataque iura relinquo' Te, Fortuna, sequor..» Lucan, de bello civili 225 f. C. S. hat das Zitat gerne gebracht. Hier möglicherweise angeregt durch den Gedanken an meinen Caesar. Aber er hätte sich für 1933 wohl damit auch gerne identifiziert.

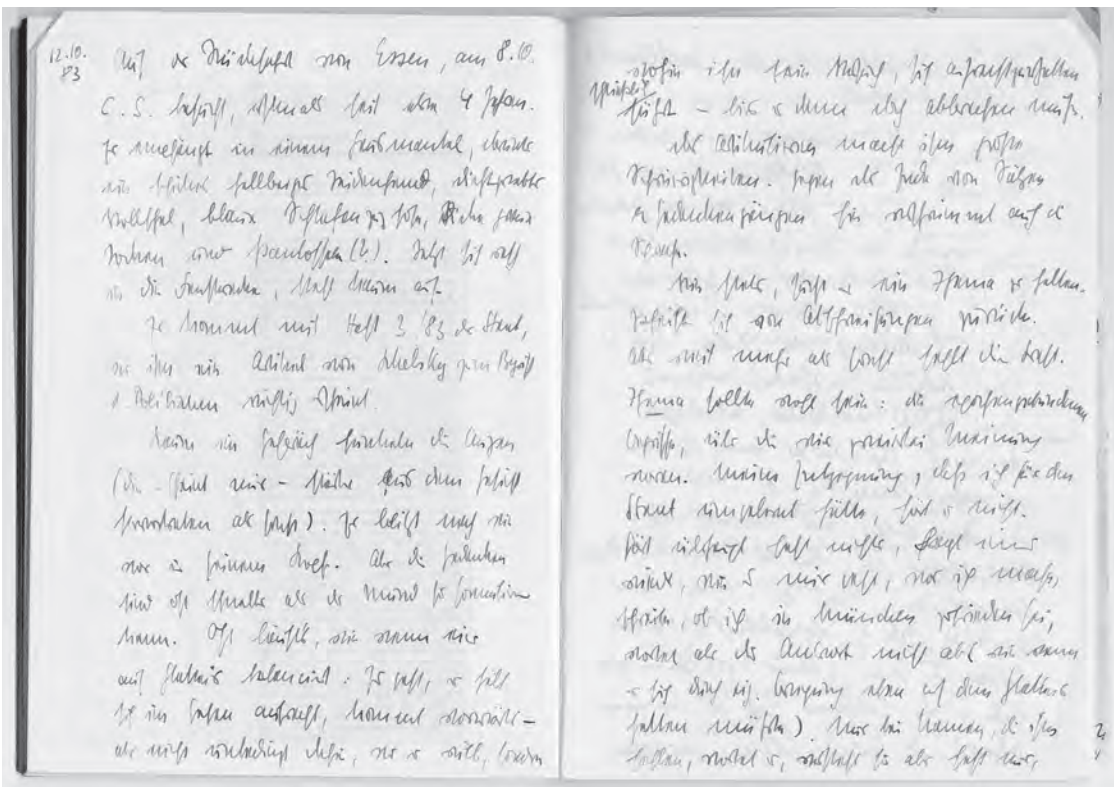


Abb. 1
«Es blitzt nach wie vor in seinem Kopf...»
(Aus Christian Meiers Notizbüchern)

eine Öffentlichkeit! Und dann Klaus Mann. Er, C. S., habe Gründgens gekannt, war befreundet mit seinem Freund Popitz, Staatsrat. C. S. war auch zu offiziellen Anlässen in der Oper (?). Ein durchaus anständiger Mann, integer, jedem geholfen [C. M.: wie man, synchron, mit Recht Persönlichkeiten beurteilt, wobei man wohl auch *mal* 5 grade sein läßt].

Zentrifugale Gedanken, z. T. unter dem «impact» des Tagesgeschehens.

(Bild vom Eis. Wie wenn einer mit dem Schwung seiner Schritte aufs Eis gerät und dann nicht geht, wohin er will, sondern wohin er kommt, wenn er sich aufrecht halten will).

Zus. mit der Lektüre des Maschke'schen Nachworts z. Leviathan hat mich eigentlich das Schicksal dieses Mannes nie so angerührt wie bei und nach diesem Besuch.

Nachträglich fällt mir ein: Er sprach zugl. v. Schrenk-Notzing & Mohler, ein primitiver Konservativismus (meine Formul.), wollte wissen, wer sie finanziert. Schlechtes Urteil auch über Sander, dessen Diss. so gut war. Erzählte von s. Slg. v. Historiker-Äußerungen: Was wäre wenn? Burckh. etwa: Wenn Araber bei Poitiers gesiegt, lehrte man in Oxford d. Koran. Dann Abschweifg. → «Objektivität» der protestant. Historiker. Er könne aus dem Katholischen nicht hs, habe sich dann aber ganz naiv als 17 Jähriger auch an Busch erfreut. Folgte – auswendig – Passage über den Lehrer bei Plisch & Plüm.

Bildnachweis:
Abb. 1: Archiv des Autors

Christoph Möllers

Römischer Konziliarismus und politische Reform

Ernst-Wolfgang Böckenförde zum 80. Geburtstag

I.

Im Jahre 1961 erschien in der katholischen Zeitschrift *Hochland* ein Beitrag des gerade 31-jährigen Ernst-Wolfgang Böckenförde unter einem für seinen Verfasser typisch trockenen Titel: «Der deutsche Katholizismus im Jahre 1933. Eine kritische Betrachtung».[1] Der verbreiteten Annahme, deutsche Katholiken seien gegenüber der nationalsozialistischen Machtergreifung moralisch immun gewesen, setzte Böckenförde eine beschämende Zitatenmontage entgegen, in der auch manche Ikone des katholischen Widerstandes, wie der spätere Münsteraner Bischof Graf von Galen, das Lob des Führers laut vernehmlich sang. Warum hatte der deutsche Katholizismus, in der Weimarer Republik den Nazis gegenüber noch kritisch, sich diesen nach 1933 so schnell ergeben und sie schließlich mit offenen Armen empfangen? Böckenförde gab eine rechtsphilosophische Antwort. Das katholische Naturrechtsdenken akzeptiere letztlich jede politische Ordnung, solange diese bestimmte Glaubensanforderungen erfülle: Der Abschluss des Konkordats und die richtige Schulpolitik waren für den Katholizismus 1933 wichtiger als der Erhalt der Demokratie. Der Aufsatz, der sich in seinem ersten Teil wie eine Chronik liest, enthielt sich – darauf legte Böckenförde später Wert – ausdrücklicher moralischer Bewertungen. Und auch wenn sich heutige Historiker schwerer damit tun dürften, ein so einheitliches Bild des katholischen Milieus der Zwischenkriegszeit zu zeichnen, wie Böckenförde es tat, steht der bleibende Ertrag der Schrift kaum in Frage: Der Anspruch des Katholizismus auf einen moralisch privilegierten Platz in der deutschen Geschichte war verloren.

Folgerichtig löste Böckenförde einen Sturm publizistischer Empörung innerhalb des katholischen Milieus aus. Lakonisch stellte er in einer bald darauf im *Hochland* erscheinenden Entgegnung auf seine Kritiker fest, dass die Reaktionen in der öffentlichen Kritik «ganz überwiegend ablehnend» waren.[2] Fast vergnügt zitierte er in einer Fußnote einige der persönlichen Anwürfe seiner Kritiker, unter ihnen der damalige Präsident der Görres-Gesellschaft, Hans Peters, ein wissenschaftlich wenig interessanter, aber einflussreicher Staatsrechtler. Der Assistent Böckenförde, dessen juristische Habilitation drei Jahre später erscheint, übersteht solchen Protest

unbeschadet und wird alsbald auf einen Lehrstuhl in Heidelberg berufen. Es relativiert seinen Mut wohl kaum, wenn dies im Rückblick wenig überrascht: Denn zum einen hatte der Abdruck des Beitrages gerade im *Hochland* klargemacht, dass hier jemand sprach, dem der Katholizismus am Herzen lag. Sein moralischer Ernst machte den Verfasser glaubwürdig und schützte ihn vor der Empörung seiner Kritiker. Zum anderen hätte eine Kritik am Katholizismus eine potentielle Anstellung ohnehin nicht gefährdet. Die Staatsrechtslehre, deren wichtiger Vertreter sich der junge Böckenförde zu werden anschickte, war kein Abbild des klerikalen Adenauer-Deutschlands. In ihr hatte der organisierte Staatskatholizismus wenig zu melden, und es sollte bis in die frühe Kohl-Ära dauern, bis sich dies – für einen kurzen Moment – ändern würde.

Der Aufsatz war die Antwort des Autors auf die religiöse Situation seiner Zeit. Böckenförde irritierte das gestörte Verhältnis des deutschen Nachkriegskatholizismus zur Demokratie. Gerade in den unmittelbaren Nachkriegsjahren, als die Kirche rigoros, erfolgreich, aber mit larmoyanter Klage über ihren fehlenden Einfluss Lobbyarbeit im Parlamentarischen Rat betrieb, konnte man sich kaum sicher sein, ob sie einsah, dass «für die Demokratie ein faires Wahlgesetz wichtiger war als ein gutes Schulgesetz»[3] – wie haben sich die Zeiten geändert. Aus der Beobachtung dieser politischen Ahnungslosigkeit erwuchs die Frage nach ihrer Vorgeschichte. In Münster, wo er studierte, juristisch promovierte und habilitierte, scheint Böckenförde die politische Enge des Milieus besonders schmerzhaft erlebt zu haben. Hier konnte der Ortsbischof die Frage, ob ein Katholik es auf sein Gewissen nehmen konnte, SPD zu wählen, «mit einem eindeutigen ‹Nein›» beantworten.[4] In der ihm eigenen Sturheit, letztlich veranlasst durch einen charismatischen Landtagskandidaten, brachte ihn solches ebenso wie Hermann Lübbe und andere aus dem Münsteraner Kreis um Joachim Ritter in die SPD.[5]

II.

Nur drei Jahre später schrieb Böckenförde für die Festschrift von Ernst Forsthoff seine berühmtesten bis zur Unkenntlichkeit zitierten Sätze: «Der moderne Staat lebt von Voraussetzungen, die er selbst nicht garantieren kann. Das ist das große Wagnis, das er um der Freiheit willen eingegangen ist.»[6] Der Erfolg namentlich des ersten Satzes, der ohne Verschulden seines Autors zum Lieblingssprichwort bundesrepublikanischer Hobbyverfassungstheoretiker wurde, ist nicht einfach zu verstehen. Aus Sätzen werden Bonmots, wenn sie witzig oder umstritten sind. Beides ist hier nicht der Fall, und es mag typisch für die mangelnde Urbanität der Bundesrepublik sein, dass ein Satz zugleich als Aperçu und als konsentierte Wahrheit dienen kann. Ob es sich beim «Böckenförde-Diktum» freilich um eine Wahrheit handelt, bleibt aus verschiedenen Gründen zweifelhaft:[7] Dass der Staat seine eigenen Voraussetzungen nicht garantieren kann, hat vielleicht weniger mit seiner Staatlichkeit zu tun als schlicht mit der Definition von «Voraussetzung». Warum ging der Staat ein «Wagnis» ein, als er auf die Kontrolle der Religion verzichtete? Gab es eine Wahl, oder drohte die Ordnung nicht gerade wegen dieses Anspruchs zu versinken? Und wo in Europa war eigentlich ein solcher nach den Bürgerkriegen entstandener säkularer, neutraler und mit einem Gewaltmonopol ausgestatteter Staat, von dem der Aufsatz handelt? Auf der europäischen Landkarte des Jahres 1700 dürfte man keinen einzigen finden. Schließlich: Was folgt aus dem Satz? Dass der Staat keine Religionspolitik machen darf? Augenscheinlich bringt Böckenförde hier ein historisches Narrativ zum Ausdruck, das weiterhin zum Allgemeingut der Staatsrechtslehre gehört,[8] obwohl es in der Geschichtswissenschaft so wenig eine Rolle mehr spielt wie in irgendeiner modernen Demokratietheorie: Der Staat ist älter als die Verfassung und die Demokratie, er zentralisiert seine neutrale Macht und bindet sich erst in einem zweiten Schritt an das Recht. Wer dieser Staat ist, warum man sein

Eigentliches außerhalb seiner Bürger sehen kann, was wir aus dieser historisch zweifelhaften Geschichte normativ schließen sollen, bleibt die Frage.

Wenn die Formel trotzdem ihren Erfolg verdient, dann vor allem um desjenigen willen, was sie nicht sagt. Obwohl Böckenförde in ihr die Bedeutung von Religion für die öffentlichen Angelegenheiten ausdrücklich anerkennt, tut er dies eben nur auf eine sehr verschlungene, indirekte, geradezu diskrete Weise, die einem Autor entspricht, der Religion als religiöser Mensch ebenso ernst nimmt wie als ein politischer – und der darum weiß, was Religion in einer politischen Ordnung anrichten kann. Eben dies hat Böckenförde stets davor bewahrt, vom christlichen Abendland zu predigen und im Namen der westlichen «Kultur» für eine Diskriminierung nichtchristlicher Religionen einzutreten.[9] Er bleibt auch der einzige katholische Rechtstheoretiker, der den Versuch unternommen hat, den Katholizismus vom Naturrechtsdenken wegzubringen und mit der Positivität des modernen Rechts zu versöhnen.[10] Vielleicht sorgte sein früher Konflikt mit dem organisierten Katholizismus auch dafür, dass er als einer der produktivsten religionsrechtlichen Autoren niemals zum christlich-ökumenischen Professorenklüngel gehörte, der die längste Zeit der Bundesrepublik die Auslegung des Religionsrechts im Sinne der inkorporierten christlichen Religionsgemeinschaften betrieben hat.

Böckenförde blieb stets Teil der intellektuellen Bewegung, die das Zweite Vatikanische Konzil antrieb – und die Treue zum Konzil ist eine wichtige Konstante auf seinem intellektuellen Weg. Skeptisch gegen alle orthodoxen Versuchungen ist er ein Konziliarist geblieben, jemand, der an der Reform einer ewigen Institution mitwirken wollte und den darum die Frage nach der Historizität absoluter Wahrheiten umtreibt. Unhistorisches Denken, wie Böckenförde es dem deutschen Katholizismus bescheinigte, blieb ein typischer intellektueller Bannfluch, den etwa auch den «ungeschichtlichen» Begründer der Historischen Rechtsschule, Friedrich Carl von Savigny, ereilte.[11] Zu historisch allerdings durfte es auch nicht sein. Anbiederung an den Zeitgeist oder das *juste milieu*, begriffsloser Historismus oder Soziologismus, die er mancher Grundrechtstheorie vorwarf, waren nicht die Lösung. Für Böckenförde scheint dieser hohe Anspruch zunächst ein solcher an die eigene Bildung gewesen zu sein, als promovierter Historiker, als Rechtsphilosoph und immer auch als praktischer Jurist zu arbeiten. Wie aber ließ sich ein harter begrifflicher Standard, der Wert auf klare intellektuelle Frontlinien legt, mit den Vieldeutigkeiten des historischen Wandels versöhnen? Hegel kommt in den Sinn – und Carl Schmitt.

III.

Wer über Böckenförde redet, kann von Carl Schmitt nicht schweigen. Böckenförde sei sein liberaler Rezipient, hat Reinhard Mehring in Anlehnung an ein Diktum von Hermann Lübbe schon vor Jahren geschrieben.[12] Diese Feststellung ist auch auf den zweiten Blick richtig, nur lässt sie, weil Schmitts zuverlässigste intellektuelle Konstante sein Anti-Liberalismus war, das meiste offen. Die Geschichte der intellektuellen Kreise, in denen sich beide begegneten, ist aufgearbeitet,[13] ohne dass ihr intellektuelles Verhältnis einfach auf den Begriff zu bringen wäre. Als einen durch Schmitt intellektuell Verführten kann man sich den unbeirrten Böckenförde nicht denken. Vielleicht hat der Junge sich den Alten auf der Suche nach der intellektuellen Orientierung ausgesucht, die er in seiner Kritik am Katholizismus bereits gefunden hatte. Viele von Böckenfördes Schriften erscheinen ohne Schmitts Einfluss schwer denkbar, diejenige zum Katholizismus schon. Kaum eines seiner Werke kommt ohne Verweise auf Schmitt aus, in aller Regel sind Böckenfördes Themen von Schmitts Fragestellungen inspiriert, doch nie ist es der Gang seiner Argumentation. Beide verbindet der Bezug auf eine bestimmte Idee des Staates, eine etatistische Anstalt, deren Konzeption beide viel mehr, als sie zugeben

wollen, aus der Kategorienwelt des Kaiserreichs entnommen haben – von ebenjenen Positivisten des Staatswillens, von denen sie sich dank einer gläubigen Leserschar stets erfolgreich abgrenzen konnten.[14] Böckenfördes juristische Promotion und Habilitation sind deutlich von der Identifikation des Staates mit der Exekutive geprägt, die im Kaiserreich juristisch perfektioniert wurde.[15] Dieser Staat, die politische Einheit samt geschlossener Verwaltung, war allerdings für Schmitt ein flirrendes Gebilde, Gegenstand von melancholischen Verlustdiagnosen, kein Objekt seiner eigenen Gegenwart. Das einzige politische System, zu dem sich Schmitt als Zeitgenosse positiv verhalten hatte, blieb der Nationalsozialismus, der nach seinen eigenen Kategorien nicht als Staat zu beschreiben war. Böckenförde unterzieht die staatstheoretischen Kategorien Schmitts einer systematischen Begradigung und wendet sie auf die Bundesrepublik an: Auch der «Staat», der seine äußere Souveränität 40 Jahre nach Inkrafttreten des Grundgesetzes nur unter der Bedingung wiedergewinnen wird, seine Währungshoheit aufzugeben, ist Böckenförde noch in den 1990er Jahren «Machteinheit», «politische Einheit», «Friedenseinheit», «Entscheidungseinheit».[16] Wo immer die Bedeutung solcher Worte im Niemandsland zwischen Rechtsbegriff und soziologischer Vergesellschaftungskategorie anzusiedeln ist. Ihre Semantik hat nichts Schmittianisches. Die Grenze zwischen Staat und Gesellschaft, die Schmitt nur erwähnt, um ihre Erosion zu beklagen, ist für Böckenförde eine juristische Realität, die die Freiheit der Privaten ebenso schützt wie die Neutralität des politischen Prozesses. Nur weil das Bestehen solcher Grenzen zu unterstellen ist, kann Böckenförde umgekehrt dem Staat intern ein höheres Maß an gesellschaftlicher Heterogenität zubilligen, als Schmitt dies je hätte tun wollen. Der Staat ist Böckenförde aus diesem Grund immer auch ein Agent der Emanzipation von Minderheiten, die über ihren Minderheitenstatus hinwegkommen müssen – ein Thema, das Carl Schmitt nicht interessierte.

Böckenfördes Bedürfnis nach kategorialer Eindeutigkeit wie sein Bekenntnis zur Freiheit ziehen seinem Schmittianismus die Grenze. Schmitts intellektueller Reiz liegt in der anzüglichen Vieldeutigkeit seiner Kategorienwelt. Freiheit erscheint Schmitt als ästhetische Freiheit eines intellektuellen Okkasionalisten, der keine persönliche Verantwortung für sein Denken übernehmen muss. Nichts passt schlechter zu Böckenfördes Stil, dem jede Ästhetisierung zutiefst fremd bleibt. Intellektuelles Schillern wird man in seinem Werk nicht entdecken – und ausgeschlossen scheint, dass er dies bedauert. In ihrer charakteristischen Verweigerung alles Vieldeutigen wirken dann auch Böckenfördes Beiträge zu schmittschen Begriffen wie dem «Ausnahmezustand» oder der «verfassunggebenden Gewalt des Volkes» untypisch unentschlossen.[17] Klare Kategorienwelt und Freiheitsbekenntnis verbinden sich bei Böckenförde zwanglos mit seiner aufrichtigen Treue zum Grundgesetz und zum Staat der Bundesrepublik, letzteres eine ganz unbundesrepublikanische Unterscheidung, auf die Böckenförde trotzdem größten Wert legt. Auch diese Treue ist den Schmittianern, seien sie links, seien sie rechts – und wie es sich für einen Sozialdemokraten gehört, ist Böckenförde keines von beiden – fremd.

Wenn Schmitts Begriff des Politischen seinen Reiz gerade aus dem Quecksilbrigen des Konzepts bezieht, das, selbst wenn es auf Formen verwiesen ist, diesen Formen immer wieder entgeht, dann kann Böckenförde damit kaum etwas anfangen. Der unvermeidlich unscharfen Grenze zwischen Demokratie und Populismus bei Schmitt setzt Böckenförde eindeutige Unterscheidungen entgegen: Repräsentative Demokratie ist deren «eigentliche» Form, plebiszitäre Demokratie entsprechend uneigentlich.[18] Der Bundesrepublikaner in Böckenförde ist stärker als der Schmittianer; aber eine Theorie der Politik, in der Politik in juristischen Formen aufgeht, ist wohl keine emphatische Theorie der Politik mehr.

Die Kämpfe der Weimarer Staatsrechtslehre wusste Böckenförde trotzdem in die Bundesrepublik zu übersetzen, und diese Auseinandersetzungen gehören ohne Zweifel zu ihren Höhepunkten. In der Debatte zwischen einem pluralistisch ausgreifenden Verfassungsverständnis und seiner Deutung als scharfkantiger politischer Ordnung stand Böckenförde durchaus nicht immer auf der Seite der Sieger.[19] Seine Abneigung gegen eine grundgesetzliche Staatsmoralität, gegen die Objektivierung von Rechten, ihrer Deklarierung als «Werte», gegen deren Abwägung als verfassungsrechtliches Methodenprogramm bleiben so lesenswert, weil sie auf der Höhe der juristischen Probleme argumentieren und doch für die politische Theorie nachvollziehbar bleiben.[20]

Eine weitere Facette in Böckenfördes Werk unterscheidet ihn eindeutig von Schmitt: der zwar niemals moralisierende, dennoch zutiefst moralische Charakter seines Denkens. So sehr ihm die Kategorie des Wertes wie eine billige Ineinssetzung von preiswerter Alltagsmoral, Politikvergessenheit, Trivialisierung von Religion und methodenschwachem Verfassungsrecht vorkommt, auf bestimmte Werte scheint sich Böckenförde gerne zu beziehen – so auf die Ehre. Von der Erinnerung an Siegfried Steinweg, einen jüdischen Radiohändler, der auf dem Weg nach Palästina sein Eisernes Kreuz ins Meer warf, als «Mann mit Ehrgefühl»[21], bis zur Feststellung, die Berufung Helmut Kohls auf sein «Ehrenwort» in der Parteispendenaffäre sei eben Ausdruck einer «Ganovenehre» gewesen, pflegt Böckenförde einen Heroismus der Aufrichtigkeit. Zu diesem gehört auch die moralische Verpflichtung, sich mit dem Totalitarismus auseinanderzusetzen, ohne sich seiner nur durch Moralisierung zu entledigen.

Ein wichtiges Gegenstück zur Analyse der Machtergreifung bietet ein kleines Buch aus dem Jahr 1968 über die Funktion des Rechts in kommunistischen Ordnungen.[22] Es dürfte in der rechtswissenschaftlichen Literatur vor 1989 seinesgleichen suchen. Polemiken gegen die DDR gibt es hier nicht, seine Schlüsse muss der Leser selbst ziehen – allein das Festhalten der Bundesrepublik an der Vorstellung eines gemeinsamen Staates findet seine offensichtliche Missbilligung: Es sei die «juristische Lebenslüge der Bundesrepublik», Bürgern eine Staatsangehörigkeit anzubieten, die sie nicht vor der politischen Gewalt der DDR schützen könne. Auch hier verweben sich moralisches Argument und schmittsche Staatskonzeption auf typische Art und Weise, die Böckenförde zugleich von der geistigen Inkonsequenz des bundesrepublikanischen Mainstreams wie von dessen Verächter Carl Schmitt unterscheidet.

IV.

Professoren des Rechts, die Verfassungsrichter werden, erhalten die Gelegenheit, aus Theorie Praxis zu machen, wenn sie denn eine Theorie haben. Freilich bedarf es dazu noch mehr, vor allem einer Durchsetzungsmacht, die andere Richter in grundlegenden Fragen auf die eigene Seite zu bringen vermag. Dies ist manchen gelungen – Gerhard Leibholz, Konrad Hesse, Dieter Grimm, Wolfgang Hoffmann-Riem, Paul Kirchhof. Dass Böckenförde, ein Mann, der seinen Willen geradezu physisch zum Ausdruck bringt, der seinem Gegner auch auf den Leib rückt, wenn dieser Unsinn redet, in diese Reihe gehörte, war sicherlich bereits abzusehen, als er im Jahre 1983 Richter des Zweiten Senates wurde.

Freilich übersteht keine Theorie ihre eigene Anwendung unversehrt, zumal ein sozialdemokratischer Schmittianer nur als ein kleiner Widerspruch im Vergleich zu einem Schmittianer erscheint, der Verfassungsrichter wird. Die exzessive Verrechtlichung politischer Prozesse hatte Schmitt, Gegner der Verfassungsgerichtsbarkeit bereits in der Weimarer Republik, der Ordnung der Bundesrepublik früh vorgehalten – auch Böckenförde hatte vor den Gefahren des «Jurisdiktionsstaats» gewarnt und die Kompetenzen des Gerichts als «materielle Verfassunggebung» kritisiert.[23] Dage-

gen setzte er das Konzept einer durch juristische Genauigkeit eng definierten Sphäre des Verfassungsrechts, die Raum für Politik ließ: das Grundgesetz als «Rahmenordnung».[24] Hatte Böckenförde die Chance gehabt, zum Richter richterlicher Selbstbeschränkung zu werden, eine Rolle, für die es in anderen Gerichten durchaus Vorbilder gibt, so hat er diese nicht genutzt. Das Grundgesetz als «Rahmenordnung» war wohl nicht das Grundgesetz, aus dem der Berichterstatter Böckenförde in einer 106-seitigen Entscheidung einen Anspruch des Landes Hamburg auf Bundesunterstützung für die Sonderlasten durch den Hamburger Hafen herleiten ließ.[25] Und auch die dogmatische Fundierung eines verfassungsrechtlichen Demokratieprinzips, eine der wesentlichen Leistungen Böckenfördes,[26] war eben ein Instrument, mit dem demokratischer Voluntarismus weniger ermöglicht als durch Richter in wenig voluntaristischer Manier beschränkt wurde. Schließlich sah auch Böckenfördes Grundrechtsjudikatur anders aus, als man aus seinen Schriften erwartet hätte. Versuche, die Werteseligkeit des Gerichts zurückzudrängen, finden sich in seinen wissenschaftlichen Beiträgen vor und nach seiner Richterzeit zuhauf, in den Entscheidungen, an denen er beteiligt war, so gut wie gar nicht[27] – schon gar nicht in seiner abweichenden Meinung zur Reform des Schwangerschaftsabbruchs nach der Wiedervereinigung.[28]

Dass der Katholik Böckenförde sich mit der Liberalisierung des Schwangerschaftsabbruchs schwertat, verwundert nicht. Sein Sondervotum ist eine Übung im Zwiespalt eines liberalen methodenbewussten katholischen Juristen: Wie die Mehrheit des Senates behauptet Böckenförde eine verfassungsrechtliche Pflicht, den Schwangerschaftsabbruch zu illegalisieren. Weitere Implikationen für die betroffenen Frauen, namentlich das Verbot, diese sozialversicherungsrechtlich zu unterstützen, lehnt er dagegen ab. Diese Skrupel passen durchaus in Böckenfördes Postulat eines zurückhaltenden Umgangs mit Grundrechten. Das ändert nichts daran, dass der von Schmitt inspirierte Wertekritiker Böckenförde hier eine objektivierende, wenn nicht moralisierende Grundrechtstheorie zur Anwendung bringt, die nicht die seine ist. Böckenfördes Kritik an der herrschenden Grundrechtsdogmatik blieb für die Rechtsprechung seines Senates, soweit ersichtlich, folgenlos.

Ein großer Richter wurde Böckenförde zunächst durch seine Sondervoten, oftmals mit Ernst-Gottfried Mahrenholz verfasst, in denen er die Rechte der neuen Fraktion der Grünen im Deutschen Bundestag schützte oder die Parteienfinanzierung zunächst in der Minderheit, dann in der Mehrheit vor dem Einfluss von Unternehmen zu bewahren suchte.[29] In ihren klaren Kategorien und ihrer Bereitschaft zum Konflikt mit den politischen Mehrheiten lesen sich seine Begründungen bis heute ausnahmslos überzeugender als die Ausführungen der Mehrheit.

Beim Verständnis des grundgesetzlichen Demokratieprinzips schließlich gelang es ihm tatsächlich, auf Dauer ein eigenes theoretisches Konzept in die verfassungsgerichtliche Rechtsprechung einzubauen: vom Verbot eines kommunalen Ausländerwahlrechts über die Begrenzung der Mitsprachemöglichkeiten von Personalräten in der öffentlichen Verwaltung bis zum europaskeptischen Maastricht-Urteil, dessen argumentative Geradlinigkeit ihn als weithin unterschätzten Mitautor auszuweisen scheint, wird hier die Konzeption einer durch ein einheitliches Staatsvolk legitimierten und hierarchisch organisierten Staatlichkeit ausjudiziert, die Böckenförde ausgiebig argumentativ vorbereitet hatte.[30]

In seiner Rede zur Verleihung des Hannah-Arendt-Preises im Jahre 2004 hat Böckenförde seine demokratietheoretische Position zur europäischen Integration noch einmal entwickelt. Hier arbeitet Böckenförde die kulturellen Unterschiede heraus, die gegen einen Beitritt der Türkei zur EU sprechen.[31] Wenn dies dieselben kulturellen Homogenitätserwartungen sind, die gegen eine wirkliche De-

mokratisierung der EU stehen, kann mit dem Argument freilich etwas nicht stimmen. Entweder gelten solche Erwartungen nur für «den Staat», dann ist es auch egal, ob die Türkei beitritt, oder sie gelten auch für die EU, dann gibt es doch eine Demokratie jenseits des Staates, an der Böckenförde nach wie vor zweifelt.

Trotzdem: Viel von Böckenfördes häufig gescholtener Demokratietheorie erscheint als konsequente systematische Aufarbeitung eines republikanischen Voluntarismus, der einem zivilisierten politischen Prozess sein Recht belässt und ihn nicht in guter bundesrepublikanischer Manier in Werten oder anderem Gutzeug aufgehen lassen will – ohne jede existentialistische Messianisierung des Politischen. Offen bleibt, ob dies auch für die innerstaatliche Sphäre noch eine angemessene Modellierung der Demokratie ist oder ob das informell Politisierte, Populistische und Widersprüchliche jeder Demokratie hier nicht systematisch unterschätzt und in eine rechtsstaatliche Façon gebracht wird. Umso mehr mag man fragen, ob es angemessen ist, die Europäisierung nur als Teil einer demokratischen Verlustbilanz zu verstehen. Aber solche Fragen scheinen wie das meiste, was gegen seine Demokratiekonzeption geäußert wurde,[32] Böckenförde selbst viel zu schulden, eben ein brauchbares Modell, das eine Kritik erst möglich gemacht hat, die regelmäßig darauf beschränkt blieb, sich an ihm abzuarbeiten. Böckenförde ist der einzige juristische Demokratietheoretiker in der Bundesrepublik – und die typischen kritischen Hinweise auf die fehlende Funktionalität von Hierarchien oder die Realität doppelter Bürgerloyalitäten in föderalen Gebilden sind bei aller Berechtigung eben noch kein Gegenentwurf. So erscheint Böckenfördes Demokratiekonzeption als der anspruchsvollste verfassungstheoretische Ausdruck der Normalität eines zu Ende gehenden geschlossenen demokratischen Republikanismus, den die Bundesrepublik hervorgebracht hat. Dass wir solches im Werk eines liberalen Etatisten, eines sozialdemokratischen Schmittianers, eines Suhrkamp-Autors mit päpstlichem Orden finden dürfen, zeigt freilich, wie anormal diese Normalität in Deutschland war und ist.

1 Ernst-Wolfgang Böckenförde: Der deutsche Katholizismus im Jahre 1933. Eine kritische Betrachtung, in: Hochland 53 (1961), S. 215–239. Zitiert nach: Böckenförde: Der deutsche Katholizismus im Jahre 1933. Kirche und demokratisches Ethos, Freiburg 1988, S. 39–70.

2 Vgl. Böckenförde: Der deutsche Katholizismus im Jahre 1933. Stellungnahme zu einer Diskussion, in: Hochland 54 (1962), S. 217–247. Zitiert nach: Böckenförde: Der deutsche Katholizismus (Anm. 1), S. 71–104.

3 Vgl. Böckenförde: Das Ethos der modernen Demokratie und die Kirchen, in: Hochland 50 (1957/58), S. 4–19, hier zitiert nach: Böckenförde: Der deutsche Katholizismus (Anm. 1), S. 21–38, hier: S. 29.

4 Böckenförde: Einleitung, in: ders: Der deutsche Katholizismus (Anm. 1), S. 9–19, hier: S. 10, Fußn. 1.

5 Vgl. Jens Hacke: Philosophie der Bürgerlichkeit. Die liberalkonservative Begründung der Bundesrepublik, Göttingen 2008, S. 43.

6 Böckenförde: Die Entstehung des Staates als Vorgang der Säkularisierung, in: Säkularisation und Utopie. Ebracher Studien. Festschrift für Ernst Forsthoff zum 65. Geburtstag, Stuttgart 1967, S. 75.

7 Vgl. Hans Michael Heinig: Öffentlich-rechtliche Religionsgesellschaften, Berlin 2003, S. 39 ff.

8 Vgl. Christoph Möllers: Staat als Argument, München 2000, S. 12 ff.

9 Böckenförde: Urteilsanmerkung, in: Neue Juristische Wochenschrift (2001), S. 723.

10 Böckenförde: Überlegungen zu einer Theorie des modernen säkularen Rechts, in: ders.: Kirche und christlicher Glaube in den Herausforderungen der Zeit, 2. Aufl., Münster 2006, S. 393.

11 Böckenförde: Die Historische Rechtsschule und das Problem der Geschichtlichkeit des Rechts (1964), in: ders.: Recht, Staat, Freiheit. Studien zur Rechtsphilosophie, Staatstheorie und Verfassungsgeschichte, Frankfurt/Main 1991, S. 9–41, hier: S. 23f.

12 Reinhard Mehring: Zu den neu gesammelten Schriften und Studien Ernst-Wolfgang Böckenfördes, in: Archiv des öffentliches Rechts 117 (1992), S. 449–473, hier: S. 450.

13 Dirk van Laak: Gespräche in der Sicherheit des Schweigens. Carl Schmitt in der politischen Geistesgeschichte der frühen Bundesrepublik, Berlin 2002.

14 Gegenlektüren, die diesen Zusammenhang aufdecken, finden sich bei Muzio Fioravanti: Kelsen, Schmitt e la tradizione giuridica dell´Ottocento, in: Gustavo Gozzi, Pierangelo Schiera (Hg.): Crisi istituzionale e teorial dello Stato in Germania dopo la Prima guerra mondiale, Bologna 1987, S. 51, S. 91 ff. Daran anschließend: Christoph Schönberger: Das Parlament im Anstaltsstaat. Zur Theorie parlamentarischer Repräsentation in der Staatsrechtslehre des Kaiserreichs (1871–1918), Frankfurt/Main 1997; Christoph Möllers: Staat als Argument, München 2000. Ein Bekenntnis zum Staat als «Anstalt» findet sich noch im Nachwort zur 2. Aufl. (1981) seiner juristischen Dissertation: Gesetz und gesetzgebende Gewalt (1958), S. 377.

15 Vgl. hierzu schon Dietrich Jesch, Rezension (Böckenförde: Gesetz und gesetzgebende Gewalt), in: Archiv des öffentlichen Rechts 85 (1961), S. 484.

16 Böckenförde: Der Staat als sittlicher Staat, Berlin 1978, S. 12 ff.; ders.: Begriff und Probleme des Verfassungsstaates, in: Gedächtnisschrift für Roman Schnur, Berlin 1997, S. 137, S. 144 ff.

17 Böckenförde: Der verdrängte Ausnahmezustand, in: Neue Juristische Wochenschrift, (1978), S. 1881; ders.: Die verfassunggebende Gewalt des Volkes – ein Grenzbegriff des Verfassungsrechts, Frankfurt/Main 1986.

18 Böckenförde: Mittelbare/repräsentative Demokratie als eigentliche Form der Demokratie, in: Staatsorganisation und Staatsfunktion im Wandel. Festschrift für Kurt Eichenberger, Basel 1982, S. 301.

19 Vgl. Christoph Möllers: Der vermisste Leviathan: Staatstheorie in der Bundesrepublik, Frankfurt/Main 2008, S. 53 ff., S. 97 ff.

20 Böckenförde: Zur Kritik der Wertbegründung des Rechts, in: ders.: Recht, Staat, Freiheit (Anm. 11), S. 67.

21 Böckenförde: Die Verfolgung der deutschen Juden als Bürgerverrat (1997), in: ders.: Staat, Nation, Europa, Frankfurt/Main 1999, S. 276.

22 Böckenförde: Die Rechtsauffassung im Kommunistischen Staat, München 1967, S. 99.

23 Böckenförde: Diskussionsbeitrag, in: Veröffentlichungen der Vereinigung der Deutschen Staatsrechtslehrer 39 (1981), S. 172–174.

24 Böckenförde: Die Methoden der Verfassungsinterpretation – Bestandsaufnahme und Kritik (1976), in: ders.: Staat, Verfassung, Demokratie, Frankfurt/Main 1991, S. 53; vgl. hierzu Norbert Manterfeld: Die Grenzen der Verfassung, Berlin 2000.

25 BVerfGE 72, 330.

26 Böckenförde: Demokratie als Verfassungsprinzip, in: Josef Isensee, Paul Kirchhof (Hg.): Handbuch des Staatsrechts der Bundesrepublik Deutschland, Bd. I, Heidelberg 1987, § 24.

27 Eine Ausnahme mag in einer abweichenden Meinung zur Kriegsdienstverweigerung zu erkennen sein: BVerfGE 69, 1 (57 ff).

28 BVerfGE 88, 203 (259–266).

29 BVerfGE 70, 324 (380 ff.); 73, 40 (105 ff.).

30 BVerfGE 83, 37; 83, 60; 89, 155; 93, 37.

31 Böckenförde: Nein zum Beitritt der Türkei, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 9.12.2004.

32 Exemplarisch Brun-Otto Bryde: Die bundesrepublikanische Volksdemokratie als Irrweg der Demokratietheorie, in: Staatswissenschaft und Staatspraxis 5 (1994), S. 305.

Christian Meier

Bravour im Bodenlosen

Reinhard Mehring setzt sich Carl Schmitt auf die Spur

Reinhard Mehring: Carl Schmitt. Aufstieg und Fall. Eine Biographie. München: Verlag C.H. Beck 2009, 750 S.

Wer war dieser Mann? 1888 geboren, mit vierzig Jahren einer der führenden deutschen Staatsrechtslehrer, auch einer der geistvollsten, interessantesten und zugleich umstrittensten Analytiker und Intellektuellen der Weimarer Republik, jener notvollen, zerrissenen, jener, wie es im Nachhinein manchem schien, «goldenen», jedenfalls an neuen Erfahrungen und Aufbrüchen überaus reichen 20er Jahre. Scharfsinnig erkennt er die Gefahren, die vom Nationalsozialismus drohen, um nach dessen Sieg ziemlich rasch mit fliegenden Fahnen in dessen Lager überzuschwenken, einen latenten Antisemitismus aufgeilend, übrigens auch (trotz gewisser Betroffenheit in einem Einzelfall) bar jeden Anstands gegenüber seinen engen jüdischen Freunden und Förderern.

War es sein Charakter, der ihn zum Opportunismus neigen ließ, anders: die Tatsache, daß er eben keinen Charakter hatte? Oder folgte es aus seinen Lehren, seinen Erkenntnissen zumindest insofern, als die ihn anfällig machten für die Versuchungen durch jene Macht, die Hitler 1933 auftürmte? Oder kann man das eine gar nicht vom andern trennen?

Doch gerät er auch bei den Nazis in Ungnade, indes ohne daß er dabei allzu tief gefallen wäre. Und er hat weiterhin, weit über das Ende des Regimes hinaus, sehr viel zu sagen. Das heimatliche Sauerland, in dem er nach 1945 sein Refugium findet, wird gar zu einem geistigen Zentrum der Bundesrepublik. Es heißt, man sei zu ihm «gepilgert». Seine Erkenntnisse werden im In- und Ausland zum Gegenstand heftiger Debatten. Alexandre Kojève, der Philosoph und hohe französische Beamte, kommt 1967 von Peking an die Freie Universität, um einen Vortrag zu halten, und fährt anschließend weiter nach Plettenberg: «Wohin denn soll man in Deutschland fahren? Carl Schmitt ist doch der einzige, mit dem zu reden sich lohnt».

Was also hat diesen Mann so faszinierend gemacht – zumindest für die einen, während andere sich voll Abscheu gegen ihn zur Wehr setzten? Warum wird in unserer so ungeheuer rasch und gründlich alles mögliche hinter sich lassenden Zeit noch heute so viel Aufhebens von ihm gemacht? Und das immer wieder mit einem gewissen Schauder? Ein Vierteljahrhundert nach seinem Tod muß sich die Frage gerade auch dem stellen, der einst zu denen gehört hat, die nach Plettenberg «gepilgert» sind. Was hat er von C. S. gelernt? Hält es stand, ist es zumindest hilfreich auch heute? Oder sind die Erkenntnisse, wenn es denn welche waren, mit der Zeit, mit den Lagen, auf die sie sich bezogen, inzwischen doch unaktuell geworden?

I.

Mehrings Biographie versucht, dem ganzen Komplex der Fragen, die sich hier stellen, biographisch auf die Spur zu kommen. Das Quellenmaterial ist sehr reich, vor allem dank der ausführlichen Tagebücher, die C. S. über weite Strecken seines langen Lebens geführt hat. Sein Nachlaß an Manuskripten, Briefen, Notizen liegt wie ein Gebirge in der Landschaft. Die Menge seiner Beziehungen nötigt dazu, in allen möglichen anderen Archiven nach Zeugnissen zu suchen. Seine Texte sind vielfältig, unruhig und nicht leicht zu interpretieren. Es war also eine Sisyphosaufgabe, der sich M. mit großem Fleiß, Umsicht und Sachverstand unterzogen hat. «Wie fängt man ein Chamäleon?» hat er einen Aufsatz betitelt, den er in dieser Zeitschrift (Heft 3/2009) veröffentlichte.

Man wird ein gutes Stück weit hineingenommen in die Zeit, die C. S. umgetrieben hat, stets neu, wobei sein Blick immer wieder durch die Oberfläche, welche die Erscheinungen ihm darboten, hindurchzudringen versuchte, um tiefere Zusammenhänge

zu begreifen, um das jeweils Einzelne zu beziehen auf bestimmte, ihrerseits problematische Grundannahmen rechtlicher, politischer, religiöser, ja apokalyptischer Provenienz. Immer wieder hatte er eine geradezu existentielle Angst zu bannen, die ihn überkam, die seine Phantasie schweifen ließ. Nervös war er, rasch in der geistigen Bewegung, so daß er die Dinge von vielen Seiten zu sehen bekam. Blitzartig erschlossen sich ihm Einsichten. Und es war – para- und katadoxerweise – sehr oft eine Art Flucht nach vorn, Mutwille und eine unerhörte Verwegenheit, in denen er seine Wege suchte.

750 Seiten umfaßt die Biographie, 565 gehen auf den Text. Das Vorwort beschreibt die Absicht, Leben und Werk C. S.s zu historisieren. Er soll nicht in die Reihe der «Klassiker» des politischen Denkens oder in die Geschichte des Öffentlichen Rechts eingereiht, es soll auch nicht seine «oft warnend beschworene Aktualität» diskutiert werden. Zur Begründung dafür führt M. an, daß dieses Werk «ganz in der Zwischenkriegszeit und der katastrophalen deutschen Nationalgeschichte seit 1914» stehe. Dem muß man nicht zustimmen. Im Gegenteil! Aber das berührt den biographischen Ansatz nicht.

Es wäre nicht möglich gewesen, auf 565 Seiten dem Lebenswerk C. S.s auch nur annähernd gerecht zu werden. Zwischen den Auffassungen darüber klaffen weiteste Unterschiede, ja Gegensätze. M. rettet sich mit gutem Grund ins Referieren der Inhalte und Thesen; unterschiedlich (nicht immer überzeugend) im Ausmaß des Eingehens, zum Teil – er ist Professor an einer Pädagogischen Hochschule – mit Hilfe schematischer Tabellen. In seinen Urteilen ist er zumeist zurückhaltend, läßt große Fairneß walten. Er weiß, daß vieles einfach für sich selber spricht. Wo es nötig ist, kann er aber auch sehr deutlich sein.

Auch wenn man nur referiert, ist es schwierig, eine lange Reihe so vielfältiger und in der Tat stark zeitverwobener Werke heutigen Lesern recht verständlich zu machen. M. bleibt da denn auch einiges schuldig. Was heißt z. B. «bibelwissenschaftliche Methode nach Spinoza und Abraham Geiger … revidieren»? Oder was ist mit C. S.s Unterscheidung zwischen «absoluter» und «relativer» Verfassung oder zwischen Verfassung, Verfassungslage und Verfassungswirklichkeit gemeint? Man wird es nur verstehen, wenn man seine Verfassungslehre heranzieht. Auch ist das Register der «leitmotivischen Begriffe» sparsam ausgefallen.

So liegt das Schwergewicht auf dem Lebensabriß. Der Leser wird dicht an die Quellen herangeführt, mitunter bis in die Details des Tagesablaufs. Man sieht C. S. in dichtester Folge den oder jenen treffen, dem oder jenem schreiben, mit der oder jener schlafen; seine Stimmungen schwanken. Er eilt von Vortrag zu Vortrag etc. Ziemlich genau können wir an seinem ausschweifenden Liebesleben teilhaben, werden wir mit einer stolzen Reihe von Freundinnen bekannt. Was sehr kurzweilig ist; auch nicht uninteressant; und doch vielleicht besser exemplarisch behandelt als immer neu vorgeführt worden wäre.

II.

Leben und Werk C. S.s sind aufgrund von M.s Biographie sehr viel besser zu verstehen. Das beginnt beim Ausgangspunkt, der kleinbürgerlichen Herkunft des außerordentlich begabten Sauerländer Katholiken. Minderwertigkeitskomplexe quälen ihn, mit denen er dann aber, zwischen Angst und Hochmut pendelnd, frech zu spielen lernt. Einen «Proleten» nennt er sich, ist knapp bei Kasse, hat Schulden, fühlt, daß es ungerecht zugeht auf der Welt, die ganze bürgerliche Gesellschaft behagt ihm nicht, ihre sogenannte Bildung, an der er natürlich teilhat, erscheint ihm als durchaus unzulänglich. Er fremdelt, fühlt sich seinem Umfeld weit überlegen. Und er positioniert sich als Außenseiter.

Große Erfolge hat er, kommt sehr rasch voran, erfährt manche Förderung. Aber es ist nichts genug. So sehr sich ihm manche Türen öffnen, bleibt er mit seinen Gedanken irgendwo draußen hängen. Was er muß, kann er, aber auf viele Fragen be-

kommt er keine Antwort. Es reicht ihm gleichsam nicht, sich auf dem Parkett zu bewegen, wo ihm das ganze Haus nicht sicher gegründet zu sein scheint. Den einen Fragen geht er in ersten juristischen Abhandlungen nach. Ganz früh begegnet seine Normskepsis: Was die Norm verwirklicht, ist nicht das Recht, sondern ein Zustand, der der Norm entspricht. «Das positive Recht verdient nur abgeleitet den Namen Recht». Was also ist Recht? Gleichzeitig studiert er die Literatur und Wissenschaft seiner Zeit, aber auch Hölderlin; versucht sich in Satiren.

Er ist ein ausgepichter Individualist. Aber in Individualismus und Liberalismus wittert er Gefahren. Er ist ein Chaot, aber ein ordnungsversessener. So scheint ihm «Dienst am Staat» Halt zu geben, wenigstens der Theorie nach. Aber alles, woran er leidet, lähmt ihn nie länger als vorübergehend, entlädt sich vielmehr in vielerlei Antrieben, in einer bedrängenden Sexualität ebenso wie in den vielen Versuchen, sich Orientierung zu schaffen.

Überragend klug ist er, voller Witz, auch Sprachwitz. Funkelnd vor Ironie, Spott und Sarkasmus. Aber er hatte, so scheint es, keinen Humor. Auch keinen common sense. Kein Wunder, da er der Zeit und der Gesellschaft nicht über den Weg traute.

Es folgt der Erste Weltkrieg, von dem er gar nicht begeistert ist. Das Herz sinkt ihm in die Hose, wenn er daran denkt, an die Front zu müssen. Aber er muß nicht. Im Stellvertretenden Generalkommando München macht er wichtige Erfahrungen in – selbst mit ausgeübter – Diktatur.

Die lange Reihe der berühmten, zum Teil auch viel geschmähten Schriften, welche in der anschließenden großen Zeit C. S.s erscheinen, findet in M. einen höchst kundigen Referenten, der sie zugleich in die Biographie, ja in das Liebesleben einordnet. Alles hänge zusammen. Denn «das heikle Arrangement eines Doppellebens mit Duška [«einer klaren, schönen, repräsentativen Frau»] und Magda [«einer Geliebten, mit der man sich nicht sehen lassen kann»] mobilisiert enorme Energien für die Abfassung des *Begriffs des Politischen* und der *Verfassungslehre»*. Sorgfältig ist M. darauf bedacht, nicht heutiges Wissen in die Zeitgenossen hineinzuprojizieren.

Zum Ende der Weimarer Republik wird resümiert: «Der Absturz im Leben und Werk … ist spätestens 1932 deutlich. Ein ruhiges Familienleben hat Schmitt nicht gefunden. Enge Freundschaften sind zerbrochen. Vom kirchlich-katholischen Milieu ist er entfernt. Seine rechtsstaatlichen Überzeugungen gibt er angesichts der Entwicklungen immer mehr auf, radikalisiert sich antisemitisch und nähert sich langsam alternativlos einer Option für den ‹totalen Staat› an». Damit ist die Überleitung zu den Plädoyers für das Präsidialregime gegeben.

Eine kaum zu bändigende Vielfalt der Perspektiven ist nachzuvollziehen, eine lange Reihe neu gebildeter oder neu verstandener Begriffe, aus und mit denen C. S. die Problematik von Staat, Verfassung, Recht, Geschichte zu enkadrieren sucht, welcher er sich konfrontiert sieht. Immer neue Durchblicke öffnen sich ihm, jede neue Lage erfordert und generiert aberneue Einsichten für den so sehr auf das Konkrete orientierten Staatsrechtler. Rastlos verarbeitet er die Einfälle, die ihm kommen. Später bemerkt er, welch hohes Maß an Spontaneität Begriffsbildung impliziere. So, wie er sich zwischen den diversen Stellwänden auf der Bühne der Republik bewegt, ist ihm vieles auf Anhieb evident, zum Beispiel die Bedeutung der Unterscheidung von Freund und Feind. Wobei er weite Zusammenhänge knüpft, indes nicht systematisch, sondern eher aphoristisch. Mitten aus Abendgesellschaften (so konnte man noch in den 50er Jahren Teilnehmer berichten hören) sprang er auf, um dieses und jenes gleich schriftlich festzuhalten.

Je mehr die unglückliche Republik der Kontrolle entgleitet, umso dringender sieht sich C. S. herausgefordert. Er entfaltet, was in seiner Verfassungslehre angelegt ist. Aber er tut es eben nicht nur, wie ein Gelehrter dergleichen normalerweise tut, indem er nämlich schrittweise (und vielleicht durchaus auch angeregt von gegenwärtiger Erfahrung)

eins nach dem andern sich vornimmt. Vielmehr tut er es im Rahmen eines fast verzweifelten Kampfes, in dem er sich genötigt sieht, ständig Positionen aufzugeben, um danach andere einnehmen zu können, je nachdem, wie die Lage es mit sich bringt. Er hat Einwände gegen die Machtkonzentration beim Reichspräsidenten; dann dagegen, ihm legislative Befugnisse zu übergeben; das Präsidialsystem bereitet ihm Sorgen, weil es mit den Organisationsprinzipien des bürgerlichen Rechtsstaats bricht. Schließlich sieht er keine Alternative mehr dazu.

So kämpft einer, der sich übermächtigen Tendenzen bald von hier, bald von da in den Weg zu stellen sucht. Auch wenn manches am Ende darauf hinauszulaufen scheint, daß sich im Präsidialregime verwirklichen kann, was seinen eigenen Vorstellungen vom Staat nicht gar so fern liegt, kämpft er zunächst durchaus auf dem Boden der Verfassung – und für die Verfassung. Man muß sich fragen, wieweit und wodurch C. S. auf diesen Kampf vorbereitet war. Etwa durch seine Politische Theologie, sein Denken vom Ausnahmezustand her, den er, humorlos und aufs äußerste sensibel, wohl auch «wirkungssüchtig» (Rüthers) wie er war, schon gegeben sah, als er sich erst abzuzeichnen begann? Durch seine frühen Gedanken zur Beziehung der Norm nur auf Normallagen (und zu den Unterschieden zwischen Recht und Norm)? Durch seine Fixierung auf den Staat, dem er eine besondere Einheitsbedürftigkeit zusprach? Durch sein – dem korrespondierendes – tiefes Mißtrauen gegen Parteien, die Angst vor dem Bürgerkrieg? «Jede Partei ist eine Umsturzpartei», schrieb er mir am 19. März 1975, habe Theodor Mommsen gesagt, «und Parteienlehre (oder -kunde politologisch-soziologisch) ist Stasiologie», also Lehre vom Bürgerkrieg. Da ihm der Sinn für die ganze Tiefendimension und Breite der neuzeitlichen Veränderungsprozesse fehlte, konnte er vieles nicht historisch relativieren. Und es ergab sich ihm (seit 1932?) die apokalyptische Frage nach dem *katéchon*, dem Aufhalter vor dem Antichrist.

Man fragt sich, wie weit die Gedankenfigur des *katéchon* ihm den Blick auf den realen Staat verstellte. Denn was war das denn, der Staat? Was konnte es sein? Gewiß, C. S. durchschaute die Lage sehr genau. «Sobald die zur Legalität eines Systems gehörende Voraussetzung einer beiderseitig gleich legalen Gesinnung entfällt, gibt es keinen Ausweg mehr. Die im legalen Besitz der staatlichen Machtmittel stehende Mehrheitspartei muß annehmen, daß die Gegenpartei, wenn sie ihrerseits in den Besitz der legalen Macht gelangt, die legale Macht dazu benutzen werde, um sich im Besitz der Macht zu verschanzen und die Tür hinter sich zu schließen, also auf legale Weise das Prinzip der Legalität zu beseitigen». Damit war 1932 beschrieben, was 1933 sogleich passierte. Aber was konnte man dem entgegensetzen? Wenn es der 85-jährige Reichspräsident war, was sollte sein, wenn bei der nächsten Wahl kein Kandidat mit dem Bonus des Feldmarschalls zur Verfügung stand? Wie konnte «das Volk», das den Präsidenten plebiszitär legitimierte, als Einheit fungieren, wo es so zerrissen war? Da mochte einer sich als «Organ» des «substanzhaften Rechtes des konkreten Volkes» verstehen – aber wie wollte dieses Organ seine Funktion erfüllen? Als Zuarbeiter des *katéchon*? Res dura et regni novitas me talia cogunt moliri – mit diesem Vergilzitat schließt das Vorwort zum «Hüter der Verfassung»: «Die Härte der Sache und die Neuheit des Regiments zwingen mich, Derartiges zu sinnen». Er entfernt sich von gängigen, zum Teil auch eigenen, Auffassungen, der Not gehorchend. Die Lage ist es, durch die er sich auf neue Wege drängen läßt.

Letzten Endes muß C. S. stets das Bodenlose gespürt haben, das sich unter den stolzen Bauten seines Jahrhunderts erstreckte. Es blieb ihm nichts übrig, als sich auf der Oberfläche zu bewegen, mit aller Bravour. Aber was darunter war, hat zugleich in ihm gearbeitet. So vermochte er es, sein Fach brillant zu vertreten und seinen Schülern den «Respekt vor rechtsstaatlichen Begriffen» zu vermitteln, «die sich nicht verbiegen und abwandeln las-

sen, ohne den Rechtsstaat in Frage zu stellen» (Ernst Forsthoff). Er suchte sich an die Pflöcke des Staats, der Verfassung und des Volkes zu klammern. Aber indem er das tat, indem er sie zu befestigen suchte, verkannte er, daß er letztlich ins Leere griff. Da konnte er noch immer glänzend analysieren, seine großartigen, seine «schneidigen Antithesen» (Hasso Hofmann) entwickeln, und geriet, gerade indem er es elegant zu umgehen suchte, ins Bodenlose – zumal, wenn er sich politisch engagierte. Das, vermute ich, hat ihn so faszinierend gemacht. Darin pulsierte die Not, mit der er es aufnahm, so ungemein glanz-, so überaus einsichtsvoll und zugleich so blind. Wer mit allem rechnet, kommt – gehörigen Scharfsinn vorausgesetzt – unter Umständen zu Erkenntnissen, die andere gar nicht erst erzielen (oder lieber im Giftschrank verwahren).

Was folgt, ist bekannt, M. hat es in aller Klarheit dargestellt. Für den Wechsel C. S.s ins Nazilager führt er 42 mögliche Motive an. Er wird immer rätselhaft bleiben. Obwohl er in einer Hinsicht konsequent ist: Die Partei, die neben der KPD die eigentliche Bedrohung für die Republik darstellte, von der der «Bürgerkrieg» ausging, hörte plötzlich auf, Partei zu sein, indem sie den Staat einnahm. Wo die Republik nur die Wahl zwischen Teufel und Belzebub gelassen hatte, war einer davon plötzlich alles. Und C. S. war bereit, mit Freunden und Gefährten sowie mit Grundsätzen von Recht und Anstand zu brechen, um mitzumachen. Die Versuchung, sich an etwas zu verlieren, war offenbar nicht auf die Frauengeschichten beschränkt; auch wenn er sich, wie M. vielleicht doch hätte erwähnen sollen, zumindest zeitweilig um seinen Freund Georg Eisler Sorgen machte, als der «Boykott gegen die Juden … in Gang zu kommen» schien: «Herumgelegen, überlegt, was ich machen soll. Judenboykott, müde und traurig».

Die Wendung zum Führerstaat überschattet das ganze Werk. Sie lag, scheint mir, nicht einfach in der Konsequenz von Schmitts Denken. Sie dementiert seine Erkenntnisse auch nicht. Doch ist kaum zu übersehen, daß er so, wie er sein Denken in der Krise kühn von Lage zu Lage immer weitergetrieben hatte, die Positionen möglicher Resistenz ausgedünnt hat. Unstet war er immer, und jetzt umso mehr.

Daß C. S. Nationalsozialist geworden wäre, wird man kaum behaupten können. Wenn er politische Hoffnungen mit dem neuen Regime verknüpfte, war er bald enttäuscht. Die größte Gemeinsamkeit suchte und fand er im Antisemitismus. Der war ihm frühzeitig zu eigen, er sprach von seinem «jüdischen Komplex». Doch hatte er mehrere Juden zu guten, ja zu engsten Freunden. Sie lassen ihn zeitweilig über das ganze Problem umdenken. Vieles, was M. bringt, ist Sache der Stimmungen, wie sie sich bei ihm besonders stark im Tagebuch niederschlagen. Verräterisch sei ein Eintrag von 1928. Da will er die Juden «loswerden» und «ein sauberes Leben führen». Das klingt ganz ähnlich wie bei diversen Bekundungen zur Enthaltsamkeit von Seitensprüngen.

III.

Mehr als die Hälfte von C. S.s Erwachsenenleben fällt auf die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, als er nach den Verwicklungen der ersten Nachkriegszeit, u. a. in die Nürnberger Prozesse, zurückgezogen in Plettenberg lebte. Er schrieb neben dem «Nomos der Erde» eine Reihe kleinerer Arbeiten zur «Tyrannei der Werte», die «Theorie des Partisanen», die «legale Weltrevolution» (mit dem beeindruckenden Anfang: «Es gibt einen Fortschritt auch im Bewußtsein der Berufsrevolutionäre»), hielt Vorträge. Er folgte mit großer Aufmerksamkeit dem Geschehen in der großen und der kleinen Welt und widmete sich in Briefen und Gesprächen zahlreichen alten und neuen Freunden. Entwickelte eine bemerkenswerte Kunst, gerade Jüngere an sich zu ziehen und untereinander in Verbindung zu bringen.

Von der eigenen Rolle während der NS-Zeit wurde, zumindest mit den Jüngeren, meines Wissens kaum gesprochen. Die blieb eingekapselt. Eine

Menge Verstocktheit und Selbstmitleid lagerten sich davor – obwohl C. S. sich der Fehler und wohl auch vieler Verbrechen des Regimes sehr wohl bewußt war, wie immer er sich dabei dem objektiv (und gerade auch für ihn) wundesten Punkt, dem Mord an den Juden, zumindest innerlich zu stellen gewagt hat. Weshalb war zum Beispiel für die europäischen Juden kein *katéchon* da, um sie vor der Apokalypse zu retten? Nach Rüdiger Altmann hat er schon während des Kriegs in seinem Garten angesichts der auf das Zentrum Berlins zufliegenden alliierten Geschwader vor Studenten bemerkt, das sei die Strafe für das, was die Deutschen angerichtet hätten. M. schildert den Briefwechsel mit Ernst Rudolf Huber, welcher fordert, das Vernichtungssystem «wenigstens nachträglich ganz zu realisieren». Aber C. S. schweigt und meint, Schuld und Sühne, Beichte und Buße seien mit Gott abzumachen.

Er hatte in der frühen Nachkriegszeit gerühmt, zu welch großartiger Geschichtsschreibung gerade Besiegte in der Lage sind. Aber der Herausforderung, es selbst mit der moralischen und intellektuellen (und dahinter der politischen und militärischen) Niederlage aufzunehmen und darüber – sowie über sich selbst (und seine Verwicklung darin, seine Teilhabe) – Rechenschaft zu geben, hat er sich offenkundig nicht gestellt. Vielleicht war er überfordert.

Warum sind so viele zu ihm «gepilgert»? Für mich kann ich zum einen bezeugen, daß er mich fasziniert hat. Durch all das, was er sagte und wie er es sagte. Aber auch durch die Aura, mit der er umgeben war; manches war von ihm inszeniert, manches von der näheren und weiteren Umgebung beigesteuert. Manches mag an dem eindringlichen Blick seiner leuchtenden Augen gehangen haben. Schließlich hat mich die leibhaftige Begegnung mit einem zentralen Stück nachwirkender Vergangenheit, und zwar jüngerer wie älterer (denn er verkörperte ja auch eine Tradition), angezogen, obgleich wenig davon die Rede war.

Aber dann war da auch der Charme, mit dem er einen umgarnte, die lebhafte Teilnahme. Auf jeden Sonderdruck bekam man einen Brief, für mich eine völlig neue Erfahrung. Und er war auch noch interessant. C. S. hatte präsent, woran man arbeitete, worum es einem ging, stellte Verbindungen her zwischen diesem und jenem und schloß Fragen daran. Auch das hatte ich nie erlebt. Er konnte einem sehr gute Ratschläge geben, legte immer wieder den Finger auf kritische Stellen. Wenn man zu ihm kam, hatte er sich Gesprächsthemen vorgenommen – und die (eigenen) Arbeiten dazu sah man, mit Randbemerkungen übersät, auf einem Bock liegen. Doch das waren nur die äußeren, die persönlichen Umstände der Beziehung.

Das wichtigste, was man bei C. S. lernen konnte, waren die Fragen, die er ständig stellte. Es bewährte sich weiterhin, was ihn schon früher ausgezeichnet hatte: Daß er die Dinge aus höchst verschiedenen Perspektiven zu sehen gewohnt war, zwischen denen er hin- und herwechselte. Jurisprudenz, Geschichte, Sprache, Literatur, Philosophie. Das fügte sich zu keinem System, das war zum Teil auch sehr fragwürdig (oder falsch), aber stets äußerst anregend, ja anspornend. Es erschien einem, wie wenn Bilder, die man besehen hatte, sich plötzlich als Plastiken erwiesen, um die man herumgehen konnte. Wirkliches verlor seine Alternativlosigkeit, indem es im Kreis des je möglichen erschien. Er hatte die Fähigkeit, Aporien auszuhalten. Einmal kam er auf Verfassungsänderungen zu sprechen. Herr der Verfassung sind wir, hätten die Parteien gesagt, und dann: Die Verfassung legitimiert uns. «Wie soll man damit fertigwerden, wenn man nicht bereit ist, sich in den Abgrund des Dezisionismus zu stürzen?»; dann ging es weiter mit römischem Kaiser und Senat, und ein ganzer Horizont öffnete sich. Was hätte er zur Eurokrise unserer Tage gesagt, wo man Regeln, die man aufgestellt hat, damit sie im Notfall greifen, sobald der Notfall eintritt, in den Wind schlägt? «Das müssen Sie sich mal vorstellen» – wie oft habe ich das ihn

nachdrücklich sagen gehört und wie viel auch davon gelernt. Er hatte ungemein viel präsent, mit dem einen war immer anderes zugleich aufgerufen, Verbindungen blitzten auf. Vieles konnte ihm buchstäblich auf den Leib rücken. Und veranlaßte einen, sehr vieles ernst- und wahrzunehmen, was man zunächst nur festgestellt hatte, ohne recht zu bedenken, was alles es bedeuten mochte.

Lange hat er mich bedrängt, ich dürfe Polis und Res Publica nicht Staaten nennen. Für mich war das eine ausdruckspragmatische Frage; für ihn, begriffsrealistisch wie er dachte, ein schwerer Fehler. Ich konnte mir offenbar nicht *vorstellen*, worum es sich handelte. Schließlich hat er mich überzeugt, das pragmatische Problem war zu lösen. Begriffsrealist bin ich zwar nicht geworden, aber ich glaube, Entscheidendes für die antiken Gemeinwesen gelernt zu haben. Zum Beispiel, daß man nicht die Geschichte der Polis, sondern die umfassendere des Politischen (bis weit ins Anthropologische hinein) schreiben muß. Er hat meinen Sinn für die notwendige Vorstellungsbezogenheit der Sprache, glaube ich, erheblich geschärft. Mit verschiedenen Konsequenzen, die sich hieraus ergeben, unter anderm für die «Verfassung» Roms, mit der ich bis heute nicht fertig geworden bin.

So, wie sich mir der C. S. der späten 60er und der 70er Jahre präsentierte, wie er etwa Staat, Europa, Weltmächte, Partisanen, Terrorismus, politische Theologie und legale Weltrevolution beurteilte und teils Folgerungen, teils Fragen davon ableitete, wie er dieses unterstrich, über jenes entsetzt war und immer einen Rattenschwanz möglicher Folgen im Auge hatte, – das bewies, scheint mir, daß er auch nach dem Krieg und auch: daß er bis heute nicht überholt ist. Wer verstand sich wie er auf das «Ende des Zeitalters der Staatlichkeit»? Auch wenn sehr vieles Frage blieb; auch wenn man zur Kritik allen Anlaß hatte. Man sollte nicht verkennen, daß gute Fragen nicht einfach von den Bäumen zu schütteln sind.

Er war gewiß kein Klassiker. Das konnte man in der «Zwischenlage», in der er lebte, nicht werden. Er war auch nach dem Krieg nicht mehr so sehr in seinem Element. Die durch Erfolg wie durch Krankenvorsicht gut im Gleis gehaltene Bundesrepublik konnte ihn zwar zu vielerlei Kritik animieren, aber es ließen sich daraus keine Funken schlagen; Aufsätze vielleicht, aber keine großartigen Analysen. Und Durchwursteln wäre ohnehin nicht seine Sache gewesen. Da war der «Nomos der Erde» schon ergiebiger. Und darauf und wie man den weiterdenken konnte, hat er viel reflektiert.

Kurz, vieles bleibt offen, bedarf immer neuer Interpretation, lässt sich auch kursorisch nicht so leicht fassen. Aber M. s Biographie bietet wichtige Schlüssel. Das Buch stellt eine ungewöhnliche Leistung dar. Man legt es dankbar und respektvoll aus der Hand – in Griffweite.

Wolfram Pyta

Limitierte Einsichten

Siegfried Kracauers Beitrag zur Theorie der Geschichte

Siegfried Kracauer: Werke. Bd. 4: Geschichte – Vor den letzten Dingen, hg. von Ingrid Belke, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, 645 S.

In welcher Hinsicht lohnt die Lektüre der Neuausgabe einer bereits 1971 in deutscher Sprache erschienenen Schrift über *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, deren Verfasser Siegfried Kracauer bis dahin nicht durch geschichtstheoretische oder gar geschichtswissenschaftliche Abhandlungen von sich reden gemacht hatte? In werkgeschichtlicher Hinsicht bietet der vorzügliche Kommentar von Ingrid Belke mannigfache Anknüpfungspunkte, um das schriftstellerische Schaffen Kracauers neu zu beleuchten. Für die Kracauer-Forschung liefert sie mit einem knapp hundertseitigen Anmerkungsapparat sowie einer fast zweihundert Seiten zählenden Abhandlung, die bescheiden «Nachbemerkung und editorische Notiz» betitelt ist, unentbehrliche Hinweise; handelt es sich bei diesem Abstecher in das Feld der Geschichtstheorie doch um das letzte, unvollendet gebliebene Werk Kracauers. 1969, drei Jahre nach seinem Tode erstmals in englischer Sprache veröffentlicht, liefert es wertvolle Aufschlüsse über Kracauers Denkbewegung in den 1960er Jahren.

Dem Rezensenten erscheint jedoch auch aus Gründen der eigenen disziplinären Verortung ein anderer Zugriff auf diese letzte monographische Hinterlassenschaft Kracauers ergiebiger zu sein – nämlich an dieses Opus die Frage heranzutragen, welche geschichtstheoretischen Einsichten es vierzig Jahre nach seinem Erscheinen zu vermitteln vermag. Die Fairness gebietet es, den seitdem zu verzeichnenden Zugewinn an Erkenntnissen auf methodologisch-theoretischem Gebiet dabei nicht in Rechnung zu stellen. Daher lautet die Leitfrage: Liefert das Studium des Kracauer'schen Beitrags zur Geschichtstheorie Einsichten, die möglicherweise mit den großen geschichtstheoretischen Entwürfen der 1960er Jahre gleichrangig sind? Immerhin begann dieses Dezennium mit dem Paukenschlag des Erscheinens von *Wahrheit und Methode*, das im Kern auch als Grundlagenwerk zur theoretischen Standortbestimmung der Geschichtswissenschaft anzusehen ist; und mit Hans Michael Baumgartners Habilitationsschrift *Kontinuität und Geschichte* aus dem Jahre 1972 hat ein weiterer Philosoph einen überaus gewichtigen Beitrag zu den Grundfragen der Geschichte geleistet. Kracauer als akademisch nicht angebundener Außenseiter hat sich bei seiner Zuwendung zur Geschichte eher von geschichtsphilosophischen als von geschichtswissenschaftlichen Studien anleiten lassen, so dass die Anfrage berechtigt ist, inwieweit ihm der «state of the art» vertraut war.

Diese Anfrage ist umso berechtigter, als Kracauer Gelegenheit hatte, einige seiner geschichtstheoretischen Positionen im legendären Arbeitskreis «Poetik und Hermeneutik» zur Diskussion zu stellen, jener theoretisch sensibelsten Forschergruppe in der bundesdeutschen Geisteswissenschaftsgeschichte. In ihrer eindringlichen «Nachbemerkung» geht die Herausgeberin ausführlich auf die engen Verbindungen Kracauers insbesondere zu Hans Robert Jauß ein, der für geschichtstheoretische Fragen besonders empfänglich war und Kracauer zum dritten Kolloquium des Kreises im September 1966 nach Lindau einlud. Der dort gehaltene Vortrag «General History and the Aesthetic Approach» floss als Kapitel 7 in Kracauers Buch ein; dankenswerterweise hat die Herausgeberin auch die Diskussion über Kracauers Lindauer Vortrag in ihre Neuausgabe aufgenommen.

Stellt man den Zeitkontext in Rechnung, so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass Kracauers Beschäftigung mit seinem Gegenstand viel-

fach nicht jene gedankliche Komplexität aufweist, welche die geschichtstheoretischen Debatten gerade des Zirkels «Poetik und Hermeneutik» kennzeichnet. Dies mag nicht zuletzt damit zusammenhängen, dass Kracauer sich allem Anschein nach nicht produktiv auf die Herausforderung der von Gadamer begründeten philosophischen Hermeneutik eingelassen hat. *Wahrheit und Methode* wird von ihm mit einem einzigen Satz (S. 217) abgetan. Damit versäumt er es, einen argumentativen Bündnispartner für seine unvermindert aktuelle Ablehnung aller offenen oder verkappten Geschichtsteleologie zu gewinnen. Denn auch Kracauer siedelt den Gegenstandsbereich der Geschichte in der «Lebenswelt» (unter explizitem Hinweis auf Husserl) an, so dass für ihn alle Versuche, die Geschichte in ein Verlaufsschema zu pressen, einen Verstoß gegen die für menschliches Handeln konstitutive Kontingenz darstellen.

Ebenfalls mit der hermeneutischen Grundposition der Quellengebundenheit stimmt Kracauers Beharren auf der steten Rückbindung historischer Aussagen an das überlieferte Rohmaterial überein. Für Kracauer ist dieser Rekurs auf die Überreste der Vergangenheit der Kern dessen, was den wissenschaftlichen Anspruch der Historie ausmacht und sie von einer bloßen Kunst unterscheidet. Deutliche Worte findet er gegen die Versuchungen, denen Historiker zu allen Zeiten ausgeliefert sind: um eines aktuellen politischen Verwertungsinteresses willen sich den Wünschen von Auftraggebern anzupassen und Zeugnisse, die nicht in den vorgefertigten Interpretationsrahmen passen, gezielt zu ignorieren; Kracauer spricht hier von der Gefahr, «das Belegmaterial zu verdunkeln und sogar zu unterdrücken» (S. 79) – eine Aussage, die angesichts geschichtspolitischer Verlockungen nichts von ihrer Relevanz eingebüßt hat. Kracauers unzweideutiges Pochen auf die Quellenfundierung der Geschichtswissenschaft kann durchaus als eine Vorgestalt des berühmten Koselleck'schen Diktums vom «Vetorecht der Quellen» gelten.

Es ist diese Fixierung auf das historische Rohmaterial, die auch Kracauers Skepsis gegenüber einer Makro-Geschichte begründet, welche die Details flieht und sich auf die Herauspräparierung großflächiger Entwicklungen beschränkt: «Je höher die Allgemeinheitsebene, auf der ein Historiker sich bewegt, desto ausgedünnter wird die historische Wahrheit. [...] Alles, was in jener Höhe auszumachen ist, wo Universalgeschichte in den Blick kommt, sind vage umrissene Riesen-Einheiten, weitreichende Verallgemeinerungen von zweifelhafter Zuverlässigkeit» (S. 131 f.).

Als Kracauer in der ersten Hälfte der 1960er Jahre seine Skepsis gegenüber allen Versuchen zur Instrumentalisierung der Geschichte niederschrieb, waren seine Mahnungen aktueller als heutzutage im Zeichen postmoderner Ernüchterung über geschichtsphilosophische Spekulationen. Schließlich gab es damals zwei einflussreiche Spielarten einer Fortschrittsgläubigkeit – den Marxismus und die westliche Modernisierungstheorie –, die den Verlauf der Geschichte und damit die historischen Maßstäbe zur Beurteilung vergangenen Geschehens zu kennen glaubte. Es mag diese Skepsis gegen spekulative, universale Großentwürfe gewesen sein, die Kracauer dazu bewogen hat, die Evidenzverbürgung historischer Aussagen im Quellenmaterial selbst zu sehen und dabei in gewisser Weise einen Rückzug auf Rankes Postulat einer Ich-Auslöschung des Historikers zu vollziehen. Kracauer beschreibt den Zustand dieser «Selbstauslöschung» als Phase, in welcher der Historiker «sich dem öffnet, was die Quellen nahelegen». Der Historiker habe sich also unter das Joch des von den Quellen selbst ausgehenden Wahrheitsanspruchs zu beugen und müsse dabei einkalkulieren, «daß seine Funde seine ursprünglichen Forschungspläne zunichte machen und ihn daher veranlassen könnten, die Richtung seiner Untersuchung zu ändern» (alle Zitate S. 104).

Die unverkennbare Nähe zu Ranke verdeutlicht, wie sehr die Abwehr geschichtsphilosophischer In-

dienstnahmen der Historie Kracauer den Blick dafür verstellte, dass erst ein fragegeleiteter Umgang des Historikers mit dem geschichtlichen Rohmaterial stumme Zeugnisse der Vergangenheit in historischen Sinn verwandelt. Der Rückzug auf historistische Topoi verwundert freilich insofern, als Kracauers Annäherung an die Historie eigentlich von einem ästhetischen Standpunkt aus erfolgte. 1960 hatte er seine *Theory of Film* abgeschlossen und war nun mit Nachdruck bemüht, die darin gewonnenen Erkenntnisse im Sinne eines Analogieschlusses auf die Geschichte zu übertragen. Naiver Realismus war ihm mithin fremd – und aus seiner Beschäftigung mit der Fotografie leitete er die Kardinalfrage ab, wie sich das kreativ-formgebende Streben mit dem vorfindbaren Rohmaterial zu verbinden habe: «Worauf es sowohl bei der Photographie als auch bei der Geschichte ankommt, ist offensichtlich die ‹richtige› Balance zwischen realistischer und formgebender Tendenz» (S. 67).

Doch Kracauer schöpfte das in der Ästhetik enthaltene Erkenntnispotential nicht aus, um Phantasie und Schöpfergeist als Berufstugenden des Historikers zu qualifizieren. Dass die Historie als retrospektive Synthesis keinen beliebigen Umgang mit den Hinterlassenschaften der Vergangenheit zulässt, ohne ihre wissenschaftlichen Standards aufzugeben, hat Kracauer nicht erkannt – vermutlich auch deswegen, weil er sich nie selbst an geschichtswissenschaftlichem Arbeiten versucht und sein Vorgehen dabei hinterfragt hat. So findet Kracauer auch keine rechte Antwort darauf, wie der Historiker aus den fragmentarischen Überresten der Vergangenheit Zusammenhänge und damit Sinn stiftet. Ohne das Koordinatensystem einer sinnerschließenden Hermeneutik fallen Kracauers Antworten hier blass und unterkomplex aus. Wo Gadamer das Vor-Urteil als Voraussetzung eines Verstehensprozesses rehabilitiert, sieht Kracauer den Historiker «zu *manipulativen Hilfsmitteln und Kunstgriffen* Zuflucht nehmen» (S. 184), wenn er seine Geschichte strukturiert und sich dabei auch erzählerischer Stilmittel bedient. Insofern verwundert es nicht, dass Kracauers Überlegungen weiterführende Antworten auf die Frage nach der Kunstfertigkeit historischen Erzählens nicht enthalten. Kracauer blockt hier systematisch ab, weil er allen künstlerischen Einfluss als Kontaminierung des ohnehin bedrohten wissenschaftlichen Charakters der Geschichte und ihrer Quellenfundierung ansieht: «Die Kunst, d. h. ästhetische Mittel der Darstellung verhelfen dem Historiographen dazu, eine Konsistenz zu erzielen, die realiter in der Geschichte nicht vorgegeben ist.» (S. 399)

Die 1966 in Lindau versammelten literaturwissenschaftlichen Mitglieder von «Poetik und Hermeneutik» haben diese «provokativen Thesen» (Jauß, S. 420) Kracauers mit Gelassenheit abwehren können. Speziell Wolfgang Iser und Hans Robert Jauß haben in ihrer Replik Positionen formuliert, die angesichts mancher Tendenzen, den konstitutiven Unterschied zwischen Fakten und Fiktionen zu eliminieren, wohltuend nüchtern wirken: Der Gegenstandsbereich des Historikers konstituiere sich durch eine spezifische Ordnungsleistung des Erkennens, die nicht mit der von Kracauer postulierten ästhetischen Konsistenz vermengt werden dürfe. «Nicht einmal die Verwendung literarischer Techniken für die Darstellung historischen Geschehens führt dazu, die auf Vermittlung angelegten Kunstgriffe mit dem erstellten historischen Zusammenhang zu verwechseln» (Iser, S. 416). Erst diese analytische Scheidung zwischen historischer und ästhetischer Konsistenz befähigt im Übrigen historisch orientierte Literaturwissenschaftler und literaturwissenschaftlich sensible Historiker, die Berührungsflächen zwischen ihren Disziplinen zu erkunden. Iser weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Historiker häufig dazu neigen, ästhetische Begriffe wie «das Tragische» oder «das Absurde» zu bemühen, wenn die historische Urteilskraft erschöpft ist – das Ästhetische als Aushilfe «an den Grenzen des historischen Verstehens» (Iser, S. 417).

Solche für die heutige Debatte um die Kunst der Geschichte ergiebigen Aussagen sucht man bei Kracauer vergebens. Angesichts der geballten Geistesmacht und Gelehrsamkeit der in «Poetik und Hermeneutik» Versammelten musste Kracauer mehr als nur insgeheim einräumen, dass die analytische Eindringlichkeit seiner Beschäftigung mit der Geschichte bei weitem nicht an die seiner Mitdiskutanten heranreichte. So gestand er auf dem Lindauer Treffen auch freimütig: «Ich bin keineswegs gegen jede philosophische Betrachtung der Geschichte. Ich befasse mich in meinem Buch mit nichts anderem, nicht aus einem antihistorischen Affekt, sondern – weil es mir halt so viel Spaß macht» (S. 424). Kracauers *Geschichte - Vor den letzten Dingen* verdient gewiss auch heute noch mehr als nur werkhistorische Aufmerksamkeit – sofern man sich dabei vor Augen hält, dass gerade seine Ausführungen zum Zusammenhang zwischen Ästhetik und Historie nicht immer über das Niveau des gehobenen Feuilletons hinausreichen: Auch aus limitierten Einsichten lässt sich lernen.

Roman Luckscheiter

Radikale Germanisten

Die Biographie der Brüder Grimm

Steffen Martus:
Die Brüder Grimm.
Reinbek: Rowohlt 2009, 608 S.

Sie waren Märchensammler, Philologen und Politiker, sie arbeiteten zurückgezogen, aber scheuten auch nicht die öffentliche Auflehnung gegen die Regierung, sie beschäftigten sich mit der Vergangenheit und waren doch in vielen Sichtweisen ihrer Zeit voraus: Eine Biographie der Gebrüder Grimm zu verfassen ist keine geringe Herausforderung, muss sie doch nicht nur die unterschiedlichen Tätigkeitsfelder abdecken, sondern auch die gegensätzlichen Charaktere von Jacob und Wilhelm, die quasi als Zwillinge in die deutsche Literatur- und Geistesgeschichte eingingen, obgleich sie zumindest ein Jahr auseinander waren: Jacob wurde 1785 in Hanau geboren, Wilhelm 1786, Jacob starb 1863 in Berlin, Wilhelm bereits 1859. In ihrer jeweiligen Vita treffen Aufklärung und Romantik, Monarchie und Republik zusammen, und die beiden Brüder sind die besten Zeugen dafür, wie wenig sich eindeutige Zuordnungen nach historischen oder politischen Klassifikationen vornehmen lassen. Der Berliner Literaturwissenschaftler Steffen Martus hat sich dieser Herausforderung gestellt und eine konsequente Lösung gefunden: Er stellt die Einheit der Biographie her, indem er gerade die in ihr liegenden Kontraste zum Leitprinzip einer Annäherung an das Phänomen Grimm erklärt.

Mit Wilhelms Motto von der «inneren Einigkeit der Gegensätze» hat er ein tragfähiges Motiv gefunden. Gleich zu Beginn betont Martus, wie ihn die Gegensätzlichkeiten fasziniert hätten, die er in der Beschäftigung mit den Grimms ausgemacht hat: Politisch zwischen Konservatismus und Respektlosigkeit, psychologisch zwischen aufgeklärter Erziehung und schwarzer Pädagogik, gesellschaftlich zwischen der Hinwendung zum Alten und intellektueller Gegenwärtigkeit, geistig zwischen Radikalität und Kindlichkeit bewegen sich die Grimms geradezu schlafwandlerisch auf ein eigenes Programm zu. In diesem Spannungsgefüge überlagern sich Lebens- und Wissenschaftsgeschichte, erlangen private Konstellationen epochale Relevanz und werden geschichtliche Ereignisse wiederum durchsichtig auf individuelle Leistungen.

Martus' Biographie folgt den chronologischen Etappen, doch innerhalb dieser Etappen spielen Jahreszahlen kaum eine Rolle. Vielmehr rekapituliert der Autor mit viel Geschick Momente, die in der Entwicklung der Grimms und ihres Œuvres zentrale Impulse gaben: Leitfiguren der Bildung, Kunst und Politik. Wie schon das erste Kapitel – «Kindheitsszenen» – beweist, ist Martus nicht auf hobbypsychologische Hilfskonstrukte angewiesen, sondern kann sich auf strukturelle Beobachtungen konzentrieren, die Handlungsmuster der Grimms auf ihre Zeitgenossenschaft hin untersuchen. Um ein Beispiel zu nennen: Die Hinwendung der Brüder zum Schriftgut des Altertums erklärt Martus indirekt, indem er sie kontextualisiert. Dass in Kassel, wo die beiden als Kinder aufwuchsen, Wilhelm IX. eine Ruine im gotischen Stil errichten ließ, um sich in Zeiten der Revolution einen mittelalterlichen Fluchtort stabiler Ordnung zu schaffen, wird als ein Erklärungsmuster auch für der Grimms spätere Interessen deutlich, ohne dass monokausale Beziehungen hergestellt würden. Zugleich schält sich damit auch ein Muster der Lebensbeschreibung heraus: im Widerstand gegen die Zeitläufte gerade das Zeittypische zu erkennen und im Widerstrebenden nicht automatisch den Konterrevolutionär.

Die Komplexität des politischen Standorts und

Verhaltens der Brüder macht Martus mit schöner Genauigkeit anschaulich. Viel Raum widmet er der Entstehung eines romantischen Bewusstseins und akademischen Ethos bei ihrem Marburger Mentor Savigny und durch die allmähliche Netzwerkbildung, über die sie zu den einflussreichen Freunden Arnim und Brentano gelangten. Das Kapitel «Studium und Berufung» ist aber zugleich als Spiegel der heutigen Universitätsdebatte konzipiert: Martus verweist auf die frühe Sensibilisierung der Grimms für eine Lernkultur, die statt eines lebensfernen Auswendiglernens die Hinführung zum freien wissenschaftlichen Arbeiten zum Ziel hatte. In dieser Atmosphäre entdecken sie den Reiz der mittelalterlichen Handschriften und der romantischen Poesie.

In Martus' Darstellung kristallisieren sich drei Aspekte heraus, die das philologische wie politische Programm der Grimms prägten. Sie seien hier nur kurz umrissen:

– Hingabe: Der berühmte Brüderbund von 1805 und das Projekt einer großen Buchsammlung, mit der die gemeinsame ‹Bücherliebe› kanalisiert werden sollte, lassen einen Grad an Devotion erkennen, der erst die voluminösen Arbeiten der späteren Jahre erklärlich macht.

– Radikalität: Besonders bei Jacob fällt das Interesse für Kleists Kohlhaas auf; die innere Widerständigkeit wird dann nicht nur Motor für die Beteiligung an den Göttinger Sieben, sondern auch Markenzeichen einer philologischen Disziplin, die zunächst sogar in Kauf nimmt, dass eine Zeitschrift wie die «Altdeutschen Wälder» weder Leser noch externe Beiträger findet. Die Radikalität setzte sich fort in den politischen Stellungnahmen, die 1848 beim Kampf um Schleswig-Holstein eine irritierende Kriegsverliebtheit Jacobs zeitigte.

– Sicherheit: Die Grimms pflegten nicht nur das romantische Ideal der Volksgemeinschaft, das Poesie und Märchen vermittelte und auch bei der Gründung der Germanistik eine beträchtliche Rolle spielte; Martus zeigt, wie selbst die Grimm'schen Arbeiten zur Etymologie und zur Grammatik der grundlegenden Strategie folgten, die Unsicherheiten der Moderne zu kompensieren, indem sie Beziehungen herstellten und Regelmäßigkeiten in der Tiefe der Diachronie nachwiesen.

Gerade indem Martus derlei übergeordnete Prinzipien aufdeckt, wird er dem Denken der Grimms gerecht, für welches die unterschiedlichsten Sphären in Korrelation standen. In Äußerungen zur Sprache gaben sie nicht von ungefähr immer auch politische Stellungnahmen ab, so wenn Wilhelm das Verhältnis von Schriftsprache zur gesprochenen Sprache mit dem Verhältnis des Monarchen zum Volk verglich.

Das Verdienst von Martus' Grimm-Biographie liegt nicht nur in dem eleganten Erzählton, der Lebensweltliches mit Wissenschaftlichem verbindet, ohne dass der Leser Brüche bemerken müsste oder gar die in dezenten Endnoten versteckte Last der Quellen- und Forschungsliteratur zu spüren bekäme. Martus' Leistung liegt ganz besonders darin, das vielfältige Œuvre der Grimms auf fundierende Strategien hin durchsichtig gemacht zu haben, und zwar sowohl philologische, literarische als auch ökonomische Strategien, die sich bekanntlich meistens widersprechen. Martus zeigt am Beispiel der Volksmärchen, wie es die Brüder verstanden, Bedürfnisse beim Publikum zu wecken, die sie dann selbst erfüllten. Dass sie bis zum wirtschaftlichen Erfolg ihrer Sammlungen viele Jahre warten mussten, verkrafteten sie mit ihrem Idealismus, der sich aus einem emphatischen Volksbegriff speiste, in dessen Dienst sie ihr Tun gerne stellten.

Anschaulich wird bei all dem auch noch einmal, welche gesellschaftliche Relevanz der Germanistik in ihren Anfängen beigemessen wurde und in welch engem Verbund sich ihre Diskurse im 19. Jahrhundert mit den nationalen Diskursen entwickelten. Dies ist vielleicht der schärfste der scheinbaren Widersprüche, die sich in der Grimm'schen «inneren Einigkeit der Gegensätze» verbergen: die Gleichzeitigkeit von esoterischem Tun und exoterischem Wirken.

Die Autorinnen und Autoren

Peter Geimer
geb. 1965, ist Professor für Historische Bildwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Bielefeld. Zuletzt erschienen *Theorien der Fotografie* (2009) und *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen* (2010).

Ulrike Gleixner
geb. 1958, ist Historikerin und apl. Professorin an der TU Berlin. Sie leitet die Forschungsabteilung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Zuletzt erschien von ihr 2007 zusammen mit Erika Hebeisen *Gendering Tradition. Erinnerungskultur und Geschlecht im Pietismus.*

Christian Heitzmann
geb. 1965, Latinist und Historiker, leitet die Handschriftenabteilung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Zuletzt erschien von ihm 2008 der Ausstellungskatalog *Die Sterne lügen nicht. Astrologie und Astronomie im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit.*

Dieter Henrich
geb. 1927, lehrte Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. 2009 erschien *Endlichkeit und Sammlung des Lebens*, 2010 *Selbstbewusstsein und Gottesgedanke – ein Wiener Symposion mit Dieter Henrich über Philosophische Theologie.*

Gabriele Kämper
geb. 1960, ist Literaturwissenschaftlerin, Publizistin und Leiterin der Geschäftsstelle Gleichstellung des Senats von Berlin. 2005 erschien von ihr *Die männliche Nation. Politische Rhetorik der neuen intellektuellen Rechten.*

Roman Luckscheiter
geb. 1970, ist Leiter des Referats Auslandsgermanistik beim Deutschen Akademischen Austauschdienst. 2008 erschien von ihm als Mitherausgeber *Moderne und Antimoderne. Der Renouveau catholique und die deutsche Literatur.*

Christian Meier
geb. 1929, lehrte Alte Geschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München. 2010 erschien *Das Gebot zu vergessen und die Unabweisbarkeit des Erinnerns.*

Christoph Möllers
geb. 1969, lehrt Öffentliches Recht und Rechtsphilosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin. 2008 erschienen *Demokratie – Zumutungen und Versprechen*, *Der vermisste Leviathan* und *Die drei Gewalten.*

Wolfram Pyta
geb. 1960, ist Professor für Neuere Geschichte an der Universität Stuttgart. 2007 erschien *Hindenburg. Herrschaft zwischen Hohenzollern und Hitler.*

Ulrich Raulff
geb. 1950, ist Direktor des Deutschen Literaturarchivs Marbach. 2009 erschien *Kreis ohne Meister. Stefan Georges Nachleben.*

Helwig Schmidt-Glintzer
geb. 1948, ist seit 1993 Professor für Sinologie an der Georg-August Universität Göttingen und Direktor der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. 2009 erschien *Wohlstand, Glück und langes Leben. Chinas Götter und die Ordnung im Reich der Mitte.*

Thomas Steinfeld
geb. 1954, leitet das Feuilleton der Süddeutschen Zeitung und ist Professor für Kulturwissenschaften an der Universität Luzern. 2010 erschien *Der Sprachverführer. Die deutsche Sprache: was sie ist, was sie kann.*

Erdmut Wizisla
geb. 1958, ist Leiter des Bertolt-Brecht-Archivs und des Walter Benjamin Archivs an der Akademie der Künste Berlin.

Ulrike Zeuch
geb. 1963, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. 2000 erschien *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit.*