

# Studia theodisca XXIII

Walter Laedrach • Katharina Zimmermann • Günther Weisenborn  
Johann Georg Gödelmann • Botho Strauß • Ludwig Rubiner  
Wilhelm Müller • Franz Schubert  
Milo Rau • Yael Ronen

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

***Studia theodisca***

An international journal devoted to the study  
of German culture and literature  
Published annually in the autumn

***ISSN 2385-2917***

Vol. XXIII

Year 2016

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board:

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Paul Michael Lützel (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Founded in 1994

Published in print between 1994 and 2010 (vols. I-XVII)

On line since 2011 under <http://riviste.unimi.it>

Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated  
from the original of Georg Büchner's "Woyzeck" (F4-2v).

Studia theodisca  
Vol. XXIII – Year 2016

Table of Contents

Jürgen Hillesheim – <i>Aus dem «Dorfe» in den «Stürmischen Morgen». Zu zwei Liedern aus Wilhelm Müllers und Franz Schuberts «Die Winterreise»</i>	p. 5
William C. McDonald – <i>Gödelmann's Faustus (1591). Concerning the Fluidity of the Early Transmission of the Adventures of Faustus in Germany</i>	p. 17
Bernhard Winkler – <i>Der Dichter als Idiot - Zur Poetik des Außenseiters in Botho Strauß' «Lichter des Toren»</i>	p. 33
Berit Jany – <i>Community of Faithful Dissidents. Representations of Anabaptism in Swiss Historical Fiction by Walter Laedrach and Katharina Zimmermann</i>	p. 53
Emilia Fiandra – <i>«Ist Ihnen bekannt, daß sechs Wasserstoffbomben genügen, um die ganze Bundesrepublik in einen Atomsumpf zu verwandeln?». Günther Weisenborns Stücke gegen die nukleare Aufrüstung</i>	p. 71
Priscilla Wind – <i>Wissensbearbeitung im Produktionsprozess des zeitgenössischen Dokumentartheaters</i>	p. 89
Maurizio Pirro – <i>«Wenn sich nach dem Werther die Leute totschießen, so ist das Buch gut; wenn sie auf andere schießen, besser». L'arte come pratica di costruzione del futuro in Ludvig Rubiner</i>	p. 103
Call for papers	p. 121



Jürgen Hillesheim  
(Augsburg)

*Aus dem «Dorfe» in den «Stürmischen Morgen»  
Zu zwei Liedern aus Wilhelm Müllers und Franz Schuberts  
«Die Winterreise»*

*Abstract*

*Die Winterreise*, written by the romantic author Wilhelm Müller and set to music by Franz Schubert, is one of the most important poem cycles of German tradition. Since the second half of the 20th century these texts have been taken out of their context and more and more politically interpreted, that is ideologically instrumentalized. That this leads to misinterpretations is demonstrated with reference to the poems *Im Dorfe* and *Der stürmische Morgen*. Here we have to do, not with political beacons, but with the aesthetic realization of a pessimism that influenced significantly the philosophy and literature of the early 19th century.

Musik muss eine gesellschaftliche Funktion haben. Dies ist ein kommunistisches Credo, das einen Großteil der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts bestimmt. Man muss da gar nicht nur an Komponisten wie Luigi Nono denken, sondern, schon viel früher, an die großen Brecht-Komponisten Kurt Weill, Paul Dessau und Hanns Eisler, an Werke wie zum Beispiel Brechts und Eislers Lehrstück *Die Maßnahme*. Was aber geschieht mit älterer Musik, deren Komponisten wie Hörer noch nicht das rechte «Klassenbewusstsein» haben konnten? Das wird dann zu einer Frage der Rezeptionsästhetik, wenn sie schon nicht von sich aus ein gesellschaftskritisches Potential hatten, muss ein solches im Nachhinein her, nicht selten in grober Verkennung bzw. Manipulation der Intentionen von Dichtern und Komponisten.

Ein sehr bekanntes Beispiel solcher ideologisierender «Verfremdung» eines berühmten Werks stellt die *Winterreise* von Wilhelm Müller und Franz Schubert dar. Bis heute beeindruckt und beängstigt das von Pein getriebene lyrische Ich der *Winterreise*, das auf der Ebene der Realität Liebe und sozialen Status verlor und doch eigentlich Metapher ist für die Entfremdung des Menschen von seinem Ich und der Welt. Es scheint, als verdichteten sich

im Protagonisten der *Winterreise*, im Topos des Wanderers, alle Gefühlszustände seiner literarischen Zeit. Bereits in der Frühromantik wurde es zum Ziel, das universale Verhältnis zwischen Subjekt und Welt darzustellen, den Menschen in seinen Beziehungen zu dieser Welt zu erfassen. «Progressive Universalpoesie» nennt Schlegel dies in seinem 116. *Athenäums-Fragment*, nicht nur der Einzelne solle in seiner Individualität dargestellt werden, sondern Dichtung «Spiegelbild» der gesamten Welt, die ihn umgibt, sein. Schlegel akzentuiert das Verhältnis zwischen dem Individuum und der Welt und dessen Abbildung im transzendent ausgerichteten Kunstwerk. Es handelt sich um ein Streben nach einem «Unbedingten»<sup>1</sup>.

Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird die *Winterreise* zunehmend politisiert: Das lyrische Ich wird vor den Hintergrund der gesellschaftlichen Situation des frühen 19. Jahrhunderts verortet und in dieser fixiert. In Identifikation des lyrischen Ichs mit Schubert, als gäbe es mit Müller keinen Autoren, von dem die Gedichte stammen, verweist Harry Goldschmidt auf das Schicksal als ausgebeutetes musikalisches Genie, das im Wanderer der *Winterreise* sein grausam-realistisches Spiegelbild fände<sup>2</sup>. In dieser Tradition steht auch Wolfgang Hufschmidts Interpretation der *Winterreise*, der diese in gewisser Weise vor den Horizont einer *Dialektik der Aufklärung* stellt: Der Winter sei, wie in Heines *Wintermärchen*, Metapher für die Restauration, in der die Keime einer fortschrittlichen Gesellschaft buchstäblich «erfrozen» seien. So könne die *Winterreise* aus dem Jahr 1827 und das lyrische Ich durchaus Auskunft geben über die aktuellen politischen Verhältnisse Deutschlands<sup>3</sup>. Die *Winterreise* wird so in marxistischer Tradition unter Hanns Eislers Prämisse, dass Musik «angewandt»<sup>4</sup>, zu sein habe, gestellt. Müllers und Schuberts Wanderer also, so scheint es, ist Frontmann und Opfer gesellschaftlicher Strukturen, die sich – zunächst einmal – als immun gegenüber aufklärerischer bzw. revolutionärer Ideale erwiesen. Alles andere entschwindet in den Bereich der Nichtrelevanz oder ist bürgerlicher Ballast.

<sup>1</sup> Vgl. hierzu: Baumann, Cecilia C.: Wilhelm Müller. The Poet of the Schubert Song Cycles. His Life and Works. Park 1981, S 70.

<sup>2</sup> Vgl. Goldschmidt, Goldschmidt, Harry: Schuberts *Winterreise*. In: Ders.: Um die Sache der Musik. Reden und Aufsätze. Leipzig 1976, S. 116-140, hier S. 139f.

<sup>3</sup> Vgl. Hufschmidt, Wolfgang: Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn? Zur Semantik der musikalischen Sprache in Schuberts *Winterreise* und Eislers *Hollywood-Liederbuch*. 2. Aufl., Saarbrücken 1997, S. 58.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu ausführlich: Bucek, Tina: Frei aber bedeutungslos? Das Dilemma der Kunst im 21. Jahrhundert. Eine ästhetische Spurensuche mit Hanns Eisler. Essen 2012, S. 37.

Schauen wir uns also zwei politisch besonders strapazierte Lieder der *Winterreise* genauer an und stellen sie vor den Hintergrund einer akzentuiert pessimistischen Weltsicht, die weder Müller noch Schubert gekannt haben müssen, die jedoch das Bewusstsein des Menschen etwa seit der Zeit der Romantik und die Kunst nachhaltig beeinflusste – gemeint ist die Philosophie Arthur Schopenhauers – und es wird deutlich werden, wie absurd politische Verkürzungen der *Winterreise* sein können. Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung*, erschienen 1819, ist nur eines von mehreren herausragenden Beispielen<sup>5</sup> für ein allgemeines Zeitphänomen, für einen weit verbreiteten Fatalismus angesichts der Folgen der Französischen Revolution<sup>6</sup>. Dies ist eine wesentliche Gemeinsamkeit mit der Romantik, die nicht zuletzt als Gegenbewegung zur Aufklärung zu verorten ist. Die gesamte *Winterreise* lässt sich schlüssig vor dem Horizont dieses Pessimismus deuten.

Nach Arthur Schopenhauer ist der von ihm so genannte «Wille» das «Ding an sich», die Antriebskraft, die das Weltprinzip bestimmt. In polemischer Abgrenzung zur Aufklärung und der Philosophie Friedrich Wilhelm Hegels versteht er jenen «Willen» als blinde, irrationale Kraft, der Planbarkeit des menschlichen Lebens und der Geschichte, Ideale wie Mündigkeit und intellektuelle Selbstbestimmung, als Illusionen, in seiner Diktion als «Vorstellung», erscheinen lässt. Den Menschen versteht Schopenhauer als Objektivation des Willens in der Kausalität, im «principium individuationis». Lediglich den Kategorien von Zeit und Raum verdankt der Einzelne seinen singulären Charakter<sup>7</sup>. Er ist determiniert und hat nur die «Vorstellung», moralisch, altruistisch handeln zu können und zu wollen, tatsächlich jedoch bringt er in seiner Existenz nichts anderes zur Geltung als den in ihm objektivierten Willen als blinden Lebenstrieb. Dies erscheint als ontologische Gesetzmäßigkeit, der nicht zu entrinnen ist. Bestenfalls bestehe die Möglichkeit, dieses Prinzip zu durchschauen und sich dem «Leben» als nicht steuerbare Dynamik zu enthalten, um so, asketisch, ein «Quietiv des Willens»<sup>8</sup> zu erreichen. Nur so wäre die «Welt als Wille und Vorstellung» für

---

<sup>5</sup> Man denke etwa nur an den Revolutionsfatalismus, der dem Gesamtwerk Georg Büchners eigen ist.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu: Rösch, Gertrud Maria: Geschichte und Gesellschaft im Drama. In: Zwischen Revolution und Restauration. 1815-1848. Hrsg. von Gert Sautermeister und Ulrich Schmid. München, Wien 1998, S. 378-420, insbesondere S. 205-207.

<sup>7</sup> Vgl. Most, Otto: Zeitliches und Ewiges in der Philosophie Nietzsches und Schopenhauers. Frankfurt/Main, S. 11.

<sup>8</sup> Vgl. Schopenhauer, Arthur: Sämtliche Werke. Hrsg. von Wolfgang Freiherrn von Löhneysen. Bd. 1. Darmstadt 1982, S. 457-460.

den Menschen mit dessen Tod, mit der Auflösung der Kategorien von Zeit und Raum, zu Ende; nur so könnte die Hoffnung bestehen, im Nichts zu verharren – Nietzsche nennt Schopenhauer den «Philosophen des Nihilismus» – und ähnlich der einer aus dem Buddhismus bekannten Wiedergeburt, einer neuerlichen Objektivierung des Willens im «principium individuationis», zu entgehen und im «nunc stans» zu verbleiben<sup>9</sup>.

Bereits im ersten Lied, man müsste genauer sagen: schon vor diesem ersten Lied *Gute Nacht*, hat der Wanderer eine Fremdheit entwickelt, die ihn nun aufbrechen, den Bereich fliehen lässt, in dem er nicht heimisch werden konnte. Diese Fremdheit unterscheidet ihn von den «Anderen, von den gesellschaftlich Etablierten, von den, wen man so will, «Bürgern», deren Wege er später nicht mehr gehen will<sup>10</sup>. Es ist die sich langsam entwickelnde und im Laufe des Zyklus zunehmende Fähigkeit, hinter den «Schleier der Maja» zu blicken, Kenntnis zu gewinnen von der «Welt als Vorstellung» und deren Werten, die nichts sind als Schein, Lug und Trug. Diejenigen, die gleich von diesem ersten Lied an, selten direkt, eher subtil, aber stetig die soziale und mentale Gegenwelt des Wanderers gebildet hatten, werden nun, als er «im Dorfe» anlangt, in Erinnerung gerufen, indem ihnen, genau zu Beginn des in Schuberts Fassung letzten Drittels der Reise, ein eigenes Lied gewidmet und ihnen so Eindringlichkeit vermittelt wird.

Hier stellt sich die Frage nach dem Grund, wäre es nicht vielleicht sogar ästhetisch reizvoller gewesen, sie weiterhin im Diffusen, scheinbar Beiläufigen wirken zu lassen? Ein Blick auf die Gattung des lyrischen bzw. Liedzyklus lässt einen Schluss zu: Es eröffnen sich Motivketten nicht nur sukzessiv, sondern auch vorausdeutend. Bereits von Beginn an eingeführt, werden die gesellschaftlich Etablierten in zwei noch folgenden Liedern, in *Das Wirtsbaus* und mehr noch im abschließenden *Der Leiermann*, eine derart wichtige Funktion übernehmen, dass es von dieser Perspektive aus als angemessen erscheint, dem Leser bzw. Hörer nun eine direkte Begegnung mit ihnen zu ermöglichen und sie so konkreter fassen zu können. Er soll wissen, um wen es im Folgenden gehen wird, wer es ist, der den Friedhof besetzt<sup>11</sup> und den Leiermann auf das Eis getrieben<sup>12</sup> hat.

Eine politische Tendenzierung des Textes ist leicht; viel leichter als im Falle des in dieser Hinsicht gleichfalls sehr bemühten Lieds *Einsamkeit*.

<sup>9</sup> Vgl. ebd., S. 554-570.

<sup>10</sup> Vgl. Müller, Wilhelm – Schubert, Franz: Die Schöne Müllerin. Die Winterreise. Stuttgart 2001, S. 59.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 60.

<sup>12</sup> Vgl. ebd., S. 63.

Musste dort die Naturbeschreibung erst in peinlichster Form als gesellschaftliche Allegorie umgedeutet werden<sup>13</sup>, so wird die «herrschende Klasse» nun in ihrer dekadenzartigen Saturiertheit und Liederlichkeit direkt vorgeführt; Eindeutigkeit scheint zu herrschen, ein Transfer auf die politischen Umstände der Zeit scheint sich geradezu anzubieten. In der Gegenwart zu Kälte, Wind, Wildnis und Schluchten, die den Bereich des Wanderers umreißen, «im Dorfe», im Warmen und Behüteten, ihm verschlossen und in zwischen fremd und unwirtlich, befinden sich die «Bürger» und werden gezeigt. Auch die Dynamik des Reisens, des wandernden Schreitens, die immerwährender Bewegung, nur unterbrochen durch gelegentliche retardierende Momente, wird konterkariert. Satt, faul bewegungslos liegen im Gegensatz dazu die Menschen nun da, in ihrem Nichtstun paradoxerweise aber umgeben von lauten Geräuschen, dass sie eigentlich gar nicht schlafen dürften. Auf der nächtlichen Wanderschaft durch die Winternatur herrscht dagegen Stille, Frieden, trotz des Leidens, den dieser Weg mit sich bringt.

«Kleinbürger» und «Spießer» erkennt Hufschmidt in seiner doppelten Politisierung des Liedes in den Schlafenden; zweifach deswegen, weil er sich nicht nur auf die Zeit Müllers und Schuberts, auf die der Restauration bezieht, sondern, von diesen Schlafenden ausgehend, wieder die Gegenwart der Bundesrepublik Deutschland der achtziger Jahre in den Fokus nimmt. Mit Hinweis auf Ernst Bloch interpretiert er so die Träume der Bürger vordergründig als ihren Hang zum Luxus, wovon «inzwischen eine ganze Unterhaltungs- und Werbeindustrie»<sup>14</sup> lebe. Hier ist jemand am Werke, der geschult ist durch die Denkkategorien der «Frankfurter Schule», der offensichtlich Theodor W. Adornos und Max Horkheimer *Dialektik der Aufklärung* nur zu gut kennt und sich deren Beschreibung der modernen «Kulturindustrie» zu eigen gemacht hat.

Die Illusionen der Schlafenden Müllers und Schuberts im Wesentlichen auf Materielles zu reduzieren und sie auf gesellschaftliche Mechanismen des 20. Jahrhunderts vorausdeuten zu lassen, erscheint jedoch ein wenig zu eng.

---

<sup>13</sup> «Man kann natürlich das Lied *Einsamkeit* auch als eine Naturdarstellung betrachten, als ein Lied über eine Winter- oder Herbstlandschaft. Wir kennen aber das gesellschaftliche Umfeld, in dem dieser Text und eine Vertonung entstanden sind. Und so liegt die Vermutung nahe, daß es sich gerade bei diesem Lied um eine Verschlüsselung handelt. Ich kann das natürlich auch individual-psychologisch auffassen, dann sage ich: als ich jung war, da war noch was los; aber jetzt bin ich 50 und meine besten Zeiten sind vorbei, oder so ähnlich. Es spricht aber einiges dafür, daß hier nicht die Stürme der Jugend gemeint sind, sondern die der französischen Revolution, daß es eigentlich darum geht»; Hufschmidt, a.a.O., S. 115.

<sup>14</sup> Ebd., S. 121.

Es ist nicht lediglich der Wille zu Besitz, der einstmals ja auch bei der Brautwahl des Wanderers eine Rolle gespielt hatte und der ihn nun von den Bürgern unterscheidet. Zwar ging er letztlich leer aus, die Option, wohlsituerter Hausbesitzer oder, wie in der *Schönen Müllerin*, Mühlenbetreiber zu werden, löste sich in Luft auf, während die Schlafenden im Leben bereits «ihren Teil genossen» haben. Doch auch der Wanderer hatte sie einst gehabt, und sie war ihm nicht unbedeutsam gewesen.

Doch der mehr und mehr geschwundene Wunsch nach Wohlstand und Sicherheit alleine ist es nicht, der den Wanderer von denen «im Dorfe» zunehmend abhebt. Es ist vielmehr ein anderer Bewusstseinszustand, sie erscheinen ihm in ihrer Lebens- und Instinktgesicherheit wie Tiere, beinahe wie Raubtiere. Das macht Wilhelm Müllers ursprüngliche Variante des Gedichts deutlich, in der die zweite Zeile nicht «Es schlafen die Menschen in ihren Betten», sondern «Die Menschen schnarchen in ihren Betten» heißt<sup>15</sup>. Es ist unbekannt, warum Schubert diese Änderung vornahm. Möglicherweise erschien ihm das Bild der laut «Schnarchenden in ihren Betten», die durchaus auch Assoziationen zu Betrunknen erzeugen könnten, gemessen an der thematischen Grundkonzeption des Zyklus, seiner Tragik, zu unernst. Schließlich befinden wir uns nicht in der *commedia del arte*, sondern auf der *Winterreise*. Jedenfalls veränderte der Komponist so nicht unwesentlich eine von Müller intendierte Bildhaftigkeit, nämlich eine Isotopiekette, die aus «bellen», «rasseln» und «schnarchen», den drei einzigen Verben der ersten beiden Zeilen, besteht, die das Leben «im Dorfe» beschreiben. Es sind, wie gesagt, laute, unangenehme, bisweilen bedrohlich wirkende Geräusche, die Herr und Hund allerdings verbinden, sie ein und derselben Sphäre als zugehörig erweisen und in dieser Bündelung innerhalb zweier Zeilen noch plastischer erscheinen. Mensch und Tier scheinen gleich. Deshalb stört die Schlafenden auch das Bellen und Kettenrasseln nicht, diese Geräusche, die Aggressivität vermitteln, sind Bestandteil ihres eigenen «codes». Die Hunde, bereits als «heulende Hunde» im ersten Lied *Gute Nacht* mit einem weiteren entsprechenden Verb eingeführt und im *Leiermann* wiederkehrend, sind eben keineswegs nur die Vorgänger heutiger «Sicherheits-schlösser»<sup>16</sup>, beschränkt auf die Funktion, den Besitzstand ihrer Herren zu wahren; selbst, wenn sie von diesen schlecht behandelt werden<sup>17</sup>. Sie stehen

<sup>15</sup> Vgl. Goldschmidt, a.a.O., S. 134, Youens, Susan: *Retracing an Winter's Journey. Schubert's Winterreise*. Ithaca, London 1991, S. 252.

<sup>16</sup> Hufschmidt, a.a.O., S. 121.

<sup>17</sup> Vgl. von Borries, Erika: *Wilhelm Müller. Der Dichter der Winterreise. Eine Biographie*. München 2007, S. 156.

vielmehr für die Stufe des Menschseins, die ihre Herren in ihrer Lebensunmittelbarkeit einnehmen. Sie sind nicht fähig, sich selbst zum Objekt ihrer Reflexion zu machen und damit Tieren gleich. Vor anderem Horizont verweist auf diese Analogisierung auch Susan Youens<sup>18</sup>.

Die Träume der Schlafenden entsprechen ihrer Reflexionsstufe. Sie haben in ihrer Traumwelt Illusionen, wollen noch mehr besitzen als sie bereits haben, sind unzufrieden, wollen hoch hinaus, und wenn der Wachzustand, die Realität, sie einholt und alle ihre Wünsche nach Besitz, Liebe und Glück zerfließen, so ändert dies nichts. Sie verweilen nicht bei dieser Diskrepanz zwischen Traum und Wirklichkeit, sondern legen sich zur nächsten Nacht wieder mit denselben Träumen hin; so als wäre nichts geschehen. Das, was sie in ihrem Leben noch nicht hatten, finden sie wieder «auf ihren Kissen», um ihm weiterhin nachzuhängen. Auch haben sie ja die Aussicht, dass die ein oder andere Illusion wahr werden könnte; dies zu erreichen, sich im Alltag zu behaupten, ist ihr Tagewerk.

Dann ändert sich die Szenerie, plötzlich steht der Wanderer im Mittelpunkt; er, der innerhalb des Zyklus gerade noch sein Schicksal in *Letzte Hoffnung* rituell mit fallenden Blättern synchronisiert hat<sup>19</sup>. Das lyrische Ich wendet sich nun allerdings nicht einfach sich selbst zu, sondern es wird jäh in seinen Beobachtungen gestört. Fast scheint es so, als würde es von den Hunden gestellt, während es durch die Fenster in die Schlafstuben wie in ein Guckkastentheater schaut und zu seinen Reflexionen kommt. Die Hunde bellen es fort, wieder heraus aus «dem Dorfe». Sie sind «wach», schlafen nicht, vertreten die Interessen ihrer Besitzer, verjagen den so Anderen. Tatsächlich sind sie den Herren eigentlich gleich, nur in einem anderen Erscheinungszustand. Dieses erneute Bellen macht dem Wanderer abrupt bewusst, dass hier seines Bleibens nicht sein kann. Wie gesagt: «Fremd» war er schon im ersten Lied *Gute Nacht*, nun nach einer bereits langen Wegstrecke zunehmender Erkenntnis, hat sich diese Fremdheit ins für ihn Un-erträgliche gesteigert. Er ist nicht geduldet und er will auch hier nicht länger verweilen. Fast noch ist er den Hunden dankbar, die verhindern, dass vielleicht auch er noch in der «Schlummerstunde» zum «Ruhem» kommt, der Getriebene müde wird und dort verweilt, wo er nicht hingehört.

Die letzten beiden Verse des Liedes komprimieren das Spiel mit zwei Erkenntnisebenen, die wiederum mit Hilfe Schopenhauerscher Kategorien

---

<sup>18</sup> «This implies a kinship between the chained dogs and their owners [...] the simplicity of men and beasts»; Youens, a.a.O., S. 253.

<sup>19</sup> Vgl. Müller – Schubert, a.a.O., S. 55.

stringent zu verdeutlichen sind. Erstmals tritt explizit das «Ich» in Erscheinung, das den Schlafenden entgegen gestellt wird. Im Gegensatz zu ihnen, die vollständig in ihr verhaftet sind, kann ihm die «Welt als Vorstellung» nur noch wenig anhaben. Das Ich hat hinter den «Schleier der Maja» geblickt, es weiß um die Gesetzmäßigkeiten, die das Leben bestimmen und die die Illusionen der nun Ruhenden, einstmals Schnarchenden, erzeugen. Diese Erkenntnis rückgängig zu machen ist ihm unmöglich, selbst wenn es dies wollte. Noch ist das Willensquietiv nicht vollends erreicht, doch der Wanderer weiß, dass hier zu verweilen nicht Ruhe und Glück, sondern Leid bringen würde; mehr als das Stück weg, das noch vor ihm liegt. Es geht in der Tat um zwei verschiedene Bewusstseinszustände, nicht um Weltanschauungen, Ideologien. Denn nicht nur der hier vermeintlich vorgeführte restaurative Bürger verharret in seiner Saturiertheit und Lebensunmittelbarkeit, sondern doch genau so der revolutionäre Aktivist in seinem sicheren Wissen um Gut und Böse, Richtig und Falsch. Der Revolutionär ist nichts anderes als gleichfalls Objektivation des Willens im «principium individuatiōnis». Oder betrachten wir das revolutionäre Pathos, dem zwar kunstfertig, aber nicht minder laut als das Hundegebell, in nicht enden wollenden Kadenzten in Ludwig van Beethovens *Fidelio* die Referenz erwiesen wird. Die Uraufführung der ersten Fassung fand 1806 statt, die der endgültigen 1814, die Oper ist also nicht allzu lange vor der *Winterreise* entstanden. Dort nun spielt Leonores Verve, Florestans Kettenrasseln keine Rolle mehr. Auf dieser Reise herrscht, trotz der Naturgewalten, Ruhe, die Stille dessen, der sich von all dem bereits fast verabschiedet hat, im Wissen, dass auch der Aktivist, der Revolutionär, sollte er obsiegen, alsbald in seinem Bett liegen wird, wie der Bürger; faul, satt, in der Sicherheit und im ungetrübten Bewusstsein des eigenen Selbst.

*Der stürmische Morgen*, das kürzeste Lied der *Winterreise*, schließt fast überdeutlich an das vorangehende, *Im Dorfe* an, da es den Ablauf einer Handlung darstellt, ein stringentes, gleich einleuchtendes Nacheinander: Wurde der Wanderer bei seinen nächtlichen Beobachtungen und Reflexionen, der steilen Gewisserwerdung seiner Selbst, jäh gestört, um daraufhin das Dorf zu verlassen, sich von dessen Sphäre und seinen Bewohnern, damit von der Zivilisation endgültig zu verabschieden, so befindet er sich nun wieder im freien Felde. Die Nacht geht zuneige, und der Morgen bricht an. Dem entspricht, dass nun dem Wetter wieder Aufmerksamkeit geschenkt wird. Spielte es im geschützten Dorf keine Rolle – hier agierten die aggressiven Hunde als Stellvertreter ihrer Herren und als Feinde des Wanderers – so sieht er sich nun, in der Flur, wieder dem Sturme ausgesetzt, der einhergeht mit dem anbrechenden Morgen.

Mehrfach in der Forschung beobachtet, entspricht dem ein anderes, musikalisches Moment der Kontinuität, beide Lieder nämlich sind in d gehalten. Schubert, der Komponist, hebt damit seinerseits die bereits von Müller, dem Dichter, intendierte zyklische Dichttheit und innere Verflechtung der *Winterreise* hervor. Merkwürdigerweise jedoch ist das Lied nächtlich-deprimierender Beobachtung, *Im Dorfe*, in d-Dur. Das Elan, «furious energy»<sup>20</sup>, zunächst einen neuen Aufbruch in die Zukunft suggerierende *Im Dorfe* dagegen in d-moll. Hier geht es nicht um kontemplative Naturbetrachtungen, wie im *Frühlingstraum* und dessen Stimmung, sondern um Kräfte der Natur, gegen die der Wanderer noch, jenseits des dort imaginierten Idylls, im *Lindenbaum* anzukämpfen hatte. Wie ist diese Kontinuität im Gegensätzlichen, Seitenverkehrten zu verstehen, vor dem Hintergrund der bisherigen Wanderung, der Gratwanderung zwischen der «Welt als Wille» und der «Welt als Vorstellung» hin zur Erkenntnis des «Wesens der Dinge»?

Bevorzugt man im Gegensatz dazu wie bei *Im Dorfe* eine vornehmlich gesellschaftskritische Lesart, so ließe sich nun an eine solche leicht anschließen und somit eine Interpretationsebene sogar leicht fortführen: Das vom Wanderer im «bürgerlichen Guckkastentheater», im Schlafzimmer des ehemals Schnarchenden und bei Schubert Schlafenden Gesehene beflügelt – das sollte doch wohl einleuchten – zu politischer Veränderung. Dafür steht der Sturm und das Morgenrot, die Dynamik des Neuen und Anbrechenden, im Gegensatz zum saturierten Stillstand nächtlicher Beobachtung. Das ist eine Gegenzenerie: Denn kein idyllischer Sonnenaufgang vollzieht sich, sondern beinahe den Charakter eines Unwetters, eines Gewitters, hat der kommende Morgen. Er zerreißt die geschlossene Wolkendecke in Fetzen. Das verhüllende, Einnebelnde kann seiner unbändigen Kraft nicht mehr standhalten.

Wetterphänomene bildlich parallel zu politischen Vorgängen zu setzen, hat in der Dichtung große Tradition, noch weit über die Romantik hinaus; man denke nur an eines der bekanntesten Beispiele, an den «Donnerschlag», jenen berühmten Begriff, mit dem Thomas Mann im *Zauberberg* den Ausbruch des Ersten Weltkriegs zu fassen versucht<sup>21</sup>. Diesem Unvermittelten, Unbändigen, Eruptivem entspricht die Kürze des Liedes Müllers und Schuberts: um einige energiegeladene Momente handelt es sich, nicht um kontemplative epische Breite. Wie die Dunkelheit der Nacht dem anbrechenden Tage weicht, so klart der wolkenverhangene Himmel dank der Naturgewalt auf und lässt die aufgehende Sonne erkennen: das, wir wollen wieder

---

<sup>20</sup> Youens, a.a.O., S. 262.

<sup>21</sup> Vgl. Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Roman. Frankfurt/Main 1981, S. 993.

einen «Klassenkämpfer» zu Worte kommen lassen, «Morgenrot der Freiheit»<sup>22</sup>. Daher markiere *Der stürmische Morgen* eine «Wende»: Einen selbstbewussten, sogar kämpferischen Gestus habe das Lied und deute damit über sich hinaus auf das später folgende: *Mut*<sup>23</sup>.

Doch es sei wiederholt: Wir befinden uns auf Müllers und Schuberts *Winterreise* und nicht in Beethovens *Fidelio* oder gar in dessen Allumschlingungsversuchen des letzten Satzes seiner *Neunten Symphonie*. Die «Wende» ist keine, es brechen keine neuen Zeiten an, schon gar nicht politische. Der vermeintliche Umschwung antizipiert *Mut* nur, insofern dort ein ähnlicher Rückfall in die Lebenszuversicht von einst zu konstatieren ist. Hier, im *Stürmischen Morgen*, findet die Kehrtwendung schon innerhalb des Liedes, das eine solche einzuleiten scheint, ihr plötzliches Ende. Der Wanderer ist nämlich wieder einmal Opfer einer Täuschung, wie zuvor schon in den Liedern *Die Wetterfahne* und *Der Greise Kopf*<sup>24</sup>, und wiederum ist es eine natürliche Ursache, die er selbst, wie bereits zuvor so oft, rasch erkennt. Schon die Täuschung gelingt nicht vollends; das lyrische Ich versteckt sich im Indirekten. Bereits Susan Youens stellt sich mit Recht die Frage, warum es, nach den Wetterbeobachtungen, nicht einfach feststellt, dass es sich um einen beflügelnden Morgen «nach seinem Sinn» handele, sondern er ihn nur so «nennt»<sup>25</sup>. Im deutschen Sprachgebrauch hat diese Formulierung allerdings nichts Konjunktivisches, sondern es handelt sich um eine Verstärkung, Akzentuierung im Sinne von «Dies ist dann ja einmal tatsächlich ein Morgen, recht nach meinem Sinn! Genau so, wie ich ihn mir wünschen würde!». Dies scheint die Aufbruchsstimmung noch zu forcieren.

Aber es ist ein Morgen nach «des Wanderers Sinn» eben. Die letzte Strophe verdeutlicht, dass Müller eine Bipolarität, eine Dichotomie zwischen «Sinn» und «Herz» herstellt. Es handelt sich um zwei Arten von Wahrnehmung, die einander aufheben, um Gegenbewegungen. Es ist ein unvermitteltes sinnliches Empfinden, das den Wanderer buchstäblich Morgenluft wittern lässt und ihn kurzfristig in die Welt des Burschen aus der *Schönen Müllerin* rückversetzt, eine Art affektiver Rückbesinnung. Das Herz allerdings, nicht nur in der Romantik doch Topos der Empfänglichkeit, widerspricht: Das Ich sieht es am Himmel abgebildet, gespiegelt: sein Herz, das eben nicht mehr das des Müllerburschen ist und kaum noch erwartungs-

<sup>22</sup> Goldschmidt, a.a.O., S. 135.

<sup>23</sup> Vgl. Hufschmidt, a.a.O., S. 127.

<sup>24</sup> Vgl. Müller – Schubert, a.a.O., S. 53.

<sup>25</sup> Vgl. Youens, a.a.O., S. 262f.

froh, aber irrgelitet «springt», wie in *Die Post*<sup>26</sup>, sondern «wie erstorben», so wie in *Gefor'ne Tränen*<sup>27</sup>, ist, und auf der Reise immer mehr in Kälte und Traurigkeit erstarrt. So herrscht Übereinstimmung zwischen Herzen und Himmel, wie bei einer Projektion, einer Spiegelung eben. Müller schafft nach *Die Wetterfahne* also abermals eine entsprechende Situation: Wieder starrt ein Mensch in die Ferne der Höhen und muss sich selbst erkennen. Das, was der Wanderer nun sieht, ist überdies banal. Es sind die gewöhnlichen Phänomene eines stürmischen Wintermorgens, der so kalt wie das Herz des Wanderers ist.

Keine Aufbruchsstimmung also herrscht, sondern letztlich Lethargie inmitten des winterlichen Brausens, das bereits die Wetterfahne zu ihren höhnisch erscheinenden Geräuschen veranlasst hatte. Schubert spitzt dies durch die Moll-Tonart zu, die die vermeintliche Dynamik des Liedes konterkariert. Der Hörer, der dies realisiert und ernst nimmt, mag nicht so recht an den Aufbruch glauben. Die Musik verrät zu Beginn also mehr als der Text, sie deutet voraus auf Verharrung und Trauer, die aus der Erkenntnis der letzten Strophe folgt, dass der Himmel nichts als die eigene geschundene Kreatur in der Form ihres Herzens zeigt; weit oben, vergrößert, so als würde sie in ihrem Leid verlacht.

Der Wanderer weiß nur allzu gut Bescheid über das Wesen der Dinge: Der Blick zuvor durch das Fenster in der bürgerliche Stube war auf ein weiteres Mal erkenntniseröffnend, beinahe schon in philosophischem Sinne «aufklärend» und ihn näher an das Ende bringend. Er ist ein solcher hinter den «Schleier der Maja»: Er brachte erneut Helligkeit, einen fast analytischen Zugang zu jenen «Anderen». Die «Welt der Vorstellung», die die ihre ist, kann ihm nichts mehr vorgaukeln. Wie in Wagners *Tristan und Isolde* ist gerade die Nacht die gefeierte Sphäre der Klarheit, der Erkenntnis, des im Leben Wesentlichen, in der sich das Weltengesetz, dessen «wonnehehres Weben», abbildet<sup>28</sup>; ein an sich urromantischer Topos, hochbedeutsam auch bei Novalis. Warum soll, trotz des Verharrenden dieser Situation, trotz der Stille, die erst durch die Hunde jäh unterbrochen wird, der Komponist dies in *Im Dorfe* nicht akzentuieren, indem er die Dur-Tonart verwendet?

Dann allerdings, im folgenden *Stürmischen Morgen*, der durch seine Dynamik scheinbar nach dem Dur verlangt, herrscht wieder, um weiter mit der Metaphorik von Wagners *Tristan und Isolde* zu sprechen, der Trug des Tages, der zu der Einbildung führen kann, das eigene Geschick und das der Welt

---

<sup>26</sup> Vgl. Müller – Schubert, a.a.O., S. 52.

<sup>27</sup> Vgl. ebd., S. 41.

<sup>28</sup> Wagner, Richard: Musikdramen. Hrsg. von Edmund Kühn. Berlin 1914, S. 214.

in die Hand nehmen, bestimmen zu können. Das ist also eine gegensätzliche Erkenntnissituation, die, vor diesem Hintergrund, wenn nicht nach dem Moll verlangt, so doch mit ihm leicht in Einklang zu bringen ist: Zerissen wie die Wolkendecke ist das eigene Herz. Trotz plötzlicher Aufklärung, dem Anbruch des Tages und der Kraft des Sturmes, der die den Himmel verhängenden Wolken durchbricht, ist Dunkelheit, herrscht Tristesse: «nichts als der Winter / Der Winter kalt und wild!».

So macht sich der Wanderer also wieder auf den Weg, weiter und weiter, bis zum Leiermann, dass er ihn mitnehme ins, wie Thomas Mann im Sinne Schopenhauers formulieren wird, «Verheißungsvoll-Ungeheure»<sup>29</sup>. Dieses ist nur schwerlich mit neomarxistischen Kaderschulen oder spätachtund-sechziger Utopien zu verwechseln.

107

ro - te Feu - er - flam - men ziehn zwi - schen ih - nen hin: das  
 nenn ich di - nen Mor - gen so recht nach mei - nem Sinn! Mein  
 Herz sieht ab - dem - Him - mel ge - nalt sein eig - nes Bild, es  
 ist nichts als der Win - ter, es ist nichts als der Win - ter, der  
 Win - ter kalt und wild!

Edition Peters 9028

Franz Schubert: Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Nach den Ersten Drucken revidiert [von Max] Friedländer. New York: C. F. Peters, o.J. (um 1900), S. 107: nichts als der Winter / Der Winter kalt und wild!

<sup>29</sup> Mann, Thomas: Frühe Erzählungen. Frankfurt/Main 1981, S. 641.

William C. McDonald  
(Charlottesville, USA)

*Gödelmann's Faustus (1591)*  
*Concerning the Fluidity of the Early Transmission*  
*of the Adventures of Faustus in Germany*

*Abstract*

This article is the first to treat systematically the brief, contemporary references to the Fauststoff in the treatise *De magis, veneficis et lamiis* (1591) by Johann Georg Gödelmann, best known as a witchcraft theorist. He treats Johann Faustus as a “praedestigiator”, a black magician and trickster who belongs in the company of Simon Magus. Comparing Gödelmann’s versions of the adventures of Faustus with those in the chapbook, *Historia von D. Johann Fausten* (1587), published in the same city (Frankfurt am Main), one sees that these adventures were in flux in the late sixteenth century.

## I. Introduction

Johann Georg Gödelmann (1559-1611) was a Rostock jurist, professor, privy counsellor (Kurfürst Christian II of Saxony) and ambassador (Emperor Rudolf II). But he is today recognized as a prominent figure in the history of learned magic and demonology in Early Modern Europe<sup>1</sup>. This assessment is chiefly based on his tract *De magis, veneficis et lamiis* (1591), intended for the judiciary and government officials<sup>2</sup>. Gödelmann’s book has

---

<sup>1</sup> Sönke Lorenz: Johann Georg Gödelmann. Ein Gegner des Hexenwahns? In: Beiträge zur pommerschen und mecklenburgischen Geschichte, ed. R. Schmidt, Marburg/Lahn 1981, pp. 61-105. See, also, H. C. Erik Midelfort: Witch Hunting in Southwestern Germany 1562-1684. The Social and Intellectual Foundations, Stanford 1972, pp. 24-25; and Euan Cameron: For Reasoned Faith or Embattled Creed? Religion for the People in Early Modern Europe. In: Superstition and Magic in Early Modern Europe, ed. H. Parish, London and New Delhi 2015, pp. 37 and 39. Allow me here to thank Dr. Dylan Goldblatt and Andrew Merritt, M. A., for advice and aid in translation.

<sup>2</sup> Johann Georg Gödelmann: *De Magis, Veneficis Et Lamiis, Recte Cognoscendis & Puniendis, Libri Tres, His accessit ad Magistratum Clarissimi et Celeberrimi I.C.D. Iohannis Althusij Admonitio,*



<http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0001/bsb00019258/images>

Bd. 1, Frankfurt am Main 1591. <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0001/bsb00019258/images> [accessed January 2016] Subsequent citations in the present essay are drawn from this volume. All references and page numbers are to Book One, Chapter Three, unless otherwise indicated.

two main purposes. First, he explores demon lore, charting with precision the pernicious forces that he believes threaten the Christian realm. He examines the categories of magic, defines terminology with scholastic rigor, and seeks by listing negative examples to expose the contours of a terrain of evil. Second, he puts forth an argument about the treatment of those accused of witchcraft. Gödelmann challenges regnant beliefs about witches and procedures in witch trials. Arguing from a legal perspective, he champions discriminating judgment concerning matters of evidence against witches, the justification for torture, the role of witnesses and interrogations, and the infliction of capital punishment. From the theological perspective, he explains that witches are often unknowing of their actions because the Devil has tricked their minds and induced melancholy<sup>3</sup>. Gödelmann's method influenced many, initiating greater reliance on rationality and the humane administration of justice.

Heretofore scholarship has focused on Gödelmann's status as a Protestant witchcraft theorist. This perspective, while understandable, obscures his other achievement, which is examined in this paper. He is an early contributor to the Faust-legend. In the vast Faust-literature Gödelmann is only rarely mentioned, and then in passing as a conveyor of motifs<sup>4</sup>. His contribution is, in fact, omitted from the otherwise meritorious critical edition of the chapbook: *Historia von D. Johann Fausten* (henceforth *Historia*)<sup>5</sup>. The editio princeps of this book appeared in 1587, less than five years before *De magis, veneficis et lamiis*. Both volumes were published in Frankfurt am Main. Our study uses the initial printing by Spies in 1587 as the standard of reference for Gödelmann, whose collection of maleficent exempla alludes to the exploits of "Ioan. Faustus".

Gödelmann's decision to embed the Faust-story in a manual concerning magic and witchcraft must remind us that the *Historia* itself is indebted to

---

<sup>3</sup> Noel L. Brann: *Trithemius and Magical Theology. A Chapter in the Controversy over Occult Studies in Early Modern Europe*, Albany 1999, pp. 168-169.

<sup>4</sup> For example, J. Scheible: *Die Geschichte vom Faust in Reimen nach dem einzigen bekannten Exemplar von 1587 in der Königl. Bibliothek zu Kopenhagen; Die deutschen Volksbücher von Faust und Wagner; und die Historien von den Zaubernern Baco, Zyto, Bruder Rausch und vielen Andern; auch vierter Band von Doctor Johann Faust*, Stuttgart 1849, pp. 294-295. The present text is cited by Alexander Tille: *Die Faustsplittler in der Literatur des sechzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts nach den ältesten Quellen*, Berlin 1900, pp. 38-40.

<sup>5</sup> *Historia von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587. Kritische Ausgabe*, ed. S. Füssel and H. J. Kreuzer, Stuttgart 1988. Subsequent references and page numbers are to this edition.

contemporary literary predecessors of this genre, for example, the treatise *Christlich bedencken und erjinnerung von Zauberey* (1585) by Augustin Lercheimer (known variously as Hermann Wilcken and Hermann Witekind)<sup>6</sup>. What Frank Baron says about Lerchheimer's book applies, as well, to Gödelmann's. Each deals with «diabolic magic, and... is dominated by the author's concern about the persecution of witches»<sup>7</sup>. Lerchheimer, like Gödelmann, treats "Joh. Faust" as a negative exemplum, relating his adventures as conjurer and demonic magician. Faustus in both books is a master at deception.

In circa 100 words, in Latin, Gödelmann cites several adventures of Faustus as warning examples. He needed only to copy, and render into Latin information on these adventures from the *Historia*. But he did not. His reluctance is important, since it documents, at least in the eyes of a contemporary author, that the adventures of Faustus in the *Historia* were neither fixed nor definitive. From whichever source(s) Gödelmann drew his Faustian anecdotes (and it is uncertain how much is attributable to creative license), he contents himself with bare outlines of adventures, suggesting to us that his learned readers knew the stories. Here we compare his versions with those in the *Historia*, both to show the deviations from a popular printed account and to reveal that Gödelmann did not consider the *Historia* to hold the weight of authority in its depiction of Faustian adventures. Comparison of the adventures demonstrates the elasticity of Faustian narrative in the epoch, a flexibility and flux that accommodated emendations.

Despite its brevity Gödelmann's passage gives a window on his reception of the Faust-story. Two prominent motifs mark his account: the stove, or oven ("*fornax*"); and the hiding place of Faustus after he engages in a fraudulent transaction involving animals. In Gödelmann's view Faustus is a "praedistigiator", a term that he renders at one point in the vernacular: "Zauberer" (*De magis*, p. 23). A practitioner of the black arts, Faustus is a perpetrator of fraud, illusion being his stock in trade. Gödelmann's remarks are consequential from several perspectives. First is the historical. As suggested, they arose very close in time and in locale to the publication of the *Historia*. Second is the intellectual. They show that a prominent member of the German intelligentsia was familiar with Faustus as an exemplar of de-

---

<sup>6</sup> Hermann Witekind's *Christlich bedencken und die Entstehung des Faustbooks von 1587*. Hrsg. von F. Baron in Verbindung mit einer kritischen Edition des Textes von 1585 von Benedikt Sommer, Berlin 2009.

<sup>7</sup> Frank Baron: The Faust Book's Indebtedness to Augustin Lercheimer und Wittenberg Sources, *Daphnis* 14 (1985), p. 518. See, also, Baron: Faustus on Trial. The Origins of Johann Spies's "Historia" in an Age of Witch Hunting, Tübingen 1992.

monic trickery. Third, and most important, they document a contemporary reception of the adventures of Faustus that deviates from the available versions in the *Historia*.

Part three of the *Historia* concerns, to cite the words of the chapter heading: «D. Fausti Abenthewer, was er mit seiner Nigromantia an Potentaten Höfen gethan und gewircket» [nos. 33-59]). In a series of exploits involving various social strata, Faustus gets an advantage over his adversaries by virtue of his wit and his power to create illusions. These adventures, Marguerite de Huszar Allen says, draw on «folk tales and notorious jokes» and are «permeated with danger, excitement and sex»<sup>8</sup>. Faustus' feats in the third part of the *Historia* are based in part on the legends surrounding the fourteenth-century Bohemian sorcerer, Zyto<sup>9</sup>. The capacity of the *Historia* to integrate whole blocks of material of this sort shows the adventures themselves to be open-ended and expandable. Although it is certainly too great a leap to apply Eco's classical formulation "opera aperta" to the adventures of Faustus, their elasticity is nevertheless noteworthy. When we acknowledge that the adventures cohere in the theme of illusion, their receptivity to incorporation and to emendation becomes clearer. Manipulation, both of persons and of reality, is the glue that binds otherwise loosely-connected encounters of the protagonist.

## II. Definitions of Concepts and Georg Nigrinus

Gödelmann introduces Faustus in his chapter "De praestigiatoribus" (Lib. I, caput III: pp. 22-29). Citing Moses as an authority, he argues that the most ancient variety of the black arts is "praestigium", which he defines in terms of manipulating the senses through illusion and deception<sup>10</sup>. For Gödelmann this vice is a type of blindness that seeks to prevent the eye

---

<sup>8</sup> Marguerite de Huszar Allen: The Aesthetics of the 1587 *Historia von D. Johann Fausten*, In: The Faustian Century. German Literature and Culture in the Age of Luther and Faustus, ed. J. M. van der Laan and Andrew Weeks, Rochester 2013, p. 165. Cf. the use of the term «Schwank» to describe the contents of the third part of the *Historia* by Jan-Dirk Müller, *Faustbuch*. In: Frühe Neuzeit in Deutschland 1520-1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon, Bd. 2, ed. W. Köhlmann, et al., Berlin and Boston 2012, pp. 296-305.

<sup>9</sup> E. M. Butler: *The Myth of the Magus*, 1948; rpt. Cambridge 1993, pp. 112-116. See, also, Scheible (note 4), pp. 275-276; 289-291; and 296-297.

<sup>10</sup> Gödelmann refers to the Biblical passage on the magicians of Egypt, Exodus 7:8-12. See Scott B. Noegel: Moses and Magic. Notes on the Book of Exodus, *Journal of the Ancient Near Eastern Society* 24 (1996), pp. 45-59.

from witnessing reality and truth. Gödelmann is by no means original in his understanding of “praestigium” and “praestigiator”. Nor does he pretend to be. His method is that of the legal brief. He collects evidence, cites the same methodically, and seeks to proffer enough material to convince the reader that those who challenge the power of perception through illusion deserve stern condemnation. Gödelmann understands “praestigium” in the conventional sense of «illusion/delusion created by demonic forces», as used in the influential, contemporary tract on demonology by the physician Johann Weyer (Wier), *De praestigiiis daemonum* (1563)<sup>11</sup>. Another example from the period is offered by Johann Trithemius, the Benedictine monk and abbot who writes in his *Annales Hirsaugienses* (1495-1503) about the legendary physician Sedechias, «magus & praestigator [sic] maximus»<sup>12</sup>. Among Sedechias’ tricks was the (later to become Faustian) deception by illusion of devouring men, wagons, and beasts. As an aside we note that Trithemius writes the famous letter in 1507 about the person some consider to be the historical Faustus, Georgius Sabellicus «Faustus junior», who called himself the prince of necromancers («principes necromanticorum») <sup>13</sup>. Gödelmann, citing Luther in the larger passage as an authority on demonology, introduces Johann Faustus as one of a long list of “praestigiatores” extending to ancient Greece, Egypt and the Holy Land. The magicians of the pharaoh offer one such negative archetype. Each member of Gödelmann’s list of negative exempla promotes demonic magic with the aid of evil forces. Illusion and delusion are the watchwords. One of these is Simon Magus, an arch-deceiver who performs stupendous acts of deception. From the Middle Ages Gödelmann mentions Sedechias and Albertus Magnus. The for-

---

<sup>11</sup> Johann Weyer: On Witchcraft. An Abridged Translation of Johann Weyer’s *De praestigiiis daemonum*, ed. B. G. Kohl and H. C. Erik Midelfort, trans. J. Shea, Asheville 1998. Johann Faust appears in Book Two under the heading of magicians of ill repute, pp. 52-53.

<sup>12</sup> Joannis Trithemij, Spanheimensis, ... *Tomus ... Annalium Hirsaugiensium: Opus nunquam hactenus editum, & ab Eruditis semper desideratum; Complectens Historiam Franciae Et Germaniae, Gesta Imperatorum, Regum, Principum, Episcoporum, Abbatum, Et Illustrum Virorum*; 1, Sankt Gallen 1690, p. 34. [http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10321555\\_00076.html?contextType=scan&contextSo=](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10321555_00076.html?contextType=scan&contextSo=) [accessed January 2016] Sedechias (sometimes Zedechias), supposedly lived in the ninth-century, but my research suggests that he was an imaginary figure, intended to render Jewish medicine suspicious. The working title of my study is «Sedechias: Iniquitous Physician and Sorcerer. On the Long Life of an Anti-Jewish Canard».

<sup>13</sup> Karl P. Wentersdorf: Some Observations on the Historical Faust, *Folklore* 89 (1978), p. 201.

mer performs a sham decollation<sup>14</sup>; while the latter engineers the illusion that summer has arrived in the middle of winter<sup>15</sup>.

In 1592, a year after the publication of Gödelmann's *De magis*, there appeared, likewise in Frankfurt am Main, a German translation. It was prepared by the pastor, renowned translator, and polemicist Georg Nigrinus, or Schwartz (1530-1602)<sup>16</sup>. It is uncertain who commissioned Nigrinus' translation. What is clear is that the publication of a vernacular text won for Nigrinus a new, wider audience, one certainly not limited to the educated professional class. His is no word-for-word rendering, but a tendentious version filled with interpolations that frequently appear as chapter headings and marginal notes. He aspires throughout to offer a «gründlicher Bericht von Zäuberern», and labels Faust, in the margin, «ein Gäuckler» (p. 28). Gödelmann has no such marginal note on Faust. We cite both versions of the definition of “praestigium”, each dependent on Isidor's *Etymologiae*:

*Gödelmann*: Praestigium nihil aliud est ... quam sensuum & oculorum delusio. (p. 23)

*Nigrinus*: Praestigium (Begauckelung vnnnd Zauberbische Verblendung) ist nichts anders ... dann Betrügnuß der Sinnen vnnnd der Augen. (p. 21)

As this may suggest, when Nigrinus translates “praestigiator”, he requires two German equivalents: «Gäuckler und Verblender» (p. 20). The

---

<sup>14</sup> Gödelmann (note 2), p. 27, summarizes information on Sedechias, as given by Trithemius (see note 12, p. 34): «amputabat homibus capita manus vel crura». Beheadings and amputations are common tricks of illusion, performed both by magicians and actors on stage. See Philip Butterworth: *Magic on the Early English Stage*, Cambridge 2005, pp. 149-155.

<sup>15</sup> Gödelmann could well be thinking of the passage by Augustin Lercheimer (note 6) on a winter miracle: «Da mußte Albertus der kurtzweilige Mönch auch bei sein. Der machte den Herrn da zu ehren vnd zum lust daß der Saal grunete vnd blüete mit beumen kreutern laub vnd groß: der guckguck lerch nachtigall sunge als wanns jm Meien were» (p. 19). Cf. *Historia von D. Johann Fausten* (n. 5), p. 269.

<sup>16</sup> Georg Nigrinus: *Von Zäuberern, Hexen und Unholden, warhafftiger und wolgegründter Bericht Georgij Gödelmanni: wie dieselbigen zuerkennen u. zu straffen*, Frankfurt am Main 1592 [http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11110859\\_00005.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11110859_00005.html) [accessed January 2016] Subsequent references and page numbers are to this edition. Nigrinus had published an anti-Jewish tract, *Jüden Feind. Von den Edlen Früchten der Thalmudischen Jüden, so jetziger zeit in Teutschlande wonen, ein ernste, wolgegründete Schrifft*, Frankfurt am Main 1570, p. 110, which repeats the canard that Sedechias had murdered Charles the Bald in 878 by poison. Gödelmann, we recall, names Sedechias as one of the “praestigiatores” (note 12), but fails to mention regicide. On the place of Nigrinus as a religious author, see Thomas Kaufmann: *Antisemitische Lutherflorilegien. Hinweise und Materialien zu einer fatalen Rezeptionsgeschichte*, *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 112 (2015), esp. p. 196.

first of these he interprets according to the classical usage of “goukelære/gougelære”, namely “Zauberer”, “Gaukler”, “Taschenspieler”. The second, “Verblender”, is Nigrinus’ attempt to convey the bedazzlement that Faust and other conjurers call forth, and upon which they rely. These practitioners of black magic blind and confuse their audience through tricks involving illusion.

### III. Faustian Trickery

In a very constricted space Gödelmann manages to treat several adventures that have rough analogues in the *Historia*. The first of these draws on Faustus’ feat of changing the seasons: «Von mannicherley Gewächß so Faustus im Winter, vmb den Christag in seinem Garten hatte in seinem 19. Jar» (no. 55). In December, the *Historia* reports, a great amount of snow lay on the ground. Faustus invites guests into his garden, where summer, not winter prevails. In the garden are beautiful roses, wine-grapes, grass, and all sorts of vegetation. During the winter season Faustus has thus conjured up a locus amoenus. A similar episode of seasonal change appears in Gödelmann’s chapter “De praestigiatores” and, in fact, provides the introduction to the adventures of Johann Faustus. Gödelmann relates the legend that Albertus Magnus, long-associated with magic, especially alchemy, had tables placed for a banquet in the middle of winter in Cologne, when the earth was covered with snow. As William II, Count of Holland and King of the Romans, sat down to eat, the snow, it was said, disappeared. Flowers bloomed, birds flew, grass grew, and foliage blossomed, as though it were summertime.

Following this scene, Gödelmann introduces Faustus, and the transitional element to his exploits is the seasonal change that Albertus has brought about by magic. Employing the first-person narrative, he claims:

*Gödelmann*: Vidi praestigiatores, qui nives & pruinas facere potuerunt. Hac fraude mirifice quoque fuit celebris Ioan. Faustus superiori seculo. (p. 28)

*Nigrinus*: Ich habe Gäuckler gesehen / die Schnee und Reiff haben machen können. In diesem Betrug war auch sehr berümbt Johannes Faustus für dieser [sic] Zeit. (p. 28)

But Gödelmann’s transition to the story of Faustus is a strange one, indeed. He claims that Faustus brings winter to summer, not summer to winter as Faustus had done in the *Historia*. For this very feat of trickery, the

reader learns, Faustus had become famous in an earlier epoch<sup>17</sup>. As a result, Gödelmann, with a single subversive and contradictory stroke, distances his Faustus-as-weather-maker from both Albertus Magnus and from his namesake in the *Historia*. Gödelmann's Faustus blazes a different path, albeit a path of deception for which he earns the writer's scorn as "praestigiator". The inverted artifice that his Faustus orchestrates thus has two aspects. It both challenges the narrative in the *Historia* regarding the specific choice of season and makes crafty schemes of this sort an object of reproach. One recalls that the *Historia* fails to pronounce moral judgment over Faustus' actions as manipulator of the weather. In fact, the summer that Faustus has conjured up attracts the description: «ein herrlich vnd lustig Spectacul» (p. 107). By contrast, Gödelmann understands tampering with weather to be a deceitful offense: «hac fraude» (p. 28). Only "praestigiatōres", so he reasons, would risk interfering with God's plan for the natural course of seasonal phenomena.

The second adventure mentioned by Gödelmann, Faustus' hostile encounter with a peasant driving a wagon, has points of reference with the following anecdote in the *Historia*: «D. Faustus frist einem Bawern ein fuder Håw sampt dem Wagen vnd Pferden» (no.36). When Faustus here observes a hay wagon approaching, he enters the road and claims to have the right-of-way over the vehicle. But the driver fails to yield the way. Faustus decides on a punishment. He creates the illusion of devouring the peasant's wagon, horses, and load of hay. To do so, he appears to expand his mouth to the size of a large tub. (Note that Faustus again appears to eat a cart-load of hay in no. 40 of the *Historia*: «D. Faustus frist ein Fuder Håuw»<sup>18</sup>). In *De magis*, these words appear:

*Gödelmann*: Is rustico noleti de via cedere, equos cum curru devorare visus. (p. 28)

---

<sup>17</sup> Gödelmann specifies that earlier time at another place in *De magis*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1591, pp. 46, placing Faustus in Wittenberg «temporibus diui Lutheri». <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0001/bsb00019259/images/index.html?id=00019259&seite=47&fip=193.174.98.30&nativo=2F&groesser=100%25> [accessed January 2016] Nigrinus renders the passage: «... vnd von Joanne Fausto der zur Zeit Lutheri sich zu Wittenberg ein zeit lang hielt» (p. 212).

<sup>18</sup> Faustus' ravenous eating episode with expanded mouth has a long tradition and is associated with Sedechias (note 12) and Zyto (note 9). See, also, the reference in the commentary to the *Historia* (note 5) to Luther's *Tischreden* (p. 259). When Melancthon claims that Faustus devoured another magician, Leo Ruickbie describes this sort of trick as «cannibal magic» (In: Faustus. The Life and Times of a Renaissance Magician, Stroud, Gloucestershire, 2009, pp. 164-167).

*Nigrinus*: Derselbige hat einen Bauwren / so ihm nicht wolte auß dem Wege Weichen / die Pferde mit dem Wagen gefressen. (p. 28)

Although Gödelmann opts for severe narrative concision, using an extremely economical style that devotes a mere half-sentence to the adventure, he manages to make his point of view plain. Again the *Historia* does not dictate his reception of the adventure. Whereas Faustus initiates the violent encounter in the *Historia*, the *rusticus* does so in Gödelmann's version. We assume that his readers were familiar with the *Historia* and were therefore aware that the peasant failed to yield the road as a response to the abusive challenge and impertinence of Faustus. The peasant in the *Historia* is the victim, the butt of Faustus' verbal jibes and provocative actions. But Gödelmann offers no space whatever to explain the peasant's response. Instead, we read that this man would not yield the way. Gödelmann's elliptical narrative also leaves no room for reference to the contents of the wagon, hay, or to Faustus' expanding mouth and devouring trick<sup>19</sup>. Nor does he hint that Faustus spits back up his swallowed prey. In short, he truncates the adventure, offering no explanation for behavior or for motivation. Instead, he directs the reader's attention to the phenomenon of trickery itself. After all, acts of illusion and delusion provide his justification for treating Faustus as a *praestigiator*. For Gödelmann, the precise contours of Faustus' feats of magic are less important than the fact that he bewitches those around him.

In the *Historia*, as was true for the winter garden adventure, no moral judgment is expressed. The final words are that Faustus «(hatt) ihn nur geblendet» (p. 81). The mayor of the town, who is brought to the scene by the peasant to make right Faustus' act of deception, smiles and reveals to the rustic that no real harm has been done. Horse and wagon are unscathed; all was illusion. But Gödelmann does not smile. For him this very act of deluding the eyes through tricks of illusion is a vice; and conjuring up false reality betokens demonic magic. Faustus belongs, by Gödelmann's reckoning, in the company of that evil trickster extraordinaire, Simon Magus.

---

<sup>19</sup> This trick does appear in *De magis* when Gödelmann, just prior to his passage on Faustus, mentions Sedechias as a devourer of wagon, horse and driver (see notes 12 and 14). Gödelmann, summarizing the testimony of Trithemius, states: «Effecit namque arte sua vt hominibus videretur deuorare virum armatum cum equo & omnibus armis: currum quoq; onustum foeno, cum equis & auriga» (p. 27). *Nigrinus*: «Dann er [Sedechias] machte mit seiner Kunst daß die Leute dauchte / er fresse einen geharnischten Mann / mit dem Pferde und allen Waffen: auch einen Wagen mit Heuw beladen / mit den Pferden vnnd dem Fuhrmann» (p. 28).

The final Faustian adventure that Gödelmann recounts is the longest, and incorporates two of the adventures seen the *Historia* (with clear differences). These two are: «D. Faustus betruget einen Roßtäuscher» (no. 39); and «D. Faustus verkauffte 5 Säw, eine umb 6. Fl.» (no. 43). The first of these tells of Faustus selling his steed at a fair. He tells the purchaser, a horse-dealer, not to ride over water, but the horseman does so anyway. The horse disappears and leaves behind a bundle of straw. The angry dealer, seeking the return of his purchase price, finds Faustus lying on a bed, snoring. Taking Faustus by the foot, the horse-dealer, in the wish to pull him off the bed, finds that the foot of Faustus has come off in his hand. Faustus cries out in pain; and the dealer runs away, believing that he has detached a bodily member. (Note that the motif of the missing foot appears again in the adventure «Wie D. Faustus Gelt von einem Jüden entlehnet vnd demselbigen seinen Fuß zu Pfand geben den er jhm selbst in deß Juden bey-seyn abgeseget» [no. 38])<sup>20</sup>. The second adventure also involves selling animals. Faust transfers five pigs to a drover with the admonition to avoid water on the homeward journey. When the pigs get dirty, however, the drover takes them to a watering place. They disappear in the water; only straw wisps remain. The deceived buyer receives no reimbursement.

Animals, fraudulent business transactions, water, straw, a bodily limb: these are the motifs in the *Historia*. Gödelmann retains these, but joins the adventures, editing at will:

*Gödelmann*: & alius qui cuidam vendidit benè pingues & obesos porcos, quos cum emptor domum abactus in via per obiectum torrentem pelleret, sola stramina vidit defluere in aquis, amissis porcis, mox aliud insolentius inde nascitur. Nam redit ad hospitium, quesiturus venditorem nebulonem. Is in hospitio, re cum hospita composita, retro fornicem, dormienti similis, stertit, accedit iracundè emptor, heus tu impostor, ac pede trahit, pes totus sequitur, vt eximi videatur ab ipso corpore, miser hic attonitus stat, alter vni[qu]es vociferatur de accepta iniuria, tandem res amicè componitur, & crure admoto, iterū[m] suo loco refigitur &c. (p. 28)

*Nigrinus*: vnnd ein anderer [?] / so einem gutte fette Schwein verkauffte welche als sie der Käuffer heim treiben wolte / vnnd sie auff dem Wege durch eine Bach trieb / verlohrt er die Schwein / vnd sahe nur

---

<sup>20</sup> See Barbara Könnker: Die Geschichten von Rabbi Adam und der Fauststoff, Frankfurter Judaistische Beiträge 6 (1978), pp. 91-106. Könnker treats «Die Geschichte vom ausgerissenen und wieder angeklebten Bein» on pp. 97-98.

Strowisch dahin fließen: Darauß baldt noch ein vngewöhnliches ent-  
 stehet: Dann er kehret wiederumb zur Herberge / zu suchen den Ver-  
 käuffer / den Bösewicht / derselbige legte sich in der Herberge hinder  
 den Ofen / nach dem ers mit der Wirtin also angeleget / vnd  
 schnarchte / als wann er schliefte: geth der Käuffer zornig hinzu / vnd  
 spricht / hui du Betrieger / vnd zeucht jhn mit dem Schenckel / wel-  
 cher jhm gantz folgete / deuchte jhn als wann er jhm denselbigen vom  
 Leib abrisse / vnd stundt der arme Tropff gantz erschrocken: Schrey  
 der ander mit dem einen Schenckel vber sein entpfangenen Schaden:  
 Endtlich wirdt die Sach gülich vertragen / vnd wirdt das Beyn wider  
 an sein Ohrt gericht vnd angemacht. (p. 29)

In the *Historia*, we recall, Faustus engaged in two deceptive and deceitful business transactions, both involving animals (horse, swine). Both contain admonitions regarding water; the buyer ignores the warning; and the livestock disappear, leaving straw. The joining of these two episodes can be traced to the collection of exempla that influenced the *Historia*, the very popular *Promptuarium Exemplorum* (1568) by the Protestant pastor Andreas Hondorff<sup>21</sup>. When Hondorff fuses here the adventures in order to cite a negative example of a conjurer, he refers not to Faustus by name, but to a certain “Schwartzkünstler” who was hanged. Hondorff and the *Historia* retain two animal transactions (horse, swine). Gödelmann, on the other hand, removes the horse, replacing it with pigs. These changes can mean either that he was following a variant literary tradition as yet undocumented, or he

---

<sup>21</sup> Andreas Hondorff: *Promptuarium Exemplorum*. Historienn vnd Exempelbuch. Aus heiliger Schrifft / und vielen andern bewerten vnd beglaubten Geistlichen vnd Weltlichen Büchern vnd Schrifften gezogen, Leipzig, 1568. We cite the relevant passage from the 1584 edition: «Vor etlichen Jaren ist ein Schwartzkünstler gehenckt worden / von dem gesagt ward / daß er zweymal zuvor were gehenckt gewesen / da allwege ein Strowisch am Galgen blieben hangen. Er hat einmal einem ein schönen Hengst verkaufft / vnd verboten / daß man jhn nicht ba de [sic: bald] zur Trencke ritte / Als nun solcher erfahren wolte die vrsach / vnd das Pferd ins Wasser geritten / ist es zum Strowisch worden / Derwegen er zornig / eilet zur Herberge / da der Gäuckler ware / Als dieser jn hat sehen kommen / leget er sich auff ein Banck / da kompt er mit Zorn bewegt / zeucht jhn hart bei einem Beine / das er jm bald außgerissen / vnd jn die Stuben geworffen / vnd davon gelauffen / Denn der Schwartzkünstler hat jn also verblendet / das es jn nit anders dauchte / also geschehen / etc. Jtem / er hat auch Schweine vnd anders verkaufft / das endtlich zu Strowischen worden / vnd also die Leute betrogen» (p. 74). Cf. *Historia* (note 5), pp. 261-262. On Hondorff, see Heidemarie Schade: Andreas Hondorffs *Promptuarium Exemplorum*. In: Volkserzählung und Reformation. Ein Handbuch zur Tradierung und Funktion von Erzählstoffen und Erzählliteratur im Protestantismus, ed. W. Brückner, Berlin 1974, pp. 646–703; and Philip M. Soergel: *Miracles and the Protestant Imagination. The Evangelical Wonder Book in Reformation Germany*, New York 2012, pp. 154 ff.

felt that a single anecdote with an animal provided a sufficiently illustrative example of illusion and deception. We lean toward the latter view, believing that one delusive transaction encapsulates Faustian legerdemain: a living object of value (pigs) disappears from view, becoming a mere wisp, worth nothing. Making nothing of something is the work of the exemplary charlatan, Johann Faustus.

Our comparison shows even further deviations in a small space from the *Historia*. Gödelmann attempts to sway the reader against Faustus in the adventure by referring to him as a “nebulo”, which Nigrinus renders with “Bösewicht”. Gödelmann omits Faustus’ admonition to the purchaser of livestock to avoid water. In addition, he leaves out the vulgar detail, as conveyed in the *Historia*, that the horse-trader, after he removes the foot of Faustus, experiences an unpleasant surprise: «da gieng jhme der Fuß aussem Arß» (p. 86). He adds two narrative details, one involving conspiracy and the other pretense, both in the inn. The female inn keeper becomes Faustus’ co-conspirator by plotting with him to find a place to hide from the angry horse-trader, who wants his revenge. And Faustus, the master pretender, feigns sleep, snoring for effect in the lodging house. The place where Faustus pretends to sleep represents the starkest divergent detail in Gödelmann’s account: Faustus conceals himself from the aggrieved purchaser by reclining behind a stove/oven: «retro fornacem» (Nigrinus: «legte sich... hinder den Ofen»). The *Historia* and Hondorff fail to mention the stove as the place where he is found by the angry, deceived purchaser. Here Gödelmann anticipates Goethe, who famously has Mephistopheles emerge from behind a stove. Whereas the *Historia* reports: «[Er] fand D. Faustum auff einem Beth ligen» (p. 86), Hondorff says that Faustus: «leget er sich auff ein Banck»<sup>22</sup>. One must ask whether the stove is an early Faustian motif.

The *Historia*, as noted earlier, is indebted to the book *Christlich bedencken und erinnerung von Zauberey* (1585) by Augustin Lercheimer (Wilcken/Witekind). In fact, Lercheimer speaks of Faustus and the “ofen” under the heading «Von gemeinen gauckelbuben»<sup>23</sup>. In a tavern Faustus grows irritated when a serving boy fills his wine cup too full. Faustus claims that he will devour the boy if it happens again. It does, and the magician widens his mouth and eats the servant. He washes this feast down with a pail of water. Anxiously, the inn-keeper begs Faustus to return the boy. Faustus instructs the inn-keeper to look «hindern ofen», where he finds his terrified, drenched

---

<sup>22</sup> Hondorff: (note 21), p. 74.

<sup>23</sup> Lercheimer (note 6), p. 15.

servant huddled. Lercheimer explains: «Dahinn hatte jn der teuffel gestoßen, / das waßer auff jn gestürzt: den zusehern die augen bezaubert / daß sie dauchte er wer gefreßen / vnd das waßer gesoffn»<sup>24</sup>. Both Lercheimer and Gödelmann judge Faustus to be a demonic magician; and both associate Faustus with the stove, but to different effect. Whereas Lercheimer places a victim of Faustus' maleficence behind the stove, Gödelmann chooses this location for Faustus himself. In either case the stove plays a part in a Faustian trick.

It is unclear how familiar Gödelmann was with Lercheimer's work. One can in any event point to a striking similarity of vocabulary in references to Faustus' flying adventure with his cloak (*Historia*, no.37). Lercheimer refers to a certain person who had travelled «auff dem mantel mit seinen guten gesellen»<sup>25</sup>. Gödelmann, in a passing reference in the second book of *De magis*, identifies this person as Faustus, and refers to the magician's companions as «socij», which Nigrinus and Lercheimer render as «Gesellen»<sup>26</sup>. Returning to the motif of the stove, it is safe to assume that Gödelmann knew it had a place in Faustian anecdotes. However, although the motif is the same (“retro fornacem” / “hindern ofen”) in our examples, the differences in the narrative presentation of the same are noteworthy. Gödelmann situates the stove in an adventure with kinship to the episode concerning a horse-trader in the *Historia* (no.39), whereas Lercheimer includes the stove in a discrete adventure with a young victim. Here Gödelmann and Lercheimer employ what one might label “floating Faustian motifs”, by which is meant that the fluid adventures are so flexible as to adopt, and adapt, narrative details found in other adventures. To be sure, the parameters of the main fable are fixed, that is to say, the beginning and end of Faustus' life exhibit very little fluidity. However, the adventures in between these poles display no fully stable texts and are receptive to accretion and intertextuality. Narrative variation combined with fixity in a single work of art brings to mind the concept of the «multi-form», as articulated by Christine M. Thomas in reference to the early, apocryphal text *The Acts of Peter*. «As the narrative... passed through various versions, recensions, and translations», Thomas explains, «the repetition of the story lead to multiple attestations of individual narrative units... These attestations are not mere copies from one document to another, but re-castings. In this sense, they might be called

---

<sup>24</sup> Ibid, p. 17.

<sup>25</sup> Ibid, p. 6.

<sup>26</sup> Gödelmann (note 17), p. 46; Nigrinus, p. 212. In the *Historia* Faustus takes as his flying passengers “Grafen” (no. 37).

multi-forms, that is, components of a set of individual performances of the same narrative»<sup>27</sup>.

#### IV. Conclusion

Gödelmann's version of Faustian adventures offers an aperture into the reception of the "Fauststoff" close in time to the publication of the *Historia*. That he does not borrow directly from the published book is revealing to us. This raises the larger question, yet to be explored in research, namely why the publishing of the adventures of Faustus did not fix them as a stable text. Gödelmann's stance in any case confirms what we know about the state of the general transmission of the story of Faustus in the late sixteenth century. The Faust-texts at that time reside, to adopt a critical designation applied in another context, «between fixity and flux», fixity in regard to the beginning and end of the story, and flux in respect to the middle adventures<sup>28</sup>. Gödelmann's remarks come in a period of exceptional activity in the transmission of the Fauststoff. For example, in the same year that the *Historia* appeared, 1587, another edition was published<sup>29</sup>. In one of these recastings there is an accretion in the adventure episodes, the so-called Erfurter Reihe (1589), a string of Faustian exploits that introduce the reader to the world of the university<sup>30</sup>. As far as we know, Gödelmann did not create

---

<sup>27</sup> Christine M. Thomas: *The Acts of Peter, Gospel Literature, and the Ancient Novel*, New York 2003, p. 64.

<sup>28</sup> Sister Mary C. Costello: *Between Fixity and Flux. A Study of the Concept of Poetry in the Criticism of T. S. Eliot*, Washington, D.C. 1947. Useful, too, for assessing the versions of the Faust story in Gödelmann's era is the formula articulated by H. Wayne Storey in yet another context: «Textual swings between fixity and variation» In: *Mobile Texts and Local Options. Geography and Editing, Textual Cultures* 8 (2013), p. 10.

<sup>29</sup> Concerning early versions and editions of the *Historia*, see Peter Amelung: *Ein unbekanntes Faust-Buch von 1588*, *Gutenberg Jahrbuch* 63 (1988), pp. 177-182; Müller (note 8); and Hans Henning's essays: *Das Faust Buch von 1587. Seine Entstehung, seine Quellen, seine Wirkung*; and *Faust im 16. Jahrhundert*. In: *Faust Variationen: Beiträge zur Editions-geschichte vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, München and London 1993, pp. 51-82; and 93-110, respectively. Cf. Maria Münkler: *Narrative Ambiguität. Die Faustbücher des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Göttingen 2011, who observes: «Dass die Geschichte des Teufelsbündners Johannes Faustus im Laufe ihrer Tradierung schon unmittelbar nach ihrem ersten Erscheinen im Druck zahlreichen Veränderungen unterzogen worden ist, gehört zu den Standardfeststellungen der Forschung» (p. 11).

<sup>30</sup> *Historia von D. Johann Fausti*. Kritische Ausgabe der jüngeren Version von 1589, ed. Peter Philipp Riedl, Berlin 2006. See Riedl: *Nützliches Erschrecken. Die ältesten Versionen der Faust-Historia und das Verhältnis von prodesse und delectare in der Literatur der Frühen Neuzeit*, *Daphnis* 32 (2003), esp pp. 538-539. See, also, Marguerite de Huszar Allen:

adventures; he manipulated known ones<sup>31</sup>. And by virtue of his reception one sees that he fails to regard the adventures as fully settled. In other words, the *Historia* provides no authoritative, “final” version for him.

Up to now scholars have focused on the tabulation and categorization of early, post-*Historia* stories of Faustus. In this effort they have slighted the crucial question why the *Historia* was not perceived by contemporaries to be definitive. The answer is beyond the scope of this article. But the question raises a larger one, namely to which degree the very act of publishing a tale in a book in the sixteenth century marked it as a settled text. Regarding narrative fixity itself, most of the research has been conducted on Homeric and Mesopotamian epic<sup>32</sup>, but Elizabeth Eisenstein has also explored what she calls «typographical fixity» in Gödelmann’s age<sup>33</sup>. She employs the term, a feature of print culture, in reference to the role of the printing press in preserving texts and linguistic phenomena. One example is the law code. But typographical fixity certainly extends before preservation and codification. It also applies to a published story, inasmuch as the printed page sets the narrative parameters, thus laying claims to fixity.

Gödelmann helps us see that the *Historia* as a point of reference was both stable and fluid; hence it could lay no claim to full textual authority. Publishing alone did not mark the end of the adventures, either in number or motif. The exploits of Faustus therefore remained in flux. No matter the contours of the early Faust story, Faustus himself remains a negative example for all Christians. That much is fixed.

---

The Reception of the *Historia von Dr. Jobann Fausten*, *The German Quarterly* 59 (1986), pp. 582-594.

<sup>31</sup> Another example of story manipulation during Gödelmann’s period of activity, albeit a more extreme one, is when the *English Faust Book* (1592) re-structures the episode “How Doctor Faustus ate a load of hay” (= *Historia*, no. 40). The German version has a peasant driving a load of hay, while the English rendering makes this driver a clown. See *The English Faust Book*, ed. J. Jones, Cambridge 1994, p. 154 (no. 35).

<sup>32</sup> See, for example, A. B. Lord: *The Influence of a Fixed Text*. In: *Epic Singers and Oral Tradition*, Ithaca, NY and London 1991; Ian M. Young: *Textual Stability in Gilgamesh and the Dead Sea Scrolls*. In: *Gilgamesh and the World of Assyria*, ed. J. J. Azize and N. K. Weeks, Leuven and Paris 2007, pp. 173-184; and Bruno Currie, *The Iliad, Gilgamesh, and Neo-Analysis*. In: *Homeric Contexts*, ed. F. Montanari, A. Rengakos, and C. Tsangalis, Berlin and Boston 2012, pp. 543-580.

<sup>33</sup> Elizabeth I. Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge 1993, p. 83.

Bernhard Winkler  
(Regensburg)

*Der Dichter als Idiot – Zur Poetik  
des Außenseiters in Botho Strauß' «Lichter des Toren»*

Abstract

Being an idiot isn't that bad. Although persons who are called idiots live a life on the margins of society, they possess a special gift of insight and sensitivity, as well as a knowledge of hidden truths and experiences. Strauß revalues the figure of the idiot by approximating it to that of the poet. Both of them use alternative cognitive processes, a vicinity to transcendence and secret lore which is inherent to the solitude they have to bear for their alternative existence. In *Lichter des Toren* Strauß carries to extremes his thoughts on the figure of the idiot, exposes the roots of the word and introduces a personal poetics of the idiot.

*1. Der Dichter als Idiot*

In Barry Levinsons Film *Rainman* (1988) schreiten der inselbegabte Autist Raymond und sein Bruder Charlie – gespielt von Dustin Hoffman und Tom Cruise – gemeinsam eine Allee entlang. Raymond leidet am Savant-Syndrom<sup>1</sup> und ist bei alltäglichen Tätigkeiten auf Unterstützung angewiesen. Allerdings verweist bereits der Name der Krankheit auf außergewöhnliche mentale Fähigkeiten abseits der Norm<sup>2</sup>.

Botho Strauß beginnt sein «Dichtungsgewitter»<sup>3</sup> *Lichter des Toren. Der Idiot und seine Zeit* mit einer Exposition, die stark an die genannte Szene in *Rainman* erinnert:

---

<sup>1</sup> Herbert J. Grossman: «a person of low intelligence who possesses an unusually high skill in some mental task like mental arithmetic, remembering dates or numbers or in performing other rote tasks at a remarkably high level». Herbert J. Grossman: *Manual on Terminology and Classification in Mental Retardation*. Washington DC 1977, S. 143.

<sup>2</sup> Raymond kann beispielsweise komplexeste Rechenaufgaben in Sekundenbruchteilen lösen, nach der Lektüre eines Telefonbuchs kennt er sämtliche Einträge auswendig und im Casino nutzt Charlie seine Fähigkeiten beim Kartenzählen, um hohe Gewinne zu erzielen.

<sup>3</sup> Botho Strauß: *Vom Aufenthalt*. München 2009, S. 230.

MIT SEINEM BRUDER, EINEM KRETIN, ging der Junge die Landstraße hinaus. Wie steif und verordnet er schritt! Nicht mal hätte man sagen können, wer von den beiden der Ältere war, der Begleiter oder das rundköpfige, tapsige Wesen, das er ausführte, eines von seinem eigenen Fleisch und Blut.<sup>4</sup>

Hier betont Strauß die körperliche Deformation des Kretins, der offenbar auf die Unterstützung seines Bruders angewiesen ist. Doch schon bald rückt das an Autismus erinnernde Verhalten und dessen Deutung ins Zentrum der Darstellung:

Doch der Schwachsinnige unterbrach sich nur kurz und begann sogleich wieder sein hohes, wimmerndes Kichern, als wär's die einzige Äußerung, Belustigtsein, die sich ihm gleichsam von Gott mitgeteilt hatte über die Menschen, die einzige zumindest, die ihn in eine höhere Übereinstimmung zu versetzen schien. Es war beinah, als diene er einem leisen Dauergelächter, das aus den Sphären über die Erde erging, als Medium. Als wäre er willenlos wie eine Muschel bereit zum ewigen Wiedertönen.<sup>5</sup>

Neben der pathologisch anmutenden Munterkeit des Idioten<sup>6</sup> fällt die Exklusivität<sup>7</sup> seiner Empfindungen und Reaktionen auf. Wie in Dostojewskijs Fürst Myschkin scheint ein «Geistessplitter der Herrlichkeit»<sup>8</sup> in ihm zu

---

<sup>4</sup> Botho Strauß: *Lichter des Toren. Der Idiot und seine Zeit*. München 2013, S. 5. Ein fast wörtlich übereinstimmendes Fragment findet sich bereits in *Beginnlosigkeit*. Durch die Positionierung als Auftakt-Fragment erhält die Auseinandersetzung mit dem Idioten-Motiv jedoch eine starke Zentrierung. Botho Strauß: *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*. München 1992, S. 108.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Auch in früheren Werken beschäftigt sich Strauß mit dem Motiv des "Idioten". In *Die Widmung* beschreibt er das Erlebnis eines Jungen, der am Down-Syndrom leidet. Dieser beobachtet eine Taube, die sich auf dem Kopf einer Giraffe niedergelassen hat und bricht dabei in entzücktes Jubeln aus. Der Erzähler fasst die Situation auf als «Bruchstück einer tiefen, mächtigen Typik [...], die wir als Ganzes genauso schwer begreifen und festhalten können wie der Behinderte die Taube auf dem Giraffenkopf». Botho Strauß: *Die Widmung. Eine Erzählung*. München 1977, S. 13 f. Allerdings erfährt die Auseinandersetzung mit der Figur des Idioten in *Lichter des Toren* ihren bisherigen Höhepunkt, wie bereits das Titelsignal *Der Idiot und sein Zeit* andeutet.

<sup>7</sup> Vgl. Winkelmann: «Die Behinderten und die Irren können dem allesvernehmenden Spiel noch entkommen. Sie sind die Könige im Erleben, die Leidenschaftlichen, die Lebendigen». Christine Winkelmann: *Die Suche nach dem «großen Gefühl». Wahrnehmung und Weltbezug bei Botho Strauß und Peter Handke*. Frankfurt a. M. 1990, S. 38.

<sup>8</sup> Botho Strauß: *Lichter des Toren*, S. 23.

stecken, der eine unmittelbare Nähe zur Göttlichkeit impliziert<sup>9</sup>. Diese Nähe zur Transzendenz teilt der Idiot mit dem Dichter, der wie er von einem spezifischen Enthusiasmus<sup>10</sup> ergriffen ist und seine Produktivität einer göttlichen Inspiration verdankt. Botho Strauß macht den Dichter zum Idioten, zum stigmatisierten Außenseiter, der von der Gesellschaft nicht ernst genommen wird aber über verborgene Fähigkeiten und eine gesteigerte Sensibilität verfügt<sup>11</sup>.

In dieser Arbeit möchte ich versuchen, den Außenseiter-Status des Dichters, den Strauß seit Jahrzehnten «mit Fleiß und in schopenhauerschem Geist»<sup>12</sup> kultiviert, zu beleuchten. Dabei soll vor allem geklärt werden, ob Strauß durch Gleichsetzung des Dichters mit dem Idioten eine resignative

---

<sup>9</sup> Nietzsche wählte für den «psychologischen Typus des Erlösers» beispielsweise «das Wort Idiot» und setzt ihn dadurch in Opposition zu Verschlagenheit und Hinterhältigkeit. Friedrich Nietzsche: Der Antichrist. In: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 6: Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner. München 1999, S. 200.

<sup>10</sup> Enthusiasmus ist ein zentraler Begriff in Platons Poetik. Ohne Gottbegeisterung könne ein Dichter, auch wenn er sein Handwerk verstünde, kein guter Poet sein: «Wer aber ohne diesen Wahnsinn der Musen in den Vorhallen der Dichtkunst sich einfindet, meinent, er könne durch Kunst allein genug Dichter werden, ein solcher ist selbst ungewehrt, und auch seine, des Verständigen Dichtung, wird von der des Wahnsinnigen verdunkelt». Platon: Phaidros 245 a. In: Ders. : Werke in acht Bänden. Griechisch und deutsch. Hg. v. Gunther Eigler. Bd. 5: Phaidros. Parmenides. Epistolai. Darmstadt 2011, S. 1-193, Zitat S. 67.

<sup>11</sup> Strauß nimmt eine positive Umwertung des Idioten vor: Ἰδιώτης l'homme isolé, der Unverbundene, der Unbegreifliches spricht. Er dreht sich wie eine abgerissene Rose im Flußstrudel zielstrebigere Menschen – Menschen im Konsens. [...] Privatperson. Gemeinschaftsstümper. Idios: beiseite, abseits befindlich; den einzelnen betreffend, dem einzelnen zugehörig. Idioteía: Privatleben. Torheit. Der idiot savant, wie man zuerst den Autisten nannte, wäre als Begriff zu entlasten und vielleicht verwendbar für jene Abenteurer, die anders verbunden sind als nur untereinander. Das Verbunden<sub>sein</sub> wiedererstarkt in der Absonderung. Der Abgesonderte ist ja der *idiotes* im antiken Wortsinn». Botho Strauß: Lichter des Toren, S. 11. Allerdings weist Strauß auch auf die Ambivalenz, den «Januskopf» des Idioten hin, der sich auch als der «Info-Demente» erweisen kann. Botho Strauß: Lichter des Toren, S. 7. Schließlich gibt es den pathologischen Aspekt des Idioten, der «immer in Berührung mit seinem Grenzfall, dem Vollidioten» (Lichter des Toren, S. 28) bleibt und in psychotischem Zustand in der Einsamkeit versinkt. Der Idiot ist dann «kein Weltdurchschauer, sondern ein Schwachsinniger, steht also genau am anderen Ende der Einsamkeitskala». Botho Strauß: Niemand anderes. München 1987, S. 127.

<sup>12</sup> Volker Hage: Letzte Tänze, erste Schritte – Deutsche Literatur der Gegenwart. München 2010, S. 338.

Haltung einnimmt<sup>13</sup> oder im Gegenteil eine Affirmation der Einsamkeit unternimmt. Neben der Analyse der Außenseiterthematik sollen die Exklusivität des Dichteridioten und sein geheimes Wissen sowie seine alternativen Erkenntnisprozesse<sup>14</sup> ins Zentrum der Analyse gerückt werden. Eine bedeutende Rolle spielt in diesem Zusammenhang eine Erkenntnisart, die Strauß die «Form des Gewärtigens»<sup>15</sup> nennt und in engem Zusammenhang mit mystischen Vorstellungen und «plötzliche[r] Emergenz»<sup>16</sup> steht. Der Idiot wie der Dichter sind also als gesellschaftliche Randfiguren zu begreifen, die aber über ein besonderes Wissen verfügen und durch ihre Nähe zur Göttlichkeit als Medium fungieren. Strauß erkundet anhand dieser Figuren ein wiederkehrendes Kernthema seines Werkes: Die Suche nach Erkenntnis etwa durch Sprache, Liebe, Mythos und Kunst<sup>17</sup>.

Im folgenden Abschnitt erfolgt eine Annäherung an das Motiv des Außenseiters, das «eine der größten Konstanten in [Strauß'] bisherigen Lebens-Werk»<sup>18</sup> darstellt. Dabei interessiert insbesondere die enge Verzahnung von Außenseitertum und Dichtungsverständnis wie Strauß sie in seinen Werken beschreibt und auch lebt.

## 2. Der Dichter als Außenseiter

Für Botho Strauß ist der Beruf des Dichters unausweichlich an die Außenseiterexistenz gebunden. «Einsame Gipfelstürmerei»<sup>19</sup> stellt für ihn den modus vivendi des Poeten dar, der als «Berufsexzentriker» eine «Balkonfunktion»<sup>20</sup> am Rand der Gesellschaft einnimmt, in die er aber immer wieder eintauchen kann. Ein «Privatmann, ein idioten, ein Stümper im Allge-

---

<sup>13</sup> In *Vom Aufenthalt* heißt es beispielsweise: «Wozu noch im Ton des Mitteilbaren sprechen, da ohnehin niemand Zutritt begehrt?». Botho Strauß: *Vom Aufenthalt*. München 2009, S. 22.

<sup>14</sup> Helga Arend betont den engen Zusammenhang von Erkenntnis und Poesie in Strauß' Werk: «Das gesamte Werk von Botho Strauß kreist von Anfang an um die Möglichkeit der Erkenntnis durch Ästhetik». Helga Arend: *Botho Strauß (Literatur Kompakt)*. Marburg 2014, S. 27.

<sup>15</sup> Botho Strauß: *Lichter des Toren*, S. 14.

<sup>16</sup> Ebd., S. 22.

<sup>17</sup> Vgl. Arend: *Botho Strauß*, S. 26.

<sup>18</sup> Susanne Lämmerrmann: «Für unser Werk, mein Liebster!». Die Thematisierung von Produktion im Erzählwerk von Botho Strauß. Frankfurt a. M. 1996, S. 361 f.

<sup>19</sup> Botho Strauß: *Lichter des Toren*, S. 103.

<sup>20</sup> Felicitas Dörr-Backes: *Exzentriker. Die Narren der Moderne*. Würzburg 2003, S. 42 und S. 47.

meinen» wird durch seine Unverbundenheit zur «Achse der Menge», zum «Blitzableiter für Blitze, die aus ihrem dunklen Willen schlagen»<sup>21</sup>. Der Außenseiter-Dichter ist jemand, der «ein eigenes originelles Wertesystem besitzt, andersartig die beobachtete Wirklichkeit beurteilt»<sup>22</sup> und sich somit selbst ins gesellschaftliche Abseits manövriert. Dennoch führt genau die Andersartigkeit des «kreative[n] Außenseiters»<sup>23</sup> zu einer latenten Attraktion. Die Masse hält seine Rätselhaftigkeit für verehrungswürdig<sup>24</sup>, sodass keinesfalls von einer pathologischen Außenseiterposition gesprochen werden kann.

Der soziale Rückzug des Dichters bedeutet gleichzeitig eine ästhetische Form der Abweichung<sup>25</sup>, die eine andere Art der Kommunikation impliziert: «Die Sprache der Kunst ist nicht die Sprache des Alltags, der Künstler ist keine soziale Person im üblichen Sinne, sondern er steht in Distanz zum sozialen Geschehen»<sup>26</sup>. Die Andersartigkeit der dichterischen Sprache und seine Verwobenheit mit der Fremdheit des Dichters innerhalb der Gesellschaft beschreibt auch schon Robert Musil: «Nirgendwo zeigt sich so deutlich wie im Vers, daß der Dichter ein Wesen ist, dessen Leben sich unter Bedingungen vollzieht, die anders sind als die üblichen»<sup>27</sup>. Diese Sonderstellung des Dichters zieht sich durch das gesamte Werk von Botho Strauß, kulminiert allerdings in *Lichter des Toren* in der Engführung von Dichter und Idiot, die der konventionellen Vernunft der Öffentlichkeit ablehnend gegenüberstehen: «Für ihn wird das Öffentliche von einer Vernunft bewegt, die ihn verlassen hat»<sup>28</sup>.

Allerdings wird Strauß nicht müde, den elitären Status des Poeten<sup>29</sup> her-

---

<sup>21</sup> Botho Strauß: Niemand anderes, S. 194.

<sup>22</sup> Malgorzata Czabańska-Rosada: Der Außenseiter und das Phänomen der Verfremdung im deutschen und polnischen Expressionismus. Hamburg 2013, S. 15.

<sup>23</sup> Brigitte Neubert: Der Außenseiter im deutschen Roman nach 1945. Bonn 1977, S. 16.

<sup>24</sup> Vgl. Mathias Schreiber: Die kollektivierten Einzelgänger. Zur kulturellen Situation des Schriftstellers in der heutigen Gesellschaft. In: Alphons Silbermann/René König (Hg.): Künstler und Gesellschaft. Opladen 1974, S. 11-26.

<sup>25</sup> Vgl. Dörr-Backes: Exzentriker, S. 78.

<sup>26</sup> René König: Das Selbstbewusstsein des Künstlers zwischen Tradition und Innovation. In: Künstler und Gesellschaft, S. 341-353, Zitat S. 342.

<sup>27</sup> Robert Musil: Literat und Literatur. Randbemerkungen dazu. In: Gesammelte Werke in neun Bänden. Hg. v. Adolf Frisé. Bd. 8: Essays und Reden. Reinbek 1978, S. 1211.

<sup>28</sup> Botho Strauß: Lichter des Toren, S. 27.

<sup>29</sup> Vgl. Franziska Schößler, die vom «Konzept eines elitären Dichterkönigs» spricht, «der sich im traut-liebenden Gespräch aus den gesellschaftlichen Zusammenhängen zu-

vorzuheben, der «neue unzugängliche Gärten bauen»<sup>30</sup> muss, um sich dem «intellektuelle[n] Götzendienst vor dem Populären»<sup>31</sup> zu entziehen. Er schreibt: «Die klassische Proportion, die den Transport der Kultur ermöglichte, beruhte auf der substantiellen Trennung der vielen oder Ausgeschlossenen von den wenigen oder Einbeschlossenen»<sup>32</sup>. Mit der freiwilligen Selbstexklusion schafft sich der Dichter erst die Grundvoraussetzung für sein Schreiben. Der Außenseiterstatus wird damit zum Fundament des elitären Dichtungsverständnisses<sup>33</sup> von Botho Strauß und macht die Überlieferung des kulturell Wertvollen erst möglich. «Für Strauß verkörpert sich in einer verstreuten „zählbaren“ Dichter-Elite ein ästhetizistisches Weltbürgertum»<sup>34</sup>. Bereits in der Büchner-Preis-Rede von 1989 hebt Strauß den unüberbrückbaren Gegensatz von Dichter und einer Gesellschaft hervor, die für ihn zu großen Teilen aus «Gegenwartsnarren»<sup>35</sup> besteht:

Der bittere Verdacht kommt auf: der Dichter habe letztlich nichts, aber auch gar nichts mit seinem Volk, mit den glasigen Millionen, die sich fortwährend selbst durchleuchten, zu tun. Ja, sie sind ihm die wahrhaft Fremden. Die Unberührbaren, in ihrer Wohlgelauntheit, in ihrer künstlichen Helle und in ihren stickigen Ressentiments, in ihrem Bordell der ewig schiefgehenden Lüste.

Er spricht folglich – so war es ja nicht immer! – am liebsten zu Entfernten, zu seinesgleichen, so wie er stets auch von ihnen gesprochen wurde. Sein Volk erstreckt sich von Dante bis Doderer, von Mörike bis Montale, von Valéry zurück zu Hamann und zu Seneca – ein zähl-

---

rückzieht, um an verschüttete Traditionen anzuknüpfen». Franziska Schößler: Die Resurrektion des Dichterkönigs. Zur Novalis-Rezeption in Botho Strauß' Roman "Der junge Mann". In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 30 (1999), S. 47-65, Zitat S. 48.

<sup>30</sup> Botho Strauß: *Lichter des Toren*, S. 33.

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Ebd., S. 32.

<sup>33</sup> Thomas Assheuer weist auf Strauß' nicht-neutrale Sprecherposition hin, die dem Diskurs der Dichtung einen privilegierten Status zuerkennt. Vgl. Thomas Assheuer: *Tragik der Freiheit. Von Remscheid nach Ithaka. Radikalisierte Sprachkritik bei Botho Strauß*. Bielefeld 2014, S. 183.

<sup>34</sup> Thomas Roberg: Von der Welt nichts begreiflich als das Selbstgemachte? Botho Strauß und der Weltbegriff der Postmoderne. In: Suzanne Kickbright (Hg.): *Cosmopolitans in the Modern World. Studies on a Theme in German and Austrian Literary Culture*. München 2000, S. 193-208, Zitat S. 204.

<sup>35</sup> So eine Kapitelüberschrift in *Paare, Passanten*. Botho Strauß: *Paare, Passanten*. München 1981, S. 161.

bares Volk, gewiß, nicht beliebig viele, ein kleiner Bergstamm, Strahler und Kristallsucher über die Zeiten und Länder hin.<sup>36</sup>

Jene Kristallsucher, Bewohner von «engsten literarökologischen Enklaven», von «Denk- und Empfindungsreservaten»<sup>37</sup>, wenden sich «gegen die Totalherrschaft der Gegenwart» und suchen einen «Wiederanschluß an die lange Zeit», eine «Tiefenerinnerung»<sup>38</sup>, in der sie dem wahren Wesen des Seins auf die Spur kommen können.

Dieser poetische Anschluss an die Mythen der Altvorderen benötigt die Bereitschaft zur Sezession von der Gesellschaft und damit ein Bekenntnis zur Einsamkeit. Aleida und Jan Assmann betonen, dass die «Erfahrung von Vereinsamung eine typische Entstehungsbedingung von Literatur, eine „poetogene Situation“ par excellence darstellt»<sup>39</sup>. Im Gegensatz zur gewöhnlich negativ konnotierten Ansicht der Einsamkeit gewinnt dieser Begriff im Zusammenhang mit Poesie einen positiven Wert<sup>40</sup>. In der antiken Philosophie fehlt die heutige pejorative Bedeutung der Einsamkeit vollkommen. Man spricht von *autárkeia*, also dem Vermögen, für sich zu sein. In der *Nikomachischen Ethik* erklärt Aristoteles die Verbindung von Einsamkeit und Weisheit als Weg zu einem göttlichen Leben<sup>41</sup>. Für Meister Eckhart stellt die *Abgeschiedenheit* die höchste Form der Tugend dar<sup>42</sup> und Rousseau ist sich sicher, dass sich alle großen Leidenschaften erst in der Einsamkeit bilden können<sup>43</sup>. Besonders als mystisches Phänomen steht sie für die «Originalität

---

<sup>36</sup> Botho Strauß: Die Erde – ein Kopf. Dankrede zum Georg-Büchner-Preis (1989). In: Ders.: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Aufsätze. München 2012, S. 23-35, Zitat S. 29.

<sup>37</sup> Botho Strauß: Paare, Passanten, S. 71.

<sup>38</sup> Botho Strauß: Anschwellender Bocksgesang. In: Ders.: Der Aufstand, S. 55-79, Zitate S. 62.

<sup>39</sup> Aleida und Jan Assmann: Schrift, Gott und Einsamkeit. Einführende Bemerkungen. In: Dies. (Hg.): Einsamkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation VI. München 2000, S. 13-26, Zitat S. 13.

<sup>40</sup> «Um die Stärkung dieses Einzelnen geht es. Um sein Leben und Denken jenseits der gesellschaftlichen Blöcke, jenseits der konsensfähigen Vereinbarungen. Um die Sicherung der Spuren, die sein Denken hinterlassen hat. Um das Weiterspinnen seiner Gedanken». Michael Krüger: Der Einzelne und die Vielen. In: Thomas Oberender (Hg.): Unüberwindliche Nähe. Texte über Botho Strauß. Berlin 2004, S. 109-115, Zitat S. 113.

<sup>41</sup> Vgl. Aristoteles: Die Nikomachische Ethik. Übers. v. Olof Gigon, neu hg. v. Rainer Nickel. Buch X, 1177. Düsseldorf 2007, S. 441.

<sup>42</sup> Vgl. Meister Eckhart: Von Abgeschiedenheit. In: Werke, Bd. 2. Hg. v. Niklas Largier. Frankfurt a. M. 1993, S. 435: «wer unbetrübt und lauter sein will, der muß Eines haben, das ist Abgeschiedenheit».

<sup>43</sup> Vgl. Jean Jacques Rousseau: Julie ou la Nouvelle Héloïse, Bd. 1. Première Partie,

und Unmittelbarkeit eines jeden Ich», das sich «vor den Anderen und in/vor Gott als Monade, als unverwechsel- und behaftbare Selbigkeit, als Welt, erfährt»<sup>44</sup>.

Dennoch sollte man den negativen Aspekt der Einsamkeit nicht außer Acht lassen und festhalten, dass sie «zwar ambivalente, doch nicht nur schmerzliche, sondern auch lustvolle Erfahrung thematisiert»<sup>45</sup>. Innerhalb der Einsamkeitserfahrung ist es dem Dichter möglich, sich der von Strauß evozierten Tiefenerinnerung hinzugeben. Erst der «Status der Gesellschaftsferne [ermöglicht] eine Realisierung von Werken [...], die durch die soziale Integration nicht zustande kommen kann»<sup>46</sup>. Genau dieser Wille zur Sezession ist für Strauß eine Grundbedingung der Dichterexistenz. Ohne die aktive Entscheidung, sich aus dem ewiggleichen Rauschen der Konsum- und Mediengesellschaft auszuklinken, ist wahrhaft poetisches Schaffen nicht möglich. Er schreibt: «Man kann in die Einsamkeit nur gehen als in eine unerhörte Offensive»<sup>47</sup>. Doch dieser Angriff ist kein Streben nach einer Utopie, sondern im Gegenteil eine rückwärtsgewandte Aufgabe des Anachronisten, den es «nur als einen Voranstürmenden der Erinnerung geben»<sup>48</sup> kann. Die «anachronistische Wut»<sup>49</sup> von Botho Strauß richtet sich insbesondere gegen «Info-Demente» mit ihrer «vorprogrammierten Vernunft» und gegen die Überflutung der Öffentlichkeit mit «Bakterienschwärmen neuer Medien»<sup>50</sup>. Abermals ist es die Poesie, die in der Lage ist, sich den Neuerungen einer innovationssüchtigen Gesellschaft zu entziehen, indem sie in die «Fernen der Erinnerung»<sup>51</sup> eintaucht: «Die Dichtung muß sogar zu sieben Achteln anachronistisch sein oder sogar ein Antidoton ge-

---

Lettre XXXIII. Paris 1993, S. 153: «Toutes les grandes passions se forment dans la solitude».

<sup>44</sup> Elmar Salmann: Artikel «Einsamkeit». In: Peter Dinzelsbacher (Hg.): Wörterbuch der Mystik. Stuttgart 1989, S. 130 f., Zitat S. 130.

<sup>45</sup> Thomas Macho: Mit sich allein. Einsamkeit als Kulturtechnik. In: Assmann (Hg.): Einsamkeit, S. 27-44, Zitat S. 27.

<sup>46</sup> Walter Haug: Programmierte Einsamkeit. Zur Anthropologie eines narrativen Modells. In: Assmann (Hg.): Einsamkeit, S. 59-75, Zitat S. 59.

<sup>47</sup> Botho Strauß: Lichter des Toren, S. 16.

<sup>48</sup> Ebd., S. 15.

<sup>49</sup> Kai Buchheister: Elfenbeintürme – leerstehend. Zum Dementi von Subjektivität bei Peter Handke und Botho Strauß. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 29,2 (1997), S. 94-122, Zitat S. 118.

<sup>50</sup> Botho Strauß: Lichter des Toren, S. 7 und 9.

<sup>51</sup> Novalis: Hymnen an die Nacht. In: Novalis. Schriften Die Werke Friedrichs von Hardenberg. Hg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Erster Band: Das dichterische Werk. Darmstadt 1977, S. 131.

genüber der Neuerung, die uns immer etwas benimmt an orientierungsbietender Vergangenheit»<sup>52</sup>.

Der entzauberten Welt stellt Strauß das Kunstwerk als metaphysisches Heilmittel<sup>53</sup> gegenüber, als Antidoton gegen eine rein rationalistische Weltwahrnehmung führt er die Kunst als «rettende, heilkundige Zauberin»<sup>54</sup> ins Feld. Der Dichter wird somit der «transscendentale Arzt»<sup>55</sup>, der durch Wiedererinnerung<sup>56</sup> die Verbindung zum Unendlichen herzustellen vermag. Dass dieser aber nur zum metaphysischen Heiler wird, wenn er dem weitwuchernden Netz der medialen Öffentlichkeit zu entgehen versteht, wollte ich in diesem Abschnitt zeigen. In seinem «hortus conclusus» widmet der Poet sich allerdings hinter vorgezogenen Vorhängen dem Erwerb von geheimem und verborgenem Wissen. Sein Glück ist «exklusiv, esoterisch und metaphysisch»<sup>57</sup> und er «bildet demgemäß seiner eigentlichen Natur nach den Typus des Außenseiters»<sup>58</sup>. Auf welche Art und Weise Strauß die Erkenntnisprozesse des Dichter-Idioten beschreibt, wird Thema des nächsten Abschnittes sein.

### *3. Der Dichter als Fulgurist*

In seinem Essay *Wollt ihr das totale Engineering?* geißelt Strauß die «rastlose Erweiterung aller Technik», die im Dienste des «alten und vermessenen

---

<sup>52</sup> Botho Strauß: *Lichter des Toren*, S. 15.

<sup>53</sup> Bereits in seinem Roman *Der junge Mann* (1984) bekräftigt der Sanitäter Reppenfried, «daß der Mensch nicht nur ein soziales, sondern ebensowohl ein metaphysisches Wesen ist». Botho Strauß: *Der junge Mann*. München 1997, S. 213.

<sup>54</sup> Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1, München 1999, S. 57.

<sup>55</sup> Novalis: *Poësie*, Fragment 42. In: *Schriften. Zweiter Band: Das philosophische Werk I, Abteilung VI: Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen*. Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Darmstadt 1981, S. 535.

<sup>56</sup> Strauß betont häufig den besonderen Status der platonischen Anámnesis für seine Poesie: «Anamnesis, nichts sonst, ist ihre Kunst und ihre Pflicht». Botho Strauß: *Die Erde – ein Kopf*, S. 28; «Jedes Opus ist Opfer, alle Dichtkunst ist die Magd der anámnesis». Botho Strauß: *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit* (1991). In: *Ders.: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt*, S. 37-53, Zitat, S. 43.

<sup>57</sup> Gert Mattenklott: *Schönheitslinien nach dem Schweigen der Ideen*. Botho Strauß, Peter Handke und Friederike Mayröcker. In: Christoph Wulf/Dietmar Kamper/Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): *Ethik der Ästhetik*. Berlin 1994, S. 139-151, Zitat S. 141.

<sup>58</sup> Jürgen Daiber: «Alles Wesen ist in Wahrheit bildlos» – Zur Rolle elektronischer Medien im Werk von Botho Strauß. In: *Studia theodisca VI* (1999), S. 9-35, Zitat S. 16.

Ziel[s] der Aufklärung» steht: «Furcht und Zittern aus der menschlichen Existenz für immer zu verbannen»<sup>59</sup>. Diese Entwicklung sei laut Strauß mit menschlichen Mitteln nicht mehr aufzuhalten. Allerdings besitzen metaphysische Urkräfte noch die Macht, diese Tendenz zu unterbinden: «Als Fulgurist hingegen glaube ich an den Blitz, der uns irgendwann dazwischenfährt, das heilig Unvorhersehbare»<sup>60</sup>. Das Bild des fulgurs (lat. Blitz), das der Autor in diesem Aufsatz in einem angehängten Glossar sogar erklärt, wird hier zum Stifter einer Weltanschauung Straußens, die sich auch vor dieser expliziten Stellungnahme durch sein Schreiben zieht. Er bekennt sich immer wieder zu einer Poetik des Blitzes, einem Schreiben, das durch Plötzlichkeit gekennzeichnet ist und überträgt diese Metapher auch auf verschiedenste Felder wie Physik oder Erkenntnistheorie. Die Lichter des Tores bezeichnen ebenjene Erkenntnisblitze, die mit dem Erkennen des Heraufsteigenden aus Platons Höhlengleichnis vergleichbar sind. Auch dieser Einzelne tastet sich nach oben, und wird als Suchender zu einem Wissenden und einem Wegweiser<sup>61</sup>.

Der Begriff der *Fulguration* findet sich in Leibniz' Monadologie, wo sie für die kontinuierliche Erzeugung der Monaden aus der ursprünglichen Einheit Gottes verantwortlich ist<sup>62</sup>. Wichtig hierbei ist die Entstehung der Monaden im «Aufleuchten der Gottheit» in einem emanationsartigen Prozess<sup>63</sup>, der gleichsam eine «Umformung der Emanationstheorie»<sup>64</sup> bedeutet:

Fulguration präzisiert die Metapher "Emanation", indem sie Vielfalt, Plötzlichkeit, Schnelligkeit und lichtende Funktion des Existenz schaf-

---

<sup>59</sup> Botho Strauß: Wollt ihr das totale Engineering? In: Die ZEIT 52 (2000), S. 8. – URL: [http://www.zeit.de/2000/52/Wollt\\_ihr\\_das\\_totale\\_Engineering\\_/seite-8](http://www.zeit.de/2000/52/Wollt_ihr_das_totale_Engineering_/seite-8), Zugriff am 19. 09.2014.

<sup>60</sup> Ebd.

<sup>61</sup> Vgl. Arend: Botho Strauß, S. 34-36.

<sup>62</sup> Ainsi Dieu seul est l'Unité primitive, ou la Substance Simple originaire, dont toutes les Monades créées ou derivatives sont des productions; et naissent pour ainsi dire par des Fulgurations continues de la Divinité de moment en moment, bornées par la receptivité de la creature, à la quelle il est essential d'être limitée. (Somit ist Gott allein die ursprüngliche Einheit oder die einfache Ursubstanz, deren Erzeugungen die geschaffenen oder abgeleiteten Monaden sind; und sie entstehen gleichsam durch kontinuierliches Aufleuchten durch die Aufnahmefähigkeit des Geschöpfes, zu dessen Wesen es gehört, beschränkt zu sein). Gottfried Wilhelm Leibniz: *Monadologie*. Französisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Hartmut Hecht. Stuttgart 2012, § 47, S. 36 f.

<sup>63</sup> Vgl. Stuart Brown/N. J. Fox: *Historical Dictionary of Leibniz's Philosophy*. Lanham 2006, S. 102.

<sup>64</sup> Susanne Edel: *Die individuelle Substanz bei Böhme und Leibniz. Die Kabbala als tertium comparationis für eine rezeptionsgeschichtliche Untersuchung*. Stuttgart 1995, S. 156.

fenden göttlichen Denkens zeigt, dem als Erwirktes die perspektivische, den Erwirkenden je verschieden in sich spiegelnde Ganzheit der Monaden entspricht.<sup>65</sup>

Besonders entscheidend für Strauß' Poetik ist die Plötzlichkeit einer göttlichen, einschlagenden Kraft, einer «plötzlichen Emergenz»<sup>66</sup> die blitzartig etwas Neues hervorbringt. Dieses emergente Ereignis ist «eines, das nicht aus Gründen ableitbar ist»<sup>67</sup> und die «Vorstellung von der Wahrnehmung des „Ganz Anderen“ im plötzlichen Augenblick»<sup>68</sup> zum Ziel hat. Für Strauß ist die «Blöße, das Jähe, das Offenbare» ein «Schnitt durch die Komplexität»<sup>69</sup> und bedeutet damit Unmittelbarkeit und Stiftung von Einheit im plötzlich aufscheinenden Moment der Erkenntnis.

Der Begriff der Emergenz, der in engem Zusammenhang mit dem blitzartigen Aufleuchten der Fulguration steht, bildet «nicht nur das Zentrum der philosophischen, sondern [...] auch der ästhetischen Vorstellungen des Autors Strauß»<sup>70</sup>. Denn das Sprechen über das eigentlich Unaussprechliche gelingt nur dem Eingeweihten, dem Dichter:

Im Gedränge der geschäftigen Vermittler der mittelndste zu sein, der nämlich das Schwerste, Höchste und Fernste, das Unbegreifliche vermittelt, der Dichter. Eine einzige schwere Zunge wälzt das graue Stimmenmeer.<sup>71</sup>

Das Vermitteln des Unaussprechlichen als Aufgabe des Poeten stellt diesen wiederum in einen mystischen Zusammenhang: «Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische»<sup>72</sup>. Der Dichter soll also auch Sensibilität für das Mystische besitzen. Er wird mit Hilfe seiner «razón poética», seiner «divinatorischen Intelligenz»<sup>73</sup>, die vielmehr auf Ahnung als auf rationaler Erkenntnis fußt, zum Vermittler einer transzendenten Wahrheit, die an das Wesen der Dinge rührt. Die «poetische Vernunft»

---

<sup>65</sup> Werner Beierwaltes: Artikel «Fulguration». In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. v. Joachim Ritter, Bd. 2: D-F. Basel/Stuttgart 1972, Sp. 1130-1132, Zitat Sp. 1130.

<sup>66</sup> Botho Strauß: *Lichter des Toren*, S. 22.

<sup>67</sup> Herbert Grieshop: *Rhetorik des Augenblicks. Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauß*. Würzburg 1998, S. 185.

<sup>68</sup> Ebd., S. 183.

<sup>69</sup> Botho Strauß: *Lichter des Toren*, S. 139.

<sup>70</sup> Grieshop: *Rhetorik des Augenblicks*, S. 185.

<sup>71</sup> Botho Strauß: *Lichter des Toren*, S. 139.

<sup>72</sup> Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt a. M. 1963, S. 115, Satz 6522.

<sup>73</sup> Botho Strauß: *Vom Aufenthalt*, S. 205.

als «Führerin des Wissens, das sich selbst erforschen will»<sup>74</sup>, ist der zentrale Leitbegriff im Dichtungsverständnis von Botho Strauß, für den die gesellschaftliche Randfigur des zum Idioten degradierten Dichters eine herausragende Bedeutung für die Vermittlung von Wissen einnimmt:

Man braucht die Romantiker des Wissens, wie Novalis und Friedrich Schlegel es waren. Jedes große Wissen braucht ein mystisches Geleit, wodurch es in den gesellschaftlichen Geist eingeführt wird. Ohne vorherige Verschmelzung wird es nicht symbolfähig.<sup>75</sup>

Der scheinbar von der Gesellschaft abgesonderte Poet ist in Wirklichkeit einer, der sich von der Masse separiert, um «mit seiner Zeit zu brechen und die Fesseln der totalen Gegenwart zu sprengen»<sup>76</sup>, gleichzeitig aber mit seinem bedeutungsgesättigten Sprachkeil das Rauschen der Alltagskommunikation schlagartig teilt:

Inmitten der Kommunikation bleibt er allein zuständig für das Unvermittelte, den Einschlag, den unterbrochenen Kontakt, die Dunkelphase, die Pause. Die Fremdheit. Gegen das grenzenlos Sagbare setzt er die poetische Limitation.<sup>77</sup>

Die Form des Ictus ist allerdings nicht nur im Territorium der Sprache wichtig, sondern auch in dem Gebiet der Erkenntnis von großer Bedeutung. Bevor aber ein Einschlag in Form einer Fulguration oder Emergenz im Gehirn einsetzen kann, bedarf es einer bestimmten Art und Weise der kognitiven aber irrationalen<sup>78</sup> Achtsamkeit, die Strauß in Anlehnung an Heidegger oft die Form des “Gewärtigens” nennt:

Er selbst hielt sich an das Wort “gewärtigen”, das dem Gebrauch nach soviel wie “gefaßt sein auf” bedeutet, jedenfalls etwas zwischen “erwarten” und “vergegenwärtigen”, eine besondere Form der Präsenz, eigentlich die Aura vor dem Ereignis, die oft nur ein Mensch mit spezieller Witterung und krankhafter Schwäche wahrzunehmen gezwungen wird.<sup>79</sup>

<sup>74</sup> Botho Strauß: *Fragmente der Undeutlichkeit*. München 1989, S. 49.

<sup>75</sup> Botho Strauß: *Niemand anderes*, S. 152.

<sup>76</sup> Botho Strauß: *Paare, Passanten*, S. 105.

<sup>77</sup> Botho Strauß: *Die Erde – ein Kopf*, S. 28.

<sup>78</sup> «War es nicht vielmehr das Vordrängen eines anderen, unterdrückten Sinnesvermögens, das keine Erklärungen, Zusammenfassungen, Schlüsse erlaubte und das ihn zu einer Station für ein unausgesetztes Gewärtigen umrüstete?». Botho Strauß: *Beginnlosigkeit*, S. 132.

<sup>79</sup> Ebd.

Zentral ist aber im Zusammenhang des Gewärtigens, dass es keinesfalls allein auf Gegenwart und Zukunft bezogen ist, sondern aus der Tiefe der Vergangenheit gespeist wird. Was diese Art der Erkenntnis bei all ihrer Einzigartigkeit so prekär zu machen scheint, ist ihre Flüchtigkeit:

Selbstverständlich gibt es keine bloße Gegenwart, und selbst der reinste oder mystische Augenblick bricht aus der Tiefe der Vergangenheit hervor, der geschichtlichen Erfahrungswelt, aber eben als versprengter Klumpen, nicht als logische Kette, und sein Verglühen im Jetzt ist sein Einleuchten.<sup>80</sup>

Das Gewärtigen als «klassische Weise der Rede über das Unsagbare»<sup>81</sup> birgt also das Problem der Fixierbarkeit, dem auch der auf andere Art wahrnehmende, hypersensible Dichter-Idiot<sup>82</sup> nur schwer entkommen kann. Als Konsequenz bedarf er einer mystisch-dunklen Sprache, die das Unausprechliche umkreist aber niemals konsequent benennen kann und darf:

Der Idiot gibt uns ein Rätsel auf. Das heißt, er hat seinen Anteil am Rätselhaften einbehalten, das die übrige Welt, die reich davon die längste Zeit war, an den Eifer beflissener Rästlöser verlor. Er kann aber auch gelten als Wahrzeichen für das prinzipielle Unterverstehen von Welt, zu dem die menschliche Art verurteilt ist.<sup>83</sup>

Dichtung erscheint dem modernen Menschen oftmals als unverständliches Rätsel. Der Dichter ist für ihn ein Stammer, ein Idiot, der bei wachem Verstand betrachtet nichts Wichtiges zu sagen hat. Strauß zieht hier eine Parallele zum biblischen Paulus, der sich als «Idiot in der Rede»<sup>84</sup> bezeich-

---

<sup>80</sup> Ebd., S. 133.

<sup>81</sup> Grieshop: Rhetorik des Augenblicks, S. 189.

<sup>82</sup> Ebd.: «Zum Gewärtigen sind diejenigen befähigt, deren Reflexionsvermögen eingeschränkt ist oder die eine Form von Naivität vorweisen können». Auch bei Peter Handke sind dies «Kleinkinder, die Betrunknen und die Idioten». Peter Handke: *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land*. Frankfurt a. M. 1989, S. 31. Handkes Auseinandersetzung mit dem Idioten wird insbesondere von Lothar Struck herausgearbeitet. Struck vergleicht Handkes mit Strauß' Position zu diesem Thema, nutzt Strauß aber lediglich, um Handkes politisch engagierte Haltung herauszuarbeiten und aufzuwerten. Strauß' poetische Annäherung an den Idioten bezeichnet er als unklar und ins Nichts laufend, während Handke an die Vernunft appelliert und seine Sache in der Öffentlichkeit vertrete. Der Gedanke, dass sich Poesie nicht ausschließlich um Vernunft, Transparenz und Didaxe drehen könnte, wird bei Struck aber nicht erörtert. Vgl. Lothar Struck: *Der Schriftsteller als Idiot bei Peter Handke und Botho Strauß*. Originalbeitrag *Handke online* (29.04.2014) S. 16 (Zugriff am 25.10.2015).

<sup>83</sup> Botho Strauß: *Lichter des Toren*, S. 157.

<sup>84</sup> Ebd., S. 63.

net, die Macht seiner Erkenntnisfähigkeit jedoch nicht in Zweifel zieht. Er schreibt: «Überhaupt ahnt man nichts von der Wort-Gewalt des Stammlers und kennt nicht mehr die Erschütterung, die von stockender Rede in die Menge getragen wird»<sup>85</sup>.

Auch hier zeigt sich eine Parallele zur mystischen Sprache, die wie Paulus damit ringt, das Unsagbare auszudrücken. «Die Sprache der Mystik steht im Gegensatz zum rationalen Denken. Sie versucht, sich andeutend, tastend im Dunkeln, mit Hilfe von Symbolen, Antithesen und Paradoxen dem Unausprechlichen zu nähern»<sup>86</sup>. Viele Mystiker berichten daher von Worten einer «verstümmelten Zunge» (Katharina von Genua) oder weisen auf ihre «compactierte» (Jacob Böhme) oder «behinderte Zunge» (Abraham Kabad) hin, die sie angesichts des Ganz Anderen zum Stottern bringt<sup>87</sup>. Doch diese «Incommunicabilitas»<sup>88</sup> bedeutet zugleich die Möglichkeit zu einer besonderen Art von Erkenntnis eines transzendenten, nicht zu beschreibenden Anderen. Nur über diesen nicht-rationalen neuronalen Sonderweg gelingt es, das Absolute – wenn auch nur für die Dauer eines Blitzes<sup>89</sup> – zu fassen. Strauß fasst diesen Sachverhalt in ein treffendes Bild, wenn er schreibt: «Vom Absoluten gleitet der Scharfsinn ab wie die Messerspitze auf der Glaskugel»<sup>90</sup>.

Bei aller Skepsis dem konventionellen Verstehen gegenüber gesteht Strauß dem linearen Gedankenfluss aber doch seine Wichtigkeit zu. Er plädiert für die Harmonisierung von Ratio und poetisch-kreativem Denken, die erst in ihrer Kombination wirkliche Erkenntnis versprechen:

Denn der (fromme) ictus, der Einschlag, und das lange Weben sind zwei Formen der Weltverarbeitung, die einander nicht behindern dür-

---

<sup>85</sup> Ebd. Struck verweist zu Unrecht darauf, dass Strauß diese Motive von Handke entnommen habe. Obwohl intertextuelle Bezüge zwischen den beiden Autoren möglich und in vielen anderen Fällen nachweisbar sind, hält Strucks Argument einer genaueren Überprüfung hier nicht stand. Beispielsweise verweist er auf das Motiv des Joggers (Struck: *Idiot*, S. 17), das Strauß aus Handkes *Der große Fall* von 2010 übernommen haben soll. Ebenjenes Motiv behandelte Strauß schon unter dem Titel *Atalante* in *Niemand anderes* von 1987.

<sup>86</sup> Gerda von Brockhusen: *Sprache der Mystik*. In: *Wörterbuch der Mystik*, S. 466-469, Zitat S. 467.

<sup>87</sup> Vgl. ebd.

<sup>88</sup> Botho Strauß: *Lichter des Toren*, S. 12.

<sup>89</sup> «Einsichten sind nur dann eine Freude, wenn sie flüchtig sind, wenn sie glitzernd die Stufen entlang fallen und wenn bedeutungslos viele aufeinanderfallen, eine Schnur von Reflexen im Fluß». Botho Strauß: *Beginnlosigkeit*, S. 13.

<sup>90</sup> Ebd., S. 46.

fen, eher möchten sie wechseln wie Werk- und Feiertag des Verstehens. «Blind sind der Menschen Gedanken, wenn einer ohne die Muses mit Verstandeskünsten allein den Weg sucht» (Pindar).<sup>91</sup>

Dass Strauß die Wiege der Erkenntnis und den Anfang des Weges zum Absoluten in der Poesie sieht, dürfte nicht allein aufgrund des Pindar-Zitats auffallen. Die Verbindung zum Göttlichen, die dem Dichter seit Platon eigen ist, macht ihn zum einzigen Mittler transzendenter Botschaften, deren Schauen lediglich über einen irrationalen Erkenntnisweg von statten geht: «Denn ein leichtes Wesen ist ein Dichter und geflügelt und heilig, und nicht eher vermögend zu dichten, bis er begeistert worden ist und bewußtlos und die Vernunft nicht mehr in ihm wohnt»<sup>92</sup>.

Botho Strauß stellt in *Lichter des Toren* die radikale Differenz des Dichters zur Gesellschaft aus. Durch die Radikalisierung des Außenseitertums, das sich im Bild des Idioten manifestiert, thematisiert er sein Leiden an der Verständnislosigkeit der Masse. Er weiß aber auch, dass sein elitäres Dichtungsverständnis<sup>93</sup> genau auf den Ausschluss der Vielen angewiesen ist und die besondere Stellung des Dichters nur über Exklusion und die Affirmation der Einsamkeit funktioniert. Die besonderen Erkenntnisfähigkeiten des Dichter-Idioten, seine fulguristisch-emergenten Bewusstseinerweiterungen, werden ihm nur durch seine spezifische Sensibilität, seine Fähigkeit zum Gewärtigen zu Teil. Nur diese «andere Art der Wahrnehmung, die sich mit dem Dunklen begnügt»<sup>94</sup>, ermöglicht es dem Dichter, zum «Aufklärer in des Dunklen Pflege»<sup>95</sup> zu werden und als «der langsam Andersredende»<sup>96</sup> einen Gegenpol zur Gesellschaft einzunehmen, die die orphische Herkunft des Wissens vergessen hat. Der Großteil der Menschen verfügt nicht mehr über die nötige Sensibilität, um dem hermetischen Wissen einer «Metaphy-

---

<sup>91</sup> Ebd., S. 28.

<sup>92</sup> Platon: Ion, 534 b. In: Ders.: Werke, Bd. 1: Ion – Hippias II – Protagoras – Laches – Charmides – Euthyphron – Lysis – Hippias I – Alkibiades I, S. 1-39, Zitat S. 17.

<sup>93</sup> Diese elitäre Haltung wurde in der Forschung, wie in den Medien oftmals kritisiert. Man wirft Strauß vor, dass von ihm «die Dichtung zur einzig möglichen Transzendenz und Daseinserfüllung verklärt, gleichzeitig aber den allermeisten Menschen verwehrt wird». Moray McGowan: «Die schwache Stimme in der Höhle unter dem Lärm». Gedanken zur Büchnerpreisrede von Botho Strauß (1989) und zur Politik des Unpolitischen. In: Weimarer Beiträge 40,2 (1994), S. 190-202, Zitat, S. 193.

<sup>94</sup> Rüdiger Görner: Im Schatten des Mythos. Botho Strauß und die Prägnanz der Undeutlichkeit. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 38/39 (1995), S. 547-559, Zitat S. 547.

<sup>95</sup> Botho Strauß: Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war. Gedicht. München 1985, S. 66.

<sup>96</sup> Botho Strauß: Fragmente der Undeutlichkeit, S. 48.

sik der Sprache, in der der Literatur die Rolle des letzten Grundes zukommt»<sup>97</sup>, auf den Grund zu gehen: «Sprache – bei Hölderlin Göttliches – trifft Unteilnehmende nicht»<sup>98</sup>. Nur den Auserwählten, den Dichtern wird «eine gültige Erkenntnis des Weltzusammenhangs zugesprochen»<sup>99</sup>, die dem Kollektiv der nivellierenden Öffentlichkeit versagt bleiben muss.

Ein solcher Verbund läßt sich nicht stören oder umwerten, er kann nur mit spirituellen Brüchen beantwortet werden. Er provoziert einen neuen Typus des Außenseiters: den Esoteriker, den Eingeweihten des verborgenen Wissens.<sup>100</sup>

Über derartiges Geheimwissen verfügen nur jene, die das Abenteuer der Poesie auf sich nehmen und in ihr Leben integrieren. Als Lohn dieser Reise wird er vielleicht eingeweiht in die Mysterien der Dichtung und «kommt an im Unbekannten!»<sup>101</sup>. Botho Strauß beendet sein Buch mit ebenjener Ambivalenz, von der das Dasein des Dichter-Idioten geprägt zu sein scheint. Dennoch wird der Leser das Gefühl einer leisen Resignation nicht los. Eine Resignation des Dichters, der trotz seines elitären Poesie-Begriffs gerne verstanden worden wäre, wohlwissend, dass dies seine hermetische Poetik untergraben würde:

ER GING NUN FRIEDLICH UND VERWUNDERT unter den Leuten umher. Für sie war er versiegt, das spürte er wohl selbst, die ganze Person war ihnen nur noch zum Übersehen da. Er konnte aber vor ihnen nichts mehr bekennen und den Leuten sagen: da geht ein anderes Wissender unter euch!<sup>102</sup>

Der Dichter als Idiot. Dies scheint sein Los zu sein im 21. Jahrhundert. Doch trotz der bitteren Erkenntnis, kaum wahrgenommen zu werden, trotz

---

<sup>97</sup> Helga Kausen: Kunst ist nicht für alle da. Zur Ästhetik der Verweigerung im Werk von Botho Strauß. Aachen 1991, S. 352.

<sup>98</sup> Botho Strauß: Lichter des Toren, S. 167.

<sup>99</sup> Anja Maria Richter: Das Studium der Stille. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur im Spannungsfeld von Gnostizismus, Philosophie und Mystik. Heinrich Böll, Botho Strauß, Peter Handke, Ralf Rothmann. Frankfurt a. M. 2010, S. 42.

<sup>100</sup> Botho Strauß: Niemand anderes, S. 149. Ebenjene esoterische Komponente von Strauß' Denken attackiert Struck, wenn er ihn mit der «Schablone vom Mythos des einsamen Genies» in Verbindung bringt. Vgl. Struck: Idiot, S. 16. Strauß betont allerdings, dass es genau diese Haltung ist, die einen Zugang zu verborgenem Wissen ermöglichen kann.

<sup>101</sup> Arthur Rimbaud: Brief an Paul Demeny vom 15. Mai 1871. In: Ders.: Œuvres complètes. Correspondance. Présentée et établie par Louis Forestier. Paris 1992, S. 233: «Car il arrive à l'inconnu!».

<sup>102</sup> Botho Strauß: Lichter des Toren, S. 175.

der leider nur einzeln aufflackernden Lichter des Toren<sup>103</sup>, bleibt er das Medium des Göttlichen. «Das Amt des Dichters zählt zu den höchsten dieser Welt»<sup>104</sup> schreibt Ernst Jünger. Und auch für Botho Strauß ist klar: «Das letzte Wort hat der Dichter. Nicht jetzt. Nicht zwischendrin, solange alle noch laut und getrennt vor sich hin reden. Aber später, wenn die Stimmen verebben und die Erde ganz Ohr wird →»<sup>105</sup>. «Und so redet er immer noch wie ein Angesprochener»<sup>106</sup>.

### *Literaturverzeichnis*

- Aristoteles: Die Nikomachische Ethik. Übers. v. Olof Gigon, neu hg. v. Rainer Nickel. Düsseldorf 2007.
- Helga Arend: Botho Strauß (Literatur Kompakt). Marburg 2014.
- Thomas Assheuer: Tragik der Freiheit. Von Remscheid nach Ithaka. Radikalisierte Sprachkritik bei Botho Strauß. Bielefeld 2014.
- Aleida und Jan Assmann: Schrift, Gott und Einsamkeit. Einführende Bemerkungen. In: Dies. (Hg.): Einsamkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation VI. München 2000, S. 13-26.
- Werner Beierwaltes: Artikel «Fulguration». In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. v. Joachim Ritter, Bd. 2: D-F. Basel/Stuttgart 1972, Sp. 1130-1132.
- Gerda von Brockhusen: Sprache der Mystik. In: Wörterbuch der Mystik. Stuttgart 1989, S. 466-469.
- Stuart Brown/N. J. Fox: Historical Dictionary of Leibniz's Philosophy. Lanham 2006.
- Kai Buchheister: Elfenbeintürme – leerstehend. Zum Dementi von Subjektivität bei Peter Handke und Botho Strauß. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 29,2 (1997), S. 94-122.
- Malgorzata Czabańska-Rosada: Der Außenseiter und das Phänomen der Verfremdung im deutschen und polnischen Expressionismus. Hamburg 2013.
- Jürgen Daiber: «Alles Wesen ist in Wahrheit bildlos» – Zur Rolle elektronischer Medien im Werk von Botho Strauß. In: Studia theodisca VI (1999), S. 9-35.
- Felicitas Dörr-Backes: Exzentriker. Die Narren der Moderne. Würzburg 2003.

---

<sup>103</sup> Vgl. Arend: Botho Strauß, S. 157.

<sup>104</sup> Ernst Jünger: Strahlungen I. Das erste Pariser Tagebuch (1949). In: Ders.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Helmut Kiesel. Bd. 2. Stuttgart 1978, S. 16.

<sup>105</sup> Botho Strauß: Niemand anderes, S. 153 f.

<sup>106</sup> Botho Strauß: Lichter des Toren, S. 175.

- Susanne Edel: Die individuelle Substanz bei Böhme und Leibniz. Die Kabbala als tertium comparationis für eine rezeptionsgeschichtliche Untersuchung. Stuttgart 1995.
- Rüdiger Görner: Im Schatten des Mythos. Botho Strauß und die Prägnanz der Undeutlichkeit. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 38/39 (1995), S. 547-559.
- Herbert Grieshop: Rhetorik des Augenblicks. Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauß. Würzburg 1998.
- Herbert J. Grossman: Manual on Terminology and Classification in Mental Retardation. Washington DC 1977.
- Volker Hage: Letzte Tänze, erste Schritte – Deutsche Literatur der Gegenwart. München 2010.
- Peter Handke: Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land. Frankfurt a. M. 1989.
- Walter Haug: Programmierte Einsamkeit. Zur Anthropologie eines narrativen Musters. In: Aleida und Jan Assmann (Hg.): Einsamkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation VI. München 2000, S. 59-75.
- Ernst Jünger: Strahlungen I. Das erste Pariser Tagebuch (1949). In: Ders. : Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Helmut Kiesel. Bd. 2. Stuttgart 1978.
- Friedrich Hölderlin: Andenken. In: Ders. : Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe, Bd. 2. Hg. v. Friedrich Beißner. Stuttgart 1951.
- Helga Kausen: Kunst ist nicht für alle da. Zur Ästhetik der Verweigerung im Werk von Botho Strauß. Aachen 1991.
- René König: Das Selbstbewusstsein des Künstlers zwischen Tradition und Innovation. In: Alphons Silbermann/René König (Hg.): Künstler und Gesellschaft. Opladen 1974, S. 341-353.
- Michael Krüger: Der Einzelne und die Vielen. In: Thomas Oberender (Hg.): Unüberwindliche Nähe. Texte über Botho Strauß. Berlin 2004, S. 109-115.
- Susanne Lämmermann: «Für unser Werk, mein Liebster!». Die Thematisierung von Produktion im Erzählwerk von Botho Strauß. Frankfurt a. M. 1996.
- Gottfried Wilhelm Leibniz: Monadologie. Französisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Hartmut Hecht. Stuttgart 2012.
- Meister Eckhart: Von Abgeschiedenheit. In: Ders. : Werke, Bd. 2. Hg. v. Niklaus Largier. Frankfurt a. M. 1993, S. 434-459.
- Thomas Macho: Mit sich allein. Einsamkeit als Kulturtechnik. In: Aleida und Jan Assmann (Hg.): Einsamkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation VI. München 2000, S. 27-44.
- Gert Mattenklott: Schönheitslinien nach dem Schweigen der Ideen. Botho Strauß, Peter Handke und Friederike Mayröcker. In: Christoph Wulf/Dietmar Kamper/Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): Ethik der Ästhetik. Berlin 1994, S. 139-151.

- Moray McGowan: «Die schwache Stimme in der Höhle unter dem Lärm». Gedanken zur Büchnerpreisrede von Botho Strauß (1989) und zur Politik des Unpolitischen. In: Weimarer Beiträge 40,2 (1994), S. 190-202.
- Robert Musil: Literat und Literatur. Randbemerkungen dazu. In: Gesammelte Werke in neun Bänden. Hg. v. Adolf Frisé. Bd. 8: Essays und Reden. Reinbek 1978.
- Brigitte Neubert: Der Außenseiter im deutschen Roman nach 1945. Bonn 1977.
- Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. In: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1. München 1999.
- Friedrich Nietzsche: Der Antichrist. In: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 6: Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner. München 1999.
- Novalis: Poësie, Fragment 42. In: Schriften. Zweiter Band: Das philosophische Werk I, Abteilung VI: Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen. Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Darmstadt 1981.
- Novalis: Hymnen an die Nacht. In: Novalis. Schriften. Die Werke Friedrichs von Hardenberg. Hg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Bd. 1: Das dichterische Werk. Darmstadt 1977.
- Platon: Ion, 534 b. In: Ders. : Werke in acht Bänden. Griechisch und deutsch. Hg. v. Gunther Eigler. Bd. 1: Ion – Hippias II – Protagoras – Laches – Charmides – Euthyphron – Lysis – Hippias I – Alkibiades I. Darmstadt 2011 S. 1-39.
- Platon: Phaidros. In: Ders. : Werke in acht Bänden. Griechisch und deutsch. Hg. v. Gunther Eigler. Bd. 5: Phaidros. Parmenides. Epistolai. Darmstadt 2011, S. 1-193.
- Anja Maria Richter: Das Studium der Stille. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur im Spannungsfeld von Gnostizismus, Philosophie und Mystik. Heinrich Böll, Botho Strauß, Peter Handke, Ralf Rothmann. Frankfurt a. M. 2010.
- Arthur Rimbaud: Brief an Paul Demeny vom 15. Mai 1871. In: Ders. : Œuvres complètes. Correspondance. Présentée et établie par Louis Forestier. Paris 1992, S. 231-238.
- Thomas Roberg: Von der Welt nichts begreiflich als das Selbstgemachte? Botho Strauß und der Weltbegriff der Postmoderne. In: Suzanne Kickbright (Hg.): Cosmopolitans in the Modern World. Studies on a Theme in German and Austrian Literary Culture. München 2000, S. 193-208.
- Jean Jacques Rousseau: Julie ou la Nouvelle Héloïse, Bd. 1. Première Partie, Lettre XXXIII. Paris 1993.
- Elmar Salmann: Artikel «Einsamkeit». In: Peter Dinzelbacher (Hg.): Wörterbuch der Mystik. Stuttgart 1989, S. 130 f.

- Franziska Schöbeler: Die Resurrektion des Dichterkönigs. Zur Novalis-Rezeption in Botho Strauß' Roman "Der junge Mann". In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 30 (1999), S. 47-65.
- Mathias Schreiber: Die kollektivierte Einzelgänger. Zur kulturellen Situation des Schriftstellers in der heutigen Gesellschaft. In: Alphons Silbermann/René König (Hg.): Künstler und Gesellschaft. Opladen 1974, S. 11-26.
- Botho Strauß: Die Widmung. Eine Erzählung. München 1977.
- Botho Strauß: Paare, Passanten. München 1981.
- Botho Strauß: Der junge Mann. München 1997.
- Botho Strauß: Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war. Gedicht. München 1985.
- Botho Strauß: Niemand anderes. München 1987.
- Botho Strauß: Die Erde – ein Kopf. Dankrede zum Georg-Büchner-Preis (1989). In: Ders. : Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Aufsätze. München 2012, S. 23-35.
- Botho Strauß: Fragmente der Undeutlichkeit. München 1989.
- Botho Strauß: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit (1991). In: Ders. : Der Aufstand gegen die sekundäre Welt, S. 37-53.
- Botho Strauß: Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie. München 1992.
- Botho Strauß: Anschwellender Bocksgesang (1993). In: Ders. : Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Aufsätze. München 2012, S. 55-79.
- Botho Strauß: Wollt ihr das totale Engineering? In: Die ZEIT 52 (2000), S. 8. URL: [http://www.zeit.de/2000/52/Wollt\\_ihr\\_das\\_totale\\_Engineering\\_/seite-8](http://www.zeit.de/2000/52/Wollt_ihr_das_totale_Engineering_/seite-8), Zugriff am 19.09.2014.
- Botho Strauß: Vom Aufenthalt. München 2009.
- Botho Strauß: Lichter des Toren. Der Idiot und seine Zeit. München 2013.
- Lothar Struck: Der Schriftsteller als Idiot bei Peter Handke und Botho Strauß. Originalbeitrag *Handkeonline* (29.04.2014).
- Christine Winkelmann: Die Suche nach dem «großen Gefühl». Wahrnehmung und Weltbezug bei Botho Strauß und Peter Handke. Frankfurt a. M. 1990.
- Ludwig Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung. Frankfurt a. M. 1963.

Berit Jany  
(Boulder, CO)

*Community of Faithful Dissidents: Representations of Anabaptism  
in Swiss Historical Fiction by  
Walter Laedrach and Katharina Zimmermann*

Abstract

The twentieth-century Swiss local authors Walter Laedrach and Katharina Zimmermann rediscovered the dark chapter of Swiss history documenting the torture and execution of non-resistant and non-conformist Christians in the Bernese *Oberland*. The following analysis of the literary representation of these pacifist Anabaptists will identify historiographical sources that served as inspiration to the authors and the contributions their historical novels make in Switzerland's process of coming to terms with its tragic past.

*1. Introduction and historical background*

«Früher verjagt, heute gefragt»<sup>1</sup> is a phrase that fittingly captures the Anabaptists' experience in their Swiss homeland. When the Anabaptist movement started in the midst of the sixteenth-century European Reformation, its followers were soon harried out of their Swiss homeland. As an alternative reform movement, Anabaptism sought to restore the early apostolic church and attain discipleship to Christ through self-exclusion from the secular realm and ecclesiastical sphere governed by the Swiss Reformed Church. As the movement rose and spread quickly in the State of Bern<sup>2</sup>, the

---

<sup>1</sup> In their 2006 annual meeting, the European Mennonite Conferences asserted that «nachdem die Täufer früher verfolgt wurden, sind die Schweizer Mennoniten heute stärker gefragt als je zuvor in der Geschichte», especially in consideration of Switzerland's *Täuferjahr* (a year of commemorating the Anabaptists) in 2007 and the broadcasting of Peter von Gunten's Anabaptist documentary *Im Leben und über das Leben hinaus* on Swiss Television in 2005 (Hege Halle, Rediger 1).

<sup>2</sup> At that time, Bern was organized as a city-state and often referred to as *Stand Bern* (State of Bern). Since the use of the term *Kanton* (canton) for Bernese territory and government only appeared in the eighteenth century, the area will be referred to as the State of Bern in this article.

Bernese authorities issued orders that demanded the abolition and extermination of the radical faith group. In spite of unceasing persecution, the region of Bern, notably the Emmental, was able to remain a central location for Swiss Anabaptism until the early eighteenth century due to the deep valleys and more inaccessible homesteads of the *Oberland*, where members of the faith group managed to avoid persecution and carried on their Anabaptist belief and practice for centuries.

Self-exclusion from the secular realm was both a prerequisite for and a consequence of the Anabaptist endeavour to emulate the early church. The movement's mission to gather a community of true disciples that incarnate values associated with Christ's teachings caused social and political nonconformity. The Brotherhood's refusal to take the oath of allegiance and serve in the military was perceived as an act of civil disobedience by Bernese officials and punished accordingly. In reaction to Brethren's non-conformity with the secular powers, the Bernese Council formed the Commission for Anabaptist Affairs (*Committierten zum Täufergeschäft*) in 1659 to carry out measures against the faith group including the banishment of Brethren from the region<sup>3</sup>. The departure from the Emmental homeland was most traumatic for the Swiss Brethren<sup>4</sup>. Oyer has explained that the mountain folk struggled greatly with the exile from their homeland because they believed «God visited them in a particular geographical locale» and therefore regarded the *Oberland* as a sacred place (102). Their love of home and kin prompted many Anabaptist emigrants to return to the State of Bern where their repeated capture resulted in incarceration and galley slavery.

This regional aspect inspired several Swiss authors to write about seventeenth-century Anabaptism in their homeland. Particularly the events in Bern, the significant gain in the numbers of believers followed by severe persecution, and the great aid given by caring neighbors provide plentiful material for regional novelists. Fictional writings employing the development of Bernese Anabaptism as a principle theme began to appear in the twentieth century when authors rediscovered the Brethren's tragic fate. The writers' awareness of the region's Anabaptist past is largely due to the efforts of Ernst Müller and his research assistant Adolf Fluri who helped him

---

<sup>3</sup> In 1699, the Anabaptist Commission (*Täuferkammer*) replaced the *Committierten zum Täufergeschäft*, continuing the work of looking after the confiscated estates of Anabaptists and administering Anabaptist mandates and orders issued by the Bernese government.

<sup>4</sup> Their love to the geographical homeland caused many of the Emmental Anabaptists to suffer from homesickness when going into exile. The experience of leaving the beloved hills and valleys was expressed, for instance, in Daniel Krehbiel's poem «Peter Krehbiels Abschied von der Schweiz 1671».

to compile the history of Bernese Anabaptism for his publication *Geschichte der bernischen Täufer* (1895). Müller, a Reformed church minister in Bern, explains in the introduction of his work the motivations that led to the writing of the Anabaptist history, namely to offer current congregations a «Darstellung ihrer Geschichte, denn diese Gemeinde ist eine Märtyrerkirche, die ihre Existenzberechtigung und ihre Kraft in ihrer Geschichte hat» (2). He honored the memory of the early Brotherhood by identifying the Brethren's self-sacrifice and dedication to values and beliefs as essential aspects of the Swiss character (2). With his description of the atrocities that Brethren suffered in Bern, he laid the foundation for the Swiss *Vergangenheitsbewältigung* and provided a great impetus for several fictional writings on the Anabaptist theme, two of them presented in this article. Müller's call for the rehabilitation of the marginalized group received strong support from Walter Laedrach and Katharina Zimmermann. In their respective novels, the authors commemorate the Brethren's passionate conviction, religious courage, political fortitude, and endurance of pain as part of the history, culture, and identity of their Bernese homeland.

## 2. Laedrach: *Passion in Bern* – Between Sediton and Piety

In his novel *Passion in Bern*, published in 1938, Walter Laedrach gives a sympathetic and historically accurate portrayal of the Bernese Anabaptists at the end of the seventeenth and early eighteenth centuries. Having studied history, geography, and literature at the University of Bern, the author was eager to explore the socio-religious particularities of the Emmental region<sup>5</sup>. As a teacher in the rural area of Hasle-Rüegsau, Laedrach came to appreciate the Bernese countryside and consequently combined the aspects of local history and rural scenery into his literary works and folkloristic nonfiction<sup>6</sup>. His historical narrations are characterized by «Sympathie für die Zukurzgekommenen», whether depicting individuals who have been neglected by society, as for instance in the fictional works *Aufstieg zur Sonnseite* (1941) and *Die Genesung* (1948) or entire groups who experienced persecution by

---

<sup>5</sup> According to his biographer Paul Hugger, Laedrach grew up in a Pietist home (13). It can be assumed that his interest in the local church development was motivated by his personal commitment to the Christian faith.

<sup>6</sup> In his collection of folkloristic nonfiction and as editor of the *Berner Heimatbücher*, Laedrach was concerned with the portrayal of the Bernese rural countryside and lifestyle (Meister 1). Due to his great investment in the history of Bern – many of the manuscripts collected in his literary estate at the Staatsarchiv Bern deal with matters of the local Bernese history – he became known as «lokaler Kulturträger» (Hugger 13).

the state, such as the Anabaptists in his novel *Passion in Bern* (Berner Schriftsteller-Verein 96).

Laedrach's Brethren novel is set in the midst of the conflict between Swiss Brethren and the Bernese authorities in the late seventeenth century. The story begins with an act of charity committed by the Bernese couple Hans and Anna Flückiger who provide shelter for the wounded soldier Peter. While recovering and gaining back his strength at the Flückiger home, the mercenary discovers the family's affiliation with the Swiss Brethren movement. Anna is a member of the faith group and frequently hides Anabaptist preachers in a small chamber built into the wall of their house. Although her husband attends the local Reformed Church service, he supports her efforts to protect fellow Brethren from persecution. As Peter ponders on the unethical conduct he witnessed during his military service, he turns to the Brotherhood for spiritual nurture and guidance, and eventually joins the faith group. In the meantime, Swiss officials prepare for a war against French influence on Switzerland and start a new campaign to enforce the pledge of allegiance and military conscription. Hearing about the Brethren's refusal to swear an oath and bear arms, they call for a strict implementation of Anabaptist mandates and deputize a corps of *Täuferjäger*. During one of these Anabaptist hunts, Anna and Peter are captured and put in prison where they are starved into submission. Anna miraculously manages to escape from the dungeon and flees back to her *Oberland* home where she dies in the company of her family. Peter also returns to the Flückiger family but is reported to state officials, resulting in the imprisonment of both himself and Hans for he has harbored the dissident believer. During his interrogation, Hans proclaims his conversion to Anabaptism in order to experience the same pain that his wife had previously suffered during her imprisonment. However, when the church bells ring to announce the victory of Swiss troops, he realizes that he bears responsibility for the state and his family. He recants the Anabaptist faith, returns to his children, and tears down the secret chamber in his house. Peter, on the other hand, emigrates with his wife – the daughter of the Flückiger's – to the French Jura mountain where the Brethren faced less persecution than in their Bernese homeland.

Laedrach's fictional treatment of the Bernese Anabaptists provides a valuable illustration of the *Oberland* Brethren in respect to historical accuracy and insight into the spirit of the faith group. In his literary depiction of the religious movement, the author addresses central aspects characteristic of the situation of the faith group in seventeenth-century Bern: the transition from religious to secular persecution based on the Brethren's rejection of

the oath and military service; the government's strategic approach to rid the country of Anabaptist influences by establishing a centralized commission and a network of spies and *Täuferjäger*; the strict implementation of harsh punishment including galley slavery; the religious renewal and vitality of the Brotherhood despite severe persecution.

Laedrach combined factual and fictional elements in his Anabaptist novel. Fictional figures such as Peter and Anna represent typical Anabaptist characters and illustrate the Brotherhood's religious principles and ethical conduct<sup>7</sup>. Historical personages, for instance, the Reformed pastor Thormann and the Dutch Mennonite Vlamingh appear according to historical references and their own writings of that time<sup>8</sup>. In his portrayal of the historical events, places, and figures, Laedrach was greatly influenced by Ernst Müller's pioneering work on the Bernese Anabaptists. The major aspects in his historical novel such as the Brethren's opposition to military service, their interaction with the local population, and their terrible lives as slaves on the galleys, are directly taken from Müller's historical writing<sup>9</sup>. In the preliminary novel layout and manuscript of his *Täuferroman*, the novelist occasionally adds page numbers of Müller's work that correspond thematically to sections of his narration (St.A.B. 7). Thus, some of the details, for instance, the description of the secret chamber resemble the historian's account of the underground Anabaptist movement in Bern<sup>10</sup>. Moreover, the novelist adopts Müller's somewhat didactic approach to the issue of the conflict between the religionists and the state articulated in the last section of his historical writing. The historian concludes that both the Brotherhood

---

<sup>7</sup> The author's handwritten notes pertaining to the novel indicate that Peter's character is based on the historically attested figure Hans Bürki who served as an Anabaptist preacher in the Emmental in the late seventeenth century. Laedrach drafted Bürki's biography with the heading «Der Täufer vom Trachselwald», including well-known facts about Bürki's life – for instance, his capture by the government, confinement in the Bernese dungeon tower – as well as general information about the Brethren's convictions and labor as galley slaves (St.A.B. 7).

<sup>8</sup> The archival material of *Passion in Bern* contains an outline in which Laedrach lists reported Bernese Brethren and local Brethren hymns, to be included into his historical novel (St.A.B. 7).

<sup>9</sup> See Müller 132, 136, 215-232.

<sup>10</sup> Müller has related in his work that «als vor etwa zwanzig Jahren das alte Haus abgebrochen wurde, fand sich zwischen zwei Wänden ein verstecktes Gemach, in dem ein Stuhl und ein Bajonett sich befand» (122). Similarly, Laedrach describes the hidden «Gemach» as a dark and narrow cranny that is furnished with one chair and hanging on the wall «ein[em] krumme[n] Säbel, den vor vielen Jahren ein verprügelter Täuferjäger verloren [hat]» (10-12).

and the Bernese state advocated «alte Wahrheitselemente», namely Christ's sole magistracy on the one hand and the appointment of authorities by God on the other hand, realizing that «zu einem Zusammenwachsen in eine höhere Form waren sie noch nicht reif» (399). Following Müller's notion of differing yet equal theological concepts, Laedrach ends his novel with the assertion of the Bernese officer: «Eigentlich wollten wir ja das Gleiche! Ich wollte einen mächtigen Staat, und sie ...? Sie auch! Aber nicht ganz auf die gleiche Art» (288).

The Anabaptists in Laedrach's fictional narration are characterized by a sense of independence and an opposition to the state authorities rooted in their distinct theological beliefs and practices. Despite harsh persecution by the Bernese state, the local Anabaptist community undergoes a dramatic growth and becomes more emancipated through the support of the village population. Peter's conversion to Anabaptism serves as an example for the group's rapid growth based on its emphasis on genuine fellowship. In that respect, his baptism represents an outward expression of his spiritual rebirth. The practice of (re)baptism is an integral aspect of the Brethren's separatist ecclesiology portrayed in the novel. Through the act of believer's baptism, Peter commits himself to discipleship and becomes a member of the religious community. Anna, who has also joined the community through baptism, explains the difference between the Anabaptist fellowship and the state church to the local Reformed pastor: «Ihr seid die Welt ... aber wir Brüder und Schwestern wissen, daß der Welt Freundschaft Gottes Feindschaft ist. Wer der Welt Freund sein will, der wird Gottes Feind sein» (122). In her explanation, she draws a line between the church and the world, alluding to the existence of two kingdoms: the secular kingdom and the kingdom of God. This notion of the two worlds functions as a group-building element in the novel. Only in the company of like-minded believers, they experience the joy and anticipation of God's kingdom: «Glücklich war sie [Anna] nur in der Vereinigung ihrer Brüder und Schwestern; nur dort verspürte sie den Vorgesmack der Seligkeit» (18).

In the narration, the congregation emphasizes the practical life of Christian discipleship rather than abstract points of doctrine. As Anna asserts, «der Unterschied ist nicht in der Lehre, aber in der Gemeinde», suggesting an orthopractical rather than orthodox approach to faith (147). The Brethren's insistence on a practical application of a Christ-centered theology that manifests itself in a moral transformation, noticeable, for instance, by a commitment to non-violence and a refusal to swear oaths, is perceived as a threat to the foundation of Swiss political and social order. The Brotherhood's rejection of the oath based on a literal reading of the New Testament

becomes most pronounced in Peter's interrogation by state officials. He responds to the officer's demand to swear an oath:

Gnädiger Herr, was das Eidschwören betrifft, so glauben wir, ... daß der Herr Christus den Seinen dasselbe untersagt und verboten hat, daß man auf keinerlei Weise schwöre, sondern daß ja, ja und nein, nein müsse sein. Daraus verstehen wir, daß uns alle hohen und geringen Eide verboten sind, und daß wir unser Ja und Nein so getreulich halten müssen. (77)

With an uncompromising clarity, Peter articulates the Anabaptist refusal to swear oaths by keeping with the words of Jesus in the Sermon on the Mount (Matt: 5.37). This practice of Anabaptist discipline generates a collective identity. Using the pronoun «wir», Peter identifies with the religious group, thus separating himself from the state as he follows the Brotherhood's distinct theological system and its practical implications.

Alternating between state officials and the Anabaptists, the omniscient narrator presents the point of view of both the oppressor and the oppressed. The Brethren are idealized as peaceful and pious members of the rural community, and at the same time, they are demonized as political dissenters by state authorities. It is a dialectic that derives from the biased portrayal of the religious group in seventeenth-century accounts such as Thormann's *Probier-Stein*. In a conversation between clerical and secular authorities, one of the councilmen asserts: «damals strafte man die Ketzler mit dem Tode; heute straft man die staatsfeindlichen Untertanen mit Bußen und Landesverweisung», indicating a shift in the perception of the Brethren (89).

The emphasis on the Brethren's subversive rather than heretical attributes is particularly expressed by the character of Thormann. In the novel, the Reformed pastor sides with the state authorities. Similar to his actual publication in 1693, the fictional Thormann seeks ways to prevent further spread of the radical movement. In his effort to convert the Brethren to the state church, he admits that the problem was mishandled in the previous century and that violence avails nothing (87). He approves of the officer's comparison of the faith group to a «dumme[n] Bauernjunge[n], der zu unrecht von seinem Vater Prügel bekam und nachher nicht essen wollte und im Trotz sagte: Extra hab ich Hunger und friß keinen Käs» (90). The councilman's illustration of the group's perceived stubbornness addresses the central theme of the novel, namely the issue of civil (dis)obedience. From the perspective of the ruling government, the Brethren appear as a religious minority that refuses to acknowledge the necessity of a worldly authority after having experienced harsh persecution by the State of Bern.

As a result of their perceived dissident character, the Bernese Brethren are faced with another wave of persecution which they interpret in the language of martyrdom. Perceiving themselves as «Ausgestoßene», the Brethren construct a self-image that is determined by their role as outsiders and victims of governmental orders (14). The possibility of suffering draws them closer to their faith community and reinforces the principle of imitating Christ in his bearing of the cross. According to the novel's title, the Brethren's experience of physical, spiritual, and mental suffering due to the officials' cruel persecution is perceived as an act of imitating the Passion of Christ<sup>11</sup>.

The image of the persecuted yet steadfast fellowship is particularly emphasized in the novel when Anna escapes from prison and finds temporary shelter at the house of Margaret Gurtner. The two women are united by their experience of suffering: «Hier lagen nun die beiden Duldnerinnen» (169). They bear («dulden») the pain that was inflicted upon them by state authorities. Reflecting on her deplorable situation as well as Anna's state of physical suffering, the old woman notes: «Wer sich nicht gebeugt hat vor der Welt, und wer den Glauben seiner Väter nicht abgeschworen, kehrt aufrecht heim, und wären ihm seine Glieder tausendmal geschändet worden» (169).

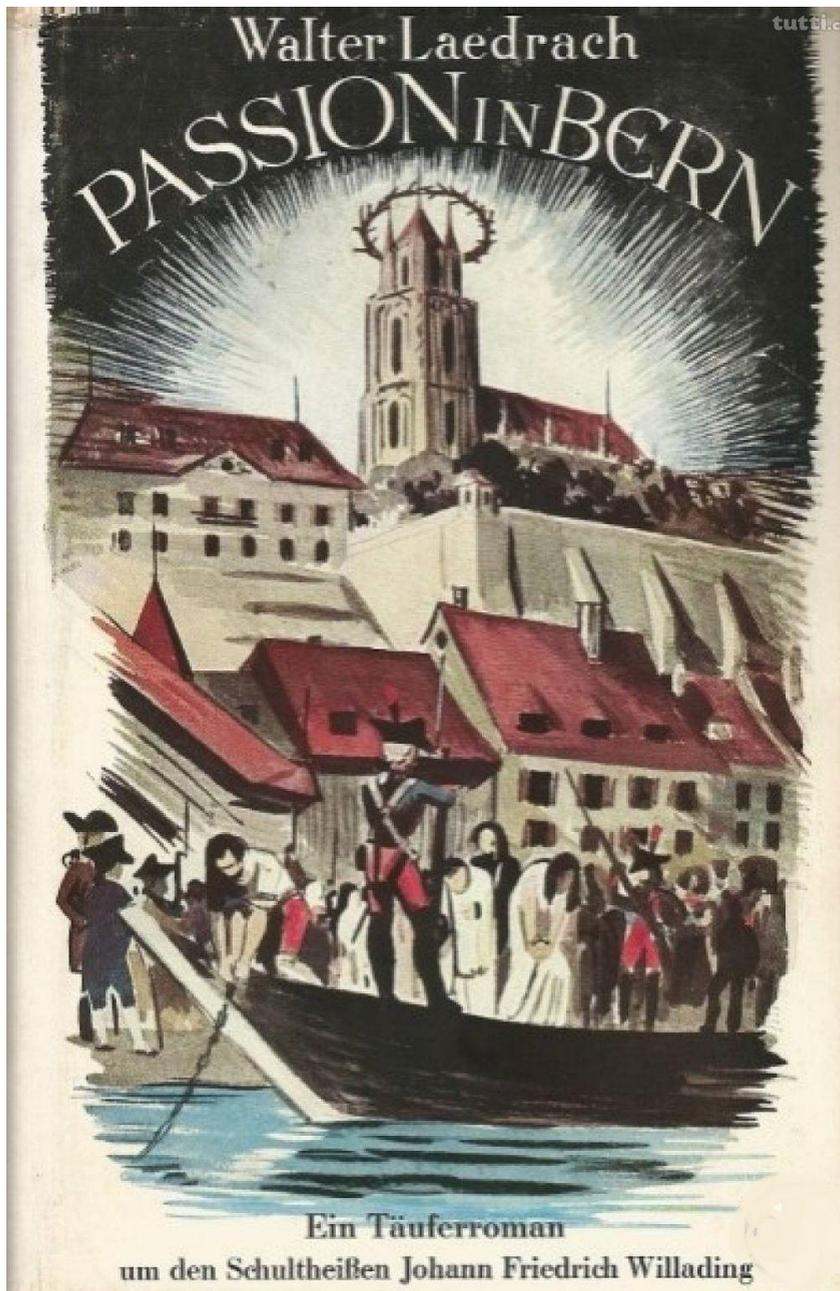
Despite the religious fervor of these two women, the novel ends with a loss of the Anabaptist story in the *Oberland*. Any traces of the nonconformist group are eventually erased from the memory of the Bernese state. Peter's emigration to the French Jura illustrates the Brotherhood's exodus from the Swiss homeland and the snow covering Bern at the end of the story symbolizes the state's attempt «alles Unrecht aus[zul]öschen, daß keine Erinnerung daran bliebe» (287). With his literary treatment of the seventeenth-century conflict between the State of Bern and the separatist religious movement, Laedrach rediscovers the history of Anabaptism in this region. Investigating the Brethren's distinct theology and their persecution by state authorities, the novel works toward a rapprochement between the Bernese state and the Anabaptist minority.

### 3. Zimmermann: *Die Furgge* – *Intersections of Locality and Faith*

After Laedrach's literary portrayal of the Brethren in Bern's *Oberland*, the Anabaptist movement received little attention from Bernese historical and

---

<sup>11</sup> Corresponding to the title's reference to Christ's travails and suffering, the novel's front cover displays the crown of thorns looming over the city of Bern.



Walter Laedrach. *Passion in Bern*. Ein Täuferroman um den Schultheißen Johann Friedrich Willading. Erlenbach-Zürich: Eugen Rentsch Verlag, 1938.

fictional writers<sup>12</sup>. It appears that, indeed, all traces of the religious minority were buried in oblivion until 1989 when the Bernese author Katharina Zimmermann shed light on the movement's struggle with authorities' repressive policies in seventeenth-century Bern. In her novel *Die Furgge*, Zimmermann attempts to capture the particularities of the Emmental landscape and its people as they relate to the development of the historical Anabaptist movement. Zimmermann investigated the persecution of the religious minority in the Emmental after having come across the name of an Anabaptist woman in old records of Schangnau's Reformed Church. Her coincidental discovery in the «Taufrodel» (baptismal roll) led to the fictionalization of the historical Anabaptist figure<sup>13</sup>. The novelist researched the subject matter extensively, assembling the picture of the historical Bernese Brotherhood like a mosaic<sup>14</sup>. She sought contact with the Mennonite community in Amsterdam, consulted with scholars in the field of theology and folklore at the University of Bern, and studied Müller's work on the history of Bernese Anabaptism<sup>15</sup>. As a result of her commitment to thorough research, the novel gives a sympathetic and historically accurate depiction of the late seventeenth-century Anabaptist movement in the Emmental.

The novel is divided into two narrative levels. The frame story is set in present-day Emmental where the musician Anna visits the Bernese countryside as a relaxing getaway from the stress of her career and family life. In

---

<sup>12</sup> Apart from Laedrach's collection of folkloristic nonfiction about Bern in the mid twentieth century, the history of the Bernese Brethren was predominantly examined by Swiss Mennonites in America, for instance Delbert Gratz and Isaac Zürcher. In his publication *Die Täufer um Bern*, the latter provided an account of his ancestral past for the *Schweizerische Verein für Täufergeschichte* in 1986.

<sup>13</sup> In a personal interview, Zimmermann recounted the events that inspired her to investigate the Bernese Anabaptists. While her husband served as pastor at the Reformed church in Schangnau, she decided to write a novel about this area «wo die Bauernhöfe noch alle gleich hießen wie vor dreihundert Jahren». When she discovered the name Madleni Schilt in a list of people who had been expelled from Bern during the time of the great Anabaptist deportation at the end of the seventeenth century, she contacted the municipal administration for more information. As she randomly opened one of the old baptismal rolls, she recognized Madleni's name, a coincidence that fully convinced her to write about this former Bernese resident and her affiliation with the Anabaptist movement.

<sup>14</sup> Zimmermann noted in the interview that her research «war sehr aufwendig, ein Zusammensuchen von Mosaikstücken».

<sup>15</sup> In the acknowledgement on the last page of *Die Furgge*, Zimmermann expresses her gratitude to Ernst Müller, who, as she asserts, has started the process of the «Rehabilitierung der Altevangelischen Wehrlosen Taufgesinnten Gemeinde» with his historical research on Bernese Anabaptism (256).

the small town of Schangnau, at the foot of the Hohgant mountain (formerly known as «Furgge»), she makes time for herself and gathers strength. While talking to a hotel guest, she finds out about the region's Anabaptist history. Although she has not previously heard of the Anabaptists, she soon develops a great interest in their history. As she becomes more and more invested in this local history and studies the old records in depth, she starts reconstructing the life of Madleni Schilt, a member of the local Anabaptist group.

Thus, the embedded story centers around Madleni, who lives with her husband Christen in the area of the Emmental. The young woman suffers a serious depression after her first two children were stillborn. Only through the religious views of the old Anabaptist woman Ida, Madleni regains strength and a sense of purpose. While Madleni converts to the Anabaptist faith and participates in the fellowship's clandestine gatherings at night, her husband remains with the Reformed Church and allows for his four children to be baptized by the local pastor. However, when he is dismissed from his duties at the «Chorgerich» (the village court), he joins his wife at a secret Anabaptist meeting, and soon becomes a committed member of the underground church. Soon after, he is forced to flee the country when authorities propose a stricter enforcement of mandates against those who refuse to bear arms and swear the oath of allegiance. As the government issues the deportation of all resident Anabaptists to colonies in North America, Madleni and fellow members of the Brotherhood are flocked together in the city of Bern and shipped out of the country. Upon her return to the homeland, she discovers that the Bernese government confiscated her property and hired out her daughters to families in the area. When one of the spies in the neighborhood reports her to the state officials, she is captured again and sent to the dungeons where she faces imprisonment and a starvation diet until the end of her days.

Similar to Laedrach's historical novel, Zimmermann's story combines factual and fictional elements on the two narrative levels. While the embedded narration fictionalizes historically attested figures<sup>16</sup> and incorporates

---

<sup>16</sup> As Zimmermann has pointed out in her interview, the protagonist, Madleni Schilt «existierte wirklich. Im Taufrodel von 1690, aufbewahrt in der Gemeindeschreiberei Schangnau, steht ihr Name als Gotte des kleinen Christen». The narration also fictionalizes well-known characters of the seventeenth-century Anabaptist movement, for instance Hans Bürki, the Brethren preacher in the Emmental and Johann Ludwig Runckel, the Dutch ambassador to Switzerland and friend of the Brotherhood.

songs and attributes characteristic for the seventeenth-century movement<sup>17</sup>, the frame narration presents information about the Brotherhood predominantly in a descriptive style through reports, citations, and historical discussions<sup>18</sup>. This presentation of historical facts allows the fictional character to reflect on the Anabaptist theme, thereby relating it to contemporary debates concerning, for instance, Switzerland's compulsory military service, and the coming to terms with the shortcomings of Switzerland's refugee politics during World War II.

Drawing a comparison between the exile of Jews in World War II and the banishment of Bernese Brethren in the seventeenth and eighteenth centuries, the author perceives the discussion of the Anabaptist issue as a matter of *Vergangenheitsbewältigung*. In her novel, she describes and analyzes the conflict between the nonconformist group and the state, thus working through Bern's authoritarian past. In an interview, Zimmermann has noted that the oppression of the Anabaptist group «ein historisches Phänomen [sei], das aber nie aufgearbeitet wurde». She explores the reasons for the state's non-acceptance of its Anabaptist past, explaining in the primary fabula of her narration that «[man] etwas Ungutes gern verdrängt. Und dann war Angst dabei, viel Angst, die hat alle Erinnerung gelöscht» (13). Consequently, her engagement with Bern's Anabaptist history initiates the process of resurrecting memories that were suppressed and forgotten throughout the course of the past three centuries. Her literary treatment of the Brethren theme is an attempt to raise consciousness of the Anabaptist-hostile era in the state's history.

Similar to Laedrach's representation of the Bernese Brotherhood as a righteous yet subversive group, the Anabaptists in *Die Furgge* are characterized by a strict obedience to New Testament teachings, especially non-violence, which results in an opposition to secular powers. Depicted as mountain folk, the Brethren in Zimmermann's novel lead a simple life close to nature, and practice an ethical faith that is rooted in the spiritual reform movement predating the Reformation. The term «Altevangelische», fre-

---

<sup>17</sup> Much of this historical material, especially the information regarding the Anabaptist deportation in 1710, is drawn from Müller's *Bernischen Täufer* (299-314).

<sup>18</sup> The information presented in the frame narrative is largely based on Müller's historical work, for instance the narrator dates the origin of Anabaptism back to the fourth century, when «damals das Christentum in Rom zur Staatsreligion proklamiert [wurde]» (226). Similarly, Müller traces the root of the Anabaptist-state conflict to the year 425 when the Western Roman Emperor Valentinian III issued a number of laws under which «das Christentum Staatssache geworden ist» (395).

quently used by the narrator, alludes to the concept of a direct lineage between Anabaptism and the early church<sup>19</sup>. As the Brotherhood remains true to the apostolic order, it sets itself apart from the state – a practice of world-church separation that is perceived as political subversion and consequently punished by civil authorities.

In her historical novel, Zimmermann links distinctive features of the Anabaptist separatist theology, particularly the Brethren's rejection of pedobaptism and their isolation from the fallen world, to the geographical specificities of the Bernese *Oberland*. The rural population of the Emmental lives on the edge of Swiss society, in terms of spatial proximity and social interaction. In the lonely valleys and isolated hamlets, far away from the local churches, it is seemingly difficult to follow church practices such as baptism of newborn children. This challenge of abiding by the rules of the state church in the remote region of the Emmental is exemplified by Madleni's struggle to take her newborn godchild through a ghastly winter storm to the predicant's house for the infant's baptism. Having been brought up in the belief that human beings are trapped in bondage to sin from the moment of their births, the young woman risks her own life for the sake of the child's baptism.

Deriving from the understanding of baptism as a religious act that confers the infant's salvation and saves him from the stain of original sin, Madleni faces an existential crisis when her first two children die before the ritual is performed. The predicant's assertion that children who have not received the benefit of baptism are «nicht von der Erbsünde bereinigt» torments the young mother (86). In this moment of great despair, the old Anabaptist woman Ida comes to her rescue. She is respected by the rural population and despite, or perhaps because of, her affiliation with the Brotherhood, she is perceived as a spiritual healer whose presence and prayer is reported to have worked «auch bei anderen Kranken schon Wunder» (93). Her act of laying «die Hand auf die Stirn der wild Phantasierenden», resulting in the cure of Madleni's feverish state, is reminiscent of shamanistic

---

<sup>19</sup> The term «Altevangeltische» (old evangelicals) was first introduced by Ludwig Keller, who has identified Anabaptists as descendants of the primitive church. According to his lecture on *Altevangeltische Gemeinden*, there was a succession of true evangelical groups in the history of Christianity. In this sequence of apostolic orders, Anabaptism marks the early modern continuation of the early church tradition (41). The name «Altevangeltische» was later employed by several historians, including Ernst Müller, who used the term to emphasize the group's apostolic character as well as its split from the *Neutäufer*, members of the Evangelical Baptist Church, a Christian fellowship founded by Samuel Fröhlich in 1832.

customs practiced in the medieval age, without, however suggesting an intersection between witchcraft and Anabaptism (93). Rather, the narrator's presumption that «Madleni ruhiger wird, sei es durch die Kühle der aufgelegten Hand oder durch das Gebet», alludes to the Anabaptist simple, practical conduct and firm faith (93).

Indeed, Ida's Anabaptist beliefs serve as a remedy for Madleni's troubled state of mind. Responding to the young woman's question «warum ist Gott so hart? Unschuldige Kinder stösst er in die Verdammnis», Ida explains the concept of love as the Brotherhood sees it, a vision of love that flows from the understanding of the nature and example of Christ (93). This lesson of God's «lautere[r] Liebe» and the Anabaptist conviction in children's sinlessness – «ein junges Kind, ohne alle Sünd» – soothe Madleni's worried soul and ease her emotional pain, «die Worte der alten Ida fallen wie Tau in sein heisses verwundetes Herz» (93-94). The Anabaptist faith is thus portrayed as a practical alternative to the institutional church which advocates the concept of original sin and the loss of salvation for those infants who die before being baptized, a theological principle that causes much desperation and pain for mothers of stillborn children. In that regard, the narration assumes a female perspective on the Anabaptist belief and offers an explanation for the vitality of the movement's faith that takes into account the conflict between biology and theology in the seventeenth century.

The discussion of pedobaptism arises once more when Madleni delivers her first son after having given birth to three daughters. Although Christen sympathizes with his wife's Anabaptist congregation, he complies with the baptismal practice of the Reformed Church. The description of the children's baptism reveals the church's alliance with the state in matters of religious practices. While the predicant dismisses the late baptism of Christen's daughters with the words «Ja nun, es sind Mädchen, nach denen wird kein Hahn krähen», he is determined to enter the son's name on the baptismal roll (102):

Er hatte gemeint, das Wichtigste sei die heilige Handlung der Taufe, aber nein, laut einem Mandat von Schultheiss und Rat der Stadt Bern ist das Aufschreiben, das sorgfältige Eintragen von Namen und Daten der männlichen Täuflinge wichtiger. In der letzten Capitelsversammlung war den Prädikanten deswegen die Hölle heiss gemacht worden. Sie würden durch ihre nachlässige Führung des Taufrodels das militärische Erfassen der vierzehnjährigen Knaben erschweren. (102-103)

Baptism marks the infant's status not only as a member of the church, but also as a member of the civic community. And more importantly, by

entering the boys' names on the baptismal roll, the church automatically registers them for military service. The predicant's concern with the correct recording of the name and birth date of Christen's baptized son indicates the indistinguishable line between church and state in seventeenth-century Bern. In her research on the baptismal rolls of Schangnau's Reformed Church, Zimmermann came to the conclusion that the alliance between the institutional church and the state government is manifested in the strict adherence to the practice of baptism. Fascinated by «die Auseinandersetzung der Dienstverweigerer gegen die adeligen Herren» on the matter of baptism, the author focused in her narration on the conflict that arises between the Brotherhood and the (state) church over the issue of Anabaptist pacifism<sup>20</sup>.

The Anabaptists' attempt to adhere to the peace principle causes social and political problems in seventeenth-century Bern. The consistorial counselor perceives their refusal to participate in military service based on their commitment to Christian non-violence as a threat to the well-being of the state: «das täuferische Gesind weigere, Wehrdienst zu leisten. Die Folgen seien erschrecklich» (103). Juxtaposing the two oppositional perspectives, the Brethren's peace witness on the one hand and the authorities' concern with the civil order and military defense of the state on the other hand, leads to a dialectical swing of idealization and condemnation of the Anabaptist movement that was previously delineated in Laedrach's historical novel on the Bernese Brethren. The state officials refute the non-violent position as stubborn persistence. They regard the Anabaptists as a «Bande von trotzi-gen Bauern», who «sich halsstarrig weigern, das Vaterland mit der Waffe in der Hand zu verteidigen», therefore not worthy of Bernese citizenship (106, 117). Calling them «Ketzer» with an «aufrüherisches Wesen», the civil authorities fuse theological rhetoric with political objectives (104).

This ambivalent conception of the Brethren as pacifists and traitors provokes Anna, the protagonist of the frame narrative, to further reflect on the issue of «Wehrlosigkeit». Through the profound experience of giving birth to her son, she comes to the «Überzeugung, dass jegliches Töten von Menschen, auch wenn es aus Vaterlandsliebe geschieht, verwerflich ist» (72). Yet, she also realizes that she does not take a clear stance on the matter of

---

<sup>20</sup> In the personal interview, Zimmermann described how she uncovered the connection between infant baptism and the state's conscription system. Studying Bernese church history, she learned that «Vater und Pate (Götti) bei der kirchlichen Handlung der Taufe das Seitengewehr zu tragen hatten, sonst war die Taufe ungültig». She then realized that the church, «die dem Staat gehorchte und die männlichen Täuflinge melden musste als zukünftige Soldaten», persecuted the Anabaptists because they insisted on the Christian principle of non-resistance.

non-violence. For instance, she feels relieved when hearing about her son's plans of becoming a military pilot for she does not have to worry about a «zukünftigen Dienstverweigerer in der Familie» (73). The historical conflict between the Anabaptist mission of peaceful discipleship and pressures from society to conform to civil order initiates a contemporary discussion regarding the discrepancy between a citizen's obligation to serve the nation and his commitment to ethical and Christian values.

As a consequence of their refusal to partake in military actions, the radical believers were severely persecuted by the state. The novel depicts the harassment of Bernese Brethren on two levels; it reports of historical cases of Anabaptist abuse, dispossession, and banishment<sup>21</sup>, and it fictionally treats the state's repression by the example of Madleni and her family. For a while, the family is able to avoid persecution while Christen serves as judge in the village court. Zimmermann portrays the network of family relationships as well as the support by benevolent neighbors in her historical novel. In her depiction of the fellowship's life in the Oberland, she addresses the differing attitudes of village neighbors toward the faith group, varying from social marginalization to active and organized support. For instance, when the state resurrects a policy of persecution, the rural community aids the Anabaptists through various signals and physical force.

The novel also points out the regional particularities of Bernese Anabaptism in terms of the Brethren's relationship to the people and the countryside of the *Oberland*. The movement in Bern is determined particularly by the Brethren's closeness to the geographic locality. The massive Hohgant range is depicted as a sacred place; «solange Madlenis Füße noch über Berge und festen Fels schritten, spürte es sich geborgen in Gottes Hand» (211). Furthermore, the spatial relation to the mountain symbolizes Madleni's tragic fate as a persecuted believer. After her conversion to the Anabaptist faith, she loses her fear of *Berggeister* and develops a close relationship to the mountain as she spends happy years with her family on the *Alm* of the Furgge. When the government issues compulsory emigration for all Anabaptists, however, she is forced to leave the *Oberland*. As the Furgge represents her home and family, the departure from the mountain is a most traumatic experience for her. Marching off to the city of Bern, she turns around

---

<sup>21</sup> In form of a messenger's report, the narration describes some methods of punishment administered by the Bernese government, for instance the beating with rods and the branding with hot irons so that the Anabaptists were stamped for life as criminals: «Mit Ruten haben die Knechte des Landvogts ihn ausgepeitscht. Dann haben sie ihn mit dem Brenneisen gebrannt» (63).

once more «und hätte beinahe geschrien vor Weh. Da steht sie die Furgge, breit und in der Mitte ein wenig eingefallen, mit vielen senkrechten Falten» (197). The mountain reflects her deplorable condition as a banished Anabaptist, an existence that is marked by grief and despair.

The story of Madleni's steadfastness during times of great despair has an inspirational impact on protagonist of the frame narrative. Comparable to Anabaptist martyr stories which provided spiritual support for Brethren enduring torture and privations during times of severe persecution, Anna gains new strength for mastering her daily struggles through hearing about Madleni's act of perseverance. The protagonist is particularly impressed by the Brotherhood's persistence on the *Nachfolge Christi*. She comes to realize that their striving for complete discipleship implied a willingness to accept worldly punishment, thereby posing a threat to the political order of the day. Employing the contemporary term «Polizeistaat», the main character of the frame narration attempts to fathom the historical development of the State of Bern from today's perspective.

The discussion of the state's repressive actions against Anabaptism suggests a process of coming to terms with the Bernese past. Raising the question of whether «der Bär tatsächlich keine Ohren gehabt [hatte] zu jener Zeit? War er taub gewesen für die Klagen vom Land», the novel points to the state's (personified by its heraldic animal) failure to tend to all of its people (98). As part of this Bernese (and, to a greater extent, the Swiss) *Vergangenheitsbewältigung*, the protagonist of the primary fabula seeks to understand why the Brethren's tragic fate in the seventeenth century has been erased entirely from the state's collective memory. Anna wonders «warum wusste ich davon nichts ... ich bin in Bern zur Schule gegangen und habe nie ein Wort über die vertriebenen Täufer ... vernommen» (224).

The state's unwillingness to acknowledge its wrongdoings in regard to the Anabaptist issue has significantly influenced the contemporary (mis)conception of the faith group. Preconceived notions about the faith group are presented in the novel by Anna's friend Petra. Complaining about «die Enge dieser Sekten, ihre Überheblichkeit und Weltanschauung», Petra voices common prejudices against the Anabaptist movement (156). The public's lack of knowledge about the Anabaptists has led to their stigmatization as dissident sectarians.

Parallel to the protagonist's effort to inform and educate her friend about the historical conflict between the state and the persecuted minority, the author aims to draw the public's attention to the matter of Bernese Anabaptism. With her historical novel on the Anabaptist theme, she contributes to a culture of remembering. Not only does the literary treatment of

the movement's struggle with authorities revive the memory of Anabaptist persecution in Bern; it also provides guidance and inspiration for contemporary initiatives of *Webrlosigkeit*. Considering the Anabaptists' insistence on Christ's teaching of peace, the novel concludes that the Brethren's non-resistance «die einzig mögliche Verhaltensweise der Zukunft zu sein [scheint]», thus rehabilitating the marginalized group and contributing to an awareness of its history in Switzerland (229).

### Works Cited

- Berner Schriftsteller-Verein, ed. *Berner Schrifttum der Gegenwart 1925-1950*. Bern: A. Francke, 1949.
- Gratz, Delbert L. *Bernese Anabaptists*. Goshen, Indiana: The Mennonite Historical Society, 1953.
- Hege Halle, Barbara, and Markus Rediger. «Mennoniten in Europa zwischen Stagnation und Aufbruch». *Mennonews.de* Mennonitische Nachrichten (2007). 12 January 2013 <http://www.mennonews.de/archiv/2007/01/08/mennoniten-in-europa-zwischen-stagnation-und-aufbruch/>.
- Hugger, Paul. *Aus dem Bilderbuch eines Berner Landlehrers*. Bern: GS-Verlag, 1989.
- Krehbiel, David. «Peter Krehbiels Abschied von der Schweiz 1671». *Christlicher Gemeinde-Kalender* 20 (1911): 46-47.
- Laedrach, Walter. «Manuskripte I – Passion in Bern». *StAB N Laedrach* 7, ts. Walter Laedrach Papers. Staatsarchiv, Bern.
- Laedrach, Walter. *Passion in Bern. Ein Täuferroman um den Schultbeissen Johann Friedrich Willading*. Erlenbach: Eugen Rentsch Verlag, 1938.
- Meister, Franziska. «Lädrach (Laedrach), Walter». *Historisches Lexikon der Schweiz*. 2006. *Historisches Lexikon der Schweiz*. 2 October 2012. <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D12062.php>.
- Müller, Ernst. *Geschichte der Bernischen Täufer. Nach den Urkunden dargestellt*. Frauenfeld: J. Hubers Verlag, 1895.
- Oyer, John S. «They Harry the Good People Out of the Land» *Essays on the Persecution, Survival and Flourishing of Anabaptists and Mennonites*. Ed. John D. Roth. Goshen, in: Mennonite Historical Society, 2000.
- Thormann, Georg. *Prober-Stein; oder schriftmässige und auss dem wahren innerlichen Christenthumb hargenommene gewissenbaffte Prüfung des Täußerthums*. Bern: Hochobrigkeitlicher Druckerey durch Andreas Hügenet, 1693.
- Zimmermann, Katharina. *Die Furgge*. 6th ed. Oberhofen am Thunersee: Zytglogge Verlag, 2005.
- Zimmermann, Katharina. Personal Interview. 26 March 2012.
- Zürcher, Isaac. *Die Täufer um Bern in den ersten Jahrhunderten nach der Reformation und die Toleranz*. Bern: Schweizerische Verein für Täufergeschichte, 1986.

Emilia Fiandra  
(Roma)

«Ist Ihnen bekannt, daß sechs Wasserstoffbomben genügen, um die ganze Bundesrepublik in einen Atomsumpf zu verwandeln?»  
*Günther Weisenborns Stücke gegen die nukleare Aufrüstung*

## Abstract

Weisenborn's political commitment, which had already emerged in Nazi Germany and in the post-war GDR, led him to sympathise with the campaigns against rearmament. In 1958, he reshaped the *Göttingen Manifesto* in a spoken and sung adaptation, the *Göttinger Kantate*, the first of two plays in which he dealt with the nuclear question. Shortly after that, he wrote *Die Familie von Makabab* which, while showing formal differences, is thematically related to the *Kantate*. This article investigates the leitmotifs in both texts by focusing on the cluster "fear-manipulation", conceptualized by Weisenborn as a critique of the theory of mutual deterrence.

Sie haben Waffen und wenden sie gegeneinander an. Sie richten die Welt nicht ein ... waffenlos ... nach den Gesetzen der Vernunft, sondern nach dem Gesetz der Angst. Statt alle Waffen abzuschaffen, bauen sie Bomben. Ihr seid in Gefahr! Aber ich werde versuchen, euch zu retten.  
(Günther Weisenborn: *Die Familie von Makabab*)

### *1. Im Zeichen des Dissenses*

Als Antifaschist und Freiheitskämpfer musste der rheinische Dramaturg und Drehbuchautor Günther Weisenborn (1902-1969) während des NS-Regimes Zensur und Verhaftung erleiden, seine Bücher wurden verbrannt, sein Name tauchte in der Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums auf<sup>1</sup>. Seine politisch scharf profilierte Einstellung trieb ihn ins Exil:

---

<sup>1</sup> Vgl. Helmuth Heyer, "10. Mai 1933. Ehrentag der freien deutschen Literatur". In: *Bonner Geschichtsblätter* 51-52 (2001-2002), S. 285-328, hier S. 319.

1936 emigrierte Weisenborn nach Argentinien und dann als Reporter nach New York; bald kehrte er aber nach Berlin zurück, wo er unter verschiedenen Pseudonymen weiterschrieb und mit der sogenannten Roten Kapelle, der Widerstandsgruppe um Harro Schulze-Boysen, heimlich kooperierte<sup>2</sup>. Infolgedessen musste er drei Jahre im Zuchthaus Luckau sitzen, aus dem ihn die sowjetischen Truppen erst 1945 befreiten.

Mit unverändertem Mut setzte Weisenborn nach Kriegsende seine schriftstellerische und kritische Tätigkeit fort. In Berlin, wo ihm in den späten zwanziger Jahren unter anderen Bertolt Brecht und Erwin Piscator begegnet waren, eröffnete er mit Karl Heinz Martin das neue Hebbel-Theater<sup>3</sup>, wo bereits 1946 sein laut Untertitel «Drama aus der deutschen Widerstandsbewegung», *Die Illegalen*, aufgeführt wurde, in dem Weisenborn Ideen und Erlebnisse aus der Zeit seiner ehemaligen Mitgliedschaft in der Roten Kapelle verarbeitete. Ebenfalls in Berlin gab er, zusammen mit Herbert Sandberg, die kurzlebige Satire-Zeitschrift *Ulenspiegel* heraus, mit der bedeutende Vertreter der Nachkriegsliteratur zusammenarbeiteten, wie Wolfgang Weyrauch und Günter Kunert. Doch auch diesmal musste der Schriftsteller Druck und Kontrolle erleben: Die Ost-Berliner Zeitschrift wurde der SED suspekt und der Dramatiker zog in die Bundesrepublik, wo er Chefdramaturg in Hamburg wurde.

Das starke politische Engagement, diese zähe Widerstandswut, mit der Weisenborn bereits im Nationalsozialismus und in der DDR hervorgetreten war, prägte auch nach dem Umzug nach Westdeutschland sein Theater-schaffen ganz entscheidend. Als am 12. April 1957 achtzehn namhafte Wissenschaftler auf Adenauers Pressekonferenz über die “taktischen” Atomwaffen als eine Form von «Weiterentwicklung der Artillerie»<sup>4</sup> mit dem öffentlichen Appell reagierten, der als *Göttinger Erklärung* weltbekannt wurde, befand sich auch Weisenborn unter den zahlreichen Intellektuellen, die an den imposanten Antiatomkampagnen teilnahmen. Den Aufruf der sogenannten Göttinger Achtzehn setzte er in einen gesprochen-gesungenen Bühnentext um und schuf damit das erste von den zwei thematisch und ideologisch eng verknüpften Stücken, in denen er sich mit atomarer Bedro-

<sup>2</sup> Er publizierte vor allem unter den Namen Eberhard Foerster und Christian Munk. Zu diesem bis heute noch wenig erforschten Thema vgl. Hans-Peter Rüsing: *Das Drama des Widerstands: Günther Weisenborn, der 20. Juli 1944 und die Rote Kapelle*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2013.

<sup>3</sup> Vgl. Günther Rühle: *Theater in Deutschland 1945-1966. Seine Ereignisse – seine Menschen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2014, S. 55-56.

<sup>4</sup> Die Kabinettsprotokolle der Bundesregierung 1957. Hrsg. für das Bundesarchiv von Ulrich Enders, Hans Booms. München: Oldenbourg 2000, Bd. 10, S. 16.

hung und Wiederaufrüstung in Deutschland direkt auseinandersetzte. Es entstanden im Frühling 1958 die Szenenbilder der *Göttinger Kantate* und, wenige Monate später, das Schauspiel *Die Familie von Nevada*, das nachher in *Die Familie von Makabab* umgetitelt wurde. Beide Texte thematisieren Notwendigkeit und Legitimität von Protest und Auflehnung, indem sie das für den Atomdiskurs durchaus zentrale Motiv der "Angst" aufgreifen und politisch durchdeklinieren. Angst wird bei Weisenborn, wie hier ausgeführt werden soll, zum dramatischer Kristallisationspunkt, der mal als Metapher, mal als Leitmotiv benutzt wird, als Indiz für moderne Verunsicherung oder als Zeichen einer beunruhigenden Entwicklung der Geschichte. Im Folgenden wird diese thematische und lexikalische Omnipräsenz von dem Angstbegriff und den dazugehörigen Varianten von Panik, Gefahr, Drohung, Schrecken in den Fokus gerückt.

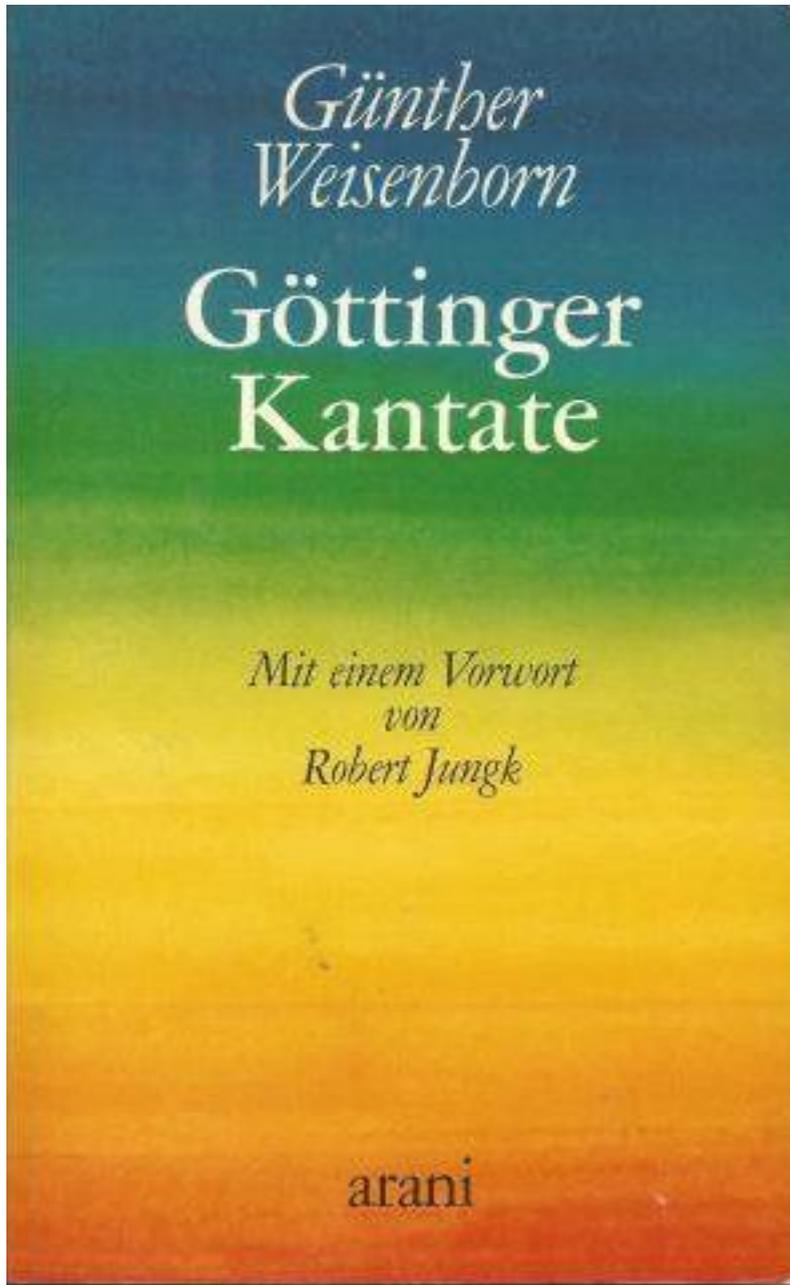
## 2. Die Kantate: Warnung als Kunstprogramm

Ostentativ und programmatisch wird die *Göttinger Kantate* «als öffentliche Warnung niedergeschrieben», wie der Untertitel angibt. Weisenborns Hoffnung auf Wirkung seines Appells ist in der Widmung deutlich ausgesprochen: Das Stück ist ausdrücklich «all jenen zugeeignet, die irgendwo in der Welt aufstehn und ihr Wort für die Menschlichkeit erheben»<sup>5</sup>. Diesem Imperativ zufolge wurde die *Kantate* am 18. Mai 1958 zum Auftakt des SPD-Parteitages in der Stuttgarter Liederhalle uraufgeführt, aber eine geschlossene Voraufführung hatte kurz vorher schon bei der IG Metall in der Berliner Kongresshalle nur für die Gewerkschaftsmitglieder mit Erfolg stattgefunden. Die Regie der Vorstellung auf dem SPD-Kongress übernahm Weisenborns langjähriger "guter" Freund Piscator<sup>6</sup>; für die Musik konnte Weisenborn die damals am Gipfel ihrer Karriere stehende Komponistin und Piscators Mitarbeiterin Aleida Montijn gewinnen. Die hochkarätige Inszenierung, das brisante Thema und der kräftige halb dokumentarische, halb balladeske Mischstil der *Kantate* erregten natürlich großes Aufsehen, doch das veränderte politische Klima, das auf den Wandel der SPD und deren

---

<sup>5</sup> Günther Weisenborn: *Göttinger Kantate*. Den Aufruf der achtzehn Wissenschaftler und die großen Gefahren unseres Jahrhunderts szenisch darstellend, als öffentliche Warnung niedergeschrieben [1958]. Mit einem Vorwort von Robert Jungk. Berlin: Arani 1984, S. 13. Im Folgenden unter der Sigle GK direkt im laufenden Text zitiert. Die Dramatis Personae werden in doppelte Anführungszeichen ("") gesetzt.

<sup>6</sup> Es war eigentlich Piscator, der Weisenborn als solchen bezeichnete. Vgl.: Erwin Piscator: *Das ABC des Theaters*. Literarische Tradition. Hrsg. und mit einem Nachwort von Rudolf Wolff. Berlin: Dirk Nishen Verlag 1984, S. 62, 69.



Günther Weisenborn: Göttinger Kantate. Mit einem Vorwort von Robert Jungk.  
Berlin: Arani 1984.

rechten Führer in Sache "Rüstungspolitik" und auf das Verbot der Volksbefragung über Atomwaffen seitens des Bundesverfassungsgerichts im Juli 1958 folgte, erschwerte weitere Aufführungen des Stückes.

Insgesamt fand die *Göttinger Kantate* geteilte Aufnahme, Akklamation, gewiss aber auch Ablehnung. Der *Spiegel* schrieb harte Worte gegen das Agitationsstück, das der Rezensent als «Atom-Tod-Moritat im Holzhammer-Stil»<sup>7</sup> beanstandete. Weisenborns Antwort ist in politisch-geschichtlicher Hinsicht bedeutsam. Er reagierte nämlich mit einem Leserbrief, in dem er die feindseligen Urteile auf den «herrschenden Belagerungszustand gegen die Linke» zurückführte. Die *Kantate* habe jedoch «nichts mit Parteidingen zu tun», sie sei rein dokumentarisch und diene «ausschließlich der Bewegung gegen eine nukleare Aufrüstung»<sup>8</sup>. Durch den eindringlichen Rückgriff auf wahre Ereignisse wolle also Weisenborn in erster Linie die historischen und gesellschaftlichen Zustände rekonstruieren, in denen sich die Aktion "Kampf dem Atomtod" ab 1957 entfaltete und gegen das Vorhaben der Bundesregierung richtete, die Bundeswehr mit Nuklearwaffen auszurüsten<sup>9</sup>. Tatsächlich fasst der Text in seiner Anklage vor allem die Aktualität der Remilitarisierung ins Auge: «Tötungstechnik» (GK, 17), «Riesengeschäfte» (GK, 26), «Massenvernichtungsmittel» (GK, 28), «Wettrüsten» (GK, 30), «radioaktive Verseuchung» (GK, 39), «atomare Bewaffnung» (GK, 48), «Aufrüstung» (GK, 57), schließlich die Forderung nach «Abrüstungsverhandlungen» (GK, 58), sind die wiederkehrenden Begriffe, auf die thematisch die *Kantate* eingeht. In der formalen Gestaltung ähnelt sie aber eher einem Oratorium, das Sprache und Musik verbindet und einen fast

---

<sup>7</sup> O.A.: "Revolte im Parkett". In: *Der Spiegel* 22 (1958), 28. Mai 1958, S. 20-22, hier S. 20: «Es waren halbe und ganze Wahrheiten mit ganzen und halben Unwahrheiten durcheinandergerührt, in der Manier der roten Theater-Avantgardisten aus den frühen zwanziger Jahren gestammelt». In demselben Heft veröffentlicht *Der Spiegel* auch einige Szenen aus der *Kantate* ("Die Partei ist die Kultur. Leseproben aus der *Göttinger Kantate* von Günther Weisenborn", ebenda, S. 23).

<sup>8</sup> Zit. in Sibylle Hentschke: Nachwort zu: Günther Weisenborn: *Göttinger Kantate*. A.a.O., S. 67-74, hier S. 73. Mit Blick auf diesen grundlegenden Aspekt des Werkes hat Mingyi Yuan in ihrer Studie: *Zwischen dramatischer Ballade und Dokumentartheater. Bühnenstücke von Günther Weisenborn. Mit einem Vorwort von Volker Klotz*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2002, die besondere Rolle der *Göttinger Kantate* für die ganze Entwicklung des Dokumentartheaters betont.

<sup>9</sup> Eine umfangreiche Untersuchung über die Forschung zu diesem Gebiet und der von der Bewegung KdA inspirierten fiktionalen Literatur bietet das immer noch aktuelle Buch von Raimund Kurscheid: *Kampf dem Atomtod! Schriftsteller im Kampf gegen eine deutsche Atombewaffnung*. Köln: Pahl-Rugenstein Verlag 1981 (über Weisenborn: S. 304-309 und S. 338-349).

liturgischen Charakter hat, wie auch der Eingangsgesang (*Introitus*, GK, 15-16) und der Gebrauch der Kanzel in der Choreographie überdeutlich zeigen. Insgesamt bietet das Stück eine eigenartige Montage aus Manifest-Passagen, Zeitungsartikeln und Zitaten aus politischen Reden, die sich mit Projektionen und lyrischen Balladen vermischt. Musikalische Einschübe schalten sich in die Darstellung unterstützend ein.

Der Handlungsablauf ist in 22 nummerierte Abschnitte eingeteilt, die anhand des Göttinger Appells Entstehung und ersten Einsatz der Atom-bombe, sowie Entwicklung und zunehmende Drohung der Nuklearpolitik vergegenwärtigen sollen. Gerade in dieser internen Vorgehensweise entfaltet die *Kantate* eine argumentative Dynamik der "Warnung", die sich erstens aus dem Wechselverhältnis zwischen Wissenschaftlern und Politikern – unter den Darstellern als "Hersteller" und "Handhaber" vorgestellt – und zweitens aus den eingeschobenen Kommentaren der auktorialen Stimme des "Berichters" ergibt. Damit suggeriert das Spiel eine dialektische Auslegung der Kernenergie-Geschichte, wo der wissenschaftliche Fortschritt seine Kehrseite in den Interessen der Machthaber und in der Außerachtlassung aller Konsequenzen der Menschheits- und Weltzerstörung hat. So werden im Stück einerseits Physiker wie Einstein, Chadwick, Fermi, Straßmann, Hahn, Meitner, Bohr und Joliot-Curie (GK, 20) lobend genannt («In unserem schwer atmenden Jahrhundert / nahmen sie Jahrhunderte voraus / durch Denken, Experiment und Erfahrung», GK, 21). Andererseits sprechen sich die "Handhaber" – als bloße Ausführer der politischen Ordnung und als eifrige Verfechter der vermeintlichen "Verteidigung" – von jeder Schuld frei: «Wir vertreten die Politiker dieser Welt, / [...]. Wir dienen als ... / Präsidenten / ... Minister ... Staatssekretäre ... Generäle / ... dem Wohle unserer Völker / an verantwortlicher Stelle [...]. Wir brauchen eine ausreichende Verteidigung, sonst sind wir schutzlos den Drohungen gegenüber. [...] Jawohl! / Die Verteidigung» (GK, 19, 29). Und auch die "Hersteller" fühlen sich für den schrecklichen Lauf der Dinge nur halb verantwortlich: Sie wurden «einfach gezwungen, / die große Bombe zu bauen» (GK, 22), lautet die gewohnte Entschuldigung der Physiker.

Dabei kommt auch bei Weisenborn jene im Genre der sogenannten Atomdramen oft thematisierte Diskrepanz von Idee und Ergebnis zum Vorschein, die einige Jahre später Dürrenmatts Newton am Bild der Glühbirne, die letzten Endes jeder "Esel" zum Leuchten zu bringen vermag, so eindrucksvoll veranschaulichen wird<sup>10</sup>. Fast parallel dazu heißt es in Wei-

<sup>10</sup> «So vermag heute jeder Esel eine Glühbirne zum Leuchten zu bringen – oder eine

senborns *Kantate*: «Die Erfindung überwältigt die Erfinder» (GK, 22). An einer anderen Stelle formulieren die “Hersteller” den im moralisch fragwürdigen Handeln des Wissenschaftlers verankerten Gewissenskonflikt noch bündiger: «Viele lobenswerten Absichten haben Krieg entfacht. / Den Absichten des Menschen steht der Effekt / oft erstaunlich fremd gegenüber» (GK, 55). Verwirrend überlagern sich hier Vorhaben und Folgen, Forschung und Anwendung, Gebrauch und Missbrauch, Gesichtspunkte von “Handhabern” und “Herstellern”, die einander gegenüberstehen, doch auf eine subtile und perverse Art auch einander brauchen.

### 3. Latente Drohung, manifeste Angst

Allen Akteuren, die im Entwicklungsprozess der Kernenergie involviert sind, sind die in der *Kantate* wiederholt beteuerten Gefühle von “Angst” und “Drohung” gemeinsam. Nicht von ungefähr handelt es sich dabei auch um die am häufigsten verwendeten Wörter im Stück. Angst und Drohung bilden einen Themenkomplex, der beide Atomdramen von Weisenborn miteinander verbindet und alle ihre Bereiche umfasst, von der Deutung allgemein politischer und gesellschaftlicher Gehalte bis zur individuellen Wahrnehmung des Einzelnen. Angst ist zunächst ein konstanter Zustand der Unsicherheit, der seit der Kernspaltung herrscht. In ihm scheinen auch Sorge und Unruhe der Völker fundiert zu sein:

*Handhaber*: Die Politiker aber im Kriege verwickelt  
forderten die Bombe,  
und Militär ließ aus dem kobaltblauen  
Himmel Japans  
zwei gezielte Atombomben  
auf zwei Städte niedersinken  
*Sprecher*: Seit dieser Stunde aber leben  
*Hersteller*: die Hersteller in Sorge,  
*Handhaber*: die Handhaber in Angst  
*Sprecher*: ... und alle Völker dieser Erde  
*Chor*: ... in Unruhe. (GK, 15-16)

Aber Angst besitzt dann auch die Fähigkeit, sich von den Ursachen zu autonomisieren: In der kühnen katachrestischen Wendung der «bleiche[n] Angst», die «durch die blühenden Provinzen der Welt» (GK, 25) läuft, überträgt sich ihre Wirkung auf die Erscheinung selbst. Das unheimliche Hintergrundgeflüster – «Angst ... Angst ... Angst ... Drohung» (GK, 19) – wird

---

Atombombe zur Explosion», Friedrich Dürrenmatt: *Die Physiker*: eine Komödie in zwei Akten. Zürich: Diogenes 1962, S. 19.

im Text mehrmals vernehmbar. Und während die “Hersteller” zugeben müssen, sie «arbeiten weiter ... aber in Sorge ... Sorge ... Sorge» (GK, 20), täuschen die “Handhaber” die Bevölkerung mit falschen Beschwichtigungen: «Keine Beunruhigung, keine Sorge, keine Angst! / Wolken sind nichts als Regen, ungefährlich ...» (GK, 36).

Der Angst-Begriff grenzt also einen Bereich ab, der unterschiedliche Elemente des sozialen, historischen und politischen Systems enthält. Die Besorgnis der Menschen um ihre Zukunft ist zuerst aus ihrer Geschichte heraus zu verstehen:

Nicht lange nach dem ersten Weltkrieg  
entstand aufs neue Angst in der Welt,  
jene Angst, die Drohungen produziert.  
Mit der wachsenden Angst aber  
blühten die Rüstungsindustrien auf. (GK, 17)

Seit Hitlers Macht ist Angst «ein Gespenst in der Welt: Angst, / die Angst vor jenem verwilderten Volk, / das ein Land nach dem andern überfiel» (GK, 21). Sie hat die Nachkriegsgeschichte über Jahre hinweg geprägt und selbst Gewalt erzeugt: Angst zieht nach sich gegenseitiges Misstrauen, setzt genau jenen Teufelskreis in Gang, mit dem der Domino-Effekt der internationalen Politik rechnet: Die Weltmächte «leben in Angst voneinander», «die Tochter der Angst heißt Drohung», und darum «benützen» (GK, 19) sie die Staaten, um ihre Interessen durchzusetzen. Die Gleichstellung der Angst mit Bomben und Krieg liegt auf der Hand, ist ja für die “Handhaber” *Das Ziel* schlechthin, wie der Titel der IX. Szene deutlich ankündigt:

Überall wachsen düstere Atombasen  
[...]  
überall bereitet man sich emsig  
auf den Atomkrieg vor.  
Bomben sind genügend da.  
Der kalte Krieg ist da.  
Die Angst ist da.  
Die Drohung ist da (GK, 27).

Der “Chor” kommentiert die eskalierende Phase der Weltkriege und die Perfektionierung der «Tötungstechnik» (GK, 16, 17), skandiert die unheilvollen Jahre der Geschichte «1918!», «1945 ...» (GK, 17-18), begleitet stöhnend und singend Reden, Ausrufe und Rezitative, während ein “Blutpegel” dem Zuschauer die Millionen Toten in regelmäßigen Abständen anzeigt. Der “Berichter” macht sich zum Sprachrohr aller friedlich gesinnten Widerstandskämpfer, zum Sprecher ihrer schwerwiegendsten Frage: «Und die

Entwicklung geht weiter – wohin?» (GK, 18). Als Wortführer des Verfassers wendet er sich mal an die *Dramatis Personae* – «Ich rufe die Regierungen, die Männer, die über die Bombe verfügen, die Handhaber der Bombe» (GK, 18) –, mal direkt an die Zuschauer: «Wer gegen die atomare Aufrüstung ist, hebe die Hand» (GK, 57).

Seine Figur wechselt sich auf der Bühne mit dem “Instruktor” ab, sodass die beiden über den erschreckenden Verlauf des Atomkriegs detaillierte Informationen liefern. Benachrichtigt wird das Publikum zunächst davon, dass die Kernforscher in einen «schweren Gewissenskonflikt» gerieten, «als im Dezember 1941 ein Kriegsrat» beschloss, «die Atomenergie voll für den Krieg einzusetzen» (GK, 22). Hierbei weisen Instruktor und Bericht (Bild V: *Die erste Anwendung*) auf die militärisch neuralgischen Punkte des Japankriegs genau hin: Den Start von Okinawa, den US-Bomber über «den klarblauen Sommerhimmel der Großstadt Hiroshima», die Vernichtung von 100 000 Menschen, («davon an Kindern etwa 15 000»), die Ausradierung Nagasakis (GK, 23). In der daraus resultierenden geopolitischen *Konstellation* (wie das folgende Bild heißt) sind die Adressaten von Weisenborns Tadel «die vier Sieger», die sich die Spaltung des besiegten Deutschlands («die Hälften in ihren Händen: die Hälften Deutschlands», GK, 24) und den historischen Frontwechsel zunutze machen: «Aus dem Waffengefährten aber / war ein Feind geworden, / aus dem besiegten Feind aber / ein Waffengefährte» (GK, 24).

Was aber Weisenborns Protest am meisten anstrebt, ist die Entlarvung der Angststrategie, die für ihn den kriegsorientierten politischen Diskurs in den 50er Jahren entscheidend mitbestimmt. Im Bild VIII, *Das Fabelchen vom Interessenten*, schildert der Dramatiker den Vorgang einer geschickten Manipulation. Ihm liegt besonders viel daran, die Rolle der «Meinungsproduzenten» bei dem Erwecken unverantwortlicher Vorstellungen zu betonen. Was er einige Monate später im Drama *Die Familie von Makabah* als «geschminkte Informationen, kosmetische Berichte»<sup>11</sup> zusammenfassen wird, taucht schon hier als Gefahr «listig vorfabriziert[er]» (GK, 24) Meinungen auf. Der Autor stellt bei dem Prozess der Meinungsbildung eine demagogische Beeinflussung der Gedanken fest, die sich in dem folgenden aggressiven «Vorstellungsschema» kristallisieren:

---

<sup>11</sup> Günther Weisenborn: *Die Familie von Makabah*. In: Ders.: *Theater*. München-Wien-Basel: Kurt Desch Verlag 1964-1967, Bd. IV, S. 117-179, hier 143 (erste Fassung: *Die Familie von Nevada und ihre Darstellung auf dem Theater*. Unverkäuflich. Bühnen-Ms., Berlin: Henschel o.J. [1959]). Im Folgenden unter der Sigle FM direkt im laufenden Text zitiert.

Der sich christlich nennt, greift zur Bombe.  
 Der Sicherheit sagt, wählt die Katastrophe.  
 Der Freiheit sagt, lobt den Selbstmord.  
 Der Frieden sagt, rüstet zum Krieg. (GK, 25)

Die Aufmerksamkeit wird nochmals auf die Kurzsicht der Politiker gelenkt, die den unaufhaltsamen Ablauf «von der Angst in die Drohung, / von dort in die Rüstung, von dort in das Wettrüsten / mit der Atombombe» (GK, 30) bewusst dirigieren. Angst wird hier also zu einer Spirale, die sich zu einem verheerenden Punkt verdichtet, in dem sie gipfelt, einem neuen Weltkonflikt. «Es ist alles bereit für den 3. Weltkrieg» (GK, 26), kündigt der “Berichter” an. Das imminente Risiko wird im XV. Bild (*Der dritte Krieg*) beschrieben. Aber angesichts der schrecklichen Aussicht, dass sich ein neuer Konflikt entzündet, können die “Hersteller” nur resignieren: «Wir kennen keine technische Möglichkeit, / große Bevölkerungsmengen / vor dieser Gefahr sicher zu schützen!» (GK, 43).

Nach der Darlegung des Entwicklungsprozesses der Atomfrage geht die *Kantate* mit dokumentarischen Teilen weiter, authentischen Zitaten aus Adenauers Rede und dem *Göttinger Manifest* (Bild XII), Tellers Äußerungen (GK, 51), Berichten zu Nukleartests und deren letalen Auswirkungen (Bild XIII: *Die sanfte Strahlung*). Ungehörte Warnungs- und Oppositionsstimmen werden genannt, wie z.B. Ossietzky, Toller, Tucholsky, Mühsam, Brecht, Hans Otto, Wiechert und Mierendorff (GK, 32). Es wird ferner an Robert Oppenheimer erinnert – der wie all diejenigen, die «in die Atomgeheimnisse eingeweiht» sind, nunmehr «eine apokalyptische Gefahr für die Menschheit» (GK, 42) voraussieht<sup>12</sup> – sowie an die vielen anderen Gelehrten, die tausendweise unter Linus Paulings Führung vor der Bombe warnten (GK, 53). Wie schon angedeutet, fehlt es aber auch nicht an liedhafteren Teilen, wie das didaktisch-mahnende *Alte Lied vom alten Lehrer Leid* (Bild XVI) und *Die Ballade vom Bikini-Fisch* (Bild XIV) über den Unfall vom radioaktiv verseuchten japanischen Fischkutten, dem Glücklichen Drachen, ein ebenfalls immer wiederkehrendes Motiv in dem beachtlichen Korpus von Japan gewidmeten Atomdramen.

Die abschließende Bildergruppe ist eher politisch-theoretischer Natur und erörtert die Angstthematik in der *Deutschen Diskussion* (Bildtitel XVII),

<sup>12</sup> Es handelt sich hier, wie auch an zahlreichen anderen Stellen des Textes, um die wörtliche Wiedergabe eines Interviews, in diesem Fall um ein Gespräch Oppenheimers mit einem Pariser Journalisten. Dazu vgl. Gerhard Gollwitzer: “Globales Hiroshima oder globale Entspannung”. In: *Blätter für deutsche und internationale Politik* 3 (1958), S. 433-437, hier 433; und Klaus Hoffmann: *J. Robert Oppenheimer: Schöpfer der ersten Atombombe*. Berlin-Heidelberg-New York: Springer Verlag 1995, S. 265.

d.h. durch die Uneinigkeit, die im Lande über Lagerung von Nuklearbomben und Vorbereitung von Vorrichtungen herrscht. Die Rekonstruktion der Debatte über «bereits neue Superbomben» (GK, 50) und die «wahnwitzigen Pläne», die hinter sogenannten «Schutzmaßnahmen» (GK, 51) stecken, soll jene schuldige Unwissenheit der “Handhaber” aufdecken, welche Weisenborn durch den anaphorischen Gebrauch der Frage «Ist Ihnen bekannt ...» (GK, 50-51) rhetorisch unterstreicht. Damit wird dem Werk fast der Charakter eines Verhörs verliehen: «Jawohl, ein Verhör Ihrer Vorstellungen, / Ihrer primitiven und veralteten Denkweise» (GK, 50).

In den letzten zwei Szenen bildet “die Stimme der Vernunft” den idealen Schluss der *Kantate*. Unter der Ägide des *Göttinger Manifests* – selbst ein «Manifest der Vernunft», für das sich der Schriftsteller bei der «Elite der deutschen Atomforscher» bedankt (GK, 61) – gesellt sich zum Autor noch Einstein, der betont, dass man nur noch «warnen und immer wieder warnen» muss, während sich Albert Schweitzer für die Notwendigkeit eines Weltabkommens zum Verzicht auf die Bombe (GK, 61) ausspricht. Im *Finale* ist es noch einmal der Chor, der resümierend die Widerstandsbedeutung des Gesamtstückes herausarbeitet. Im Namen des «großen Plan[s] der Vernunft», der «zwischen den Völkern Gespräche! / zwischen den Feinden Verhandlung / und Frieden für dieses Jahrhundert» (GK, 62) fordert, ruft Weisenborn mit dem wiederholten Imperativ «Widersteht!» (GK, 62-63) zum Protest gegen den «kleinen Plan der Angst, der Drohung» (GK, 62) explizit auf und bringt die musikalische Szene des *Finale* zu ihrem pathosbeladenen Ende:

*Großer Chor.* Laßt uns den Kommenden, den Ungeborenen  
die Erde hinterlassen, frei und lebenswert!  
Groß ist der neue Tag, wenn ihn der Mensch,  
gereift durch Leid,  
in seiner Herrlichkeit und Kraft endlich begreift! (GK, 63)

#### 4. *Lehrhafte Angst als Faktor für politisches Handeln*

Gefahr und Angst, Drohung und Bewusstwerdung, Wissenschaft und Zerstörung, Warnung und Appell sind fundamentale Bestandteile auch in dem 1958 aus dem gleichen Kontext heraus entstandenen Schauspiel *Die Familie von Nevada*. Die Botschaft beruht aber diesmal nicht auf dokumentarischer Authentizität. Ganz im Gegenteil wird hier das Risiko atomarer Bewaffnung und experimenteller Kernforschung am fiktiven “Leben” einer Puppenfamilie exemplifiziert, die Atomtests ausgesetzt wird. Der in der *Göttinger Kantate* als strategisches Mittel im Dienst der Theorie gegenseitiger

Abschreckung verachtete Angstbegriff erhält hier eine konstruktive Konnotation, nämlich in Verbindung mit weitblickender Vorsicht und Bewusstwerdung der nuklearen Bedrohung. Bereits in den ersten Szenen wird "Gemütlichkeit" zugunsten der Kategorie einer nützlichen Angst vom Text programmatisch gebannt: «Nein, es ist zu gemütlich, zu bieder, zu wenig Angst am Tisch, am besten sofort Angst, eine Panik, Entsetzen ...» (FM, 125). Das Programm spricht nicht zufällig Cricot aus, der eigentliche Drahtzieher der gesamten Handlung und die kommentierende Instanz des Dramas. Die schließlich gerettete, aus ihrer Passivität zu wirklichem Leben erwachte Puppenfamilie soll das Publikum mahnen, aus ihrem abschreckenden Exempel die adäquate Lehre zu ziehen, es auffordern, gegen jegliche Art von Krieg und Vernichtung eine gemeinsame Sprache zur reziproken Verständigung zu entwickeln.

So wie die *Göttinger Kantate* hatte aber auch dieses Proteststück zu Weisenborns Lebzeiten kaum Glück auf den Bühnen. Von der unter dem Titel *Die Familie von Makabah* wieder abgedruckten Fassung soll zwar 1962 eine Lesung gegeben haben, aber richtig uraufgeführt wurde das Spiel erst am 18. Oktober 1984 in Berlin durch das Arbeitertheater Maxim Gorki. Die vom Autor selbst vorgenommene Ersetzung des historisch-geographischen Bezugs auf den Ortsnamen "Nevada" – den zu trauriger Berühmtheit gelangten US-Staat des Atomtestgeländes in der Wüste – durch die fiktive Ortsbezeichnung "Makabah" im endgültigen Titel zeigt, wie nun Weisenborn sein Konzept einer «ortlosen Dramaturgie»<sup>13</sup> an einem Zeitstück erproben wollte. Daran offenbart sich seine didaktisch mahnende Absicht, den Einzelfall für das Schicksal des Menschengeschlechts jenseits aller Koordinaten metonymisch zu benutzen und die Drohung, die über der Puppenfamilie schwebt, zu universalisieren: «Sie sollen Menschen vertreten» (FM, 132), sagt überdeutlich eine der Figuren im Stück. Die Gefahrproblematik – wie man schon in den Anfangsäußerungen des Verfassers liest – betrifft nicht ein bestimmtes Land, die «auftretenden Personen sind nicht national identifizierbar», ihr Ort liegt «mitten unter allen Nationen [...], auf dem Meridian der Menschheit» (FM, 118).

Solcher Meridian der Menschheit kann überall sein, er sieht überall gleich aus und rückt Weisenborns Gestalten in eine fast epische Distanz. Gerade dieser Versuch, seiner dramatischen Welt trotz der dringend aktuellen Frage

---

<sup>13</sup> Vgl. Günther Weisenborn: *Ortlose Dramaturgie [1951-1954]*. In: Ders.: *Theater*. A.a.O., S. 197-204. Auch bezüglich der Ballade vom Eulenspiegel hatte der Autor geschrieben, er sei bemüht, «den szenischen Ablauf von zwei der drei aristotelischen Einheiten zu befreien, denen des Ortes und der Zeit», ebenda, S. 279).

eines nuklearen Kriegs zeitlose Dimension zu verleihen, reiht den Dramatiker – wie Wolf Gerhard Schmidt in seiner umfangreichen Studie zum deutschen Drama und Theater der Nachkriegszeit bemerkt hat – in die Schar der deutschen Brecht-Rezipienten ein, er sei ja «der bedeutendste»<sup>14</sup> unter ihnen. In seiner parabelhaften Aussagekraft verfolgt das Spiel einen ausgeprägten lehrhaften Zweck ganz im Brechtschen Sinne der Aufforderung zum Denken und Handeln. In diesem Zusammenhang weist Schmidt zu Recht auch auf den «metapoetischen Charakter» des Dramas *Die Familie von Makabab* hin, «denn bei Weisenborn wächst die Präsenz epischer Muster mit der Bedeutung des Themas – in diesem Fall das kaum zu überbietende “Ende der Kultur”»<sup>15</sup>.

##### 5. Der verfeinerte Kannibalismus vom Atomzeitalter

In der stetigen Argumentation zur Krisenzeit von Vernunft und Zivilisation offenbart der Dramatiker sowohl in der *Göttlinger Kantate* als auch im Spiel *Die Familie von Makabab* ein Weltbild, das von Misstrauen und Vorsicht gegenüber dem Fortschritt tief geprägt ist. Hatte Weisenborn in der *Kantate* die Intellektuellen selbst darüber klagen lassen, «daß die Forschung / weitergeht und daß die Wissenschaft bald vor [...] Tötungsmöglichkeiten steht» (GK, 51), so wird in *Die Familie von Makabab* der Fortschrittsdrang als “barbarisch” kategorisch angeprangert. Unverhohlen skeptisch drückt sich da der Physiker Cricot, zweifelsohne die Person im Text, mit der sich Weisenborn am meisten identifiziert, über den Nexus von Krieg, Angst und Tod im “troglodytischen” Zeitalter aus:

Auch der wissenschaftlich verfeinerte Kannibalismus bleibt Mord. Die Welt befindet sich heute noch im troglodytischen Zeitalter. Statt in Erdhöhlen hausen wir in Mietszimmern. Aber sind wir wirklich nicht Kannibalen mit Achtzylinder, Eisschrank und Neonlicht? Gewiß, gewiß, wir haben außerhalb ein wenig Zivilisation entwickelt, gewiß, und unsere Außenwelt technisch aufbereitet, prächtig, prächtig ... Aber hier tief innen in unseren Hirnen herrscht immer noch der alte Urwald, und der heisere Schrei des Raubtieres bellt immer noch in unseren Schädeln, und heult: Krieg ... Angst ... Tod ... und Megatod!

---

<sup>14</sup> Wolf Gerhard Schmidt: Zwischen Antimoderne und Postmoderne. Das deutsche Drama und Theater der Nachkriegszeit im internationalen Kontext. Stuttgart und Weimar: Metzlerverlag 2009, S. 604.

<sup>15</sup> Vgl.: Wolf Gerhard Schmidt: Zwischen Antimoderne und Postmoderne. A.a.O., S. 607.

... Oh, gewiß, gewiß, unsere rosarasierten Brillengesichter sind gewaschen und kühl, aber dahinter denkt es barbarisch, und um so gefährlicher, weil der Kannibale heute Technik und Wissenschaft gelenkig handhabt (FM, 143).

Vor dem Hintergrund dieser nur auf «Technik und Wissenschaft» abzielenden Entwicklung der Kultur, die das Raubtier «in unseren Schädeln» nicht auszuradieren vermag, lässt Weisenborn auch seine Marionetten agieren; eine Maske tragende Schaufensterpuppen, die, «mensenähnliche Bedingungen» (FM, 132) darstellend, als bewegliche Figuren auftreten, nur um Tests mit Nuklearwaffen unterzogen zu werden. Um sie herum kreist die erschreckende Thematik der modernen “Kannibalen”, die eine neuartige Mordmodalität eingesetzt haben. Sie sind es, die für die Menschen als Versuchsobjekte «den Tod wissenschaftlich erdenken, einen so großen Tod, daß man vorher nicht weiß, ob nachher noch ein einziger Mund in der Welt Atem hat» (FM, 137). Entsprechend der sich allmählich konsolidierenden Typologie der Wissenschaftlerdramen<sup>16</sup> entwirft hier Weisenborn eine Triade von Forschern, die in das Vorhaben in unterschiedlichem Maße verwickelt sind und eine differenzierte Palette an Verhaltensmöglichkeiten der Wissenschaftlerfiguren aufzeigen. Erstens der schon erwähnte Dr. Cricot, der sich als einziger gegen die Kernversuche einsetzt; zweitens sein ehemaliger Kollege und Leiter des Forschungsinstituts Greppi, der sich aus ohnmächtiger Verzweiflung umbringt, nachdem ihn Cricot im Namen der Menschheit zu überreden versucht hat, von den Explosionen abzulassen; und schließlich Jönsson, der im Werk den Inbegriff des negativen Wissenschaftlers absolut verkörpert. In seiner Skrupellosigkeit vertritt Jönsson den üblichen Typ des gewissenlosen, von der profit- und machtgerigen Regierung unterstützten Forschers, der eine der repräsentativsten Richtungen des Atomtheaters monopolisiert: das auf Funktion und Verantwortung der Wissenschaft aufgebaute Physikerdrama.

Doch im Unterschied zum Repertoire der in den meisten Dramen topisch gewordenen Wissenschaftskonflikten findet sich bei Weisenborn eine höchst originelle, metatheatralische Dimension der Handlung, die zum Gestaltungsprinzip gerade das erhebt, wovon der Text handelt. Denn es ist der Autor selbst, der zusammen mit seinen Forschern sein Experiment im Quadrat durchführt; ein Paradoxon, bei dem sich die gespielte Situation mit der Spielsituation geschickt überlagert. Genauso wie der Dichter ist der gute Cricot der Künstler, der seine Geschöpfe – seine «Komplizen im Gleichnis»

<sup>16</sup> Vgl. Remy Charbon: Die Naturwissenschaften im modernen deutschen Drama. Zürich: Artemis 1974.

(FM, 121) – buchstäblich schafft. Am Anfang des Stückes lässt Cricot die Puppenfamilie aus einer projizierten Gigantographie heraustreten. Er ist es, der sie mit einem Lebenshauch belebt, er formt ihren Charakter. Und so gleitet er bewusst in die Rolle eines “Erzeugers”, der, wie er selbst bekennt, einen wahren Schöpfungsvorgang vollzieht:

Das ist die erste Stufe. Sie lernen ihre Beziehungen zu Mitmenschen und Dingen kennen. Damit werde ich mich nicht lange aufhalten. Sie vergessen, daß sie Industrieprodukte sind. Sie haben zu atmen angefangen, sie sind erwacht. Ein Schöpfungsakt ist vollzogen. Aber ich sollte ein wenig Pfeffer in die Familie geben, einen komischen Kontrast. Eine Prise «Freut euch des Lebens». (FM, 124)

Ihm gegenüber stellt Weisenborn als stereotype lebensverneinende Fanatiker die bösen Physiker, die “Kannibalen” von heute, die sich in «die geheimen Katakomben der Physik» (FM, 157) zurückgezogen haben, und lässt sie auch mit seinen Marionetten «etwas [...] ausprobieren» (FM, 132).

Die produktive Dynamik dieser doppelt gerichteten “Kreation” bestimmt im Text die Koexistenz von zwei Ebenen: der realen und geschichtlich konkreten, wo von «Kernenergie» (FM, 135), Einstein und «Kernreaktoren» (FM, 148), «Globalkatastrophe» (FM, 154), «Versuchsexplosion» (FM, 174), «Strahlungsblindheit» (FM, 176) usw. die Rede ist, und der irrealen, die doch eine ethisch höhere und echtere Realität hat. Darin bewegen sich die Schaufensterpuppen wie Menschen, manchmal zärtliche, manchmal komische Effekte produzierend: Sie ziehen sich an und befreien sich von den unbequemen angehängten Preisschildern, sie ernähren und verlieben sich sogar, wie das glückliche Liebespaar Gog und Lal. Auf diese Puppen, als einfache Wesen und rebellierende Opfer, wird schließlich alle Hoffnung gesetzt.

Aber durch beide Handlungssphären geht auch hier das unausbleibliche «Gesetz der Angst» (FM, 135) wie ein das atomare Zeitalter überhaupt kennzeichnender Leitfaden: Es ist das individuelle Gefühl, das vor der angekündigten Explosion von den Mitgliedern der kleinen Puppenfamilie Besitz ergreift, und zugleich die sich allgemein verbreitende Weltangst vor Zukunft und Zerstörung. Auch in *Die Familie von Makabab* taucht der Angstbegriff in mannigfachem Zusammenhang mit Tod und Krieg auf, meistens im Gegensatz zur Sphäre der Rationalität, zu dem Feld der Vernunft- und Friedensbestrebungen, die Cricot verfolgt. Klar und nüchtern sieht er in der «große[n] Stunde der Geschichte» – in jener Stunde, in der die Menschheit «an der Wende der Welt» steht – nur zwei Alternativen: entweder «Angst, Drohung, Rüstung, Krieg, Megatod, Abschaffung der Menschheit in der

Globalkatastrophe, oder Vernunft, Verständigung, Abschaffung des Götzen “Waffe”, Frieden» (FM, 154).

Aus der Überzeugung, dass die Mobilisierung von Angst einen absichtlich funktionalen Wert im Rahmen der Kriegs- und Nuklearpolitik der Staaten hat, macht also Cricot-Weisenberg kein Hehl. Die Hauptfrage lautet nur: «warum aller Reichtum in materialisierter Angst angelegt wird, in Waffen!» (FM, 155), denn selbst die «Forderung der Superbombe stammt aus der Angst! Nämlich, schwächer zu sein als der Feind» (FM, 140). Die Menschen müssen mithin alles daran setzen, diese Eskalationsspirale zu durchbrechen. Wie die “Hersteller” in der *Kantate*, sind die “Verantwortlichen” dazu berufen, konstruktive Zweifel zu hegen: «Ist es richtig, was wir tun?» (FM, 147), fragt sich auch der Physiker Greppi, als die Skrupel sein Gewissen zu belasten beginnen, «ist es falsch, ist es ein Verbrechen? Glauben Sie mir, wenn ein Wissenschaftler nicht einmal weiß, ob seine Arbeit einem guten Ziel dient oder einem Verbrechen, so lebt er im Niemandsland der Moral» (FM, 147).

In solch einem ethischen “Niemandsland” nunmehr verirrt, von der Unfreiheit seines Berufs und der Kontrolle erdrückt, der er unterliegen muss, ist jeder Wissenschaftler, der sich vom Staat und Militär knechten lässt, zum Scheitern verurteilt. Weisenborns Greppi, der als Forscher mit der eigenen «Gewissenschaukel» (FM, 149) zu kämpfen hat, begeht Selbstmord. Cricot, der gerade aus der Angst vor dem bevorstehenden Risiko atomarer Verwüstung seinen Glauben an eine vernünftige Zukunft konsequent schöpft («die Kernspaltung befiehlt uns den großen Stop», FM, 154), gelingt es hingegen, die fiktive Musterfamilie für ein warmes gefühlvolles Leben im Zeichen der Erkenntnis zu gewinnen.

Freilich setzt der von Weisenborn an dieser Stelle befürwortete Prozess der Bewusstwerdung den engagierten Beitrag der Intellektuellen voraus, die sich an die Spitze der Massen setzen sollen, um sich am demokratischen Kampf gegen den Atomkrieg aktiv zu beteiligen. Wie der Autor selbst in einem Gespräch zuversichtlich ausführt, sind der menschliche Geist und seine «Hirnzentren» nur lahmgelegt: «Man sollte sie anrufen, wecken, neue Allgemeinheiten entwickeln. Der Weltfrieden wird durch die denkenden Gehirne gesichert, wenn sie die Massen erreichen»<sup>17</sup>. Im Drama *Die Familie von Makabab* soll der große Warnungsschluss à la Brecht eben für diese Anregung zum Protest und Nachdenken sorgen. Während eine Radiostimme den unvermeidlichen Countdown zur Explosion herunterzählt, evoziert die 19. laut

---

<sup>17</sup> Josef-Hermann Sauter: Interviews mit Schriftstellern. Texte und Aussagen. Leipzig-Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag 1982, S. 75.

Didaskalie «akustische Szene» die Gewissensentscheidung der «Masse», die im dezidierten Ruf eskaliert: «Wir wollen eine Welt ohne Angst ...!» (FM, 171).

Der gottähnliche Cricot verhindert die Explosion und lässt seine Puppen direkt vor das Publikum treten: «Steht auf und geht!» (FM, 177). Der erste Schritt zur Vertreibung der Angst ist getan. Endlich tragen die lebendig agierenden Marionetten keine Maske mehr, endlich sind sie mit allen Menschen identisch. Hinter anderen Schaufenstern der Welt schlummern aber noch Tausende Puppen, die nichts verstehen und erwacht werden sollen: «Sie hören immer nur ihr altes babylonisches Sprachgewirr! Aber sie werden die neue Sprache lernen». Die Zuschauer werden feierlich zur Tat aufgefordert, sie sollen das metaphorische «Schaufensterglas einschlagen, damit sie uns hören» (FM, 178). Verheißungsvoll wird die kapillarische Wirkung der Warnung verkündet: «Vielleicht verstehtn sie euch heute schon! Sprecht! Sprecht mit aller Energie! Da drüben versteht uns einer schon ... dort auch! ... und dort! Sprecht!» (FM, 178). Das von Weisenborn-Cricot beschlossene Happy End refunktionalisiert noch einmal didaktisch-politisch den Begriff der Drohung, «die Gefahr ist ein großer Lehrer» (FM, 178), und bringt dadurch die von Anfang an ins Visier genommene moralische Belehrung zum Ausdruck.

#### *Verwendete Literatur*

- Ilse Brauer, Werner Kayser: Günther Weisenborn, eingeleitet von Ingeborg Drewitz und Walter Huder. Hamburg: Hans Christians Verlag 1971.
- Manfred Demmer: “Vor vierzig Jahren starb Günther Weisenborn. Menschen bewegen, ihr Leben zu ändern”. In: Kulturvereinigung Leverkusen e.V. (2009), Online-Veröffentlichung: [http://www.kulturvereinigung.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=241:vor-vierzig-jahren-starb-guenther-weisenborn&catid=81:literatur&Itemid=42](http://www.kulturvereinigung.de/index.php?option=com_content&view=article&id=241:vor-vierzig-jahren-starb-guenther-weisenborn&catid=81:literatur&Itemid=42) (zuletzt aufgerufen am 19.06.2016).
- Robert Lorenz: Protest der Physiker: Die “Göttinger Erklärung” von 1957. Bielefeld: transcript 2011.
- Dirk Niefanger: “Die Dramatisierung der Stunde Null. Die frühen Nachkriegsstücke von Borchert, Weisenborn und Zuckmayer”. In: Dirk Niefanger, Walter Erhart (Hrsg.): Zwei Wendezeiten. Blicke auf die deutsche Literatur 1945 und 1989. Tübingen: Niemeyer 1997, S. 47-70.
- Frank Overhoff (Hrsg.): Günther Weisenborn zum 100. Geburtstag. Oberhausen: Athena Verlag 1999.
- Hans-Peter Rüsing: Das Drama des Widerstands: Günther Weisenborn, der 20. Juli 1944 und die Rote Kapelle. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2013.

- Hansjörg Schneider: "Die theatralische Praxis Günther Weisenborns". In: *Sinn und Form* 20 (1968), H. 6, S. 1508-1516.
- Werner Stiefele: "Kampf dem Atomtod – Stücke de 50er Jahre". In: *Kürbiskern* 1 (1982), S. 104-113 (besonders 108-111).
- Günther Weisenborn: *Die Familie von Nevada und ihre Darstellung auf dem Theater*. Unverkäuflich. Bühnen-Ms. Berlin: Henschel o.J. [1959].
- Günther Weisenborn: *Die Familie von Makabah*. In: Ders.: *Theater*. München-Wien-Basel: Kurt Desch Verlag 1964-1967, Bd. IV, S. 117-179.
- Günther Weisenborn, Göttinger Kantate. Den Aufruf der achtzehn Wissenschaftler und die großen Gefahren unseres Jahrhunderts szenisch darstellend, als öffentliche Warnung niedergeschrieben [1958]. Mit einem Vorwort von Robert Jungk. Berlin: Arani 1984.
- Günther und Joy Weisenborn: *Wenn wir endlich frei sind. Briefe, Lieder, Kassiber 1942-1945*. Hrsg. v. Elisabeth Raabe. Mit einer Einleitung von Hermann Vinke. Hamburg-Zürich: Arche 2008.
- Mingyi Yuan: *Zwischen dramatischer Ballade und Dokumentartheater. Bühnenstücke von Günther Weisenborn*. Mit einem Vorwort von Volker Klotz. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2002.

Priscilla Wind  
(Besançon)

*Wissensbearbeitung im Produktionsprozess  
des zeitgenössischen Dokumentartheaters*

Abstract

Documentary theatre aims to portray truth or authenticity. It tries to produce knowledge, though it is rather difficult to assert the authenticity of this knowledge because the sources imply a great deal of subjectivity. It is a medium that asks questions about how to pass on knowledge not only through the body and the voice, but also through the meeting of multiple people and the exchange between the stage and the audience. This study will analyse, through several contemporary documentary plays, how knowledge, and of what kind, can be produced on stage and if there is a particular aesthetics for this production.

Dokumentartheater lehnt Wahrscheinlichkeit ab und setzt sich als endgültiges Ziel die Suche nach einer Wahrheit, oder zumindest einer Echtheit. Es wird versucht, Wissen zu produzieren, obgleich die Echtheit dieses Wissens im Grunde ungewiss und bestreitbar bleibt, weil die Quellen – oft gesammelte Zeugnisse – zwangsläufig einen subjektiven Anteil in sich behalten. Dieses Theater betont vor allem den Gewinnungsprozess eines nicht-wissenschaftlichen Wissens, das eher auf mündlichen Anekdoten, Begegnungen und Eindrücken beruht, wie uralte Wahrheiten. Inszeniert werden Themen, die von den Massenmedien (Fernsehsendungen, Dokumentarfilme) ignoriert werden, weil sie aus kommerziellen, politischen oder gar ethischen Gründen für das breite Publikum nicht geeignet scheinen. Das Theatermedium wirft Fragen nach der Übermittlung des Wissens durch den Körper, die Stimme, aber auch durch die Begegnung verschiedener Menschen und dem unmittelbaren gegenseitigen Wechsel zwischen Bühnenaufführung und Publikum. Intermediale Inszenierungen zeigen zudem, dass dieses Wissen vor allem durch die Sinne wahrgenommen, und nicht gelehrt oder gebildet werden soll, und dass diese Wahrnehmung verschiedene Formen annehmen kann. Diese vielförmige, apolitische Annäherung an die Wahrheit stellt die Theorie des Dokumentartheaters laut Peter Weiss in-

frage und setzt sich mit der postmodernen Weltanschauung auseinander. Mithilfe zeitgenössischer Dokumentaraufführungen soll diese Studie untersuchen, wie das diffuse Wissen sich verbreiten kann oder welche Produktionsprotokolle in diesem neuen Dokumentartheater benutzt werden. Welches Wissen produziert dieses Theater? Kann eine Ästhetik der Wissensproduktion aus diesen Aufführungen skizziert werden?

*Kontextualisierung des heutigen Wissens: Das Wissen als Gesellschaftsparadigma*

Allgemein wird Wissen als «die Gesamtheit der Kenntnisse einer Person oder einer Gemeinschaft»<sup>1</sup> bezeichnet, die durch Studien und Beobachtungen – d.h. entweder durch einen Lernprozess oder durch Erfahrung – erworben wurden. Hier stellt sich schon die Frage des persönlichen vs. des kollektiven Wissens, eine Opposition, die übrigens die Dichotomie des Theaters zwischen Literatur und Bühnenkunst wieder aufnimmt, denn Theater kann sich einerseits als die individuelle Produktion eines Theatertextes durch einen Autor verstehen, oder als eine kollektive Aufführungsproduktion, in der Regisseur und Schauspieler an einem gemeinsamen Projekt zusammenarbeiten. Mit welchem Wissen setzen wir uns also in Hinsicht auf zeitgenössisches Theater auseinander? Welche Auffassung haben wir in unserer stark wissenschaftsorientierten und wissensbasierten Gesellschaft von diesem Konzept?

Es ist zuerst einmal daran zu erinnern, dass Wissen jeweils in schriftlosen Kulturen und in Schriftkulturen unterschiedlich betrachtet wird. In schriftlosen Kulturen handelt es sich um ein mündliches Wissen, das durch Tradition tradiert wurde, wobei sich Wissen in unseren Schriftkulturen langsam in ein streng kategorisiertes Expertenwissen und ein Alltagswissen gespalten hat. In unserer heutigen sogenannten Wissensgesellschaft, die durch das rasche Wachstum der Kommunikations- und Informationstechnologien geprägt wird, hat sich unsere Repräsentation von Wissen stark verändert. Das Internet präsentiert das Wissen als ein multimediales, diffuses und immer verfügbares Ideen- und Informationsnetz. Noch vor zehn Jahren wurde vor allem von «Informationsgesellschaft»<sup>2</sup> gesprochen. Die Internet-Ära hat diesen Paradigmenwechsel verursacht, von Information – was ich lerne – zu Wissen – wie ich diesen Lernstoff anwende / was ich aus diesem Lern-

<sup>1</sup> Springer Gabler Verlag (Herausgeber), Gabler Wirtschaftslexikon, Stichwort: Wissen, online im Internet: [35/Archiv/75634/wissen-v5.html](http://35/Archiv/75634/wissen-v5.html).

<sup>2</sup> Springer Gabler Verlag (Herausgeber), Gabler Wirtschaftslexikon, Stichwort: Informationsgesellschaft, online im Internet: [35/Archiv/71546/informationsgesellschaft-v7.html](http://35/Archiv/71546/informationsgesellschaft-v7.html).

stoff mache –, denn mit dem Web kann jedermann Informationen herausfinden oder popularisieren und sie mit anderen Kontexten, mit persönlichen – durch soziale Netzwerke verbreiteten – Erfahrungen und Meinungen verknüpfen, sprich “verlinken”. Mit dem Internet kann der Mensch heute nicht nur Informationen ansammeln, sondern auch austauschen, vergleichen und bewerten, und daraus ein bestimmtes Wissen erarbeiten. Das in Fachbereiche abgetrennte Expertenwissen des XX. Jahrhunderts wird im XXI. Jahrhundert beliebig gelöscht, in einer Epoche, wo jeder den mehr oder weniger relevanten Eindruck bekommt, er könnte zu einem Experten werden.

In diesem gesellschaftlichen Kontext ist eine neue Form des Dokumentartheaters ans Licht gekommen, darunter Theaterkollektive wie das International Institute of Political Murder von Milo Rau, Rimini Protokoll, She-ShePop oder andere Regisseure, die zusammen mit ihren Schauspielern ihre Aufführungen kreieren. Viele von ihnen wollen zwar selbst ihre Produktionen nicht als «Dokumentartheater» bezeichnen, doch alle erkennen eine Arbeit rund um das Dokument an. Nachdem sich das Dokumentartheater in den 1960er Jahren unter dem Einfluss von Autoren wie Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt und Peter Weiss weitgehend theoretisiert hat, haben sich die ästhetische Annäherung und selbst die Art der bearbeiteten Dokumente konsequent geändert.

*Warum wohnen wir heute dieser neuen Theaterbewegung bei, die dazu tendiert, ein Wissen durch Bühnenkunst zu übermitteln?*

Das dokumentarische Theater der 1960er Jahre setzte sich in Deutschland als Ziel, das Publikum über ethische und demokratische Probleme zu belehren: unter anderem die Mitverantwortung unter dem Nazi-Regime (zum Beispiel die Mitverantwortung der katholischen Kirche in *Der Stellvertreter* von Rolf Hochhuth) oder gegenüber technologischen Fortschritten wie Atombomben (*In der Sache J. Robert Oppenheimer* von Heiner Kipphardt) oder Zyklon B (*Die Ermittlung* von Peter Weiss). Nach den Theorien Peter Weiss<sup>3</sup> und Erwin Piscators, die sich für ein didaktisches Theater einsetzten, war es die Rolle des Theaterautors bzw. des Regisseurs, Stellung zu nehmen und den Zuschauern politisches Engagement beizubringen: «Das dokumentarische Theater ist parteilich. Viele seiner Themen können zu nichts anderem als zu einer Verurteilung führen. Für ein solches Theater ist Objektivität unter Umständen ein Begriff, der einer Machtgruppe zur Entschuldigung ihrer Taten dient»<sup>3</sup>. Dieses Engagement entspricht einer Zeit

---

<sup>3</sup> Peter Weiss, «Notizen zum dokumentarischen Theater», in *Rapporte* 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1971, S. 91.

der philosophischen Auseinandersetzung mit politischer Verantwortung und wissenschaftlicher Ethik. In Frankreich dagegen, wie zum Beispiel bei Jean Vilar in *Le Dossier Oppenheimer*, sollen Dokumentarstücke vorerst das Publikum zum kritischen Nachdenken erziehen. 1965 soll in der Tat der französische Regisseur Heinar Kipphardts Stück *In der Sache J. Robert Oppenheimer* für das TNP inszenieren, doch die Auseinandersetzung zwischen dem amerikanischen Physiker und dem deutschen Theaterautor wegen der Ungenauigkeiten der deutschen Aufführung, führt Jean Vilar dazu, das Dokumentarstück nach denselben authentischen Quellen zu überarbeiten. Dank einer neuen Montage bietet die französische Aufführung einen neutraleren Ausblick auf den Wissenschaftler selbst sowie auf die politischen und ethischen Fragen. Denn laut Jean Vilar: «Wie Berthold Brecht es auf intelligente Weise bemerkte, sind alle Atomexperten – nicht nur Oppenheimer, sondern auch Einstein – von diesem moralischen Dilemma der Hiroshima Akte und ihren Folgen betroffen»<sup>4</sup>.

Mit dieser unparteilichen Fassung kann der Zuschauer seine eigene Meinung über den technischen Fortschritt und seine Auswirkungen bilden.

Diese Tradition des «Theater(s) der Berichterstattung»<sup>5</sup> finden wir heute in den Reenactments vom schweizerischen Regisseur Milo Rau wieder, wie zum Beispiel *Die letzten Tage der Ceaucescus* (2009) oder *Breiviks Erklärung* (2012). *Die letzten Tage der Ceaucescus* führt den Prozess der rumänischen Diktatoren Nicolae und Elena Ceaucescu zwanzig Jahre später nochmals auf. In der Performance Lektüre *Breiviks Erklärung* wird die Verteidigungsrede des norwegischen Terroristen Anders Breivik während seines Prozesses 2012 von einer deutsch-türkischen Schauspielerin so entspannt und neutral wie möglich vorgelesen.

Seit dem Durchbruch der Massenmedien hat sich Theater von anderen populären Medien wie Fernsehen und Film unterscheiden müssen. Zuerst mit dem Kino, dann auch mit dem Fernsehen und dem Internet, wird das Primat des Theaters in der Illusionskunst in Frage gestellt. Mit den neuen Techniken ermöglicht die Filmkunst immer wahrscheinlichere Fiktionen und überholt das Theater in seinen Illusions- und Unterhaltungsfunktionen. Das Kino vervielfältigt die Inszenierungstechniken für eine immer bessere Imitation der Wirklichkeit, in der das Bild wichtiger als der Text erscheint.

---

<sup>4</sup> *Le Nouvel Obs*, «Pourquoi Oppenheimer?», article du 30 novembre 2004: «Comme Bertolt Brecht l'a si intelligemment noté, ce sont tous les savants atomistes – Einstein compris – et non seulement Oppenheimer qui, dans le dilemme, sont concernés par l'affaire de Hiroshima, suites comprises».

<sup>5</sup> *Ibid.*

Dank Fernsehen wird die Inszenierung des Bildes Teil unseres Alltags. Die Frage der Inszenierungstechniken scheint zentral zu sein: viele der Illusionstechniken (Wahrscheinlichkeit im Spiel der Schauspieler, in der Handlung usw.) wurden von den anderen Medien übernommen: alles, was wir als "theatral" bezeichnen können, wird nun in allen Medien verwendet, so dass wir die Theatralisierung überall wieder finden und das aristotelische Theater als überflüssig erklären können. Mit Dokumenten zu arbeiten bietet einen neuen Weg für die Bühnenkunst. Doch auch hier wollen sich Dokumentarstücke von Dokumentarfilmen oder -sendungen unterscheiden. So wird auf der Bühne Wissensmaterial bearbeitet, das von den übrigen Medien ignoriert oder nicht akkurat behandelt wird, wie z.B. Zeugnisse über Genozide, Prostitutionsnetze oder afrikanische Wirtschaft. Diese Stücke konterkarieren den Diskurs der Massenmedien, der laut Soziologen propagandistisch und parteiisch sei. Laut den Denkern der Postmodernität wie Jean Baudrillard in seinem Essay *Die Konsumgesellschaft* wird das Wissen zwar konsumiert, aber nicht assimiliert. Diese Idee versinnbildlicht der französische Soziologe durch den amerikanischen *Drugstore*, in dem die Zeichen aller Warenarten amalgamiert werden, so dass wir uns am Ende nur noch die Simulakren dieser Informationen aneignen<sup>6</sup>. Dank Fernsehen, Radio oder Film könnten wir also kein echtes Wissen erwerben, sondern nur Zeichen oder Daten. Dagegen versucht das Theatermedium Wissen auf der Bühne zu konzipieren beziehungsweise in einer Art *work in progress* zu entdecken.

In seiner Produktion *Hate Radio* (2011) stellt Milo Rau originalgetreu eine Sendung des Radiosenders RTLM während des Ruanda-Genozids in einem nachgebauten Studio nach. RTLM verbreitete 1993 die Ideologie der rechtsextremistischen Hutu-Bewegung und rief zum Völkermord der Tutsis auf. Die Moderatoren werden übrigens von Überlebenden des Genozids gespielt. Zu Beginn der Aufführung erhält jeder Zuschauer einen kleinen Rundfunksender, damit er diese Hasspropaganda genauso wie die Ruander damals erleben kann. In diesem Theaterprojekt wird das Medium durch das Medium selbst infrage gestellt. Kritisiert wird die «Gesellschaft des Spektakels»<sup>7</sup>, wie Guy Debord sie bezeichnet hat. Für ihn erstellt sie «ein soziales Verhältnis, das anhand von Bildern durch die Medien geht»<sup>8</sup>. Dieser spek-

---

<sup>6</sup> Jean Baudrillard, *La Société de Consommation. Ses mythes, ses structures*, Denoël, Paris, 1974, S. 21: «Il ne juxtapose pas des catégories de marchandises, il pratique l'amalgame des signes, de toutes les catégories de biens considérés comme champs partiels d'une totalité consommatrice de signes».

<sup>7</sup> Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Champ Libre, Paris, 1971, 170 S.

<sup>8</sup> *Ibid.*, S. 9-10: «un rapport social entre des personnes médiatisé par des images».

takuläre Kommunikationsmodus verwischt die Grenzen zwischen der realen Welt und der Medieninszenierung, um uns eine Konsumideologie aufzuzwingen. Dabei werden soziale Verhältnisse zu kaufmännischen Verhältnissen. In diesem Zusammenhang werden Kommunikationselemente zu bloßen Zeichen reduziert, während das Spektakel (hier die Radiosendung und nicht die Theateraufführung selbst) uns eigentlich von der Wirklichkeit trennt, von der wir nur noch ein illusorisches, passives Bild in den Medien sehen können.

Die Spektakularisierung der Mediengesellschaft hatte uns also vom wahren Sinn, von der realen Welt getrennt. Und das genau will Milo Rau bekämpfen, indem er Situationen herstellt, wo sich der Zuschauer auch engagieren soll. In seinen Essays und Interviews prangert der Regisseur die Postmodernität an als ein überholtes Paradigma: «Für mich ist die Postmoderne vorbei, es gibt keinen Zustand, es gibt überhaupt nichts mehr, was dekonstruiert werden muss mit irgendwelchen Derrida- oder Adornotricks. Es hat sich auskritisiert, es hat sich ausdekonstruiert. Vielmehr muss etwas konstruiert werden»<sup>9</sup>. Der Künstler soll sich davon befreien, die Rolle des kritischen Analytikers zu spielen, und einen neuen Realismus anbieten<sup>10</sup>. Um seine Aufführungen zu bezeichnen, hat dieser «Postmoderne [...] ohne postmodernen Gestus»<sup>11</sup> das vom Fluxus-Künstler Joseph Beuys eingeführte Wort «soziale Plastik» ausgewählt, das heißt ein Werk, das die Gesellschaft nicht nur kritisieren will, sondern auch ändern und zusammenbauen<sup>12</sup>. Das Reenactment dieser Medienmomente sowie die Präsenz von echten Zeitzeugen auf der Bühne bieten die Wiederholung negativer Geschichtereignisse, damit eine Trauerarbeit durch Mitleid und Verstehen für Zuschauer und Schauspieler möglich wird. Dieser Bühnentransfer sollte das baudril-

---

<sup>9</sup> Rolf Bossart (dir.), *Milo Rau und das International Institute of Political Murder. Die Enthüllung des Realen*, Berlin, Theater der Zeit, 2013, S. 29 (unsere Übersetzung).

<sup>10</sup> *Ibid.*, S. 71.

<sup>11</sup> *Ibid.*, S. 34.

<sup>12</sup> «La seule chose que j'ai apprise au lycée puis à l'université, c'est qu'il faut être critique: être intelligent, cela voulait dire démonter et analyser les récits et les ébauches de réalité existantes, c'est comme cela qu'on devenait un artiste. [...] L'imagination sociale, c'est tout le contraire: elle est active, elle veut se réaliser et embrasser le monde entier, et surtout elle veut le changer», *Ibid.*, p. 17: «Die einzige Sache, die ich im Gymnasium und dann im Studium immer wieder gelernt habe, ist die, dass man kritisch sein soll: Intelligenz, das hieß, bestehende Erzählungen, bestehende Wirklichkeitsentwürfe zu analysieren und zu zerlegen – und dann, wurde man Künstler [...]. Die soziale Phantasie ist nun das Gegenteil davon: Sie ist aktiv, sie hat einen Realisierungsdrang, sie will die ganze Welt auf einmal umarmen, und vor allem will sie sie verändern» (unsere Übersetzung).

lardsche Endzeitgefühl abbauen<sup>13</sup>: In einer Medienwelt, wo alles nur noch wiederholt wird, um eine positive Bilanz unserer heutigen Gesellschaft zu ziehen, kann im Gegensatz dazu die Wiederholung negativer Ereignisse (hier durch Reenactments) eine gelungene Trauerarbeit anbieten. Das zeitgenössische Dokumentartheater arbeitet also an der Archivierung einer sonst vergessenen Geschichte, auch um Erinnerungspflicht und Erinnerungsrecht zu verteidigen. Das dokumentarische Theater kann sich also als «Erinnerungsort» verstehen, der durch die Wiederholung unerhörter Ereignisse oder Themen eine Lösung zur postmodernen Aporie darstellt.

Was ist aber die mögliche Verbindung zwischen Bühnenkreation und Wissen? Können wir überhaupt echtes Wissen aus Kunst gewinnen?

### *Wissen und Echtheit*

Nach einer postmodernen Epoche, wo Simulakrum als Paradigma der Massenmedien identifiziert wurde, spielt die Idee des Echten, des Authentischen im Produktionsprozess eines Wissens eine gewichtige Rolle. Milo Rau fordert in seinem Manifest *Was ist Unst?*<sup>14</sup> eine Rückkehr zur Moderne und zu ihren Begriffen des Realismus, der Mimesis, der Wahrscheinlichkeit und der Identifikation, sowie die Objektivität des Künstlers, das heißt die Suche nach einer künstlerischen Wahrheit mithilfe von dokumentarischen Quellen. Die künstlerische Wahrheit vermittelt eine Vielfalt von Wahrheiten, die von Zeitzeugen durch ihre Berichte und Gefühle übermittelt werden. Diese Rückkehr zur Moderne wirft eine neue Frage auf: Wie können wir echtes Wissen auf der Bühne entdecken, bearbeiten und übermitteln? Es wird hier ein Paradoxon des Theaters hervorgehoben, das sich zugleich als Illusionsort definiert und in Hinsicht auf das Dokumentarische auch als Ort des Echten, als Ort des Wissens bezeichnen will. Mit dieser Theaterbewegung wohnen wir also einem umgekehrten Verhältnis zwischen Massenmedien und Theater bei, wo traditionelle Begriffe des Theaters wie Fiktion oder Komödie im Fernsehen oder in Filmen wieder aufgenommen werden,

---

<sup>13</sup> Jean Baudrillard, *L'Illusion de la fin ou la grève des événements*, p. 24: «Si nous pouvions échapper à ce moratoire de fin de siècle, à cette échéance retardée qui ressemble étrangement à un travail de deuil, et à un travail de deuil *raté*, qui consiste à tout revoir, à tout ressasser, tout restaurer, tout ravalier, pour produire [...] un bilan universellement positif; le règne des droits de l'homme sur toute la planète, la démocratie partout, l'effacement définitif de tous les conflits, et si possible l'effacement de nos mémoires de tous les événements «négatifs ...».

<sup>14</sup> Milo Rau, *Was ist Unst?*, <http://international-institute.de/wp-content/uploads/sonstige%20bilder/was%20ist%20UNST.pdf>.

wobei Dokumentartheater sich mit der Wirklichkeit und der Suche nach Wahrheiten befasst. Das Wissen war lange ein Expertenwissen, das sich in verschiedene Wissenschaftsfächer unterteilen ließ. Wie gehen also diese dokumentarischen Bühnenproduktionen mit den wissenschaftlichen Methoden um, um Wissen zu bearbeiten?

*Die Wissensproduktion als wissenschaftliche Annäherung?*

In seinem Buch *Das Dokumentartheater* behandelt Brian Barton vor allem die Periode der 1960er und 1970er Jahre. Über die Auswahl der Dokumente stellt er für diese Dokumentarstücke Folgendes fest: «Wenn das Stück durch die Authentizität und Belegbarkeit des Beweismaterials überzeugen soll, müssen wissenschaftliche Methoden bei der Bearbeitung des Stoffes angewendet werden»<sup>15</sup>. In der Tat sind sich Autoren und Regisseure des dokumentarischen Theaters über eines einig: Alle beginnen ihre Arbeit mit ausführlichen Forschungen über das Thema, das sie behandeln wollen.

So stellt sich die Frage, inwiefern ein wissenschaftliches Vorgehen als dramaturgisches Prinzip angenommen werden kann. Geprägt wird die wissenschaftliche empirische Methode von Hypothesenbildung, Datensammlung, Experimentieren und statistischen Analysen.

Ein Teil der heutigen Dokumentarstücke arbeitet bzw. spielt mit diesem wissenschaftlichen Herangehen. Statistiken und Ergebnisse können zum Beispiel zum dramaturgisches Prinzip werden. In *Speak!* (2013) von Sanja Mitrovic versuchen zwei Schauspieler in zehn Runden die Publikumsmehrheit zu überzeugen, indem sie jeweils politische Reden aus dem XX. und XXI. Jahrhundert neu interpretieren. Am Ende jeder Runde kann jeder Zuschauer mithilfe eines elektronischen Wahlgeräts seinen Lieblingskandidaten wählen. So soll statistisch gemessen werden, was im Schauspielern am besten überzeugt oder welche politischen Ideen der Mehrheit gefallen. In seiner Produktionsserie *100% Stadt* (2012-2015) versucht das Kollektiv Rimini Protokoll dank Erstellungen von Statistiken auf der Bühne die Identität einer Stadt zusammenzufassen. Jede Aufführung besteht aus echten Mitbürgern der Stadt, die den Bevölkerungsstatistiken entsprechen. Nach einer individuellen Vorstellung und Erklärung der in einem Reigen stehenden Stadtbürger auf der Bühne, sollen sie jeweils auf Ja- oder Nein-, Ich- oder Nicht-Ich-Fragen antworten, indem sie sich dem einen oder dem anderen Teil des Bühnenraums anschließen. So liefert jede Aufführung ein statisti-

---

<sup>15</sup> Brian Barton, *Das Dokumentartheater*, Sammlung Metzler, Stuttgart, 1987, S. 8.

sches, zwangsläufig fragmentiertes Bild der bezüglichen Stadt. Beide Produktionen stehen im Grunde genommen in einem spielerischen Verhältnis zu den wissenschaftlichen Begriffen des Experiments, der Ergebnisse und der Objektivität überhaupt. Denn auf der Bühne experimentieren heißt vor allem ästhetische Versuche darzustellen, Live-Erlebnisse und -Erfahrungen anzubieten. Die Verkörperung der Statistiken durch sogenannte «Experten des Alltags» bei Rimini Protokoll oder durch Schauspieler als Lautsprecher der Worte historischer Figuren hinterfragt die wissenschaftliche Objektivität, weil reale Menschen hier nicht nur als Vertreter eines Diskurses oder einer Norm angesehen werden, sondern auch als Individuen. In *100% Stadt* lernen wir persönlich jeden Laienschauspieler kennen, in *Speak!* werden wir im Laufe des Stückes mit der Persönlichkeit eines jeden Schauspielers vertrauter. Die Live-Dimension und die körperliche Präsenz auf der Bühne verweisen beide auf die Unmöglichkeit, ein wissenschaftliches Wissen über die Identität und die Meinung von Menschen zu erarbeiten. Das betont die Produktion *Speak!* am Ende, wenn die (gefälschten) Schlussergebnisse angekündigt werden: 50% für Frau, 50% für Mann. Das Kollektiv SheShePop mokiert sich in seinem Stück *Orakel-Box, Prognoses on Movement(s)* (2008) über das gesamte wissenschaftliche Verfahren. Hier werden mit zehn Zuschauern zehn oft absurde Zukunftsszenarien nachgespielt. Ausgelacht wird der Anspruch der Wissenschaftler oder Wirtschaftler, die Zukunft vorherzusagen. Heutige Dokumentarstücke benutzen also die Bühne auch als Ort des Nichtwissens und des Nicht-Wissen-Könnens. So steht das zeitgenössische Dokumentartheater in einem kritischen Verhältnis zur Wissenschaft und versucht eigentlich öfter Wissen durch nicht-wissenschaftliche Methoden zu gewinnen, d.h. durch Anekdoten, Aussagen, Eindrücke, wahre Geschichten oder Begegnungen.

Die Bühnenproduktion *Displaced Women* von Monika Dobrowlanska (2015) basiert auf dem Buch *Der Krieg hat kein weibliches Gesicht*<sup>16</sup>, in dem die Nobelpreisträgerin Swetlana Alexijewitsch Zeitzeugen-Berichte zusammenbrachte. In diesem Stück interpretieren drei Schauspielerinnen in Originalsprache die Aussagen von drei Frauen: eine Deutsche, die den Einmarsch der russischen Truppen in Berlin 1945 erlebt hat, eine Polin, die während des zweiten Weltkriegs als Zwangsarbeiterin in einer deutschen Fabrik gearbeitet hat, und eine Weißrussin, die als Soldatin gegen die Nationalsozialisten gekämpft hat. Hier versteht sich das Stück als Erinnerungsort und bietet eine Archivarbeit. Es übermittelt bis jetzt beiseitegelassene Aspekte

---

<sup>16</sup> Swetlana Alexijewitsch, *Der Krieg hat kein weibliches Gesicht*, Berliner Taschenbuch-Verlag, Berlin, 2004, 344 S.

der (Frauen)geschichte. Die Aussagen beruhen auf Forschungen und Interviews, werden aber von Schauspielerinnen nachgespielt.

Die Theatergruppe Rimini Protokoll geht mit ihrem Konzept von den "Experten des Alltags" noch einen Schritt weiter. In den Aufführungen treten ausschließlich Laienschauspieler auf, die Helgard Haug in der Diskussionsrunde über «Dokumentartheater heute: Versuche über die unbekanntes Gegenwart»<sup>17</sup> als «Performer mit Expertenwissen»<sup>18</sup> beschreibt. Diese Laienschauspieler Menschen stehen im krassen Widerspruch zum trainierten (Theater- oder Film-) Schauspieler, damit echtes Wissen, echte Erfahrungen mitgeteilt werden können. In diesem Sinne spielt das Autobiographische bei Rimini Protokoll eine bedeutende Rolle in Stücken, die nach der Identität des Menschen suchen. In *Black Tie* (2008) zum Beispiel erzählt Miriam Yung Min Stein als südkoreanisches Adoptivkind von der Suche nach ihren natürlichen Eltern und wie sie ihre Identität aufzubauen versucht. In *Qualitätskontrolle* (2013) erklärt Maria-Cristina Hallwachs, wie ihr Unfall passiert ist, wie sie sich an dieses neue Leben im Rollstuhl mit Beatmungshilfe und 24-Stunden Krankenpflege gewöhnt hat und wie ihr Alltag als Querschnittgelähmte aussieht. Hier handelt es sich wieder um Identitätsbruch und -rekonstruktion. Für das Stück *Common Ground* (2014) hat die Theaterregisseurin Yael Ronen in Berlin nach Schauspielern gesucht, die dem Jugoslawienkrieg (1991-1995) entflohen sind sowie nach einer Israeli und nach einem Deutschen. Das Stück erzählt die Reise dieser interkulturellen Schauspielergruppe nach Bosnien und von ihren Erinnerungen und Reaktionen auf diese symbolischen Orte. Um das Publikum über den bosnischen Völkermord aufzuklären, werden die partiellen, subjektiven Erklärungen der Schauspieler benutzt. Viel mehr als ein historisches Stück über den Jugoslawienkrieg vermittelt *Common Ground* das Ergebnis einer Art Gruppentherapie eines kollektiven Erlebnisses, Eindrücke und Traumen der Truppe gegenüber dieser dunklen Periode. So versucht das Stück, Wissen gleichzeitig aus der individuellen und der allgemeinen Geschichte herauszuziehen.

Zeitgenössische Dokumentarstücke versuchen also entweder Wissen zu übermitteln – in Reenactments wie *Hate Radio* oder Stücken wie *Displaced Women* – oder zu schaffen – z.B. in Projekten von Rimini Protokoll wie *100% Stadt*, *Lagos Business Angels*, wo wir mehr über den nigerianischen Handel lernen, oder wie in *Common Ground*.

---

<sup>17</sup> «Dokumentartheater heute: Versuche über die unbekanntes Gegenwart », Diskussionsrunde, Akademie der Künste, Berlin, 4.12. 2013.

<sup>18</sup> *Ibid.*

Doch bleibt die Frage der Orientierung und der Subjektivität offen, wie sie Peter Weiss schon unterstrichen hatte. In seinen *Notizen zum dokumentarischen Theater* macht er folgende Bemerkungen über die Inszenierung: «Im Unterschied zum ungeordneten Charakter des Nachrichtenmaterials, das täglich von allen Seiten auf uns eindringt, wird auf der Bühne eine Auswahl gezeigt, die sich auf ein bestimmtes, zumeist soziales oder politisches Thema konzentriert. Diese kritische Auswahl, und das Prinzip, nach dem die Ausschnitte der Realität montiert werden, ergeben die Qualität der dokumentarischen Dramatik [...]»<sup>19</sup>. Welche Fragen werden z.B. während des Forschungsprozesses, der Interviews, gestellt? Die Montage des Stückes selbst ist Teil eines künstlerischen, nicht-wissenschaftlichen Verfahrens. Verhindert also die künstlerische Dimension dieser dokumentarischen Bühnenproduktionen den Zugang zu einem Wissen oder vereinfacht Kunst diese Wissensübermittlung?

#### *Ästhetik der Wissensübermittlung*

Es stellt sich also die Frage, ob bestimmte Theatersignale zur Wissensübermittlung bzw. -produktion beitragen. Die körperliche Präsenz auf der Bühne versteht sich in den Theaterästhetiken seit Antonin Artaud als Minimalzeichen der Theatralität. Körper und Stimme sollen als erste die Botschaft der Aufführung vermitteln. Doch sie sind wie alle anderen Bühnenelemente (Licht, Musik, Bühnenausstattung) Medien, d.h. dass ihre Form selbst auch den Inhalt verändern – nach der Formulierung von Marshall McLuhan «the medium is the message». Körper und Stimme können also selbst zu Wissensträgern werden. Rimini Protokolls Produktion *Qualitätskontrolle* zeigt ganz konkret (auch dank der Bühnenpräsenz von professionellen Krankenpflegern), wie der querschnittsgelähmte Körper und der wegen der Beatmungshilfe modifizierte Sprachrhythmus von Maria-Cristina Hallwachs ihr Verhältnis zu ihrem Umfeld verändert. Durch diese Live-Erfahrung einer anderen Lebensweise wird Wissen über Behinderung im Alltagsleben auf der Bühne übermittelt. Auch Interaktionen zwischen Körper und Stimme können den Wissensprozess anregen, seien es gegenseitige Reaktionen zwischen Schauspielern und Zuschauern wie in den Wahlrunden von *Speak!*, oder das Zusammentreffen von Menschen auf der Bühne, (wie in *100% Stadt*, die zusammen ein Wissen über eine bestimmte Stadt produzieren), oder wie in *Common Ground*, wo jeder Schauspieler seine eigene Erfah-

---

<sup>19</sup> Peter Weiss, *Notizen zum dokumentarischen Theater* (1968), S. 91.

nung, seine eigene Auffassung des Jugoslawienkriegs mitteilt. Noch prägnanter ist diese Wissensproduktion durch Interaktionen von Stimmen (und dann von Körpern) in der Aufführung von Rimini Protokoll *Call Cutta in a box*. Während dieses Theatererlebnisses wird jeder Zuschauer in einem Büroraum per Telefon mit einem Call Center Mitarbeiter in Kalkutta verbunden. Während einer Stunde werden beide durch ein präzises Frageprotokoll, verschiedene Objekte und letztlich per Webcam mehr übereinander erfahren. Wissen, auch hier auf der Ebene der Emotionen, erfolgt also durch die Begegnung mit dem Anderen und wird zu einem sozialen Prozess.

All diese zeitgenössischen Dokumentarstücke bedienen sich der Intermedialität – der Verflechtung mehrerer Medien auf der Bühne –, um ein Wissen durch die Sinne zu vermitteln. In *Hate Radio* kann sich das Publikum mithilfe eines individuellen Rundfunksenders die Sendung anhören und sie auch ansehen, da auf der Bühne das Rundfunkstudio nachgestellt wird. Durch eine intermediale Aufführung erfolgt also zugleich eine Medienkritik und die Zuschauer eignen sich ein persönliches Wissen über die Medien als Propagandainstrumente an. Das Kollektiv Rimini Protokoll benutzt seinerseits interaktive Bühnenräume, die unser Verständnis von Wissen ganz neu überdenken. Sie verstehen sich als Unterstützung bei der Wissensübermittlung der Experten des Alltags, als Hilfe, um das Wissen zu strukturieren, ja zu inszenieren. Darüber hinaus können wir eine Parallele ziehen zwischen diesen intermedialen Formen des Wissens und der neuen Wissensauffassung seit der Internet-Ära. Formen eines diffusen Wissens also, das sich wie ein Rhizom durch Verbindungen verbreitet, was Gilles Deleuze schon theoretisierte. Das Wissen wird unter dem Konzept der *Mindmap* statt eines linearen Plans (mit Anfang, Handlung und Ende) zusammengefasst. Das wird in *Lagos Business Angels* sehr klar, wo die Zuschauer gebeten werden, einem bestimmten Besichtigungsplan zu folgen, damit sie durch diese Verbindungen mehr über verschiedene Aspekte des nigerianischen Handels erfahren. Diese Aufführungen verleihen ein fragmentiertes Bild des Individuums und seines Wissens, das auch postmoderne Theoretiker unterstützen. Jean-François Lyotard zum Beispiel erklärt, dass die extreme Diversifizierung der Informationsquellen zur Fragmentierung des Einzelmenschen geführt hat<sup>20</sup>. Unser Identitätsgefühl wird dadurch geschwächt, weil die Person entgegengesetztes Verhalten unterschiedliche Rollenmodelle in sich zu

---

<sup>20</sup> Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, Paris, 1986, S. 22: «L'éclectisme est le degré zéro de la culture générale contemporaine: on écoute du reggae, on regarde du western, on mange du Mc Donald à midi et de la cuisine locale le soir, on se

versöhnen versucht. Unsere Identitäten werden deshalb auch flexibler. Dieses Problem untersuchen beispielsweise Stücke wie *Black Tie*, das ein deutsch-koreanisches Adoptivkind als Expertin des Alltags inszeniert, oder noch *Common Ground*, in dem die jungen Berliner Schauspieler aus dem ehemaligen Jugoslawien nach ihren Traumata und Spuren ihrer Identitäten suchen. Wiederum kommt diese Fragmentierung auch aus dem heutigen Verlangen nach Kommunikation, das uns dazu führt, sich mit mehreren Gemeinschaften (oder gar *Communities* in den sozialen Netzwerken) zu identifizieren.

Die Zeit der Aufführung und die Zeit des Wissens verlaufen ohne argumentative Logik, sondern dank Assoziationen, ähnlich wie Internet-Links. Dieses Entstehen von Wissen außerhalb der wissenschaftlichen Logik stellt also philosophische Fragen über die Relativität der Wahrheit: Gibt es eine absolute, logische Wahrheit? Können wir überhaupt etwas wissen? Gibt es ein Wissen außerhalb unserer menschlichen Interaktionen, sprich unseres menschlichen Verstands?

### Fazit

In unserer heutigen Wissensgesellschaft ist Wissen selbst zu einem Gesellschaftsparadigma geworden. In einer Zeit des allgegenwärtigen Internets wohnen wir einer neuen Bearbeitung des Wissens als Rhizom bei, das die moderne Trennung des Wissens in Fachgebiete, sprich in Wissenschaften, überholt. In einer Zeit allgegenwärtiger Massenmedien, die unseren Bezug zur realen Welt entstellen können, zeigt der neue Aufschwung des Dokumentartheaters ein Verlangen nach Authentizität und Wahrheiten, obgleich das Medium Theater zwangsläufig das Wissen im Übermittlungsprozess selbst erzeugt. Viele Aufführungen gehen deshalb mit dem sogenannten wissenschaftlichen Vorgehen spielerisch um, ohne Theater je als Wissenschaft zu betrachten. Doch Theater will sich auch als Ort des Experiments verstehen und nähert sich dem Wissen auch mit nicht-wissenschaftlichen Methoden. Durch die Inszenierung von Zeitzeugen-Berichten oder durch Schauspielerarbeit als Gruppentherapie schwankt das zeitgenössische Dokumentartheater zwischen Wissensübermittlung und -produktion. Szenische Interaktionen zwischen Körper und Stimme – aber auch Intermedialität, die zugleich eine kritische Auseinandersetzung mit Medien und ein Verständnis des postmodernen Wissens als Mindmap und der fragmentierten Individualität darbietet –, stellen die Relativität des Wissens bzw. der

---

parfume parisien à Tokyo, on s'habille rétro à Hong-Kong, la connaissance est matière à jeux télévisés ...».

Wahrheit infrage. Denn wir müssen auf die erste kantische Frage zurückkommen: «Was kann ich wissen?» (in Verbindung zur letzten kantischen Frage «Was ist der Mensch?»). Wenn Theater als Ort des Wissens angesehen wird, dann wird das Theater selbst als Räumlichkeit impliziert. Theater bringt also auch die Räumlichkeit des Wissens hervor: Wenn wir wieder an Marshall McLuhan («The medium is the message») denken, wird es verständlich, dass Wissen unter räumlichen Bedingungen entsteht, und wenn diese Bedingungen verändert werden, auch verlorengehen kann. So soll beispielsweise an den Kulturrelativismus appelliert und das Verhältnis zwischen Wissen und Interkulturalität hervorgehoben werden. In *Common Ground* fällt es den ex-jugoslawischen Schauspielern unheimlich schwer, den deutschen und israelischen Schauspielern zu erklären, wer als Bosnier und wer als Serbe angesehen werden kann, denn es fehlen einfach Wörter aber auch viele Geschichtsdetails. Wissen kann in Übersetzungen verloren gehen (das wäre zum Beispiel der Fall bei Elfriede Jelineks Theater texten) oder wenn es von einem anderen Medium übermittelt wird (was *Hate Radio* vermeiden wollte). Gibt es also universelle Sprachen des Wissens, ähnlich wie bei den «exakten Wissenschaften» Mathematik (oder Quantenphysik)? Manche Theatersignale (Körper, Geräusche, Licht) können universelles Wissen übermitteln, wenn sie Wissen über unsere Sinne vermitteln, wenn also unsere kulturellen Grundannahmen nicht gebraucht werden, wie zum Beispiel bei der Arbeit mit Körperbewegungen und mit manchen Bildern. Für alle anderen Arten von kulturbedingtem Wissen soll sich also das Dokumentartheater bemühen, den sozialen und interkulturellen Dialog weiterhin zu ermöglichen, wie es zum Beispiel Rimini Protokoll schon seit Jahren versucht.

Maurizio Pirro  
(Bari)

«Wenn sich nach dem Werther die Leute totschießen, so ist das Buch  
gut; wenn sie auf andere schießen, besser»\*  
*L'arte come pratica di costruzione del futuro in Ludwig Rubiner*

*Abstract*

Both as essay writer and poet Ludwig Rubiner (1881-1920) focuses on art as a revolutionary practice. He conceives critical understanding of reality as a first step in a radical change of social conditions, which can be seen as the result of an artist's specific attitude in evoking new worlds. This implies that only a non-realistic art can be politically successful, because it refers to a future horizon without restricting itself to describing the political situation of the time. In this paper, I analyze Rubiner's strongly utopic art concept involving some typical categories of expressionistic literature like "Geist", "Gemeinschaft", "Katastrophe".

Bisognerà decidersi a emancipare una volta per tutte la storiografia della "Klassische Moderne" dall'alternativa tra simbolismo ed espressionismo. Al di là di alcuni comuni presupposti poetologici (primo fra tutti l'idea che le pratiche estetiche abbiano la funzione di ricucire la frattura tra il mondo e le forme della sua percezione, riassorbendo attraverso complessi rituali di invenzione lo spazio vuoto tra la superficie della realtà e il livello di verità profonda nascosto sotto quella superficie), è la natura stessa del campo letterario di lingua tedesca nel primo ventennio del Novecento a rendere vana e inservibile una divisione netta tra i due movimenti. Distinguere quanto nell'opera di un nutrito gruppo di scrittori attivi sulla soglia della Prima guerra mondiale (Benn, Stadler, Hoddis, Trakl, Heym, Blass, Werfel, Schickele, per nominare soltanto i lirici) si collochi sotto l'influenza di una poetica "conservativa", destinata a semantizzare l'esistente tramite una fitta rete di corrispondenze analogiche evocate dalla parola magica del poeta, da quanto

---

\* L'espressione ricorre nel saggio *Untertan. Zur Reaktion auf Heinrich Manns Roman* [1914], in Ludwig Rubiner: *Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919*, Leipzig 1976, pp. 192-195 (qui p. 195).

invece risponda a un'intenzione "apocalittica", intesa a procurare la guarigione del mondo mediante la distruzione del presente e l'enfatica evocazione di un nuovo ordine, conduce inevitabilmente a equilibrismi e forzature. Solo per economia di periodizzazione ci si può spingere a postulare – per esempio – accenti preespressionistici nella pronuncia franta e aritmica che domina certe pagine trakliane, oppure residui simbolistici nella rappresentazione del paesaggio rurale che in Stadler funge sempre da strumento di equilibrio rispetto allo spazio della città. Tali elementi, lungi dal fare capo a concezioni di poetica e pratiche di scrittura nettamente divergenti, si ritrovano in realtà commisti in modo inseparabile nell'attività di questi autori, i quali a loro volta, lungi dall'abbracciare un paradigma lineare e uniforme, che preveda il passaggio da una modalità all'altra, operano in una condizione di concorrenza tra vari modelli compresenti.

La questione veramente decisiva, che non può non andare perduta se ci si limita a una considerazione meramente strutturale della poesia del Moderno, è che in tutti gli scrittori fin qui nominati le scelte di ordine stilistico non seguono una logica autonoma, rispondente a un puro calcolo tecnico circa la congenialità dell'una o dell'altra maniera, ma mirano, al contrario, a soddisfare un bisogno di carattere eminentemente etico. La "Klassische Moderne" non è comprensibile se non collegando il fermento di innovazione che intride le sue procedure finzionali alla radicalità dell'interrogazione che ne costituisce la condizione fondamentale: come può l'invenzione estetica rianimare nell'uomo il senso primario della circolarità fra sé e il proprio spazio, fra la propria identità e le forme concrete del proprio essere al mondo. Una richiesta di efficacia antropologica rivolta alla parola poetica che riconduce tutte le scritture del Moderno, indipendentemente dalle caratteristiche dominanti nei modi specifici delle loro retoriche, a una prospettiva di ambito biopoetico – evidente del resto nella frequenza con la quale i discorsi dell'organico (ora nella metaforologia incentrata sulle immagini del vitale, ora nella rappresentazione diretta del corpo come cifratura elementare del destino biologico degli esseri umani, ma anche come luogo privilegiato per l'oltrepassamento di questo destino in una dimensione di vitalità potenziata) presidiano tanto le poetiche comunemente riferite all'alveo del simbolismo, quanto quelle convenzionalmente associate al campo dell'espressionismo.

In Ludwig Rubiner questa aspettativa di ordine etico si impianta sul concetto di *Gemeinschaft*, che – per la sua immediata opponibilità rispetto a quello di *Gesellschaft*, secondo una delle strutture di pensiero tipiche della nascente sociologia – appare in grado tanto di soddisfare quel bisogno di incisività antropologica proiettato sull'esercizio della letteratura (poiché pre-

suppone la rappresentazione di una umanità affratellata da vincoli nativi, non ancora minati dal degrado della civilizzazione), quanto di sostenere la carica politica che secondo Rubiner compete a ogni atto di pronuncia in pubblico, in quanto «öffentliche Verwirklichung unserer sittlichen Absichten»<sup>1</sup>. L'opera più nota dello scrittore – il dramma in quattro atti *Die Gewaltlosen* (composto a partire dal 1917 e pubblicato nel 1919) – è tutta basata sull'evocazione di una comunità di individui liberi dall'ossessione del profitto e dello sfruttamento, decisi a vedere nel proprio vicino il destinatario di una instancabile attività di promozione dell'umano. «Gemeinschaft gegen die Gewalt!»<sup>2</sup>, esclama una rivoluzionaria con il sovraccarico di enfasi proprio di questo dramma volutamente proteso sul terreno dell'utopia<sup>3</sup>, ma anche con il doloroso realismo esercitato nella conoscenza delle forme storiche con le quali la violenza, nelle carneficine della Grande Guerra, si andava abbattendo sulla vita degli uomini.

*Die Gewaltlosen*, peraltro, non segna che il punto di arrivo di una produzione già pervasa dallo slancio verso la valorizzazione della capacità di cambiamento sociale e verso il riconoscimento dell'utopia lungo tutti i possibili canali della sua rivelazione. Prima che come drammaturgo, Rubiner (nato a Berlino nel 1881 da una famiglia di origine ebraica) pubblica su varie riviste, a partire dal 1904 e poi regolarmente dal 1908, come critico teatrale e musicale (in *Masken, Morgen, Das Theater, Pan* tra le altre), critico letterario (in *Die Gegenwart, Die weissen Blätter, Der Demokrat* e soprattutto nella *Aktion* di Franz Pfemfert) e poeta (in *Der Kondor* e ancora nei *Weisse Blätter* e nella *Aktion*)<sup>4</sup>. La lirica, in particolare, si distingue per una carica visionaria incline a una proliferazione non controllata, declinata senza particolari preoccupazioni di coerenza immaginativa intorno ad alcune unità simboliche congeniali (l'opposizione tra luce e oscurità è forse la più ricorrente), preferibilmente nei modi del verso lungo reso così popolare nella poesia di questi anni dall'esempio di Whitman e Verhaeren. In *Das himmlische Licht*, una raccolta di difficile definizione apparsa nel 1916 nella celebre collana «Der jüngste Tag» dell'editore Kurt Wolff, a metà tra il poema cosmogonico *à la*

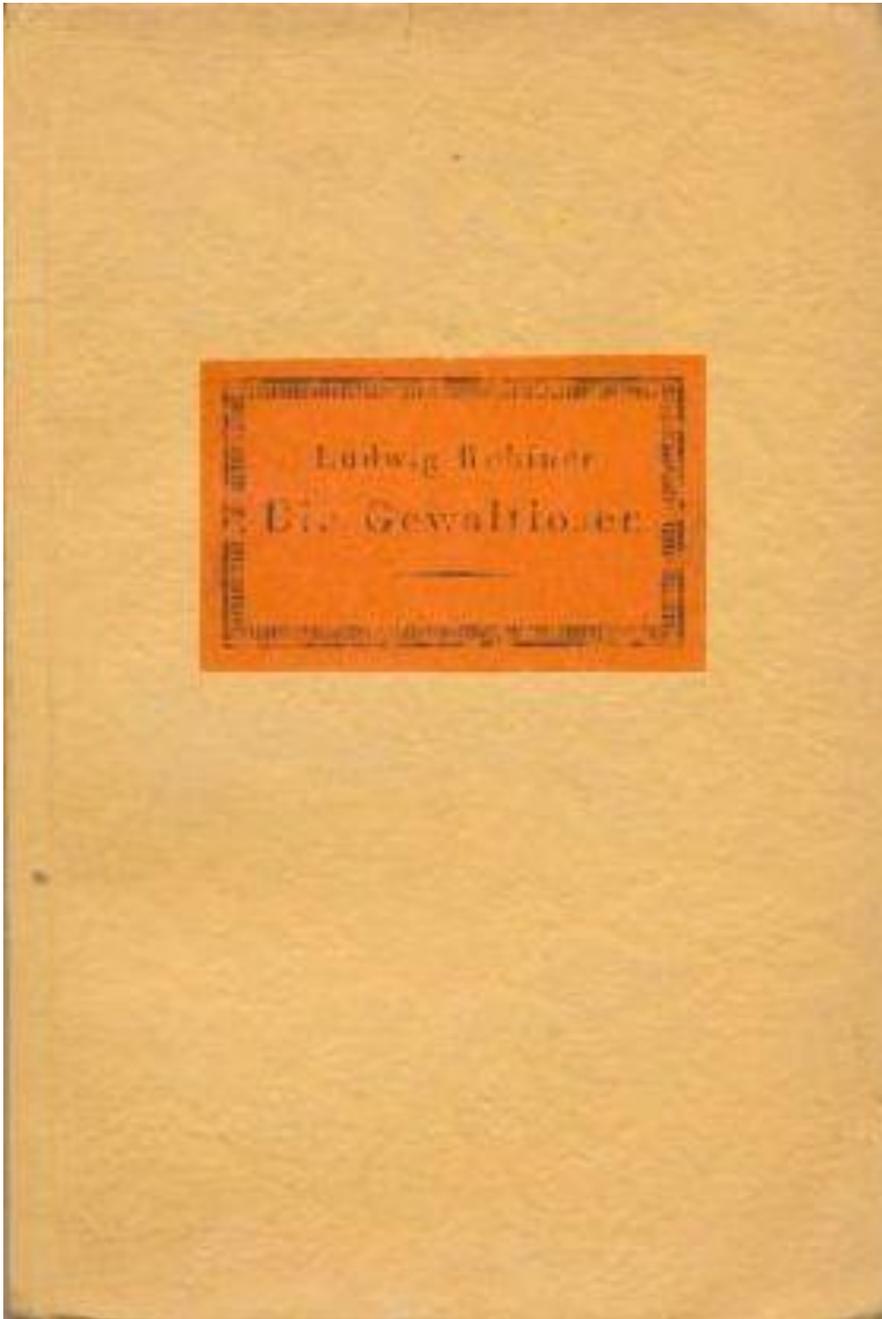
---

<sup>1</sup> Ludwig Rubiner: *Der Dichter greift in die Politik* [1912], in *Der Mensch in der Mitte*, Berlin 1917, pp. 17-32 (qui p. 17).

<sup>2</sup> Ludwig Rubiner: *Die Gewaltlosen*, Potsdam 1919, p. 58.

<sup>3</sup> Rubiner chiarisce in questi termini l'intenzione allegorica sottesa all'intreccio dell'opera: «Die Personen des Dramas sind die Vertreter von Ideen. Ein Ideenwerk hilft der Zeit, zu ihrem Ziel zu gelangen, indem es über die Zeit hinweg das letzte Ziel selbst als Wirklichkeit aufstellt» (ivi, p. 6).

<sup>4</sup> Una bibliografia completa degli scritti di Rubiner in appendice a Klaus Petersen: *Ludwig Rubiner. Eine Einführung mit Textauswahl und Bibliographie*, Bonn 1980, pp. 240-254.



Ludwig Rubiner: Die Gewaltlosen, Gustav Kiepenheuer, Potsdam 1919.

Spitteler e la poesia metropolitana di un Hoddis o un Heym, il gusto evocativo dello scrittore appare spinto verso limiti volutamente estremi e paradossali, costruendo sulla fantasia di un'epifania salvifica della luce – associata a equivalenti metaforici bizzarri e sovraccarichi<sup>5</sup> – l'immagine di una catastrofe rigeneratrice, dalla quale gli uomini del presente vengono distrutti, ma le generazioni future potranno ricavare il sostegno per una vita radicalmente rinnovata:

Ihr habt gewartet, nun seid Ihr das Wort und der göttliche Mensch.  
Und das himmlische Licht ist nah.  
Ein Licht flog einst braunhäutig vom Südseegolf hoch, doch die Erde  
war ein wildes verdauendes Tier.  
Eure Eltern starben am Licht, sie zeugten Euch blind. Aber aus Seuche  
und Mord stieg Ihr.  
Ihr soget den Tod, und das Licht war die Milch, Ihr seid Säulen von  
Blut und sternscheinendem Diamant.  
Ihr seid das Licht. Ihr seid der Mensch. Euch schwillt neu die Erde  
aus Eurer Hand.<sup>6</sup>

L'idea che il discorso finzionale misuri la sua politicità nei termini non di una astratta carica umanitaria, ma della sua coerenza rispetto alla condizione reale degli uomini, porta Rubiner, peraltro, a stemperare il trasporto rivoluzionario (il quale comunque, nel finale dell'opera, assume un rilievo esclusivo e carico di *pathos* ulteriore: «O Lichtmensch aus Nacht. Ihre Brüder sind wach. Und Ihr Mund laut offen ruft zur Erde den ersten göttlichen Gruß»<sup>7</sup>), disseminando lungo il poemetto riferimenti geopolitici all'effetto prodotto dall'avvento della luce celeste che, seppure cursori e didascalici, rivelano chiaramente la sua preoccupazione di ancorare la visione metafisica a un orizzonte reale («Vom gelben Himmel rollte ein funkelnder Treibriemen durch Yokohama: [...] / Europa tanzt wie ein brauner Hund vorm

---

<sup>5</sup> «O gab es noch Häuser, schwere Straßen, Schutzleute mit harten Stiefeln? Das himmlische Licht bergan schmolz mild zur rötlichen Kugel halb hinter Dächern auf. // Es war eine Orange, wie in dem vornehmen, betteln verboten, Eßwarenverkauf, / Es war ein wildes Zehnmarkstück wie hinter dem Fenster der Wechselbank, / Ein rotes rundes Glas Bier aus einem Aschingerschank, // Ein Schinken, ein Mund, Weiberbrust, ein Hut mit 'nem Band, ein Loch, das rot klafft, // Ein weiches buntes Kissen. Ein Vogel im Käfig. Eine Tabakpfeife pafft. / Eine Tür offen zu 'nem menschenleeren Kleiderladen, / Ein rotes Boot am lauen Fluß zum Baden. / An diesem Nachmittag sah der arme Mob das Licht. / Es lief von ihm her. Die anderen sahen es nicht» (Ludwig Rubiner: *Das himmlische Licht*, Leipzig 1916, p. 20).

<sup>6</sup> Ivi, p. 42.

<sup>7</sup> Ivi, p. 44.

Mond. [...] / Paris, wilder Lanzenschein, wenn das Gitter des Luxembourg aus dem Garten der Erde aufsprüht: / [...] O helle Himmelssäge hinein nach London [...] / Es floß aufkochend flammengrün durch Petersburg, Kiew, Nischny, Odessa, / [...] Boston, Chicago, über nackte Arme und Zylinderhüte hin zischt das Licht wie Riesenfunken von elektrischen Schnellbahnen»<sup>8</sup>).

Rubiner non è in effetti un apologeta acritico del dinamismo rivoluzionario come forza di trasformazione virtuosa. *Die Gewaltlosen* abbondano, nella giostra di scatti di consapevolezza e improvvisi indietreggiamenti nella capacità di organizzazione politica del gruppo di rivoluzionari, di richiami alla difficoltà di tenere ferma una linea di condotta fondata sulla non violenza, traendone anche risultati politici tangibili. È vero che nel dramma le aporie legate alla sfera della prassi tendono a essere sublimite in una dimensione astratta imperniata sulla disponibilità dei *leader* illuminati a rendere se stessi oggetto di un sacrificio purificatore, dal quale la massa ricaverà un'indicazione più chiara sulla strada da seguire per l'affermazione di quei valori di umanità che ne avevano ispirato il risveglio (nel finale del dramma, tre militanti si lasciano uccidere dalla folla perché questa possa saggiare la propria forza e proiettarla sull'obiettivo del suo riscatto, dopo che l'attività controrivoluzionaria dei borghesi aveva indebolito l'energia della massa<sup>9</sup>). È anche vero, però, che Rubiner trova uno strumento affidabile per una comprensione equilibrata dell'agire politico in una lettura antropologica delle forze che operano nella trasformazione della società, una lettura che lo preserva dai limiti di un'interpretazione focalizzata in modo esclusivo sul contingente e apre la sua capacità ermeneutica alla costellazione del primario e del simbolico. Prima ancora che al perseguimento di un obiettivo concretamente individuabile, l'azione politica risponde a un istinto dinamico destinato a soddisfare un bisogno che Rubiner definisce di «intensità»:

Es kommt auf die Umwandlung der Energie an. Sittlich ist es, daß Bewegung herrscht. Intensität, die unser Leben erst aus gallertiger Monadigkeit löst, entsteht nur bei der Befreiung psychischer Kräfte. Umsetzung von Innenbildern in öffentliche Fakta. Kraftlinien bre-

<sup>8</sup> Ivi, p. 15.

<sup>9</sup> «DAS VOLK (*die Orgie schwillt immer mehr an*): Ja, ja! Die Hinrichtung! / KLOTZ: Volk, du erkennst deine Kraft! / DER MANN: Volk, dein neues Leben beginnt! Die letzte Gewalt gegen uns! / DER GOUVERNEUR: Volk, nun brauchst du nicht Führer mehr. Wir treten ab. Zum letztenmal von mir dieses Wort des Befehls: Zerstör und schaffe! / VOLK: Nieder mit den Führern! Wir haben selbst die Kraft! (*Das ganze Volk stürzt sich auf die Drei*).» (Ludwig Rubiner: *Die Gewaltlosen*, cit., p. 120).

chen hervor, Kulissen werden umgeschmissen, Räume werden sichtbar, Platz, neue Aufenthaltsorte des Denkens; bis zur nächsten Katastrophe.<sup>10</sup>

L'azione ha l'effetto di far convergere le linee di potenzialità diffusa, disperse in vari ambiti del presente, in un solo punto di massima concentrazione, che attraverso l'intensità dell'azione stessa diventa la sede di una vera e propria invasione ontologica. Solo che questo potenziamento del reale non risale a un ordine trascendente, ma discende, per così dire, nell'identità più profonda dell'uomo, incorporandosi nella sua contingenza, e al tempo stesso illuminandola con la luce della sua più durevole destinazione, che Rubiner intende in senso sociale e comunitario: «Der Weg, den wir in die Ewigkeit nehmen», così in uno scritto programmatico dal titolo *Aktualismus*, pubblicato nel 1916 sui *Weisse Blätter*, «muß durch die Jetztigkeit gehen. Der Leib des Menschen ist nur einmalig, aber diese Einmaligkeit ist sein höchster Wert. Je tiefer und vollkommener wir einmalig sind, um so gemeinsamer sind wir alle. Je eindeutiger wir uns entscheiden, um so unendlicher ist unser Handlungsbereich»<sup>11</sup>.

La guerra, la Rivoluzione in Russia e i fatti che in Germania conducono alla fondazione della Repubblica di Weimar conferiscono a queste posizioni di Rubiner una curvatura pragmatica sempre più evidente, portandolo – nelle ultime fasi della sua esistenza, prima della morte repentina, avvenuta nel febbraio del 1920 a Berlino per le conseguenze di una polmonite – non solo a solidarizzare con il comunismo sovietico, ma anche a intraprendere in prima persona iniziative volte a diffondere in Germania una conoscenza dettagliata del leninismo (insieme alla moglie russa Frida Ichak provvede alla traduzione per varie riviste di lingua tedesca di scritti dei principali dirigenti della Rivoluzione e di bollettini di informazione sui rivolgimenti in corso), nonché a connettere il leninismo stesso con il dibattito relativo alla riorganizzazione politica della Germania all'indomani della guerra<sup>12</sup>. Le due antologie curate da Rubiner nel 1919 – *Kameraden der Menschheit* (una raccolta di poesie di argomento politico di autori tedeschi e francesi, introdotta da

---

<sup>10</sup> Ludwig Rubiner: *Der Dichter greift in die Politik*, cit., p. 22.

<sup>11</sup> Ludwig Rubiner: *Aktualismus* [1916], in *Der Mensch in der Mitte*, cit., pp. 10-13 (qui p. 10).

<sup>12</sup> Cfr. Valentin Belentschikow: *Rußlands «Neuer Mensch» in der Deutung der deutschen Expressionisten: der Kreis um Pfemfert und Rubiner*, in *Die Welt der Slawen*, 38, 1993, pp. 201-213. Su Frida Ichak, inoltre, cfr. Dieter Götze: «Meine Mission ist, die Vermittlerin der UdSSR in Deutschland zu sein ...». *Frida Rubiner*, in *Beiträge zur Geschichte der Arbeiterbewegung*, 19, 1977, pp. 877-883.

un testo nel quale si proclama che «die alte Welt ist nicht mehr zu retten», e che l'unico scenario possibile per la costruzione di un nuovo mondo deve prevedere l'unione del poeta e del proletario, nel senso che «der Proletarier befreit die Welt von der wirtschaftlichen Vergangenheit des Kapitalismus», mentre «der Dichter befreit sie von der Gefühlsvergangenheit des Kapitalismus»<sup>13</sup>) e *Die Gemeinschaft* (in cui la componente letteraria è integrata da lavori di esplicito carattere politico, a cominciare da un saggio di Anatolij Lunačarskij, il commissario del popolo all'istruzione nel governo sovietico) – rispondono a questi obiettivi e lasciano intravedere le premesse di una militanza organica nelle file del comunismo internazionale<sup>14</sup>.

Il dinamismo che Rubiner identifica come una specie di legge inderogabile dell'essere al mondo, e che lo porta a leggere tutta la condizione umana in termini di protensione e di slancio («Es gibt [...] keinen Zustand»<sup>15</sup>, come afferma apoditticamente in una nota del 1913), è assunto come un principio fondamentale anche per la definizione dei compiti e delle funzioni della letteratura. Con una suggestiva intuizione, Rubiner ritrova nell'*Erlebnis* (il valore, cioè, che negli stessi anni si cominciava a collocare alla base dell'eteronismo di ordine *geistesgeschichtlich* che si sarebbe poi largamente affermato negli anni Venti) l'elemento antidinamico per eccellenza, poiché ogni concettualizzazione dell'esperienza ha l'effetto di congelare il mondo nello stato provvisorio in cui l'esperienza stessa lo ha colto, paralizzando la tensione che aveva ispirato l'azione sottesa all'esperienza, ma soprattutto – è questa per Rubiner la conseguenza più perniciosa – riducendo la complessità dell'azione alla prospettiva individuale dell'agente. L'azione, perché sia davvero feconda, deve invece essere colta nel suo carattere impersonale e collettivo, nella purezza originaria del dinamismo spirituale che la pervade: «Nicht die Handlung ist zu verstehen. Nicht wir, die handeln, sind zu verstehen. Sondern der Standpunkt, von dem aus wir handeln, das Geistige,

<sup>13</sup> Ludwig Rubiner: *Nachwort*, in *Kameraden der Menschheit. Dichtungen zur Weltrevolution*. Hrsg. von Ludwig Rubiner, Potsdam 1919, p. 176.

<sup>14</sup> Il contributo più consistente alla rilettura dell'attività di Rubiner è venuto nel corso del tempo, coerentemente con queste sue idee, dalla germanistica della DDR. Non senza fraintendimenti ideologici e problemi aperti, comunque: la vicinanza di Rubiner al comunismo sarebbe in qualche modo inficiata dal carattere idealistico delle sue posizioni di partenza, e in particolare dai residui di una «politisch-ethisch motivierte Kritik» priva evidentemente del necessario supporto materialistico. Così Klaus Schuhmann: *Vorwort*, in Ludwig Rubiner: *Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919*, cit., pp. 335-371 (qui p. 357).

<sup>15</sup> Ludwig Rubiner: *Intensität* [1913], in *Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919*, cit., pp. 290-291 (qui p. 291).

dies ist zu verstehen, zu erklären, beizubringen anderen Menschen mit allen Mitteln»<sup>16</sup>, scrive Rubiner in un testo del 1916 che non a caso viene pubblicato in *Das Ziel*, la raccolta di «Aufrufe zu tätigem Geist», come suona il sottotitolo del volume, curata da Kurt Hiller, il propugnatore più deciso dell'attivismo nella cultura tedesca del primo Novecento.

La logica dell'*Erlebnis* presuppone per Rubiner una propensione all'accumulo che corrisponde evidentemente a una struttura di base dell'economia capitalistica. Tale propensione si esercita di preferenza sui materiali codificati della tradizione: la cultura borghese legittima se stessa rappresentando la propria attività in un rapporto di continuità con i vertici della storia culturale, moltiplicando il proprio capitale simbolico tramite la conferma dell'esistente. «In der Kunst», scrive Rubiner, «verbirgt sich die kapitalistische Handlungsweise hinter den Begriffen "Tradition" und "Stil"»<sup>17</sup>. Questo atteggiamento parassitario sottintende, così Rubiner, una «Philosophie der Diebe»<sup>18</sup>, che pone l'arte in una relazione obbligata con il passato e così facendo struttura i rapporti di forza che sul piano sociale sostengono e alimentano la concezione borghese dell'arte come accumulatore di egemonia:

Jede Kunstbetrachtung aus der Kunst heraus nimmt als ganz selbstverständlich Besitz von bereits Vorhandenem, Festgelegtem. Künstlertheorien sind Methoden, eine Erbschaft anzutreten. Der Diebstahl als Genußmittel.

Verwirklichung in der Kunst ist ja nie wahre Schöpfung, sondern nur das In-Übereinstimmungbringen des Ausdrucks mit der Absicht. Und das gilt jenen Kindsköpfen schon als das Höchste im Leben Erreichbare.<sup>19</sup>

L'arte possiede una capacità di azione perfettamente in grado di dispiegarsi nell'ambito della prassi, a condizione che l'artista si astenga da qualunque intenzione simbolica<sup>20</sup> e punti senza remore al centro del movimento storico, assorbendone l'energia e l'intensità dinamica. Se la rappresentazione estetica del presente deve mirare alla restituzione del flusso che lo intride,

---

<sup>16</sup> Ludwig Rubiner: *Die Änderung der Welt* [1916], in *Der Mensch in der Mitte*, cit., pp. 84-111 (qui p. 105).

<sup>17</sup> Ludwig Rubiner: *Maler bauen Barrikaden* [1914], in *Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919*, cit., pp. 278-289 (qui p. 280).

<sup>18</sup> Ludwig Rubiner: *Die Änderung der Welt*, cit., p. 98.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> «Symbolische Handlungen sind nichts wert. Eine Handlung, die Versprechungen macht, ist keine. [...] Die symbolische Handlung, die Geste, bleibt die Intensität des Tuns schuldig. In der Geste liegt nicht die Intensität des Sprengenden, sondern die Zufriedenheit des Schauenden» (ivi, p. 102).

prescindendo dagli aspetti contingenti e perituri, e mettendo in luce invece quanto nel presente stesso appare più intimamente pervaso di futuro; se l'artista, cioè, per parlare del proprio tempo deve esercitarsi paradossalmente non sui fenomeni dai quali traspaia una sorta di sostanza "tipica" e "media" di questo stesso tempo, ma su quelli che più energicamente tendono ad allontanarsi dal presente e a prefigurare l'avvenire, è chiaro che la fecondità autentica dell'arte sta non nella sua capacità mimetica, la quale deve necessariamente misurarsi sulle forme esistenti, ma nella sensibilità sinmografica con la quale l'artista è in grado di intuire il movimento e la trasformazione già in atto dietro la superficie apparentemente immobile delle cose visibili.

La ricerca di una prospettiva opposta allo spirito della contingenza porta Rubiner a praticare uno stile di scrittura ostinatamente aritmico e contratto, percorso da spinte continue alla dissociazione e alla rottura dell'unità, anti-nermeneutico e volutamente oscuro, come se solo la drasticità del gesto proclamatorio e la forza dell'evocazione già quasi profetica potessero con la loro assertività forzare la realtà, liberandone per intero il potenziale di futuro. L'obiettivo di Rubiner non ha qui evidentemente nulla in comune con la retorica dell'oscurità comune a diversi settori della letteratura del "fine secolo". L'intenzione elitaria che egli, per esempio, riconosce a colpo sicuro nell'attitudine sacerdotale propria della poesia di ascendenza georgiana, è priva di qualunque rapporto con il programma inclusivo e democratico che sta alla base della sua concezione di letteratura.

Più che l'inespugnabile densità della maniera impressionistica, il vero antimodello rispetto al quale Rubiner intende prendere le distanze è però il genere del romanzo sociale di derivazione naturalistica, nel quale lo scrittore vede fondamentalmente un esperimento conformistico di descrizione del reale nell'ottica di una sua irrimediabile immutabilità. In un saggio del 1917, intitolato *Heinrich Mann und Stefan George*, Rubiner stigmatizza l'inadeguatezza della letteratura del tempo rispetto alle complesse dinamiche politiche e sociali che caratterizzano la situazione dell'Europa in guerra, concentrandosi in particolare sul romanzo *Die Armen*, di Heinrich Mann, e sul poemetto *Der Krieg*, di Stefan George. Affermata la persuasione che dalla Rivoluzione russa prenderà corpo un ordine futuro basato sulla pace e sull'umanità<sup>21</sup>, Rubiner indica come unico possibile orizzonte dell'arte la prefigurazione dell'avvenire, la rottura anche violenta del regime presente, affinché

---

<sup>21</sup> «Wir sagen "Europa". Aber niemand dürfte daraus den Begriff eines fest auf die Landkarte gemalten Gebildes hören, das national abgetrennt von Asien wäre. Aus Asien, das scheint sicher, wird wohl nach diesem Krieg die siegreichste Idee der europäischen

da questa improvvisa inversione possa scaturire un rinnovato regime di senso:

[...] die Gemeinschaft muß getan werden. Wir fordern sie. Daher fordert sie uns. Wir müssen sie wollen. Ihr erster Schritt heißt Umwälzung. Doch müssen wir schreiten wollen.

Nicht Umlagerung der Gesellschaft. Nicht Verbesserung an kämpfenden Klassen. Nicht Umschichtung der Gewalt. Nicht Handänderung der Macht. In diesem allen ist keine Heilung, nur kurze Betäubung eines kleinen Teils der Schmerzen.

Wir wollen Gemeinschaft.<sup>22</sup>

Questo ideale, così Rubiner, sembra ispirare nel presente solo pochi spiriti illuminati, e certamente non gli scrittori più importanti e affermati, i quali, anche quando nel merito esprimono posizioni tra loro del tutto contrastanti, in realtà finiscono per condividere un atteggiamento conservativo nei confronti del presente, adombrando alternative deboli e prive di efficacia al degrado della storia.

L'ideale di rigenerazione propugnato da George mediante le forme iperelaborate del rituale di poesia, per esempio, non celerebbe che «die intuitiv sublimierte, dichterisch geformte Darstellung des gegenwärtigen Disziplinschrittes»<sup>23</sup>. Heinrich Mann, a sua volta, vedrebbe un possibile rimedio allo

---

Ermüdung Menschlichkeitsblut zuführen: die Idee der Nicht-Gewalt, des Nicht-Widerstandes, des Nicht-Kriegs, der Güte, der Gemeinschaft und des Gottesreiches auf Erden. (Aus Asien, auf dem Zuge durch Rußland.)» (Ludwig Rubiner: *Heinrich Mann und Stefan George* [1917], in *Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919*, cit., pp. 222-233, qui p. 222).

<sup>22</sup> Ivi, p. 224.

<sup>23</sup> Ivi, p. 228. In un altro intervento Rubiner si era espresso in modo molto più duro sul *Krieg* di George, esercitandosi in una lucida analisi degli oggettivi elementi di contiguità fra la polemica *kulturkritisch* del poeta e l'ideologia del militarismo guglielmino: «Das haben wir doch schon lange gewußt, daß die Verse des Meisters George selbst nur die Schulung, die Organisation, die Herzlosigkeit und den Musiktakt einer uns wohlbekannten Gesinnung darstellten, den Zwang, die Vergewaltigung der Menschheit und den hochmütigen Haß, selbst in der Idylle noch. Wer von uns den Blick hundert Jahre voraus einstellte, der hat es gewußt, daß nicht Dilettanten, sondern ein Dichter in dichterischen Formen das Manometerzeichen des bourgeoisesten Weltimperialismus war. Diesen Imperialismus gibt es heute nicht mehr. Und nun mögen die Dichter, die jener Epoche angehörten, den Mund halten. Mögen sie endlich offen in die Reklamebureaus der imperialistischen Warenhäuser eintreten, die uns diesen Krieg geliefert haben. Dort ist ihr Platz, als Preistitelschreiber für Massengrabsteine, als Drogenverkäufer von echtem Aasgeruch und als Schmuckhändler an den Leibern ihrer Mitmenschen» (Ludwig Rubiner: *Blätter für die Kunst*, in *Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919*, cit., pp. 213-216, qui pp. 215-216).

stato di subordinazione delle masse nel miglioramento della loro condizione culturale, finendo così per assegnare al lavoro dell'intellettuale una capacità di redenzione che Rubiner, va da sé, contesta radicalmente, ritenendo che solo uno scatto nella consapevolezza e nell'efficacia organizzativa del proletariato possa determinare trasformazioni sociali durature. L'errore di Mann, e in generale dell'«intellektuelle Bürgerlichkeit»<sup>24</sup>, starebbe nella fedeltà a una costruzione umanitaria oramai invecchiata e compromessa, nella sua efficacia politica, dall'idea che il cambiamento rivoluzionario debba essere, per così dire, inoculato dall'esterno nel corpo sociale, senza prodursi negli strati più profondi delle classi interessate a tale cambiamento.

Se il contenuto elettivo dell'arte è il dinamismo occulto che pervade il presente, è allora del tutto secondario su quali oggetti in particolare si appunti l'attenzione dell'artista. È l'obiezione fondamentale che Rubiner solleva contro la poetica del realismo. La rappresentazione diretta della storia, anche se condotta tramite gli argomenti più strettamente intrecciati con le pratiche politiche (il conflitto sociale, il lavoro, la guerra), finisce sempre per estrarre dalla massa densa e confusa dei fatti un nucleo significativo di vicende o di tipologie umane esemplari che, in virtù della loro medietà, dovrebbero garantire all'arte una efficacia discorsiva il più possibile ampia, ma che in realtà finiscono per ridurre la complessità del reale (e la sua fecondità) a una versione banalmente unilaterale, priva di qualunque inclinazione verso un ordine futuro, priva dunque – per questo motivo – di qualunque capacità rivoluzionaria. «Der gute Dichter», scrive Rubiner, «dichtet nicht von den Fabriken, den Telefunkenstationen, den Automobilen, sondern von den Kraftlinien, die aus diesen Dingen im Raume umherlaufen»<sup>25</sup>. L'oggetto è nell'arte marginale e fungibile, perché il suo significato muta al mutare delle relazioni umane nelle quali esso trova impiego, e rispetto alle quali costituisce nulla più che una funzione secondaria, giacché «das Ding ist für Menschen da»<sup>26</sup>. Ogni pratica estetica che si limiti a descrivere il presente, anche negli elementi che più incisivamente lo connotano, lavora per la conservazione e la conferma del presente stesso. Veramente rivoluzionaria è per Rubiner l'arte che altera e sovverte la tenuta del reale, creando le condizioni

---

<sup>24</sup> Ludwig Rubiner: *Heinrich Mann und Stefan George*, cit., p. 230. La conclusione di Rubiner è in proposito distruttiva: «Das zeigt den erbärmlich niedrigen Stand der intellektuellen Bürgerlichkeit. Jedes Wort, das diese Gegend sagt, ist ein Mißverständnis. Von denen ist nichts zu erwarten. Sie werden immer wohlwollend mißverständlich den Ereignissen nachlaufen, die aus anderer Hände kommen» (ibidem).

<sup>25</sup> Ludwig Rubiner: *Der Dichter greift in die Politik*, cit., p. 22.

<sup>26</sup> Ibidem.

perché dal crollo dell'ordine contingente prenda forma la prospettiva di un regime più giusto:

Der politische Dichter glaube an sein Leben, an seinen Körper, an seine Bewegung. Der Dichter greift in die Politik, dieses heißt: er reißt auf, er legt bloß. Er glaube an seine Intensität, an seine Sprengungskraft. Es geht ja weder um unsere Zivilisation, noch um ihre Entwicklung. Der politische Dichter soll nicht seine Situation in Erkenntnissen aufbrauchen, sondern er soll Hemmungen wegschieben. In einem Lande der Verdammnis und der Geißelungen geht es jetzt nicht drum, von unserer Legende zu irgend einer Wahrheit zu kommen. Es gilt nur, daß wir schreiten. Es gilt jetzt die Bewegung. Die Intensität, und den Willen zur Katastrophe. Und die Wahrheit zu wissen!<sup>27</sup>

Muovendo dall'idea che il discorso estetico debba accuratamente separare i fenomeni effimeri e occasionali addensati sulla superficie della realtà dalla sostanza profonda della realtà stessa, la quale a sua volta è del tutto inarrestabile perché instancabilmente proiettata verso un assetto futuro, e può dunque essere catturata unicamente in termini di protensione non risolta, di slancio formativo ancora lontano da una risoluzione definitiva, Rubiner arriva a formulare una teoria dell'effetto estetico tutta incentrata sul potenziamento delle relazioni tra gli esseri umani – cioè sulla massima intensificazione possibile di quello slancio formativo, che deve essere saldamente incorporato all'esistenza materiale dei soggetti chiamati in causa da un'opera d'arte – come obiettivo essenziale di ogni pratica finzionale. L'aspetto più singolare di questa teoria riguarda il modo di intendere tali relazioni come una forma di gestione e di trasformazione dello spazio, nel senso che, così lo scrittore, il mutare dei rapporti tra un individuo e l'altro si renderebbe visibile innanzi tutto in termini di cambiamento delle posizioni occupate da questi individui nell'ambiente in cui si trovano a operare<sup>28</sup>.

Se il fermento vitale, riportato alla sua primitiva radice biologica, si esplicita come presenza topografica, come occupazione ed elaborazione creativa di una certa porzione di spazio, la capacità umana di trasformare positivamente la realtà riposa prima di tutto nella fermezza della presa che ciascuno

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 32.

<sup>28</sup> «Die Höhepunkte unseres Lebens, alle Momente, die uns außer uns oder in uns versetzen, die großen Aufstiege und Zusammenbrüche, treten nur als Vorgänge unter Menschen auf. (Wir können sie uns nie anders als durch Raumveränderungen vorstellen; und das heißt: daß auch jenes Außer-Uns-Geraten nicht ein Losgelöstes von uns wird, sondern daß wir von der Dauer des Ichs wissen, da wir das Ich stets irgendwie als Raum wiedererkennen.)» (Ludwig Rubiner: *Homer und Monte Christo* [1914], in *Der Mensch in der Mitte*, cit., pp. 48-66, qui pp. 51-52).

è in grado di esercitare sullo spazio destinato a ospitare la sua azione. Da questo presupposto Rubiner ricava una divisione dei generi letterari organizzata secondo il tipo di relazione tra soggetto e spazio che in essi trova espressione. Nella lirica il soggetto sarebbe portato a ritirarsi in una dimensione esclusivamente interiore, rinunciando ad affermarsi fuori da sé, perché estrovertendosi finirebbe immancabilmente per assumere metamorficamente l'aspetto di uno degli oggetti assiepati lungo i canali della sua attività percettiva. La lirica rivelerebbe in questo senso una soggettività debole, incline a rifugiarsi in forme estranee ed eterogenee. L'attitudine all'immedesimazione nello stato di altri soggetti ridurrebbe al silenzio la volontà personale. L'effusione lirica darebbe corpo a una sorta di vocalità primitiva e sovraperonale, una corrente di senso serpeggiante in modo diffuso e non concretizzabile, dunque non riferibile in modo univoco ad alcuna soggettività particolare: «diese ganze ungeheure Welt der passiven Strömung, des aufenthaltlosen, hindernislosen, willenlos gemachten Ichs, des bewußt unfrei gemachten Ichs ist das Gebiet des Lyrischen»<sup>29</sup>.

È chiaro che per Rubiner una disposizione siffatta non può che restare priva di qualunque efficacia politica, e può tutt'al più coltivare una dimensione di socievolezza a patto di astenersi da ogni esercizio di elitismo<sup>30</sup>. Lungi dall'estenuarsi in una pronuncia monologante, l'artista rivoluzionario deve affrontare energicamente lo spazio che gli sta disteso dinnanzi, adottandolo come lo sfondo necessario alla costruzione di rapporti umani<sup>31</sup>. Il

<sup>29</sup> Ivi, p. 52.

<sup>30</sup> È per esempio questo il merito che Rubiner riconosce alla poesia di Ernst Blaß, di cui nel 1913 recensisce il volume *Die Straßen komme ich entlag geweht*: «Da gibt es eine große, neue, neue Einfachheit der Form. Einfachheit, die nicht Verdummung bedeutet; sondern hier geht es auf so allerletzte Dinge unseres Sprechens und Fühlens, daß ihre Mitteilung an alle Menschen freisteht. [...] Vielleicht findet das Wissen um Werte, das Wollen, das Geistige immer nur eine einzig denkbare Mitteilungsart, ohne Ablenkungsmöglichkeit. Aber vielleicht ist das die Mitteilungsart – für alle. Ohne zivilisatorische Voraussetzungen, ungesellschaftlich, auf Instinktbahnen. Unter einem Begriff, der so aufgebraucht war, daß er uns schon ganz neu und mit voller Macht erscheint: der *Verständlichkeit*. Und das ist wohl schon ethische Wertung; außerhalb der billigen technischen Angelegenheiten einer Kunst. Es ist Zeit dazu!» (Ludwig Rubiner: *Gedichte des jungen Ernst Blaß* [1913], in *Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919*, cit., pp. 196-198, qui p. 197).

<sup>31</sup> «Drüben die andere Welt der menschlichen Darstellung, das Gebiet der Willentlichmachung, der Eingrenzung, der Ein-Räumung des Ichs – da wo es sich um das Gegeneinander und Nebeneinander und Miteinander der Menschen handelt – diese Welt des Erdenlebens müßte man, im letzten Gegensatz zur lyrischen, die politische nennen. So hat das Politische seinen grundsätzlichen Sinn: Plan des Verhaltens der Menschen zueinander. Hier geht es um Menschen» (Ludwig Rubiner: *Homer und Monte Christo*, cit., p. 53).

genere corrispondente a tale attitudine è secondo Rubiner il romanzo, inteso come forma destinata a rivelare la rete delle corrispondenze che si stabiliscono tra gli uomini nell'ambito della prassi, come espressione di conflitti, trattative e patteggiamenti dal complesso dei quali si disegna un'idea più avanzata e complessa di convivenza. Contrariamente alla poesia, il romanzo ha la capacità di mostrare tangibilmente la forza con cui lo spirituale si incorpora nell'azione, muovendo così dalla mera descrizione dell'esistente alla prefigurazione di un mutamento possibile. Sia pure nel modo allusivo della sua prosa volutamente incline alla sintesi dell'affermazione apodittica, Rubiner è particolarmente lineare nella sua protesta contro l'eternismo implicito nel culto dell'ispirazione poetica. È vero che, per ambire a sovvertire il regime esistente, l'arte deve guardare oltre il limite contingente di questo stesso regime, aggirando per questo ogni esplicita tematizzazione del presente; è però anche vero che solo una forma incardinata nel senso e nello spirito autentico dei discorsi del presente può generare lo slancio necessario a lasciar intravedere un orizzonte del tutto nuovo:

Die Schöpfung ist unabhängig von ihrer Gesellschaft und von jeder Gesellschaft. Sie hat mit Kultur nichts zu schaffen (die Literatur alles). Denn die Gesellschaft ist ihr nur ein bestimmtes Trägheitssymptom des menschlichen Willens, wie ihr auch jedes andere Material sich als Trägheitssymptom darstellt. Die Schöpfung ist dazu da, im Brennen des Geistes die Trägheit zu vernichten. Die Intensität der Schöpfung ist wirklich der Gesellschaft feindlich; aber das ist so zu verstehen, daß sie eine unendlich viel größere Rolle für die Gesellschaft spielt, als die Gesellschaft für sie. Gesellschaftsdichtung oder soziologische Dichtung gibt es ebensowenig wie logische oder psychologische. Nicht etwa nur, weil dies ein Übergang in die Wissenschaften wäre; diese Antwort zeigt allein das äußere Bild des wahren Grundes. Sondern weil der Geist eine andere Welt ist als das Material. [...] Die Schöpfung des politischen Romans flammt durch das Material der Gesellschaft hindurch, und bleibt Geistiges. [...] Die Substanz des aktiven Romans, der wahre Stoff und Vorwurf seiner Dichtung: sind jene Urelemente des Fühlens zwischen dem Feuer und der Nacht, der Helle und dem Tod, die wir seit unserer Kindheit kennen, und die uns stets an unsere geistige Herkunft erinnern. An denen der menschliche Wille sich zu verkörpern hat. Alles, was unsere räumliche Existenz ändert.<sup>32</sup>

La politicità dell'opera d'arte si regge in questo senso su un equilibrio delicato e precario: Rubiner adombra una tipologia di artista sostanziata da

---

<sup>32</sup> Ivi, pp. 64-65.

un vincolo forte nei confronti della prassi (e dunque inevitabilmente concentrata sul tempo presente), ma anche protesa profeticamente sull'avvenire, cioè sulle forme che la prassi, pur non avendole ancora assunte, potrà certamente assumere al mutare delle condizioni contingenti. L'aspettativa utopica palesemente sottesa a questa idea rischia peraltro – mi pare questo il limite più pesante delle teorie di Rubiner così come trovano articolazione nei suoi saggi, limite nel quale si può verosimilmente cercare anche una spiegazione per il sostanziale insuccesso dei *Gewaltlosen* come opera destinata a incitare al cambiamento politico – di investire più la condizione soggettiva dell'artista che il carattere della sua opera, il quale resta, nella scrittura del nostro autore, per lo più inesplorato oppure affidato a vaghe formulazioni sintetiche, troppo generali e troppo poco focalizzate sul loro oggetto perché il lettore possa resistere alla tentazione di attribuire loro il significato a sé più congeniale. Questa inesausta pressione sul reale affinché se ne sprigioni l'immagine di un ordine futuro, voglio dire, viene associata da Rubiner, nella maggior parte dei casi, più a un'attitudine individuale dell'artista, a una sua predisposizione psicologica all'intuizione di mondi alternativi a quello presente, che a una procedura di costruzione finzionale in grado di spingere l'opera d'arte oltre il limite del tempo in cui essa prende corpo.

Non è un caso che il paradigma più frequentemente chiamato in causa da Rubiner a garanzia dell'efficacia politica dell'arte sia l'assenza, nel tessuto discorsivo di un'opera, di elementi che richiamino l'attenzione del pubblico sulla personalità o sulla biografia dell'autore – come se la capacità dell'opera stessa di esercitare una presa forte sul reale dipendesse non dal contenuto delle sue affermazioni sul mondo, ma dalla condizione personale di chi formula quelle affermazioni. Così il valore precipuo dell'estetica di Ferruccio Busoni, a cui Rubiner dedica nel 1910 un saggio partecipe e molto vicino a questioni cruciali nel dibattito dell'epoca (prima fra tutte la relazione fra struttura e contenuto nei procedimenti di organizzazione finzionale, questione che in questo torno di tempo interessa trasversalmente tutte le arti, dalla musica alla letteratura, dalla pittura all'architettura), viene identificato appunto in una specie di invisibilità dell'autore rispetto alla priorità dell'opera, visto che Busoni, nell'*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907), «nimmt [...] nicht seine Persönlichkeit und sein Werk als Voraussetzung, sondern – die Musik selbst»<sup>33</sup>. L'identità dell'opera – così Rubiner –

---

<sup>33</sup> Ludwig Rubiner: *Ferruccio Busonis Musikästhetik* [1910], in *Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919*, cit., pp. 161-166, qui p. 162. E ancora: «Sofort mit den ersten Worten seines Versuchs entfernt er die Gefahr, die zufälligen und relativen Momente im persönlichen Leben des Künstlers allgemein als Wesenbestandteile des Kunstwerkes zu

risponde non al carattere dell'autore, ma alle condizioni materiali implicite nella sua medialità, le quali la predispongono e la orientano secondo norme e principi del tutto indipendenti dalla volontà personale dell'artista. La forma esercita un effetto di costrizione paragonabile a una vera e propria «Prädestination des Kunstwerkes»<sup>34</sup>, che svuota evidentemente di senso la tradizionale retorica dell'ispirazione di derivazione romantica e richiede di essere riconosciuta perché l'opera d'arte possa esercitare i suoi effetti di realtà nella coscienza del pubblico:

Die heutige Generation sieht im Kunstwerk nicht mehr die vom Moment entzündete Trunkenheit eines heftig aufgewirbelten Stimmungsturmes, sondern gleichsam ewig vorbestimmte Notwendigkeiten. Das Kunstwerk hat in sich sein eignes Schicksal. Man darf nichts anderes tun, als alle Wege bereitmachen für dieses innere Leben des Kunstwerkes. Vor seinem Werk muß der Künstler der Lust seines Rausches entsagen. So erscheint es nicht mehr als Überraschung, daß im umkehrenden Gegensatz zu früheren Kulturen heute aus ästhetischen Werten die stärksten ethischen gezogen werden. Die Sachlichkeit zur Ethik erhoben, fordert die vollendetste Opferung der Persönlichkeit.<sup>35</sup>

Questa concentrazione sulla disposizione individuale dell'artista spiega infine l'esito ultimo delle posizioni di Rubiner, e cioè l'avvicinamento al pacifismo tolstoiano che trova espressione, tra l'altro, nella cura di una traduzione tedesca dei diari dello scrittore russo<sup>36</sup>. Nello scritto introduttivo premesso a tale edizione, Rubiner illustra il pacifismo come una sorta di svi-

---

deuten. Damit opfert er alle Prüfungen und Siege seiner eignen Persönlichkeit als Schaffender dem höheren, allgemeineren und weiter spannenden Sinn des Kunstwerkes zuliebe» (ibidem).

<sup>34</sup> Ivi, p. 165.

<sup>35</sup> Ivi, p. 166. Considerazioni analoghe svolge Rubiner in riferimento alla rivista *Der lose Vogel*, apparsa a cura di Franz Blei presso l'editore Kurt Wolff, i cui collaboratori (tra gli altri Robert Musil, Franz Werfel e Robert Walser) si sottoposero alla condizione di rimanere anonimi: «In einer neuen Zeitschrift herrscht die Anonymität: das heißt, es herrscht nach einem Jahrhundert wieder die Verpflichtung und die Beziehung. [...] Kann etwas menschlicher sein? Nun, hier ist ein Horizont aufgebaut, der jeden Menschen plötzlich seine Verantwortung in dieser Welt fühlen läßt. In diesem Moment gibt es keine Empfindung mehr, die Freude fällt von unserem Fleische ab. Aus uns wachsen Bäume mit breiten Zweigenkreisen, eine Welt ist da. Was bleibt uns – vor dieser Anonymität –, als unser Leben beieinanderzuführen!» (Ludwig Rubiner: *Die Anonymen* [1912], in *Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919*, cit., pp. 187-191, qui pp. 188-189).

<sup>36</sup> Lev Nicolaevič Tolstoj: *Tagebuch 1895-1899*. Nach dem geistigen Zusammenhang ausgewählt, herausgegeben und eingeleitet von Ludwig Rubiner, Zürich 1918. La traduzione è di Frida Ichak-Rubiner.

luppo necessario della cultura occidentale. Si tratta non solo di individuare una via di uscita dal disastro della Prima guerra mondiale, ma anche di opporre un'alternativa radicale al materialismo, che lo scrittore vede come una costante mai superata di tutto il pensiero ottocentesco. L'ultima parola di Rubiner è, conformemente con le linee generali del suo pensiero, ancora volta all'evocazione appassionata di una dimensione comunitaria nella quale il singolo possa aspirare a una più alta realizzazione delle proprie migliori capacità:

Das Reich der Liebe, der geistigen Gemeinschaft, das Gottesreich staatlos, grenzenlos, gewaltlos auf der wirklichen Erde aufgebaut: eine neue Unsterblichkeit tut sich auf. Eine Unsterblichkeit, die nicht auf dem Ruhme des Einzelnen ruht, sondern auf dem wissenden Einerschreiten des Einzelnen im ungeheuern Zuge der Mitmenschen. Ein ewiges Leben öffnet sich auf Erden, das ist: sich wissend als Blutstropfen fühlen, der durch den Körper des Menschengeschlechtes rinnt.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Ludwig Rubiner: *Aus der Einleitung zu Tolstois Tagebuch 1895-1899* [1918], in *Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919*, cit., pp. 234-240, qui p. 240.

# *Studia theodisca*

An international journal devoted to the study  
of German culture and literature

Published annually in the autumn

Hosted by Università degli Studi di Milano under OJS

ISSN 2385-2917

<http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/>

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

## Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Paul Michael Lützel (Washington University in St. Louis)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

---

## Call for Papers / Submissions

Suggestions and proposals for publication are welcome!

We consider scholarly essays written in German, English, Italian, French or Spanish.

Scholars wishing to submit an article should send it to:

[editor\\_austheod@unimi.it](mailto:editor_austheod@unimi.it).

Deadline: 30th September of each year.

All essays should comply with a few [essential typographic rules](#) and be accompanied by a short abstract in English (about 500-600 characters, including spaces).

*Studia theodisca* was founded 1994. For vols. I-XVII, published in print between 1994 and 2010, see:

[Studia theodisca I-XVII \(1994-2010\)](#)

The Editor-in-chief of “Studia theodisca”

[Fausto Cercignani](#)

(fausto.cercignani[at]gmail.com)

*Studia theodisca*

An international journal devoted to the study  
of German culture and literature  
Published annually in the autumn  
ISSN 2385-2917

Editor-in-chief: Fausto Cercignani  
Co-Editor: Marco Castellari

Electronic Edition