

Studia theodisca XXIV

Ferdinand von Saar • Heinrich Anacker • Günter Grass
Friedrich Nietzsche • Charles Baudelaire
Max Weber • Robert Musil
Hugo Ball • Tristan Tzara

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. XXIV

Year 2017

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. XXIV – Year 2017

Table of Contents

- Arina Rotaru – *Colonial Sounds and Aural Interferences in the Dadaist Sound Poetics of Hugo Ball and Tristan Tzara* p. 5
- Karoline Sprenger – *Eine Provokation und ihre Folgen. Zum “deutschen Trauerspiel” «Die Plebejer proben den Aufstand» von Günter Grass* p. 29
[*A Provocation and its Consequences. On the “German Tragic Drama” «The Plebeians Rehearse the Uprising» by Günter Grass*]
- Anneleen Van Hertbruggen – *Das Dritte Reich. Die diskursive Sakralisierung in der NS-Propagandadichtung von Heinrich Anacker* p. 51
[*The Third Reich. Discursive Sacralization in the NS Propaganda Poetry of Heinrich Anacker*]
- Achim Seiffarth – *Die Wiederkehr des Antiken in der Erzählung. Max Weber und Robert Musil* p. 69
[*The Return of Antiquity in Narrative Literature. Max Weber and Robert Musil*]
- Torsten Voß – *Dichtungs-, Kunst- und Künstlertheorie in Ferdinand von Saars lyrischem und erzählerischem Werk* p. 93
[*The Theory of Poetry, Art, and the Artist in Ferdinand von Saar’s Lyrical and Narrative Works*]

Barbara Di Noi – <i>Baudelaires «Les Phares» und Nietzsches Gedicht «Das Feuerzeichen» aus dem Zyklus «Dithyramben des Dionysos»</i> [<i>Baudelaire's «The Beacons» and Nietzsche's Poem «The Fire Signal» from the Cycle «Dithyramps of Dionysus»</i>]	p. 123
Call for Papers	p. 149

Arina Rotaru
(Shanghai)

*Colonial Sounds and Aural Interferences
in the Dadaist Sound Poetics of Hugo Ball and Tristan Tzara*

ABSTRACT. This essay juxtaposes practices of sound storage in a World War I context with the contemporaneous use of sound in Dadaist poems and the ways in which Dadaists reimagine ethnographic discourse from a visual construct into an aural one. By focusing on the change in discursive genre that emerges with war-era attempts at creating a museum of sound, this essay sheds light on the changing place of the Other between national imperatives and colonial possession, as mediated through Dadaist practice.

A German film documentary by the experimental director Philip Scheffner, *The Halfmoon Files* (2007), has at its center the impossible reconstruction of the story of a voice. Mall Singh, an inmate at the Wünsdorf Halfmoon POW Camp (*Halbmond Lager*), which was built during World War I as a special camp (*Sonderlager*) primarily for Muslim prisoners from India, Africa and the Near East, sings in Punjabi: «There once was a man / This man came into the European war. / Germany captured this man. / He wishes to return to India. / If God has mercy, he will make peace soon. / This man will go away from here»¹. Mall Singh's telling of his story in the third person renders his voice uncannily estranged from itself and testifies to the camp's paradoxical war enterprise, divided between a desire to enroll more subjects within its ranks by formally respecting their religion and customs and a will to manage and racially subvert them². The voice of the dis-

¹ The special camp was part of a larger effort by the German military to display model prison conditions and incentivize prisoners from countries colonized by the British and the French to form an anti-colonial jihad. See János Riesz, «Afrikanische Kriegsgefangene in deutschen Lagern während des Ersten Weltkriegs», in *Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart*, Amsterdamer Beiträge zur Germanistik vol. 80, eds. Michael Hofmann and Rita Morrien (Leiden: Brill, 2012).

² Although she does not necessarily focus on this paradox between the German camp's «recruitment initiative» as a prelude to creating an alliance with Muslim colonial subjects

placed Mall Singh, recorded in 1916, will remain the only proof of his existence, since efforts by the director to trace the man's life in India, upon his camp release, led nowhere. Between 1915 and 1918 some 1,650 recordings in the vernacular of war prisoners from Africa, India, Russia, and the Near East in 175 or so POW camps were meticulously made by the so-called Royal Prussian Phonographic Commission, formed by experts in anthropology, linguistics and musicology³. The experiment laid claim, at the time, to the largest library of sound recordings in the world. Now included in the world's first *Lautarchiv* at the Humboldt Universität of Berlin, these sound archives and their wider significance remain largely unexplored.

The recordings undertaken at the Halfmoon Camp testify to the increasing role of sound, during World War I and beyond, as an instrument of colonial observation and classification of the exotic Other. One should not forget, however, the early use of the phonograph as an instrument of study and exploration among colonizers who would take gramophones with them into colonial spaces, eager to «record the exotic and play records to themselves»⁴. The project of the Phonographic Commission furthers these singular recording enterprises by organizing thousands of vocal testimonies in an archive. The ambition to start assembling, circa 1916, the largest archive of sound in the world corresponded closely to the model of the ethnographic museum, which represented, as Matthew Biro mentions, the primary context in which European artists claimed to discover non-Western art in the late nineteenth and early twentieth centuries⁵. The archive of sounds thus becomes a place where «diverse cultures were often presented in a geographically and temporally mixed fashion, and where, by the mid-

during World War I and the racial science underscoring the use value of prisoners, Avery F. Gordon documents the ghostly reduction of a Sikh prisoner to a trace. See Avery F. Gordon, «'I'm already in a sort of tomb': A Reply to Philip Scheffner's *The Halfmoon Files*», *South Atlantic Quarterly*, 110, No. 1 (2011): 121-154.

³ From the materials provided by the film's official website on www.halfmoonfiles.de @ Philip Scheffner (accessed on May 10, 2010 and June 23, 2016). *The Halfmoon Files: A Ghost Story*, dir. Philip Scheffner, 2006.

⁴ Michael Bull relies on Michael Taussig's account of the use of the phonograph to record islanders singing traditional songs during A. C. Haddon's expedition to Torres Straits. «Sound, Proximity, and Distance in Western Experience», in *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity*, ed. Veit Erlmann (New York: Berg, 2005), 179. Taussig also mentions the role played by the gramophone to entertain and gain the favors of the «savages». Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses* (New York: Routledge, 1993), 199, 215.

⁵ Matthew Biro, *The Dada Cyborg: Vision and the New Human in Weimar* (Berlin: University of Minnesota Press, 2009), 238.

1910s, modes of organization emphasizing formal similarities rather than cultural, geographical or historical information were increasingly prevalent⁶.

In Wünsdorf, the sound recordings seem to have distilled visual representations of prisoners from other camps, framed most frequently by subtly disparaging multilingual commentary about a «world of enemies» deployed by enemy nations to undermine Western civilization⁷. While the primitive and exotic value of prisoners is sometimes exaggerated through photographic experiment enrolled in the propaganda effort, the sound recordings seek to objectify their findings by echoing an alienated sense of self, as in Mall Singh's third-person account. This objectification reproduces the purpose of the experimental recordings from the Halfmoon Camp as designed mainly for anthropologists and linguists eager to record authentic African and Asian idioms. Unlike the case of photographs framed by commentary, the sound files of captives are less clear about their effort at demonstrating civilizational difference. This procedural ambiguity is foregrounded, enhanced, and turned on its head, I argue, in the contemporaneous Dadaist sound.

The uncannily similar attempt at assembling, «recording», and narrating sound in Dadaist sound practices made its debut in 1916. While neither the gramophone nor the tape recorder was ever used in Dada, since the former functioned in pre-World War II poetry solely as a trope and the latter became an instrument of poetic production only after that war, the Dadaists purported to improvise their own galleries of sound and assembled fictive and non-fictive sound materials. Thus they created their own museum of voices, albeit a museum, we might say, that operated on the run or only through loose connections to multiple geographical locations. As this article demonstrates, the story of the world's first «archive of sound» emerging from captivity has in common with its Dada contemporaries not only the shared ambition of collecting sounds, but also the relationship foregrounded between colonizer and colonized, the exotic and its observer. Furthermore, collecting sounds turns, in the hands of the Dadaists, from a practice related to the object of investigation and its subject into an aesthetic modality meant to conjure the erased subjectivities of colonial subjects.

Dada, long dismissed by literary history as a stage trick, or mere repetition of earlier poetic conventions, has been gradually revalued from the per-

⁶ Ibid., 238.

⁷ Riesz, *Afrikanische Kriegsgefangene*, 79. The expression «world of enemies» belongs to the photographer-anthropologist Otto Stiehl.

spective of its importance for sound theory and practice⁸. The movement spanned about eight years – from the year of the founding of Cabaret Voltaire in 1916 to the publication of Tristan Tzara’s «Seven Manifestoes» in 1924 – and experienced successive occurrences in many world capitals, most famously in Zurich, Berlin, Paris and Tokyo. Founded during the war years, when the authority of empires was collapsing, Dada adopted the cacophonies of infant language and simulated the sonorities and discontinuities of a belligerent world, thus acting, paradoxically, as a link between nations and cultures from within an alleged civilizational divide. Here I will focus in particular on the work and literary agenda of two of Dada’s main representatives, Hugo Ball and Tristan Tzara, and foreground their contributions to such a civilizational critique by re-assembling human sounds generated by war. The Dada polyglot sound, which was contemporaneous with the first extensive recording library in the world and its multilingual archives, does more than just accumulate testimonies of diverse religions and customs through chant or speech. It raises questions about the relations between «primitive» forces and their counterpart «other».

Among all the representatives of the historical avant-gardes, Dada most vigorously practiced a novel use of sound. Although the Futurists, notably through Luigi Russolo, were credited with the invention of the «art of noises», the Dadaists brought this art to new heights of expression⁹. Relying on inventions by their Futurist predecessors, the Dadaists reoriented the attention of their audience in an even more challenging way to experiments

⁸ One of the most significant Dada dismissals is Roman Jakobson’s in an article from 1921, in which he notes that «there is nothing new in Dada» and associates the movement, among others with «Maschinenkunst», «primitivism», and «paroxysms of naïve realism». Roman Jakobson, «Dada» in Roman Jakobson, *Language in Literature*, eds. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy (Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987), 38. Marjorie Perloff also interprets Dadaism as a mere echoing of Futurism. Marjorie Perloff, *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003), xxi. Mauro Ponzzi lists the Dada Zurich as a «marginal» or «peripheral» avant-garde in need of reappraisal in his «Die “marginale” Avantgarde. Die *Dispositio* der Revolution der Formen», in *Klassische Moderne. Ein Paradigma des 20. Jahrhunderts*, ed. Mauro Ponzzi (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010). For a reading of Dada sound as reflecting on the emerging science of linguistics, see Tobias Wilke, «Da-da: Articulatory Gestures and the Emergence of Sound Poetry», in *MLN* 128, No. 3 (2013) (German Issue): 639-668. See also Catherine Damman, «Dance, Sound, Word: The “Hundred Jointed Body” in Zurich Dada Performance», in *Germanic Review* 91, No. 4 (2017): 352-366.

⁹ On Dadaism, Futurism and noise, see Douglas Kahn, «Noises of the Avant-Garde» in *Sound Studies Reader*, ed. Jonathan Sterne (Oxford: Taylor and Francis, 2012), 427-448.

with sound. Moreover, with the arrival of Dadaism, we can note a re-evaluation of listening, accompanied by the reinvention of poetic performance and the co-involvement of the audience.

With particular emphasis on Dada's historical and ideological context from World War I through the interwar years, I propose that the concept of *interference* can be a useful critical tool for reconsidering the aesthetic purpose and practice of Dadaism. As critics have recently noted, interference and terms such as «wave» and «resonance», inspired by electrodynamics, are capable of dissolving the rigidity of binary oppositions that have dominated the field of social and human sciences¹⁰. Both a metaphor and concept at disciplinary thresholds, interference could designate a zone of confluence of body and machine, a relationship between the human and the technological. It is generally accepted in the relevant scholarship that a rebellion against a machine-governed world and against the objectifying language of journalism informed Hugo Ball's elaboration of sound poems. As we will see, however, the interferences foregrounded by Ball overcome the basic dualism of man and machine proposed by the Futurists and open up possibilities for new aural constellations.

Another important term for my analysis is «aurality». As Jonathan Sterne shows in his *Audible Past*, the term «aural» appeared in 1847 and meant «of or pertaining to the organ of hearing». The term did not appear in print denoting something «received or perceived by the ear» until 1860. While «auricular», the earlier term denoting something «of or pertaining to the ear», referred to the visible part of the ear, the «aural» component carried with it rather an invisible denotation by pointing to the middle ear or inner ear. The «aural» thus internalized the scope of hearing and restored to it a delicate connection between the ear and the brain¹¹. My term «aural interference» posits a connection between sound and its inner reflection in the intimate sphere of a listener. I contend that, through their audacious sound and performance experiments, the Dadaists unsettled their audience's frame of mind, exposing listeners to polyglot compositions of sound, paradoxically under the veil of «nothingness». Most famously, Tzara proclaimed in

¹⁰ Gabriele Gramelsberger, «Interferenzen zwischen den anthropotechnischen Räumen und den Sphären des Theoretischen. Metaphern und Methoden einer geisteswissenschaftlichen Praxeologie im Umgang mit Wechselwirkungen», in *Resonanz: Potentiale einer akustischen Figur*, eds. Karsten Lichau, Viktoria Tkaczyk, and Rebecca Wolf (München: Wolfgang Fink, 2009), 211-217.

¹¹ Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham and London: Duke University Press, 2003), 10.

his Dada Manifesto of 1918: «DADA MEANS NOTHING»¹². Ball also calls Dada a «harlequinade made out of nothingness» and emphasizes that «the Dadaist suffers from dissonances to the point of disintegration»¹³. To understand this recourse to «nothingness» within the Dadaist rhetoric, we must return to the status of listening in the early years of the twentieth-century.

In his comprehensive analysis of the cultural history of sound, Sterne attributes to listening the same fate that befell «looking» over the course of history: «audition becomes a site through which modern power relations can be elaborated, managed, and acted out. Starting in a few select contexts, the very meaning of listening drifts toward technical and rational conceptions»¹⁴. Against this conversion of listening into a rationalized process, the Dadaists offer an alternative approach. For them, audition and listening become an experiment with chance and an inversion of a process that can be controlled rationally. As Hans Richter, a Dada artist, pointed out, «chance became our trademark ... Coincidences of sound or form were occasions for wide leaps that revealed connections between the most apparently unconnected ideas»¹⁵. However, the principle of connecting disparate ideas and occurrences reveals the loose but still real control exerted by Dadaists over artistic materials and their final purpose. Yet, through their practice, rational listening is perturbed, and organs of listening and perception are challenged by their new mission of questioning rational filters of perception.

This attack on rationalized listening has several targets. One is Western civilization, a civilization often associated with the favoring of sight over

¹² Tristan Tzara, «Manifesto 1918», in *Dada Painters and Poets: An Anthology*, ed. Robert Motherwell (New York: Wittenborn/Schultz, 1951), 77. Interpreting this line within the context of Tzara's alleged Buddhist influence, Ko Won notes rightly that this line is to be read not as an expression of Dadaist nihilism but rather as an expression of liberation. However, he limits his interpretation to the sphere of religious meaning and only faintly outlines a possible criticism on the part of Dada, via a non-Western approach of inculcated Western beliefs. See Ko Won, *Buddhist Elements in Dada: A Comparison of Tristan Tzara, Takahashi Shinkichi and Their Fellow Poets* (New York: New York University Press, 1977), 87.

¹³ Hugo Ball, *Dada Fragments (1916-1917)*. In Motherwell, *Dada Painters and Poets*, 51. See Ball diary entry from June 12, 1916.

¹⁴ As can be gauged from Sterne's argument, in which he does not explicitly distinguish between audition and listening, audition is the result of a conscientious manipulation by the media and their creators, while listening is the process that leads to this result. Jonathan Sterne, *The Audible Past*, 93.

¹⁵ «Hans Richter, «Dada Art and Anti-Art», in *Dadas on Art*, ed. Lucy Lippard (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1971), 41.

sound¹⁶. The articulation of knowledge via sight goes back to the hierarchy of the senses articulated by Aristotle, wherein vision features as the highest ranked sense. The primacy of vision over sound is later mirrored by empiricist and rationalist methods of observation and rationalization that have been en vogue since the Enlightenment, with the anthropologist and ethnographer in particular inclined to view the Other as an object of aesthetic contemplation reduced to spatial-visual patterns¹⁷. The other target, mentioned by Ball in his «Dada Diary», is the Germans' «unbounded faith in the omnipotence of harmony». Ball's prescription against this desire for harmony, which in his view masks the imperialist ambitions of his age and its «cannibalistic exploits», finds its concrete manifestation in Cabaret Voltaire (1916), the first main organ of Dadaism, present as both a magazine and a literary cabaret¹⁸. On the cabaret stage artists dressed in outlandish costumes, recited gibberish or multiple languages, and created a new art of the spectacle involving both sound and sight.

Although sound poems had previously been designed by Christian Morgenstern with his famous «Das grosse Lalulà» and also by Paul Scheerbart, Ball couples the genre for the first time with performance, masquerade, live recitation and aggressive engagement with the audience. These poems are aural products *par excellence* in the way they address the audience and solicit inner and outer reactions from audience members. The reciter himself experiences immense pressure to maintain a balanced stage posture as well as to articulate the verses' multiple tonalities when driven by poetic fervor¹⁹. The vocabulary of these poems is suitably peculiar. In his diary, Ball recalls setting up music stands on stage, facing the audience, and ending the performance with a liturgical chant. Furthermore, Ball claims that through these verses the Dadaists managed to leave the language corrupted by journalism and return to the «innermost alchemy of the word». (Ibid). While acknowledging his debt to Marinetti and his words-in-freedom devoid of syntax, Ball explains how the Dadaists went a step further than the Futurists, by making it possible, through the power of the word, to «hear the innately playful but hidden, irrational character of the listener»²⁰. In his as-

¹⁶ See Harold B. Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret* (New York: Columbia University Press, 1987), 331.

¹⁷ For elaboration on the «primacy of vision» over sight, see «The Other and the Eye: Time and the Rhetoric of Vision», in Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object* (New York: Columbia University Press, 2002), 105-141.

¹⁸ Ball, *Flight out of Time*, 61.

¹⁹ Ibid., 71.

²⁰ Ibid., 68.

assessment the poems are not only a visual show but also a means or reappraising the value of listening itself.

Hugo Ball's best known *Lautgedichte* comprise six poems, listed in the first edited collection of his works (edited by Annemarie Schütt-Hennings in 1963) as «*Wolken*» (Clouds), «*Katzen und Pfauen*» (Cats and Peacocks), «*Totenklage*» (Funeral Chant), «*gadji beri bimba*», «*Karawane*» (Caravan), and «*Seepferdchen und Flugfische*» (Sea Horses and Flying Fish)²¹. «*Karawane*», recited at the Cabaret Voltaire on July 23, 1916, is the only sound poem published during Ball's lifetime, since the poems had been designed exclusively for live performance. Printed in 1920 in the *Dada Almanach* edited by Richard Huelsenbeck, «*Karawane*» was accompanied by a visual supplement and arranged as a montage featuring Hugo Ball dressed as a «magic bishop». The letters of the poem figure in a succession of fonts, type styles and sizes, and create the sensation of incessant motion:

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla
 grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
 higo bloiko russula huju
 hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
 blago bung
bossso fataka
 u uu u
 schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
 eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

²¹ To understand Ball's gradual development of «sound techniques» and apparent dissolution of semantics in his later sound poems, we need to be aware of the structure and meaning of a poem such as «*Totentanz 1916*», which protests the war, is written as a medieval *danse macabre* and staged at cabaret shows. See the detailed analysis of «*Totentanz*» in Erdmute Wenzel White, *The Magic Bishop: Hugo Ball, Dada Poet* (Columbia, SC: Camden House, 1998), 47-57. Another creation that anticipates his sound poems is Ball's *Simultan Krippenspiel*, a bruitist concert made out of noise and nonsense syllables, which borrows the structure of multilingual Nativity Plays and precedes the simultaneous poems designed and recited by Tristan Tzara, Hans Arp and Richard Huelsenbeck on the stage of the Cabaret Voltaire. Some other poems such as «*Piffalamozza der Stier*» (Piffalamozza the Bull) were conceived independently of the *Lautgedicht* cycle.

Craftily designed, *Verse ohne Worte* (poems without words) or *Lautgedichte*, conceived as a cycle of poems, are defined by Ball as sequences such that the «balance of the vowels is weighed and distributed solely according to the values of the beginning sequence»²². This hermetic sentence schema alludes to a mechanism of vowel distribution based on the poetic material itself. In «Karawane», however, clusters of consonants attract similar sounds, as in «anlogo bung», or «blago bung», according to what we might term the logic of the echo: «anlogo bung / blago bung / blago bung / bosso fataka / ü üü ü». This progression of vocalic and consonantal impetus has also been termed «somatic vocalizations»²³. The term indicates that neither on the page nor in the actual rhythm of recitation do vocables gain priority over each other. In another twist taken from the aesthetic of the Futurists, Ball relies for stress and emphasis not only on fonts and type-sizes but also on vocal arrangements, where «the stresses become heavier» and the emphasis increases «as the sound of the consonants became sharper»²⁴. In «Karawane» as well as in other sound poems, we deal primarily with instances where words establish «aural connections» and anticipate each other, while also invoking something beyond immediate semantics.

As Ball stresses in his «First Dada Manifesto», read on July 14, 1916, in Zurich: «Why can't a tree be called Pluplusch, and Pluplubasch next time, when it has been raining (or: when it is soaked with rain)?». He goes on to question the real connections between words and things or between words and relations of power: «The word, the word, the word beyond your sphere of influence, your stuffiness, your ridiculous impotence, your stupendous smugness, beyond all the parrotry of your self-evident stupidity»²⁵. Although this association seems to refer to the arbitrariness of words and their putative correspondence to things, it might also be read as taking into account the evasion of meaning that occurs in confrontation with exotic languages, which are typically not-understood or at best misunderstood. This peculiar condition of unintelligibility would transcend any «sphere of influence». «Karawane», also known as «Elephantenkarawane», was inspired by a Debussy piano piece and written at the peak of the Dadaist «African fever», as Ball himself recalls in his *Dada Diary*. The text evokes a procession of animals and their herdsman. Except for the title, its words seem to be

²² Ball, *Flight out of Time*, 70.

²³ Jed Rasula, «Understanding the Sound of Not Understanding», in *Close Listening*, ed. Charles Bernstein (New York/Oxford: Oxford University Press, 1998), 238.

²⁴ Ball, *Flight out of Time*, 70.

²⁵ Ball, «The First Dada Manifesto», Appendix in White, *Magic Bishop*, 229.

derived from various languages and dialects and assembled in fragmentary pieces. The narrator is unknown and so is the content of the words. One can derive meaning only by free association.

Whereas the first lines of «Karawane» offer a mixture of vowels and consonants («jolifanto bambla o falli bambla/ grossiga m'pfa habla horem»), the poem ends in consonant closure or thump of feet: «ba-umf». Do sounds of distant, imaginary drums resound on the horizon as in «tumba ba-umpf»? These assemblages of sound, through their manifest disregard for syntax and semantics, lie at the opposite end of the spectrum of ethnographic ambitions to expose and analyze sounds from different people and different places. In his play with sound and rhythmic beatings and consonants, Ball exposes the game of collecting and archiving sound for the purpose of ethnography and linguistics²⁶. He turns everything into a kind of exhibition in which words acquire new liberties and possibilities of articulation that evade the eye and ear of a collector. At the risk of creating outrage and confusion in his audience, Ball creates interference as a discrepancy between words, their anticipated meanings, and their acoustic reflections.

Is the effect of aural interferences to be equated with «nothingness», or is there a substantive correlative to all this? Inspired by Chinese and Japanese stage techniques, Ball uses in his poetry many elements from the arsenal of Asian theater such as syncopation, silence, pauses, surging tempi and brief melodies²⁷. As documented by his companion Emmy Hennings and other scholars, Ball was also familiar with Jakob Boehme's mysticism and his use of incantatory sounds, with the vowels A, E, I, O, U functioning as principles of divine creation²⁸. If we were to accept these influences as cen-

²⁶ In Hannah Höch's collage series *Aus einem ethnographischen Museum*, the artist deconstructs, through grotesque photomontages, the notion of the (visual) museum that exploits African art, especially African sculpture transported to Europe. In his comments on the relation between ethnographic representation and native policy, George Steinmetz emphasizes, among other things, the colonizers' imaginary cross-identification with images of their subjects. George Steinmetz, *The Devil's Handwriting, Precoloniality and the German Colonial State in Qingdao, Samoa and Southwest Africa* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), 27. This is still a visually articulated, posited relation, which is transcended by forms of sound ethnography and their use in Dadaism.

²⁷ See his diary entries from April 11, 1915 for his interest in Chinese theater and the power of song to shock the audience, and also for his exposure to Japanese theater plays in his «Prologue» to *Flight out of Time*. These influences are also stressed by White in writing of Ball's appreciation of Kandinsky and Von Laban and their use of Japanese theater methods, in particular.

²⁸ See Emmy Henning's quote from a letter by Ball to a Benedictine monk, where he

tral to his aesthetics, then we can regard Ball as a creator who, in his confessed disavowal of Germanic hegemony expressed as spurious harmony turns instead to Western mysticism and the Far Eastern role of silence. Ball's free associations and rhythms challenge the audience to explore what lies beyond a mechanized mode of audition and understanding. «The funeral chant» can also be regarded as a private or collective mourning song, which celebrates death and, above all, creation, through the importance assigned to basic vowels. The rules that govern Ball's poetics are not sequential but rather cross-referential, as documented by principles of cross-resonance, with sonorous constructions mirroring each other and building incantatory formulae across the six sound poems. Thus Ball creates rules that elude logical sequencing and point rather to mystical formulae and the use of silent gaps in meaning and syntax. «Blaulala», for instance, is a formula that occurs in «gadji beri bimba» but also in «Sea Horses and Flying Fish». «Glandridi» is to be found in «gadji beri bimba» and «Clouds». Sequences of sounds without localizable meaning are interrupted by the geographically identifiable name of the East African region of Zanzibar in «Gadji Beri Bimba». The name appears in the middle of incantation-like alliterative and repetitive formulae: «zimzim urullala zimzim urullala zanzibar zimzalla zam».

Zanzibar, not part of colonized German East Africa at the time, appears as a recognizable cipher in a non-semantic landscape and as potential trigger of abrupt colonial desires. As cultural critics have noted, against Edward Said's minimization of colonialism in the German context, it was precisely the lack of colonies that stimulated the German imaginary²⁹. The impression

confesses the couple's interest and readings of the mystics, including Boehme. See also the footnote on Boehme in White, *Magic Bishop*, 99. Kahn reads the *Verse ohne Worte* as a way of appealing to the Christian logos. Alternatively, verses without sounds can be read as a critique of national languages. Kahn, «Noises of the Avant-Garde», 430. Ball himself credits his performance with a form of liturgical-like fervor, yet his poetic trance seems to be more the consequence of the ancient stance of the poet as *poeta vates*. He formally reconverted to Christianity after he left Dada.

²⁹ Sabine Wilke, *Masochismus und Kolonialismus. Literatur, Film und Pädagogik* (Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2007), 13. Wilke is expanding here on an observation by Susan Zantop. Richard Huelsenbeck's so-called *Negergedichte* contain the refrain «Umba!», which references the river that separated Deutsche Ostafrika from British East Africa and, in 1914, became «the frontline between two warring nations». See Michael White, «Umba! Umba! Sounding the Other, Sounding the Same», in *Dada Africa. Dialogue with the Other*, eds. Ralf Burmeister, Michaela Oberhofer and Esther Tisa Francini (Berlin: Scheidegger & Spiess, 2016), 165.

of hazardous desire and chance is also conveyed by the function of «Zanzibar» as the name of a dice game of the times³⁰. Besides providing this identifiable signpost, «Zanzibar», as a possible target of arbitrary colonial ambitions, «gadjji beri bimba» is unique also in its use of anaphoric sequences in its end verses: «gaga di bumbalo bumbalo gadjamen/gaga di bling blong/gaga blung». Here consonantal accumulation coexists with end rhymes and brings together, symbolically, a fractured or impossible harmony. The final lines of the poem simulate children's language and nursery rhymes and point to a clash between a desire for harmony and a procession of stray sounds and dismembered words. This unlikely harmonious unity achieved via incantation is more explicit in «Karawane», through the invocation «jolifanto bambla o falli bambla». If Ball's verses are marking a subtle rebellion against the colonialist principle of observation and regimentation, does the ultimate clash of vowels and consonants and penchant for harmony point to a struggle within his aesthetics? Or is this struggle rather the struggle of colonialism itself, with Ball's Dadaist verses mimetically reproducing a system and its own incongruities? What is certain is that Ball is not merely liberating words as his Futurist predecessors did; he is investing them with new powers. The poem mediates colonial ambitions as it reduces other languages to elementary particles, exposing the vacuity of the colonial enterprise.

«Totenklage», through its key verse «klinga inga M ao-Auwa», embodies Ball's principle of touching on a hundred ideas without naming them. This logic of suggestion would prompt us to read, for instance, a line such as «klinga inga M ao-Auwa» from «Totenklage» as the decomposition of a pseudo-African poem, popular with Huelsenbeck, for instance, and thus as exposure of the genre as spurious³¹. «Klinga» is a possible phonetic variation of «klingeln» (to sound, in German), whereas «inga» might allude to a phonetic variant of Inca, with «M ao-Auwa» possibly pointing to the colonized Maori population of New Zealand, at the time popular subjects of pseudo-ethnographic poems and «primitive» art. The vowels and consonants in this

³⁰ Christian Schiff points to this reference when discussing Apollinaire's play, «Les Mamelles de Tirésias», staged in 1917, one year after the performance of the first *Lautgedichte*. In that anti-war play, «the people of Zanzibar» is a one-person Greek chorus accompanied by instrumental sound that serves as character, commentator and generator of sound effects. For more, see Christian Schiff, «Banging on the Windowpane: Sound in Early Surrealism», in *The Wireless Imagination*, eds. Douglas Kahn and Gregory Whitehead (Cambridge, MA: MIT Press, 1992), 144, 180 (fn).

³¹ Huelsenbeck published his poems *Phantastische Gebete* (Fantastic Prayers) in 1916.

poem stage an outright rebellion of poetic improvisation against the constrictions of language and power, with the recognizable cipher «Zanzibar» functioning both as a testimony of otherness and as the mark of a tension between semantics and pure sound arrangements. However, this hypothetical colonized Other is not exoticized in Ball's poems but rather expressed and liberated, through sound, from cultural functionalization³². The far-fetched aim of the fragmentation of language in sound, accompanied by the teasing of vision, will serve, more evidently with Tzara, to expose national and linguistic ambitions.

Ball's poems clearly seem to indicate something different from a pure exaltation of categories of the primitive and the exotic. They may be understood, I suggest, in terms of conjuration of chant as supreme aesthetic form situated antagonistically to the logic of meticulous archiving peculiar to a museum of sounds built on the Wünsdorf analogue. By alienating the *vox humana* through his verses without words, Ball reconditions the status of the colonized human as a target of ethnographic observation and its spurious humanization through the collection of its voice in camps such as Wünsdorf. Through his assemblages of sound, Ball pursues a novel manner of collecting voices and words as fragments, which reverses the logic of accumulation and careful depositing present in a museum or any other deliberate attempt at archiving. Ball's Other, although difficult to distinguish through fragmentary speech, is at least no longer the «other» of observation, contemplation and analysis³³. This exploration of alterity will acquire further dimensions in Tzara's work.

In addition to Ball's sound poems, three more types of poetry caused major stirs on the stage of the Cabaret Voltaire: Tzara's ethnopoetic poems (also known as «poèmes nègres»), Huelsenbeck's *chants nègres*, and the so-called simultaneous poems by a group of artists including Hans Arp, Huelsenbeck and Tzara. A closer look at the simultaneous and ethnopoetic poems will uncover how they relate to Ball's «poems without words».

Reflecting on the Dada movement in his «En Avant Dada: A History of Dadaism» (1920), Richard Huelsenbeck credits F. T. Marinetti, the initiator

³² I read cultural functionalization along the lines of Steinmetz, who reminds us that colonial ethnography contributed to the creation of a form of cultural capital. Steinmetz, *The Devil's Handwriting*, xv. The constitution of a Dadaist archive displaces the logic of collection, as it uncovers and mimics forms of desire intrinsic to colonial exploits.

³³ On «otherness» as articulation of desire and derision, see Homi Bhabha's «The Other Question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism», in Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), 96.

of the Futurist movement³⁴, with inventing «bruitism» or «noise music» as a special type of music, targeted in principle at the awakening of «the capital», as in capital city³⁵. The chorus of typewriters, kettledrums, rattles and pot-covers summoned by the Futurists, turned later, with the sound-poetic performances of the Dadaists, into hyperbolic stage productions. Huelsenbeck also holds Marinetti responsible for the invention of the concept of simultaneity, which presupposes a heightened sensitivity that «attempts to transform the problem of the ear into a problem of the face»³⁶. Simultaneity is a «reminder of life» and very closely bound up with bruitism. Although these Futurist signposts were adopted by Dada, Huelsenbeck criticizes Tzara's equation of Dada with «nothing», saying that this could not lead to action, movement, revolt, but only to pure abstraction³⁷. While the Futurists saw in noise a direct call to action, more precisely, to war, they provided the Dadaists, by contrast, with the very weapons of Dadaist counter-action they sought and exposure of the dominion and practices of war. Unlike the Futurists, the Dadaists also mobilized noise as a weapon to ridicule and expose the colonial contests initiated by the European states. However, this is not Huelsenbeck's view; he claims that the Dadaists were unaware of the deeper meaning of their Futurist inheritance and regarded it as a purely artistic instrument. The subtle distinction I would highlight between Tzara's and also Ball's idea of «nothing» and the mere abstraction seen in their art by Huelsenbeck is worth analyzing from the perspective of the simultaneous poem and its use of noise. How does noise undermine colonial practices and disturb the glorification of the category of the primitive?

In *Flight out of Time* Ball engages in detail with the making of a simultaneous poem. He credits his colleagues Huelsenbeck, Tzara, and Janco with the performance of one and explains its particulars: «In such a simultaneous poem, the wilful quality of an organic work is given powerful expression, and so is its limitation by the accompaniment. Noises (an *rrrrr* drawn out for minutes, or crashes, or sirens, etc.) are superior to the human voice in energy»³⁸. Although Ball wants us to understand that noises represent the

³⁴ The First Manifesto of Futurist Literature dates back to 1909. We can interpret the war and technological fervor of the Futurists in the context of their idealization of a war that had not yet started, hence their glorification of war.

³⁵ Richard Huelsenbeck, «En Avant Dada: A History of Dadaism», in Motherwell, *Dada Painters and Poets*, 25.

³⁶ *Ibid.*, 35.

³⁷ *Ibid.*, 23-48.

³⁸ Ball, *Flight out of Time*, 57.

inarticulate and the primordial, the polar opposite of the *vox humana*, he explains the simultaneous poem as a construct based in equal measure on the two components of the human and the inhuman or the mechanical. And he establishes the principle of aural interference as a basic component of this poetic art.

Douglas Kahn offers a fitting interpretation of the Dadaists' use of noise in relation to the movement's ambiguous reference to the primitive Other or the colonized. He sees in the Dadaist production of noise a form of representing the distant Other, hence as a form of identification on the part of excluded artists with the foreign exotic Other³⁹. Kahn also provides a counterargument to his position, namely that the practice of noise can also refer indirectly to the mimicry of an incomprehensible Other, one who remains just that, noise, in the artistic imaginary. The latter interpretation construes the use of noise by the Dadaists as an exaltation of the primitive or as an emphasis on the impossibility of changing the order of things. The first understanding of noise here praises identification with the Other, also in the form of an improvisation of sounds and semantic components to illustrate the status of self as Other and, moreover, as noise. Are we to think that the renewal of language solicited by Ball is predicated on its birth from noise? In sharp contrast to this assumption, T. J. Demos suggests that the uses of eclectic «African» expressions are early signs of Ball's «fall in essentialism» and his later desertion of the movement in 1917⁴⁰. Huelsenbeck and later Tzara too would travel to Africa but only after the movement had ended, with Tzara becoming in time a connoisseur of African art. However, Africa was not the only source of inspiration for these Dadaists. So too were other colonized locales, as we will see especially in Tzara's «Poèmes nègres» and their linguistic and artistic testimonies⁴¹. The invisible sources for a museum of sound can be regarded here in a dual way: as a source of ethnographic evidence and as testimony to the Other's breaking from colonial bonds via sound. Both Ball and Tzara seem to have struggled against

³⁹ Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts* (Cambridge, MA; London: MIT Press, 2001), 47.

⁴⁰ T. J. Demos, «Circulations: In and Around Zurich Dada», *October* 105 (Summer 2003): 158.

⁴¹ In «Memoirs of a Dada Drummer», Huelsenbeck writes on the emergence of the «new man» as «stuffed full to the point of disgust with the experience of all outcasts, the dehumanized beings of Europe, the Africans, the Polynesians, all kinds, feces smeared with devilish ingredients [...]». Quoted in Hal Foster, «Dada Mime», *October* 105, 169. The «new man» of the Dadaist projection seems to rely on a disenchantment with colonialism.

the unquestioned reception of ethnographic evidence, offering their own retelling of both «primitive» art and colonial conquests.

Tzara published his simultaneous poems in collaboration with Hans Arp, Walter Serner, Marcel Janco or Richard Huelsenbeck. The chosen language of the poems was either German or French. One of the most famous poems of the trio Tzara, Janco and Arp, «L'amiral cherche une maison à louer» (The Admiral is Looking for a Place to Rent), engages three languages at war at the time, French, German and English⁴². However, many more dispersed sounds and formulae are recognizable on the page. The poem starts, for instance, with a traditional Romanian New Year's song formula: «ahoi, ahoi». The languages compete ironically for supremacy within the space of a poem that includes stage directions in the manner of a musical score. A side note signed by Tzara, who claims authorship of this new invention, reveals the indebtedness of the simultaneous poem to the theory of voices, rhythms and simultaneous chants posited by Henri Barzun, in which, by contrast to lyric poetry and its principle of succession, the principle of simultaneity governs. The simultaneity posited by Tzara envisions itself also as a modern aesthetics. In Tzara's interpretation, every listener is invested with the liberty to make his/her own connections. The last line of the poem, spoken in unison as «l'admiral n'a rien trouvé», («the admiral has not found anything»), foregrounds the lack of a unifying principle and the ultimate lack of the sought object. The new aesthetic claimed by Tzara is no longer grounded in the visual, as was the case with his predecessors (Mallarmé, Apollinaire or Marinetti), but in the sonorous and the performative. In the performative act, languages succeed themselves and build coherence as polyglot syntax. However, the «speech» of the fictive admiral is reduced to logorrhoea, nonsense and absurd articulation; instead, a suite of voices, reproduced in print as onomatopoeic musical notations, take control of the stage. Human reconciliation and conflict gives way to glossolalia.

Tzara further elucidates his new aesthetics when, in 1916, he confesses in his correspondence his intention «to destroy literary genres». He also claims to have used in poems elements that otherwise would have been judged unworthy of being there: «newspaper phrases, noises and sounds». He further comments:

These sounds (which had nothing in common with imitative sounds) were supposed to be the equivalent of the research of Picasso, Matisse, Derain, who used in their paintings different subject matters. Already in 1914 I had tried to take away from words their meaning, and to use

⁴² Published in *Cabaret Voltaire*, 1916.

them in order to give a new global sense to the verse by the tonality and the auditory contrast. These experiments ended with an abstract poem, «Toto-Vaca», composed of pure sounds invented by me and containing no allusion to reality (21).⁴³

As much as Tzara might want to underplay the connection of his poems to reality, this reality is nevertheless discernible in many forms, from his words' sonorous form of semantics, to thematic patterns echoing Tzara's concern with «a new global sense». In this regard, Tzara is not far from Ball's verses and their apparent disconnection from immediate reality. Other poems credited to Tzara and Dadaism include, most importantly, «the poem of vowels» and the poem «mouvementiste». The former testifies to a closer relation to semantics, which will help us situate Tzara's political and aesthetic agenda in relation to those of Ball and others.

According to Marcel Janco, Tzara's «poem of vowels» differed from Ball's in that Tzara preserved the semantic component of his verses, while focusing in his recitation on the sonic articulations of words⁴⁴. The consequence of this technique was the acquisition of semantic relevance on the part of the sonic level of recitation. In Janco's view, Ball favored rather abstract verses made out of invented words. In the «miscellaneous poems» section in the collection of Tzara's completed works edited by Henri Behar, not translated into English so far, we encounter a poem such as «La Panka», deemed by the editor to be a practical illustration of Tzara's «poems of vowels». «La Panka» comprises successions of vowels and consonants that convey a landscape in tumult, animated by the sound of musical instruments. «La Panka» invokes a big mechanical fan that seems to establish from the beginning a link between the natural and the mechanical.

De la teeee ee erre moooooonte
 des bouuuules
 Là aaa aaaaaa où oùoù pououou
 oussent les clarinettes
 De l'intééé eee eee eee rieur mo onte
 des boules vers la suuu uurfa
 aaa aace

⁴³ Unpublished letter from Tzara to Jacques Doucet, October 30, 1922. Quoted in Tristan Tzara, «*Approximate Man*» & *Other Writings*, transl. Mary Ann Caws (Boston: Black Widow Press, 2005), 21. On «Toto Vaca» and Tzara's decision to publish it as a phonetic transcription, see Hélène Thiéard, «Negro poem, sound poem? Everyone his own Other», in *Dada Africa*, 24.

⁴⁴ This episode is cited in Tristan Tzara, *Oeuvres Complètes*, Tome I (1912-1924), ed. Henri Behar (Paris: Flammarion, 1975), 721.

Yet, the poem «mouvementiste» particularly emphasizes what Tzara calls «primitive elements», that is, accompanying gestures that echo the notion of rhythm on a physical level. In this poem, Tzara appears to relate the «primitive» to infant language. It is appropriate to engage here in a more in-depth discussion of the significance of primitivism for Tzara and the Dadaists. As Biro writes in his *Dada Cyborg*:

«Primitivism» refers to the appropriation of non-Western artistic forms, styles, and subjects by European artists beginning in the last two decades of the nineteenth century. ... In terms of form, late-nineteenth and early-twentieth-century primitivism distorted «realistic» color, scale, perspective, and the three-dimensional space, which focused the viewer's attention on the artwork's formal and material qualities; it developed an often gestural or rhythmic handling of line and form that was understood to suggest emotional or «spiritual» states; and it developed earlier forms of artistic and «folk» art media (e.g., the woodcut and «reverse-painted glass»⁴⁵).

Is Tzara's «primitive» a glorification of the exotic Other or a means of exposing colonial practices? In Tzara's «Note 6 on African Art», published in 1917, «the light» is not coming from the German colonizing powers but rather from Africa⁴⁶. He concludes the note with the following sibylline saying: «Nobody has seen so clearly as I this evening, to grind out the white». Does Tzara imply here that the clichés that deem «the primitive» an ultimate source of inspiration need to be overthrown or is he rather a slave to this automatism as are many of his contemporaries? In the same «note» he also exalts the aural qualities of art and the virtues of humanity as a composite force that engages both nature and technology. He writes: «Art was at the beginning of time, prayer. Wood and rock were truth. In man I see the moon, the plants, the dark, metal, star, fish»⁴⁷.

In his *Dada Manifesto 1918* Tzara had already anticipated Dadaism as a victim of journalists who would associate the movement with «a return to a dry and noisy, noisy and monotonous primitivism»⁴⁸. Regarding this com-

⁴⁵ Biro, *The Dada Cyborg*, 11.

⁴⁶ The English translation of Note 6 on African Art was published in *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*, eds. Jack Flam and Miriam Deutch (Berkeley: University of California Press, 2003), 111. See also Tristan Tzara, *Découverte des arts dits primitifs. Suivi de Poèmes nègres* (Paris: Hazan, 2006), 26. The quote reads: «Let's draw light from the dark». («Du noir puisons la lumière»).

⁴⁷ Flam and Deutch, 111.

⁴⁸ Tzara, *Approximate Man*, 125.

plicated relationship with primitivist art as a potential artistic Other, he sarcastically states, in his 1920 «manifesto of feeble love and bitter love»: «My name is THE OTHER / desirous of understanding / Since diversity is diverting, this game of golf gives the illusion of a “certain” depth⁴⁹. I maintain all the conventions – to do away with them would be to create new ones, which would complicate life in a really disgusting way»⁵⁰. Tzara takes on the mask of the absolute OTHER to expose the dilemmas surrounding alterity as a source of inspiration for embracing diversity that nevertheless always risks becoming a farce of possession and appropriation. This OTHER functions as an epitome of alterity that reflects on its own construction.

Dada, as he would later claim in his «Colonial Syllogism» (1921), resembles fate or a verdict: «nobody can escape from DADA»⁵¹. It is only by means of DADA, capitalized, that one can evade the predicament of the present. Read in the context of colonialism, still a pervasive system of domination in Africa and Asia in the 1920s, Dada appears as a means of evading colonial bonds. By offering a solution in the form of a syllogism, Dada, through Tzara’s voice, also presents the public with a paradoxical statement of putative fact. In a world dominated by subjection and fatality, the arbitrariness of Dada can point to the bonds of fate and suppression and symbolically unravel them. The first lines of the syllogism, which reproduces the whole mechanics of the original philosophical pattern, including the conclusive line, read:

No one can escape from destiny
No one can escape from DADA

Only DADA can enable you to escape from destiny.⁵²

Although Dada itself, through this logic of non-escape, acquires violent traces, its violence points to a putative liberation from all types of constraints. By mimicking one of the core features of exoticism and colonialism, that is, liberation in the name of a superior doctrine, Tzara is inverting

⁴⁹ This manifesto is part of the cycle, Tristan Tzara, *Seven Dada Manifestoes* (Sept Manifestes Dada), translated in Motherwell, *Dada Painters and Poets*. See Tzara, *Oeuvres Complètes*, Tome I, 359-390.

⁵⁰ Tzara, «Seven Dada Manifestoes», 91.

⁵¹ «Colonial Syllogism» is the final part of the Seven Dada Manifestoes, published in 1924, when Tzara was still trying to counterpose Dadaism to Surrealism. The DADA movement would officially disband around 1923-1924.

⁵² Tzara, *Oeuvres Complètes Tome I*, 390. The English translation is from Motherwell, *Dada Painters and Poets*, 97-98.

here the very tropes of Orientalism and deriding them in the form of a syllogism. Yet this does not mean that Dada is expressly overcoming the very problems it points out but merely plays against a very powerful force, colonialism, with weapons of colonialism.

Steve McCaffery compares the techniques of the two representatives of the Zurich Dada discussed here, Ball and Tzara, and sees them at two complementary poles. In Ball's case, McCaffery argues, the emphasis on the phoneme as a creational unit and the weight given to haptic and pathic effects lead to the possible dissolution of national languages and their structures and hierarchical relations⁵³. On the other hand, McCaffery continues, referring explicitly to Tzara's simultaneous poems, here it is the polyphony of voices that undermines national ambitions. Yet Ball does not dissolve all semantics in mantic invocation but keeps some locations, with their formulae un-dissolved, as in «zanzibar» in «Karawane». Similarly, Tzara cultivates mantic invocation in some of his «Poèmes nègres», especially in his so-called abstract poem «Toto-Vaca», but mostly he operates with plays on voices, processions, dialogues, (war) songs and dances. In so doing, Tzara strives to surpass «primitive» stereotypes associated with the first «pseudo-ethnographic» poems by Huelsenbeck, described by critics as «whimsical abstractions designed to evoke the rhythms and “semantics” of African songs»⁵⁴. He does so by incorporating and translating, with his poetic sensibility, fragments of authentic African songs transcribed from anthropology magazines in Zurich. Tzara reconstructs snippets of aural dialogues in the space of a poem but verifies his sources first, not merely embellishing them according to patterns that suit the poem as in Huelsenbeck's case⁵⁵. We could say that Tzara transfers the technique of simultaneous polyphony to the voices of un- or misrepresented nations, either diminished by primitivist representations or silenced by colonial ambitions.

The New Zealand poem «Toto-Waka» for instance, which recalls Huelsenbeck's own «primitive» poem «Toto-Vaco», recited on the stage of Cabaret Voltaire, contains the verses:

⁵³ Steve McCaffery, «Cacophony, Abstraction and Potentiality» in *The Sound of Poetry, The Poetry of Sound*, eds. Marjorie Perloff and Craig Dworkin (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2009), 123.

⁵⁴ *Ibid.*, 119.

⁵⁵ For Tzara's interest in ethnological sources, see also Christian Kaufmann, «Dada Reads Ethnological Sources. From Knowledge of Foreign Art Worlds to Poetic Understanding», in *Dada Africa*, 96-103.

Ah la racine
 la racine du Tu
 Eh le vent
 traînez plus loin
 vent rageur
 traînez plus loin la racine
 la racine du Tu
 Donc pousse, Rimo
 Kauea
 continue Totara
 Kauea
 continue Pukatea
 Kauea
 donne-moi le Tu
 Kauaea
 donne-moi le Maro ...⁵⁶

Tzara calls this poem an abstract one and claims to have experimented with invented sounds here⁵⁷. However, another poem of the same title, «Toto-Vaca», can be regarded as a careful translation of a Maori poem. This dilemma of «real» versus «invented» sounds will always haunt Dadaist aesthetics. «Toto-Waka» starts by mimicking bird language, as in «Kiwi crie l'oiseau», from the perspective of an omniscient listener, then turns into a meditation on a «You» sent abroad, trying strangely to reconcile with the «I»: Ah la racine / la racine du Tu / Eh le vent / traînez plus loin / vent rageur / traînez plus loin la racine / racine du Tu» (Oh the root / the root of You / eh the wind / drag more remotely / savage wind / drag more remotely / the root of You.) Alienation ensues, when the «I» dissolves into a You. This return to roots of a sort is a return to the «primitive» structures of affective life, as Tzara would later write his theoretical piece from 1928 on «Découverte des arts dits primitifs»⁵⁸. Tzara's live collections of polyphonic voices and Ball's almost unrecognizable vocables and mixed voices within a single poem tell the story of a failure to narrate the «primitive» or the «colonized». This is the story of a failure to order or to invest it with a logic of mastery from without.

⁵⁶ Reproduced in Tzara, *Découverte des arts dits primitifs*, 124.

⁵⁷ Henri Behar, *Oeuvres Complètes, Tome I*, 717.

⁵⁸ Tzara, *Découverte*, 33.

Martin Puchner observes in his book *The Poetry of the Revolution* that the Great War had a divergent effect on the avant-gardes⁵⁹. It exacerbated nationalist fervor on the one hand (as was the case with the Futurists and Expressionists), and on the other hand, in Dada's case, it promoted resistance to nationalism. Furthermore, turning our critical attention to Dada, we can discover, along the lines of T. J. Demos, an early model of resistance against the forces of nationalism, imperialism or their modern counterparts – even globalization⁶⁰. Does this model of resistance turn Dada into a solipsist practice, as Demos suggests? Interpreting Dada as solipsistic, another critic asks if the sound practice of the Dadaists facilitates «an arrival at the pulse and heave of language itself, thoroughly cleansed of its human shadows»⁶¹. Especially as practiced by Ball and Tzara, however, Dada is not concerned exclusively with the mechanics of rationalizing the exotic Other. The aim is to create an alternative poetic audience through non-rationalized sound.

By Tzara's account, Dadaism originates in a distrust of the community, while recent critics see the movement quite differently, that is, as a celebration of a new communal spirit, ignited by the collaboration and participation of international artists in times of crisis⁶². Both evaluations are true: Dadaism rejected a certain type of bourgeois community while reuniting artists from around the world across waves of sound. A proponent of the latter interpretation, Puchner emphasizes rather the international scope of Dada:

Dada sought to establish an internationalism best described by the figure of the network, a web organized not by nation-states or languages but by connections among cities ... What is required, therefore, is a method that captures Dada's theory and practice of internationalism, its peculiar modes of establishing networks that cross national borders. (136)

The term «aural interference» I proposed earlier in this essay denotes both the creation of dissonance and the permeation of spaces by sound. If we accept Puchner's definition of Dada as an early figure of the network, then the term «aural interference» gives us a supplementary model for understanding Dada's double reliance on noise and harmony. The Dadaist

⁵⁹ Martin Puchner, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avantgardes* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006), 135.

⁶⁰ Demos, «Circulations», 147-158.

⁶¹ Rasula, «Understanding», 239.

⁶² Tzara, «Approximate Man», 125.

practice of sound disperses the colonialist archive and makes us aware of the poetry of an «other» that cannot be conflated with an ethnographic Other. It also simulates unintelligibility as a reciprocal premise of the relationship between colonizer and colonized or the ethnographic observer and «the primitive».

While the languages of the Wünsdorf colonial subjects were carefully decoded by experts, the prisoners' sense of alienation permeates the renditions on tape. Yet the imprisoned subjectivities of the phonographic recordings in the first archive of sound can potentially find, through Dada's sound poetry and sense of aural interference, a method by which to challenge the grasp of positivism, racism and reduction of a person to a vocal trace. Beyond the separations of religion, nationality, race, and ethnicity perpetuated by the data collected in the World War I camps for colonial subjects, the Dadaists challenged the reduction of the human by offering its global audience the potential of contemplating sound beyond its customary confinement. Dadaism did not cleanse language of its human shadows but rather invoked the human's irreducible alterity before its methodical ethnographic construction in colonial and pre-colonial discourse.

Karoline Sprenger
(Bamberg)

*Eine Provokation und ihre Folgen. Zum "deutschen Trauerspiel"
«Die Plebejer proben den Aufstand» von Günter Grass*

[*A Provocation and its Consequences. On the "German Tragic Drama"
«The Plebeians Rehearse the Uprising» by Günter Grass*]

ABSTRACT. *Die Plebejer proben den Aufstand. Ein deutsches Trauerspiel* (1966) by Günter Grass aroused great scandal, because the play denounces the tactics of Bertolt Brecht with regard to the workers' uprising in East Germany on June 17, 1953. However, Grass always relativized this and claimed to have shown the problematic relationship between artist and politics in general. The present contribution argues that Grass actually attacked frontally none other than Brecht and that he exploited the debate in the leftist student magazine *konkret*, the West-German mouthpiece of the 1968 revolt.

Vor recht genau fünfzig Jahren entspann sich eine literarische Debatte um das «deutsche Trauerspiel» *Die Plebejer proben den Aufstand* von Günter Grass. Sie ist fast in Vergessenheit geraten, obwohl ihre Auswirkungen auf das Grass-, aber auch das Brecht-Bild der sogenannten «Außerparlamentarischen Opposition» nicht hinreichend ausgeleuchtet sind. Wie sehr und in welcher Weise diese sowohl Grass' Stück als auch die Person Brechts verinnahmte, ist bis heute fast gänzlich unbekannt. Dies soll in den folgenden Ausführungen dokumentiert werden; zuvor jedoch soll ausführlich dargestellt werden, dass Grass in seinem Theaterstück tatsächlich unzweifelhaft Brecht portraitierte – obwohl er selbst das weitgehend abstritt und auch die Forschungsliteratur noch bis vor knapp zehn Jahren Zweifel daran äußerte.

Es sei kurz rekapituliert: Das Anfang 1966 veröffentlichte Stück, das explizit kein «historisches Drama» sein will, reflektiert die Situation des Arbeiteraufstands vom 17. Juni 1953 und dient als Hintergrund für die Charakterstudie des «Chefs», des Protagonisten des Dramas. Er ist ein Schriftsteller und Theatermann, gleichzeitig Macher und Regisseur, besitzt unbestritten große Autorität und gelangte bereits zu Berühmtheit. Dieser wollen sich die aufständischen Arbeiter versichern, indem sie den «Chef» während der Proben zu seiner Bearbeitung von Shakespeares *Coriolan* aufsuchen, um ihn

dazu zu bringen, eine Resolution in ihrem Sinne, also gegen die Führung der DDR, zu unterschreiben. Es liegt nahe, mit diesem Ansinnen an den «Chef» heranzutreten, da ihm tatsächlich der Ruf vorausseilt, mit seinem Werk und seiner Arbeit die Welt «verändern» zu wollen, er also per se auf der Seite der Revoltierenden, und sei dies in dem Falle auch gegen die DDR, zu stehen scheint.

Der «Chef» aber sieht dies alles von einem sehr distanzierten, ästhetischen Standpunkt: Nicht, dass er linientreu zur Staatsführung halten würde, aber mit den Arbeitern, mit denen er sich auf dem Papier immer wieder beschäftigt hatte, die nun aber leibhaftig vor ihm stehen, kann er nichts anfangen; sie irritieren ihn. Hier nun entsteht eine Situation des mehrfachen «Theaters im Theater». Ein Regisseur macht Theater auf der Basis der Vorlage eines Klassikers mit vermeintlicher Klassenkampfthematik, und nun kommen unvermittelt Arbeiter aus einer konkreten zeitpolitischen Situation, die so gleichfalls zu Theater wird.

Zunächst hielten die Arbeiter den Theaterbetrieb auf, störten die Proben. Doch schon bald erkennt der «Chef» in ihnen kostbare «Materiallieferanten» für seine Arbeit. Nicht für ihre politischen Anliegen und ihre existenziellen Nöte interessiert er sich, sondern für die Art und Weise, wie sie sich ausdrücken, miteinander kommunizieren. Zu «Versuchskaninchen»¹ macht er sie. Ihm ist mehr daran gelegen, über die Revolution zu sprechen und darüber zu dichten, als sie wirklich konkret zu unterstützen. Die Aufständischen nutzen ihm für seine Theaterarbeit, geschickt integriert er sie in seine Proben; ihrer Bitte entspricht er allerdings nicht.

Grass' Theaterstück wurde am 15. Januar 1966 am Berliner Schillertheater uraufgeführt, und von Anfang an war klar, wer hinter dem «Chef» steckt: Bertolt Brecht nämlich, selbst wenn eine gedichtete Figur niemals mit ihrem historischen Vorbild zu verwechseln ist; ebenso wenig wie das lyrische Ich mit dem Dichter, der es hervorbringt.

Dass der «Chef» ein literarisches Abbild bzw. eine Zuspitzung Brechts ist, wäre wohl auch nie in Zweifel gezogen worden, wenn nicht Grass selbst betont hätte, dass Brecht zwar schon ein Bezugspunkt gewesen sei, er aber keineswegs eine literarische Charakterstudie des «Stückeschreibers» habe schaffen wollen. Über eine solche gehe sein Stück weit hinaus, es habe den abstrakten Intellektuellen in seiner Situation der staatlichen Autorität gegenüber im Fokus. Letztlich würde sogar viel mehr er selbst als Brecht in der Figur stecken.

¹ So Jenny, Urs: Grass probt den Aufstand. In: Loschütz, Gert: Von Buch zu Buch – Günter Grass in der Kritik. Eine Dokumentation. Neuwied 1968, S. 135-140, hier S. 137.

Dabei waren manche eindeutigen Bezugspunkte zu Brecht von vornherein klar: In der Figur der Volumina ist unschwer Brechts zweite Ehefrau Helene Weigel zu erkennen², bei dem Stück, das erwähnt wird, handelt es sich zweifellos um Brechts Komödie *Trommeln in der Nacht*. Denn explizit handelt es sich um ein frühes Revolutionsdrama des «Chefs», das unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg spielt³. Ein weiterer gewichtiger Aspekt findet in Zusammenhang mit *Die Plebejer proben den Aufstand* immer wieder Erwähnung: Der «historische Brecht» probte zur Zeit des Arbeiteraufstands für die Aufführung von Erwin Strittmatters *Katzgraben*; Grass hingegen lässt seinen «Chef» Brechts Bearbeitung von William Shakespeares *Coriolan* proben. Das scheint weg von der «Wirklichkeit» zu führen, weist aber, die Tendenz von Grass' Stück verdichtend, gerade dadurch wieder auf Brecht. Denn den *Coriolan* arbeitete Brecht so um, dass er in politischer Hinsicht für die DDR-Führung akzeptabel war, d. h. er ideologisierte den Klassiker. Etwas elaborierter ausgedrückt: «Man darf deshalb vielleicht sagen, daß Brecht nicht so sehr die politische Tendenz des *Coriolanus* umzukehren brauchte als vielmehr überhaupt erst eine politische Aussage in das ganze Stück zu transponieren hatte, was zweifellos seine Absicht bei der Bearbeitung war»⁴. Grass spricht von Brechts Versuch, «diese Tragödie ins Geschirr einer Tendenz spannen zu wollen»⁵, und:

Seine Fassung hat der Tragödie das naive Gefälle genommen und an dessen Stelle einen fleißigen Mechanismus gesetzt, der zwar sein Soll erfüllt und die gewollte Tendenz geschmackvoll ästhetisiert; weil aber hier «Diebstahl geistigen Eigentums» im Sinne des elisabethanischen Theaters und auch im Sinne des frühen Brecht legalisiert werden soll, mag weiterhin belegt werden, wie, bei so schmaler Beute, der Griff nach dem fremden Stoff nicht lohnte.⁶

Grass legt sich «seinen Brecht» gekonnt zurecht, und gerade dadurch,

² Vgl. Puh, Rikard: Ein wegen historischer Hindernisse und Künstleregos misslungener Aufstand. Bertolt Brecht, Zeitkonzeption und Geschichtsauffassungen in *Die Plebejer proben den Aufstand* von Günter Grass. In: Zagreber Germanistische Beiträge 17-2008, S. 37-54, hier S. 41.

³ Vgl. Grathoff, Dirk: Dichtung versus Politik: Brechts *Coriolan* aus Günter Grassens Sicht. In: Brecht heute. Jahrbuch der Internationalen Brecht-Gesellschaft. 1-1971, S. 168-187, hier S. 183f.

⁴ Ebd., S. 174.

⁵ Vgl. Grass, Günter: *Die Plebejer proben den Aufstand*. Ein deutsches Trauerspiel. Mit einem Essay und einem Gespräch. Berlin 1990, S. 88.

⁶ Ebd., S. 100.

dass er das an sich belanglose Stück Strittmatters gegen die *Coriolan*-Bearbeitung austauschte (die übrigens zu Brechts Lebzeiten nie zur Aufführung kommen sollte), stellt er Brecht in den Mittelpunkt seines Dramas. Grass macht auf diese Weise klar: Es ist Brecht, der da regelrecht festgenagelt werden soll, und kein abstraktes Konstrukt. In einem Gespräch mit Schülern schließlich musste Grass sich vorhalten lassen, dass die philologische Nähe zu Brechts *Buckower Elegien* am Schluss des Dramas doch wohl nicht wegzudiskutieren sei, und auch nicht biografische Details wie Brechts eigener Rückzug in sein Buckower Landhaus am 17. Juni⁷. Grass antwortet:

Der Ausgangspunkt ist Brecht gewesen, Brechts Verhalten, aber auch das Verhalten einer bestimmten Intellektuellengruppe im Verhältnis zu einer anderen Intellektuellengruppe [...] Und mit Bedacht habe ich dann natürlich nach einer gewissen Zeit die Fotoähnlichkeit Brecht-Chef aufgegeben, weil es nie mein Vorhaben gewesen ist, ein Dokumentarstück zu schreiben.⁸

Grass lässt sich auch noch von einer Gesprächspartnerin sekundieren:

Herr Grass wollte meiner Meinung nach das Dilemma der Intellektuellen allgemein darstellen. Daß er sich in gewisser Weise von Brecht hat inspirieren lassen, möchte ich nicht unbedingt abstreiten.⁹

Zudem, so Grass, wäre Brecht, wenn das Trauerspiel ein «Dokumentarstück» wäre, viel schlechter weggekommen als der «Chef»¹⁰, der ja zweifellos auch sympathische Züge trägt. Das klingt fadenscheinig, und tatsächlich schiebt er das Argument nur vor – aus nachvollziehbaren Gründen, die später noch erläutert werden.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang noch ein etwas skurril wirkender Beitrag, der – singulär und Jahrzehnte nach der Debatte – in den *Zagreber Germanistischen Beiträgen* erschien: Rikard Puh verweist auch auf die schon immer bekannten Parallelen zu Brecht, die in Grass' Drama offenkundig sind. Seine Schlussfolgerung aber lautet:

Es ist nicht zu leugnen, dass Bertolt Brecht in *Die Plebejer proben den Aufstand* vorkommt, und dass man Anspielungen und Verweise auf sein Leben und Werk erkennen kann. Doch das ist nichts weiter als Grassens Montage, ein Kennzeichen seines literarischen Stils. Für die

⁷ Vgl. ebd., S. 113.

⁸ Ebd., S. 114f.

⁹ Ebd., S. 113.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 115.

Deutung des Stücks ist die Kenntnis dieser Referenzen von nebensächlicher (falls überhaupt) Bedeutung.¹¹

Puh stellt also die abenteuerliche These in den Raum, dass in einem literarischen Werk Anspielungen auf Leben und Werk einer Person irrelevant sind, weil sie aus einem ästhetischen Grundprinzip – dem der Montage, das Grass in seinem Drama übrigens auch dem «Chef» unterstellt¹², resultieren. Dies ist nicht nur naiv, sondern schlichtweg absurd und würde bedeuten, dass Lübeck für Thomas Manns Roman *Buddenbrooks* ebenso bedeutungslos sei, wie, um gleich bei diesem Autor zu bleiben, die Zwölftonmusik für den Künstlerroman *Doktor Faustus*. Beim Autor der Abhandlung scheint es sich um einen Grass-Apologeten zu handeln, dem verborgen blieb, dass Grass gar nicht verteidigt werden muss, sein Stück vielmehr eine in seiner Zeit wohlplatzierte und ästhetisch durchaus interessante Provokation war, die ihre Wirkung nicht verfehlte. Dabei beschreibt Puh selbst sehr treffend Grass' Motivation, *Die Plebejer proben den Aufstand* mit den Brecht-Bezügen zu verfassen:

Zum einen ist es dem gerne polemisierenden und ehrgeizigen Grass sicherlich ein Anliegen gewesen, sich mit den Größten seines Fachs zu messen [...] Und man darf auch die Tatsache nicht vergessen, dass man in seinem [Brechts] Namen, mit dessen Erwähnung in Feuilletonartikeln zu Grassens Stück und Aufführungsankündigungen auf jeden Fall zu rechnen ist, den ultimativen Köder für jedermanns Interesse und Kommentare aller Art hat sehen können.¹³

Dem ist nichts hinzuzufügen. Denn sich in der Öffentlichkeit Aufmerksamkeit verschaffen, sein Werk voran bringen zu wollen, zeichnete Grass seit jeher und auch später aus, man denke nur, gegen Ende seines Lebens, an sein ansonsten völlig überflüssiges, weil zu spätes Bekenntnis zu seiner SS-Mitgliedschaft, das er 2006 in seinem Werk *Beim Häuten der Zwiebel* ablegte, und das infame antiisraelische Gedicht *Was gesagt werden muss*, das Grass am 4. April 2012 im Erstdruck in gleich drei prominenten Tageszeitungen platzieren konnte, in der *Süddeutschen Zeitung*, in *La Repubblica* und *El Pais*. Die damit entfachte Debatte brachte Grass die gewünschte Öffentlichkeit, aber auch ein Einreiseverbot nach Israel ein. Bei dem von ihm gescholtenen Brecht war das übrigens nicht anders: Seine wohlkalkulierten

¹¹ Puh, S. 45.

¹² Vgl. Grass, S. 74.

¹³ Puh, S. 41f.

Reibereien mit Thomas Mann, der ihn allerdings mehr oder weniger abperlen ließ, sind hinreichend beschrieben¹⁴, ebenso die Streitereien des frühen Brecht mit expressionistischen Kollegen, z.B. mit Hanns Johst und Georg Kaiser; einerseits wegen verschiedener ästhetischer Vorstellungen, andererseits und vor allem, um sich Aufmerksamkeit und somit Platz für die eigene Kunst zu verschaffen¹⁵.

Dass es sich beim «Chef» tatsächlich um eine, wie Grass sich ausdrückt, «Foto-Ähnlichkeit» mit Brecht handelt, die der Autor noch polemisch zuspitzt, soll zunächst, weil dies bis heute ausblieb, philologisch dokumentiert werden, um hier fortan jegliche Zweifel auszuräumen. Immer wieder wurde nämlich darüber kontrovers diskutiert, ohne jedoch einen detaillierten und belastbaren Befund zu haben. Denn es gibt nicht nur die bereits genannten und früh erkannten offenkundigen Parallelen zwischen «Chef» und Brecht, sondern noch wesentlich mehr. Ein ganzer, zum Teil subtil und virtuos konstruierter Brecht-Kosmos eröffnet sich bei näherem Hinsehen. Dass, über dieses literarische Brecht-Abbild hinaus, gerne auch noch abstrahiert werden kann, soll nicht in Zweifel gezogen werden. Dennoch steht da zunächst, als wohlkalkulierte Provokation, unverrückbar die Person des «Stückeschreibers» in erstaunlich kenntnisreicher und filigraner, deswegen aber nicht weniger bössartiger Ausmeißelung.

Gleich einfühend, in der ersten Szene, nimmt Grass Maß, indem er sich an Brechts von diesem selbst kultivierten Habitus reibt: «Abgewetztes Leder und Drillich. [...] Die Arbeitskluft eines Kriegsspezialisten. [...] Auch er kleidet sich anspruchslos und wechselt nur notfalls das Hemd»¹⁶.

Damit spielt Grass auf die hinreichend bekannte Tendenz Brechts an, sich bewusst nachlässig zu kleiden, was wohl eine Mischung aus Selbststilisierung zum großen weltentrückten Weisen und zum Proletariernahen war. Ein ungepflegtes Äußeres wurde Brecht schon in seiner Jugendzeit nachgesagt¹⁷. Grass wählt in dieser Charakterisierung jedes Wort überaus bewusst. Es handle sich um das Outfit eines «Kriegsspezialisten», das eines, der, im

¹⁴ Vgl. Oellers, Norbert: Mehr Haß als Spaß. Bert Brecht und Thomas Mann, vor allem 1926. In: Der junge Brecht. Aspekte seines Denkens und Schaffens. Hrsg. von Helmut Gier und Jürgen Hillesheim. Würzburg 1996, S. 166-180.

¹⁵ Vgl. Vaßen, Florian: Die «Verwerter» und ihr «Material» – Brecht und Baal. Bertolt Brechts *Baal* – ein Gegenentwurf zu Hanns Johsts *Der Einsame*. In: Grabbe-Jahrbuch 8-1989, S. 7-43, hier S. 17.

¹⁶ Grass, S. 8.

¹⁷ Vgl. Banholzer, Paula: So viel wie eine Liebe. Der unbekannte Brecht. Erinnerungen und Gespräche. München 1981, S. 157.

Kontext des Stückes Grass', den wehrhaften Klassenkämpfer zwar zelebriert, aber seine Grenzen schnell erreicht, wenn die «Wahrheit konkret wird». Später wird es noch einmal, Volumina in den Mund gelegt und auf Brechts Schiebermütze bezogen, heißen: «Doch du, zwar nie Prolet, trotz deiner Mütze ...»¹⁸. Hier antizipiert Grass klug eine der Grundaussagen seines Theaterstücks – fast wie in der Form eines zu Beginn eingeführten Leitmotivs. Auch die häufig benutzte Maxime¹⁹, dass die «Wahrheit konkret sei»²⁰, die Brecht von Hegel übernommen hat, montiert Grass in sein Drama bzw. er unterlegt sie dem «Chef».

Darüber hinaus führt er mit dieser Beschreibung von Brechts Aussehen einen weiteren bedeutungstragenden Komplex ein, den er dann weiter-spinnt, nämlich eine Bezugsebene zu Brechts früher Komödie *Trommeln in der Nacht*. Keineswegs nämlich wird der «Chef», wie bisher angenommen, nur einmal nebensächlich als Autor eines solchen Nachkriegsdramas ausgemacht, sondern Bezüge zu diesem eher unbekanntem Stück Brechts, das Grass offensichtlich sehr genau kannte, durchziehen immer wieder die *Plebejer*. Mit der Bemerkung, dass der «Chef» nur «notfalls das Hemd wechselt», stellt er ihn auf vordergründiger Ebene nochmals als alternden, ungepflegten, also abstoßenden «Theaterästheten» dar, sozusagen eine «*contradictio in se*». Das Wechseln des Hemdes allerdings bildet gleichzeitig auch ein zentrales Motiv von *Trommeln in der Nacht*, das Grass aufnimmt. Daran können auch deshalb keine Zweifel bestehen, weil die *Trommeln in der Nacht*-Ebene später konsequent weitergeführt werden wird. «Ein frisches Hemd anzuziehen» bedeutet für den Protagonisten Kragler, flexibel zu sein, eine andere Existenz anzunehmen um seiner Vorteile willen und dabei seine «Haut zu behalten»²¹, also Taktik in eigener Sache zu betreiben, wie es auch der «Chef» tut.

Bevor Grass wieder auf *Trommeln in der Nacht* zurückkommt, wendet er sich, abermals nicht ohne Gehässigkeit, Brechts Berliner Theaterarbeit, nach dessen Rückkehr aus dem Exil, zu. Dies vollzieht sich gleich in der zweiten Szene des Stücks; Zug um Zug baut Grass seine Brecht-Polemik auf:

¹⁸ Vgl. Grass, S. 26.

¹⁹ Vgl. hierzu: Cohen, Robert: Brechts ästhetische Theorie in den ersten Jahren des Exils. In: *Ästhetiken des Exils*. Hrsg. von Helga Schreckenberger. Amsterdam, New York 2003, S. 55-70, hier S. 61.

²⁰ Vgl. Grass, S. 47.

²¹ Vgl. Brecht, Bertolt: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt/Main 1988-2000; Bd. 1, S. 229. (Im Folgenden abgekürzt: GBA).

CHEF. Warum diese Finsternis auf der Bühne?
 PODULLA. Auch gestern hatten wir Arbeitslicht.
 CHEF. Doch heute herrscht Helle vor! Kowalski, spar nicht am Licht!
 Gib die Spielflächen rein! Bei mir und in Rom ist es Tag. [...] Zuviel
 Ornament. Immer noch. [...] Den Schnörkel abgetrennt, er hält nicht
 viel von Schmuck.²²

Hier handelt es sich nicht um irgendeine Marotte oder lautes, exaltes Getöse eines Regisseurs in «work in progress», sondern um eine gezielte Anspielung auf einen der größten Theatererfolge der Nachkriegszeit, hier transponiert allerdings auf Brechts Arbeit am *Coriolan*. Gemeint ist die legendäre deutsche Uraufführung von *Mutter Courage und ihre Kinder*. Hier war es eines der wesentlichen Gestaltungsmerkmale der Regiearbeit Brechts, die Bühne nicht nur, was die Kulisse betrifft, karg zu lassen, sondern sie in helles, gleißendes Licht zu setzen, um dem analytischen Blick des Zuschauers Raum zu gewähren und sich so von traditionellen Theaterinszenierungen zu distanzieren: Hier sei Egon Monk, einem der Regieassistenten Brechts, die in Grass' Stück als Figuren gleichfalls seine Peripherie flankieren, das Wort gegeben:

Ich erinnere mich an die überwältigende, beinahe blendende Lichtfülle, und ich weiß nicht mehr, ob sie eine Empfindung war oder durch den Verstand begriffen wurde. Sie bedeutete jedenfalls Helligkeit, Klarheit, Deutlichkeit. Es war Schluß mit diesem verschwimmenden, konturenlosen, halbdunklen Zeug aus der Nazizeit [...]. Es war eine Aufforderung, genau hinzusehen, zuzuhören und neben den Empfindungen auch den Verstand zuzulassen.²³

Auch die Brecht-Anspielungen bleiben beim Kontext des Berliner Ensembles und der *Mutter Courage*: «man versprach uns ein neues Haus. [...] Dennoch, auch auf versprochener Drehbühne wird mein Theater kein Bauerntheater sein»²⁴. Die Hinweise sind eindeutig: Das Berliner Ensemble, bis heute eines der bedeutendsten Theaterensembles Deutschlands, wurde unter der Intendanz Helene Weigels im November 1949 gegründet und gab zunächst Gastspiele am deutschen Theater. Doch der Intendant Wolfgang Langhoff wollte es alsbald loshaben, zudem war dem Brecht-Ensemble auch ein eigenes Haus versprochen. Dieses bekam es 1954 mit dem Theater am Schiffbauerdamm, an dem Brecht 1928 mit der *Dreigroschenoper* seinen

²² Grass, S. 9.

²³ «Denken heißt verändern ...» Erinnerungen an Brecht. Hrsg. von Joachim Lang und Jürgen Hillesheim. Augsburg 1997, S. 98.

²⁴ Grass, S. 12.

weltweiten Durchbruch als Schriftsteller gefeiert hatte. Die Drehbühne wiederum deutet wieder auf *Mutter Courage und ihre Kinder*. Diese Bühne ermöglicht einen einfachen, aber sehr wirkungsmächtigen Effekt: Die Kinder Anna Fierlings können deren Marketenderwagen ziehen, ohne auch nur einen Schritt weiterkommen, da die Drehbühne sich in entgegengesetzter Richtung bewegt. Also verharren sie letztlich auf der Stelle, was den Erkenntnisstand der Courage kommentiert. Dies ist eine der eindrucklichsten Regieideen Brechts, der 1949 die deutsche Erstaufführung am Deutschen Theater inszeniert hatte.

Dann folgt in Grass' Drama der Bezug zu *Trommeln in der Nacht*, der stets auch wahrgenommen wurde – bis heute allerdings recht oberflächlich:

CHEF. Revoluzzer habe ich genug beschrieben. Maschinengewehre, wenn sie die hören, rennen sie!

ERWIN. Immerhin war dieses Spartakus-Stück dein erster finanzieller Erfolg. *Grinst*. Revoluzzer mit Mond.

CHEF. Weil selbst der Liebknecht und die Luxemburg beide Romantiker.

ERWIN. Und du damals. Ein Anarchist, unterernährt mit Gitarre und Talent.

CHEF *lacht leise*. Dennoch fruchtbare Zeiten gewesen – sprudelte nur so. Nachtlange Diskussionen: Die Revolution klassisch machen oder romantisch machen».

ERWIN. Doch auch bei dir siegte der ästhetische Standpunkt.²⁵

Lediglich ein Fingerzeig, wenn auch ein eindeutiger, mag der Hinweis auf die Gitarre sein, die ein Markenzeichen des jungen Brecht war²⁶. Aber vor allem dokumentieren sich hier die ausgezeichneten Brecht-Kenntnisse des Autors: «Spartakus» bezieht sich nicht nur auf die revolutionäre Thematik des Stücks, sondern so lautete auch ursprünglich sein Titel. Erst Lion Feuchtwangers Ehefrau Marta brachte Brecht von dieser Idee ab und schlug auch den neuen Titel vor²⁷. Zweimal fällt der Begriff «Romantiker» bzw. «romantisch». Damit greift Grass eine Sentenz des Stückes auf, die fast so berühmt werden sollte wie die Drehbühne in *Mutter Courage und ihre Kinder*. «Glotzt nicht so romantisch!», lässt Brecht Andreas Kragler, der dabei

²⁵ Ebd., S. 13.

²⁶ Vgl. z.B. Bertolt Brecht. Sein Leben in Texten und Bildern. Hrsg. von Werner Hecht. Frankfurt/Main 1978, S. 31.

²⁷ Vgl. Mews, Siegfried: *Trommeln in der Nacht*. In: Brecht-Handbuch Bd. 1: Dramen. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart/Weimar 2001, S. 86-99, hier S. 86f.

ist, die traditionelle Bühne abzureißen, direkt die Zuschauer anpflaumen²⁸. Das traditionelle Publikum nämlich ist ähnlich «romantisch» wie Liebknecht und Luxemburg, und erwartet einen weiteren Einsatz des Kriegsheimkehrers Kragler, nun für die Räterevolution. Er ist aber kein Idealist, kein Klassiker, kein Romantiker, eben kein Revolutionär, und legt sich am Schluss lieber in das Bett seiner Verlobten, auch wenn die inzwischen von jemand anderem schwanger ist. Damit einher geht auch die angenehme Aussicht, nun bald in diese Familie einzuheiraten, der ein florierender mittelständischer Betrieb gehört. Vermutlich brachte gerade dieser nüchterne wie überraschende Schluss, dass sich jemand, nach Jahren des Einsatzes im Ersten Weltkrieg, lieber um seine eigenen Angelegenheiten kümmert als nochmals den «Hals ans Messer zu halten»²⁹, Brecht immerhin den ersten großen Theatererfolg und 1922 den Kleist-Preis ein.

Kragler wie auch Brecht also stehen mit diesem neuen «Verständnis» revolutionären Ethos' plötzlich auf der Gewinnerseite. Und die Revolutionäre? Sie werden im Stück fassbar durch die Figur des Kneipenwirts Glubb, der Kragler manipulativ dazu bringen möchte, sich in den Dienst der Räterevolution zu stellen, selbst aber schön hinter seinem Tresen und dessen Unverbindlichkeit bleibt³⁰. Der erwähnte Mond schließlich bildet ein wichtiges Requisit des Stückes. Auch ihn zerstört Kragler am Schluss, und zeigt dadurch, dass sich hinter dem vermeintlich romantischen, Atmosphäre schaffenden Mond nur ein schäbiger Lampion befindet³¹. Nur dieser ist real, nicht die Sentimentalitäten und Befindlichkeiten, die mit ihm konnotiert werden.

Brecht selbst empfand die Figur des Kragler später, in seiner Zeit in der DDR, als unangenehm, und er distanzierte sich von ihr. In einer späten Bearbeitung seines Stücks fügte er noch einen Revolutionär ein, nur, damit überhaupt ein richtiger zur Staffage gehört; dieser allerdings wird dauernd subtil lächerlich gemacht³². Nach Brechts Tod wurde das Stück im Umfeld des Berliner Ensembles nochmals überarbeitet und nun endgültig DDR-kompatibel, aber damit auch ästhetisch wertlos gemacht³³.

²⁸ Vgl. GBA 1, S. 229.

²⁹ Vgl. ebd., S. 225.

³⁰ Vgl. ebd., S. 217-219.

³¹ Vgl. ebd., S. 229.

³² Vgl. hierzu: Knopf, Jan: *Trommeln in der Nacht*. In: Brechts Dramen. Neue Interpretationen. Hrsg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1984, S. 48-66, hier S. 49.

³³ Vgl. Hillesheim, Jürgen: «Instinktiv lass ich hier Abstände ...» Bertolt Brechts vor-marxistisches Episches Theater. Würzburg 2011, S. 410-416.

Später wird diese Thematik nochmals aufgenommen. Volumina unterstützt die Regieassistenten, die den «Chef» wegen seines Revolutionsverständnisses kritisieren:

VOLUMINA. Du kennst das Volk nicht mehr,
und siehst es durcheinander laufen
wie anno achtzehn, als du zwanzig warst.
CHEF *winkt ab*. Es werden die Revolutionäre gebeten,
den städtischen Rasen nicht zu betreten.³⁴

Brecht war, als er in Augsburg das Geschehen um die Räterevolution verfolgte, nicht nur tatsächlich zwanzig Jahre alt, sondern abermals offenbart der «Chef» in seiner Replik auch seine tiefe Verachtung der Revolutionäre, die so domestiziert sind, dass man ihnen problemlos das Betreten des «städtischen Rasens» verbieten kann. Er betrachtet sie lediglich als Statisten, harmlose Figuren, die man hin und herschieben kann, ohne sie so recht ernst nehmen zu müssen.

Weiter geht es mit der Fülle an Anspielungen auf Brecht: «Meine Größe und mein Name besitzen zu Hause einen Arbeitstisch, von dem auch durchs Fenster blickend, ein hübscher Friedhof beobachtet werden kann».

Hier amalgamiert Grass zwei Brecht-Bezüge: Zum einen die Tatsache, dass dieser aus dem Fenster seines Berliner Arbeitszimmers in der Chausseestraße auf den Dorotheenstädtischen Friedhof schauen konnte, auf dem er dann später auch beigesetzt werden sollte, zum anderen das Gedicht *Schwierige Zeiten*, das 1955 entstand, mit seinem berühmten Beginn:

Stehend an meinem Schreibpult
Sehe ich durchs Fenster im Garten den Holderstrauch.³⁵

Auch hier spielt Grass auf Brechts Habitus des Weisen und großen Meisters an, der offenbar hinter dem lyrischen Ich steckt und nun in poetischer Form den Leser – ausnahmsweise und herablassend – an seinen sentimentalen Befindlichkeiten teilhaben lässt; er, der sich ansonsten, wie es im Drama bald heißen wird, «hinter einer Zigarre versteckt»³⁶, wie Brecht selbst so oft in seinem Leben³⁷.

Noch eine Reihe weiterer Parallelen zwischen dem «Chef» und Brecht

³⁴ Grass, S. 24.

³⁵ GBA 15, S. 294.

³⁶ Grass, S. 29.

³⁷ Vgl. hierzu: Brecht-Lexikon. Hrsg. von Ana Kugli und Michael Opitz. Stuttgart, Weimar 2006, S. 270f.

ließen sich anführen, besser jedoch sei noch ein letzter Blick auf die Fortführung der *Trommeln in der Nacht*-Ebene geworfen. Hier nämlich erreicht das literarische Raffinement Grass' einen seiner Höhepunkte. Zunächst legt er einem Mechaniker, der sich von Beginn des Aufstandes an eher zurückhielt, im Gespräch mit dem «Chef» ausdrücklich die Maxime Andreas Kraglers in den Mund, nicht mehr und nicht weniger:

MECHANIKER. Bloß Freiheit macht keinen Kohl fett. Deshalb war ich, als es losging, schon nicht ihrer Meinung. Genau wie sie. Zuschlagen hätten wir müssen. Aber bevor ich wegen «Normen runter» und bißchen Freiheit wieder nach einer durchgeladenen Waffe greife – zwei Jahre Rußland, das langt! –, bevor also meines Vaters gebrannter Sohn noch einmal die Rübe hinhält, haut er ab. *Zu den Arbeitern:* und zwar zum alten Adenauer rüber». ³⁸

Andreas Kragler setzte vier Jahre lang als Soldat im Ersten Weltkrieg sein Leben aufs Spiel. Wie der Mechaniker kehrte er desillusioniert zurück, und kann als die bayerische Räterepublik mit Gewalt konstituiert werden sollte, für keinen Einsatz mehr gewonnen werden, auch nicht um einer «großen Sache» willen. Und was Kragler am Ende wirklich tut und auch noch offen und provokant verkündet, nämlich sich heraushalten und sich stattdessen die persönlichen und wirtschaftlichen Vorteile sichern, die eine Verbindung mit der ehemaligen Verlobten mit sich bringen, stellt auch der Mechaniker in Aussicht. Er will «übermachen», «zum alten Adenauer», neben Ludwig Erhard das größte Sinnbild für deutsches Wiedererstarken, «Wirtschaftswunder», und Prosperität in einem kapitalistischen Gesellschaftssystem. Warum? Weil er sich dort einen gewissen Wohlstand, zumindest aber ein gutes Auskommen, erhofft, auch als Arbeiter, befreit vom revolutionärem Joch.

Wie nahe Grass dabei tatsächlich an *Trommeln in der Nacht* ist, zeigt ein Blick auf Kraglers Weigerung, sich den Revolutionären anzuschließen:

Schmeißt Steine auf mich, hier stehe ich: ich kann das Hemd ausziehen für euch, aber den Hals hinhalten ans Messer, das will ich nicht [...] Ich bin kein Lamm mehr. Ich will nicht verrecken. [...] Mein Fleisch soll im Rinnstein verwesen, daß eure Idee in den Himmel kommt? Seid ihr besoffen? ³⁹

Dann wiederholt sich im Drama die Szenerie, die der Mechaniker voraussetzt, die Anwerbung für den Aufstand; so wie Kneipenwirt Glubb ver-

³⁸ Grass, S. 53.

³⁹ GBA 1, S. 225-228.

suchte, Kragler zu überreden, sich die Sache der Räterevolution zu eigen zu machen, soll nun der «Chef» selbst gewonnen werden:

FRISEUSE [...]

Los, Chef, kriech aus deinem Bau:

Laß uns der Welt ein Stück aufsagen!

Das auf der Straße spielt, auf Barrikade.

Benzin in Flaschen, Gips in Auspuffrohre.

Die Schlitze zugespachtelt, bis sie blind

Sich in ihre Flanken kurven: Schrott

Sind alle Panzer, wenn wir beide

Berlin ein Zeichen geben, komm!

CHEF *lacht*. Ich soll mit?

FRISEUSE. Ja. Mach. Komm. Wir!

CHEF *noch immer lachend*. Wir beide?

FRISEUSE. Du. Ich. Alle. Komm!

CHEF. Was meinst du? Ich: dabei sein, losgelassen ...»⁴⁰

Wie in Grass' Vorlage, *Trommeln in der Nacht*, scheint der «Chef» zunächst mitzugehen, die Bühne zu verlassen. Kragler sagt: «Ich bin ein Leichnam, den könnt ihr haben!»⁴¹. Dann jedoch kommt der «Chef», wie Kragler, zur Besinnung:

So wie ein Säugling, unerwünscht,

ist mir ein roter Lappen unterschoben worden [...]

Das trifft mich nicht. –⁴²

Grass also spielt mit mehreren Schichten, die er ineinanderschiebt: Die erste bildet die sich durch das Drama ziehende Motivkette, deren Basis Brechts Komödie *Trommeln in der Nacht* ist und die innerhalb des Dramas die Bedeutung einer eigenen Isotopieebene erlangt. Auf der zweiten legt er einer Nebenfigur eine entsprechende Vergangenheit, aber auch die daraus resultierende «Lehre», nämlich die Haltung Kraglers, in den Mund. Auf der dritten und letzten Ebene schließlich lässt Grass seinen Protagonisten diese Haltung – damit gipfelt das «Theater im Theater» – in einer konkreten Entscheidung nachvollziehen. Durch diese «Kragler-imitatio» wird der «Chef» nicht nur ein weiteres Mal zu Brecht, sondern, trotz aller fiktionalen Spiegelungen, auch zu seiner Figur von einst, zu der des Protagonisten seines

⁴⁰ Grass, S. 70f.

⁴¹ GBA 1, S. 219.

⁴² Grass, S. 72.

«anarchistischen» Dramas *Trommeln in der Nacht*. Überaus klar ist Grass' Botschaft, die daraus resultiert: Brecht hat während seines Lebens möglicherweise in ästhetischer, gewiss aber nichts in revolutionärer Hinsicht hinzugelernt und dies – vor allem – auch nie gewollt. Wird er zu Entscheidungen gedrängt, die ihm kein «Lavieren»⁴³ – «Soll ich jetzt taktisch handeln, das heißt lügen?»⁴⁴ – gestatten, handelt er nach der Maxime seiner Jugend, dass er als Individuum mit Gewissheit nicht für eine Sache eintritt, die für ihn von Nachteil sein könnte; gleich, ob er von deren Berechtigung oder Sinnhaftigkeit überzeugt ist oder nicht.

Dies stellt außer Zweifel: Alle frühen Reaktionen auf das Drama von Günter Grass, die Brecht überdeutlich portraitiert sahen⁴⁵, entsprechen den Tatsachen, ungeachtet aller Relativierungsversuche seitens des Autors. Marcel Reich-Ranicki hält das Stück – alles in allem – für verfehlt, er gesteht jedoch zu, dass die Grundsituation «meisterhaft entworfen» sei. Darüber hinaus schreibt er, anlässlich der Uraufführung, so präzise wie treffend:

Kann man nicht den Grass'schen «Chef» betrachten, ohne an Brecht zu denken? Nein, man kann es nicht. Denn wenn uns diese Gestalt überhaupt zu interessieren vermag, so vor allem dank Brecht, dank den Anspielungen auf seine Situation in der DDR, auf seine Stücke und Gedichte, auf sein Theater und sein Leben. Der Zuschauer, der nie etwas von Brecht gehört hat, würde, glaube ich, in dem «Chef» nur eine papierene Figur erkennen können.⁴⁶

Im ersten größeren, ernst zu nehmenden wissenschaftlichen Beitrag zu Grass' Brecht-Rezeption in *Die Plebejer proben den Aufstand* verwehrt sich Dirk Grathoff gegen jegliche Relativierungsversuche, die Künstlerisch-Abstraktes in den Raum stellen: «Denn in den *Plebejern* wird der Kollege nicht dazu benutzt, um an ihm auf freundlich-friedliche Weise die eigenen, inneren Künstlerprobleme zu explizieren, wie etwa in *Lotte in Weimar* oder im

⁴³ Brecht schreibt, in Zusammenhang mit der Planung seiner Karriere, am 3. September 1920 in sein Tagebuch: «Aber das Gesündeste ist doch einfach: Lavieren» und, am selben Tag: «Und dieses Gemurkste mit Ideen und Idealen! [...] Und ob man in der ersten Etage oder im Souterrain ein Kerl ist, das ist gleich. Wurst ist das». GBA 26, S. 152.

⁴⁴ Grass, S. 25.

⁴⁵ Vgl. hierzu auch: Klotz, Volker: Ein deutsches Trauerspiel. In: Loschütz, a.a.O., S. 132-135, hier S. 133; Jenny, a.a.O., S. 135; Baumgart, Reinhard: Plebejer-Spätlese. In: Loschütz, a.a.O., S. 149-153, hier S. 151.

⁴⁶ Reich-Ranicki, Marcel: Trauerspiel von einem deutschen Trauerspiel. Günter Grass, Bertolt Brecht und der 17. Juni. *Die Plebejer proben den Aufstand* in Berlin uraufgeführt. In: Die Zeit, 21. Januar 1966.

Tod des Virgil, hier wird ein frontaler Angriff auf die politischen und die künstlerischen Anschauungen des Kollegen gerichtet»⁴⁷.

Der hier vorgeführte philologische Beweis der – fast schon – «Über-Präsenz» Brechts im Drama von Günter Grass zeigte: Stimmt!

Beachtenswert sind vor allem die Originalität und das Niveau von Grass' «Frontalangriff»: Der Autor zeichnet in seinem Drama *Die Plebejer proben den Aufstand* 1966 ein Brecht-Bild, das jahrzehntelang nicht nur in der DDR, sondern auch in der Bundesrepublik einem Sakrileg gleichgekommen wäre. Als «Frauenverbraucher» hat man Brecht noch augenzwinkernd ansehen dürfen, nicht jedoch als skrupellosen und vielleicht deshalb gerade nicht einmal unsympathischen Egoisten, der nur sich und seine Kunst sah und sonst nichts. Als jemanden, der mit allen strategischen Mitteln zum Durchbruch drängte, und sich vor diesem Hintergrund in der späten Weimarer Republik dann auch die kommunistische Ideologie zu eigen machte, nicht aus Überzeugung, sondern als Erweiterung seines künstlerischen Horizonts und seiner «Ästhetik der Materialverwertung», die längst ausgeprägt war. Es ist genau dieses künstlerische Programm, auf das Grass in seinem Drama immer wieder insistiert: «Beginnen wir doch mit der Sichtung des angefallenen Materials!»⁴⁸ lässt Brecht einen der Helfer des «Chefs» fordern. Dahinter steht die Erkenntnis: «Material! Material für drei Stücke und eine Bearbeitung. Chef. Völlig haben Sie recht behalten. Ihre Theorie siegte: Wir können arbeiten, ändern, proben und dreimal verflucht gelassen sein»⁴⁹.

Brechts Frau Helene Weigel stellt dann, durch das Sprachrohr Voluminas, fest: «Ein zynischer Opportunist; ein Idealist üblicher Machart; er dachte nur ans Theater»⁵⁰.

«Materialverwertung» bedeutet Grass Ästhetizismus, Kalkül, Effektorientiertheit, Ferne zum Gegenstand, besonders, wenn er ein politischer ist. Dieser wird literarisch deskriptiv behandelt, auf seinen ästhetischen Wert bzw. auf ihre «Verwertbarkeit» hin abgeklopft, nicht womöglich noch ideologisch befördert; dies entspräche persuasiver Tendenzliteratur, dem Gegenprogramm jeglichen Idealismus, der Brecht hier vorgeworfen wird. Dirk Grathoff bemerkt in diesem Zusammenhang:

⁴⁷ Grathoff, Günter: Dichtung versus Politik: Brechts *Coriolan* aus Günter Grassens Sicht. In: Brecht heute – Brecht today. Jahrbuch der Internationalen Brecht-Gesellschaft 1-1971, S. 168-187, hier S. 169.

⁴⁸ Grass, S. 74.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd., S. 83.

Dabei bedient sich Grass eines geschickten Kunstgriffs: er setzt die früheste Phase des Brechtschen Schaffens kurzerhand in direkte Relation zu der späten Phase der fünfziger Jahre, überspielt mithin Brechts Hinwendung zum Marxismus völlig.⁵¹

Was Grathoff detektivisch offengelegt zu haben meint, ist in Wahrheit kein «geschickter Kunstgriff», sondern Grass' sehr berechnete Unverschämtheit, das Werk Brechts nicht vor der damals ideologisch fixierten «Phasentheorie»⁵² zu interpretieren, sondern als Kontinuum, als Fortschreiten und Entwicklung zu betrachten, die Bewährtes, als vom Autor für sich selbst und sein Werk als richtig Erkanntes, behält, weiterentwickelt und auch im Spätwerk Früchte tragen lässt. Damit antizipiert Günter Grass als einer der Ersten, wenn nicht überhaupt als Erster, eine Darstellung Brechts in der neueren Wissenschaft als einen genau solchen «Ästheteten der «Materialverwertung»». Er nimmt ihn aus der Sichtweise und Sensibilität des Künstlers und Kollegen heraus wahr und «verwertet» ihn gleichfalls für sich selbst dichterisch, mit all dem damit verbundenem provokativen Potenzial. Es gibt Konstanten im Werk Brechts, vom Beginn bis zu seinem Tod. Besonders solche, die aus der moralischen Indifferenz des Autors resultieren. Wenn Grass in dieser Hinsicht als «Vorgeschichte» dessen, was er in seinem Drama entfaltet, *Trommeln in der Nacht* fokussiert, dann ist das richtig und in seiner Realisierung gelungen, aber lange nicht alles. Brecht begann 1913, als fünfzehnjähriger Schüler, mit der Herausgabe der Schülerzeitschrift *Die Ernte*. Gänzlich unidealistisch, durchaus schon berechnend, ließ er eigene Beiträge unter dem Namen anderer Schüler abdrucken, als er nicht mehr genug Beiträge generieren konnte, um die kleine Zeitschrift zu halten. So allerdings befand er sich in der recht komfortablen Situation, das Blatt über ein halbes Jahr am Leben erhalten zu können und nach außen hin den großen Herausgeber markieren konnte, dem einen beachtlicher Mitarbeiterstab zur Verfügung stand. Als im August 1914 der Erste Weltkrieg begonnen hatte, gelang es dem nun Sechzehnjährigen, sich schon nach wenigen Tagen als Mitarbeiter zweier Augsburger Tageszeitungen zu etablieren. Er schrieb kleine Schülerarbeiten nationalistischen Inhalts, so zumindest entnimmt man der Oberfläche. Tatsächlich sind bereits diese Texte geprägt von einer Doppelbödigkeit, auf deren zweiter Ebene Brecht den deutschen Kriegswahn parodiert und kritisiert; dies allerdings nicht etwa aus einer frühzeitig ausgeprägten pazifistischen Haltung heraus, sondern weil er den Krieg als

⁵¹ Grathoff, a.a.O., S. 183.

⁵² Vgl. hierzu: Rosenbauer, Hansjürgen: Brecht und der Behaviorismus. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1970, S. 5.

erste literarische Bühne und das Geschehen um ihn herum vor diesem Hintergrund als «Material» ansah. Zweifellos ekelte ihn der entfesselte Nationalismus. Doch die durch ihn entstandene Option, erstmals eigene Texte in gedruckter Form bewundern zu können, nahm er dennoch gerne wahr, und ohne sein Spiel mit vaterländischen Topoi und Klischees wären die Beiträge nicht angenommen worden. Das nächste Beispiel, in dieser Hinsicht Konsequenz demonstrieren zu können, war das erste große Drama *Baal*, etwa zeitgleich mit *Trommeln in der Nacht* entstanden. Die früheste, nicht überlieferte Fassung des *Baal*, die im Mai 1918 entstanden war, fand nicht zuletzt wegen der derben Ausdrucksweise und zahlreicher sexueller Anzüglichkeiten weder Verlag noch Bühne, so dass Brecht sie umgehend umarbeitete, obwohl er sich dessen bewusst war, dass das Stück durch die Änderungen qualitativ abflachte⁵³.

Nicht weniger bezeichnend für Brechts «Ambivalenz» ist das berühmte Lehrstück *Die Maßnahme* (1932/33), das zeigt, wie der Einzelne unter die Räder der Ideologie gerät und zermalmt wird, wenn er in deren Räderwerk nicht geschmeidig funktioniert. Dieser kleine Überblick soll in Brechts DDR-Zeiten enden, bei der Oper *Das Verhör des Lukullus*, 1949 bis 1951 entstanden in Zusammenarbeit mit Paul Dessau. Um die aufgebrachten Funktionäre zu beruhigen und sich zwar nicht deren Wohlwollen, aber zumindest ihre weitere Duldung auch für die Zukunft zu sichern, änderte Brecht auf deren Kritik hin das Werk sofort⁵⁴. Zeitlich recht nahe ist das am 17. Juni 1953, noch näher allerdings an einem Brechtbild, das sich seit ca. fünfzehn Jahren kontinuierlich Raum verschafft und das wohl kaum jemand so treffsicher antizipierte wie Günter Grass in seinem deutschen Trauerspiel.

* * *

Der «Chef» also entspricht, trotz aller literarischer, fiktionaler Zuspitzung und Polemik, kaum verschleiert Brecht, was Günter Grass sehr bewusst und dichterisch gut realisiert. Diese kaum noch von der Hand zu weisende und von vornherein gültige Formel führte unter anderem zu einer Vereinnahmung dieses Themenkomplexes, der heute fast komplett in Vergessenheit geraten ist. Die sogenannte «Außerparlamentarische Opposition» nämlich nahm sich seiner an, was eine provokante Grundkonstellation

⁵³ Vgl. GBA 26, S. 129.

⁵⁴ Vgl. Hecht, Werner: Brecht-Chronik. 1898-1956. Frankfurt/Main 1997, S. 954-958.

implizierte: Grass, der Duz-Freund und Wahlkämpfer Willy Brandts⁵⁵ attackierte jetzt eine kommunistische Ikone, die literarische Ikone der DDR schlechthin. Das war eine Provokation, lange bevor Grass seine Schnecke Tagebuch führen und dieses 1972 veröffentlichen ließ.

Die literarisch wie auch gesellschaftspolitische Debatte um *Die Plebejer proben den Aufstand* weckte, nicht lange nach der Erstaufführung des Stücks, das Interesse der Zeitschrift *konkret*. Sie machte, Grass hat dies womöglich erhofft, gleich eine Titelstory daraus. *Konkret* wurde vom Journalisten Klaus Rainer Röhl herausgegeben und war eine linksextreme Studentenzeitschrift, die in ihrer Hochphase der 68er-Revolve Leser weit über die Studentenschaft hinaus erreichen konnte. Mitfinanziert wurde sie von der DDR. Röhl's Ehefrau, Ulrike Meinhof, die später wegen Beteiligung an mehreren Mordanschlägen verurteilte Top-Terroristin der RAF, arbeitete zeitweise als Chefredakteurin von *konkret*. Mehrfach reiste das Paar, um sich instruieren zu lassen in die DDR, auch erfolgten in der Bundesrepublik Weisungen durch Funktionäre der damals illegalen KPD. Hin und wieder veröffentlichte *konkret* aber auch verhalten DDR-kritische Beiträge, was letztlich dazu führte, dass die Zahlungen aus der DDR ausblieben. Das kompensierte man teilweise durch immer deutlicher in den Vordergrund tretende sexuelle Themen, die die Auflagenzahl steigern sollten. Dies wiederum aber war keine Erfindung Röhl's und Meinhof's, sondern als Modell von der DDR-Zeitschrift *Das Magazin* vorgegeben, die in jedem Heft sexuell Eindeutiges, hauptsächlich transportiert durch Frauenfotos, zum Inhalt hatte. Dabei ging es natürlich nicht um die Auflagenzahlen, sondern um den Erweis von Lebens- und Sinnenfreundlichkeit, vielleicht sogar von ein wenig Hedonismus, inmitten eines sozialistischen Staates: «dolce vita für Arbeiter und Bauern» sozusagen⁵⁶.

Das Februar-Heft 1966, für das die in dieser Zeit noch nicht radikalisierte Meinhof den Leitartikel schrieb, bemächtigte sich der Causa «Grass-Brecht». Kennt man jedoch die Editions-geschichte von *konkret*, so wird deutlich, dass dies von einer gewissen Konsequenz zeugt, mit der Grass möglicherweise auch spekuliert hat. Denn die Verbindung zwischen ihm und der Sozialdemokratie war den Redakteuren von *konkret* von jeher ein Dorn im Auge; gleichzeitig war es eines ihrer Anliegen, sich der Autorität Brecht's zu versichern. Als ein markantes Beispiel mag hier das März-Heft des Jahres 1964 dienen, auf dessen Cover Willy Brandt in parodistischer

⁵⁵ Vgl. hierzu: Puh, a.a.O., S. 43.

⁵⁶ Vgl. hierzu die gelungene Darstellung von Gebhardt, Manfred: Die Nackte unterm Ladentisch. *Das Magazin* in der DDR. Berlin 2002.



Die Zeitschrift *konkret*, Titelblatt des Februar-Heftes 1966.

Tendenz abgebildet ist – er erscheint als eine Art «Salon-Linker», also als ein nicht richtiger Linker, eher schon als ein «Arbeiterverräter». Ihm gegen-

über wird Brecht als kommunistisch-moralische Ikone gezeichnet, in deren Tradition sich die Herausgeber von *konkret* sehen. Falscher und richtiger Linker werden so einander gegenübergestellt, was kann also provokanter sein, als diese in einem Theaterstück zusammenzuführen, zusätzlich verbunden mit der Autorenpersönlichkeit, des Duz-Freundes Willy Brandts also?

Ob Grass das in dieser Weise tatsächlich so angestrebt hat, sei dahin gestellt; immerhin wurde aber im Februar-Heft 1966 von *konkret*, um das es nun geht, im Rahmen der Debatte um Grass' Stück dessen kompletter 2. Akt mit Erlaubnis des Luchterhand-Verlages abgedruckt⁵⁷. Es stellt sich die Frage, ob der Verlag – und mit ihm der Autor – bereit waren, den Abdruck zu genehmigen, um eine bestmögliche Diskussionsgrundlage zu schaffen oder man *konkret* auf diese Art und Weise nicht eher als Werbemedium nutzte, die Debatte weiterhin anzufachen bzw. am Leben zu erhalten. Eine Auflage von 130000 Exemplaren hatte das Heft immerhin – was man gleich demonstrativ auf dem Cover mitteilte.

Die Herausgeber des Heftes jedenfalls kündigen das Thema «Brecht-Grass» aufwendig an, gemeinsam mit einer Reportage über Gruppensex-Praktiken. Unmittelbar nach dem 2. Akt von Grass *Die Plebejer proben den Aufstand* – es ist der, in dem die Arbeiter vermeintlich am stärksten deklasiert werden – folgt ein Beitrag von Klaus Rainer Röhl mit dem Titel: *War Brecht ein Sozialdemokrat?* Auch Röhl lässt nicht die geringsten Zweifel daran, dass mit dem «Chef» Brecht gemeint sei und kritisiert dessen Charakterisierung durch Grass, indem er diesem unterstellt, dass er in die Rolle Brechts geschlüpft sei – Grass behauptete ja tatsächlich selbst, dass es bei dieser Künstlercharakteristik auch um ihn gehe – um den Aufstand des 17. Juni 1953 durch die Brille der Sozialdemokratie, die der DDR zu dieser Zeit noch verhasster war als die Unionsparteien, zu betrachten: «So macht Grass sich einen eigenen 17. Juni zurecht, [...] es war ein sozialdemokratischer Putsch, und wär' er geglückt, wär' Willy heute Kanzler»⁵⁸. In DDR-naher Diktion, die seine tiefe Ablehnung der Sozialdemokratie spiegelt, führt Röhl des weiteren aus: «Sozialdemokraten machen keine Revolution, [...] sie laufen immer nur mit. Aufstände machen Kommunisten»⁵⁹. Damit ist Röhl unwissentlich fast bei Brechts Kragler aus *Trommeln in der Nacht* angelangt, der auch keine Revolution macht und nicht einmal mehr mitläuft, wenn es gilt, die eigene Haut zu riskieren. Brecht, dessen Schöpfer allerdings, hält

⁵⁷ Vgl. konkret 1966, 2, S. 30-34.

⁵⁸ Röhl, Klaus Rainer: War Brecht ein Sozialdemokrat? In: konkret 1966, 2, S. 35.

⁵⁹ Ebd.

Röhl, lange nicht so weitblickend wie Grass, für eine moralisch vorbildliche Ikone der Studentenbewegung. Grass' Vorwurf des ästhetizistischen «Lavierens» ignoriert Röhl dabei völlig.

Die APO sollte sich später tatsächlich immer wieder mit Brecht-Zitaten legitimieren bzw. sich dessen Autorität versichern. Röhl hingegen machte als aufrechter linker Moralist einen überaus bemerkenswerten Wandel durch: 1995 trat er der FDP bei.

* * *

Anneleen Van Hertbruggen
(Antwerpen)

*Das Dritte Reich. Die diskursive Sakralisierung
in der NS-Propagandadichtung von Heinrich Anacker*

[*The Third Reich. Discursive Sacralization
in the NS Propaganda Poetry of Heinrich Anacker*]

ABSTRACT. The main focus of this essay is the discursive analysis of “Reich” as an article of faith in the poetry volume *Die Fanfare. Gedichte der deutschen Erhebung* by Heinrich Anacker (1901-1971). Looking back to the original theological foundation of the concept “Third Reich” in connection with the debate about whether National Socialism could be considered as a political religion, “Reich” is described as a possible article of faith of the Nazi creed. In Anacker’s National Socialist biased propaganda poetry, “Reich” appears, in fact, as a sacred and even as a quasi-religious entity.

Denn Deutschland ist, wie der Heilige Christ,
Leuchtend auferstanden!
Heinrich Anacker, Deutsche Ostern 1933¹

1. Einführung

Heinrich Anacker (1901-1971) war im Dritten Reich als Propagandadichter des NS-Regimes tätig und veröffentlichte bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs über zwanzig Lyrikbände. Seine Lyrik hatte zwar in erster Linie die NS-Ideologie zum Thema, eine Verwobenheit von politischer und religiöser Thematik ist in seinen Werken gleichwohl nicht selten erkennbar. Das obige Gedichtzitat umfasst die letzten zwei Zeilen seines Gedichtes *Deutsche Ostern 1933*, das er im Gedichtband *Die Fanfare. Gedichte der deutschen Erhebung* veröffentlichte. Gleich im Titel verknüpft Anacker eine politische Gegebenheit – *Deutschland im Jahre 1933* – mit einem religiösen Thema – *Ostern*. In den letzten zwei Versen expliziert Anacker, dass er nicht die tra-

¹ Alle Gedichtzitate im vorliegenden Beitrag entstammen Heinrich Anacker: *Die Fanfare. Gedichte der deutschen Erhebung*. München: Verlag Eher, 1936. (Erstauflage 1933).

ditionell christliche Ostergeschichte erzählt, sondern die, in der «Deutschland» die Hauptrolle spielt und explizit mit dem auferstandenen Jesus Christus verglichen wird.

In diesem Beitrag wird besonders auf die Bedeutung von “Reich” – auch “Drittes Reich”, “Deutschland” oder “Vaterland” – in der nationalsozialistischen Propagandalyrik von Heinrich Anacker fokussiert. Obwohl die Nationalsozialisten ein klares politisches deutsches Reich vor Augen hatten, erscheint “Reich” in dieser Propagandadichtung an zahlreichen Stellen als eine sakralisierte und vielleicht sogar quasi-religiöse Gegebenheit. Wie lässt sich eine solche religiöse Verwertung aber erklären? Zunächst wird das ursprünglich religiöse Fundament des “Dritten Reiches” näher beleuchtet. Dann wird “Reich” zusammen mit fünf weiteren Kernthemen als “Glaubensartikel” der nationalsozialistischen “politischen Religion” beschrieben. Schließlich wird auf die mögliche Bedeutung von “Reich” als Glaubensartikel in Anackers Propagandalyrik fokussiert. Dabei wird sich herausstellen, dass dieses Thema nicht nur von einem religiösen Diskurs umgeben wird, sondern auch für die Umdeutung christlicher Feiern – wie *Ostern* im obigen Gedichtzitat – instrumentalisiert wurde.

2. Das religiöse Fundament des Dritten Reichs

Walter Knoche behauptet, dass Arthur Moeller van den Bruck (1876-1925) mit seinem 1923 herausgebrachten Buch *Das dritte Reich* den Nationalsozialismus mit seinem wirksamsten politischen Slogan versorgt hat, auch wenn seine Ideologie nicht völlig mit dem NS-Programm übereinstimmte. In seinem Buch verbindet Van den Bruck die alten Konzepte der eschatologischen Erfüllung utopischer Erwartungen und den politischen Ausdruck des Begriffes “Drittes Reich”. Denn, so merkt Knoche auf, der Begriff “das Dritte Reich” ist im Grunde ein religiöses und philosophisches Konzept, das das Zeitalter des Heiligen Geistes markiert, das auf das Zeitalter des Vater und des Sohnes folgen sollte². Laut Hans Otto Seitschek kommt diese Idee im endzeitlichen Denken des Zisterzienserabts Joachim von Fiore (um 1130-1202) wie in der Erlösungsidee des evangelischen Theologen Thomas Müntzer (1488/89-1525) zum Ausdruck³. Joachim von Fiore interpretierte die Geschichte als eine aufsteigende Abfolge von drei Zeitaltern oder Reichen:

² Vgl. Walter Knoche: *The political poetry of the Third Reich: Themes and Metaphors*. The Ohio State University, 1969, S. 9.

³ Vgl. Hans Otto Seitschek: *Politischer Messianismus – Totalitarismuskritik und philosophische Geschichtsschreibung im Anschluss an Jacob Leib Talmon*. Paderborn: Schöningh, 2005, S. 170.

Dem Ersten Reich Gottvaters und des alttestamentlichen Gesetzes und dem Zweiten Reich des Sohnes und des Evangeliums wird – nach einem Zwischenreich des Antichrist mit schrecklichen Verfolgungen – um 1260 das Dritte Reich des Heiligen Geistes folgen, ein Zeitalter ohne geschriebenes Testament, ohne Herrschaft, in dem die Bewohner in völliger Gleichheit und Harmonie in ewigem Frieden leben.⁴

Seitschek behauptet, dass diese Vorstellung vom Dritten Reich symbolisch mitspielte, wenn die Hitler-Diktatur als Drittes Reich nach dem ersten und zweiten Kaiserreich bezeichnet wird⁵. Knoche betont aber gleich, dass man nicht einschätzen kann, ob oder inwiefern der “Durchschnittsnazi” sich des religiösen Ursprungs dieses Begriffes bewusst war⁶. Auch wenn der religiöse Ursprung ungekannt gewesen sein sollte, dann wurde der Begriff “Reich” in der Propagandadichtung schon sehr explizit religiös gewertet. So wird dem Dritten Reich im Gedicht *Die Fahnen verboten* explizit eine gewisse Heiligkeit zugeschrieben, indem Anacker ihm das Adjektiv «heil’g» voranstellt:

Aufsteigt aus Schmach und Trümmern
Das heil’ge Dritte Reich.
(*Die Fahnen verboten*, V.19-20)

Laut Knoche weist der Gebrauch des Adjektivs “heilig” vor “Reich” auf eine subtile lokale Verschiebung. Das Westen hat als “heiliges Land” immer nur das Land, in dem Christus lebte und arbeitete und wo infolgedessen das Christentum entstand, verstanden: Palästina. Indem zum Beispiel in diesem Gedicht Deutschland als “heilig” bezeichnet wird, verschieben die Grenzen des Heiligen Landes zum kontinentalen Europa, sogar spezifisch nach Deutschland. Hieraus folgt, dass alles, was sich außerhalb Deutschlands befindet, nicht heilig, während alles, was Deutschland betrifft, ebenso heilig sei⁷. Nicht von ungefähr hat Klaus Vondung “Deutschland” im Sinne von “Reich” zu den zentralen Themen eines sogenannten NS-Glaubens gerechnet und sogar als einen nationalsozialistischen “Glaubensartikel” beschrieben⁸.

⁴ “Drittes Reich” in Cornelia Schmitz-Berning: *Vokabular des Nationalsozialismus*. Berlin, New York: De Gruyter, 2000, S. 156.

⁵ Vgl. Seitschek: *Politischer Messianismus*, S. 170.

⁶ Vgl. Knoche: *The political poetry of the Third Reich*, S. 10.

⁷ Vgl. Ebd., S. 69-70.

⁸ Vgl. Klaus Vondung: National Socialism as a Political Religion: Potentials and Limits of an Analytical Concept. In: *Totalitarian Movements and Political Religions* 6.1 (2005), S. 91.

3. Glaubensartikel der nationalsozialistischen „politischen Religion“

Bereits seit Jahrzehnten wird darüber diskutiert, wie man eine „politische Religion“ definieren kann und ob der Nationalsozialismus als solche zu beschreiben wäre. Bereits Ende der 1930er Jahre beschrieben Erich – später: Eric – Voegelin und Raymond Aron den Nationalsozialismus unabhängig voneinander als eine «politische Religion» bzw. «religion politique»⁹. Die terminologische Verbindung der Begriffe „Religion“ und „Politik“ im Sinne einer „politischen Religion“ wurde in der späteren Forschung indes wiederholt als problematisch empfunden. Vor allem ab den 1990er Jahren stand die politische Religion – und die Debatte über die Möglichkeiten und Grenzen des Begriffes – im wissenschaftlichen Fokus, vorangetrieben insbesondere durch den ehemaligen bayerischen Kultusminister und Inhaber des Münchner Lehrstuhls für Christliche Weltanschauung, Religions- und Kulturtheorie, Hans Maier¹⁰. Gegner der Bezeichnung „politische Religion“ haben zahlreiche alternative Begriffsmöglichkeiten – wie etwa „Anti-Religion“, „Pseudo-Religion“, „Religionsersatz“, „Ersatzreligion“, „säkulare Religion“, „politisch-soziale Religion“ und „politische Säkularreligion“ – vorgeschlagen. Aber auch Befürworter des Begriffes haben immer wieder auf die Schwierigkeit des Themas und die Definitionsproblematik hingewiesen. Trotzdem betrachten namhafte Faschismus-Forscher wie Michael Burleigh, Hans Mommsen, Roger Griffin, Claus-Ekkehard Bärsch, Emilio Gentile und Uriel Tal den Nationalsozialismus – auch in schlichter Ermangelung eines besseren Begriffes – weiterhin als politische Religion. Diese Begrifflichkeitsproblematik scheint bis heute noch nicht eindeutig gelöst zu sein und auch für diesen Beitrag bleibt die Frage, ob der Nationalsozialismus als politische Religion zu betrachten sei, weiterhin dahingestellt. Allerdings scheint innerhalb des hier behandelten Themas ein Verweis auf die von Vondung innerhalb dieser Debatte beschriebenen „Glaubensartikel“ eines NS-Glaubens schon angebracht zu sein. Er merkt auf, dass „Glaube“ ein zentraler und häufig benutzter Begriff im nationalsozialistischen Diskurs war. So redete Hitler wiederholt von seinem Glauben an Deutschland

⁹ Eric Voegelin arbeitete den Begriff „politische Religion“ zum ersten Mal in seinem Buch *Die politischen Religionen* (1938) heraus. Raymond Aron benutzte dieses Konzept zum ersten Mal 1939 in seinem Essay *Élie Halévy et l'ère des tyrannies* in deutlicher Verbindung mit der Definition von Voegelin. Vgl. dazu in Brigitte Gess: *The Conceptions of Totalitarianism of Raymond Aron and Hannah Arendt*. In: *Totalitarianism and Political Religions*. Hrsg. v. Hans Maier. Oxon, 2004, S. 235, Fußnote 4.

¹⁰ Zu denken ist hier insbesondere an die von Maier (mit-)herausgegebenen Bände zu *Totalitarismus und Politische[n] Religionen* (3 Bde., Paderborn 1996-2003).

und das deutsche Volk und andere wichtige NS-Persönlichkeiten verwiesen auf diesen Glauben von Hitler und forderten von den Deutschen eine Einheit in diesem Glauben¹¹. Im Zusammenhang mit der Debatte über den Nationalsozialismus als politische Religion sagt Vondung zudem: «If one views National Socialism as a political religion, it is important to identify its articles of faith, its creed»¹². Vondung hat daraufhin selbst versucht, das nationalsozialistische Credo zu beschreiben und identifizierte schließlich sechs “articles of faith” (Glaubensartikel) in der nationalsozialistischen Ideologie: Blut, Volk, Boden, Reich, Führer und Fahne. Diese sechs Glaubensartikel erweisen sich zudem als wichtige Topoi in der Propagandalyrik von Heinrich Anacker¹³. Dieser Beitrag fokussiert besonders auf die Bedeutung des Glaubensartikels “Reich” in Anackers Propagandadichtung.

4. “Reich” als Glaubensartikel in Heinrich Anackers Propagandalyrik

Insgesamt kommt das Thema in Anackers Gedichtband *Die Fanfare* in 40 unterschiedlichen Gedichten entweder mit dem Begriff “Deutschland” oder mit “Reich” explizit zur Sprache. In acht Gedichten wird außerdem die Bezeichnung “Vaterland” benutzt. Auf diese Weise erweist “Reich” sich als ein zentrales Konzept innerhalb der nationalsozialistischen Propagandalyrik. Indem die Propagandadichter dieses “Reich” mit Attributen und Sinnbildern aus der christlich-religiösen Sphäre ausstatten – wie zum Beispiel das Auferstehungsmotiv in *Deutsche Ostern 1933* –, wird seine Bedeutung und Wirksamkeit, so Peter Hasubek, gesteigert und es gewinnt so den Rang eines Höchstwertes¹⁴. Im Folgenden wird erstens gezeigt, wie dieses “Reich” diskursmäßig religiös gewertet wird. Zweitens wird das Reich im Lichte des umgedeuteten Oster- und Pfingstfestes analysiert.

4.1 Die diskursive Sakralisierung des “Reich” in Anackers Gedichtband *Die Fahne*.

Am deutlichsten zeigt sich die Sakralisierung im bereits erwähnten Gedichtzitat aus dem Gedicht *Die Fahnen verboten*, in dem das Dritte Reich mit-

¹¹ Vgl. Vondung: *National Socialism as a Political Religion*, S. 3.

¹² Ebd.

¹³ So bekommt Adolf Hitler als Führer quasi den Status eines Messias, indem er als Retter des Vaterlandes dargestellt wird und seiner Stimme übermenschlichen Qualitäten zugeschrieben werden. In dem Sinne erscheint das Volk als auserwähltes Volk und das Blut derjenigen, die ihr Leben für das neue Reich gegeben hat, wird im Zusammenhang mit einem deutschen Märtyrertum beschrieben.

¹⁴ Vgl. Peter Hasubek: *Das Deutsche Lesebuch in der Zeit des Nationalsozialismus*. Hannover: Hermann Schroedel, 1972, S. 39.

tels dem vorangehenden Adjektiv «heil'g» (*Die Fabnen verboten*, V.20) explizit heiliggesprochen wird. Auch der explizite Vergleich mit dem «Heiligen Christ» (*Deutsche Ostern 1933*, V.29) schreibt dem Reich – hier «Deutschland» – eine gewisse Heiligkeit zu. Das Gedicht *Ewiges Deutschland* erklärt das Reich – erneut mit der Bezeichnung «Deutschland» – zudem als «ewig», womit das chiliastische Element des Nationalsozialismus berührt wird. Mit dem vom griechischen Zahlwort χίλια – «tausend» – abgeleiteten Begriff *Chiliasmus* deutet man in christlicher Tradition auf die Erwartung des Tausendjährigen Reiches – auch eines Tausendjährigen Reiches des Friedens – nach der Wiederkunft Christi¹⁵. Auch Joachim von Fiore benutzte anstatt «Dritten Reichs» manchmal auch «Tausendjähriges Reich», das nach dem Sieg eines *dux* – eines Führers – über den Antichrist anbrechen wurde¹⁶. In der messianischen Vorstellung des Nationalsozialismus wurde die Idee eines Tausendjährigen Reiches wiederaufgenommen. Obwohl er in Anackers Lyrik nicht explizit als solche erscheint, findet man auch bei ihm chiliastische Elemente, wie zum Beispiel die Beschreibung von Deutschland als etwas «Ewigem». In der letzten Strophe des Gedichtes *Ewiges Deutschland* wird mittels einer Referenz auf die Offenbarung des Johannes ein zweites chiliastisches Indiz gegeben:

Einst wächst in die Sterne der Baum,
 Und nichts kann die Krone ihm rauben –
 O Deutschland, du ewiger Traum,
 An den wir glauben!
 (*Ewiges Deutschland*, V.13-16)

Diese Strophe bietet mit «einst» (*Ewiges Deutschland*, V.13) einen Blick in die ferne Zukunft. Deutschland wird als ein Baum, der bis in die Sterne wächst, dargestellt. Die «Sterne» (*Ewiges Deutschland*, V.13) können dabei unterschiedlich ausgelegt werden. Einerseits ist der Stern sowohl in der Bibel als auch sonst in der Literatur ein beliebtes Symbol der Zukunft bzw. der zukünftigen Welt¹⁷. Außerdem werden Sterne in der Bibel oft in Verbindung mit einer Prophezeiung verstanden. Auch der «Traum» (*Ewiges Deutschland*, V.15) wäre als Symbol einer höheren Offenbarung zu lesen¹⁸. So könnten Vers 13 und 14 dieses Gedichtes in dieser Hinsicht als Prophe-

¹⁵ Vgl. Metzler *Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2008, S. 696-697.

¹⁶ Vgl. Seitschek: *Politischer Messianismus*, S. 171.

¹⁷ Vgl. "Stern" in: Metzler *Lexikon literarischer Symbole*, S. 369.

¹⁸ Vgl. "Traum" in: ebd., S. 392.

zeiung betrachtet werden. Andererseits wäre es möglich, die Sterne in Verbindung mit «Baum» (*Enigtes Deutschland*, V.13), dem zweiten literarischen Topos dieser Verszeile, als eine Metonymie für Himmel zu lesen. Der Baum wird oft als eine Brücke zwischen dem Irdischen und dem Himmlischen verstanden und symbolisiert in der Hinsicht in vielen Mythologien die Welt¹⁹. Auch der biblische Baum der Erkenntnis, der laut Genesis zusammen mit dem Baum des Lebens im biblischen Paradies stand, hat die Symboltradition geprägt. So ist der Baum auch das Symbol eines utopischen Zustands der Harmonie und des Glücks²⁰. Einen solchen harmonischen Zustand verspricht auch das Tausendjährige Reich. Mit der «Krone» (*Enigtes Deutschland*, V.14) kann dann sowohl die wortwörtliche Krone des Baumes als auch die Krone als Symbol der Macht und Herrschaft verstanden werden. Mit dieser Zeile wird also vorhergesagt, dass «nichts ihm die Krone [...] rauben» (*Enigtes Deutschland*, V.14) kann und dass die Macht Deutschlands in dieser Hinsicht «ewig» sein wird. Es wäre möglich, dass Anacker mit dem vierzehnten Vers implizit auf das Buch der Offenbarung, in dem der Antichrist erscheint, verweist. Denn in Off 2, 10 klingt es: «Fürchte dich vor der keinem, das du leiden wirst! Siehe, der Teufel wird etliche von euch ins Gefängnis werfen, auf daß ihr versucht werdet, und werdet Trübsal haben zehn Tage. Sei getrost bis an den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben»²¹. Noch deutlicher wäre Anackers Vers im Hinblick auf Off 3, 11: «Siehe, ich komme bald; halte, was du hast, daß niemand deine Krone nehme!»

Auch die letzten zwei Verszeilen könnten aus einer chiliastischen Perspektive interpretiert werden. Indem Deutschland als ein «ewiger Traum» (*Enigtes Deutschland*, V.15) bezeichnet wird, könnte man diesen Vers als eine Prophezeiung der Ewigkeit Deutschlands – in dem Sinne auch des Tausendjährigen Reichs – deuten. Es wäre auch möglich, dass nicht direkt an «Deutschland» (*Enigtes Deutschland*, V.15), sondern an den «ewigen Traum» (*Enigtes Deutschland*, V.15) geglaubt wird. Wenn aber dieser ewige Traum die Prophezeiung oder Offenbarung eines “ewigen Deutschlands” impliziert, wird die Idee der Ewigkeit eigentlich sogar zweimal betont. Im Gedicht *Blick in die Zukunft* wird diese Ewigkeit nicht mehr als eine mögliche Prophezeiung, sondern als eine Tatsache festgestellt, denn da klingt es: «Du Reich [...] / brich an zur ewigen Dauer!» (*Blick in die Zukunft*, V.16-18).

¹⁹ Vgl. “Baum” in: ebd., S. 36.

²⁰ Vgl. Ebd., S. 37.

²¹ Alle Bibelzitate entstammen der *Lutherbibel 1912*. ORL: bibeltext.com/112 (Stand: 30.09.2016).

Schließlich fällt auch die Verbindung von “Deutschland” mit dem Verb “glauben an” in der letzten Strophe des Gedichtes *Ewiges Deutschland* ins Auge. Die “glauben an”-Formel ist dem Leser in erster Linie aus Glaubensbekenntnissen in religiösem Kontext bekannt. Im christlichen Glaubensbekenntnis wird dieses “glauben an” mit Konzepten wie “Gott”, “Jesus Christus”, dem “Heiligen Geist” oder der “Heiligen Kirche” verbunden. Im obigen Gedicht wird jedoch ein Glaube an Deutschland ausgedrückt. Ein solcher Glaubensausdruck erschien laut Vondung ab 1934 allmählich immer mehr in sogenannten “Bekenntnisliedern”. Diese Lieder waren vor allem für den Gebrauch in den Feiern bestimmt²². Inhaltlich stellten sie Lobpreisungen von Führer, Fahne oder – wie in Anackers Gedicht – auch Vaterland dar²³.

Auch das Gedicht *Alles ist Teil von Dir, o Vaterland!* wäre als ein solches Lobgedicht zu betrachten. Mit einer Apostrophe wendet Anacker sich direkt an das Reich, das hier mit der patriotischen Bezeichnung «Vaterland» angesprochen wird. Das Vaterland erscheint als eine immanente, fast pantheistisch anmutende Gegebenheit, denn nicht weniger als fünfmal wiederholt Anacker, dass wirklich «alles» Teil vom Vaterland ist (*Alles ist Teil von Dir, o Vaterland!* V.1, 8, 9, 16, 17).

Alles ist Teil von dir, o Vaterland:
Auch meine Stirn, auch meine eigne Hand!
Nie ist mein Leib und Leben völlig mein –
Gott gab es mir, es opfernd dir zu weihn.
(*Alles ist Teil von Dir, o Vaterland!* V.17-20)

Die dritte Strophe erklärt, dass auch das Individuum völlig in diesem Vaterland aufgeht. Die zwanzigste Zeile erscheint sogar als ein göttlicher Auftrag, nach dem man sein Leib und Leben dem Vaterland völlig weihen

²² Vgl. Klaus Vondung: *Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1971, S. 118.

²³ Der Reichsjugendführer Baldur von Schirach beendet sein Gedicht *Dem Führer* mit den Zeilen: - Ich glaube an dich, denn du bist die Nation, / ich glaube an Deutschland, / weil du Deutschlands Sohn. – Zit. aus Baldur von Schirach: *Die Fahne der Verfolgten*. Berlin: Zeitgeschichte-Verlag, 1933, S. 40, V. 7-9. In diesem Gedicht glaubt man nicht an Gott, man glaubt an Deutschland und an Deutschlands Sohn, nämlich den Führer. Laut Hans Jörg Schmidt sind die Dichtungen von von Schirach, wie zum Beispiel diese, zum Teil reinste Glaubensbekenntnisse. Vgl. Hans Jörg Schmidt. Herrscherkult und Politische Religion als Erklärungsmodell gelegentlichslyrischen “Schaffens” / “Schrifttums” im Rahmen der “sozialistischen deutschen Literatur” und der “nationalsozialistischen deutschen Literatur”. In: *Totalitarismus und Literatur*, Hrsg. von Hans Jörg Schmidt und Petra Tallafuss. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, S. 103.

sollte. Im Gedicht *Dem Führer*, dem Eröffnungsgedicht des Gedichtbandes *Die Fanfare*, wird das Vaterland quasi als eine göttliche Entität oder vielleicht sogar eine religiöse Reliquie betrachtet:

Du lehrtest uns niederknieen
Vor des Vaterlandes Hochaltar
(*Dem Führer*, V.23-24)

Dieses Zitat beschreibt, wie Adolf Hitler, der in der letzten Zeile des Gedichts namentlich genannt wird, «uns» (V.23) – seinem Volk – eine bestimmte kniende Haltung beigebracht hat. Die kniende Haltung ist in erster Linie aus religiösen Kontexten als Gebetshaltung und so auch als Symbol der Über- oder Hingabe bekannt. Hitler scheint seinen Nachfolgern also einen sehr konkreten und körperlichen Ausdruck des Gebets beizubringen. Außerdem scheint Hitler auch zu bestimmen, wo und wozu man beten sollte. Hier wird nicht vor dem Altar Gottes, sondern vor dem des Vaterlandes gebetet, weswegen das Vaterland an sich religiös gewertet wird. Die Sakralisierung wird zudem dadurch verstärkt, dass Hitler hier in gewisser Hinsicht genauso wie Jesus Christus als “Lehrer” charakterisiert wird. Damit folgt er dem Beispiel Jesu Christi, weil auch Jesus, den Evangelisten Matthäus und Lukas zufolge, seine Jünger zu beten gelehrt hat²⁴.

4.2 Das Reich als Symbol in der Umdeutung christlicher Feiern

Während im Eröffnungsgedicht *Dem Führer* Adolf Hitler als Führer nach dem Vorbild des lehrenden Jesu Christi stilisiert wird, wurde “Deutschland” bereits im oben herangeführten Gedichtzitat aus dem Gedicht *Deutsche Ostern 1933* sehr explizit mit dem auferstandenen Christ verglichen. Obwohl die “glauben an”-Formel in diesem Gedicht fehlt, scheint auch *Deutsche Ostern 1933* einen gewissen Glaubensinhalt zu vermitteln. Das Gedicht scheint inhaltlich sogar dem christlichen Glaubensbekenntnis zu ähneln. Im christlichen Credo wird die Ostergeschichte und so die Auferstehung Jesu bekanntlich ausdrücklich thematisiert: «Ich glaube an [...] Jesus Christus [...] gekreuzigt, gestorben und begraben, [...] am dritten Tage auferstanden von den Toten»²⁵. Indem Anacker dichtet, dass Deutschland «wie der Heilige Christ / leuchtend auferstanden!» ist (*Deutsche Ostern*, V. 29-30), wird in diesem Gedicht der Glaube an die Wiedergeburt Deutschlands thematisiert.

²⁴ Vgl. Mt 6, 9-13 und Lk 11, 1-4.

²⁵ Zitiert aus dem apostolischen Glaubensbekenntnis nach: http://www.ekd.de/glauben/apostolisches_glaubensbekenntnis.html (Stand: 14.11.2014).

Im Folgenden wird der Glaubensartikel "Reich" spezifisch im Kontext umgedeuteter christlicher Feiern zu nationalsozialistischen Zwecken gedeutet. Zu diesem Zweck wird zunächst auf die Umdeutung christlicher Feiern eingegangen. Schließlich wird anhand der Umdeutung des Oster- und Pfingstfestes gezeigt, wie Anacker diese ursprünglich christliche Thematik in seiner politischen Dichtung verarbeitete und welche Rolle dem Reich dabei zukam.

4.2.1 Die Umdeutung christlicher Feiern

Bereits vom Anfang an hat der Nationalsozialismus als totalitäres System versucht, seinen Einfluss nicht nur politisch, sondern auch in der Privatsphäre des Menschen geltend zu machen. Maier weist in diesem Zusammenhang bereits auf die Ähnlichkeit mit Religionen hin, die auch dazu neigen, den Menschen detaillierte Vorschriften zu machen. Genauso wie die Religion an den Wendepunkten des Lebens – Geburt, Hochzeit, Tod – mit besonderen Riten gegenwärtig sei, so liebe auch der Totalitarismus das Ritual²⁶. Auch Hannah Arendt hat in ihrem Werk *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* (1955) auf die Bedeutung des Rituals in totalitären Bewegungen hingewiesen. Sie behauptet, dass totalitäre Bewegungen die Rolle des Rituals von Geheimgesellschaften übernommen haben:

Die Umzüge auf dem Roten Platz in Moskau sind nicht weniger charakteristisch als die pompösen Feierlichkeiten der Nürnberger Parteitage. Im Zentrum des bolschewistischen Rituals ist die mumifizierte Leiche Lenins, wie im Zentrum des nazistischen Rituals die «Blutfahne» war. Diese Idole sind jedoch keine eigentlichen Götzen und die Rituale kein Götzendienst im Sinne einer pseudoreligiösen oder heretischen Bewegung. Sie sind nichts als organisatorische Attrappen gleich den furchteinflößenden Symbolen und Handlungen, mit denen Geheimgesellschaften seit eh und je ihre Mitglieder in Geheimhaltung und Treue hineinzuängstigen pflegten. Was produziert wird, ist das Erlebnis einer mysteriösen Handlung, das offenbar als solches Menschen besser und sicherer aneinander kettet als das nüchterne Bewusstsein, ein Geheimnis miteinander zu teilen. Darum ändert auch die Tatsache, dass das «Geheimnis» der totalitären Bewegungen in Wort und Schrift tausendfach publiziert und propagiert wird, nichts

²⁶ Vgl. Hans Maier. "Totalitarismus" und "Politische Religionen". Konzepte des Diktaturvergleichs. In: *Totalitarismus im 20. Jahrhundert. Eine Bilanz der internationalen Forschung*, Hrsg. von Jesse Eckhard. Baden-Baden: Nomos, 1999, S. 124.

an der Qualität des Erlebnisses einerseits und an seinem organisatorischen Nutzen andererseits.²⁷

Bereits im ersten Jahr nach der Machtergreifung gab es schon eine Reihe an Feierlichkeiten – wie etwa den Fackelzug am Abend des 30. Januars 1933 in Berlin und den “nationalen Feiertag des deutschen Volkes” am 1. Mai. Allerdings waren diese und andere Feiern laut Vondung am Anfang noch Mischformen aus Parteikundgebungen, Propagandaveranstaltungen und Staatsfeiertagen, versehen mit einzelnen kultischen Elementen. Sehr bald aber wurde der Ablauf der Feiern und Rituale, so Vondung, unter Goebbels Regie durchbildet und sie verfestigten sich, weswegen ein kanonischer Feierkalender entstand: die «Feiern im Nationalsozialistischen Jahreslauf»²⁸. Laut Vondung hat Hitler die Bezeichnung “Kult” immer abgelehnt, weil der Begriff religiös geprägt sei und durch die christlichen Kirchen “besetzt”: «Für kultische Handlungen aber sind nicht wir zuständig, sondern die Kirchen!»²⁹ Christliche Symbolik hat – zwar in um- oder neugedeuteter Form – im nationalsozialistischen Kult aber schon eine bedeutende Rolle gespielt.

Mit den “Feiern im nationalsozialistischen Jahreslauf” wurde ein nationalsozialistisches Feierjahr geschaffen, das laut Vondung in Konkurrenz zum christlichen Feierkalender stand und diesen im Laufe der Zeit ersetzen sollte. Obwohl manche nationalsozialistischen Feiertage ihren Ursprung in der Ideologie oder in der Geschichte der NSDAP hatten – wie etwa “der Tag der Machtergreifung am 30. Januar”, “der Gedenktag für die Gefallenen der Bewegung am 9. November” und “der Geburtstag des Führers am 20. April” –, wurde nach Umdeutung oder ideologischer Gleichschaltung auch auf andere Traditionszweige zurückgegriffen³⁰. Schon vom Anfang an habe man sich auch darum bemüht, das Weihnachtsfest dem nationalsozialistischen Feierkalender einzufügen, indem sie seinen christlichen Inhalt zu ignorieren und zu verdrängen suchten: «Der christliche Sinngehalt des Fests sollte langsam verblassen und ein brauchwürdiges Fest des “aufsteigenden Lichts” und des “wiedererwachenden Lebens” übrigbleiben»³¹. Der Umdeutung anderer christlicher Feiern wie Ostern und Pfingsten haben sich die Lenkungsorgane erst 1944 gewidmet. Man versuchte die beiden Feste

²⁷ Hannah Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1955, S. 600.

²⁸ Vgl. Vondung: *Magie und Manipulation*, S. 39.

²⁹ Hitler zit. in: ebd., S. 43.

³⁰ Vgl. ebd., S. 74.

³¹ Ebd., S. 86.

auf germanische Frühlingsfeste zurückzuführen. So feierte man zum Beispiel zu Ostern nicht den wiedererstandenen Christus, sondern die «Wiedererstehung des Frühlings und damit des Jahres», so Vondung³². Allerdings wird die diskursive Analyse zeigen, dass der Glaubensartikel “Reich” schon in Anackers Gedichtband *Die Fanfare*, der bereits 1933 in Erstauflage erschienen ist, mit einem umgedeuteten Oster- und Pfingstfest verbunden wird.

4.2.2 Das “österliche” und “pfingstliche” Deutschland in Anackers Lyrik

4.2.2.1 Ostern – Die Auferstehung des Reiches

Das bereits erwähnte Gedicht *Deutsche Ostern 1933* ist das einzige Gedicht aus Anackers *Die Fanfare*, in dem das Osterfest namentlich genannt wird und zwar gleich im Titel. Das Gedicht selbst erzählt eine Geschichte, die den Gläubigen aus der Bibel bekannt ist. Anacker übernimmt die Ostergeschichte nicht nur thematisch, bestimmte Wörter und Konstruktionen sind einfach direkt der christlichen Überlieferung entnommen. Der Leser assoziiert «Golgatha» (*Deutsche Ostern 1933*, V.9), «ans Kreuz geschlagen» (*Deutsche Ostern 1933*, V.10) und die Verweise auf ein leeres Grab (*Deutsche Ostern 1933*, V.21) und einen schweren Stein (*Deutsche Ostern 1933*, V.23) gleich mit der Passion Jesu Christi. Allerdings lassen der Titel und die fünf-fache Wiederholung von «Deutschland» (*Deutsche Ostern 1933*, V.5, 9, 15, 21, 29) keinen Zweifel darüber bestehen, dass Anacker mittels seiner Anspielungen auf die christliche Tradition versucht, ein “deutsches” Ostern zu gestalten. Um jeden Zweifel zu beseitigen identifiziert Anacker «Deutschland» mittels der prädikativen Strategie des expliziten Vergleichs in der vorletzten Zeile eindeutig mit dem «Heiligen Christ»:

Denn Deutschland ist, wie der Heilige Christ,
Leuchtend auferstanden!

(*Deutsche Ostern 1933*, V.29-30)

Obwohl Anacker in anderen Gedichten das Osterfest nicht explizit nennt und die narrative Struktur der biblischen Ostergeschichte auch nie wieder thematisch übernimmt, wird das entscheidende Ereignis dieser Geschichte – die Auferstehung – schon an mehreren Stellen thematisiert, weshalb es zu einem wichtigen Topos in seiner Lyrik wird. Rein wortschatzmäßig erscheint das Thema der Auferstehung in fünf weiteren Gedichten, immer in Bezug auf Deutschland. In *Deutsch der Rundfunk* wird das Thema bloß

³² Vgl. ebd., S. 80.

kurz berührt, indem Anacker die Auferstehung indirekt mit der Stimme des Führers verbindet:

Die Wellen, die durch den Äther gehen,
Sollen zeugen von Deutschlands Auferstehn.
(*Deutsch der Rundfunk*, V.1-2)

Obwohl der Führer in diesem Gedicht nicht genannt wird, kann man schon spontan die Radioübertragungen – hier: «die Wellen» (*Deutsch der Rundfunk*, V.1) – mit Adolf Hitler verbinden. Anacker führt «Deutschlands Auferstehn» (*Deutsch der Rundfunk*, V.2) hier als ein wichtiges Thema im Radio vor, von dem nicht nur einfach die Rede ist, sondern wovon «gezeugt» werden sollte. Außerdem bekommt das Thema eine weitere Legitimierung, indem indirekt vom Führer die Rede ist, der in der Radiosendung von Deutschlands Auferstehung spricht. Diese Hypothese wird dadurch unterstützt, dass im gleich darauf folgenden Gedicht *Adolf Hitler im Rundfunk* der Führer nicht nur als Sprecher im Rundfunk erscheint, sondern auch seine Botschaft explizit genannt wird: «Von Deutschland spricht er, von Deutschland allein» (*Adolf Hitler im Rundfunk*, V.5). In *Deutsch der Rundfunk* wird diese Botschaft weiter spezifiziert, weil anscheinend nicht einfach von «Deutschlands» sondern von Deutschlands «Auferstehn» (*Deutsch der Rundfunk*, V.2) die Rede ist.

Der Topos der Auferstehung wird an mehreren Stellen auch im Kontext der Opferbereitschaft thematisiert. Im Eröffnungsgedicht *Dem Führer* erinnert Anacker in der vierten Strophe an den Tod des legendären Braunhemdführers Horst Wessel im Jahre 1930. Außerdem gedenkt er der Opfer an der flämischen und russischen Front im Ersten Weltkrieg. Im Gedicht *Steig auf, du Jahr der deutschen Schicksalswende!* werden die Gräber dieser Opfer – hier «Freunde» (*Steig auf, du Jahr der deutschen Schicksalswende!*, V.6) – als «Meilensteine / Am steilen Weg zu Deutschlands Auferstehn» (*Steig auf, du Jahr der deutschen Schicksalswende!*, V.6-7) dargestellt. Das Gedicht *Gedanken an der Feldherrnhalle* charakterisiert die sechzehn Nationalsozialisten, die 1923 bei einem misslungenen Putschversuch das Leben ließen³³, als weitere Opfer:

Zehn Jahre sind es – da starben an dieser Stätte
Sechzehn der Besten für Deutschlands Auferstehn.
(*Gedanken an der Feldherrnhalle*, V.1-2)

³³ Bei der Analyse des Glaubensartikels “Blut” wird auf diese sogenannten “Gefallenen der Bewegung” im Rahmen des Märtyrertums näher eingegangen. Vgl. dazu Anneleen Van Herbruggen: Die a Hero in Langemarck. Flanders in the Nazi Poetry of Heinrich Anacker. In: *Journal of Dutch Literature*, 8.1 (2017), S. 41-59.

Auch in diesem Gedicht wird der Tod explizit als ein Opfer für die Auferstehung Deutschlands interpretiert. In *Die Fahne verboten* geht es nicht um die schon geleisteten Opfer, sondern um die Kampf- und Opferbereitschaft der heutigen Generation:

Wir wollen tapfer fechten
Für Deutschlands Auferstehn.
(*Die Fahne verboten*, V.11-12)

In der fünften Strophe dieses Gedichts wird die Auferstehung Deutschlands sogar weiter expliziert:

Aufsteigt aus Schmach und Trümmern
Das heil'ge Dritte Reich.
(*Die Fahne verboten*, V.11-12)

Anacker stellt die jüngste Vergangenheit Deutschlands mit «Schmach und Trümmern» (*Die Fahne verboten*, V.11) sehr negativ dar, denn Albrecht Schöne interpretiert die Auferstehung Deutschlands als eine Auferstehung aus der «Schmach und Hölle des Versailler Schandfriedens»³⁴. Obwohl in diesem Gedicht sonst nicht von österlichen Ereignissen die Rede ist, wird das Reich wie bereits erwähnt mit dem Attribut «heil'g» (*Die Fahne verboten*, V.12) explizit religiös konnotiert. In *Ihr seid die eisernen Bataillone* versteht Anacker «Reich» von einem religiösen Aura, indem er das Adjektiv «erlöst» einsetzt:

Ihr seid die eisernen Bataillone -
Der Kampf ruft gellt;
Die Kette fällt:
Erlöst von Schmach, befreit von Banden,
Ist Deutschland groß in euch erstanden -
Bewundernd blickt auf euch die Welt!
(*Ihr seid die eisernen Bataillone*, V.13-18)

Laut Knoche sei es unbestreitbar, dass das Adjektiv «erlöst» (*Ihr seid die eisernen Bataillone*, V.16) religiös konnotiert sei³⁵. In dieser Hinsicht könnte man die Sakralisierung auf die nächste Verszeile übertragen und auch das Verb «erstanden» (*Ihr seid die eisernen Bataillone*, V.17) in Übereinstimmung mit der Auferstehungsthematik interpretieren.

³⁴ Albrecht Schöne: *Über politische Lyrik im 20. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1972, S. 16.

³⁵ Vgl. Knoche: *The political poetry of the Third Reich*, S. 20-21.

4.2.2.2 Pfingsten – Eine feurige Zukunftsvision des Reiches

Das Gedicht *Nun schmückt die Fahne mit jungem Grün!* spielt als einziges Gedicht in Anackers Gedichtband *Die Fanfare* auf das christliche Pfingsten an. Genauso wie in *Deutsche Ostern 1933* sind in diesem Gedicht sowohl wortschatzmäßig als auch inhaltlich Parallele mit der biblischen Geschichte zu ziehen, wie beispielsweise in der ersten Strophe des Gedichtes:

Nun schmückt die Fahnen mit jungem Grün!
 Nun schmückt sie mit pfingstlichem Laube!
 Die Feuerzungen des Geistes glühn –
 Denn heut' triumphiert in herrlichem Blühn
 Der unbestürmbare Glaube.

(*Nun schmückt die Fahne mit jungem Grün!*, V.1-5)

Die anaphorische Struktur in den ersten zwei Zeilen führt quasi dazu, dass man das «junge Grün» (*Nun schmückt die Fahne mit jungem Grün!*, V.1), mit dem die Fahne geschmückt wird, «pfingstlichem Laube» (*Nun schmückt die Fahne mit jungem Grün!*, V.2) gleichsetzen könnte. Wegen der Verbindung von «pfingstlich» mit «jungem Grün» und «Laube» erscheint Pfingsten hier zunächst als ein Frühlingsfest. Allerdings wird wegen direkter Verweise auf die Apostelgeschichte ab der dritten Zeile eine religiöse Perspektive erkennbar. In der Apostelgeschichte wird die Geschichte der Jünger und anderer Nachfolger Christi – wie zum Beispiel seiner Mutter – erzählt. Im zweiten Kapitel wird das Pfingstereignis beschrieben. Die Jünger befanden sich alle im selben Haus, als plötzlich «Feuerzungen» aus dem Himmel nieder kamen:

Und es erschienen ihnen Zungen, zerteilt, wie von Feuer; und er setzte sich auf einen jeglichen unter ihnen; und sie wurden alle voll des Heiligen Geistes und fingen an, zu predigen mit anderen Zungen, nach dem der Geist ihnen gab auszusprechen.³⁶

Auch in Anackers Gedicht ist die Rede von «Feuerzungen» (*Nun schmückt die Fahne mit jungem Grün!*, V.3), die anscheinend einem nicht weiter spezifizierten «Geist» (*Nun schmückt die Fahne mit jungem Grün!*, V.3) zugehören. Außerdem wird das Pfingstfest in den letzten zwei Verszeilen als der Tag beschrieben, an dem «der unbestürmbare Glaube» (*Nun schmückt die Fahne mit jungem Grün!*, V.5) triumphiert. In dieser ersten Strophe wird jedoch noch nicht weiter expliziert, woran man glaubt und was mit diesem Geist gemeint ist. Auch in der dritten Strophe verwendet Anacker das Adjektiv «pfingstlich» (*Nun schmückt die Fahne mit jungem Grün!*, V.15). Genauso wie in der

³⁶ Apg 2, 3-4.

ersten Strophe beschreibt er die Ausstattung der Fahnen. Die Fahnen sind «durch den Führer erlöst, durch den Führer befreit» (*Nun schmückt die Fahne mit jungem Grün!*, V.14) und man darf sie «bekränzen mit pfingstlichen Maien» (*Nun schmückt die Fahne mit jungem Grün!*, V.15). Erst in der letzten Strophe werden der Geist und der Glaubensinhalt weiter expliziert:

Das Morsche stürzt und das Faule fällt,
 Vom göttlichen Lichte durchdrungen –
 O starker Geist, der nun Einzug hält:
 Es spricht das neue Deutschland zur Welt
 Mit hundert feurigen Zungen!

(*Nun schmückt die Fahne mit jungem Grün!*, V.16-20)

Der Geist ist anscheinend nicht auf das Volk oder gewisse Nachfolger niedergekommen, es ist Deutschland selber, das vom göttlichen Geiste durchdrungen ist und «mit hundert feurigen Zungen» (*Nun schmückt die Fahne mit jungem Grün!*, V.20) spricht. Das Gedicht erzählt also nicht die traditionelle Pfingstgeschichte, in der die Jünger unter Einfluss der vom Himmel gesandten Feuerzungen voller Begeisterung und in unterschiedlichen Sprachen über ihren Glauben reden. Vielmehr stellt Anacker ein personifiziertes Deutschland dar, das «vom göttlichen Lichte durchdrungen» ist und so voller Leidenschaft zur Welt spricht. Genauso wie für die junge christliche Gemeinde nach dem Pfingstereignis eine neue Epoche anbrach, scheint Anacker mittels der pfingstlichen Symbolik einen Neuanfang des Dritten Reiches zu beschreiben.

5. Fazit

Die Analyse des Themas “Reich” in verschiedenen Gedichten aus dem Gedichtband *Die Fanfare. Gedichte der deutschen Erhebung* hat gezeigt, dass Anacker an vielerlei Stellen einen religiösen Diskurs benutzt, um das Reich religiös zu bewerten. Nicht nur benutzt er religiös konnotierte Wörter wie «heilig», «erlöst» oder «Auferstehung», in manchen Gedichten scheint er auch spezifische biblische Geschichten – wie die des lehrenden Jesu Christi und Fragmente der Offenbarung des Johannes – als Hintergrund zu benutzen. Außerdem lässt er ein personifiziertes Reich oder Deutschland die Hauptrolle in traditionell christlichen Geschichten wie die Oster- und Pfingstgeschichte spielen. Dabei blendet er den ursprünglich christlichen Hintergrund aus und er interpretiert die Geschichte neu aus einer deutschen Perspektive. In gewisser Hinsicht schließt Anacker sich einer Tradition an, in der das Dritte Reich an sich ursprünglich schon religiös konnotiert war. Es ist aber nicht deutlich, ob er oder seine Leser sich diesen theologischen

Hintergrunds bewusst waren. Dass das "Reich" in Anackers Gedichtband zielgerichtet sakralisiert wird und so eine quasi-religiöse Bedeutung bekommt, steht jedoch außer Frage. In dieser Hinsicht kann man Klaus Vondung schon zustimmen, wenn er auf der Suche nach bestimmten Glaubensinhalten des nationalsozialistischen Glaubens 'Reich' als Kernkonzept und sogar Glaubensartikel identifiziert.

Literaturverzeichnis

- Anacker, Heinrich: *Die Fanfare. Gedichte der deutschen Erhebung*. München: Verlag Eher, 1936.
- Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1955.
- Hasubek, Peter: *Das Deutsche Lesebuch in der Zeit des Nationalsozialismus*. Hannover: Hermann Schroedel, 1972.
- Knoche, Walter: *The political poetry of the Third Reich: Themes and Metaphors*. The Ohio State University, 1969.
- Maier, Hans: "Totalitarismus" und "Politische Religionen". Konzepte des Diktaturvergleichs In: *Totalitarismus im 20. Jahrhundert. Eine Bilanz der internationalen Forschung*, Hrsg. von Jesse Eckhard. Baden-Baden: Nomos, 1999, S. 118-134.
- Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Hrsg. von Butzer, Günter und Joachim Jacob. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2008.
- Schirach, Baldur von: *Die Fabne der Verfolgten*. Berlin: Zeitgeschichte-Verlag, 1933.
- Schmidt, Hans Jörg: Herrscherkult und Politische Religion als Erklärungsmodell gelegenheitslyrischen "Schaffens" / "Schrifttums" im Rahmen der "sozialistischen deutschen Literatur" und der "nationalsozialistischen deutschen Literatur". In: *Totalitarismus und Literatur*, Hrsg. von Hans Jörg Schmidt und Petra Tallafuss. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, S. 91-117.
- Schmitz-Berning, Cornelia: *Vokabular des Nationalsozialismus*. Berlin, New York: De Gruyter, 2000.
- Schöne, Albrecht: *Über politische Lyrik im 20. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1972.
- Seitschek, Hans Otto: *Politischer Messianismus – Totalitarismuskritik und philosophische Geschichtsschreibung im Anschluss an Jacob Leib Talmon*. Paderborn: Schöningh, 2005.
- Van Hertbruggen, Anneleen: Die a Hero in Langemarck. Flanders in the Nazi Poetry of Heinrich Anacker. In: *Journal of Dutch Literature*, 8.1 (2017), S.41-59.

Vondung, Klaus: *Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1971.

–: National Socialism as a Political Religion: Potentials and Limits of an Analytical Concept. In: *Totalitarian Movements and Political Religions* 6.1 (2005), S. 87-95.

Achim Seiffarth
(Fulda)

Die Wiederkehr des Antiken in der Erzählung Max Weber und Robert Musil

[*The Return of Antiquity in Narrative Literature. Max Weber and Robert Musil*]

ABSTRACT. Max Weber and Robert Musil have shared interests, not only in analyzing the “modern world”. With contemporary philosophy having apparently become merely academic, and narration losing plausibility in history as well as in literature, they both choose the way of essayistic writing in order to substantiate their views. And in their search for a foundation they both go back to ancient philosophy, Weber to Plato and Musil to Plotinus.

Über die Felder

Im Roman handelt einer ausführlich die wissenschaftliche Psychologie ab, im wissenschaftlichen Aufsatz schreibt ein anderer über das Menschenschicksal in aufgeladenen Worten, erzählt von Tod und Liebe. Denn beide, der Dichter und der Wissenschaftler, schreiben nicht mehr, wie es in den Feldern, in welchen sie sich bewegen, geboten wäre. Was sie zu begründen suchen: nicht weniger als eine je eigene Ansicht der Welt und des Lebens, kann sich nicht mehr mit den hergebrachten Mitteln begnügen. Weder die gelungene Erzählung noch die logische Erklärung allein reichen aus. Weber und Musil, beide verbinden Argumentation und Erzählung im Essay. Nur so, wenn überhaupt, kann, was sie schreiben, Überzeugungskraft entfalten.

Der Begründer einer Soziologie und der Verfasser eines riesigen Romanfragments haben dabei nicht nur den Ausgangspunkt, sondern auch den Fluchtpunkt ihres argumentativen Erzählens oder erzählenden Argumentierens gemeinsam. Beide laufen gegen Ende ihres Schreibens auf eine Wiederaufnahme antiken Denkens hinaus: der eine mit Platon und der andere mit Plotin.

Ob das eine Tendenz des Essayismus sei, vielleicht eine Neigung der Zeit? Spätere Autoren werden noch hinter das klassische Denken zurückgreifen und im Mythos landen, im Chthonischen oder was es sei, Ausflucht

aus der Subjektivität des Essayismus suchen und das geht nicht gut aus, wie wir wissen.

Der Ausgangspunkt

Musil und Weber wählen essayistische Formen für das, was sie zu sagen haben. Was das bedeute, sollte sich abzeichnen, wenn wir den Begriff nicht zu weit ausdehnen und nicht bis Montaigne zurückgehen, zudem auch keine noch unerklärten Wörter aufmarschieren lassen wie «Moderne» oder «Diskurs»¹. Diese gehören ihrerseits derselben Bewegung an, über die sie zu sprechen vorgeben und stehen für teils emphatische («Wir Modernen!»)² teils aporetische (auch im eigenen “Diskurs” wären Wahrheit und Macht verschränkt)³ Positionen innerhalb der öffentlichen Bewegung des Denkens im zwanzigsten Jahrhundert, die erst ausführlich erörtert werden müssten. Hingegen bewegt sich die Bestimmung des Essays, wie sie von Georg Lukács und Theodor W. Adorno vorgenommen wird, nah an dem, was ein Leser in den Texten selbst finden kann, wenn er einmal Adornos Polemik gegen das, was er Positivismus nennt, beiseite lässt⁴. Wogegen er im Übrigen den Essay auszeichnet: den Hang zur umfassenden Abhandlung, das scheint eine fleißige Gefolgschaft gehabt zu haben, wie etwa Wilhelm Wundts oder Albert Schäffles Werke bezeugen⁵. Davon unterschiede sich, Adorno zufolge, der Essay. Dieser gehe, schreibt Adorno, von kulturell vorgeordneten, begrenzten Gegenständen aus und also nicht von ersten Prinzipien oder Anfängen und Definitionen: er schaffe keine neue Welt, auch keine begriffliche. Er nehme daher die Wörter in ihrem Alltagsgebrauch auf. Er gehe nicht systematisch vor. Er vereine den Anspruch der Schönheit mit dem der Wahrheit und verweigere sich daher der Trennung

¹ Dafür typisch: Birgit Nübel: *Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*, Berlin – New York (DeGruyter) 2006; Wolfgang Braungart und Kai Kauffmann (Hg.): *Der Essayismus um 1900*, Heidelberg (Winter) 2006.

² Vgl. etwa Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*, München (Beck) 2004, S. 13-19.

³ Vgl. etwa Ulrich J. Schneider: *Michel Foucault*. Darmstadt: (Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Primus-Verlag)) 2004, S. 93.

⁴ Georg von Lukács: *Über Form und Wesen des Essays*, in: ders.: *Die Seele und die Formen*, Berlin (Fleischer) 1911, S. 1-39; Theodor W. Adorno: *Der Essay als Form*, in: ders.: *Noten zur Literatur*; Frankfurt 1981, S. 9-33.

⁵ Vgl. etwa so allerschließende Werke wie: Wilhelm Wundt: *Logik. Eine Untersuchung der Principien der Erkenntnis und der Methoden Wissenschaftlicher Forschung*. Zwei Bände, Stuttgart (Enke) 1880 und 1883; Albert Schäffle: *Bau und Leben des socialen Körpers*, vier Bände, Tübingen 1875-1878.

von Wissenschaft und Kunst. Das ist nicht an sich schon auffällig. Das Medium der Geschichtswissenschaft des neunzehnten Jahrhunderts war die gelungene Erzählung, der Anspruch also stets zugleich ästhetischer Natur gewesen. Doch der Rückgriff auf diese Art der Darstellung ist nicht mehr möglich.

Für Vertreter der "Historischen Schule", Leopold von Ranke etwa und Wilhelm Roscher, hatte die Erzählung zusammenhängender Episoden Ziel und Mittel der Geschichtswissenschaft dargestellt. Ob kurz oder lang, in der erzählten Geschichte zeigte sich ihnen in den historischen Ideen⁶, welche der Erzähler jeweils aufzufinden hatte, nicht weniger als die verborgene Hand Gottes – des unaussprechlichen Einen, wie die Historisten in Plotins Tradition dachten, ohne es zu erklären⁷. Der nur zu ahnende Gott hinter allem – diese Vorstellungen drücken die Historisten: sei es Ranke oder Mommsen, kaum einmal aus, doch Max Weber bringt sie in seinen ersten methodologischen Aufsätzen ans Licht, wo sie unmittelbar als unannehmbar erscheinen und verschwinden⁸.

Damit ist der Weg zum einfachen Erzählen verbaut, wie es die Historisten pflegten. Wie soll nun der Historiker schreiben? Logisch folgernd aus Prinzipien? Systematisch beschreibend nach genauen Definitionen? Weber wählt die Form des Essays. Seine *Protestantische Ethik* erörtert in loser Folge schwache empirische Belege, teils ausführliche, nicht immer dem Argumentationsgang unterworfen literarische und Zitate aus religiösen Werken. Souverän erzählt der Verfasser auch von Italienern und Chinesen: Er kennt die Welt. An persönlichen Wertungen fehlt es dabei nicht: Weber bemängelt den Lebensstil der modernen Unternehmer, der ritterlichen Figur des Gründers der ersten kapitalistischen Unternehmungen hingegen gilt sein Lob. Er schließt mit der berühmt gewordenen Bild: «Nur wie "ein dünner Mantel, den man jederzeit abwerfen könnte", sollte nach Baxters Ansicht

⁶ Vgl. Wilhelm von Humboldt: Die Aufgabe des Geschichtsschreibers, in: Schriften zur Anthropologie und Geschichte, Werke I, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2010, S. 585-606.

⁷ Das zeigt sich ausdrücklich nur in den wenigen theoretischen Schriften dieser Historiker, etwa in Wilhelm Roscher: Leben, Werk und Zeitalter des Thukydides mit einer Einleitung zur Ästhetik der historischen Kunst überhaupt, Göttingen (Vandenhoeck) 1842. Vgl. auch Daniel Fulda: Wissenschaft als Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760-1860. Berlin (de Gruyter) 1996.

⁸ Vgl. dazu: Max Weber: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, Tübingen (Siebeck) 1922, demnächst auch in der Max Weber Gesamtausgabe. Dazu: Achim Seiffarth: Die Sprache Max Webers. Eine soziologische Untersuchung, Marburg (tectum) 2016, vor allem S. 185-195.

die Sorge um die äußeren Güter um die Schultern seiner Heiligen liegen. Aber aus dem Mantel ließ das Verhängnis ein stahlhartes Gehäuse werden» und der Warnung vor dem Sieg des von Nietzsche beschriebenen «letzten Menschen»⁹. Kurz: Weber beachtet die Grenzen wissenschaftlichen Schreibens nicht.

Musils Roman beginnt bei der Großwetterlage und führt dann nach Wien, was aber keine Bedeutung habe. Doch dann setzt die Handlung tatsächlich in eben dieser Hauptstadt ein und scheint mit der Parallelaktion an eine Wirklichkeit Österreich-Ungarns gebunden, welche dem Untergang geweiht ist. Über diese Begrenztheit führen die allgemeinen Überlegungen hinaus, welche die Erzählung begleiten oder ergänzen. Nur so wird ein Zeitroman aus dem *Mann ohne Eigenschaften*. Man hat das Werk wegen seiner allgemeinen Erörterungen auch kritisiert. So sprengte das Kapitel über die Gefühlspsychologie den Rahmen einer Erzählung¹⁰. Das ist richtig.

Weder Musil noch Weber beachten Gattungsgrenzen. Wer da jeweils die *Protestantische Ethik* und den *Mann ohne Eigenschaften* schreibt, schweift ab, nimmt auf, was sich auf dem Weg findet, fügt Fremdes ein und überlässt die Verbindung zwischen den disparaten Stücken mitunter ganz dem Leser. Damit ist der Essayismus Webers und Musils auch schon wieder über den Essay hinaus. Bei ihrer Art des Schreibens werden eigentlich Essays und anderes zu größeren Einheiten montiert. Denn über die Grenzen eines Essay-Themas geht ihrer beider Anspruch ja weit hinaus. Es geht weder Weber noch Musil um Kleinigkeiten, eingefasste kulturelle Erscheinungen, es geht beiden um die Welt ihrer Zeit.

Essayismus im Mann ohne Eigenschaften

Was genau ist essayistisch an Musils Roman? Zunächst sind hier von Anfang an längere Erläuterungen und argumentative und rhetorisch¹¹ aus-

⁹ Max Weber: Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus, hgg. v. Dirk Kaesler, (Beck) 2006, S. 205.

¹⁰ Gemeint ist Kapitel II, 71. Kritik etwa in: Marie-Louise Roth: Robert Musil. Ethik und Ästhetik. Zum theoretischen Werk des Dichters, München (List)1972, S. 283f. Oder: Johannes Hösl: Wirklichkeit und Utopie in Robert Musils "Mann ohne Eigenschaften", in: Karl Dinklage (Hg.): Robert Musil. Studien zu seinem Werk, Reinbek (Rowohlt) 1970, S. 82-91, S. 86.

¹¹ Rhetorische Mittel sind etwa Parallelismen wie «niemand wusste» – «niemand vermochte», wiederholte Gegenüberstellungen: «es war» – «aber», Anführung von allgemein Beobachtbarem (Ethos), wie «wovon man noch heute die Spuren in den Straßen und Museen sehen kann»), aphoristische Zuspitzungen: «dass alle Leute, die daran beteiligt sind,

geführte Deutungen eingeführt, die nicht durch Auftritte von Romanpersonen unterbrochen oder aufgenommen werden, etwa Kapitel 15 «Geistiger Umsturz». Bewertungen unklarer Zuschreibung («still und verlogen», «Gott sei Dank») treten auf. Diese Essay-Kapitel dienen der Vertiefung des geschichtlichen Zusammenhanges, in dem sich die Romanfiguren bewegen. Im bekanntesten dieser Essays geht es um den Essayismus selbst.

Dort vollzieht sich eine doppelte Bewegung: innerhalb des Erzählstrangs werden kürzere oder längere Essays eingeführt. Doch ist zugleich das Ganze dieses erzählten Lebens für essayistisch erklärt. Der Roman enthält Essays; das gesamte erzählerische Verfahren dient als Darstellung eines, nach den Worten des Erzählers, den Essayismus lebenden Menschen. Gedankeninhalt und Form sind ineinander verschränkt. Aber wenn das so ist, liegt der logische Schwerpunkt auf dem Essay oder, ganz wie man will, der Erzählung oder dem Essay über den Essayismus in Kapitel 62 des ersten Buchs. Kann hier Halt oder Grund des ganzen Werkes liegen?

Nach den ersten sechs Monaten seines «Urlaubs vom Leben» schickt sich Ulrich an, so etwas wie seine Lebensauffassung darzustellen. Sie erscheint als Fortsetzung und Läuterung von Gedanken, welche ihn schon seit sechs Jahren beschäftigen sollen. Zunächst könnte das dort Entwickelte als Anwendung der von Adorno entwickelten Ideen erscheinen. Das gilt vor allem für die Art, in welcher Musil hier gegen die «Systemphilosophen» polemisiert. Wie er den Essayismus herausarbeitet, zunächst über das Ideal des «hypothetisch Lebens», ist allerdings eigenartig. Denn dieses solle zugleich «den Hauch der Widerruflichkeit, den ein junger Mensch fühlt» und den «Wunsch nach großen Zusammenhängen» ausdrücken – von letzterem ist dann aber nicht mehr ausdrücklich die Rede¹². Denn es wird die Vorläufigkeit aller Ichs, aller Formen und Grundsätze unterstrichen. Der «große Zusammenhang» könnte allenfalls in der folgenden Formulierung versteckt sein: «Und meint er einmal, den rechten Einfall zu haben, so nimmt er wahr, dass ein Tropfen unsagbarer Glut in die Welt gefallen ist, deren Leuchten die Erde anders aussehen macht», weshalb offenbar Ulrich dann nicht mehr von «Hypothese» sondern von «Essay» sprechen will. Zwar erscheint weiterhin der «Wert einer Handlung oder einer Eigenschaft, ja sogar deren Wesen und Natur [...] ihm abhängig von den Umständen, die sie umgaben, von den Zielen, denen sie dienten, mit einem Wort, von dem bald so, bald anders beschaffenen Ganzen, dem sie angehörten», zwar betrachtet Ulrich

die Erfolge eines vorangegangenen guten Abschnitts zu zerstören das Gefühl haben, sie zu verbessern».

¹² GW1, S. 249.

«alle moralischen Geschehnisse in ihrer Bedeutung als die abhängige Funktion anderer», aber der richtige Einfall, in der Form des Essays gedacht, könnte «die Welt anders aussehen» lassen. Denn zwar sei die Moral eine «Altersform» ohne Kraft und Halt. Doch könne «ein bewusster menschlicher Essayismus» zu «einem einheitlichen Lebensgefühl» führen. Auf dem Weg dorthin soll Ulrich abgelegt haben, was «in einer zerstreuten, lähmenden, entwaffnenden Weise gegen das logische Ordnen, gegen den eindeutigen Willen, gegen die bestimmt gerichteten Antriebe des Ehrgeizes wirkte». Offenbar geht dieser erneuerte Essayismus nicht als Ausdruck übermäßigen Nachdenkens und daher anhaltender Unentschlossenheit gegen die Handlung, sondern soll als konzentrierte Form in die Welt hinausführen. Nach all diesen Schilderungen von Ulrichs Entwicklung folgt die Definition

ein Essay ist die einmalige und unabänderliche Gestalt, die das innere Leben eines Menschen in einem entscheidenden Gedanken annimmt. Nichts ist dem fremder als die Unverantwortlichkeit und Halfertigkeit der Einfälle, die man Subjektivität nennt, aber auch wahr und falsch, klug und unklug sind keine Begriffe, die sich auf solche Gedanken anwenden lassen.¹³

Was man «Subjektivität nennt», schließt er aus. Er will fertige Einfälle und Verantwortlichkeit, aber subjektiv bleibt das Ganze doch: Die «Gestalt, die das innere Leben eines Menschen in einem entscheidenden Gedanken annimmt» braucht ja nicht anderen anmutbar zu sein. Wie kommt der Essayist von innen, auch in seiner vollkommensten Gestalt, nach außen, in die Welt? In Musils Roman macht sich hier ein mystischer, fast autoritärer Klang bemerkbar. Hier steht etwas von «Essayisten und Meister[n] des innerlich schwebenden Lebens» – der Dichter als Meister? Musil erklärt: «ihr Reich liegt zwischen Religion und Wissen, zwischen Beispiel und Lehre, zwischen amor intellectualis und Gedicht, sie sind Heilige mit und ohne Religion». Exemplarische Prophetie will, wer das schreibt: Verbindlichkeit ohne Zwang, eine, die aus dem Innern einzelner hervorkäme und andere in ihren Bann zöge. Ein solcher Essayismus würde, nach allem, an die Stelle der Moral treten und müsste daher von vorneherein mehr sein als ein Spiel des Subjekts. Aber wie?

Zwischen der Wahrheit der Wissenschaft und der Subjektivität liege das, was so geschaffen werde. Und man «nennt etwas, das weder eine Wahrheit noch eine Subjektivität ist, zuweilen eine Forderung». Eine normativ oder eine je persönlich zu nehmende? Aber welche? Und wie überzeugt sie? Wer

¹³ GW1, S. 253.

da über Ulrich schreibt, meint nun, «es war ein Gebiet, das er betreten hatte» – eigentlich wohl eher die Forderung einer Forderung. Doch «es war ein „ganz Begreifen“ und doch auch wieder nur so, wie wenn der Wind eine Botschaft fern herüberträgt». Glaubwürdiger könnte da der Satz erscheinen: «Er befand sich in dem schlimmsten Notstand seines Lebens».

Zusammenfassend: Der Mann ohne Eigenschaften hat ein Modell von schriftlicher oder Gedankenproduktion. Diese kann in kein System eingefügt werden, sie muss ihren Grund in sich selbst tragen. Sonst bliebe alles am Subjekt haften. Schriften oder Gedanken sollen aber in die Welt hinaus wirken, als Forderung erfahren werden. Das Problem ist allgemeiner Natur. Der Essayist schreibt auf freiem Feld, jenseits aller Fach und Gattungsgrenzen, ohne Stütze in Denksystemen, akademischen oder wissenschaftlichen oder poetologischen Regeln, ohne Halt. Wie schafft er es, Verbindlichkeit zu erzeugen? Noch dazu, wenn er, wie Max Weber und Robert Musil, ein Gesamtbild der Zeit zu geben versucht? Die Anmutbarkeit, auf welche Musil in seinem Kapitel über Essayismus hinaus zu wollen scheint, ist nicht mehr durch Anschluss ans Denken anderer zu gewährleisten. Er muss sie in der weiteren Erzählung zu begründen suchen. Wie kommt der *Mann ohne Eigenschaften* dazu, mehr zu sein als ein persönlicher Ausdruck eines einzelnen Menschen? Wo entsteht die «Forderung»? Einen Ausweg findet sich in einer Erzählung, welche in Formen findet, die von weither kommen. In Erzählungen tritt eine erneuerte Antike auf. Das gilt sowohl für Max Weber wie für Robert Musil. Denn mit einer Antwort auf die Frage, ob Musil wichtige Gedanken von Plotin übernommen habe, ist wenig getan. Plotin ist in einen größeren Teil des literarischen und historischen Schreibens seit Goethes *Metamorphose der Pflanze* direkt oder indirekt eingegangen¹⁴. Die Frage wäre, wie Musil von seinem Ausgangsstandpunkt aus die Lehre vom Einen aufgreifen kann.

Max Weber erzählt

In mehreren von Webers Werken spielen kurze oder längere Erzählungen eine wichtige Rolle. In der *Protestantischen Ethik* verdeutlicht er erzählend, weil er kein anderes Mittel der Evidenzierung hat, das Leben der alten Zeit, um es dann dem heldenhaften Geist des zunächst einsamen modernen Unternehmers gegenüberstellen zu können¹⁵. Er nimmt auch literarische Erzählungen auf, etwa von Gottfried Keller, dann Bunyans *Pilgrim's Progress*,

¹⁴ Vgl. dazu Daniel Fulda: Wissenschaft als Kunst, a.a.O.

¹⁵ Max Weber: Die protestantische Ethik, a.a.O. S. 52.

aus dem er eine Szene komisch nacherzählt¹⁶. In *Die protestantischen Sekten* erzählt er selbst Erlebtes, etwa von einer Baptistentaufe: «Es war kalt und hatte die Nacht etwas gefroren. Ringsum an den Hängen der Hügel standen massenhaft Farmerfamilien, die in ihren leichten zweirädrigen Wagen aus der Nachbarschaft, teilweise aber auch von weither, gekommen waren»¹⁷. Damit nähert er sich der journalistischen Erzählung, wie er sie auch im ersten Russland-Aufsatz einsetzt, um das Thema einzuführen: «Am 9. Dezember nachts fielen die ersten Revolverschüsse gegen das Militär, welches eine Versammlung umzingelte, Barrikaden entstanden [...]»¹⁸. Zur großen historischen Erzählung findet er in der *Wirtschaftsethik der Weltreligionen* zurück, vor allem in der Arbeit über das antike Judentum und die Propheten, aber auch in den anderen Studien, wo es zum Teil anekdotisch zugeht¹⁹. Doch ist das nicht mehr als das Erzählen der Historisten zu verstehen, welche den göttlichen Ideen nahezukommen dachten: die Studien über die «Weltreligionen» werden von einem berühmt gewordene Essay eingeführt, welcher die Sonderrolle des modernen Abendlandes vergleichend bestimmt und werden unterbrochen durch einen weiteren Essay, der als Verbindungsglied der großen Erzählungen steht, durch eine «Zwischenbetrachtung» über «Richtungen und Stufen der religiösen Weltablehnung». Dieser geht über das weit hinaus, was bis dahin historisches oder religionswissenschaftliches Schreiben gewesen war.

Schon der erste Teil des Titels: «Zwischenbetrachtung», erinnert an etwas wie kontemplative Praxis, vielleicht auch ans «Zwischenspiel» des barocken Trauerspiels²⁰: und den Blick aufs Wesen freigäbe. Tatsächlich stellt der Verfasser hier, dem barocken Muster nicht unähnlich, die Welt aus religiöser Sicht «als Stätte der Unvollkommenheit, der Ungerechtigkeit, des Leidens, der Sünde, der Vergänglichkeit, der notwendig schuldbelasteten, notwendig mit immer weiterer Entfaltung und Differenzierung immer sinnloser werdenden Kultur»²¹ dar. Der Essay bewegt sich an Bereichen unseres Alltagslebens entlang und erklärt zwar die Spannung zu religiösen Forderungen, welche sich im Laufe der Geschichte jeweils eingestellt habe, doch dringt er bei seiner Behandlung der Wirtschaft, der Politik, der Kunst, der

¹⁶ Ebda. S. 97.

¹⁷ Ebda. S. 281f.

¹⁸ Max Weber Gesamtausgabe (MWG), Tübingen (Mohr-Siebeck) 1984ff., I/10 S. 301f.

¹⁹ Vgl. etwa «Der Glückspilz von Vaidika», MWG I/20 S. 525 Anm.198.

²⁰ Vgl. dazu Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels (Gesammelte Schriften I.1, S. 202-430), Frankfurt (Suhrkamp) 1991, S. 369.

²¹ MWG I/19 S. 519.

Erotik und der Wissenschaft niemals in rein fachliche, und das hieße ja auch: fachsprachliche Erörterungen vor. Hier beherrscht ein literarisches Muster die Erklärung, nämlich das Tolstoische des «Kreislauf[s] des alten einfachen organischen Bauerndaseins herausgetretenen Menschen»²², und es wird gar Baudelaire zitiert, als Weber von «heiliger Prostitution der Seele» spricht – ein gewollt schockierender Kontrast²³ zum Heiligkeitsanspruch der zuvor genannten Mystiker und persönliche Stellungnahme des Schreibenden. Was er dann zur «realisierte[n] Gewaltandrohung» zwischen Staaten, also zum Krieg schreibt, könnte auch als eine eher persönliche Einschätzung des Erlebten darstellen: Der Krieg «schafft», ein Künstler wohl, «ein Pathos und ein Gemeinschaftsgefühl und löst dabei eine Hingabe und bedingungslose Opfergemeinschaft der Kämpfenden und überdies eine Arbeit des Erbarmens und der alle Schranken der naturgegebenen Verbände sprengenden Liebe zum Bedürftigen als Massenerscheinung aus»²⁴. «Pathos», «Hingabe», «Erbarmen», «Liebe zum Bedürftigen»: vier Begriffe religiösen Ursprungs. Damit nicht genug:

Und darüber hinaus leistet der Krieg dem Krieger selbst etwas, seiner konkreten Sinnhaftigkeit nach, Einzigartiges: in der Empfindung eines Sinnes und einer Weihe des Todes, die nur ihm eigen ist. Die Gemeinschaft des im Felde stehenden Heeres fühlt sich heute, wie in den Zeiten der Gefolgschaft, als eine Gemeinschaft bis zum Tode: die größte ihrer Art.

Stellvertretendes Erzählen von einer Erfahrung: so erklärt Weber das Verhältnis des Krieges zur Religion. Aber wovon spricht er da? Einer Rückkehr in glücklichere Zeiten, wie im Traum? Der «Einzelne» – «hier, und in dieser Massenhaftigkeit nur hier» – «kann glauben»: «dass er “für” etwas stirbt». Handelt es sich um eine Illusion? Dann jedenfalls eine hilfreiche, wie Weber unter rhetorischer Wiederaufnahme – wie in einer Rede, wo man an den Gegenstand längerer Sätze hin und wieder zu erinnern sich veranlasst fühlen kann – ausführt: «Und von jenem Sterben, welches gemeines

²² MWG I/19 S. 506.

²³ «Cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe». (Les Foules, in: *Le Spleen de Paris*; Charles Baudelaire: *Ceuvres complètes*, Paris (Gallimard) 1975 S. 29). Da geht es um die große Liebe des Flaneurs und «prostitution» ist kaum negativ zu verstehen, während in Webers allein stehendem Zitat der einfache Kontrast von beanspruchter Heiligkeit tatsächlicher Unmoral («Prostitution») nicht im Werksinne Baudelaires, sondern im Alltagsverständnis hervortritt.

²⁴ MWG I/19 S. 492.

Menschenlos ist und gar nichts weiter, [...]: – von diesem lediglich unvermeidlichen Sterben scheidet sich der Tod im Felde».

Nun ist solche Feier des Heldentodes von Seiten eines, welcher nicht an die Front hat gehen können, noch als kunstreich umgearbeitetes Versatzstück staatlicher Propaganda zu lesen. Ganz allgemein geht es um das unterstellte Erleben eines unbekanntes Soldaten. Weber fährt aber fort und schreibt auch über «Erotik», welcher eine «Sonderstellung» zukomme. Um ihre Entwicklung nachzuzeichnen, bemüht er literarisches Erbe.

Von Archilochos für das «vorklassische(n) Hellenentum» geht er aus, schreitet fort über Sappho, über die er bemerkt, sie sei «an erotischer Erlebnisfähigkeit von Männern unerreicht», erwähnt Perikles (und Aspasia) und gelangt zu Plato, für den der «Kamerad», der Knabe» das «begehrte Objekt»²⁵ gewesen sei. Die nächste Station stellt schon die «Ritterminne» mit ihrem «erotische(n) Vasallendienst» dar, auf welches die «doch wesentlich maskulin agonale(n)» «Renaissancekonvention etwa noch des *Cortigiano* und der Shakespeareschen Zeit» und dann die «Salonkultur» folgen. Das letzte in dieser Reihe genannte Werk sind die von Rilke 1913 ins Deutsche übertragenen *Lettres Portugaises*.²⁶

Dann erst schildert Weber selbst die «erotische Beziehung»: sie scheine «den direkten Durchbruch der Seelen von Mensch zu Mensch zu gewährleisten».

Allem Sachlichen, Rationalen, Allgemeinen so radikal wie möglich entgegengesetzt, gilt die Grenzenlosigkeit der Hingabe hier dem einzigartigen Sinn, welchen dies Einzelwesen in seiner Irrationalität für diese, und nur dieses andere Einzelwesen hat. Dieser Sinn und damit der Wertgehalt der Beziehung selbst aber liegt, von der Erotik aus gesehen, in der Möglichkeit einer Gemeinschaft, welche als volle Einswerdung, als ein Schwinden des “Du” gefühlt wird [...].

So «weiß sich der Liebende in den jedem rationalen Bemühen ewig unzugänglichen Kern des wahrhaft Lebendigen eingepflanzt»: ein symbolistisches Bild mystischen Gehalts²⁷. Der Liebende fühle sich zurückkehren in eine verlorene Einheit und zugleich «den kalten Skeletthänden rationaler Ordnungen ebenso völlig entronnen wie der Stumpfheit des Alltages»²⁸.

²⁵ MWG I/19 S. 505.

²⁶ Marianna Alcoforado: Portugiesische Briefe (übers. v. Rainer Maria Rilke), Leipzig (Insel) 1913.

²⁷ MWG I/19 S. 507.

²⁸ MWG I/19 S. 507.

Weber erzählt hier von einer Erfahrung, der unserer Welt und unseres Alltags im Gegensatz zur Einheit mit dem oder der Geliebten. Weber versucht in einer ausgesprochen bildhaften und zugleich typisierenden Erzählung das glaubhaft zu machen, was sonst nur im Schreiben der Mystiker geschildert wird. Die Erfahrung des Einen hätte ihn nun zu Plotin treiben können, zurück zum verborgenen Denken von Webers Lehrern. Wie viele seiner Zeitgenossen, hat Weber Maeterlinck gelesen, den Hauptvermittler neuplatonischen Gedankenguts²⁹. Doch bei seiner Rückkehr in die Antike bleibt er seiner kritischen Haltung zum «Emanatismus» Leopold von Ranke, Wilhelm Roschers und Theodor Mommsens treu. Es ist seine Platon-Lektüre, die ihm die entscheidenden Begriffe liefert.

«Wissenschaft» und «Politik» als Beruf

Kann eine Rede ein Essay sein? Wenn sie gedruckt wird, nicht zweckgebunden ist wie ein politischer Appell oder ein Enkomion, wenn sie nicht fachgebunden bleibt wie ein wissenschaftlicher Vortrag, vielleicht ins Dichterische hinübergelitte, dann könnte sie es sein³⁰. Die Fragen wären also zwei: Worum geht es? Und wie?

Der «Beruf zur Wissenschaft», «Der Beruf zur Politik»: Im Mittelpunkt stehen zunächst die äußeren Bedingungen derer, die Berufe in diesen Bereichen ausüben. Dann erst geht der Sprecher auf das ein, um das es ihm wirklich geht: das, was er den «inneren Beruf» nennt. Erst entmutigt er die Zuhörer: in der Wissenschaft regiere «Hazard» oder «Zufall»³¹, bei der großen Spezialisierung im Reich der Forschung, bei der allgemeinen Geringschätzung im Feld des Journalismus und der Politik, sei auf äußere Vorteile und innere Freuden kaum zu hoffen. Die Fähigkeit zur Hingabe, auch zur rauschhaften³², und eine gewappnete Seele sind das, was Weber als Eigenschaften dessen ausmacht, welcher einer der beiden Bereiche sich widmen könne, ohne inneren Schaden zu nehmen.

²⁹ MWG II/5 S. 339, II/9 S. 395. Vgl. dazu Hajduck S. 6 Anm. 13 und Peter Sprengel: *Literatur im Kaiserreich. Studien zur Moderne*. Berlin (ESV) 1993, S. 235.

³⁰ Vgl. dazu auch Rudolf Kassner: *Der Künstler und der Platoniker*. Aus einer Rede über den «Kritiker», in: *Die Mystik, der Künstler und das Leben*, Leipzig (Diederichs) 1900, S.1-13, S.1.

³¹ Im Einzelnen: *Hasard – Zufall – Zufälligkeiten – Zufall – Hazard – «Hazard» – «reine Äußerlichkeiten» – «absoluter Zufall» – wilder Hasard – Hasard*, MWG I/17 S. 75 – 83.

³² Da ist es auffällig, dass Weber den Rausch des einmal in Klammern so erläutert: «im Sinne von Platons “Mania”». Bei Platon spricht Sokrates im Phaidros vom Rausch. Er verteidigt den Rausch gegen eine allgemeine Nüchternheitsforderung. Die aufgezählten Beispiele sind drei: die Prophetinnen und Weissager in Delphi und anderswo, dem in der

Es handelt sich um ein Erziehungsprojekt, vorgetragen jenseits der fachlichen Grenzen. Es geht um nicht weniger als den Menschen und «das Schicksal seiner Seele»³³, im Verhältnis zu zwei der wichtigsten Bereiche des menschlichen Lebens. Seltsame, aufgeladene Worte, ein weitreichender Anspruch eines, der seinen jungen Zuhörern Spezialisierung anempfiehlt. Weber nimmt sich von der Empfehlung aus, stellt hier eigenes auf das Feld, welches einmal von der Philosophie besetzt war. Dabei bewegt er sich außerhalb des akademischen Faches Philosophie. Auf universitäre Arbeiten bezieht er sich nicht. Er greift ohne Vermittlung auf ein Gründungswerk zurück. Seine drei Themen: Politik, Wissenschaft und Mensch, waren nämlich mehr als zweitausend Jahre zuvor schon einmal bearbeitet worden: von Platon in seinem *Staat*. Eigenartig wäre Webers Wortgebrauch, wenn man Plato nicht mitläse. Weber setzt keine Fachsprache ein, aber ein Vokabular, welches auf anderen Text verweist. Wenn er von der Seele³⁴ spricht, welche zu «bändigen»³⁵ sei, vom Dämonen³⁶ und, am Ende des zweiten Vortrags, vom Politiker fordert, er müsse ein «Held» oder jedenfalls «gewappnet»³⁷ sein, dann weist das zurück auf das Gründungswerk der politischen Philosophie. Auch das Bild, welches Weber von der Auslese des Wissenschaftlers gibt, im Unterschied zu den von Impulsen getriebenen Studenten³⁸, steht

Not zu den Göttern Betenden sowie die Dichter. Sie alle erführen, so Sokrates, die erleuchtende Kraft des Rausches. Von Denkern und Forschern ist dabei naturgemäß die Rede, denn für Platon ist die Wahrheitssuche etwas ganz anderes. Weber überträgt hingegen den Rausch des Künstlers also auf den Wissenschaftler – vielleicht unterscheidet er sie nicht grundsätzlich.

³³ MWG I/17 S. 80.

³⁴ Im ersten Text taucht das Wort viermal auf, im zweiten zehnmal, etwa MWG I/17 S. 229.

³⁵ MWG I/17 S. 229. Vgl. Platon, Werke II, Bd. 2 (übersetzt von Friedrich Schleiermacher), Reinbek (rororo) 2004, 505 A/B.

³⁶ Zweimal im ersten, viermal (davon einmal im christlichen Sinne als Teufel: MWG /17 S. 241). Etwa: MWG I/17 S. 111 – Wolfgang Schlachter sieht in dieser letzten Erwähnung einen Bezug auf Goethe. So könnte er freilich nicht erklären, warum Weber hier von «Fäden» spricht: «wenn jeder den Dämon findet und ihm gehorcht, der seines Lebens Fäden hält». Denn die kommen in Goethes «orphischen Urworten» nicht vor, sondern nur bei Platon: Der Dämon «führte die Seele zu Klotho, dicht an ihre Hand und die kreisende Spindel». Wolfgang Schlachter: Nachwort zu: Max Weber: Wissenschaft als Beruf/ Politik als Beruf, Studienausgabe, Tübingen (Mohr-Siebeck) 1994, S. 91-116, S. 115. Platon: Der Staat, S. 466 (620e). Johann Wolfgang von Goethe: Werke, Bd.1, S. 359.

³⁷ MWG I/17 S. 252.

³⁸ MWG I/17 S. 79: «Nun ist es aber eine Tatsache, dass der Umstand, dass die Studenten einem Lehrer zuströmen, in weitgehendstem Maße von reinen Äußerlichkeiten bestimmt ist: Temperament, sogar Stimmfall, – in einem Grade, wie man es nicht für möglich

dem Platonischen³⁹ Modell sehr nahe: der Auswahl der Regenten im *Staat*⁴⁰. Sein schließlich dreigeteiltes Modell der Tugenden des Politikers lässt die gesamte europäische Tradition spätestens seit Descartes beiseite und greift über den «muot» der Ritterethik Platon wieder auf⁴¹. Er fordert «Leidenschaft – Verantwortungsgefühl – Augenmaß»⁴², letzteres definiert über den Mut zur Distanznahme: «die geschulte Rücksichtslosigkeit des Blickes in die Realitäten des Lebens, und die Fähigkeit, sie zu ertragen und ihnen innerlich gewachsen zu sein»⁴³. Der Regent müsse einer sein, welcher ohne zu Wanken seinen Glauben bewahre, meint Platon, «innere Unerschütterlichkeit» müsse ihn auszeichnen⁴⁴.

Die Welt von Webers beiden großen Reden wird also über Jahrtausende politischer Theorie hinweg von einer längst außer Kraft scheinenden Schrift, im Übrigen von Bildungskennnissen bestimmt. Weber zitiert wie einen gemeinsamen Bekannten den «alten Mill»⁴⁵, dann Bibelstellen⁴⁶, Nietzsche, Baudelaire, mehrmals Tolstoi⁴⁷ und Goethe, wobei Kenntnis des Verhältnisses von Leben und Dichtung im Werk des Klassikers sowie dessen gemeinsame Bewertung unterstellt wird. Er nennt die *Upanishaden*, das «Bhagavadgita, in der Unterredung zwischen Krischna und Arjuna»⁴⁸. Weber bewegt sich von Feld zu Feld. Die Ordnung seiner Reden folgt eigenen Regeln. Wo er dabei zu eigenen Beschreibungen der Welterfahrung fortschreitet, geht er über die Grenze aller Wissenschaft hinaus. Der moderne

halten sollte». In gewisser Weise auch: «In einer Rede über Politik als Beruf werden Sie unwillkürlich eine Stellungnahme zu aktuellen Tagesfragen erwarten.» MWG I/17 S. 157.

³⁹ Platons Einfluss, mindestens als «Bildspender», wird in «Wissenschaft als Beruf» bis zum Schlusssatz deutlich: «wenn jeder den Dämon findet und ihm gehorcht, der seines Lebens Fäden hält» (MWG I/ 17 S. 111). Webers Kenntnis von Platons *Staat* scheint gründlich gewesen zu sein, geht jedenfalls über die seines Kritikers hinaus, wenn er in seinem Konfuzianismus-Aufsatz (MWG I/19 S. 356) auf die grundlegende Rolle der Arbeitsteilung im Modell Platons hinweist und David J. Calcraft darin eine Fehldeutung sieht (Interweaving Past and Present, Farnham und Burlington (Ashgate) 2008 S. 129). Weber bezieht sich offensichtlich auf 369d-370c (*Staat*, S. 140f.).

⁴⁰ Platon: *Der Staat*, S. 182 ff., S. 57ff. (401b- 404a, 536e-540a).

⁴¹ Zu diesem Zusammenhang vgl. Paul Tillich: *Der Mut zum Sein*, Berlin-New York (De Gruyter) 1991, S. 14ff.

⁴² MWG I/17 S. 227.

⁴³ MWG I/17 S. 248.

⁴⁴ Platon: *Staat* S. 237 (442c), S. 315 (503c).

⁴⁵ Gemeint ist John Stuart, nicht «der ältere», der Vater James Mill.

⁴⁶ Weber nennt das 53. Kapitel des Jesajasbuches und den 21. Psalm. Solche Bibelkenntnis ist vermutlich typisch protestantisch.

⁴⁷ Zentral etwa MWG I/17 S. 88.

⁴⁸ MWG I/17 S. 243.

Mensch, schreibt er zum Beispiel: «der kann "lebensmüde" werden, aber nicht: lebensgesättigt. Denn er erhascht von dem, was das Leben des Geistes stets neu gebiert, ja nur den winzigsten Teil, und immer nur etwas Vorläufiges, nichts Endgültiges»⁴⁹. Für solche und andere inzwischen berühmt gewordene Sätze wie «Denn nichts ist für den Menschen als Menschen etwas wert, was er nicht mit Leidenschaft tun kann»⁵⁰, wird keine Gewähr gegeben. Hier spricht, schreibt einer in eigenen Worten, wie er unser Leben versteht. Sein Schreiben hat an solchen Stellen keine argumentative, sondern nur eine darstellende Funktion. Wort wie «erhaschen» sind offenbar sorgfältig gewählt und dramatisch ist das Bild, welches Weber gegen Ende von *Wissenschaft als Beruf* entwirft. Platon darin nicht unähnlich (man denke an den Mythos von Er oder die Erzählung Diotimas im *Gastmahl*) beruft er sich hier auf alte Geschichten, die es so gar nicht gibt. «Die alten vielen Götter, entzaubert und daher in Gestalt unpersönlicher Mächte, entsteigen ihren Gräbern, streben nach Gewalt über unser Leben und beginnen wieder ihren ewigen Kampf»⁵¹. Weder von den griechischen noch von den germanischen Göttern wird ja in der Mythologie erzählt, sie hätten in ewigem Kampf untereinander gestanden. Zank und Streit ja, Eifersucht, aber kein Kampf. Der einzige große Kampf der Götter war der große Krieg gegen die Titanen in Hellas, gegen die Wanen im Norden Europas und gegen die Dämonen in Indien. Dabei handelt es sich aber um so etwas wie einen Klassenkampf und er endet, als die Götter endgültig die Macht übernehmen. Als Weber diese «alten vielen Götter» als in «ewigem Kampf» begriffen darstellt, hat er das antike Material umerzählt⁵².

Weber befindet sich, nachdem er die zeitgenössische Philosophie zur Fachwissenschaft rein spezialistischen Interesses erklärt hat, in einer Platons vergleichbaren Position. Es gibt keinen vordefinierten Raum noch sichere Rückbezüge mehr für das Denken jenseits der Einzelwissenschaften. Dieses Denken ist es, was Weber neu, auf eigene Weise gründet. Er tut es in Essays, in Aufsätzen, die kaum Fachbegrifflichkeit, sondern gewählte Worte verwenden für etwas, was jenseits der Disziplinen, irgendwo zwischen Wissenschaft und Dichtung anzusiedeln ist. Ihre Geltung beziehen diese Essays aus einer Erzählung, in welcher die Erfahrung aller – wie zuvor

⁴⁹ MWG I/17 S. 88.

⁵⁰ MWG I/17 S. 81.

⁵¹ MWG I/17 S. 101.

⁵² Allenfalls ist bei Nietzsche der ewige Konflikt von Apollo und Dionysos zu finden. (Die Geburt der Tragödie, Werke, Hamburg (dtv) 2009, Bd.1, S. 9-156). Ein Kampf zwischen Klarheit gegen Rausch würde ja in Webers Konfliktmodell passen, aber welches Entscheidungsproblem täte das nicht?

bei der typisierenden Erzählung der Liebeserfahrung – unserer Zeit Form gewinnt.

Musil erzählt

Was im Falle Webers zu einer Art ganz persönlicher Aufnahme antiker Philosophie («Dämon») und Umerzählung führt, die aber nicht mehr durch Autoritäten (etwa literarisch aufgearbeitete wie Platons Diotima) garantiert wird, sondern nur noch in altbekannten Bildern neu erzählt, das erscheint im Falle Musils hingegen als Verarbeitung namenloser, nicht zu identifizierender Vorläufer. Der Essay nimmt sein Material auch von weither, er reißt es in seinem Lauf der immer auch subjektiven Darstellung mit – und kommt so über deren Grenzen hinaus.

Ob Musil im *Mann ohne Eigenschaften* verschiedene – und welche? Buber? Persische Denker? – Mystiker und, direkt oder indirekt, neuplatonisches Gedankengut aufnehme, sei hier nicht die Frage, sondern: wie er dies tue. Der *Mann ohne Eigenschaften* ist ja kein philosophisches Thesenwerk, welches größere Gedankenstücke anderer Denker einfach aufnehmen könnte. Nur in der Entwicklung der Hauptpersonen steckt der Antrieb des Erzählens hier. Damit zeichnet sich Musils Roman gerade vor dem ja vergleichbaren *Monsieur Teste* Valéry's aus⁵³. Denn die Hauptfigur wird vom Franzosen zwar in mehreren Anläufen, aus verschiedenen Blickwinkeln dargestellt, aber sie steht schon so da, wie sie ist und dann stirbt. Der Leser kann sich Leben und Denken des vorerzählten, dieses äußerst selbstbeherrschten und gedankenvollen Herrn zum Vorbild nehmen oder untersuchen. Auch ohne nähere Untersuchung wird er, gleichsam an der Rück- oder Unterseite eines sehr rationalen Denkens, auf mystische Elemente stoßen⁵⁴. Aber diese liegen in der Gedankenlogik eines gläsernen Denkens. Denn dem ist alles Licht oder alles dunkel, also nichts.

Die mystischen Elemente brauchen im *Monsieur Teste* nicht innerhalb einer Erzählung eingeführt zu werden. Alles ist immer schon da. Nicht so im *Mann ohne Eigenschaften*. Der Roman hat zwei Teile, welche von unterschiedlichen Gesprächspartnern nicht nur, sondern auch von zwei verschiedenen

⁵³ Paul Valéry: *Monsieur Teste*, Paris (Gallimard) 1946.

⁵⁴ So im «Gebet des Herrn Teste»: «Donnez, ô Noir, – donnez la suprême pensée», S. 59. Und in den Worten des Abbés auch gleich die Kritik daran finden: «Mystique sans Dieu! ... Lumineux non-sens! ... Voilà qui est bientôt dit! ... Fausse clarté ... Un mystique sans Dieu, Madame, mais il n'est point de mouvement concevable qui n'ait sa direction et son sens, et qui n'aille enfin quelque part! ... Mystique sans Dieu! ... Pourquoi pas un Hippogriffe, un Centaure!» *Teste* S. 51.

Denkweisen bestimmt sind. Die Frage wäre dann: Wie wird ein Ulrich, welcher dem Essayismus anhängt, zu dem, der sich im Blütenschnee des Sommergartens Gesprächen über das tausendjährige Reich hingibt?

Zunächst treten Fragen auf, welche mit dem Entwurf des Essayismus zu tun haben. Es ist nicht Ulrich selbst, der sie stellt. Die Gedankenbewegung ist auf drei Figuren verteilt: Ulrich, Walter und Clarisse. Zunächst weist Walter auf eine Schwäche von Ulrichs Ideen hin: Er wendet ein, «dass man sich dein Leben nach der Art der Kunst, oder wie du es nennen willst, überhaupt nicht vorstellen kann» und dass es jedenfalls «nichts anderes als das Ende der Kunst!» bedeute. «Es wirkte. Sogar Ulrich brauchte eine Weile, bis er sich gefasst hatte»⁵⁵. Clarisse geht es hingegen weniger um mögliche Auswirkungen. Sie drängt Ulrich zu einer Folgerung aus seinem Denken, welches in Richtung mystischer Tradition führen müsste. Das Bild des Loches tritt hier erneut auf⁵⁶.

“Hast du nicht selbst einmal gesagt, dass der Zustand, in dem wir leben, Risse hat, aus denen sozusagen ein unmöglicher Zustand hervorschaut. [...] Ich mache Musik oder male; das ist aber so, wie wenn ich eine spanische Wand vor ein Loch in der Mauer stellen würde [...] und du hast gesagt, daß man zu diesem Loch aus Trägheit und Gewohnheit nicht hinsieht oder sich mit bösen Dingen davon ablenkt. Nun, das Weitere ist einfach: durch dieses Loch muss man hinaus! Und ich kann das! Ich habe Tage, wo ich aus mir hinausschlüpfen kann”.⁵⁷

Was das heiße?

Dann steht man – wie soll ich das sagen? – wie geschält zwischen den Dingen, von denen auch die schmutzige Rinde abgezogen ist. Oder man ist mit allem, was dasteht, durch die Luft wie ein zusammengewachsener Zwilling verbunden. Es ist ein unerhört großartiger Zustand; alles geht ins Musikalische und Farbige und Rhythmische.

Das, fügt sie hinzu, habe er gemeint. Von mehreren Personen wird hier die wahre Intention der Hauptperson herausgearbeitet. Wie von dieser Ausführung angestoßen, hat Ulrich, als er allein ist, eine neue Empfindung, welcher dem sehr ähnlich ist, was Clarisse kurz zuvor beschrieben hat. Es

geschah um ihn wunderliches Gefühl. In allen Zimmern brannten noch die Lampen, die Clarisse, als sie allein war, überall angezündet

⁵⁵ GW2, S. 367.

⁵⁶ Vgl. «das Loch, welches man Seele nennt» GW1, S. 185ff.

⁵⁷ GW2, S. 659.

hatte, und der überfluss des Lichts strömte zwischen den Wänden und Dingen hin und her, den dazwischen liegenden Raum mit einem fast lebenden Etwas ausfüllend. Und wahrscheinlich war es die in jeder schmerzlosen Müdigkeit enthaltene Zärtlichkeit, die das Gesamtgefühl seines Körpers veränderte, denn dieses immer vorhandene, wenn auch unbeachtete Selbstgefühl des Körpers, ohnehin ungenau begrenzt, ging in einen weicheren und weiteren Zustand über.

Es konnte, da ja

kein Gott das Zimmer dieses Ungläubigen betrat [...]. nur die Beziehung zwischen ihm und seiner Umgebung sein, was dieser Veränderung unterworfen war, und von dieser Beziehung wieder nicht der gegenständliche Teil, noch Sinne und Verstand, die ihm nüchtern entsprechen, sondern es schien sich ein tief wie Grundwasser ausgebreitetes Gefühl zu ändern, worauf diese Pfeiler des sachlichen Wahrnehmens und Denkens sonst ruhten.⁵⁸

Ulrich schläft ein. Damit endet das erste Buch. Dieses letzte Kapitel heißt, eins zwei drei: «Die Umkehrung». Im zweiten Buch tritt der beschriebene Zustand innerhalb eines Tages wieder auf. Etwas geschieht mit Ulrich, auch wenn er sich bemüht, dies durch Rückgang auf einen wissenschaftlichen Sehepunkt zu normalisieren

“Wir alle sind ja Organismen”, dachte er beschwichtigt, “die sich in einer unfreundlichen Welt mit aller Kraft und Begierde gegeneinander durchsetzen müssen. Aber mit seinen Feinden und Opfern zusammen ist jeder doch auch Teilchen und Kind dieser Welt; ist vielleicht gar nicht so losgelöst von ihnen und selbständig, wie er sich das einbildet”. Und das vorausgesetzt, schien es ihm durchaus nicht unverständlich zu sein, daß zuweilen eine Ahnung von Einheit und Liebe aus der Welt aufsteigt.

Die Erfahrung der großen Einheit hätte demnach eine einsichtige Grundlage und – das ist dann unvermeidlich – müsste jedermann zugänglich sein.

Auch die weitere Erfahrung Ulrichs ist von größter Allgemeinheit. Es geht um das Wandern in einer fremden Stadt. «Denn jedesmal, wenn ihn seine Reisen in Städte führten, mit denen er durch keinerlei Geschäft verknüpft war, liebte er sehr das daraus entstehende besondere Gefühl der Einsamkeit». Gänzlich unpersönlich geht es in dieser Erzählung zu: «Der Blick», «dieses Gehn», «das Erleben» sind die Subjekte hier. Der Erzähler

⁵⁸ GW2, S. 664.

selbst tritt nur als «einer» auf, dem etwas geschehen könne, nämlich dass in ihm «das Gefühl» geweckt werde, «als gehöre der Körper nicht mehr einer Welt an, wo das sinnliche Ich in kleine Nervenstränge und -gefäße eingeschlossen ist, sondern einer von unwacher Süße durchfluteten». Dies erklärt er seiner Schwester als «Folge eines Zustands ohne Ziel und Ehrgeiz war oder die Folge herabgeminderter Persönlichkeitseinbildung, vielleicht aber auch nichts anderes als der “Urmythos der Götter”, jenes “Doppelgesicht der Natur”, jenes “gebende” und “nehmende Sehen”, wohinter er nachgerade drein war wie ein Jäger»⁵⁹. Die allgemeinste Erzählung bekommt eine dem Alltagsdenken einleuchtende und eine zweite, aus dem Alltag hinausweisende Deutung. Es scheint alles offen, und doch ist in der Reihung solcher Erlebnisse eben der «Jäger» zu sehen.

Solche Steigerungserfahrungen rufen allerdings Agathes Spott hervor. Von religiösen Deutungen will sie, die ehemalige Schwesternschülerin, nichts wissen: «“Früher hat man das den unerforschlichen Ratschlüssen Gottes zugeschrieben” antwortete Agathe stirnrunzelnd und hatte den Ton eines, der von Selbsterlebtem spricht, und nicht gerade respektvoll». Sie versucht auch, einzelne Äußerungen Ulrichs nachzuvollziehen, hat dabei aber Schwierigkeiten.

Wie hatte Ulrich gesagt? [...] “Es scheint, dass eigentlich nur Menschen, die nicht viel Gutes tun, imstande sind, sich ihre ganze Güte zu bewahren”! Aber in dem Augenblick, wo sie diesen Satz hatte, einleuchtend so, wie ihn Ulrich gesprochen haben musste, kam er ihr durchaus unsinnig vor.⁶⁰

Andere Mittel sind nötig, der anderen Seite von Bewusstseinszuständen eine überzeugende Form zu geben. Ulrich studiert die Schriften der Mystiker, er unterrichtet sich «über die Wege des heiligen Lebens»⁶¹. Er selbst findet nun dichterische Worte für das, was er meint:

es ist dem ähnlich, dass man auf eine große spiegelnde Wasserfläche hinausschaut: das Auge glaubt Dunkel zu erblicken, so hell ist alles, und jenseits am Ufer scheinen die Dinge nicht auf der Erde zu stehn, sondern schweben in der Luft mit einer zarten Überdeutlichkeit, die beinahe schmerzt und verwirrt. Es ist ebensowohl eine Steigerung wie ein Verlieren in diesem Eindruck. Man ist mit allem verbunden und kann an nichts heran. Du stehst hüben und die Welt drüben, überichtlich und übergegenständlich, aber beide fast schmerzhaft deutlich,

⁵⁹ GW3, S. 723.

⁶⁰ GW3, S. 729.

⁶¹ GW3, S. 750f.

und was die sonst Vermengten trennt und verbindet, ist ein dunkles Blinken, ein Überströmen und Auslöschen, ein Aus- und Einschwingen. Ihr schwimmt wie der Fisch im Wasser oder der Vogel in der Luft, aber es ist kein Ufer da und kein Ast und nichts als dieses Schwimmen!

Die Schwester scheint eher überrascht als überzeugt: «Ulrich dichtete wohl» – «Agathe sah ihn erstaunt an, aber auch mit unruhiger Freude». Auf ihre Bitte um Erläuterung antwortet er zunächst mit verschiedenen Zitaten aus den Schriften «der Heiligen». Beide finden eigene Erfahrung in diesen Worten wieder. Ulrich meint, es handele sich um etwas, was alle kätten: für die

Mehrheit unseres Volkes [...] sind Einsamkeit, Blümelein und rauschende Wässerchen der Inbegriff menschlicher Erhebung: Und auch noch in diesem Edelochsentum des ungekochten Naturgenusses liegt die missverstandene letzte Auswirkung eines geheimnisvollen zweiten Lebens, und alles in allem muß es dieses also doch wohl geben oder gegeben haben!

Die Frage bleibt, wie das doch von allen Gefühle auszudrücken sei.

Die «Heiligen» «sprechen von einem überflutenden Glanz. Von einer unendlichen Weite, einem unendlichen Lichtreichtum. Von einer schwebenden “Einheit” aller Dinge und Seelenkräfte»⁶². Hier führt nun Agathe Ulrichs vorhergegangene Erzählung über seine Stadterfahrung ein. Liegt also in den Worten «der Heiligen» die Deutung dessen, was Ulrich erlebt hatte? Was «diese Frommen von den Abenteuern ihrer Seele erzählen», erklärt Ulrich, «das ist zuweilen mit der Kraft und rücksichtslosen Überzeugung einer Stendhalschen Untersuchung geschrieben». Doch seien sie dann nicht annehmbar, wenn sie einfach in ihrem Gottesglauben Halt suchten. «Denn von diesem Augenblick an erzählen sie uns natürlich nicht mehr ihre schwer beschreiblichen Wahrnehmungen, in denen es keine Haupt- und keine Tätigkeitsworte gibt, sondern sprechen in Sätzen mit Subjekt und Objekt, weil sie an ihre Seele und an Gott wie an zwei Türpfosten glauben». Was also fehle, sei Genauigkeit und gedankliche Strenge. «Es ist ewig schade, daß keine exakten Forscher Gesichte haben!». Doch der einzige «exakte Forscher», der bis hier genannt wurde, ist Stendhal.

Wiederum führt Agathe die Erfahrung ihrer Schulerziehung gegen alles Reden von zweiten Welten ins Feld. Ulrich schließt: «Glaube darf nicht eine Stunde alt sein! Das ist es!». Wie sollte aber dergleichen mitteilbar sein? Si-

⁶² GW3, S. 753.

cher nicht in abstrakten Abhandlungen. Nur der Erzähler oder der Dichter könnte solche Augenblicke des wahrhaftigen Glaubens darstellen. Was er schriebe, wäre dann ein Muster für alle anderen, die, anderwärts lebend, in einem beliebigen Moment Vergleichbares wahrnehmen. Dieses Erleben sei universell, meint Ulrich: «auf die Bücherweisend, fuhr er nach einer kleinen Weile fort: “Das sind christliche, jüdische, indische und chinesische Zeugnisse; zwischen einzelnen von ihnen liegt mehr als ein Jahrtausend. Trotzdem erkennt man in allen den gleichen vom gewöhnlichen abweichenden, aber in sich einheitlichen Aufbau der inneren Bewegung”»⁶³. In der Gegenwart sei dergleichen in der Feier der Intuition und einer aus dem Alltag ausgegrenzten «Ferialstimmung» zu sehen.

So wird ein an Nietzsches Zarathustra gemahnendes Glaubensbekenntnis Ulrichs möglich.

Ich glaube, dass alle Vorschriften unserer Moral Zugeständnisse an eine Gesellschaft von Wilden sind. Ich glaube, dass keine richtig sind. Ein anderer Sinn schimmert dahinter. Ein Feuer, das sie umschmelzen sollte. Ich glaube, dass nichts zu Ende ist. Ich glaube, dass nichts im Gleichgewicht steht, sondern dass alles sich aneinander erst heben möchte. Das glaube ich; das ist mit mir geboren worden oder ich mit ihm.⁶⁴

Was er glaubt, ist offenbar unmittelbar der Erfahrung des Anderen entnommen. Der Hinweis auf Nietzsches Seiltänzer fehlt nicht⁶⁵. Doch dringt Ulrich – dies der Unterscheid zu Nietzsche – nicht zu einer wirklichen Forderung oder einem Ideal vor. «Ich bin, wie es scheint, ohne mein Zutun mit einer anderen Moral geboren worden», sagt er, aber nicht, was diese «andere Moral» sei. Es dürfte erlaubt sein, zu schließen, es sei keine:

man kann mir tausendmal aus den geltenden Gründen beweisen, etwas sei gut oder schön, es wird mir gleichgültig bleiben, und ich werde mich einzig und allein nach dem Zeichen richten, ob mich seine Nähe steigen oder sinken macht. Ob ich davon zum Leben geweckt werde oder nicht. Ob bloß meine Zunge davon redet und mein Gehirn oder der strahlende Schauer in meiner Fingerspitze. Aber ich kann auch nichts beweisen.

⁶³ GW3, S. 766.

⁶⁴ GW3, S. 769f.

⁶⁵ «Die Moral, die uns überliefert wurde, ist so, als ob man uns auf ein schwankendes Seil hinausschickte, das über einen Abgrund gespannt ist», sagte er “und uns keinen anderen Rat mitgäbe als den: Halte dich recht steif!» (GW3, S. 766).

Und diesen Gedanken zu folgen, habe keinen Sinn. Es ende «in Dämmerung. In Nebel und Quatsch. In gliederlose Langeweile». Alles, was ginge, wäre demnach das Bekenntnis zu einem anderen Erleben, welches nur in der Erzählung lebendig erhalten werden kann. Das geschieht mindestens zweimal ausführlich im weiteren Verlauf des nachgelassenen Romans. Einmal geht es um die Weltsicht des Kindes im Vergleich zu der des Erwachsenen. Zum Erleben des Kindes

«möchte ich sagen, dass damals Innen und Außen kaum noch getrennt waren. Wenn ich auf etwas zu kroch, kam es auf Flügeln zu mir her; und wenn sich etwas ereignete, das uns wichtig war, so wurden davon nicht etwa bloß wir erregt, sondern die Dinge selbst begannen zu kochen. Ich will nicht behaupten, daß wir dabei glücklicher gewesen sind als später. Wir besaßen uns ja noch nicht selbst; eigentlich waren wir überhaupt noch nicht, unsere persönlichen Zustände waren noch nicht deutlich von denen der Welt abgeschieden».⁶⁶

Das habe er als Erwachsener verloren. «Zur Entschädigung haben wir es allerdings als Erwachsene dahin gebracht, bei jeder Gelegenheit denken zu können "Ich bin", falls uns das Spaß macht» Ulrich schließt mit der Bemerkung, «daß ich die Liebe zu dieser Art Ichsein und dieser Art Welt verloren habe».

Dieser dem Anspruch nach von allen nachvollziehbare Bemerkung eines Verlusts wird doch wieder ein tatsächliches Einheitserleben entgegengestellt. «Atemzüge eines Sommertages» ist das Kapitel überschrieben,

Frühling und Herbst, Sprache und Schweigen der Natur, auch Lebens- und Todeszauber mischten sich in dem Bild; die Herzen schienen stillzustehen, aus der Brust genommen zu sein, sich dem schweigenden Zug durch die Luft anzuschließen. "Da ward mir das Herz aus der Brust genommen", hat ein Mystiker gesagt: Agathe erinnerte sich dessen.⁶⁷

Denn jetzt werden Zitate aus den Büchern «der Heiligen» in die Erzählung des Erlebens eingewebt. Über diese Art der Beweisführung kommt die Erzählung nicht hinaus. Es ist ja auch keine andere zu haben.

Ulrich entwirft zwar ein Programm für sich selbst, welches den Rückzug aus gesellschaftlichem Umgang bedeute, gar ein Programm für die Menschheit, «einen Jahrzehnt- Jahrhundert- oder Jahrtausendplan»⁶⁸, aber die Grund-

⁶⁶ GW3, S. 902.

⁶⁷ GW4, S. 1232.

⁶⁸ GW3, S. 826.

lage bildet immer solche Darstellung eigenen Erlebens. Es kann mit der Geschwisterliebe verbunden sein oder nicht, es kann mehr oder weniger erfolgreich auf die Moral ausgeweitet werden – das ist die Leitfrage der Geschichte einer Testamentfälschung –⁶⁹, es bleibt essayistisch, also argumentativ erweiterte Erzählkunst, welche hier ein anderes Erleben zeigt und fordert. Nicht, dass das Erzählen essayistisch geworden sei, sollte überraschen, sondern die Tatsache, dass das Denken erzählerisch wird, weil es nur so Zugang zu etwas bekommen kann, was keine begriffliche Festlegung und keine Regelmäßigkeit verträgt. Nicht das Denken siegt über das Erzählen, sondern umgekehrt. Letzterem ist daher auch jeder Rückbezug auf geistige Traditionen untergeordnet. Tritt das Wort «Genie» auf, wird ein Notizzettel mit den wichtigsten Äußerungen Goethes, Wielands, Kants, Hölderlins und Schleiermachers hervorgezogen. Was die Denker gesagt haben, hat nur Wert in der Erzählung⁷⁰.

Die wichtigsten unter diesen sind keine Modernen. Hier werden nicht Locke oder Hobbes oder Mandeville zitiert. Kant wird außer in der Genie-Liste von Graf Leinsdorf genannt und von Arnheim, welcher auch Fichte kennt, von Ulrich nur im Vorbeigehen im «Abriss über Gefühlspsychologie», auch als Anerkenner Swedenborgs neben Goethe⁷¹. Hegel tritt in Doktor Schwungs Gedanken auf. Hinweise auf Platon hingegen finden sich an wichtigen Stellen. Der Hermaphroditismus wird unter Verweis auf Plato erwähnt⁷². Unschwer erkennt man in Ulrichs Gesprächen mit General Stumm das sokratische Modell wieder⁷³. Ironisch platonisch mutet auch die Ausführung über das «Gabeligsein» an⁷⁴. Plotin hingegen wird namentlich nur einmal erwähnt⁷⁵, aber die ganze Ausrichtung des Erzählstroms an möglichen Erfahrungen des großen, des anderen Einen sind eindeutig neuplatonischen Musters⁷⁶.

⁶⁹ Ausführlich etwa GW3 S. 792-802.

⁷⁰ GW4, S. 1258.

⁷¹ GW4, S. 1203.

⁷² GW3, S. 903.

⁷³ GW4, S. 1259-1264, Zwischenlösung mit «Ich weiß es wirklich nicht».

⁷⁴ GW4, S. 1224f.

⁷⁵ GW4, S. 1255.

⁷⁶ Vgl Stefan Hajduk: Spuren der Antike bei Robert Musil. Zum «Mann ohne Eigenschaften» im transhistorischen Kontext griechischer Philosophie, in: *Studia theodisca*, v. 22 (2015) S. 5-32, <http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/article/view/6472> (22.8.2016). – Die Erfahrung des Einen im «anderen Zustand», das ist neuplatonisches Erbe, das geht auf Plotin zurück. Man braucht allerdings keine 1600 Jahre zurückzugehen,

Musil und Weber schreiben ohne vorgegebene Regeln, ohne auf die bestätigende Kraft von abgesteckten und eingerichteten Bereichen, wie es die Wissenschaften sind, bauen zu können. Also nehmen sie Klassisches auf. Dem Essay gemäß nicht die Klassiker welterklärender Disziplinen, der Biologie oder der Psychologie oder der Politikwissenschaft, sondern solche, welche sich dem Einzelnen und in diesem der Welt überhaupt widmen. Diese Denker aus alter Zeit sind nicht mehr verbindlich. Verbindlichkeit dessen, was sie sagen, beziehen Musil und Weber aus dem Zwang der Reflexion, vor allem aber aus der Kraft der Erzählung.

Weber stößt das Plotinsche Erbe zurück, gibt das vertrauensvolle Erzählen seiner Vorgänger auf und findet zum Essay. In solchen nimmt er dann Platons Denken auf. Von Plotin zu Plato führt sein Weg. Der *Mann ohne Eigenschaften* führt zu Plotinischem Denken. In diesem Reigen spricht sich das Ungenügen einer Zeit am eigenen Subjektivismus wie an dem aus, was die moderne Philosophie hervorgebracht hat. In den folgenden Jahren werden die prophetischen Töne Blochs und Lukàcs' – aber auch Bäumlers und seiner Freunde – zeigen, worauf der Essayismus hinausgehen kann.

um auf diesen Denker zu stoßen. Dessen Denken hatte gleichermaßen Goethes «Metamorphose der Pflanzen» wie Rankes und den Historismus seiner Gefolgsleute geprägt. Die Ahnung des unausdrückbaren Einen, auf das doch alles in jeder Äußerung verweist, hat von Ranke bis Mommsen die deutschsprachige Geschichtsschreibung durchweht.

* * *

Torsten Voß
(Innsbruck)

*Dichtungs-, Kunst- und Künstlertheorie
in Ferdinand von Saars lyrischem und erzählerischem Werk*

[*The Theory of Poetry, Art, and the Artist in Ferdinand von Saar's Lyrical and Narrative Work*]

ABSTRACT. This essay deals with the implicit poetical annotations and thoughts in some lyrical and narrative works of Ferdinand von Saar. His theoretical statements about art, literature or the position of artists and writers in modern society are few in number. So it is important to search in his literary works for some indication of his attitude towards poetical theory. This paper includes poems and so-called artist novels, like *Für den Leiermann*, *Tambi* and *Sübnefall*. These texts demonstrate the liminal position of Ferdinand von Saar between tradition and modernity and his own theoretical reflections about it.

Es gibt wenig explizite lyriktheoretische, poetologische oder gar kunstphilosophische Äußerungen im Werk des österreichischen Novellisten, Dramatikers und Lyrikers Ferdinand von Saar. Der Essay, das Feuilleton oder auch die theoretisch-systematische Reflexion zählen weder zu seinen Stärken, noch bilden sie einen Schwerpunkt in seinem umfangreichen Werk, was ihn von anderen österreichischen Autoren des 19. Jahrhunderts, wie zum Beispiel Franz Grillparzer und dessen Tagebüchern, stark unterscheidet¹. Dennoch tauchen sowohl in den Erzähltexten als auch in der umfangreichen – und bisher sehr unterschätzten – lyrischen Produktion² im-

¹ Vielleicht hängt dieser Umstand mit der von Ulrike Tanzer genannten, auch ökonomisch begründeten, Tatsache zusammen, dass Saar «sich auch dem publizistischen Lohn-erwerb verweigerte. Er schrieb keine Feuilletons, keine Essays, keine Kritiken. Seine Existenz verdankte er Förderern und vor allem Förderinnen aus dem Hochadel und der sogenannten “zweiten” Gesellschaft». Ulrike Tanzer: «Unbekannte Briefe Marie von Ebner-Eschenbachs und Ferdinand von Saars», in: Julia Danielczyk/Ulrike Tanzer (Hgg.): *Unerwartete Entdeckungen. Beiträge zur österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Wien 2014, S. 244-258, S. 253. Der Aufsatz informiert auch in Breite über die Kontakte Saars, zum Beispiel über seine Förderung durch die beiden Briefpartnerinnen, denen er auch als Ratgeber diente.

² Diese, auch durch die Forschung vollzogene, Ausblendung verschiedenster Gattungen im Werk von ebenfalls entkanonisierten Autoren teilt Ferdinand von Saar auch mit

mer wieder Künstlerfiguren und durch sie performativ inszenierte oder symbolisch-allegorisch verschlüsselte Überlegungen zur ästhetischen und sozialen Funktion von Dichtung auf. Sie müssen nur gefunden und entschlüsselt werden. Mit diesem Komplex wird ein Charakteristikum der postromantischen Literatur Österreichs berührt, worüber Hans Höller bündelnd schreibt: «Das 19. Jahrhundert [...] und besonders im Wien der Habsburger-Monarchie, kann einem als das Jahrhundert des Verborgenen erscheinen. Auch wenn man auf den verharmlosenden Epochenbegriff “Biedermeier” schon lange nicht mehr hereinfällt, kann einem in dieser Epoche ziemlich alles unerwartet oder unentdeckt erscheinen, zuallererst die Tatsache, dass das Biedermeier die Zeit einer “doppelten Revolution” (Eric J. Hobsbawm) war, der politischen und der industriellen, die sich im Bewusstsein und vielleicht noch mehr im Unbewussten der Zeitgenossen als tiefgreifende Krisenerfahrung niederschlug»³. Daraus ergibt sich die Fragen: Wie reagieren Kunst und Künstler auf diese Umbrüche und welche Funktion wird der ästhetischen Prozessualität demzufolge zugeordnet? Wie positioniert sich Ferdinand von Saar als Schriftsteller der ausgehenden k.u.k.-Monarchie und welchen Stellenwert nimmt für ihn die lyrische Dichtung ein?

Da ja expositorische, manifestartige und systematische Texte sich kaum durch sein Werk ziehen, muss neben den literarischen Arbeiten vor allem auf wenige literaturkritische Äußerungen oder den Austausch/Briefwechsel

anderen Schriftstellern. Die lyrische und dramatische Produktion Marie von Ebner-Eschenbachs steht weit zurück hinter der Popularität ihrer Prosa. Und auch diese bildet – trotz einiger neuerer Publikationen und der Entstehung einer historisch-kritischen Werkausgabe, die auch besondere Aufmerksamkeit den Tagebüchern und umfangreichen Briefkorpora widmet – eher ein Schattendasein innerhalb literaturwissenschaftlicher Betrachtung. Interessanterweise ist es bereits Saar, welcher in den Schilderungen der Begegnungen mit Ebner-Eschenbach das erzählerische gegenüber dem dramaturgischen Werk eindeutig präferiert und dabei auch Bezug nimmt auf die frühe Resonanz der Schriftstellerin durch die Literaturkritik und die teilweise ablehnend reagierende Institution des Wiener Theaters. Vgl. Ferdinand von Saar: *Begegnungen mit Marie von Ebner-Eschenbach*, in: ders.: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Im Auftrage des Wiener Zweigvereines der Deutschen Schillerstiftung mit einer Biographie des Autors von Anton Bettelheim herausgegeben von Jakob Minor, Leipzig 1908, Zwölfter Band, S. 161-167.

³ Hans Höller: «Unerwartete Konstellationen. Die immer wieder neue Entdeckung der österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts», in: Julia Danielczyk/Ulrike Tanzer (Hgg.): *Unerwartete Entdeckungen. Beiträge zur österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Wien 2014, S. 11-24, S. 12. Vgl. auch als gattungsbezogene Gesamtdarstellung: Primus-Heinz Kucher: *Ungleichzeitige/Verspätete Moderne. Prosaformen in der österreichischen Literatur*, Tübingen/Basel 2002.

mit Kolleginnen und Kollegen zurückgegriffen werden. Die Attribuierungen, die er beispielsweise den Gedichten seiner langjährigen Mäzenin und Freundin Josephine Freiin von Knorr zukommen lässt, könnten auch Aufschluss darüber geben, was für Saar das Lyrische bzw. lyrischer Stil sein könnte. So zählt er in einer Rezension ihrer 1897 bei Cotta publizierten Gedichtsammlung *Aus späten Tagen* folgende *Vorzüge* auf: «Originalität der Anschauung, Stimmung und Farbe. Der sprachliche Ausdruck, obgleich stellenweise etwas unklar und unbeholfen, ist dennoch voll Unmittelbarkeit und musikalischen Wohllautes»⁴. Dieses Beurteilungsraster spiegelt auch die eigene Auffassung des Rezensenten gegenüber Dichtung wider. Neben einer erhöhten Tonalität scheint bei ihm auch die Evokation von Synästhesien im Vordergrund zu stehen. Das Stimmungsvolle und Sinnliche erfahren ebenso ihre Berücksichtigung wie das Formale. Konkretisierung reicht sich durch die Kategorie der Anschaulichkeit die Hand mit dem aus der Gelegenheitsdichtung des späten 18. Jahrhunderts stammenden unmittelbaren Ausdruck. Auch die aktuelle Forschung findet derlei Gestaltungsmerkmale in der Lyrik Josephine von Knorrs. So fasst Ulrike Tanzer zusammen: «Die Gedichte, formal streng gebaut, sind melancholisch grundiert und erinnern an Nikolaus Lenaus Herbstgedichte ebenso wie an die Lyrik Ferdinand von Saars. Bilder von Einsamkeit, Vergänglichkeit und Todessehnsucht, oft auch in Verbindung mit religiösen Motiven und Formeln, wechseln sich ab mit Entgrenzungs- und Ausbruchsphantasien»⁵. Damit scheinen Traditionalismus und Moderne sowohl formal als auch sprachlich und stofflich ineinander zu konvergieren. Durch den strengen Bau wird aber auch die liedmäßige Musikalität und damit ihr melancholischer Grundton in einem Großteil der Dichtung der postromantischen Phase garantiert,

⁴ Ferdinand von Saar: «Aus späten Tagen. Gedichte von Josephine Freiin v. Knorr (Stuttgart, J. G. Cotta Nachfolger. 1897)», in: ders.: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Im Auftrage des Wiener Zweigvereines der Deutschen Schillerstiftung mit einer Biographie des Autors von Anton Bettelheim herausgegeben von Jakob Minor, Leipzig 1908, Zwölfter Band, S. 159-161, S. 159 f. In seiner privaten Korrespondenz mit Marie von Ebner-Eschenbach geht Saar freilich weniger schmeichelhaft mit dem dichterischen Werk seiner Mäzenin um. Hier ist er eher der ungeduldige Mentor, wenn er am 01. Oktober 1868 schreibt: «Wenn es die Gute je gelernt hätte, ihre Gedanken und Empfindungen durchweg klar, logisch und grammatikalisch richtig auszudrücken, so würde sie sich vielleicht an die Spitze der deutschen Lyrikerinnen stellen; so freilich wird sie sich mit einem bescheidenen Plätzchen begnügen müssen». *Briefwechsel zwischen Ferdinand von Saar und Maria von Ebner-Eschenbach*, herausgegeben von Heinz Kindermann, Wien 1957, S. 21 f. Hier scheint eher der selbsternannte Lektor und Redakteur als der Ästhet Saar zu sprechen, so dass das Verdikt eher Aufschluss über die gemeinsame Arbeit als über sein Lyrikverständnis verrät.

⁵ Tanzer: a.a.O., S. 247.

so dass der Hinweis Tanzers auf Lenau nicht überraschend ist. Und: «Der Aspekt der Musikalität taucht – wenn auch ausgesprochen dilettantisch – immer wieder in diesen kurzen nichtliterarischen Texten Saars auf und bildet einen Hintergrund auch für die eigene Arbeit als Lyriker. Freilich muss dabei die Frage gestellt werden, in welcher Hinsicht der Autor mit zeitgenössischen Arbeiten zur Musikästhetik (Schopenhauer, Wagner, Hanslick) vertraut war und welche Gedankenelemente in die eigene Lyrik und Essayistik einfließen und dort sogar eine symbolisch-allegorische Verarbeitung erhielten, um die eigenen dichtungstheoretischen Überzeugungen zu vermitteln. Über die Musik selbst schreibt Saar in einer kurzen Bemerkung am 02. April 1894, dass er sie zwar liebe, aber nicht verstehe»⁶. Das erinnert einerseits an ein romantisches Musikverständnis, welches mit dem Attribut des Hermetismus und der Nichtreferierbarkeit der Töne kokettiert und sich immer wieder in Erzähltexten des 19. Jahrhunderts, so etwa in E. T. A. Hoffmanns *Kreisleriana*-Stücken (1810-14), in *Die Fermate* (1815), oder in Heinrich von Kleists *Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* (1810) findet. Andererseits tendiert der Autor aber gerade auch zu einer wenig komplexen und artifiziell verästelten Musik, wenn er gegenüber seinen Lesern eingesteht: «Denn die Natur hat mir insofern den Sinn für die Kunst versagt, als ich in tiefere und kompliziertere Tonstücke nicht einzudringen vermag. Nur sehr melodiose und leicht faßliche Musik kann ich genießen. Eine solche ist auch auf mein Schaffen nicht ganz ohne Einfluß. Sie wirkt zwar nicht anregend, aber doch gewissermaßen lösend und klärend; wie ich denn über manche Schwierigkeiten in eigenen, das heißt dichterischen Kompositionen beim Anhören von Tonstücken, denen ich in Empfindung folgen konnte, hinweggekommen bin»⁷. Nicht die atonale Komplexität dient dem Lyriker und Novellenautor als Quelle der inspirierenden Begleitung, sondern die einfache Melodie und überschaubare Struktur. Das letzteres für die Komposition einer Novelle nicht unerheblich ist, geht aus ihrer eigenen Verfasstheit und auch Theoretisierung durch die Autoren selbst (Goethe, Heyse, Storm) immer wieder hervor und muss an dieser Stelle nicht ein weiteres Mal erläutert werden. Vielmehr ist dieses Bekenntnis zur scheinbaren musikalischen Simplizität auch mit Saars eigener Dichtungstheorie zu fusionieren und an einigen typisch poetologisch orientierten Poemen aufzuzeigen,

⁶ Ferdinand von Saar: «Musik», in: ders.: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Im Auftrag des Wiener Zweigvereines der Deutschen Schillerstiftung mit einer Biographie des Autors von Anton Bettelheim herausgegeben von Jakob Minor, Leipzig 1908, Zwölfter Band, S. 151.

⁷ Ebd.

so auch an dem beinahe zur Verteidigungsrede ausstaffierten Text *Für den Leiermann* von 1896 bzw. 1899, der vor dem Hintergrund der kulturellen Umbruchsverhältnisse des späten 19. Jahrhunderts zu betrachten ist, wobei der Modernebegriff mit Primus-Heinz Kucher hier «weniger in der einschlägig-theoretischen Diskussion (Simmel-Benjamin-Adorno) verankert wird, wiewohl Bezüge dazu nicht fehlen, sondern aus dem Selbstverständnis der Autoren und ihrer Texte [...] sowie wichtiger Parameter wie der Urbanisierung und Kapitalisierung, Fremdheitserfahrungen, Epochenwenden etc. abgeleitet und zur Diskussion gestellt»⁸ wird. Saars Figuren bewegen sich in Lyrik und Prosa in diesen Parametern.

1. Saars Lyriktheorie und die Herausforderungen der Moderne

Nach Höllers Einschätzung stehen die Autoren des Biedermeier und des späten 19. Jahrhunderts in einem ambivalenten Verhältnis zur Moderne und ihren utilitaristisch ausgerichteten Zugriffsparametern gegenüber der Kunst und nehmen sich daher ausgesprochen anachronistisch aus: «Diese verschoben anmutenden Reaktionsweisen auf das sich durchsetzende Verwertungsprinzip wirken berührend, und sie strahlen eine kindliche Unschuld aus, als würde damit die epische Naivität als Gegenkonstruktion zum alles erfassenden Verwertungsprinzip und dessen instrumenteller Rationalität beschworen»⁹. Der instrumentellen Vernunft eine Verweigerungshaltung entgegenhalten, verhält sich beinahe schon antizipatorisch gegenüber dem Paradigma der späteren Frankfurter Schule. Bei Saar artikuliert es sich in verschiedenen Figuren seiner Novellen und Gedichte und bildet in ihnen eine Ethik des Trotzes gegenüber den neuen gesellschaftlichen oder auch ökonomischen Zwängen aus. Das scheinbar Restaurative und Privatistische biedermeierlicher Beschaulichkeit fokussiert synchron eine zweckfreie und liberale Kunstanschauung, die dennoch ihre soziale Relevanz nicht vermeidet, wenn Saar anlässlich seiner Besprechung der Knorr'schen Sammlung über das dichterische Tätigsein ausformuliert: «Aber nicht bloß sich selbst macht die Dichterin zum Gegenstand ihrer Lieder. Sie spannt die Schwingen ihres Geistes weit aus, und nicht selten erhebt sie sich zur vollen Höhe der Weltbetrachtung, wobei sie Menschen und Dinge in eine ganz eigentümliche Beleuchtung zu rücken versteht»¹⁰. Was hier ein wenig wie eine

⁸ Kucher: a.a.O., S. 10.

⁹ Höller: a.a.O., S. 14.

¹⁰ Ferdinand von Saar: «Aus späten Tagen. Gedichte von Josephine Freiin v. Knorr (Stuttgart, J. G. Cotta Nachfolger. 1897)», in: ders.: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Im Auftrage des Wiener Zweigvereines der Deutschen Schillerstiftung mit einer Biographie des

klassizistisch-idealistische Harmonieästhetik wirkt, die das Allgemeine mit dem Besonderen verbindet und in jedem einzelnen Segment den Weltgeist zu erspüren trachtet, entwickelt sich bei Ferdinand von Saar zu einer anthropologischen, nicht zweckrationalen und zugleich tief humanistisch und ethisch affinen Kunstlehre, die sich auch in den Versen über einen Leierkastenspieler findet und als die lyrische Umsetzung der musiktheoretischen Äußerung zur Melodik aus dem Jahr 1894 begriffen werden könnte. In *Für den Leiermann*¹¹ erhält die Kunst aufgrund ihrer Mischung aus Simplizität und Eindringlichkeit eine suggestive und auch eine ethische Komponente:

Autors von Anton Bettelheim herausgegeben von Jakob Minor, Leipzig 1908, Zwölfter Band, S. 159-161, S. 160. Diesen Universalismus scheint die private Wertung Saars, im Gegensatz zur öffentlichen, wiederum nicht bei Josephine von Knorr zu konstatieren. Am 07. September 1872 schreibt er an Ebner-Eschenbach: «Die Gedichte der guten Sephine sind im Ganzen schön; auch ziemlich rein; nur bedaure ich, daß sie sich [...] fast ganz in alten Formen und Ideengeleisen bewegen. Der Gesichtskreis der Dichterin scheint sich nicht erweitern zu wollen und sie greift nicht hinein ins volle Menschenleben; ein Vorzug, den Sie vor allen anderen dichtenden Frauen, um nicht auch zusagen Männern besitzen». *Briefwechsel*: a.a.O., S. 257. Dieser bittere Kommentar verhält sich völlig diametral gegenüber der 25 Jahre später erfolgten obigen Besprechung, in welcher sowohl Weltgewandtheit als auch die anthropologische Relevanz der Dichtungen hervorgehoben wird, durchaus ja Parameter, die auch für die Saarschen Gedichte und das in ihnen suggerierte Künstlerbild auszumachen sind. Er ist insofern nicht irrelevant, da er dem ersten Gedichtband der Autorin gilt. Zugleich wird die Kritik auch fast schon klischeehaft von Saar stark instrumentalisiert, um das Lob der von ihm bewunderten Ebner-Eschenbach noch akzentuierter hervortreten zu lassen. Die Werke der Josephine von Knorr sind heute übrigens so gut wie vergriffen und selbst antiquarisch nur schwer aufzufinden. Das gilt auch für den von Saar rezensierten Zyklus, was umso bedauerlicher ist, da der Autor des öfteren in die dichterische Arbeit seiner Kollegin und Mäzenin redigierend eingegriffen hat. In einem Nachdruck ist lediglich erhältlich: Josephine von Knorr: *Sommerblumen und Herbstblätter – Gedichte. Dritte Sammlung*, Norderstedt 2016 (ED 1885). Möglicherweise wird sich die Autorin demnächst größerer Aufmerksamkeit erfreuen. Ebenfalls 2016 erschien im De Gruyter Verlag: Marie von Ebner-Eschenbach/Josephine von Knorr: *Briefwechsel 1851-1908. Kritische und kommentierte Ausgabe*. Herausgegeben von Ulrike Tanzer, Irene Fuß, Lina-Maria Zangerl, Gabriele Radecke, Berlin/New York 2016. Die Korrespondenz gibt nicht nur Einblicke in das Verhältnis von Weiblichkeit, Schreiben und Intellektualität im späten 19. Jahrhundert, sondern auch in das Beziehungsnetzwerk zwischen den Autorinnen Ebner-Eschenbach, Knorr und Saar, auf das ich bereits in der ersten Fußnote hingewiesen habe. Sowohl auf Knorrs Lyrik als auch auf den Briefwechsel werde ich noch zurückgreifen.

¹¹ Ferdinand von Saar: «Für den Leiermann», in: ders.: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Im Auftrage des Wiener Zweigvereines der Deutschen Schillerstiftung mit einer Biographie des Autors von Anton Bettelheim herausgegeben von Jakob Minor, Leipzig 1908, Zweiter Band. Gedichte. Erster Theil, S. 165 f. Die Vorliebe für den (unterschätzten) Straßenmusikanten teilt Saar mit anderen österreichischen Autoren, unter anderem mit Grillparzers *armen Spielmann* (1848).

Schmäht doch nicht den Leierkasten,
Den die Hand der Armut spielt –
Zieht die eu're von den Tasten,
Die nach eitlen Beispiel gielt!

Jene Töne, die verletzen
Euer kunstgeübtes Ohr:
Freude bringen sie, Ergetzen
Rings um euch genug hervor.

Blickt nur nach den Kinderstuben,
Wie das kleine Völkchen springt!
Schaut die Mädchen und die Buben,
Wenn im Hof der Walzer klingt!

Eu'ren Mägden fröhlich taugen
Mag ein Tänzchen, dreist und schnell,
Selbst in der Matrone Augen
Leuchtet's wie Erinn'ung hell.

Schreiber legen weg die Feder,
In der Werkstatt wird es still –
Und so lauscht zuletzt ein Jeder,
Der da gerne lauschen will;

Jeder, der vom Zukunftsdröhnen
Eu'rer Opern noch nichts weiß –
Oder alten, schlichten Tönen
Selbst im Mißklang gibt den Preis.

Virtuosen und Consorten,
Haltet euch die Ohren zu:
Aber nicht mit schnöden Worten
Herrscht den Leiermann zur Ruh!

In diesen Versen entfaltet der lyrische Sprecher eine Legitimation des scheinbar rein populären, einfachen und auf Zerstreuung ausgerichteten Spiels durch die Drehorgel des Leiermanns, die aber viele Zuhörer zu erreichen vermag. Hinter dieser Frühform einer vermeintlichen Kulturindustrie und Massenware, verbirgt sich jedoch das Vorhaben, Musik bzw. Lyrik, die sich in diesen Versen sowohl codiert als auch selbstreferentiell entäußert, über eine wirkungsästhetische Argumentation zu begründen. Damit enthält

der sogenannte ästhetische Dilettantismus¹², welcher sich auch in Franz Grillparzers *armen Spielmann* (1848)¹³ figuralisiert und in seinem *Brief über den Dilettantismus* (1825/1826) eine wichtige Rolle einnimmt, auch eine anthropologisch und sozial zu verortende Relevanz. Das unterscheidet den ethischen Stellenwert der Figur des Leiermanns radikal von dem ebenfalls dilettantisch, jedoch vollkommen solipsistisch und monadisch agierenden Ex-Künstler Bacher in Ferdinand von Saars ebenfalls zu berücksichtigender Novelle *Tambi* (1882), in welcher der ehemalige Dramatiker wie ein garstig-schwarzes Korrelat gegenüber dem sozial agierenden Geiger Jakob bei Grillparzer wirkt¹⁴. Das an eine Ballade erinnernde – und damit implizit auf den Gesang verweisende – Gedicht über einen Drehorgelspieler beginnt bereits in der einführenden Strophe mit einem Imperativ gegenüber einer fiktiven Gemeinde von Kunstrezipienten oder auch Kunstkennern, die ge-

¹² Zu dieser Kategorie erschien jüngst die Arbeit von: Julia Kerscher: *Autodidaktik, Artistik, Medienpraktik. Erscheinungsweisen des Dilettantismus bei Karl Philipp Moritz, Carl Einstein und Thomas Bernhard*, Göttingen 2016.

¹³ Vgl. als Ausgabe: Franz Grillparzer: «Der arme Spielmann», in: ders.: *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte in vier Bänden*. Herausgegeben von Peter Frank und Karl Pörnbacher, München 1964, Dritter Band, S. 146-186. Zur künstlerischen und sozialen Genese der Titelfigur äußert sich der Aufsatz von: Wolfram Mauser: «Franz Grillparzer “Der arme Spielmann” – oder: Von der Lust an einer Angst-Biographie», in: Wolfram Mauser (Hg.): *Phantasie und Deutung. Psychologisches Verstehen von Literatur und Film. Frederick Wyatt zum 75. Geburtstag*, Würzburg 1986, S. 57-69.

¹⁴ Vgl. dazu: Werner Hoffmann: «Ferdinand von Saars “Tambi” als Kontrafaktur zu Franz Grillparzers Novelle “Der arme Spielmann”», in: Hartmut Laufhütte (Hg.): *Literaturgeschichte als Profession. Festschrift für Dietrich Jöns*, Tübingen 1993, S. 248-270. Da es sich bei der Titelfigur nicht um den besagten Künstler, sondern um dessen tragisch endenden Hund und einzigen Freund handelt, kann die Novelle auch in den Umkreis der Tiererzählungen integriert werden, für die besonders Ebner-Eschenbachs *Krumbambuli* (1883) exemplarisch ist. Da sich Ferdinand von Saar und die Autorin sehr gut kannten, könnte auch von einer gegenseitigen Beeinflussung der stofflichen, figurativen und motivischen Gegebenheiten ausgegangen werden. Doch ähnlich wie zu Grillparzers Musikernovelle, verhält sich auch *Tambi* zu Ebner-Eschenbachs berühmter Narration merkwürdig unveröhnlich. Zwischen Hund und gescheitertem Künstler, welcher längst nicht die Naturverbundenheit aufweist wie Ebner-Eschenbachs Protagonist, entsteht bei Saar ein regelrechtes Abhängigkeitsverhältnis, welches an die Stelle von sozialen Kontakten tritt und nach dem Tod des Hundes die Monadenhaftigkeit des Künstlers noch radikalisiert. Saars noch zu berücksichtigende Novelle entbehrt damit jeglicher idealisierenden Tendenz, wie sie noch bei Grillparzer und Ebner-Eschenbach zu finden war. Es wäre zu klären, inwieweit sich daraus Rückschlüsse auf das Künstlerbild und die Situation des Künstlers konstruieren lassen und welche Folgen sich demzufolge für die Poetologie des Autors ergeben. Vgl. als neuere Ausgabe: Ferdinand von Saar: «Tambi», in: ders.: *Die Steinklopfer. Tambi. Zwei Novellen aus Österreich*. Nachwort von Hans Rieder, Stuttgart 2001, S. 47-85.

genüber dem Leiermann ein Understatement zu betreiben scheinen. Saar realisiert in diesem späten Gedicht sein Lyrikverständnis, welches er auch gegenüber den Gedichten Josephine von Knorrs ausformuliert hatte.

Ein entscheidendes Indiz für die wirkungsästhetische Qualität des Leierkastenspiels findet sich in seiner nahezu universalen Gültigkeit. Von der zweiten bis zur vierten Strophe wird nicht nur von der *Freude* (II, 3) durch das Drehorgelspiel gesprochen, die *Rings um euch* (II, 4) hervorgebracht wird, womit rein geographisch auf den Erdkreis angespielt wird, der Universalismus erhält noch eine weitere Bestätigung. Sowohl in *Kinderstuben*, also zu *Mädchen und Buben* (III, 1+3), dringen die Walzerklänge als auch zu der älteren *Matrone* (IV, 3), deren *Augen* (IV, 3) dadurch in beinahe petrarkistischer und romantischer Manier zum Spiegel der Seele und der *Erinn' rung* (IV, 4) werden. Dadurch erfolgt die begeisterte Rezeption des Leiermanns unabhängig von Alters- und Lebensstufen und verbindet im Musikgenuss die Generationen miteinander zu einer Einheit als Rezeptionsgemeinde. Die durch Melodien bei der alten Frau hervorgerufene *mémoire involuntaire* birgt einerseits den melancholischen Aspekt des verlorenen Glücks mit sich. Andererseits wird das Glück durch den Katalysator der Musik imaginativ wieder heraufbeschworen. Das vergangene Erlebnis wird erneut lebendig und vernetzt auf diese Weise nicht nur die Generationen, sondern auch die Zeiten und Erfahrungsräume miteinander, was als ein weiterer Beleg für die universale Relevanz des Drehorgelspiels und der dahinter stehenden Auffassung von Dichtung in Anspruch genommen werden könnte¹⁵. Aufschlussreich ist auch die suggestive Kraft der Musik auf das Gewerbe und

¹⁵ Auch ein deutscher Nachkriegsautor wie Hermann Lenz kommt im neunten und letzten seiner Eugen Rapp-Romane auf die merkwürdig suggestive Wirkung der populären und schlichten Musik zu sprechen, auch wenn der Leierkasten durch eine Ziehharmonika ersetzt wurde. Die durch Schlichtheit evozierte Eindringlichkeit auf den Protagonisten Eugen wird jedenfalls durch den auktorialen Erzähler im Roman *Freunde* (1997) erfasst: «Einer spielte auf der Ziehharmonika eine Melodie, die sich an die Frühlingsluft anschmiegte. Eugen meinte, sie gehört zu haben, weit dort hinten in der Jugend. Und es kam auch wieder aus dem Gedächtnis heraus: "Schenkt man sich Rosen in Tirol! Wer weiß, was das bedeuten soll ..." Lauter sich dehnende Klänge. [...] Warme Luft, Ziehharmonikaklänge und blendendes Licht machten die jungen Menschen nachgiebig gegenüber der Musik». Hermann Lenz: *Freunde. Roman*, Frankfurt am Main 2000, S. 95. Die Eindrücke des Eugen Rapp gestalten in Konfrontation mit dem musikalischen Spiel eine Idylle, welche nicht nur die Generationen friedlich miteinander vereint, sondern auch – einer Epiphanie nicht unähnlich – eine Erinnerung auslöst. Dass diese vom Erzähler nicht zeitlich, sondern räumlich und mit den Worten «weit dort hinten» verortet wird, gibt zum Einen Aufschluss über die Vergessenheit des einst Erlebten. Zum Anderen aber erhöht sie den Eindruck der gehörten Melodie auf den flanierenden Eugen, was die These von der Suggestivkraft und damit existentiell relevanten Bedeutung des einfachen Spiels bei Saars Leiermann bekräftigt. Es ist ja

damit den Kommerz. Sie unterbricht beides und das zieht sich ebenfalls durch verschiedene Berufszweige, so dass der Musik des Leiermanns bei-

auch diese Einfachheit und damit unhintergehbare Wirksamkeit, die der Kritiker Saar auch den (von ihm mit betreuten und wohl auch stark redigierten) Gedichten seiner Mäzenin Josephine von Knorr bestätigt. Auch sie sucht – selbst bildlich-metaphorisch – immer wieder die Nähe zum Musischen, so in dem Gedicht «Nocturne», in: von Knorr: a.a.O., S. 13. Auch sorgt der in vielen Texten verwendete Kreuzreim für die Nähe zum Volkslied, so in dem Reflexions- und Erinnerungs-Gedicht «Melancholie», in: von Knorr: a.a.O., S. 16. Ebenso beharren einige Poeme wie «Entzauberung» auf der Wichtigkeit synästhetischer Wahrnehmung und beklagen dementsprechend deren Verlust in Versen wie: «Es gibt ein Etwas in den Dingen, / Daß sie geheimnisvoll umweht: / Ein Leuchten, Duften, Rauschen, Klingen, / Daß früher als sie selbst vergeht. [...] Und trauriger, noch fortzuleben, / Wenn nichts mehr leuchtet, nichts mehr klingt, / Wenn alle Zauber rings entschweben / Und sie zurück kein Morgen bringt». Knorr: a.a.O., S. 49 f., Strophe I + V. Der Verlust der Synästhesie und damit einer für den lyrischen Sprecher entscheidenden Erfahrungswirklichkeit, wird als existentielle Krise begriffen, womit auch produktionsästhetische und dichtungstheoretische Parameter der Spätromantik aufgegriffen werden, die sich unter anderem in Eichendorffs Gedicht *Wünschelrute* (1835) für eine Mehrdimensionalität der Sinne aussprechen. Wie ein Korrektiv wirkt gegenüber den Befürchtungen in Knorrs Gedicht der 1894 von Ferdinand von Saar publizierte *Leiermann*, welcher im gleichnamigen Gedicht diese Erfahrungsräume zumindest tonal als Memoria wieder restituieren kann. Zugleich stellt die Figur des Leiermanns auch eine anthropomorphe Konkretisierung der Forderungen Eichendorffs und Knorrs dar. War in Gedichten wie *Wünschelrute* und *Entzauberung* das synästhetische Konzept noch relativ allgemein gehalten, so nimmt es nun seine Realisierung in Gestalt eines direkten Urhebers an, welcher auch noch in einem sozialen bzw. städtischen Umfeld agiert. Auf der einen Seite mag dadurch die Kunst ihre mystische Aura verlieren. Auf der anderen Seite erfährt sie durch ihre anthropomorphe und praktische Rückkoppelung eine ethische Funktion. Künstler und Rezipienten korrespondieren miteinander. Ebenso wie der Produzent werden nun auch die Rezipienten direkt benannt. Das mag als Frühform einer Kulturindustrie gelten, entfaltet aber synchron Wirkungsräume und sozial relevante Folgen des Synästhetischen. Überhaupt werden in der Wahl der Klangbilder und auch des poetologischen Anspruchs die Parallelen zwischen Ferdinand von Saar und seiner Förderin Josephine von Knorr bereits erkennbar. So bemerkt auch Marie von Ebner-Eschenbach in einem Brief an Josephine von Knorr vom 28. Februar 1882: «Die Gedichte Saar's haben sehr oft in der Stimmung große Aehnlichkeit mit den Deinen, mehr als eine Person hat das schon gefunden». Marie von Ebner-Eschenbach / Josephine von Knorr: a.a.O., S. 456, Brief Nr. 622. Über den Begriff der Stimmung werden sowohl an das Werk gebundene als auch wirkungsbezogene Kriterien benannt. Ob dem jedoch ein objektiver Gehalt zukommt oder es sich lediglich um eine Bewertung von Seiten der Leserin Ebner-Eschenbach handelt, die ja beide Lyriker sehr schätze, kann kaum beantwortet werden. Der Kommentar gibt jedoch einen Einblick in gewisse rezeptive Haltungen und Erwartungen gegenüber Poesie im späten 19. Jahrhundert. Und Josephine von Knorr bekennt wenige Tage zuvor: «Für Saar's Poesieen trachtete ich Propaganda zu machen». Marie von Ebner-Eschenbach / Josephine von Knorr: a.a.O., S. 455, Brief Nr. 620. In ihren eigenen Versen und durch sein redigierendes Eingreifen und späteres Rezensieren ist dem auch geschehen. Vgl. dazu: Ulrike Tanzer: «Wiederentdeckt. Die Lyrikerin Josephine von Knorr», in: *Festschrift für Wolfgang Wiesmüller. Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 30 (2011), S. 25-38.

nahe eine hypnotische Kraft zu eigen sein scheint. Sowohl die Schreiber als auch die Werktätigen legen ihre Arbeit in der fünften Strophe nieder, wobei mit den Schreibenden gewiss keine Autoren sondern eher Amtsschreiber gemeint sind. Es geht um eine Unterbrechung des herkömmlichen Betriebs in der Arbeitswelt und um eine konkrete Entscheidung für die Muße aufgrund der Muse. Das verbindet die geistig-bürokratische Tätigkeit mit der praktisch-handwerklichen, da *ein Jeder [...] gerne lauschen will* (V, 3-4). Durch diese berufsübergreifende Rezeption und den Superlativ *ein Jeder* wird der Wirkungskraft und damit auch der Aussage des Gedichts eine Absolutheit unterstellt. Sie liegt in der vermeintlichen Einfachheit und damit Fassbarkeit der Kunst begründet, für die sich Saar auch in seinen Äußerungen über Musik und über die Gedichte Josephine von Knorrs ausgesprochen hat. Dadurch ist es möglich, dem Kausalnexus der Praxis zu entgehen und den Melodien des Leiermanns einen ethischen Anspruch zu attestieren¹⁶. Dass der lyrische Sprecher sowohl den (mitunter geistlos in der Amtsstube oder der Behörde seinen Dienst verrichtenden) Schreiber als auch den Werktätigen als dankbar Empfangende der Melodie ansieht, verdeutlicht das Misstrauen gegenüber einer unkreativen oder rein praktischen Tätigkeit. Das untätige Zuhören wird also als eine sinnstiftende Alternative gegenüber einer entfremdenden Praxis propagiert und der einfachen Melodie kommt damit die Aura der Erlösung zu. Obgleich letztere eigentlich simpel und zyklisch wiederkehrend ist, löst sie ein Geschehen aus, eine Veränderung der Tätigkeiten und schlussendlich auch ein lineares Narrativ in Gestalt des balladischen Gedichts. Dieser Widerspruch zwischen Zyklizität und Linearität unterstreicht die Bedeutungssuggestivität ästhetischer Erfahrung.

Doch nicht nur vom Kausalnexus der Praxis und den Vorgaben der Zeit grenzt sich das im Leiermann figuralisierte Künstlertum ab, sondern auch von anderen Kunstgattungen bzw. Kunstvertretern, wobei sowohl kompositorische als auch relativ simple Geschmacks- und Modefragen in den letzten beiden Strophen des Gedichts berührt werden. So wird in der sechsten Strophe sowohl der Avantgarde als auch der Tradition eine Absage erteilt und mit dem universal auf der Rezeptionsebene gültigen Spiels des Drehorgelspielers auf eine zeitlose bzw. zeitunabhängige Qualität der Melodie

¹⁶ Das ethische Potential jener Kunstrezeption, verbunden mit den Figurentypen bei Saar, thematisiert angenehm essayistisch Jochen Schaare: «Ferdinand von Saar: „... diese Welt der Entsagung und des Schmerzes“. Dem Dichter der “Entsagung” zu seinem Todestag», in: ders.: *Warum ich Freigeist bleibe. Kleine Philosophie der Dauer und Vergänglichkeit*, Berlin 2016, S. 418-434. Das dialektische Verhältnis von Dauer und Vergänglichkeit erweist sich für die bei Saar scheiternden – und zugleich an ihrem Scheitern festhaltenden – Protagonisten in den *Novellen aus Österreich* als geradezu konstitutiv.

hingewiesen. Denn genau diese Konstanten werden ja durch das Spiel aufgehoben. Überhaupt scheint der Spielcharakter gegenüber dem kalkuliert Artistischen in diesem Gedicht einen größeren Stellenwert einzunehmen. Deshalb wird eine mögliche experimentelle neue Musik ebenso abgelehnt wie das formal, tonal und stofflich Erstarre der alten Opern. Mit Blick auf Saars kurze Stellungnahme zur Musik aus dem Jahr 1894, wiederholt sich hier der rezeptionsästhetische Reiz des Melodiösen und damit des leicht Fassbaren gegenüber einer für ihn nicht decodierbaren und abstrakt bleibenden Komplexität. Dass demjenigen, dem beide Musikrichtungen sogar unbekannt sind, ein großer Vorteil im Kunstgenuss durch den letzten Vers der vierten Strophe vorausgesagt wird, lässt sich daher auch als lyrisches Korrelat und Realisierung dieses kurzen Statements lesen. Implizit wird den Vertretern komplexer Musik in der letzten Strophe sogar unterstellt, sie würden nur auf akustische Reize reagieren. Die Empfehlung, sich die Ohren zuzuhalten, klammert eine geistige und empathische Rezeption gleichermaßen aus. Ein sich daraus entwickelndes ästhetisches Urteil wird den *Virtuosen und Consorten* (VII, 1) sogar abgesprochen. Ergo: Sie haben zu schweigen.

Dass der Drehorgelspieler der Nichtachtung durch die künstlerisch Etablierten und Versierten anheimfällt, ist für die Saarschen Künstlerfiguren und überhaupt für seine Protagonisten in Lyrik und Novelle nicht unspezifisch. Vielmehr gehört jenen auch die Sympathie des Autors. Mehr noch: Sie durchleuchten das Verhältnis einer entpragmatisierten und anthropologisch orientiert gebliebenen Kunst und den utilitaristisch-ökonomischen Ansprüchen der Moderne, auf das auch Hans Höller in seiner Ekphrasis des österreichischen Biedermeier explizit hingewiesen hat. Für die Figurationen dieses signifikanten und wohl auch epochenspezifischen Missverhältnisses hat Hans Rieder mit Blick auf das Gesamtwerk von Saar zusammengefasst: «Die absteigenden Lebensläufe ziehen ihn an, die Verzichtenden, die Resignierenden, ihren Leiden fühlte sich der Dichter innerlich verbunden. Er klagt nicht an, er will nicht bessern, nicht erziehen, die Empörung liegt ihm nicht, denn er ist viel zu skeptisch, als dass er an eine Änderung der Verhältnisse glauben würde. In der Fülle der Gestalten zieht ihn immer wieder der edle Dulder an, der weiche sanftmütig Leidende. Saars Helden sind zu diesem Dulden geboren, weil sie vor der Welt versagen. Es ist immer wieder festzustellen, dass sie kein richtiges Verhältnis zu ihrer Gegenwart finden»¹⁷. Diese in den Helden vollzogene Allegorisierung

¹⁷ Hans Rieder: «Nachwort», in: Ferdinand von Saar: *Die Steinklopfer. Tambi. Zwei Novellen aus Österreich*. Nachwort von Hans Rieder, Stuttgart 2001, S. 89-94, S. 91. Rieder geht

eines Kunst- und wohl auch Lebens- und Zeitkonzepts teilt Saar mit einem anderen Repräsentanten moderner Dichtung, mit Charles Baudelaire. Auch er begeistert sich für die Ausgestoßenen der Gesellschaft, für Huren, Alte, zerlumpte Bettler und gescheiterte Künstler. Er lässt sie, um seine Ästhetik zu visualisieren, in seinen *Tableaux parisiens* (1857) oder in Prosagedichten wie *Le vieux saltimbanque* (1869) in einem Reigen der Entrechteten und Unbeachteten auftreten, freilich auch ohne jegliche Vorschläge auf Besserung, denn Baudelaire ist Künstler und kein Sozialrevolutionär. Es geht um die Veranschaulichung des Stellenwerts der Kunst und des Künstlers in der (womöglich auch städtischen¹⁸) Gesellschaft und um das Selbstverständnis desselbigen als Paria bzw. Gegendiskurs. Außerdem ziehen diese Figuren sowohl bei Saar als auch bei Baudelaire aus ihrer Duldsamkeit gegenüber allen Menetekeln eine seltsame Kraft und Ethik des trotzigem Aushaltens, die sich kontradiktorisch gegenüber allen Ansprüchen der Vernunft und des sozialen Pragmatismus verhält und sie damit aus ihrer Zeit exkludiert. Sie bilden damit – wenn auch ohne direkten sozialen Anspruch – einen subversiven Gegendiskurs gegenüber den temporären Erfordernissen, selbst noch

noch weiter und bindet «das Wissen um die vergebliche Unrast menschlichen Wollens, um die Resignation» stark an Saars sehr intensive Schopenhauer-Lektüre, aus der er sowohl die Einsicht in die Vergeblichkeit aller Aktivität und den Fortschrittsskeptizismus, als auch eine daraus geborene Ethik des Aushaltens und der Beständigkeit übernimmt. Rieder: a.a.O., S. 92. Aus der Gewissheit der Vorteile eines Nicht-Gewesen-Seins, entfaltet auch Ferdinand von Saar den Eindruck von einer melancholischen Bedingung der Möglichkeit allen trotzig betriebenen Handelns und Wollens bei seinen Figuren vor allem in den Erzählungen, seien es nun Dichter oder Offiziere.

¹⁸ Das Bild vom Leiermann wäre dann auch ein typisches Genre städtischer Kultur und Lebenswirklichkeit im Sinne der Baudelairschen *Tableaux*-Dichtungen. Saar liefert jedoch keine objektive Darstellung eines sozialen Milieus, sondern subjektiviert diese Berufssparte für einen ästhetiktheoretischen Diskurs und auch für die suggestiven Auswirkungen des Drehorgelspiels. Das städtische Porträt ist damit nur der Stoff aber nicht der eigentliche Gehalt des Gedichts und findet sich auch in der Saarschen Erzählkunst wieder. Vgl. dazu: Detlef Haberland: «Texte und Tableaux – Ferdinand von Saars *Novellen aus Österreich*», in: Michael Boehringer (Hg.): *Ferdinand von Saar. Richtungen der Forschung. Directions in Research. Gedenkschrift zum 100. Todestag*, Wien 2006, S. 69-85. Zugleich verortet sich Saar mit dieser städtischen Szene vor einer wichtigen Tradition innerhalb der österreichischen Prosaliteratur und setzt diese nun lyrisch um. Grillparzers *armer Spielmann* wäre hier ebenso zu nennen wie Adalbert Stifters *Wien und die Wiener* (1844). Primus-Heinz Kucher bemerkt in diesem Zusammenhang zur österreichischen Prosa: «Indem sie den piktoralen Ansatz seit den späten 20er Jahren unter den Gattungsbezeichnungen Genre- oder Lebensbilder als “kleine Form” aufgenommen hat, schuf sie sich einen Rahmen, der betont auf [...] Alltagsbilder abgestimmt war». Kucher: a.a.O., S. 174. Saars Gedicht setzt diese Tradition der *Tableaux* und der ästhetisch aufgeladenen Alltagsbilder fort.

in ihren Momenten des Scheiterns und Untergehens. Und sind zugleich (wie bei Baudelaire mit Blick auf die Metropole Paris) «Kultur- und Sittenbilder aus dem österreichischen Raum, praktisch durchweg verdichtet in zentralen Einzelporträts, um die sich die jeweiligen Geschichten ranken; sie bieten also allgemeines historisch-mentalitätsgeschichtliches Anschauungsmaterial, das mit überschaubarem Personal und in schnell faßbarer Form paradigmatisch präsentiert wird»¹⁹. Und was Haberland hier für die Novelle referiert, gilt doch in noch wesentlich konziserer Fassbarkeit für die noch plastischer gestaltete Lyrik, vor allem für diesen balladesken Text vom *Leiermann*, der durch sein lyrisches Element ja auch narrativ-sukzessive Elemente aufweist.

Ein eher gattungstheoretisches Äquivalent zu dieser balladenhaften Umsetzung einer mit der Zeit und auch den rezeptiven Ansprüchen gekoppelten Figuration des Künstlers findet sich in Ferdinand von Saars monologisch ausgerichteten Gedicht *Die Lyrik* (1882/1888). Dort tritt das lyrische Ich nicht in eine lange Aussprache mit einem Künstler oder einem einzelnen Werk, sondern mit einer Gattung ein und orientiert sich dabei an den rhetorischen Strategien der Elegie²⁰. Das Gedicht²¹ spiegelt die zeitgenössische kulturelle Situation und auch (ausbleibende) Popularität der Lyrik wieder und verortet eben diese vor dem Hintergrund ihrer fehlenden praktischen Verwendbarkeit²². Allerdings hat Giselheid Wagner auch nachdrücklich darauf hingewiesen, dass damit eine allgemeine Problematik des Saarschen Dichtwerks berührt wird, seine Entfernung von den Anliegen seiner Zeit und ihrer diskursiven Verortung zu Gunsten eher klassischer Sujets: «Das Beharren auf den lyrischen Grundthemen wie Gott, Natur und Liebe, das sich bei Saar wie auch anderen zeitgenössischen Lyrikern deutlich zeigt,

¹⁹ Haberland: a.a.O., S. 76.

²⁰ Mit dieser Gattung war der Autor ausgesprochen vertraut, allein schon aufgrund seines Zyklus der *Wiener Elegien* (1893), jenem melancholischen Abgesang auf das alte Wien der Habsburger Zeit, welches vom Lyriker auch als sich durch Mannigfaltigkeit auszeichnende Kulturmetropole begriffen wird. Vgl. dazu: Martin Wenske: *Ferdinand von Saars «Wiener Elegien». Perspektiven zu einem Verständnis*, Frankfurt am Main/Bern/New York 1994.

²¹ Vgl. Ferdinand von Saar: «Die Lyrik», in: ders.: *Wiener Elegien und Gedichte. Auswahl aus dem lyrischen Werk*, Vierter Band der Gesamtausgabe, Wien 1962, S. 195.

²² Eine umfassende Kontextualisierung der Saarschen Verse mit Gedichten von Theodor Storm und August von Platen, die einen ähnlich reflexiven Modus einnehmen, wird vollzogen durch Sandra Pott: «Poetologische Reflexion. Lyrik als Gattung in poetologischer Lyrik, Poetik und Ästhetik des 19. Jahrhunderts», in: Steffen Martus / Stefan Scherer / Claudia Stockinger (Hgg.): *Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur*, Bern 2005, S. 31-59.

verweist nur wieder darauf, daß sich die Lyrik schwertut, der neuen Zeit gemäße Formen und Inhalte zu entwickeln»²³. Das mag zutreffen²⁴, aber gerade für Saars Themen und Figuren ist ja bisweilen auch eine Verweigerungshaltung gegenüber temporären Imperativen zu konstatieren, um daraus, entgegen aller Tendenzen, einen Modus lyrischer Selbstbehauptung zu garantieren²⁵, was wiederum der lobenden Ballade *Für den Leiermann* sehr ähnlich ist.

Um nun dem Abgesang in Form einer direkten Anrede gerecht zu werden, betreibt das lyrische Ich eine Anthropomorphisierung seiner Gattung, also des Mediums, das sein Sprechen überhaupt erst ermöglicht. Der lyrische Text performiert die Entstehung des lyrischen Ich, welches wiederum über den Ort seiner Herkunft reflektiert in Form einer Anrede, die das literarische Genre als ein Gegenüber erscheinen lässt. Diese scheinbare Distanz des lyrischen Ich von seiner Herkunft ist notwendig, um den reflexiv-poetologischen Gehalt deutlicher und wohl auch objektiver hervortreten zu lassen. Denn es geht in diesen Zeilen um Kunsttheorie. So wird bereits in den ersten Versen das Verhältnis der Gattung zur Gesellschaft beleuchtet und synchron eine Verteidigungsrede in diesem odisch affinen Nachruf auf Aktualität des Lyrischen konzipiert, der zwar auf Reimschemata verzichtet, jedoch mit Daktylen und Trochäen arbeitet:

Ob auch ein überkluges Geschlecht/Dich belächelt als Unverstand;
/Ob der banausische Schwarm, /Der in den Tempel der Kunst sich
drängt, / Um bei des Altars heiliger Flamme Mahlzeit zu halten, / Dir,
weil du den Mann nicht nährst, / Hochmütig den Rücken kehrt, /
Indes ein Herr frecher Stümper / Dich entweicht zu nichtigem Spiel: /
Immer und ewig / Bleibst du, hochaufstrebende Lyrik, / Blüte und
Krone der Dichtkunst.²⁶

²³ Giselheid Wagner: *Harmoniezwang und Verstörung. Weiblichkeit und Stadt bei Ferdinand von Saar*, Tübingen 2005, S. 253.

²⁴ Wobei die Figur des Leiermanns aus dem gleichnamigen Gedicht, ähnlich wie der *vieux saltimbanque* Baudelaires, durchaus eine Zeitgeisterscheinung ist und eine kulturelle Praxis auf dem Jahrmarkts- oder Kirmesgeschehen widerspiegelt.

²⁵ Dass sich darin immer wieder Ansätze für eine Nähe Saars zur ästhetischen Moderne abzeichnen, thematisiert der Sammelband von: Karl Konrad Pohlheim (Hg.): *Ferdinand von Saar. Ein Wegbereiter der literarischen Moderne. Festschrift zum 150. Geburtstag mit den Vorträgen der Bonner Matinee und des Londoner Symposions sowie weiteren Beiträgen*, Bonn 1985. Sowohl die Nähe mancher seiner Themen zu den Erzähltexten Schnitzlers (psychologische Durchleuchtung der Figuren) als auch die emphatische Würdigung Saars durch Hugo von Hofmannsthal bestätigen diese Äquivalenzen.

²⁶ Saar: a.a.O., S. 195, Strophe I.

Der lyrische Sprecher sperrt seine Heimatgattung in dieser ersten Strophe synchron gegenüber mehreren Zugriffsparametern und externen Ansprüchen. Vor allem geht es gegen «das Argument des Gebrauchswerts»²⁷, wie es Pott richtig in den Vordergrund stellt. Ebenso wie die Praxisferne wird der Lyrik aber auch eine Disparität gegenüber einem gespreizten Kulturbegriff zugestanden. Nicht mehr die Institutionen des Sakralen in Gestalt des *Tempels* und des *Altars* und ein damit verbundenes Bildungsverständnis werden mit dem Dichten verbunden, sondern eine Orientierung an transzendenten Parametern, außerhalb materieller Fassbarkeit. Daraus erklärt sich auch die Sperrung des Lyrischen gegenüber herkömmlicher Konsumtion. Darin sieht der Sprecher auch die entscheidende Disparität gegenüber anderen, hier nicht näher genannten, Gattungen der Literatur. Dass die Lyrik sowohl als *Blüte* als auch als *Krone* bezeichnet wird, bringt sie mit einer vollendeten Naturerscheinung und mit dem Nimbus höchster Machtentfaltung zusammen. Der transgressive Charakter lyrischen Sprechens wird damit verdeutlicht, welcher sich anscheinend gerade aus der Nichtachtung des Dichtens von Seiten der Bildungsvertreter und Pragmatiker ergibt. Wenn der lyrische Sprecher zu Beginn der zweiten Strophe hypothetisch und verallgemeinernd behauptet: «Denn überall sonst befehlen sich Stoff und Form» (II, 1), dann schließt er indirekt die Lyrik von diesem kompetitiven und kombattanten Verhältnis aus.

Die dritte Strophe präsentiert dann auch die Alternative gegenüber diesen dem Literaturbetrieb inhärenten Modalitäten: «Du aber, atmend reinsten Empfindung Hauch, / Folgst in sanften Rhythmen dem Geist / Und lenkst ihn zuletzt, / Da du Worte hast für das Unsagbare, / Siegreich hinan zu ahnungsvollster Erkenntnis» (III, 1-5). Damit scheint sich die Dichtung beinahe wieder der Simplizität des Gelegenheits- oder Stimmungsgedichts anzunähern, jedenfalls in ihrer Anrede durch den lyrischen Sprecher. Dass diese vermeintliche Einfachheit, die sich ja auch in der Apotheose des *Leiermanns* abzeichnete und durch den Kreuzreim mit der Eingängigkeit des Volkslieds verknüpft wurde, hier nun in die erhabene und traditionelle Form der Ode gebunden wird, ist allerdings nicht als Widerspruch gegenüber der in den Versen dargebotenen Lyriktheorie zu deuten, sondern vielmehr als deren Bekräftigung. Das komplexe und kulturhistorisch etablierte formale Verfahren legitimiert und emphatisiert den dichterischen Anspruch, oder wie es Pott auf den Punkt bringt: «Wenn von Saar dennoch [...] auf der Kontinuität auch der formalen Tradition “hoher Lyrik” besteht,

²⁷ Pott: a.a.O., S. 54.

dann geht es ihm vor allem um ihren Inhalt: um die Empfindung»²⁸. Zugleich arbeitet Saar an dieser Stelle mit einer freien Rhythmik und bestätigt damit das im zweiten Vers genannte Attribut der Sanftheit. Diese Form und auch die in der Musikalität möglich gewordene Expression von Empfindungen ist es dann auch, die der Lyrik ihren besonderen Stellenwert verschafft. Die im fünften Vers apostrophierte «ahnungsvollste Erkenntnis» ist ein interessanter Widerspruch, da sich Ahnung und Erkenntnis eigentlich einander ausschließen. Wenn es sich aber um ein Erkennen jenseits von Epistemologie handelt, das außerhalb des in der ersten Strophe genannten «überklugen Geschlechts» (I, 1) angesiedelt ist, ist genau diese Form der Erkenntnis kompatibel mit den Worten «für das Unsagbare» (III, 4). Die anthropologische Relevanz einer solchen Vermittlungsfunktion der Lyrik bewegt sich bei Saars Sprecher außerhalb eines ökonomischen Pragmatismus. Dennoch «klagt er einen gewissen Weltbezug ein»²⁹, aufgrund der Betonung von Empfindungen, Erinnerungen und ihrer Medialisierung durch das Gedicht. Letztere wurden auch durch den Drehorgelspieler im balladesken *Für den Leiermann* in universaler und die Klassengesellschaft entgrenzender Breite hervorgerufen und dadurch mit einem Anspruch von allgemeiner Gültigkeit, in direkter Opposition zu Lehrmeinungen, sozialen Hierarchien und Wissenssystemen, versehen. Was ergibt sich daraus nun für den Künstler und speziell für den Lyriker? Zwecks Beantwortung dieser Frage sei nun noch ein Blick auf einige Verse des paradigmatischen Sonetts *Einem verschollenen Lyriker* (1888)³⁰ erlaubt:

Wie lieblich klingen deiner Dichtung Laute!
 Und dennoch sind sie ungehört verklungen;
 Von Allen, die da einst mit dir gesungen,
 Warst du der Einz'ge, der den Himmel schaute.

Doch von der Dämm'ung, die dich rings umgraute,
 Ward auch zuletzt dein zarter Geist durchdrungen,
 Und eh' du völlig dich an's Licht gerungen,
 Versiegte leis' der Quell, der erst sich staute.

Dir ward das unheilvollste Loos von allen:
 Du sah'st dich, ach, für eine Zeit geboren,

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S. 55.

³⁰ Saar: a.a.O., S. 99. Ein Gedicht also, bei welchem bereits der Titel auf Verluste anspielt und damit eine Aura des Melancholischen zu inszenieren fähig ist.

Die nie gebaut an eig'nen Ruhmeshallen;

Die niemals sich ein hohes Ziel erkoren –
Und wie sie mußte in sich selbst zerfallen,
So ging mit ihr ihr Bestes auch verloren.

Ähnlich wie die Verse auf den Leierkastenspieler, kokettiert auch dieses Sonett von 1888 mit der Nichtachtung als Rezeptionshaltung gegenüber Dichtung. Die Vereinsamung des Verseschmieds wird aber synchron auch als ein Zustand der Auserwähltheit veranschlagt, die wiederum mit Saars immer wieder praktizierter Haltung eines Heroismus trotz der Vergeblichkeit allen Tuns fusioniert. Dass der Autor an dieser Stelle das Sonett als Gedichtform wählt, verwundert nicht. Ist doch dieses lyrische Genre von Anbeginn eine wesentliche Ausdrucksform zur Selbstpositionierung von Dichtung und damit auch von poetologischer Lyrik. Wie bei seiner Ode *Die Lyrik* schließt sich Saar an traditionelle Formkonzepte zwecks Transport einer Dichtungstheorie³¹ an und lässt auch hier wieder einen Sprecher in eine Anrede mit dem anonym bleibenden Lyriker treten. Wurde jedoch zuvor die Gattung bemüht, wird hier nun eine konkrete Person angesprochen, die jedoch eher repräsentativ für den gesamten Berufsstand und dessen Tätigkeit vereinnahmt werden kann. So verhält sich der im ersten Vers genannte "lieblich" klingende "Laut" der "Dichtung" geradezu kongruent mit dem Tatbestand, dass sie "ungehört verklungen" sind. Beides reibt sich nicht aneinander, sondern scheint beinahe eine Kausalverknüpfung zu ergeben. Einerseits könnte damit auf eine mögliche Ontologie des Werks angespielt werden, welches gemäß der provokanten Diktion Walter Benjamins keinerlei Hörer, Zuschauer oder Leser bedarf, um als Kunstwerk existent zu sein³². Andererseits ist Saar zu weit entfernt in seinem Denken von einem solch ontologischen Ästhetizismus. Seine Nähe zur Philosophie Schopenhauers ergibt eher eine skeptische Bespiegelung von Werk und Künstler. Dennoch wird aus der Irrelevanz seiner Tätigkeit immer noch die Möglich-

³¹ In literarhistorischer Breite wurde diese Unterart des Gedichts nachgezeichnet durch: Olaf Hildebrand (Hg.): *Poetologische Lyrik. Texte und Interpretationen*, Köln 2003; Sandra Pott: *Poetologische Lyrik. Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*, Berlin/New York 2004.

³² Bekanntlich schrieb er in seinem Aufsatz zum Übersetzer: «Denn kein Gedicht gilt dem Leser, kein Bild dem Beschauer, keine Symphonie der Hörerschaft». Walter Benjamin: «Die Aufgaben des Übersetzers», in: ders.: *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1972-1989, Bd. 4.1, S. 9-21, S. 9. Freilich wird damit nicht nur die Relevanz des Rezipienten, sondern auch eine mögliche und adressatenbezogene Intention des Produzenten geleugnet.

keit zur Kristallisation eines heroischen Habitus gewonnen. Auch steht in diesem poetologischen Sonett eher der Lyriker als seine Dichtung im Mittelpunkt der Betrachtung, was die weiteren Strophen auch bestätigen. Dichtung und Zeit werden als zwei konträr zueinander stehende Größen einer Ungleichung verstanden. Dass dieser Gedanke dennoch in die traditionelle Form des Sonetts gegossen wird, wird ihm die Qualität der Dauer zugestanden, so dass sich ästhetische und historische Zeit voneinander unterscheiden. Das bedeutet zwar den Bedeutungsverlust von Dichter und Dichtwerk in der realen Zeit, gesteht aber jener dadurch auch weniger Werthaftigkeit zu.

Dass sich dahinter auch die Gesamtsituation nicht nur des Künstlers der Moderne, sondern auch des feudalistisch geprägten Staates der Donau-Monarchie verbergen könnte, hat vor allem Claudio Magris in seiner Analyse des Saarschen Figurenarsenals herausgestellt. Für ihn wird Saar «zum Dichter der Festigkeit und des unwilligen stolzen Widerstands gegenüber dem wirren, ungeordneten Drängen des Lebens. [...] Angesichts der unvermeidlichen Niederlage haben Saars Personen einen einzigen Ausweg, das beharrliche, soldatische Schweigen des Menschen, der mit würdiger Festigkeit aus dem Leben zu gehen weiß. Saar ist der Dichter des erhabensten und männlichsten Tons des habsburgischen Mythos»³³. Dass sich auch diese Einschätzung ambivalent und brüchig gestaltet, zeigt die Künstlerfigur in Ferdinand von Saars Hundenovelle *Tambi* von 1892.

2. Nicht einmal der Hund ist ihm geblieben. *Tambi* und der isolierte Autor

Dieser recht späte Erzähltext Saars ist von der Forschung (Hoffmann, Rieder) wiederholt als negative Variante zur stark humanistisch orientierten Künstlernovelle *Der arme Spielmann* (1848) von Franz Grillparzer betrachtet worden. Während dieser seinen Tod durch die Folgen einer gewagten Rettungsaktion angesichts einer großen Flutkatastrophe erleidet, handelt es sich bei Saars Dichter Bacher um einen verzweifelten Selbstmörder, der sich

³³ Claudio Magris: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, Salzburg 1966, S. 191. Speziell an Künstler- und Offiziersfiguren wird diese Haltung pointiert herausgearbeitet von: Kazuo Kotani: «Die Würde des Untergangs bei Ferdinand von Saar», in: *Beiträge zur österreichischen Literatur* 22 (2006), S. 1-9. Interessanterweise trifft das für die lyrisierten Figurationen eher zu als für den ehemaligen Dichter Bacher in *Tambi*. Da Saar jenen als Dilettanten zeichnet, sowohl in ästhetischer als auch in sozialer Hinsicht, entbehrt auch der Selbstmord jeglichen Pathos und Opfercharakters. Er wird nicht als Heroismus verstanden, sondern als Konsequenz einer dem Leben entfremdeten Gesamthaltung des Protagonisten.

nach dem Verlust seines einzigen Freundes, der tierischen Titelfigur *Tambi*, in einen Fluss stürzt, ohne etwas für seine Mitmenschen bewirken zu können. Der ethische Anspruch des Künstlers, wie er sich bei Grillparzer oder auch Saars – mit dem Geiger durchaus verwandten – Leiermann findet, ist hier vollkommen versiegt. Somit scheint er auch die Einschätzungen Rieders und Magris angesichts der Saarschen Helden zu diskreditieren. Etwas weniger heroisierend beschreibt dann auch Hansres Jacobi die Figuren in Saars späteren Texten: «Dementsprechend handelt es sich [...] um alternde Männer, verblühende Frauen, Hypochonder und Sonderlinge, Lebensfremde oder -untaugliche, Unsichere, die dem Dasein nur mit Mißtrauen und Ängstlichkeit begegnen, um schwache und vom Leben an den Rand gedrängte Menschen»³⁴. Das hat wenig mit der humanen Kunst des von den Kritikern verlachten Leiermanns oder dem überlegenen Stoizismus so mancher Offiziersfigur in Konfrontation mit dem Zerfall des Feudalismus gemein. Da sich der Beitrag jedoch mit verschlüsselten Kunst- und Künstlertheorien des Autors auseinandersetzt, verlangt diese abstürzende und wortwörtlich in den Bach gehende Autorenfigur Bacher eine entsprechende Berücksichtigung. Hans Rieder bemerkt autobiographisch perspektivierend zu dem gescheiterten und sozial deklassifizierten Ex-Dramatiker in Saars Tiernovelle *Tambi*: «Hier hat Saar eine psychologische Studie von sich selbst entworfen, er hat den nagenden Zweifel an seinem Können, seinem Talent, jene langen Stunden selbstquälerischer Vorwürfe des eigenen Versagens als Dichter in *Tambi* Gestalt werden lassen. [...] Aus den Verzweigungen des schaffenden Künstlers Saar ist diese Gestalt des dichtenden Beamten Bacher entstanden, sozusagen als eine düstere Möglichkeit seiner Lebensbahn, deren Ende Verzicht und Resignation ist und das Dunkel eines gewollten Todes, der ein hoffnungsloses Leben endet»³⁵.

³⁴ Hansres Jacobi: «Nachwort», in: Ferdinand von Saar: *Meisternovellen*. Mit einem Nachwort von Hansres Jacobi, Zürich 1982, S. 383-404, S. 396.

³⁵ Rieder: a.a.O., S. 93 f. Es gibt auch Forschungsansätze, die bereits Grillparzer eine solche Umsetzung des persönlichen Zweifels und der Ängste vor einem Misserfolg in ein konkretes Narrativ attestieren. Vgl. Wolfram Mauser: «Franz Grillparzer *Der arme Spielmann* – oder: Von der Lust an einer Angst-Biographie», in: ders. (Hg.): *Phantasie und Deutung: Psychologisches Verstehen von Literatur und Film. Frederick Wyatt zum 75. Geburtstag*, Würzburg 1986, S. 57-69. Dem wäre jedoch das Umschwenken des scheiternden Künstlers in eine soziale Verantwortung und damit in praktisches Handeln entgegenzusetzen. Grillparzers Held stirbt aufgrund der Folgen seiner Rettungsaktion und vollzieht damit ein Selbstopfer in beinahe martyrologischer Tradition, wodurch seine Geige für Barbara zum Kultgegenstand, ja zur Reliquie wird. Saars Bacher stirbt nur für sich allein und hinterlässt lediglich einen verbeulten Hut, womit auch dieses kennzeichnende Attribut des bürgerlichen Manes eine Ridikülisierung erfährt. Zum Tradition des Opfer-Konzepts vom Barock bis zur

Das ist ebenso kurz gegriffen wie überzeugend richtig. Aber warum sind das Scheitern und die gesellschaftliche Nichtachtung für den Saarschen Künstlertypus so entscheidend und inwieweit deckt sich das tatsächlich mit der eigenen Selbsterortung im literarischen Feld und den daraus erwachsenden Schreibweisen? Zunächst ist die Figur des Bacher alles andere als ein heroischer oder trotziger Standhalter. Er orgelt nicht einfach weiter wie der Leiermann und bleibt nicht so ethisch standhaft wie der gehörnte Aristokrat in *Schloß Kostenitz* (1892). Er bleibt nur unbelehrbar. Jedoch nicht aus Stolz oder einem Heroismus ex negativo, sondern aus der Passivität und damit einer Gemütskrankheit heraus. Daher ist es auch kein Zufall, dass der Autor diese Erzählung von der Stadt an die Peripherie der Wald- und Dorfgesellschaft verlegt und damit diese geradezu als Habitat und Fluidum von Bachers Gemütskrankheit und Verfallenheit inszeniert, die ja auch mit dem absoluten Zusammenbruch aller Kreativität und Produktivität korrespondiert. Oder um Werner Hoffmann zu zitieren: «Das Nichtbestehen der Lebenskrise, in die der Protagonist gerät, seine totale Vereinsamung und sein moralischer Zusammenbruch als direktes Gegenbild zum armen Spielmann»³⁶, lassen eine Verbindung von Ästhetik und sozialer Ethik wie sie sowohl durch Grillparzers Geiger als auch durch Saars *Leiermann* möglich war, ins Leere laufen. Vielleicht wird auch dadurch die Künstlerfigur vom Erzähler von allen entgrenzenden Attributen befreit, da diese mit Blick auf Grillparzers Narration «umgekehrt den Weg radikaler Negativierung beschritten hat»³⁷, wie es Hoffmann pointiert. Somit wird sie, von den ästhetisierenden Rahmenbedingungen frei geschaltet, zu einer Art Studienobjekt für psychologisierende Hypothesen von Seiten des Ich-Erzählers degradiert. Die Szientifizierung des Gegenübers geht also einher und konform mit der Abnahme des künstlerischen und ästhetischen Nimbus. Ob dies ein mit den Herausforderungen der Moderne korrespondierender Prozess des Verfalls ist, wäre ebenso zu klären wie die sich daraus ergebenden Folgen für das Selbstverständnis vom Künstler, gerade auch in Bezug zu Saars lyrisierten Figurationen im ersten Abschnitt. Jedenfalls kann sich Bacher bereits vor seinem mehr oder weniger freiwilligen Exil auch nicht gegenüber den Reglements des literarischen Feldes behaupten. Sein kommunikativer Dilettantismus erweist sich ihnen gegenüber als inkompatibel. Die Kritik eines Theaterdirektors «schleuderte den armen Dichter fast vom Stuhle

klassischen Moderne vgl. Katja Malsch: *Literatur und Selbstopfer. Historisch-systematische Studien zu Gryphius, Lessing, Gotthelf, Storm, Kaiser und Schnitzler*, Würzburg 2007.

³⁶ Hoffmann: a.a.O., S. 269.

³⁷ Ebd.

hinab. Er wurde fahl wie der Tod; dann begann er in stummer Scham immer stärker aufzuglühen»³⁸. Das antizipiert seinen Untergang.

Bacher selbst stellt sich gegenüber dem Erzähler als einen von Schaffenskrisen und Dilettantismus heimgesuchten Autor dar: «Da drinnen lebte und webte es! Eine Fülle von Gestalten drängte sich in mir – aber wie ich sie fassen, wie ich sie von mir loslösen wollte, zerflossen sie – um mir wieder und wieder als daseinsfordernde Schatten zu nahen. Und als ich endlich, meine Unmacht erkennend und auf hohen Ruhm verzichtend, mich von ihnen ab- und den gewöhnlichsten, ausgetretensten Pfaden der Natur zuwandte, versagte mir mein Geist auch dort»³⁹. Geistes- und Willensschwäche korrespondieren miteinander und bilden einen Künstler, dessen Ideen an ihrer Ausführung und Materialisierung scheitern⁴⁰. Er selbst integriert in seine Argumentation die medizinischen Diskurse seiner Zeit und spricht eher vermutend als wissend von «einer erschlafften Faser des Gehirns und [...] einer widerstrebenden Blutwelle»⁴¹. Daher können die projektierten Werke auch nicht Teil des literarischen Feldes werden. Und der Erzähler registriert schon zuvor während der Lektüre des einzigen Dramas, das Bacher je zustande gebracht hat, «eine weichliche Schwäche [...], die mir mit der Natur des Dichters selbst im Zusammenhang zu stehen schien»⁴². Das bringt Bacher in die Nähe der *Décadence* oder auch einer impressionistischen Stilauffassung, die in der beginnenden literarischen Moderne auch durch die Rezeption von Autoren wie Turgenjew, Gontscharow oder Jens Peter Jacobsen ihren Anfang nahm und für die sich auch Saar selbst empfänglich zeigte. Bachers Probleme im Theaterbetrieb reüssieren zu können, spiegeln auch Saars eigene erfolglose Versuche wieder, sich als Dramatiker zu etablieren. Das sah er eigentlich als seine Hauptaufgabe an, während das lyrische und novellistische Werk von ihm selbst eher als Nebentätigkeit betrachtet wurde. Bachers Verzweiflung und Resignation spiegeln damit die Unmöglichkeit wider, in der von Saar auch so präferierten Gattung des historischen Dramas bestehen zu können. Doch im Gegensatz zu Saar legt

³⁸ Ferdinand von Saar: «Tambi», in: ders.: *Die Steinklopfer. Tambi. Zwei Novellen aus Österreich*. Nachwort von Hans Rieder, Stuttgart 2001, S. 47-85, S. 53.

³⁹ Ebd., S. 56 f.

⁴⁰ Auch dem realen Saar war materielle Absicherung nur dank seiner intensiven Kontakte zum weiblichen Hochadel möglich. Über diesen Austausch informiert: Karlheinz Rossbacher: *Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien*, Wien 1992, bes. S. 95-102.

⁴¹ Saar: a.a.O., S. 57.

⁴² Ebd., S. 51.

sich Bacher nicht auf andere Gattungen fest und ergibt sich dem depressiven Trunk⁴³. Die vom Erzähler am Theaterstück festgestellte Ästhetik der Schwäche und Weichheit wird vom Kunst- zum Lebensprinzip und hat daher nur eine zerstörende Wirkung, ganz im Gegensatz zum vitalisierenden Potential des Leiermanns, der eine soziale Positionen entdifferenzierende Wirkungsästhetik auf seine Zuhörerschaft ausübt. Bacher dagegen verweigert im Laufe der Novelle immer mehr die Kommunikation und «versank sofort wieder in sich»⁴⁴. Er wird zur Monade.

Um den von Rieder benannten Charakter der «psychologischen Studie»⁴⁵ zu garantieren, wählt der Autor Saar für seine Erzählung einen anonym bleibenden Ich-Erzähler aus. Dieser wird zum teilnehmenden Beobachter und Kommentator des zerbrochenen Schriftstellers Bacher und dabei hin- und hergerissen vom sich durch soziale Empathie auszeichnenden Begleiter des Parias bis hin zum Studien betreibenden Forscher, welcher das gesamte Verhalten Bachers einer analytischen Exegese unterzieht. Bacher wird zum Objekt der Studien des Ich-Erzählers, welcher in ihnen zugleich auf einer allgemeineren Ebene über die Situation des versagenden Künstlers reflektiert. Für Bacher ist laut Rieder typisch «der Dilettantismus des Lebensuntüchtigen, das Pseudo-Künstlertum [...], das zu kraftlos ist, um nach außen wirken zu können, das nun gleichsam wie ein verzehrendes Feuer nach innen brennt und die Persönlichkeit aufzehrt»⁴⁶. Die Surrogate, die sich Bacher sucht, also der Hund Tambi⁴⁷ und der billige Wein, können diesen Prozess nur verdrängen, jedoch nicht aufhalten. Auch in dieser Symbiose, die eine Gemütsverfassung bzw. psychische Erkrankung zum Narrativ oder zum Anlass einer kunsttheoretischen Reflexion werden lässt, bestätigt sich der Stellenwert Saars als Wegbereiter der literarischen Moderne.

⁴³ Außerdem verfügt Saars alter Ego auch nicht über aristokratische Mäzenatinnen, die ihn wie in einer Art hoch elaborierten Fanclub unterstützen könnten. Saar konnte sich wohl dem publizistischen Brotverdienenden auch nur verweigern, weil er eben als sogenannter «Schloßdichter», wie es Kobau sinnig formuliert, ausreichend Unterstützung und ein repräsentatives Umfeld fand. Bacher wäre dann quasi ein Ferdinand von Saar ohne die Schwestern von Wertheimstein, Fürstin zu Hohenlohe und Josephine von Knorr. Vgl. Ernst Kobau: *Rastlos zieht die Flucht der Jahre ... Josephine und Franziska von Wertheimstein – Ferdinand von Saar*, Wien/Köln/Weimar 1997, S. 363.

⁴⁴ Saar: a.a.O., S. 77.

⁴⁵ Rieder: a.a.O., S. 93.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Zumal sich der unbändige, vom Jagdtrieb nicht abzubringende, Hund als Korrelat der Desozialisierung Bachers deuten ließe. Ein Jäger bezeichnet ihn auf entgrenzende Weise auch als «Bastard». Saar: a.a.O., S. 69.

Bereits in der ersten Begegnung mit dem Ich-Erzähler erscheint Bacher als eine sich selbst isolierende und die Umwelt exkludierende Figur. Obgleich mitten in einem Gasthaus sitzend «schien [er] zu schlummern; wenigstens hatte er das Haupt auf die Arme gelegt, die verschränkt auf der Tischplatte ruhten»⁴⁸. Mit dieser geschlossenen Formation weicht er stark von der klassischen Ikonographie des Melancholikers ab, der zumindest in Dürers berühmter Allegorie *Melancholia I* noch in die Welt schaut und das abgestützte Haupt nicht vollständig vergräbt. Der Dissens zur Umgebung ist also von Anfang an in dieser Verweigerungshaltung gegeben.

Zugleich ist es diese Abkehr des Künstlers, die zunächst das eher epistemologische als das empathische Interesse des Ich-Erzählers weckt. Bacher wird damit zu einer Art Fall-Studie. Die Frage ist jedoch, wofür er exemplarisch in Anschlag zu nehmen ist: Für eine psychologische Betrachtung, eine Sozial- und Milieu-Studie oder für eine Kunsttheorie? Mit Blick auf das durch die Forschung immer wieder herausgearbeitete antizipierende Potential der Novellistik Saars hinsichtlich der psychologisierenden Erzählkunst Arthur Schnitzlers⁴⁹ und ihrer beinahe schon deterministischen Subsumierung menschlichen Handelns unter die Allmacht der Triebe, sowie seiner Rezeption der pessimistischen Philosophie Schopenhauers, wäre in der Tat der kunsttheoretische Gehalt von *Tambi* anzuzweifeln. Auch wenn der Protagonist ein gescheiterter und mit Anonymität bestrafter Dramatiker ist, stehen nicht so sehr dessen ästhetische Konzepte, ja auch nur wenig die soziale Positionierung des Künstlers in der Moderne im Vordergrund, sondern ein von Depressionen, Trunksucht und Todestrieb getriebener und überdeterminierter Protagonist. Letzteres dominiert letztendlich sein gesamtes Auftreten in der Narration⁵⁰. Für den Novellisten Saar ist das kein ungewöhnliches Thema. Neben der Todesverfallenheit ist es vor allem ein übergroßer Sexualtrieb oder auch eine Erotomanie, die seine Figuren ins Unglück stürzen lässt, so auch den Offizier *Conte Gasparo* in der gleichnamigen Erzählung von 1897. Die Unterordnung unter den Trieb bestimmt

⁴⁸ Ebd., S. 48 f.

⁴⁹ Diese Gemeinsamkeiten hat herausgestellt: Wolfgang Nehring: «Vergänglichkeit und Psychologie. Der Erzähler Ferdinand von Saar als Vorläufer Schnitzlers», in: Karl Konrad Pohlheim (Hg.): *Ferdinand von Saar. Ein Wegbereiter der literarischen Moderne. Festschrift zum 150. Geburtstag mit den Vorträgen der Bonner Matinee und des Londoner Symposions sowie weiteren Beiträgen*, Bonn 1985, S. 100-116.

⁵⁰ Dazu: Jean Charue: «Zum Determinismus bei Saar», in: Karl Konrad Pohlheim (Hg.): *Ferdinand von Saar. Ein Wegbereiter der literarischen Moderne. Festschrift zum 150. Geburtstag mit den Vorträgen der Bonner Matinee und des Londoner Symposions sowie weiteren Beiträgen*, Bonn 1985, S. 235-263.

daher auch die kunsttheoretische Reflexion eines Bacher und macht eben diese irrelevant für sein gesamtes Agieren im Text. Er und sein italienischer Leidensgenosse sind Figuren des *Fin de Siècle*, also für den Untergang bestimmt. Dass dieser schlussendlich eher eine biologistische und psychologische Erklärung als eine ästhetische, wie durchaus in der *Décadence-Literatur* üblich, erhält, verstärkt den Charakter der narrativen Fallstudie und nimmt neue Erzählformen bereits vorweg, zumal sowohl der Ex-Dramatiker Bacher als auch der Offizier Gasparo von einem anonym bleibenden Ich-Erzähler beobachtet und bewertet werden, der zwischen Verantwortungsbewusstsein und epistemologischer Neugierde hin- und herschwankt. Giselheid Wagner fasst diesen Themenschwerpunkt bei Saar auch folgerichtig zusammen: «Wenn auch die frühen Erzählungen bereits Hinweise auf die Biologisierung des Menschen und seine Unfreiheit enthalten, so tragen die späteren Texte diese Haltung offen zur Schau»⁵¹. Damit sind die Triebesessenheiten der Saarschen Akteure «besonders in den späteren Texten meist die Ursache für die Unmöglichkeit des Glücks»⁵². Die Beschwichtigungsversuche der Ich-Erzähler gegenüber den beobachteten Studienobjekten muten daher höchstens wie retardierende Elemente an. Sie vermögen es nicht mehr, eine Wende herbeizuführen. Insofern steht Bacher für eine Dystopie vom Künstlertum, für ein Angstbild Ferdinand von Saars und die Konsequenz einer radikalen Dichotomie von Künstler und Gesellschaft, als deren Folge auch die Unproduktivität des aller Sozietät entfremdeten Dramatikers zu nennen wäre.

Dass Saar dennoch Künstlertypen für eine solch deterministische Disposition auswählt, mag mit den Erfahrungen in eben diesen Milieus zu tun haben, mit den bereits genannten und in seiner Biographie immer wieder auftauchenden Zweifeln an den eigenen Fähigkeiten und dem Interesse an den für das *Fin de Siècle* so charakteristischen Figuren, zu denen Künstler, Offiziere und Aristokraten zählen, die allesamt für eine Verfallsgemeinschaft repräsentativ eintreten, für das untergehende Kakanien aber auch für spezifische Lebens- und Denkweisen, die sich angesichts der Herausforderungen durch die Moderne als unterlegen erweisen. Diese Milieus werden auch in einigen Novellen plastisch beschrieben und geben vielleicht eher Aufschluss über die kunsttheoretische Verortung und Positionierung. Saars Skepsis gegenüber einem radikalen Naturalismus und Positivismus ist bekannt und tut sich in Salondiskussionen zu Beginn seiner späten Novelle

⁵¹ Wagner: a.a.O., S. 106.

⁵² Ebd.

Sündenfall (1898) kund⁵³. Die Lektürepräferenzen der Diskutanten geben auch Aufschluss über Saars bisweilen ambivalentes Verhältnis zu modernen Strömungen und sollen abschließend in den Überlegungen Berücksichtigung finden.

3. Theorie im freien Gespräch? Saars Literaturkonzept im *Sündenfall*

Hält man sich an die kommunikationstheoretischen und diskursanalytischen Bestimmungen in Jürgen Habermas *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962), dann sind der (groß-)bürgerliche Salon oder eben auch das Rauchzimmer institutionell abgesicherte Entfaltungsorte eines freien Gesprächs, in dem sich ein Diskurs etablieren kann. Obgleich vor allem auf die kommunikativen Voraussetzungen der Zeit um 1800 bezogen, atmet auch noch das Rauchgespräch in Saars Erzählung von 1898 diesen so freien Dampf ein, wenn mir diese Bemerkung gestattet ist. Die Teilnehmenden entstammen einer homogenen sozialen Schicht und sind daher intime Kenner des zeitgenössischen literarischen Geschmacks. Doch wichtiger als die Rekonstruktion von schichtenspezifischem und kulturelle Distinktionen bestätigendem Lektüerverhalten kurz vor der Jahrhundertwende, sind die mit den Lesefrüchten verbundenen ästhetischen Kategorien, die immer wieder in dem Salon-Dialog in Saars Text auftauchen⁵⁴. Sie informieren über einen epochenspezifischen Paradigmenwechsel zwischen traditioneller und moderner Literatur aber auch über ein mögliches literarisches Selbstverständnis bezüglich der narrativen Genres, so dass an dieser Stelle postuliert werden kann, dass die sich an das Gespräch anfügende intradiegetische Erzählung eines der beiden Gesellschafter quasi die Einlösung der zuvor diskutierten Erzählmodi ist und genau den dort benannten Zwitterzustand der Prosa zwischen Moderne und Vormoderne bestätigt⁵⁵. Wie wird dieser jedoch zuvor benannt?

⁵³ Ferdinand von Saar: «Sündenfall», in: ders.: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Im Auftrage des Wiener Zweigvereines der Deutschen Schillerstiftung mit einer Biographie des Autors von Anton Bettelheim herausgegeben von Jakob Minor, Leipzig 1908, Zehnter Band. S. 235-273. Dass gerade Naturalisten wie Henrik Ibsen und Gerhart Hauptmann zur Jahrhundertwende mit ihrem dramatischen Werk so viel Erfolg hatten, war für einem dem Theater so zugetanen Autor wie Ferdinand von Saar gewiss nicht einfach zu ertragen.

⁵⁴ Das verhält sich also zum Teil ähnlich indirekt und versteckt wie in Saars Besprechung der Gedichte seiner Mäzenin Josephine von Knorr.

⁵⁵ Dazu bereits erste Hinweise in dem Beitrag von: Dagmar Appelt und Silvia Koller: «Ferdinand von Saar: *Sündenfall*», in: Rolf Tarot (Hg.): *Erzählkunst der Vormoderne*, Berlin/Berlin/Frankfurt am Main 1996, S. 389-398. Mit dem Terminus «Vormoderne» wird ein liminaler Grenzbereich angedeutet, in dem sich Saar als Erzähler, Lyriker und indirekt

Was auf den ersten Blick wie eine geschmäckerliche und tendenziöse Plänkelei zweier Dilettanten erscheinen mag, bildet nichts anderes als den poetologischen und extradiegetischen Rahmen der eigentlichen Novelle. So kommt es in dem Gespräch zu einer eindeutigen Bevorzugung des postromantischen russischen Autors Iwan Turgenjew und seiner Novelle *Frühlingsfluten* (1872) gegenüber dem naturalistischen Romancier Zola und seines dramaturgischen Kollegen Henrik Ibsen. Beide trugen zu dieser Zeit, oder mit Saar gesprochen: «innerhalb der Wechsel des Zeitgeschmacks und [...] Vergänglichkeit des literarischen Ruhmes»⁵⁶ einen Siegeszug durch Literaturkritik, Feuilleton und Lektüerverhalten davon, was sich auch nachteilig auf Saars eigene publizistische Erfolge auswirkte. Die Kategorien, mit denen beide Männer im extradiegetischen Abschnitt von *Sündenfall* ihre Vorliebe für Turgenjew begründeten, verhält sich nahezu deckungsgleich mit Saars Beurteilung der Gedichte Josephine von Knorrs und seiner Apotheose des Leiermanns in der Ballade von 1894. Da ist unter anderem von *Tonarten*⁵⁷ und einer Weichheit die Rede, sowie von der Möglichkeit, über den Roman zur Memoria zu gelangen. Was der Hofrat in Saars Erzählung als Eigenschaften und Kritikpunkte der Prosa Turgenjews, zugewiesen durch das Feuilleton, referiert, kann ebenso für Saars eigene Texte veranschlagt werden: «Freilich fehlte es auch schon damals nicht an Kritikern, die ihm am Zeuge flickten. Er war ihnen zu “weich” – und sie fanden es tadelnswert, daß er beständig nur die Schwäche schilderte»⁵⁸. Daran hält sich Saar, vor allem präferiert er die Unterordnung des Willens unter den Trieb. Zugleich ist die Reminiszenzen auslösende Kraft des Kunstgenusses entscheidend für die Paradigmen ästhetischer Erfahrung bei Saar. Genau diese anthropologisch relevante Katalysatorwirkung des Kunstgenusses wurde auch dem Spiel des Leierkastenmanns bescheinigt. Es ist dann auch die Turgenjew-Reminiszenz⁵⁹, die seinem Leser die persönliche Erinnerung

agierender Kunsttheoretiker bewegt. Ich werde abschließend und auswertend darauf zurückkommen.

⁵⁶ Saar: a.a.O., S. 241.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Die sich aber auch in anderen Werken des österreichischen Schriftstellers findet. Vgl.: Larissa Poluborjarinova: «Stoffe und Motive Iwan Turgenjews im Werk Ferdinand von Saars (unter besonderer Berücksichtigung von *Ginevra*)», in: Michael Boehringer (Hg.): *Ferdinand von Saar. Richtungen der Forschung, Directions in Research. Gedenkschrift zum 100. Todestag*, Wien 2006, S. 51-67. Das von Turgenjew übernommene Zurückgelassenwerden des geliebten Gegenüber und das sich daraus ergebende Scheitern der Liebeskonstellation ist ein beliebtes Thema in den Novellen Ferdinand von Saars, so auch in *Der Exzellenzherr*

vermittelt. Lektüre und Memoria fallen also als imaginative Modi zusammen. Und die Erinnerung wird mit Verfahren der Einbildungskraft und damit auch des Fingierens mit Hilfe von Turgenjews Novelle generiert, über die Patricia Howe in ihrem Aufsatz über pikturale Vergegenwärtigungen der Vergangenheit bei Saar behauptet, sie sei «Saar's chief literary model [...] The inner narrative in turn imitates Turgenjev's»⁶⁰.

So bemerkt dann auch der Hofrat als Rezipient der *Frühlingsfluten*: «Es geht doch nichts über das Glück der Einbildung! – Aber auch sonst hat mich das Buch ganz traurig gestimmt. Ich bin nämlich durch diese Frühlingsfluten in meine eigene Vergangenheit zurückgeschwommen»⁶¹. Das Erinnern, Einbilden und damit auch Erzählen exprimiert sich hier über Metaphern des Fließens und Strömens. Das markiert sowohl Dynamik als auch Sanftheit, zugleich aber auch die Unmöglichkeit, sich der Suggestivkraft der durch die Narration evozierten Memoria zu entziehen. Sie reißt den Leser mit, ohne ihn völlig der Passivität zu überantworten. Dass der Hofrat vom Zurückschwimmen spricht, lässt zumindest auch ein aktives Verlangen nach der Rückkehr in die Vergangenheit vermuten. Dass diese sowohl positiv wie beim *Leiermann*, als auch negativ oder pessimistisch besetzt sein kann, zeigt eine gewisse Neutralität und Wertfreiheit gegenüber dieser anthropologisch relevanten Komponente ästhetischer Erfahrung. Auch wird damit nach Haberland ein für die Saarschen Novellen allgemein gültiges Konzept vom Erzählen erkennbar: «Die Rückwendung in die Geschichtlichkeit der Stimmung und des die Einzelcharaktere definierenden Ambientes – sie hat er von Anfang an als bestimmendes Prinzip seiner formal ausgereiften, konventionellen Prosadichtung gesehen und die Titel seiner Teilsammlungen mit entsprechenden sprachlichen Signalen versehen»⁶². Zugleich sieht Haberland aber in diesem Hang zur auch von Patricia Howe immer wieder betonten Retrospektive bzw. «nostalgia»⁶³ – als durchaus

(1882), wo sich die Unerfülltheit einer Liebe lediglich aus kommunikativen Missverständnissen ergibt, die aber wiederum auf der historischen und sozialen Gender-Codierung ihrer beiden Verursacher beruhen.

⁶⁰ Patricia Howe: «The Image of the Past in Ferdinand von Saar's Novellen», in: Karl Konrad Pohlheim (Hg.): *Ferdinand von Saar. Ein Wegbereiter der literarischen Moderne. Festschrift zum 150. Geburtstag mit den Vorträgen der Bonner Matinee und des Londoner Symposions sowie weiteren Beiträgen*, Bonn 1985, S. 137-149, S. 141.

⁶¹ Saar: a.a.O., S. 242.

⁶² Haberland: a.a.O., S. 72.

⁶³ Howe: a.a.O., S. 141. Nostalgie und Wehmut sind damit nicht mit dem pejorativen Attribut der Schwäche besetzt, sondern werden, aufgrund ihrer anthropologischen Bedeutung, ästhetisch aufgewertet, was auch die Nähe zu Turgenjew erklärt.

auch ästhetischen Erfahrungsmodus für die literarischen Figuren im Text und wohl auch den Leser – eine entscheidende Differenz zur späteren Wiener Moderne in Gestalt Schnitzlers oder Hofmannsthal: «Der entscheidende Unterschied etwa dieser Dichter zu Saar ist jedoch der, daß sie entweder die Ästhetisierung bis zum Äußersten getrieben haben [...] oder der Bezug zum Leben der Gegenwart mit seinen psychischen und mentalitären Besonderheiten ganz eng war»⁶⁴. So wie Saar zwischen realistischer und modernistischer Literaturauffassung situiert werden kann, positioniert sich auch sein Werk zwischen Ästhetisierung und Psychologisierung. Es ist also bis in seine äußerste Konsequenz durch Liminalität gekennzeichnet. Und liminal sind auch letztendlich der ästhetische Zustand und die Situation des Künstlers in Saars Texten und der dahinter stehenden Poetologie. Das kann man kritisch sehen wie Haberland, der da schreibt: «Saar ist zu tief mit seiner Zeit verwurzelt und zugleich zu wenig innovativ in Form und Inhalt, um seine Leser wirklich beeindruckend zu können»⁶⁵. Das lässt sich aber zugleich auch als entscheidendes Charakteristikum seiner Werke und seiner Literaturkonzeption begreifen. Gerade Saar lehnt ja einen zu starken Aktivismus ebenso ab, wie eine naturalistische Mimesis. Diese bilden den Grenzbereich, vor dem sowohl seine Figuren als auch er selbst stehenbleiben.

Die abschließende Frage wäre nun, wie Saar selbst mit der zeitgenössischen Literatur umgeht, wie er sie beurteilt und welche Schlussfolgerungen sich darauf für seine poetologischen Überlegungen ziehen lassen. Wenn der junge Saar beispielsweise Friedrich Uhls Roman *Das Haus Fragstein* (1878) in seiner frühen Rezension in der Wochenschrift *Die Gegenwart* als «die Schöpfung eines echten Dichters» bezeichnet, dann begründet er dieses Lob damit, dass jener «nicht bloß in hohem Maße die Gabe der Beobachtung und die Kunst des Erzählens, sondern auch eine ganz außerordentliche Gestaltungskraft besitzt. Diese letztere ist es, was man in neueren Romanen so häufig vermißt»⁶⁶. Damit benennt der Rezensent die Kategorien, welche auch die eigenen lyrischen und narrativen Arbeiten formal, stofflich und inhaltlich konfigurieren sollen. Beobachten – Erzählen – Gestalten bil-

⁶⁴ Haberland: a.a.O., S. 72.

⁶⁵ Ebd., S. 82.

⁶⁶ Ferdinand von Saar: «Ein Roman aus Österreich. *Das Haus Fragstein*. Roman von Friedrich Uhl. Wien 1878. Manz», in: ders.: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Im Auftrage des Wiener Zweigvereines der Deutschen Schillerstiftung mit einer Biographie des Autors von Anton Bettelheim herausgegeben von Jakob Minor, Leipzig 1908, Zwölfter Band S. 152-159, S. 154.

den die konstitutive und sich gegenseitig ergänzende Trias der Poetik Ferdinand von Saars und ihrer Umsetzung. Dass eben diese Poetik eher in den Werken selbst implizit zu finden war, beweist die Untrennbarkeit von Konzeption und Realisierung bei diesem Autor im liminalen Raum der Vormoderne, dessen Position der Kulturhistoriker Carl E. Schorske bündig zusammenfasst: «Die Kunst vermochte entweder finstere Wahrheiten darzustellen oder einen Schönheitstempel als Refugium vor der Wirklichkeit zu errichten. Saar stand vor dieser Alternative, nahm beides wahr und war weder vom einen noch vom anderen überzeugt. Sein Herz blieb in der Welt Stifeters, wo die Kunst sich mit Wissenschaft und Sittlichkeit vereinigen konnte, in fortschreitender und erlösender Funktion. Sein Verstand brachte ihn aber dazu, das Trauma der modernen Gesellschaft darzustellen»⁶⁷. Und damit auch die Situation des Künstlers in dieser Gesellschaft, eine Konstellation die von den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts bis zur Jahrhundertwende in Ferdinand von Saars Texten figurativ und narrativ Gestalt annimmt und mitunter versucht, sowohl ästhetische als auch ethische Einsprüche einzulösen, um die anthropologische Wichtigkeit ästhetischer Erfahrung und auch des Kunstgenusses zu behaupten.

⁶⁷ Carl E. Schorske: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*, Frankfurt am Main 1982, zit. nach Jacobi: a.a.O., S. 402.

Barbara Di Noi
(Firenze)

*Baudelaires «Les Phares» und Nietzsches Gedicht
«Das Feuerzeichen» aus dem Zyklus «Dithyramben des Dionysos»*

[Baudelaire's «The Beacons» and Nietzsche's Poem «The Fire Signal»
from the Cycle «Dithyrambs of Dionysus»]

ABSTRACT. This essay reflects on the aesthetic and rhetorical strategies used by Nietzsche and Baudelaire in two poems, which at first glance scarcely show any resemblance. The poems are Baudelaire's *Les Phares* and Nietzsche's *Feuerzeichen* from the late *Dithyramben*. In both cases, the central image of the Lighthouse and the Symbol of Light refer to the difficult relationship of the "Great Man" to the crowd; but they are also linked to the idea that "Great Men" follow their destiny of loneliness and are like stars, whose light will not be seen by others until after their death.

Bezüglich des Dithyrambus *Ruhm und Ewigkeit* hat schon Wolfram Groddeck in seiner gründlichen Studie auf den Einfluss Baudelaires hingewiesen¹. Die Anregung zur Lektüre der *Fleurs du Mal* «dürfte von Paul Bourget ausgegangen sein», wie Groddeck mit Anlehnung an Pestalozzi (1978) behauptet². In Frage kommt für *Ruhm und Ewigkeit* Baudelaires Gedicht *Le voyage*, wo das Bild der *ballons* in Verbindung mit den «vrais voyageurs» auftaucht. Der Vergleich mit dem *Balle* kehrt bei Nietzsche in einer Notiz aus dem Jahre 1888, wo von den höheren Menschen gesagt wird: «In die Höhe gedrückt, gleich dem Balle – das nennen sie steigen» (KGW VII 1, 654). In Verbindung mit der aufsteigenden Bewegung stellt der stark dynamische Trieb das Bindeglied zwischen dem französischen Dichter und Nietzsches

¹ W. Groddeck: *Friedrich Nietzsche. «Dionysos-Dithyramben»*. Berlin 1994, Band II: *Die Dionysos-Dithyramben – Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk*, S. 429. Abschnitt «Ein Baudelaire-Intertext?».

² P. Bourget: *Essais de psychologie contemporaine* [1881], dann Paris 1901. Nietzsche hat aber den Text in der Auflage von 1883 gelesen. K. Pestalozzi: *Nietzsches Baudelaire-Rezeption*. In: *Nietzsche-Studien* 7 (1978), S. 158-178. Vgl. J. Le Rider: *Nietzsche et Baudelaire*. In: *Littérature* 86 (1992), S. 85-101.

produktiver Rezeption³ im Rahmen der Dithyramben dar, wo das ursprüngliche «Voyage»-Thema zur «Welt-Flucht» der höheren Menschen wird. Damit verbunden ist der Fluch des Ruhms, der als Prostitution und Erniedrigung des Dichters abgelehnt wird⁴.

Hier wird die These vertreten, dass auch für *Das Feuerzeichen* der Einfluss Baudelaires von Belang ist. Bereits bei der Wahl des Titels könnte das programmatische Gedicht *Les Phares* Pate gestanden haben⁵. *Les Phares* gehört nicht zu den Gedichten, die sich Nietzsche in seinem Exemplar angestrichen hatte. Trotzdem teilt es mit den vermerkten Gedichten (*Le Masque, Elévation, Hymne à la Beauté, L'amour de Mensonge, L'homme et la mer, De profundis clamavi, Le voyage*)⁶ den erhabenen Ton, das allegorische Verfahren, den stark selbstreflexiven Inhalt samt dem Hinweis auf die leere Transzendenz.

1. Ruhm und Wirkungsabsicht

Wie Benjamin erkannte, sind die ersten Gedichte der *Fleurs* «sämtlich der Figur des Dichters gewidmet. Aus ihnen geht, gerade indem der Dichter sich auf ein Amt und einen Auftrag beruft, hervor, daß die Gesellschaft keine solchen mehr zu vergeben hat»⁷. Die polemische Gegenüberstellung von Dichter und Gesellschaft samt der unsicher gewordenen Lage des Autors innerhalb einer Ordnung, die von der *Bêtise* beherrscht ist, schreibt sich in Baudelaires Anwendung der Allegorie hinein. Wie bekannt hat Benjamin diese als Widerspiegelung derselben Gewalttätigkeit ausgedeutet, mit der der Dichter sich gegen die Vermarktung des eigenen Werks wehrt. Darüber

³ Eine ähnliche produktive Rezeption fremder Anregungen hat Pestalozzi für die frühen lyrischen Versuche Nietzsches feststellen können, die auf die Schuljahre in Pforta zurückgehen. Schon damals kam Nietzsche darauf an, «sich als Autor erleben zu können» und schon diese frühen Gedichte versuchte er zu Sammlungen zusammenzustellen (K. Pestalozzi: *Nietzsches Gedicht «Noch einmal eh ich weiter ziehe ...» auf dem Hintergrund seiner Jugendlyrik*. In: *Nietzsche-Studien* 13 [1984], S. 102).

⁴ Groddeck, zit., II, S. 228. Groddeck spricht u.a. von «dithyrambischer Einsamkeit, als dem Zustand, wo Tauschen nicht möglich ist und aus dem das Schenken entspringt».

⁵ Auf *Les Phares* im Zusammenhang mit Delacroix weist ausdrücklich Pestalozzi im obengenannten Aufsatz hin.

⁶ Fünf unter diesen Gedichten gehören zur ersten Sektion der *Fleurs*, deren markantester Zug der hohe, erhabene Ton ist. Zu dieser Sektion gehört auch *Les Phares*, die eine mit den *Correspondances* konkurrierende *ars poetica* enthält. Nietzsche las die *Fleurs* in der Auflage von 1882. Besonders intensiv hat er das berühmte Vorwort von Théophile Gautier angestrichen (Ch. Baudelaire: *Les Fleurs du mal. Précédées d'une notice par Th. Gautier*. Paris 1882).

⁷ W. Benjamin: *Das Passagen-Werk*. Hrsg. von R. Tiedemann, Frankfurt/M. 1989, Band I, S. 399. In Folgendem als PW abgekürzt.

hinaus besteht der zerstörerische Trieb der Allegorie in der Zerstückelung jeglicher organischen Einheit. Die Gewalt, die in Baudelaires Allegorie zum Ausdruck kommt⁸, stammt aus dem Willen zur Unterbrechung des Weltlaufs, der mit einer entschiedenen Abweisung des Fortschrittsgedankens zusammenhängt; auch Nietzsche hat jede Idee des Fortschritts für sinnlos in Sache der Kunst gehalten und als solche abgewiesen⁹.

Gegen Benjamin, der der Dichtung Baudelaires eine kurzerhand politische Interpretation unterschoben hätte, hat sich Karl Heinz Bohrer überzeugend geäußert¹⁰. Bohrsers Bedenken gilt besonders dem Schock-Begriff, der wie bekannt im Mittelpunkt von einigen Interpretationen Benjamins steht (*Über einigen Motiven bei Baudelaire* mit Bezug auf das Gedicht *A une passante*); ausgerechnet der Schock-Begriff prägt darüber hinaus Benjamins Auffassung der Allegorie. Bohrer ist nämlich der Meinung, der Begriff finde in Benjamins Baudelaire-Interpretation nur eine vage, zu unbestimmte Anwendung¹¹. Benjamin habe nämlich die temporale Bedingung nicht beachtet, die keinen Gedächtnisraum zur Vergegenwärtigung der mythischen Figur (etwa Andromache in *Le Cygne*) zulässt.

Ein gewisser Trieb zur Fragmentierung kündigt sich in Nietzsches *Feuerzeichen* und besonders in der Genitivmetapher «Trümmer alter Sterne» an, wo «Trümmer» als Apposition der «verschlagenen Schiffer» vorkommt und an derselben Tendenz zur Versteinerung des Organischen teilnimmt, die das Gedicht als Ganzes durchzieht¹². Ich vermute, dass hier etwas von der

⁸ PW I, S. 417: «Der destruktive Impuls Baudelaires ist niemals an der Abschaffung dessen interessiert, was ihm verfällt. Das kommt in der Allegorie zum Ausdruck, und das macht die regressive Tendenz in ihr aus. Auf der anderen Seite aber hat die Allegorie es, eben in ihrem destruktiven Furor, mit der Austreibung des Scheins zu tun [...] Und das ist die progressive Tendenz der Allegorie».

⁹ So liest man etwa im *Antichrist*, einem Werk, das wie die *Dithyramben* zu Nietzsches später Produktion gehört: «Der „Fortschritt“ ist bloß eine moderne Idee. Der Europäer von heute bleibt in seinem Werte tief unter dem Europäer der Renaissance; Fortentwicklung ist schlechterdings *nicht* mit irgendwelcher Notwendigkeit Erhöhung, Steigerung, Verstärkung» (KGW IX/6).

¹⁰ K. H. Bohrer: *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*. Frankfurt/M. 1997, S. 77-107. Bohrer, der zunächst an den Einwand Adornos gegen die Anwendung der sozialhistorischen Methode in Benjamins Essay *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* knüpft, schreibt, es sei ein noch zu erklärendes Paradox, dass gerade Benjamin, der als erster und vor allen die «kontemplative Struktur von Baudelaire Lyrik, einschließlich der Reflexionsfigur des Abschieds» erkannte, dann eine sozialhistorische Lektüre der *Fleurs* unternahm, die «der poetischen Eigenart von Baudelaires Dichtung» überhaupt nicht gerecht wird (S. 78).

¹¹ Ebd., S. 210.

¹² PW I, S. 416: «Die Allegorie sieht das Dasein im Zeichen der Zerbrochenheit und

Phantasmagorie vom Lumpensammler weiterwirkt¹³, die in der Bildlichkeit von Baudelaires *Pariser Tableaux* eine Zentralstelle einnimmt, und die mit der Allegoriauffassung des 19. Jahrhunderts zusammenhängt. Eine solche dekonstruierende Tendenz wirkt auf Nietzsche weiter, nur dass sie in Gegensatz zu Baudelaires Vision der Großstadt auf eine angeblich natürliche Landschaft transponiert wird¹⁴.

Bei Nietzsche und Baudelaire geht es schließlich um einen Prozess der Ich-Verdinglichung, der bis zur Ich-Versteinerung getrieben wird. Das Ich veraltet, indem es von der eigenen Vergangenheit Abschied nimmt. Dies ließe sich auch mit Bohrers Theorie der Trauer versöhnen: die Vergangenheit – sowohl die persönliche und als auch die geschichtliche – erscheint hier als Katastrophe; die Figuration des vereinsamten, isolierten Einzelnen, der sich polemisch der Menge entgegensetzt, hängen in beiden Dichtern mit der Bildlichkeit der Ruinen zusammen. Es ist kein Zufall, dass Nietzsche im Zusammenhang mit dem französischen Dichter einen berühmten Horaz-Vers fand: «Ridentem – statt «impavidum» der Vorlage – ferient ruinae». Den Vers hatte Gautier als Umschrift einer Photographie aus Baudelaires letzten Jahren benutzt. Aber gerade den Vers hatte Baudelaire selber in der Verteidigungsschrift verwendet, wo er Heinrich Heine gegen Janin in Schutz genommen hatte. Diese Schrift, die Baudelaire nie zur Lebenszeit veröffentlichte, konnte Nietzsche in seiner Crépet-Auflage der *Fleurs* finden.

Die Bildlichkeit der Insel, die entstehungsgeschichtlich zum ältesten Kern von Nietzsches Dithyrambus gehört, stellt in Form der metaphorischen Versteinerung eine psychische Lage dar¹⁵. Die Verschmelzung von psychischer Gestimmtheit und äußerer Situation regiert die Textur des ganzen Dithyrambus, wo das Ich und die öde, fast trauervolle Seelandschaft als

der Trümmer stehen wie die Kunst. Das l'art pour l'art errichtet das Reich der Kunst außerhalb des profanen Dasein. Beiden ist der Verzicht auf die Idee der harmonischen Totalität gemeinsam, in der Kunst und profanes Dasein einander nach der Lehre sowohl des deutschen Idealismus wie des französischen Eklektizismus durchdringen».

¹³ Zum Mythologeme des Lumpensammlers siehe H. Stenzel: *Baudelaire und Blanqui als antiromantische Vordenker Benjamins*. In: *Walter Benjamin und die romantische Moderne*. Hrsg. von H. Brüggemann und G. Oesterle. Würzburg 2009, S. 308.

¹⁴ K. H. Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt/M. 1981, S. 147: «Das Fehlen der großen, als entfremdendes Grauen erlebten Metropole ist ebenso kennzeichnend für den einen [Nietzsche], wie ihr Erleiden konstitutiv für den andern [Baudelaire] war».

¹⁵ Groddeck, zit., II, S. 377, der den Ausdruck «Robinson-Insularität» zitiert aus dem Brief an Köselitz vom 10. Oktober 1886.

umtauschbare und sogar aufeinander bezogene Elemente vorkommen. Ausgerechnet auf der Möglichkeit solchen Umtausches beruht das allegorische Verfahren, das darüber hinaus den Umschlag oder besser das Verlegen des Innen nach Außen voraussetzt. Die Aufhebung des Gegensatzes zwischen einem vermeintlichen Kern, der sich als Innerlichkeit stellt, und der in diesem Fall versteinerten *physis* erweist sich als Prinzip der zahlreichen Zusammensetzungen, die im Dithyrambus ausgestreut sind. Man könnte sogar behaupten, dass Nietzsches Komposita mit Metaphern, Vergleichen und Katachresen bei Baudelaire gleichzusetzen sind; der überwiegend nominale Stil, der daraus resultiert, steigert den Eindruck einer erfrorenen, erstarrten Landschaft. Als Apposition der aus dem Meeresgrund aufsteigenden Insel erscheint bei Nietzsche das Kompositum «Opferstein», das deutlich den Tod und Selbsthingabe des Subjekts andeutet. Die Technik der Zusammensetzungen führt zur allegorischen Intention, die wiederum auf die Zerstörung des ästhetischen, harmonischen Scheins abzielt, an dessen Stelle sie die schriftlichen Zeichen aneinanderreihet¹⁶. Als Buchstaben einer Schrift, *recte* als syntagmatische Aufeinanderfolge von Zeichen, die auf die Schrift verweisen, symbolisiert diese «zusammengesetzte» Landschaft die Ersetzung des Ich durch die geschriebene Seite; das Subjekt wird also durch das eigene Werk abgelöst. Dies könnte neues Licht auf jene «konzentrische Stellung» des Gedichts selber im Zyklus der «Dionysos-Dithyramben» werfen, die Groddeck zurecht hervorgehoben hat¹⁷. Wie ein Feuerzeichen oder ein Leuchtturm ragt das Ich über das eigene fragmentarische Werk auf wie über eine tote Ruinenlandschaft, worüber es wacht. Obwohl der «schwarze Himmel» auf die Nacht hinweist, kann man auch im fünften Dithyrambus eine ähnliche Opposition zwischen letheischer, horizontaler Fläche des Meers und vertikalem Aufschwung erblicken, die im Zarathustras «Großen Mittag» (IV) die Bildlichkeit der Ewigkeit prägte. Nicht anders als Baudelaires Polarität von *spleen* und *idéal* ist auch Nietzsches Auffassung der Ewigkeit immer vom Bewusstsein des nahen Untergangs des Ich geprägt. Nur auf Kosten des eigenen Schwundes und Selbsthingabe ist die Ewigkeit als Selbst-Vernichtung zu erreichen.

¹⁶ Ebd., S. 135: «Der Vorgang der Zusammenfügung der im Text evozierten „Vorstellungen“ vergegenwärtigt im poetischen Verfahren des Textes die ursprüngliche, technische Bedeutung des Begriffes „Symbol“. Das Symbol als das „Erkenntniszeichen“ stellt sich daher nicht wie die Metapher als ein Verfahren der Ersetzung dar, sondern als eines der Zusammensetzung».

¹⁷ Ebd.

Es böte sich hier ein möglicher Schlüssel zum Verständnis des rätselhaften Oxymoron «todtenstillen Lärm»¹⁸; diese Formulierung ist wiederum auf die Aufhebung einer Polarität zurückzuführen. Es geht nämlich hier um die Opposition «Stille»/«Lärm», wo die akustische Wahrnehmung auf das Erönen der Sprache hinweist, während die Todesstille das Aufhören jeder Sprache beschwört, das das Versinken des Bewusstseins ins Nichts begleitet. In seinem berühmten Sonett *Correspondances* hatte Baudelaire vom «langage des fleurs und des choses muettes» gesprochen; er hatte eine Sprache beschworen, die dort anfängt, wo die menschliche Sprache aufhört. Diese Sprache, die das Ende der Wortsprache überhaupt voraussetzt, lenkt die Aufmerksamkeit auf die Musik als ideales Medium des dionysischen Erlebnisses. Nietzsche strebt wie Baudelaire vor ihm nach der Überwindung jeder anthropozentrischen Bildlichkeit; nicht anders als Baudelaire ist er auf der Suche nach einer «neuen» Sprache, wodurch sich der Tod, bzw. das Aufhören des Subjekts aussagen ließe: diese Suche geht mit der Erkenntnis einher, dass das Tote, Versteinerte und Inorganische dem Lebendigen und Organischem überlegen ist. Im Rahmen solcher Überlegenheit, die wiederum das Streben des Lebendigen nach der Rückkehr zum inorganischen, lethargischen Zustand begründet, ließe sich die totenhafte Meerlandschaft ausdeuten. Das Meer, das auch bei Baudelaire als «Spiegel der Melancholie» auftritt, ist das wichtigste Symbol, das in seinen Gedichten auf den ständigen Wechsel von Tod und Leben hinweist. Oder man denke etwa an *Invitation au Voyage*, wo die Meerfahrt auf die Suche nach dem «nouveau» hinweist und das Neue mit dem Tod zusammenfällt. Meer und Musik bringen darüber hinaus beide Dichter in Verbindung: so erkennt bei Baudelaire die menschliche Seele im Meer der Töne sich selbst, während bereits beim jungen Nietzsche der Rhythmus der Wellen (*Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*) auf das ewige Spiel der Gegensätze, auf die ständige, ziellose Abwechslung von Schaffen und Zerstören hinweist.

Mit höchster Prägnanz spricht Bohrer von «Gleichzeitigkeit von Glück und Unglück, von Präsenz und Schwinden der Präsenz»¹⁹. Das Bindeglied zwischen insularischer Bildlichkeit des Dithyrambus und Zarathustras «großem Mittag» stellt die Erläuterung der Bizetschen Musik dar, die ebenfalls in die Konstellation des alkyonischen Augenblicks gehört²⁰. Also umfasst

¹⁸ Ebd., S. 236.

¹⁹ Bohrer, zit., S. 494: «Hier [Erläuterung der Bizetschen Musik] kann kein Zweifel daran aufkommen, daß Bewußtsein von Glückserfahrung und Abschied davon in eins fallen».

²⁰ «Diese Musik ist heiter; aber nicht von einer französischen oder deutschen Heiterkeit. Ihre Heiterkeit ist afrikanisch, sie hat das Verhängnis über sich, ihr Glück ist kurz, plötzlich, ohne Pardon» (*Der Fall Wagner*, KGW VI, S. 15).

Nietzsches höchst komplexe Auffassung des Glücks den «großen Mittag» Zarathustras wie die afrikanische Heiterkeit von Bizets Musik, die schwarze und tödliche Meer-Landschaft des fünften Dithyrambus. Dass Bewusstsein des Glücks bei ihm mit dem Abschied vom Glück selbst zusammenfällt, hat mit der gegenseitigen Feindseligkeit zu tun, die Denken und Selbsterkenntnis dem wahren Glück entgegensetzen. Die Intuition eines Glücks, das nur solange dauern kann, bis es sich selbst nicht kennt, umschreibt Nietzsche mit der Konstellation einer «unschuldigen Musik»: einer Musik nämlich, die erst in der Verkennung von sich selbst bestehen darf, was in den Dithyramben dem «grossen Schweigen» des Meers entspreche.

Mir liegt hier nicht daran, mechanische Korrespondenzen zwischen Baudelaire und Nietzsche festzustellen; noch weniger gehe ich von Nietzsches passiver Übernahme bzw. Rezeption vereinzelter Bilder des französischen Dichters aus. Mit einigen davon war Nietzsche allerdings schon lange vor der Lektüre Baudelaires vertraut, wie etwa die Metapher der untergehenden Sonne aufzeigt, die er zunächst von Schopenhauer und später von Emerson übernahm²¹. Im Rahmen der *Dithyramben* unterliegt jedoch das Motiv einer semantischen Verschiebung; die ursprünglich erkenntnistheoretische Bedeutung der Vorlage – bei Schopenhauer kommt nämlich die Sonne als Metapher des Willens und besonders des Willens zum Untergang vor – tritt in den Schatten der poetologischen Reflexion zurück: Da Nietzsche jetzt «nur Narr, nur Dichter» sein will, kommt dem alten Bild eine überwiegend ästhetische und selbstreflexive Prägung zu.

Mir liegt vielmehr daran, auf eine gewisse Wahlverwandtschaft zwischen Nietzsche und Baudelaire aufgrund einer ähnlichen Auffassung des dichterischen Berufs und des Subjekts überhaupt aufmerksam zu machen. Von jeweils verschiedenen Gesichtspunkten her haben beide Dichter die Krise der traditionellen Idee des cartesianischen Subjekts erlebt. An die Stelle dieses einheitlichen Ich tritt jetzt ein Subjekt auf, das sich aus einer Mannigfaltigkeit von Rollen und Masken zusammensetzt. Ein Ich also, das weder Kern noch Schale hat, ein Individuum, das sich als Dividuum erweist und sich über den gemeinen Gegensatz von Leiden und Handeln hinwegsetzt. Im Gedicht *L'beautontimoroumenos* («Der Selbsthenker») sagt Baudelaire: «Je suis la plaie et le couteau! [...] Et la victime et le bourreau! Je suis de mon

²¹ V. Vivarelli: *L'immagine rovesciata. Le letture di Nietzsche*. Genova 1992, S. 21-28. Besonders dieses Bild, das zugleich auf den Opfertod des Subjekts und auf die Verschwendung seiner ausstrahlenden Wärme hinweist, dient Nietzsche als Mulde, die er jeweils in den verschiedenen Stufen seines Gedankengangs anders erfüllt hat. Zu Nietzsches Verhältnis zu Emerson siehe A. Mittasch: *Friedrich Nietzsche als Naturphilosoph*. Stuttgart 1952, S. 38.

coeur le vampire ...»)»²². Im Dithyrambus *Zwischen Raubvögeln* liest man: «Jetzt – / von dir selber erjagt, / Deine eigene Beute, / in dich selber eingehoht»: Auch hier begegnet uns das Ich als Selbsthenker, und dies vielleicht wegen der tragischen Unfähigkeit, den Trieb zur Selbsterkenntnis loszuwerden.

Eine solche neue Auffassung des Subjekts als Herde und aus einer Mannigfaltigkeit von Teilen zusammengesetzt, die sich nur noch perspektivisch zur Einheit reduzieren lässt²³, bringt die Desavouierung der übertragenen poetologischen Formen mit sich: in einer Welt ohne Subjekt – wo das Ich sich als grammatische Funktion bzw. Fiktion enthüllt – gerät auch die übernommene Erlebnisdichtung ins Wanken; dies geht auf formaler Ebene mit dem Umstand einher, dass auch die Grenze zwischen Poesie und Prosa fließend wird, was von den jeweiligen Zeitgenossen eher als Mangel rezipiert wurde. Sie warfen der Dichtung Nietzsches und Baudelaires vor, mehr prosaisch/philosophisch als lyrisch zu sein²⁴. Beiden wurde überhaupt eine Armut an «Naturbildern» vorgeworfen²⁵.

Eine weitere Verbindung lässt sich bei beiden Dichtern zwischen den Begriffen von Glück und Rhythmus herstellen. Noch ehe er Baudelaire las, hatte Nietzsche in *Menschlich Allzumenschliches* nach der Metapher des Tanzes in Ketten gegriffen, um auf den Rhythmus hinzuweisen, der der Dichtung und der Prosa nicht weniger als der Musik innewohnt²⁶. Im Aphorismus 92

²² Das Gedicht Baudelaires wird von Bohrer mit Bezug auf die Kategorie des Schmerzes zitiert. Nach Bohrer wäre aber falsch, «Nietzsche und Baudelaire vergleichen zu wollen». Um diese Unmöglichkeit zu begründen, zieht er fast ausschließlich biographische Argumente heran. «Deshalb also enthält die Metapher Schmerz keine psychologisch-empirische Erfahrung, die beiden gemeinsam wäre» (Bohrer, *Plötzlichkeit*, zit., S. 147).

²³ Man sehe etwa die Aphorismen aus den Jahren 1882-1883: «Das Ich erst in der Heerde. Gegensatz dazu: im Übermenschen ist das Du vieler Ichs von Jahrtausenden zu Eins geworden (also die Individuen sind jetzt zu Eins geworden): Und der unmittelbar darauffolgende: «Das Ich enthält auch eine Mehrzahl von Wesen (wie in der Heerde) kein Widerspruch. Ebenso als Mehrheit von Kräften» (KGW VII, 1, S. 167).

²⁴ Benjamin gibt in seinem Baudelaire-Aufsatz die Ansicht Leconte de Lisle's wieder, «Baudelaire habe seine Gedichte aus einer prosaischen Fassung in den Vers übertragen» (PW I, S. 227).

²⁵ Groddeck zitiert Clemens Heselhaus, dessen Exegese von *Die Sonne sinkt* «für ein nach wie vor gültiges Vorurteil» repräsentativ ist: das philosophische Verlangen nach Deutlichkeit erscheint Heselhaus störend und fremd der lyrischen Gattung. Erst die «naturhafte Metaphorik» der letzten Zeile würde zur Rettung des Gedichts gelingen (Groddeck, II, S. 172).

²⁶ Der junge Nietzsche hatte die «wohlklingende Bewegung» der *Hyperion*-Prosa mit dem «Wellenschlag des erregten Meeres» verglichen. (Darüber R. Görner, *Nietzsches Kunst*. Frankfurt/M. 2000, S. 39-40).

der *Fröhlichen Wissenschaft* theorisiert er den poetischen Wert der Prosa: «Man beachte, dass die großen Meister der Prosa fast immer auch Dichter gewesen sind, sei es öffentlich oder auch nur im Geheimen und für das Kämmerlein»²⁷. Die Verwischung der Grenze zwischen philosophischer Reflexion und Dichtung geht mit der Durchdringung von Prosa und Poesie einher, die sich bei Baudelaire und Nietzsche als höchstes Ideal erweist. So konnte Baudelaire in seinem Vorwort zu den Kleinen *Prosagedichten* schreiben: «Wer hat nicht vom Wunderwerk einer poetischen Prosa geträumt?» («*Qui n'a pas rêvé le miracle d'une prose poétique?*»).

Was Baudelaire über die beschwörende Macht von Rhythmus und Prosodie sagt, deckt sich teilweise mit dem Rhythmus-Begriff des jungen Nietzsche. In seinen Vorlesungen über die griechische Rhythmik hatte bereits der junge Philologe den Unterschied zwischen *rhythmos* (Ordnung) und *rhythmizomenon* (geordneter Stoff, was sich auf rhythmische Weise ordnen lässt) festgestellt. Schon damals verstand Nietzsche in seiner antideterministischen, äußerst dynamische Auffassung den Rhythmus als die vorläufige Form, die eine unfeste, der fortwährenden Verwandlung ausgesetzte Materie im selben Augenblick einnimmt, als sie sich in Bewegung setzt. Dieser augenblicklichen und äußerst wandelbaren Form entspricht etwa die flüchtige Bewegung der Wellen. Bei allen Musikern, auf die er sich später als Gegenpol zur Musik Wagners berief, hob Nietzsche die Eigenschaften der tänzerischen Leichtigkeit und den tanzenden oder wiegenden Rhythmus hervor. So etwa im Fall von Chopins *Barcarole*²⁸ oder Bizets *Carmen*.

2. «*Les Phares*» und die «erstarre Unruhe».

In Baudelaires Gedicht *Les Phares* wird jeder Maler metonymisch durch das eigene Werk vergegenwärtigt. Der Künstler hat sich in eine imaginäre Malerei, eine künstlerische Landschaft verwandelt, die jedoch keinem bestimmten, tatsächlich von dem jeweiligen Künstler gemalten Werk entspricht. Geschichtsphilosophisch stellt *Les Phares* die Idee des Fortschritts in der Kunst radikal in Frage.

Wie Cornelia Klettke richtig erkennt, die an Baudelaires Gedicht eine gründliche Analyse gewidmet hat, durchdringt die Opposition von *Spleen* und *Idéal* das gesamte Textsystem²⁹. Die ersten acht Strophen präsentieren

²⁷ KGW V/2, S. 203.

²⁸ KGW IV/3, S. 619.

²⁹ Cornelia Klettke: *Baudelaires «Les Phares» – eine Blume des Bösen*. In: *Text – Interpretation – Vergleich*. Festschrift für Manfred Lentzen zum fünfundsiebszigsten Geburtstag. Hrsg. v.

eine ideelle Pinakothek, sind gleichsam ein imaginäres Museum oder Galerie, wo Baudelaire sieben Maler aus verschiedenen Epochen und unterschiedlicher Herkunft sammelt. Auch die Auswahl der Künstler scheint jede gewöhnliche Erwartung enttäuschen zu wollen: was haben nämlich Watteau und sogar Puget, ein Bildhauer, mit Goya, Michelangelo, Leonardo da Vinci gemeinsam? Solche bizarre und höchst willkürliche Sammlung ist jedoch auf die Apotheose des «peintre-Poète» Delacroix orientiert, der hier als Identifikationsfigur des Dichters und somit als Paradigma des modernen Künstlers überhaupt auftritt. Hier liegt wie gesagt keine exakte Beschreibung der Werke vor. Metaphorizität und Allusionstechnik stehen eher im Dienste einer Ersetzung des jeweiligen Künstlers mit dem Werk. Es handelt sich um acht «Miniaturportraits», gleichsam Medaillons, wobei jeder Künstler durch eine Häufung von Metaphern charakterisiert wird³⁰. Mit der Beschwörung Delacroix' eröffnet das Gedicht autoreflexive Perspektiven. Wie der Maler betrachtet auch Baudelaire die ganze sichtbare Welt als ein «magazin d'images et des signes», wo alles zur Allegorie wird. Noch wichtiger erscheint mir, was Cornelia Klettke gegen Ende ihrer Interpretation sagt: «Es scheint, als konstruiere Baudelaire mit seinem Identifikationsmodell eine Konstellation, die einem Sonnensystem gleicht»³¹.

Das hat mit derselben konzentrischen Auffassung zu tun, die Blanquis Kosmologie ins Weltall projiziert³². Baudelaires Wandlung der Allegorie und Blanquis *L'éternité par les astres* haben die Struktur der «erstarrten Unruhe» gemeinsam. Einen konzentrischen Bau konnte Groddeck anhand einer gründlichen Analyse auch als Gerüst des Gedichts *Das Feuerzeichen* feststellen³³. Aus der Abhandlung *Fatum und Geschichte* des jungen Nietzsche (Osterferien 1862) geht ganz klar hervor, wie das Denkbild der kreisenden Laufbahnen Nietzsche von vornherein vertraut war. Hier bedient er sich

J. und E. Leeker. Berlin 2005, S. 45-57. Darin stellt Klettkes Interpretation diejenige von Cellier in Frage; nach dem französischen Kritiker sollte sich die Opposition lediglich auf die Polarisierung von zwei Künstlergruppen gründen.

³⁰ Klettke, S. 49.

³¹ Klettke, S. 50.

³² PW I, S. 414: «Die erstarrte Unruhe wird in Blanquis Weltansicht zum status des Kosmos selbst. Der Weltlauf erscheint hiernach eigentlich als eine einzige große Allegorie. Erstarrte Unruhe ist übrigens die Formel für Baudelaires Lebensbild, das keine Entwicklung kennt».

³³ Groddeck, zit., II, S. 135: «Die bedeutungszentrierende Logik der symbolischen Bildlichkeit findet ihre Entsprechung im konzentrischen Bau des Textes [...] und in der konzentrischen Stellung des Gedichtes selber im Zyklus der Dithyramben».

nicht mehr der übertragenen Vorstellung von «Stufen», sondern des Bildes von umeinander bewegenden Kreisen: «Alles bewegt sich in ungeheuren immer weiter werdenden Kreisen um einander; der Mensch ist einer der innersten Kreise»³⁴.

Wenn man davon ausgeht, dass in Baudelaires Gedicht die einzelnen bildenden Künstler ersatzweise für ebenso viele Sterne ein und derselben Konstellation stehen, dann ergibt sich eine ähnliche konzentrische Struktur von kreisenden Laufbahnen, wie sie Blanqui im letzten Kapitel des genannten Werks umrissen hatte. Auch bei Nietzsche ist seit dem *Zarathustra* die Gleichsetzung von Sonne/Gestirn und höherem Menschen anzunehmen. Nicht anders als in der «erstarrten Unruhe», die der Allegorie ihre oxymorische Struktur verleiht, halten sich in Nietzsches *Feuerzeichen* zwei gegenläufige Bildlichkeiten die Waage: die eine verweist auf die Erstarrung und Versteinerung und dient zur Beschwörung einer zeitenthobenen Urlandschaft; die andere besteht aus Luft, Rauch, züngelnde Flamme, bewegliche Schlange. Diese zweite metaphorische Reihe ruft zusammen mit den Wellen die gegensätzliche Vorstellung der Flüchtigkeit und unaufhaltsamen Wandels hervor. Ein solcher Gegensatz von Versteinerung und Bewegung, Erstarrung und Auflösung geht mit der geradezu rhythmischen Abwechslung von Einzelheit und Mannigfaltigkeit, von Singular und Mehrzahl einher, die das Gedicht bis zur mikrologischen Struktur durchzieht.

Zur Zeit von *Ecce Homo* wird Nietzsche ausgesprochen zu seinem eigenen Leser; was die rhetorische Suche nach der Wirkung begründet³⁵. Aus diesem Grund spielt er eine Doppelrolle: er will Dichter und Philosoph, Künstler und Kunstkritiker, aber zugleich Dichter, Philologe und Selbstdedeutend sein. In diesem Sinne werden ihm die eigenen Werke zu «Zeichen», aus denen sich das eigene Ich rückwärts herauslesen lässt. Bei Nietzsche könnte die Absicht, das eigene Werk gleichsam in verkehrter Abspiegelung zu lesen, als ganz für sich existierend und selbständig für die Gebärde der Umkehrung zuständig sein: Darüber hinaus könnte das Bestehen auf solche Selbständigkeit des Werks vom eigenen Urheber das zyklische Auftauchen

³⁴ Friedrich Nietzsche, *Jugendschriften in fünf Bänden*. Hrsg. v. H.-J. Mettke und K. Schlechta, München 1994, Band II, S. 57.

³⁵ Eine ähnliche Verdopplung, die das Ich von sich selbst trennt und objektiviert, durchzieht die *Dithyramben*. Hier setzt Nietzsche eine Tendenz fort, die schon *Ecce Homo* kennzeichnet: «das Eine bin ich, das andere sind meine Schriften», liest man im *Vorwort*. (*Warum ich so gute Bücher schreibe*). Ähnliches gilt nach Sommer auch für den ungefähr in demselben Zeitraum entstandenen *Antichrist* (A. U. Sommer, *Friedrich Nietzsches Der Antichrist. Ein philologisch-historischer Kommentar*. Basel 2000, S. 51-52).

des Zeichenmotivs begründen³⁶. Eng mit der Zeichenhaftigkeit hängt das Thema des Ausdrucks zusammen³⁷. Groddeck schlägt zurecht vor, das «Fragezeichen» als Grundfigur des eigenen Werkes zu lesen³⁸. Das Fragezeichen ist allerdings auch das Ergebnis einer Verwandlung: die Schlange, die alttestamentarische Allegorie der Sünde und der Verführung, wird eben zum Fragezeichen. Hier verführt die Schlange zur Selbsterkenntnis. Die Suche nach dem eigenen Selbst kann und darf zu keinem eindeutigen und endgültigen Ergebnis gelangen; darauf verweist die ironische Verwandlung der Schlange selbst.

3. Kosmologie der ewigen Wiederkehr

Im Rahmen von Nietzsches Zyklus stiftet die Wiederkehr des Wortmotivs «Zeichen» die wichtigste Korrespondenz zwischen fünftem und achtem Dithyrambus, wie Groddeck erkannt hat³⁹. Zurecht bemerkt er diesbezüglich eine perspektivische Umkehrung, die sich im Übergang vom fünften zum achten vollzieht⁴⁰. Auch hinsichtlich anderer Gebärden und Motive bestimmt das Prinzip der perspektivischen Umkehrung das Verhältnis zwischen den einzelnen Gedichten des Zyklus. In *Ruhm und Ewigkeit* ist etwa das lyrische «Ich», das «aus fernsten Fernen» ein Zeichen sieht, und zwar ein sinkendes Sternbild. Im fünften Dithyrambus ist hingegen das Zeichen mit dem lyrischen Ich identisch, und ausgerechnet dieses Zeichen wird aus der Ferne von unbekanntem Zuschauern wahrgenommen:

Meine Seele selbst ist diese Flamme,
 unersättlich nach neuen Fernen
 lodert aufwärts, aufwärts ihre stille Gluth.

Das Kompositum Sternbild bezieht sich hier nicht auf den einzigen Stern, sondern auf eine Sterngruppe, eine Konstellation also; die Zusam-

³⁶ Groddeck, zit., II, 174: «Der symbolisch verdichtete Text von «Das Feuerzeichen» ist kein lyrisches Gedicht, er bestimmt sich vielmehr als ein dem «vollkommenen Gedicht» transzendenter Ort, als das Zentrum der Zeichen».

³⁷ Man sehe ein Fragment aus dem Herbst 1887 (KWG VIII 2, 205): «Entweder ist unsere Welt das Werk und der Ausdruck (der modus) Gottes [...]».

³⁸ Groddeck, zit., II, S. XVI.

³⁹ Ebd., S. 237: «Mit dem Wort «Zeichen» korrespondiert der achte Dithyrambus mit dem fünften».

⁴⁰ Ebd.: «In das Feuerzeichen ist das Fragezeichen eine Setzung Zarathustras und zugleich eine Feststellung des dithyrambischen «ich» [...] Während am Ende des fünften Dithyrambus das Zeichen zum Universum gewendet wird, kehrt hier, in *Ruhm und Ewigkeit*, ein Zeichen aus dem Universum zurück».

mensetzung «Sternbild» wird somit zum Träger einer kosmologischen Auffassung, die in den gestirnten Himmel die Vorstellung der ewigen Wiederkunft, der Vervielfältigung und Wiederholung projiziert. Wie in einem Kurzschluss führt die Konstellation zum Zeichen- und Zahlmotiv zurück; so entsprechen in *Ruhm und Ewigkeit* den sieben Einsamkeiten die sieben Sterne, die wiederum auf verschiedene Dichter hinweisen. Es wäre also möglich, in diesem Zugriff nach dem Zahlmotiv einen Hinweis auf die intertextuelle Dimension einzusehen. Wie Groddeck sehr scharfsinnig bemerkt, wird in *Ruhm und Ewigkeit* die thematische «siebente Einsamkeit» des Gedichts *Das Feuerzeichen* zum kompositionellen Prinzip⁴¹. Daraus zieht er die Folge, dass das Sternbild sich als «Siebengestirn», d.h. als Plejaden ausdeuten lässt⁴².

Auch in Baudelaires Gedicht *Les Phares* kommt die Zahl sieben vor. Sieben sind nämlich die Maler, die dem achten, Delacroix, also dem Leuchtturm der modernen Kunst vorangehen und dessen düstere Apotheose gleichsam vorbereiten. Dem «Sieben» haftet also Zeichencharakter an. Die Wiederkehr der Zahl stellt darüber hinaus bei Nietzsche eine Verbindung zwischen den Dithyramben *Das Feuerzeichen*, *Die Sonne sinkt* und *Ruhm und Ewigkeit* her. In Baudelaire vorletzten Strophe befindet sich sogar die dreifache Wiederholung der Zahl «tausend», wo «mille» offensichtlich auf die unendliche und vergebliche, trostlose Wiederkehr des Gleichen verweist:

C'est un cri répété par mille sentinelle,
 Un ordre renvoyé par mille porte-voix;
 C'est un phare allumé sur mille citadelles,
 Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois!

[Ein Schrei, den tausendfach die Schildfahnen wiederholt,
 Verstärkt durch tausend Stimmen, ein Befehl;
 Ein Feuer angezündet auf tausend Zitadellen,
 Ein Ruf von Jägern, die verloren in den großen Wäldern irren!]

Die Zahl hat also einerseits mit der Wiederholung zu tun, sie weist andererseits auf den perspektivischen Wandel ein und derselben Substanz hin, die sich unter immer neuen Masken verbirgt. Ähnliches hatte Baudelaire in seinen *Tableaux Parisiens* zum Ausdruck gebracht und dies ganz besonders dort, wo das Ich (ironischerweise auch als «héros» bezeichnet), einer ano-

⁴¹ Ebd.: «Die siebente Einsamkeit [...] wirkt in *Ruhm und Ewigkeit* als kompositionelles Prinzip, indem die Siebenzahl und die Differenz von sechs zu sieben den Text numerisch strukturiert».

⁴² Ebd.

nymen Menge («la foule») gegenübersteht, oder wo es in der Vervielfältigung einer Figur, die wie in einem Spiegelbild siebenmal multipliziert wird (*Les sept Vieillards*), den Reflex der eigenen Spaltung wie in einer Halluzination erblickt. So schrieb Baudelaire selber in den *Fusées*, einem Text, den Nietzsche las und tief verstand: «Le plaisir d'être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre ... Le nombre est dans tout ... L'ivresse est un nombre ... Ivresse religieuse des grandes villes»⁴³.

Auch Nietzsche spricht in den Fragmenten vom Frühjahr-Sommer 1883 von der «Lust an Seines-Gleichen, als seinen Vervielfältigungen»; er fügt jedoch hinzu, sie sei nur dann möglich, «wenn man an sich selber Lust hat»⁴⁴.

Es ist wohl möglich, dass Baudelaire die Intuition der «ivresse du nombre», des Rausches der Vervielfältigung einem anderen Dichter verdankt, jenem Henri Heine, der er gegen Janin und die Betöser der Bildungsphilister seiner Zeit in Schutz genommen hatte. Von ihm kannte Baudelaire nicht nur das *Buch der Lieder*, sondern auch die *Salons*, deren Wichtigkeit für seine eigene Kunstkritik kaum zu überschätzen ist⁴⁵. In einem der *Salons* hatte Heinrich Heine seine mystisch anmutende Auffassung der Zahl ausgelegt. Aus der folgenden Stelle geht u.a. hervor, wie eng das Zahlenmotiv mit dem Ausdruck, d.h. mit dem zeichenhaften und notwendigerweise mangelhaften Hinweis auf das Unaussprechliche zusammenhängt:

Man kann die Ideen, wie sie in unserem Geiste und in der Natur sich kundgeben, sehr treffend durch Zahlen bezeichnen; aber die Zahl bleibt doch immer Zeichen der Idee, nicht die Idee selber. Der Meister bleibt dieses Unterschieds noch bewußt, der Schüler aber vergißt dessen und überliefert seinen Nachschülern nur eine Zahlenhieroglyphik,

⁴³ Ch. Baudelaire: *Œuvres*. Texte établi, présenté et annoté par C. Pichois. Paris 1961, vol. II, S. 627-626.

⁴⁴ KGW VII, 1, 285, 7 [103]. So geht die Aufzeichnung weiter «Je mehr dies aber der Fall ist, um so mehr geht das Fremde uns wider den Geschmack: der Haß und Ekel am Fremden ist gleich groß wie die Lust an sich».

⁴⁵ Darüber B. Küster: *Heines Bedeutung für Baudelaires Beurteilung von Kunst*. In: *Heine-Jahrbuch* 48 (2009), S. 116-140. Der wichtigste Vermittler und Übersetzer von Heine in Frankreich war gewiss Gerard de Nerval. Beide Dichter waren durch eine tiefe und sympathische Freundschaft verbunden. Von Heine übersetzte Nerval die meisten *Intermezzi*- und *Nordsee*-Gedichte, außerdem die zwei *Traumbilder*. Über Nerval und Gautier als Vermittler zwischen Heine und Baudelaire siehe auch G. Hoffmeister: *Heine in der Romania*. Berlin 2002, S. 39-61.

bloße Chiffren, deren lebendige Bedeutung niemand mehr kennt [...] das Geistige in seiner ewigen Bedeutung erlaubt kein Fixieren.

In seiner *Einleitung der platonischen Dialogen* hatte Nietzsche mit Bezug auf den *Timaeus* auf das mathematische Wesen der Weltseele verwiesen:

Zwischen dem Sinnlichen u. den Ideen steht nur das Mathematische in der Mitte. Nun aber hält auch die Weltseele die Mitte zwischen den Ideen u. dem Sinnlichen, also muß sie der Gattung der mathemat. Dinge angehören.⁴⁶

4. *Glück und Wille zum Untergang*

Das Glück, das sich bei Nietzsche und Baudelaire im Rhythmus realisiert, involviert den Selbstmord bzw. Opfertod des Subjekts und zielt somit auf die Wiederherstellung einer Ureinheit, die den Schranken des *principium individuationis* vorangeht. Deshalb bezeichnet Nietzsche die Insel als Opferstein: nur im Zeichen des Todes und des nahen Untergangs darf das Ich vorläufig zur Selbstbehauptung kommen, um kurz darauf wieder ins Nichts zu versinken. Der Augenblick vor dem Untergang, als die Sonne, d.h. der höhere Mensch seine ganze Kraft und Wärme ausstrahlend schenkt und großzügig verschwendet, hat wiederum mit demjenigen Glück zu tun, das sich schon im Spiel von Eraklits königlichen Kinder als prekäre Ausbalancierung von Schöpfung und Zerstörung ankündigte. Nietzsche hat eine Stelle aus Baudelaire übersetzt, an der die «schönen Schiffe», die unmerklich auf dem ruhigen Wasser schwanken, zur Metapher des Glücks werden. Folgende Stelle befindet sich in Baudelaire Bekenntnisprosa *Fusées*: «Ces beaux et grands navires, imperceptiblement balancés (dandinés) sur les eaux tranquilles, ces robustes navires, à l'air desoeuvré et nostalgique, ne nous disent-ils pas dans une langue muette: quand partons nous pour le bonheur?».

So lautet Nietzsches ausgezeichnete Übersetzung: «Diese großen schönen Schiffe, unmerklich schwankend auf dem ruhigen Wasser, diese starken Fahrzeuge, mit müßiger und von Heimweh redender Miene, sagen sie uns nicht in einer stummen Sprache wann reisen wir ab pour le bonheur?»⁴⁷.

Nach Groddeck gilt «Glück» als hermetische Metapher des Gedichts und des Werks überhaupt⁴⁸. Das Paradox eines Glücks, dass erst dann kommt, wenn man zu müde ist, geht deutlich aus dem fünften Dithyrambus hervor, in dem sich eine Korrespondenz zwischen Lichtfeuer und unterge-

⁴⁶ KGW II/4, S. 71.

⁴⁷ KGW VII/2, S. 321.

⁴⁸ Groddeck, zit., II, S. 251.

hender Sonne herausstellt. Erst mit dem Untergang des höheren Menschen ist es zu erreichen. Erst den verschlagenen Schiffern kann in unserem Text der höhere Mensch zum Leuchtturm werden. Das Glück kündigt sich erst dann, wenn es schon dahin ist, oder vom untergehenden Subjekt nicht mehr zu fassen⁴⁹. Darin deckt sich der Glücksbegriff mit Nietzsches Auffassung der Musik, die bei ihm «Spätling jeder Kultur» und immer posthumer Nachklang und Wiederhall einer abgelegten Seligkeit ist. Sowie in diesem höchst zweideutigen Glücksbegriff nicht mehr Aufstieg von Abstieg, Leben von Tod zu unterscheiden sind, überlagern sich auch im Gedicht die gegensätzlichen Bilder, indem sie aneinander gepasst werden. Diese Dialektik, in der sich das Glück nur im Augenblick des Verschwindens ankündigt, und die Musik immer auch Schwanengesang ist, erinnert an die Situation von Baudelaires *A une passante*, wo sich die Schöne, wie von der Welle der städtischen Menge getragen, dem Ich annähert, um gleich darauf wieder zu verschwinden⁵⁰.

Hinsichtlich eines solchen Glück-Motivs, das von einer so tiefen Ambivalenz gekennzeichnet erscheint, haftet dem Anruf «Trümmer alter Sterne» zentrale Bedeutung an. Er signalisiert den selben Umschlag, der Untergang und Aufgang der Sonne gleichsetzt⁵¹. Die Sterne, die alt, d.h. schon gestorben sind, führen uns wieder in den Mittelpunkt des allegorischen Diskurses hinein: die Genitivmetapher «Trümmer alter Sterne» entspricht dem Bild des Feuerzeichens. Was als Sterne wahrgenommen wird, ist nichts als das Licht längst verstorbener himmlischer Körper, das den Beobachter noch aus der Ferne/Tiefe der Zeit erreicht. Auf die künftigen oder unzeitgemäßen Zuschauer beziehen sich «verschlagene Schiffer» und «Trümmer alter Sterne», die appositionell am Anfang der vierten Strophe von Feuerzeichen stehen:

Verschlagene Schiffer! Trümmer alter Sterne!
Ihr Meere der Zukunft! Unausgeforschte Himmel!

«Verschlagene Schiffer» und «Trümmer alter Sterne» entsprechen sich wie spiegelerkehrte Bilder: beide verweisen metaphorisch auf den «post-

⁴⁹ Groddeck, zit., II, S. 395-396 (*Textgenese des sechsten Dithyrambus*).

⁵⁰ Bohrer, zit., S. 450: «Wenn Kunst ihren schönsten Ausdruck als verschwindende zeigt, dann ist ihr Abschied gleichbedeutend mit ihrem Präsenz: so wie die schöne Unbekannte in *A une Passante* nur unter der Bedingung ihres Verschwindens zur Epiphanie wird, ebenso wird die Kunst zur Erscheinung gerade deshalb, weil sie verschwindet».

⁵¹ Eine ähnliche Ambivalenz von Untergang und Aufgang durchzeichnet Baudelaires Gedicht aus den *Tableaux Parisiens Le Crépuscule du Matin*.

humen» Charakter des Ich. Die nach streng parallelistischem Prinzip gereihten Versen weisen zugleich eine doppelte *coincidentia oppositorum* auf. Wie in einem Rebus oder Vexierbild werden Dinge und Wörter sorgsam gestellt, die sowohl in horizontalem wie auch vertikalem Verhältnis zueinander stehen. Die Aufeinanderfolge neutralisiert folgende Oppositionen: Zukunft und Vergangenheit, Scheitern und Erfolg, sowie die entgegengesetzten Richtungen nach oben (Himmel) und nach unten (Meeresabgrund)⁵². So bilden die Trümmer alter Sterne zusammen mit den Meeren der Zukunft eine chiastische Struktur, der den verschlagenen Schiffern und Unausgeforschten Himmeln entspricht. Unausgeforschte Himmel = in Baudelaires *Voyage* spricht man von «Astrologues noyés dans les yeux d'une femme».

5. Rollenspiel und ewige Wiederkunft

Eine Stelle aus dem Nachlass 1888 scheint mir den Zusammenhang zwischen «performativer» Auffassung des Subjekts, das eine Fülle von «Rollen» in sich unterbringt, und Nietzsches Gedanken der ewigen Wiederkunft auszudrücken. Das Fragment trägt den Titel *Die Philosophie der Wiederkunft* und wird von Michel Haar in seinem ausgezeichneten Aufsatz zitiert:

Wir dürfen nicht einen Zustand wollen, sondern wir müssen periodische Wesen werden wollen = gleich dem Dasein.⁵³

Diese Mannigfaltigkeit von Rollen soll uns den zyklischen Charakter des Daseins lehren. «Rollen», wie Haar sehr gut erklärt, stammt wie das französische Substantiv «rôle» aus dem Latein «rotulus», «rota»⁵⁴. Es kann kein Zufall sein, dass sowohl Baudelaire als Nietzsche nach dem Bild der rollenden Wellen greifen, um auf das schillernde Wechselspiel der Reflexe beim Sonnenuntergang hinzuweisen.

Ein enger Zusammenhang besteht zwischen der rhythmischen Abwechslung der Wellen und jener kreisenden Bewegung, die bei Baudelaire

⁵² Eine ähnliche Umdrehung von unten und oben bemerkt Pestalozzi hinsichtlich Nietzsches Gedicht *Noch einmal eh ich weiter ziehe*, in Schulpforta entstanden. Pestalozzi hat dieses Gedicht mit seiner Vorlage verglichen, einem Kirchenlied von Balthasar Münter und hat sehr interessante Betrachtungen angestellt: während das Vorbild etwa Gott oben stellt und ihn der sündigen Seele entgegengesetzt, verlegt Nietzsche die Gottheit in die Tiefe und meint damit «daß Gott auch von unten und innen wirkt», während die Gottferne oberhalb lokalisiert wird.

⁵³ Das Zitat stammt aus einer langen Aufzeichnung, die den Titel *Zur Philosophie der Wiederkunft* trägt und im Sommer 1882 geschrieben wurde (KGW VI, 1, S. 24).

⁵⁴ M. Haar : *La critique nietzschéenne de la Subjectivité*. In *Nietzsche-Studien* (1983), S. 95.

durch das Verb «rouler» und dem Partizip «roulant» signalisiert wird. Das Verb kommt auch in der letzten Strophe der *Phares* vor:

Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité!

Noch eine weitere Parallele betrifft eben die kreisende Bewegung, die sich diesmal auf die Meereswellen bezieht. Die zweite Strophe von Baudelaires Sonnet *La vie antérieure* lautet:

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

Eine ähnliche «rollende» Bewegung der Wellen findet sich auch im dritten Gedicht von *Ruhm und Ewigkeit*:

Ich sehe hinauf –
Dort rollen Lichtmeere:
oh Nacht, oh Schweigen, oh todtenster Lärm! [...]

Zurecht bemerkt Groddeck, dass der Bildzusammenhang «Lichtmeere» zurück auf den fünften Dithyrambus verweist, wo Himmel und Meer metaphorologisch äquivalent sind⁵⁵. Es handelt sich um die Umkehrung von den Gegensätzen «oben» und «unten», die schon im *Zarathustra* zu finden war. Aber auch im Epikur-Aphorismus von *Menschlich Allzumenschliches* ging es um eine Doppelbespiegelung: das schillernde Wellenspiel spiegelte sich in Epikurs Auge wider, das wiederum vom Ich des Aphorismus erblickt wurde⁵⁶.

Hinter den «rollenden Lichtmeeren» könnte eine andere Quelle stecken, und zwar Heines Poseidon aus dem zweiten *Nordsee*-Zyklus:

Die Sonnenlichter spielten
Über das weithinrollende Meer;
Fern auf der Reede glänzte das Schiff,
Das mich zur Heimat tragen sollte [...]⁵⁷

Das Gedicht, das 1848 Gerard de Nerval übersetzt hatte, war höchst wahrscheinlich Baudelaire bekannt⁵⁸. Es ist schließlich in diesem Zusam-

⁵⁵ Groddeck, zit., II, S. 236.

⁵⁶ Ich sehe sein Auge auf ein weites, weißliches Meer blicken, übern Uferfelsen hin, auf denen die Sonne liegt [...].

⁵⁷ DHA I/1, S. 372.

⁵⁸ In seiner Einführung betont Nerval trotz der Beschwörung des homerischen Mythos

menhang zu bemerken, dass das Verb «rollen» von Stefan George nicht in der Übersetzung von *La vie antérieure* erscheint⁵⁹, sondern an einer andern Stelle. Und zwar ausgerechnet in der Wiedergabe der Schlußstrophe der *Phares*:

Der glühende seufzer der hinrollt von zeiten zu zeiten
Und der am rande deiner ewigkeit stirbt.⁶⁰

6. Aus den «Tableaux parisiens»: «Le Cygne»

Das Zusammenfallen und die Gleichsetzung von Scheitern («Schiffbruch») und Gelingen («Entdecken») hängt mit einer polemischen/heroischen Haltung zusammen, die das vereinsamte Ich den Zeitgenossen entgegensetzt. Nach Groddeck ist Zarathustra, d.h. das kaschierte Ich des Gedichts, mit den verschlagenen Schiffern gleichzustellen. Ich vermute, dass auch hinter diesem letzten Motiv der Einfluss Baudelaires spürbar ist. Ich beziehe mich auf ein anderes Gedicht der *Fleurs*, das wie Jean Starobinski sehr gründlich gesehen hat, Baudelaires Fixierung an das Auge, an die visuelle Wahrnehmung, mit dem Thema der Melancholie verbindet: es handelt sich um das «Tableau parisien» *Le Cygne*. Der Melancholiker, der seinen Gegenstand grübelnd starrt, sondert ihn aus «den Zusammenhängen des Lebens» aus⁶¹; mitten in der Wüste des neuen Paris, hält die allegorische Intention am Fragment, am einzelnen Zeichen fest. Starobinski hat darauf hingewiesen, dass in der französischen Sprache das Wort für «Schwan», *cygne*, wie das Wort «signe», Zeichen identisch ausgesprochen wird. In einem Kurzschluss, der jeden zeitlichen und geschichtlichen Abstand vernichtet, werden in Baudelaires *Le Cygne* Allegorie und Mythos, aber auch Moderne und Antike unmittelbar nebeneinandergestellt. Ihre Verwandtschaft steht im Zeichen der Vergänglichkeit⁶².

die Desillusionierung, die ihm zurecht als Modus einer Befreiung von allen konventionellen Beschränkungen erscheint.

⁵⁹ S. George: *Die Blumen des Bösen. Umdichtungen*. Berlin 1930, S. 28: «Der wellen die des himmels bilder wiegeln / Musik in mystisch feierlicher art / Sich mächtig tönend mit den farben paart / Wie sie beim sonnenuntergange spiegeln».

⁶⁰ Ebd., S. 22.

⁶¹ PW I, S. 414-415: «Das von der allegorischen Intention Betroffene wird aus den Zusammenhängen des Lebens ausgesondert: es wird zerschlagen und konserviert zugleich. Die Allegorie hält an den Trümmern fest. Der destruktive Impuls Baudelaires ist nirgends an der Abschaffung dessen interessiert, was ihm verfällt».

⁶² Ebd., S. 419: «Worin die Moderne der Antike zuletzt am innigsten sich verwandt erweist, das ist ihre Vergänglichkeit [...] Was bei Baudelaire mitschwingt, wo er in seinen Versen Paris beschwört, das ist die Hinfälligkeit und Gebrechlichkeit einer großen Stadt

Das Tier, das vergeblich um Regen und Erfrischung bittet, indem es seinen Hals gegen den Himmel richtet («vers le ciel ironique et cruellement bleu, / Sur son cou convulsif tendant sa tête avide, comme s'il adressait der reproches à Dieu»), ruft bei Baudelaire die mythische Figur der exilierten Andromache hervor die, ihrem mächtigen Gatten entrissen, sich voller Sehnsucht über «den kleinen Fluß» neigt, der zum Spiegel ihres Schmerzes von Witwe wird. Aber der Schwan, «le cygne», wird gleichzeitig und vielmehr zum Zeichen und Allegorie für all diejenigen, die etwas verloren haben, das sich an keinem Ort mehr finden lässt. Der Dichter denkt

A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve
Jamais! Jamais! [...]
Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!
Je pense aux matelots oubliés dans une île,
Aux captifs, aux vaincus! ... à bien d'autres encore.

In seiner gründlichen Analyse erforscht Bohrer beide Gestalten des Gedichts, «Andromache» und den «Schwan» vom Gesichtspunkt der Zeit her⁶³. Nach Bohrer handle es sich nicht so sehr darum, die Identität beider Figuren zu bestimmen, als vielmehr in ihnen die Bestandteile einer «Verlustreflexion» zu erkennen⁶⁴. Sowohl die Figur des Mythos, als das verschwundene bzw. veränderte Paris werden von ein und demselben Akt der Zeitkontemplation umfasst. Der Schwan gehört weder zur Gegenwart noch zur Vergangenheit; er gehört vielmehr zu einer immerwährenden, visionären Vergegenwärtigung. Er ist somit so wenig anwesend wie Andromache, aber gleichzeitig ebenso latent wie diese: dem visionären und melancholischen Blick kann er sich auf jedem Moment bieten⁶⁵.

Baudelaires Zeitreflexion richtet sich auf das Fließen der Zeit als solches; dieses Fließen bestimmt den Abschied als Figur der Trauer, einer fortwährenden Trennung und Verabschiedung⁶⁶. Einer solchen Melancholie kann

[...] Dieser Aspekt ist mehr oder minder sämtlichen tableaux parisiens gemeinsam: er kommt in de Transparenz der Stadt wie le soleil sie heraufzaubert ebenso zum Ausdruck wie in der allegorischen Beschwörung des Louvre in le Cygne».

⁶³ Bohrer, *Der Abschied*, zit., S. 186.

⁶⁴ Ebd.: «Das Gedicht thematisiert also das Verschwinden von etwas selbst, nicht so sehr die Inhalte des Verschwundenen».

⁶⁵ Die Melancholie gilt Bohrer sogar als «Reflexionsmedium», in dem die Symbolfiguren der Andromache und des Schwans auftauchen (Ebd., S. 188).

⁶⁶ Ebd., S. 191: «Das Gedicht erklärt nur die Melancholie des Sprechers aus dessen Bewußtsein, Abschied genommen zu haben von allem, was ihm lieb war».

nur ein textimmanenter, nicht ein soziologischer Ansatz gerecht werden, wie Bohrer wiederholt unterstreicht, indem er sich polemisch von Benjamin und dessen Interpretation der Allegorie distanzier⁶⁷. Die Figur der Andromache wird deshalb als Zeichen des Unwiederbringlichen gewählt, weil sie in Verbindung mit dem Fluss- und Spiegelmotiv steht.

Heine, Baudelaire, Nietzsche: Alle haben sich als Meister ohne Schüler verstanden. Von wem hätte die angestrebte Anerkennung kommen sollen? Offensichtlich nur von denjenigen, die der Autor als eigene Verwandte betrachtet, also von jenen «verschlagenen Schiffern», die wie das lyrische Ich dem Festland den Rücken gewandt haben, um sich ins Meer der siebten Einsamkeit zu wagen. Dies entspräche wiederum den «vrais voyageurs» des Gedichts *Le Voyage*⁶⁸, dem in der gesamten Architektur der *Fleurs* eine wichtige Schlussstellung zukommt:

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
 Pour partir; coeurs légers, semblables aux ballons,
 De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
 Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons!

Nietzsche sprach in *Ecce Homo* vom Schicksal und von der Notwendigkeit zu werden, was man ist. Das Schicksalsmotiv kommt auch bei Baudelaire zum Ausdruck: die «wahren Reiser» sind nach ihm nämlich nur diejenigen, «die dem eigenen Schicksal nie ausweichen». Bei Nietzsche weist das Sternbild auf das Schicksal des Dichters hin. Nur schwingt das «Sternbild» zwischen Innen und Außen, indem es mal das Subjekt selber als «höheren Menschen», mal das ferne Ziel signalisiert, das es zu erreichen gilt:

Ich sehe ein Zeichen –,
 aus fernsten Fernen
 sinkt langsam funkelnd ein Sternbild gegen mich.⁶⁹

Dem höheren Menschen wird das eigene *daimon* zum unentwirrbaren Schicksal. «Pas de chance», wie Baudelaire zu sagen pflegte. D.h. er erkannte sich selbst das Recht nicht an, dem eigenen Schicksal auszuweichen. Auch das Motiv des Sternbilds lässt sich im Rahmen des *amor fati* und der Wie-

⁶⁷ Benjamin sei dafür verantwortlich, wenn Andromache und der Schwan ungerecht als Allegorien ausgedeutet worden sind (Bohrer, S. 193).

⁶⁸ Von diesem Gedicht hatte Nietzsche in seinem Exemplar die äußerst wichtige Strophe über die «ennui» angestrichen (Groddeck, Anm. 38, S. 60).

⁶⁹ Groddeck, zit., I: *Textgenetische Edition der Vorstufen und Reinschriften*, S. 104.

derkunft des Gleichen ausdeuten. Die Wiederkunft der gleichen Konstellation markiert nämlich das Ende einer Periode bzw. Maske oder fiktionale Identität und den zyklischen Anfang einer neuen⁷⁰. So ähnelt in mancher Hinsicht Baudelaire jenem Wagner, den Nietzsche wenigstens seit *Menschliches Allzumenschliches* loszuwerden glaubte. In den *Dithyramben* versucht er, seine Idee der ewigen Wiederkehr der modernen Poetik des Vergänglichen der modernen Flüchtigkeit anzupassen. Hinter der Maske Baudelaires ist Nietzsche wieder der Konstellation der Romantik begegnet, die er mit der wagnerschen Musik in Verbindung bringt⁷¹. Auch die Idee einer poetischen Prosa ist romantischer Herkunft und erweist eine tiefe Ähnlichkeit mit dem, was die Frühromantik (Fr. Schlegel und Novalis vor allem) als «erweiterte Poesie» verstanden. Im Schlusskapitel seiner Dissertation, *Die frühromantische Kunsttheorie und Goethe*, zitiert Benjamin einen Brief des Novalis an Fr. Schlegel, wo der erste den Begriff dieser «erweiterte Poesie» als «das höchste Problem des (gegenwärtigen) poetischen Dichters» bezeichnet⁷². Das Zauberswort für den vorliegenden Sachverhalt habe aber Hölderlin mit seiner Forderung nach der «Nüchternheit der Kunst» getroffen⁷³. Die Klärung des romantischen Begriffs einer «erweiterten Prosa» öffnet zugleich für Benjamin den Blick für Baudelaires *Spleen de Paris*, mit dem er sich später auseinandersetzen sollte. So schreibt G. Oesterle: «Die rhythmisierte Prosa oder prosagesättigte Poesie Heinrich Heines, Friedrich Nietzsches oder Eduard Mörikes ist ohne diese vorausgegangenen romantischen Experimente nicht zu denken»⁷⁴.

Was Oesterle über die Zersetzung und Entgrenzung der Poesie durch die Prosa bemerkt, führt uns wiederum zum destruktiven Charakter der Allegorie und erklärt darüber hinaus die enge Verwandtschaft Baudelaires und Nietzsches mit den spätlateinischen Schriftstellern.

⁷⁰ PW I, S. 429: «Der Gedanke der ewigen Wiederkunft macht das historische Geschehen selbst zum Massenartikel. Diese Konzeption trägt aber auch noch in anderer Hinsicht – man könnte sagen: auf ihrer Rückseite – die Spur der ökonomischen Umstände, denen sie ihre plötzliche Aktualität verdankt [...] Die alltäglichen Konstellationen begannen ganz allmählich ein wenig seltner und es konnte damit die dumpfe Ahnung regen, man werde sich mit kosmischen Konstellationen begnügen müssen».

⁷¹ Zu den Ähnlichkeiten, die Baudelaires *Spleen* zu der romantischen Elegie seiner Vorfahren Vigny und Hugo bindet siehe vor allem Bohrer, zit., S. 66-77.

⁷² PW I/1, S. 101. Zur Konstellation Benjamin-Frühromantik-Baudelaire siehe G. Oesterle, *Die Idee der Poesie ist die Prosa*. In: *Walter Benjamin und die romantische Moderne*, hrsg. von G. Oesterle, S. 161-173.

⁷³ Ebd., S. 166.

⁷⁴ Ebd., S. 168.

Schlussbemerkungen

Der Mangel an Lektürespuren reicht keineswegs aus, Nietzsches Gleichgültigkeit den *Phares* gegenüber zu beweisen. Das Gegenteil ist wahr, wenn man an die zahlreichen Stellen denkt, wo in den NF der Jahre 1887-1888 der Name Delacroix fällt. In *Ecce Homo* werden Baudelaire, Wagner und Delacroix in einem genannt und bilden gleichsam ein Dreigestirn der Dekadenz⁷⁵.

In seinen Notizen zur Kunst von Delacroix, zum größten Teil in dem Nachlass enthalten, bringt Nietzsche treffsicher den zentralen Aspekt seiner Malerei zum Ausdruck. Es dürften ihm wohl in seiner Auseinandersetzung mit dem bildenden Künstler entscheidende Anregungen aus Baudelaire gekommen sein⁷⁶: beide stellen in ihrer Besprechung der Kunst Delacroix' das Thema des Ausdrucks, der *expression*, in den Vordergrund. Wo *Ausdruck* in seiner prägnantesten Bedeutung als *Erpressung* und *Einprägung* in einem zu verstehen ist, und zwar mit Bezug auf die formgebende Funktion der Zeit. So liest man etwa bei Baudelaire, an einer Stelle, die nicht zufällig auch von Benjamin zitiert und in den Baudelaire-Aufsatz aufgenommen wird: «Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale! Pour s'y trop plonger [...] il abdique [...] les privilèges fournis par la circonstance; car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le temps imprime à nos sensations» (*Le peintre de la vie moderne*).

Nach Baudelaire muss man also die geheimnisvolle Schönheit des zeitgenössischen Lebens aus dem Flüchtigen, Vergänglichen herausdestillieren, damit die moderne Schönheit würdig sei, wiederum Antike zu werden⁷⁷. Zur Kenntnis von Baudelaire's *Salon* kommt Nietzsche z.T. durch Zitate, die sich im Buch von Dargenty *Delacroix par lui-même* (Paris, 1885) befinden⁷⁸:

La poésie moderne tient à la fois de la peinture, de la musique, de la statuaire, de l'art arabesque, de la philosophie railleuse [...] Aucuns y pourraient voir peut-être des symptômes de dépravation.

⁷⁵ *Ecce Homo*, S. 289.

⁷⁶ Zu Nietzsche Auseinandersetzung mit Delacroix siehe D. Schubert, *Nietzsches Blick auf Delacroix als Künstlertypus*. In *Nietzscheforschungen* 4 (1988), S. 235-242.

⁷⁷ PW I, S. 312.

⁷⁸ *Delacroix par lui-même*. Paris 1885 (D. Schubert, *Nietzsches Blick auf Delacroix*, zit., S. 235). Schubert besteht auf dem Umstand, dass Nietzsches Kenntnis von Delacroix zweiter Hand, d. h. durch die Literatur vermittelt war. Man weiß nicht, ob und welche Bilder von Delacroix er tatsächlich im Original kannte. Eine andere wichtige Quelle für Nietzsches Kenntnis des Malers war der Künstlerroman *Manette Salomon* von Jules de Goncourt (1867).

Dieselbe Vermischung von Antike und Moderne, so wie auch die Verwischung der Grenzen zwischen verschiedenen Ausdrucksweisen kennzeichnet nach Baudelaire auch die Musik Wagners:

J'ai trouvé dans Tannhäuser, Lohengrin et le Vaisseau fantôme, une méthode de construction excellente, un esprit d'ordre et de division qui rappelle l'architecture des tragédies antiques.

Si, par le choix de ses sujets et sa méthode dramatique, Wagner se rapproche de l'antiquité, par l'énergie passionnée de son expression il est actuellement le représentant le plus vrai de la nature moderne (*L'art romantique*).

Bohrrers Lektüre von Baudelaire betont die Zeitlichkeit als fundamentalen Aspekt der Moderne. Auch seine Melancholie ist keine Stimmung, wie später bei Verlaine der Fall ist, sondern ein Bewusstseinszustand, das vom Vergehen der Zeit und vom Schwund und vom Wiederauftauchen des schon Dagewesenen schwer zu trennen ist⁷⁹. Nicht zufällig hob Baudelaire Delacroix' Kunst als Mnemotechnik des Schönen hervor. In seiner Malerei fand er sich ein philosophisches Problem unter die Augen geführt, und zwar das Problem der künstlerischen Darstellung der Unendlichkeit. Delacroix ist die Gestaltung des «infini dans le fini» durch die Kraft der Imagination gelungen. Im Unterschied zu den «philosophischen Malern» der deutschen Romantik, die häufig zu abstrakt wirken, gilt Delacroix in Baudelaires Augen als Paradigma des romantischen Künstlers, der die Formensprache und die expressiven Farben des Barock aufnimmt. Die Anwesenheit verschiedener Komponente, die auf den «Barockstil» zurückzuführen sind, hat Groddeck anhand von Nietzsches Zitate in den *Dithyramben* hervorgehoben⁸⁰.

Nietzsches Gedicht *Feuerzeichen* weist zahlreiche allegorische Aspekte auf, die auf eine Radikalisierung von Baudelaires Anregungen zurückgeführt werden könnten. Was bei Baudelaire noch symbolische Prägnanz behielt, erweist jedoch bei Nietzsche *zeichenhaften Charakter*. In dem Vorwort zu Bourgets *Essais de psychologie contemporaine*, denen Nietzsche wichtige Anregungen für die eigene Auffassung der modernen großstädtischen Phänomene der Dekadenz verdankte, ist in einem eigentümlichen Zusammenhang von «Zeichen» die Rede: «Les procédés de l'art n'y sont analysés qu'autant qu'ils sont des signes [...] Je n'ai voulu ni discuter des talents, ne peindre des caractères».

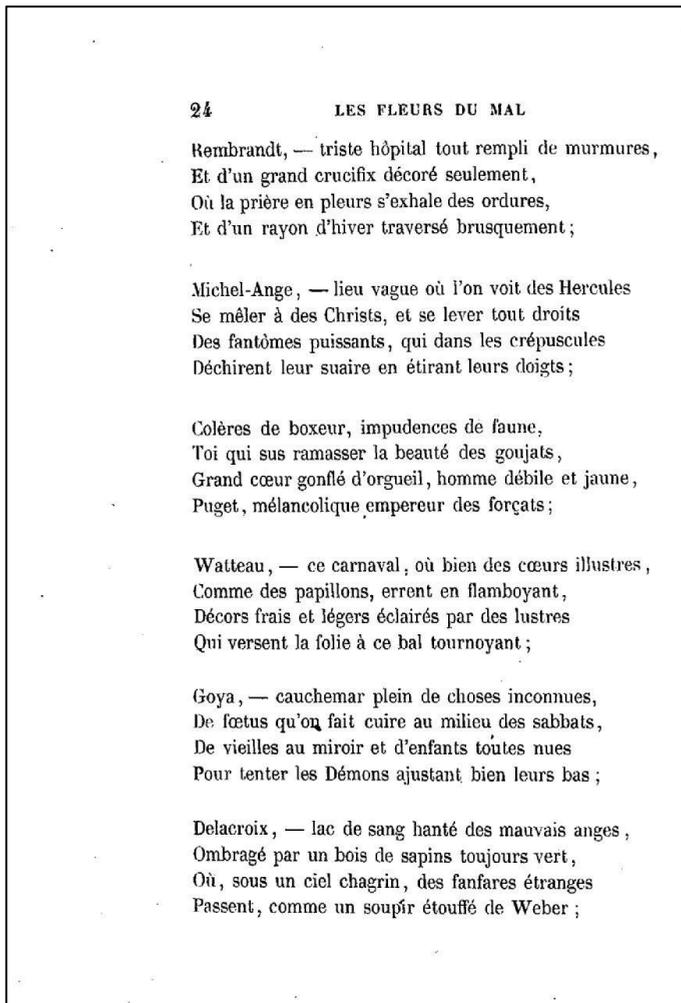
⁷⁹ Die Abwechslung von Herannähen und Wiederverschwinden (*Harmonie du Soir*) gliedert anderswo die dialektische Polarität von Spleen und Ideal.

⁸⁰ Groddeck, zit., II, S. 43.

Das Zeichenmotiv und das Wort «Zeichen» tritt bei Nietzsche besonders häufig auch in den Fragmenten aus den Jahren 1887/88 auf und besonders dort, wo es darum geht, das Wesen des Nihilismus zu umreißen:

Nihilism als Zeichen der gesteigerten Macht des Geistes: als activer Nihilism.

Er kann ein Zeichen der Stärke sein (KGW VIII 2, 14).



Die Beschwörung Delacroix' in der ersten Auflage von Charles Baudelaire,
Les Fleurs du mal, Alençon, Poulet-Malassis et de Broise, 1857, S. 24
(*Les Phares*, S. 23-25).

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.

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