

III. Kunst

Reinhard Kapp

Von der Sprache der Seele*

*O du mein herzliebes Wien
Alles ist hin*

Die Rede ist vom *Espressivo*, einer verhältnismäßig späten Erscheinung in der abendländischen Kunstmusik. An ihm soll sich zeigen, inwiefern und auf welche Weise die Musik zur Seelensprache hat ausgebildet werden können, von seinem Verlust ist die Musik als Seelensprache unmittelbar betroffen.

Daß die Musik besondere Beziehungen zur Seele unterhält, ist kaum jemals in Abrede gestellt worden – welcher Art aber diese Beziehungen sein mögen, darüber hören wir ebenso viele Meinungen wie Stimmen. Die Musik ist in eminentem Sinne Kunst der Seele, wenn nicht sogar *die* Kunst der Seele. Dann beginnt es auch schon durcheinanderzureden: Sie ist die Seele der Künste. Sie ist die tönende Seele der christlichen Religion. Sie gibt einen Vorgeschmack von der himmlischen Seligkeit. Sie schildert Seelenzustände. Sie ist ein unbewußtes Zählen der Seele. In ihr drückt sich eine Seele aus (etwa eine große). Die moderne Musik ist der wahrhaftige Ausdruck der Seelenlosigkeit unserer Zeit. Die Melodie ist die Seele der Musik. Der Rhythmus ist die Seele der Musik. Der Takt ist die Seele der Musik. Variation ist die Seele der Musik. Die musikalische Form ist und schafft seelische Bewegung. Die Seele des Menschen ist der Inhalt, der sich in die Form (den Wohlklang) der Musik hineinlegt. Der ausübende Künstler hat die Pflicht, das Werk im Sinne und Geist des Komponisten seelenvoll zu beleben. Der Ausdruck ist die Seele des musikalischen Vortrags. Das Pedal ist die Seele des Klaviers. – Auch historisch und systematisch geordnet wird das Stimmengewirr einen diffusen Eindruck hinterlassen, weil immer wieder die begriffliche in die metaphorische Rede übergeht, und eben dieser Übergang die Botschaft zu sein scheint.

Während wir annehmen dürfen, die Vorstellung einer Seelensprache Musik sei jüngerem Datums, da wir sie in erster Linie mit der heute noch einigermaßen „aktuellen“ Kunstmusik der klassisch-romantischen Periode in Verbindung bringen und an ihr überprüfen können, hat sich eine weitere musikästhetische Idee durch die Jahrhunderte stets unverminderter Anerkennung erfreuen können, die pythagore-

ische: Die menschliche Seele spiegelt die Harmonie der Sphären. Die Themen der Weltharmonie, der Seelenharmonie und der geheimnisvollen Korrespondenz zwischen beiden begegnen in wechselnder Gestalt immer wieder, ob es nun um das Verhältnis zwischen Form und Inhalt geht oder um den himmlischen Ursprung der Musik, um das Ethos der Tonarten oder um die Prioritätsfrage zwischen Harmonie und Melodie. Ich möchte zunächst festhalten, daß die Musik in einer empfindlichen Proportion, einem Spannungsverhältnis zwischen „Seele“ und „Kosmos“ lokalisiert worden ist, zwischen Individual- und Weltseele; und daß immer dann, wenn musiktheoretisch oder -ästhetisch von der Seele die Rede ist, auf diese Proportion rekurriert wird.

Mit dem *Espressivo* ist eine bestimmte Spielart dieses Verhältnisses bezeichnet. Es handelt sich um eine historisch und geographisch einzugrenzende Erscheinung: etwa zwei Jahrhunderte zentraleuropäischer Kunstmusik, für welche die Vorbedingungen in einem bestimmten Konzept von Seele (das ich für den Augenblick auf sich beruhen lasse) und einer Reihe von musikalischen Konkretisierungen des Seelischen lagen. Ich möchte diese kompositionsgeschichtlichen Vorbedingungen in der Form eines historischen Abrisses zusammentragen.

Als man im Florenz des ausgehenden Cinquecento die ganze Macht der Musik, so wie man sie sich aus dem Altertum überliefert dachte, in einer Wiederbelebung des antiken Dramas zu erneuern suchte (woraus die Oper hervorging), geschah dies am Ende einer langen Periode der mehrstimmig entfalteten Kunstmusik, gegen die wohl polemisch Stellung zu beziehen, die aber nicht ungeschehen zu machen war. Gerade in Verbindung mit den bisher gewonnenen Kunstmitteln machten sich nunmehr Ausdrucksbedürfnisse geltend, welche von dem antiken Zustand weit abführten. Gewisse emotionelle Qualitäten waren vom einstimmigen (gregorianischen) Choral sukzessive auf den mehrstimmigen Satz übertragen worden, man hatte nicht nur gelernt, mehrere gleich ausdrucksvolle Stimmen miteinander zu kombinieren – dies war Harmonie genannt worden; es ist ein anderer als der heutige Wortgebrauch –, sondern auch einen mehrstimmigen Satz zu entwickeln, in welchem *als ganzen* man eine Ausdrucksbewegung nachgezeichnet fand. Indem nun die Mehrstimmigkeit vom Ordnungs- und Regelhaften zum Ausdrucksvollen hin tendierte, entfernte sie sich ebenfalls von der kultischen Funktion, aus der sie hervorgegangen war. Der vielberufene „Retter der (polyphonen) Kirchenmusik“, *Palestrina*, ist zugleich – ein merkwürdiges historisches Paradoxon – eben derjenige, welcher der modernen Vorstellung von Harmonie am nächsten kommt. Er steht an dem Punkt, wo Harmonie als Zusammenspiel von Stimmen in Harmonie (im moder-

nen Verstand) als Verschmelzung zum Akkord und akkordische Fortschreitung umschlägt. Die Dreiklangsmusik, die er noch auf der Basis der älteren Vokalpolyphonie errichtet hatte, kam mit ihrem Zugewinn an Textverständlichkeit Forderungen entgegen, welche einige Konzilsväter des Tridentinum sich zu eigen gemacht hatten, und welche auch, in wesentlichen Punkten mit den gleichen Argumenten, in ganz anderem Zusammenhang die Florentiner Camerata aufgreifen sollte. Indem Palestrina so neue stilistische Prinzipien etablierte, oder neu aufkommenden Empfindlichkeiten Gestalt verlieh, war die absolute Vorrangstellung der Kirchenmusik erschüttert. So wurde er der ausdrucksvollste Komponist im späteren Sinn. Mit einem gewissen Recht schreibt Nietzsche *ihm* die Begründung der seelenvollen Musik zu¹. Nicht, als ob erst er gegenüber den Niederländern wahrhaft ausdrucksvoll wäre, er ist nur der älteste, in dem das moderne Bedürfnis seine Projektionen noch wiederfindet. Wenn einer jener Kardinäle beim Anhören von Palestrinas Musik Klänge des himmlischen Jerusalem in diesem irdischen, d. i.: in Rom zu vernehmen glaubte, so war das ein großartiger gegenreformatorischer Gründungsmythos – solche Klänge erschienen zur rechten Zeit am rechten Ort –, dennoch handelt es sich um mehr als bloße Tendenzkunst. Palestrina präfiguriert den Generalbaß, seine Musik ist die erste, auf die man sich als auf eine nach wie vor aktuelle Gestalt und Grundlage berufen wird. Diese Musik wird neben den Choral treten als gleich würdige und zeitlose Kunstform, als Vorbild und Maßstab alles Späteren. Das 19. Jahrhundert wird in dieser unerschütterlichen Ruhe das schlechthin Kirchliche erkennen, diese „Reinheit der Tonkunst“ aber als besonderen Ausdruckswert rezipieren.

Ist Palestrina somit von den Meistern der „mittelalterlichen“ Musik der modernste, so sind doch erst mit der Jahrhundertwende, um 1600, die Elemente beisammen, ohne die ein musikalisches Seelenleben nach unserer Vorstellung sich nicht hätte entfalten können: die Monodie, d. h. die einstimmige Melodie, restituiert auf harmonischer Basis; der Generalbaß, d. h. die vollends integrierte Mehrstimmigkeit; der Takt, in dem sich die Akzentgewichte gegeneinander abstufen können; die *seconda prattica*, die musikalische Deklamation; die Verselbständigung der Instrumentalmusik. Denn nun beginnt sich die Musik von der „Rationalität“ des Worts zu emanzipieren. Hatte sie sich zunehmend als Sprache neben der Sprache entfaltet, solange sie Vertonung gewesen war, so wird sie jetzt selbst bedeutend, ausdrucksvoll, prosodisch gegliedert. Sicherlich hängt es damit zusammen, wenn die musikalische Aufzeichnung nunmehr verstärkt die Bedeutung des *Texts* beansprucht. – Dies ist der Augenblick, da die Musik, unter entwicklungsgeschichtlicher Perspektive betrachtet, die

Augen aufschlägt, sich selbst erkennt. Es tut nichts zur Sache, daß die ersten Werke dieser Zeit gegen die „großen“ Stücke der entfalteten Vokalpolyphonie wieder relativ mager ausfallen.

Vielleicht gab es „Ausdruck“ in der Musik schon immer – das Ausdruckskonzept jedenfalls, das sich mit dem heute noch aktuellen klassisch-romantischen Repertoire verbindet, ist gleichzeitig mit der bürgerlichen Seelentheorie (in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts) ausgearbeitet worden. An der Generationenfolge Bach – Philipp Emanuel Bach – Haydn – Beethoven kann man sich den Grundbestand von Ansichten über die Sache und musikalischen Sachverhalten schematisch klarmachen und damit den Bedeutungswandel, dem der ein wenig unhandliche Terminus unterliegt. Ausgangspunkt ist, auf rationalistischer Basis noch, die barocke Affektenlehre mit ihrer Reihe von Leidenschaften oder Temperamenten. Den Typen des Seelenlebens wird eine musikalische Typologie der Bewegungsarten an die Seite gestellt. Generell wird in der älteren Theorie die Verbindung über die Bewegung vermittelt, da diese ebenso, wie die Seele den Organismus, die Musik belebt, erhält und ordnet. Das System der Affekte verbleibt in einer gewissen Unabhängigkeit vom Subjekt; Sache des Komponisten ist, es kompositorisch auszuarbeiten. Den Bedingungen in einer ständisch gegliederten Gesellschaft entsprechend sind die vorgegebenen geschlossenen Formen ihrer Bedeutung gemäß zu erfüllen. Ein Stück stellt jeweils einen Grundaffekt dar, Kennzeichen ist die durchgehende Bewegung. Als musikalische Beispiele nenne ich: den Konzertsatz, die da-capo-Arie, als Reihung solcher Gebilde die Suite.

Das Zeitalter der Empfindsamkeit könnte als der Einbruch eines utopischen Moments in ein primär durch kompositorische Aufgaben definiertes Feld erscheinen. Für die Konstitution des musikalischen Ausdrucks bezeichnet es ein unumgängliches Stadium. Die Erfahrung von Subjektivität wird nun zur Sprache gebracht. In seinen „Empfindungen“ hat das Subjekt an einer Welt von Seelenregungen teil und überläßt sich ihnen. Weiterhin wird mit dem Affektbegriff operiert, es geht jedoch um die Auflösung des unflexiblen Systems der Temperamente. Die Schattierungen werden vermehrt und subtilisiert; interessant wird der Wechsel, werden die Übergänge. Die Empfindungen hinterlassen eine Art von *Abdruck* auf der Oberfläche der Musik; mögen sie auch individuell sein, die „Ausdrucksmittel“ sind formelhaft, noch immer hat man es mit quasi objektiv vorhandenen Zuständen zu tun. Wie die sozialen Schicksale des Musikers mit Aufstieg, Deklassierung und manchem Ausbruchversuch konfrontieren, wirkt es, als könne er seiner Seele nicht recht habhaft werden, als sei ein Selbstbewußtsein sozialpsychologisch und musikalisch erst auf

dem Wege. Die eigentliche Form für diese Situation ist die Freie Fantasie, deren Charakteristiken auch auf die Sätze im gebundenen Stil übergreifen.

Das klassisch-romantische Zeitalter ist zusammenzufassen. Im klassischen Begriff des *Charakters* ist enthalten, daß die Subjektivität vom musikalischen Ausdruck Beseitz ergriffen hat, mit ihm identisch geworden ist. So mit der Person verknüpft, dürfte er zugleich Identifikation als musikalisches Verhalten nahelegen. Zudem interessiert an dem Begriff wohl auch, daß er die Überleitung aus der Musiktheorie in die Psychologie und Ethik erlaubt und leistet. Durch den Charakter werden die Affekte gefiltert, die vordem die Seele zum Spiel- und Schauplatz hatten. Das Subjekt durchdringt diese Ausdrucksarten, um sich selbst eine Welt zu erzeugen. Die Seele, so könnte man sagen, materialisiert sich mehr und mehr in der Musik. An dieser Stelle ist es, daß das eigentliche *Espressivo* eintritt, die Seele (im modernen Verstand) mit der Musik (im modernen Verstand) eine Art von Amalgam bildet. Das in Rede stehende Subjekt ist das bürgerliche. Am Ausdruck kehrt sich ein aktiver Zug hervor². Die geschlossene Form wird dynamisiert wiedergewonnen, individuell produziert. Die *Mehrzahl* der Schattierungen wird in einem Charaktergegensatz kanalisiert. Was zur Zeit der Empfindsamkeit gleichsam verflüssigt worden war, verfestigt sich wiederum. *Die* kanonische Form der gesamten Epoche ist der Sonatensatz.

Das Zeitalter des *Espressivo* reicht von Haydn bis Webern. Rudolf Kolisch, sein Theoretiker und letzter Protagonist, pflegte vom *Wiener Espressivo* zu sprechen, als einer Grundbeschaffenheit des musikalischen Ausdrucks, welche sich in Wien als dem gedachten Zentrum des musikalischen Abendlands herausgebildet hat. Ebenso ein Dialekt wie eine Lebensform, kommt es den Wiener Eingeborenen (Schubert, Schönberg, Webern) wie selbstverständlich zu, auffallend ist jedoch, daß die Zugereisten, und zwar nicht nur die Österreicher (Haydn, Bruckner, Mahler), sondern auch die ausländischen Immigranten (Mozart, Beethoven, Brahms), sich gleichfalls davon erfassen lassen. Es wäre manches zu sagen über die Idee des Reichs in der zentral-europäischen Kunstmusik; alle Vertreter des *Espressivo* haben die nachmals k. u. k. Monarchie bewußt erlebt und eigentlich unter ihr ihre musikalische Sozialisation erfahren. – Neben diese Hauptstadt der Musik, welche als die wirkliche Hauptstadt des Heiligen Römischen Reichs verstanden werden konnte und insofern als Sitz von dessen Seele vermutlich wohl geeignet war, rückte im 19. Jahrhundert eine zweite, die man heute wohl allgemein als *die* Hauptstadt des Jahrhunderts anzusehen geneigt ist, und die auch gegen Wien einen spezifisch modernen Zug behauptet haben dürfte, zugleich aber unter

den Sensibleren, Rechtlichdenkenden und Gutgesinnten bei aller Faszination eine Art von Abscheu hervorrief. Paris und seiner Musik wurde, in einem kleinbürgerlichen, nationalistischen und antisemitischen Affekt, das Attribut des Seelenlosen zugesprochen, während das Wiener Seelenmonopol widerspruchsfrei akzeptiert wurde.

Innerhalb dieses zeitlichen und kategorialen Rahmens beginnt sich nun eine Sonderentwicklung abzuzeichnen, die später zur Aufhebung des Epressivo führen wird. Die klassische Ansicht, die sich in dem Satz zusammenfassen läßt, der *Takt* sei die Seele der Musik, ist um die Mitte des 19. Jahrhunderts verschwunden, quer durch alle Schulen. Die *Melodie* wird jetzt als das eigentlich Seelenvolle und Besee-lende allgemein akzeptiert und besonders akzentuiert. „Die wirkliche Aufgabe eines Capellmeisters besteht, meiner Meinung nach, darin, sich augenscheinlich überflüssig zu machen und mit seiner Function möglichst zu verschwinden. — Wir sind Steuermänner und keine Ruderknechte.“³ Ein Ausspruch wie dieser, er stammt von Franz Liszt und steht keineswegs vereinzelt, vermag die Veränderung zu beleuchten. Nietzsche hat beschrieben, „wie nach der neueren Musik sich die Seele bewegen soll“ — „dem Schwimmen und Schweben verwandt“⁴, im Gegensatz zum abgemessenen Schreiten und Tanzen der Klassik. Liszt verrät auch, was aus der Seele geworden ist: das Taktschlagen erscheint als rohe Arbeit, der Steuermann hat sich, nun erst wirklich Dirigent, vom „Taktschläger“ emanzipiert und kann sich auf der Kommandobrücke „der geistigen Auffassung“ hingeben, dem eigentlichen „Lebensnerv der symphonischen Production“. Er hat sich um die Fortbewegung nicht zu kümmern, seine Sache ist „der periodische Vortrag, mit dem Hervortreten der besonderen Accente und der Abrundung der melodischen und rhythmischen Nuanzierung“⁵, also die Darstellung der unendlichen Melodie, nicht mehr des abgestuften Gleichmaßes des Taktsystems. Erst so ist der Dirigent der, und zwar der einzige, Interpret einer Orchesterkomposition. Das flüssige und flexible Element aber, worin die geistige Auffassung schwimmend und schwebend sich bewegt, ist die *Harmonie*. Der Kapellmeister wird trachten, sich „augenscheinlich“, d. i. nicht wirklich, „überflüssig zu machen“, nicht etwa also das Orchester mit der höheren Auffassung soweit vertraut zu machen, daß es auch ohne ihn fortkommt, sondern „zu verschwinden“ nur mit seiner tatsächlichen „Funktion“, die zeitliche Koordination über den Taktschlag zu besorgen, diese also möglichst nicht merken zu lassen.

Seelische Ansprüche beginnen so, die musikalische Bewegung zu dominieren, das empfindliche Gleichgewicht zu erschüttern. Die Entwicklung kann jederzeit umschlagen. Die Musik ist fähig geworden, sich jeder Regung anzuschmiegen. Sie Seele kann musikalisch zur

Selbstverwirklichung schreiten. Es ist merkwürdig, daß es die „norddeutsche“ Musik ist, in welcher die Mittel zur Aufhebung der klassischen Ordnung ausgebildet werden. Noch unter der Herrschaft des Taktes ist der Abstand, den die Norddeutschen zwischen sich und der Musik halten (in nur scheinbarem Widerspruch zur Selbstverwirklichungsneigung), der erste Schritt zur Auflösung⁶. Der Wiener Status scheint hierzu ein Gegengewicht zu bieten: er ist mit einem eher identifikatorischen Verhältnis zur Musik verbunden, und er macht „absolute Musiker“. Wiener sind die Protagonisten der zweiten Periode des *Espressivo*, und somit des neuerlichen Ausgleichs zwischen Seele und Universum. Die (zweite) „Wiener Schule“ restituiert die Prosodie, interpretiert sie aber durch Schumann, Liszt und vor allem Wagner hindurch; sie erhebt die Unterlassung der expliziten Skansion zum Programm. Das *Espressivo* ist betroffen, wenn das Taktschema sich aufzulösen beginnt, im Grunde schon bei Strawinsky oder beim späten Webern, entschieden dann in der seriellen Musik, die es quasi systematisch ausschaltet.

Es ist jetzt an der Zeit, jenen besonderen Gleichgewichtszustand näher zu kennzeichnen, der – unter den genannten musikalischen Bedingungen – die ganze Epoche bestimmt. Mein Interesse ist nicht normativ, sondern analytisch; ich will jedoch, ohne weiter auf die kursierenden Meinungen einzugehen, wie sie teils unausgesprochen das Verhalten bestimmen, teils explizit in Lehre und Diskussion vertreten werden, die Idee zu fassen suchen, wo sie sich am deutlichsten *artikuliert*: in Theorie und Praxis der Wiener Schule. Ich beziehe mich für unseren Zweck auf die *Aufführung* von Musik als Normalfall, aus welchem auf Komposition, Unternehmungen experimentell kompositorischer Natur (Improvisation) und kontemplatives Studium der Partituren weitergeschlossen werden mag. – Bei Rudolf Kolisch ist die Kategorie des *Espressivo* eine postexpressive, d. h., wenn er es thematisiert, ist das *Espressivo* in gewisser Weise dahin. *Espressivo* war eine allgemeine Vortragsanweisung gewesen wie *dolce* oder *animato* und war zur Bestimmung besonderer Nuancen auch durch speziellere Angaben zu ersetzen gewesen, aber es war noch nicht als Inbegriff und Index einer ganzen Musikart verwendet worden. Das *Espressivo* ist technisch-psychische Kategorie, sie spricht nicht vom Ausdruck, sondern vom (grundsätzlich) ausdrucksvollen Vortrag. Von einer generellen Verfassung der Musik, nicht vom Ausdruck lediglich bestimmter Stellen. Nicht von einem Inhalt also, sondern fast wie von einer Form. Dies allerdings in einem Sinne, in welchem sich jenseits der traditionellen Form-Inhalt-Dichotomie eine eigene Tradition gebildet hatte, worin die Seele selbst Form geworden war, der Ausdruck somit nicht anders zu haben war als formal realisiert – wie

man denn diese die Tradition der Komponisten nennen könnte. In dieser Tradition aber war der exoterische Zentralsatz der „formalistischen“ Ästhetik Eduard Hanslicks – „Der Inhalt der Musik sind *tönend bewegte Formen*“ – noch anders verstehbar: so daß Musik, Bewegung, Form als verschiedene Synonyme für Seele gelesen werden konnten. Abgesehen davon, daß der musikalische Gefühlsausdruck in jedem Falle ein stilisierter, kein spontaner ist, läßt sich jedoch auch unter der Voraussetzung, die Musik sei Ausdruck und Sprache der Seele, annehmen, daß das Gefühl ein musikalisches Widerlager braucht, um ganz zu seinem Ausdruck zu kommen, jedenfalls um die spezifische Qualität des *Espressivo* zu gewinnen. Im gelingenden Ausgleich erscheinen die Emotionen gefaßt und gehalten. In gewisser Weise richtet sich der Ausdruck auch an die Musik; es gilt eine Verfassung zu gewinnen, in der die mystische Vereinigung zwischen Ton und Seele vollzogen werden kann: dem Ton entgegenzukommen, den man ausdrucksvoll zu treffen unternimmt. Die Haltung ist vom Sich-Zuhören nicht weniger bestimmt als von Entäußerung. Daß die Gefühlswerte einer Musik sozusagen ertastet werden müssen, ist im Gestus des *Espressivo* ebenso enthalten, wie daß jeder Laut vom Ausdrucksbedürfnis ergriffen wird. Neben der Tiefe, der emotionellen Dichte ist da immer auch Emphase, expressiv heißt zunächst ausdrücklich, prägnant, bedeutungsvoll; Intentionalität, Bestimmtheit, gesteigerte Intensität.

Das Zeitalter des *Espressivo* fällt zusammen mit dem Zeitalter des „organisch“ geschlossenen musikalischen Kunstwerks, einem entsprechenden dynamischen Begriff von Form und der Tendenz zur formalen, harmonischen, auch motivischen Integration. Die Geschlossenheit ist eine nicht nur ideelle: der musikalische Text bedarf, um sich zu schließen, der *espressiven* Interpretation, muß sich dann aber auch schließen können. Schönberg macht einmal die Bemerkung, daß der Komponist, indem er klangliche, dynamische und Festlegungen des Tempos treffe, der erste Interpret seines Gedankens sei⁸. Dies bedeutet zunächst, daß jede Interpretation dem Text etwas hinzufügt, zugleich aber, daß mit diesen Hinzufügungen der Text nicht in Widerspruch geraten darf. Was der aufführende Musiker ergänzt, entspricht nach diesem Konzept nicht der Freiheit der Wahl, sondern einem (u. U. auch unbewußten) quasi experimentellen Durchspielen der gegebenen Möglichkeiten und ihrer Verrechnung untereinander und mit dem Text. Die Kantabilisierung und Versprachlichung der ihm vom Komponisten vorgelegten Daten setzt analytische Durchdringung und komplexes Auffassen des Textes, seiner *espressiven* Implikationen voraus. Dies schließt aus, daß das *Espressivo* unterschiedslos und gewissermaßen mechanisch anzuwenden sei, wie etwa das von dem

Geiger Fritz Kreisler inaugurierte Dauervibrato. Es steckt bereits in dem hier zu mobilisierenden *Vorstellungsvermögen* ein Hinausgehen über „Komposition“ als bloße Zusammenstellung oder Vorlage, über „Text“ als bloße Anweisung. Was man sich vorstellt, ist immer schon und eben darin der Synthesis unterworfen, verarbeitet, verstanden, und eben den Gesichtspunkt, unter dem es sich zusammenschließt, gilt es zu finden, um den intendierten und komponierten Sinn zu treffen. Die Vorstellung antizipiert die Komposition als Ganzes. Dieses Ganze aber wird von dem, was man die objektive Grundschrift nennen könnte, her bestimmt. Daß die Musik mit Ausdruck erfüllt werden soll, läßt sich so verstehen, daß sie zu einem gewissen Teil auch ohne ihn bestehen kann. Tatsächlich hat man es zunächst mit einem Bestand an kompositorisch „absolut“ festgelegten Verhältnissen zu tun, und ehe der Ausdruck sich verwirklichen kann, muß gewissen Anforderungen an Exaktheit in der Ausführung genügt werden⁹. Von vornherein auf Ausdruck auszugehen, wird entmutigende Resultate erbringen.

Von Anton Webern ist überliefert, daß er zugleich auf größte Freiheit im Vortrag *und* (im Gegensatz zur „Tradition“) äußerste Präzision in der Befolgung der Vorschriften des Notentextes drang. Seine Aufnahme der von ihm instrumentierten Schubert-Tänze¹⁰, deren Erhaltung einen unglaublichen Glücksfall darstellt, ist die ebensowohl analytischste wie ausdrucksvollste Aufführung von älterer Musik, die ich kenne (und da diese Wienerische Spezialität auch von einem Frankfurter Orchester herauszubringen war, scheint sie darüber hinaus die Eigenschaft der Verallgemeinerbarkeit aufzuweisen). Die ausdrucksvollste Interpretation des entsprechenden Repertoires wird diejenige sein, welche zunächst die wörtlichste ist. Diese grundlegende Genauigkeit sichert die Übereinstimmung mit dem sachgemäß zugesetzten *Espressivo*. Das liegt am Konzept der „textartigen Partituren“¹¹, wonach Inhalt und Form nicht zu trennen sind, die vollendetste Form auch die beste Darstellung des Inhalts ist. Sogenannte formal perfekte Stücke ohne Ausdruckskraft sind demnach ebenso eine Fiktion wie Stücke von tiefster Wahrheit des Ausdrucks, aber zweifelhafter Formgestalt. Musik, die sich nicht formal genauestens realisiert, hat keinen wirklichen Ausdruck. Ich brauche hierbei weder einen überholten Begriff von Ausdruck, noch einen akademischen Begriff von Form vorauszusetzen, auch wenn ich dieses „Gesetz“ nur als historisches referiere.

Was es dann mit dem „freien Vortrag“ auf sich hat, der als das hervorstechendste Merkmal des *Espressivo* gilt, muß also noch gesagt werden. Zunächst sind darunter zu verstehen intendierte „Abweichungen“ von einer gedachten absoluten Exaktheit, wie man

sie sich beispielsweise an der Dynamisierung der melodischen Kurve klarmachen kann, die aus isolierten Tönen erst eine gegliederte Einheit werden läßt. Die gedachte Identität wird in Dynamik, Agogik, Intonation in flimmernde Bewegung versetzt. Nachdruck, Schwellen auf bestimmten ausgezeichneten Tönen, Verzögerung und Beschleunigung innerhalb des Temporahmens, Interpunktion, d. h. Verdeutlichung von Sinneinheiten durch Zusammenschluß nach innen, Ausklingenlassen gegen nachfolgende Ereignisse; Auf- und Abbau von Höhepunkten, Variabilität des Vibrato (nicht dagegen die ja gemeinhin für ausdrucksvoll gehaltene Anschärfung des Leittons) - alle diese Faktoren erscheinen aufgegangen in einem integrierten Gesamtablauf. Zentren werden umspielt, Werte ausdifferenziert, Stufungen gegeneinander vermittelt. Maßgebend jedoch ist in jedem Falle die formale Funktion. Nur das ausdrucksvoll Komponierte kann ausdrucksvoll hervortreten. Nicht alles ist gleich wichtig zu nehmen, oder mit gleich wichtiger Miene vorzubringen. Jede Stelle muß spezifisch sprechend gemacht werden. Plastizität der Gestalten ist ausdrucksvoll, aber der Ausdruck kann auch im Diffusen liegen. Es gibt ein leuchtkräftiges Espressivo, aber auch ein zurückgenommenes bis ins Schattenhafte. Es gibt selbst die Ausdruckskraft „ohne Ausdruck“ gespielter Stellen. Dies verlangt freie Hingabe des Interpreten, konzentriert, aber nicht gezwungen und beschränkt. Wenn schließlich so jede Windung der Komposition nicht mit „Ausdruck“, sondern mit *ihrer* Ausdruck erfüllt ist, wird der Vortrag so frei sein, als ob improvisiert würde, da das Vorgetragene allezeit gerade so verstanden und gemeint ist; er wird so intensiv und kraftvoll sein, wie die Sache es erfordert (und die Einsicht in das sachlich Erforderliche wird die nötige Überzeugung verleihen), aber ohne Druck und Dampf, *nicht blökend*, sondern wie selbstbestimmt. Der emanzipierte Interpret ist der getreueste Diener am Werk. Seine Freiheit ist eine erst zu gewinnende, nicht eine vorweg ihm zustehende. Soweit die Theorie und, nicht zu vergessen, die Erfahrung mit dieser Theorie, oder ihr Erfahrungskern.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts hat sich mehr und mehr eine Interpretationsart durchgesetzt, die zur bloßen Ausführung tendiert, jedenfalls dem Espressivo mißtraut und auf die systematischen und konstruktiven Bindekräfte setzt. Kolisch hat wohl als letzter in seiner Person die Einheit der Wiener Tradition verkörpert. Ein Vergleich der Prinzipien seines Quartetts mit denjenigen, von welchen sich etwa das LaSalle-Quartett leiten läßt, ist lehrreich. Beide halten den engsten Kontakt zur zeitgenössischen Produktion, beide sind jedoch keine Spezialistenensembles für neue Musik. Beide vertreten die Ansicht, die ältere Musik sei aus der Perspektive der neuesten zu interpretie-

ren. Dies bedeutet, daß sie sich in der Frage des Espressivo trennen. Kolischs Quartett konnte die Einheit der Tradition selbstverständlich voraussetzen, es pflegte im wesentlichen das Repertoire des Espressivo-Zeitalters und wußte sich in Übereinstimmung mit dem Geist der Wiener Schule, als der fortgeschrittensten Gestalt der Kunstmusik. Die Position der LaSalles muß eine andere sein; der Faden der Tradition ist abgerissen, der Werkbegriff hat sich zersetzt. Sie befinden sich in Übereinstimmung mit einer ganz anderen zeitgenössischen Produktion, deren authentische Interpreten sie zu sein scheinen, und deren herausragende Vertreter Auftragskompositionen für sie schreiben, während für das traditionelle Repertoire die Kategorie der Authentizität fallengelassen wird. Bereits die „Väter der modernen Musik“ wären nach *dieser* Lesart in einem tiefen Irrtum über sich selbst befangen gewesen, wenn sie sich für Espressivomusiker hielten, für ideologisch müßte ihr krampfhafter Versuch gelten, den Zusammenhang mit der „spätromantischen“ Aufführungsweise aufrechtzuerhalten, während die von ihnen komponierte Musik sich tatsächlich als wesentlich modern erwies. Diesen Zug gälte es nüchtern darzustellen. Indem es sich so mit dem an die Adresse der Wiener gerichteten Vorwurf eines quasi unsachlichen Verhältnisses zur eigenen Musik also in bewußten Widerspruch zum Selbstverständnis dieser Komponisten und Musiker setzt, statuiert das LaSalle-Quartett gleichwohl ebenfalls die Einheit der Musikgeschichte, allerdings um den Preis einer „radikal modernen“ Lektüre der gesamten Literatur. So bewegt es sich im Einklang mit seiner Zeit, wohingegen Kolisch bei aller Berechtigung der von ihm vertretenen Überzeugungen bereits etwas leise Anachronistisches angehaftet hatte, in eben dem Maße wie der Wiener Schule selbst.

Sollte man auf die Idee kommen, Kolisch sei natürlich so wenig „Tradition“ wie Schönberg, sondern Einzelkämpfer, so ist zu bedenken, daß die von ihm beanspruchte Tradition gerade keine Aufführungstradition ist, sondern die kompositorische. Kolisch war einer der wenigen Interpreten, denen der Zutritt zur Komponistenrepublik gestattet war, mit ihm konnten die Komponisten wie mit einem der ihren verkehren. Wie sehr sich die Lage verändert hat, kann man an einer ganzen gegenwärtigen Richtung der Interpretation studieren, die eine Restitution des Espressivo aufs Programm gesetzt hat. Was dazu treibt, liegt auf der Hand und braucht hier nicht erörtert zu werden. Das Ausdrucksbedürfnis ist groß, ebenso die Einfühlungsbereitschaft. Das Ergebnis aber bleibt hinter den Wünschen weit zurück. Die Gründe sind nun bekannt: Mit Seele allein ist kein Ausdruck zu machen. Anders als auf analytischem Wege ist das Konzept des Espressivo nicht zu realisieren. Wer sich von der Seite der psychi-

schen Bedürfnisse der Musik nähert und meint, daß sie ihnen schon entgegenkommt, wird scheitern. Der Ausdruck muß sich objektivieren, sich anhand vorgegebener Kriterien beurteilen lassen, und er muß vernehmlich und verständlich sein. Es genügt nicht die private Befriedigung des Interpreten (die ich im übrigen geschont wissen möchte). Darüber hinaus spricht vieles dafür, daß, gemäß der kompositorischen Situation, mit der Krisis des Komponierens auch das *Espressivo* nicht mehr erreichbar ist, weder intentional noch technisch. Und keine Gebärde des Tiefsinns, keine Leidensmiene seitens der großen Interpretenpersönlichkeiten täuscht darüber hinweg, daß die große Ausdrucksmusik stumm bleibt. Die tatsächliche „Tradition“ der Interpretation, diejenige, welche Gustav Mahler als Schlamperei qualifizierte, ist entweder verständnislose Exekution des Textes (meist aber bei weitem nicht einmal das) oder bloße, meist unbewußte Nachahmung, also Interpretation „nach dem Gehör“ - in gewisser Weise hat sich die Interpretation in der Regel nicht zur Schriftkultur erhoben; durch die Schallplatte wird das Vorstellungsvermögen unentwickelt gehalten. Die vermeintliche Unmittelbarkeit der Seelensprache ist lediglich nicht produktiv gemachtes Erinnerungsvermögen. Der neuesten Stimmung entspricht es, auch die Komposition dieser falschen Tradition anzugleichen; es wird komponiert, wie bisher interpretiert worden ist, oder jedenfalls: eine solche Haltung wird als kompositorische akzeptiert.

Hat man hierin die falsche „subjektive“ Reaktion auf den Objektivitätswahn in der Interpretation (wie in der Komposition), so daß die Balance zuungunsten der objektiven Seite gestört erscheint, so hat John Cage eine andere Reaktion proklamiert. Sehr früh schon habe ihn, so wird uns berichtet¹², die Idee fasziniert, ein Ton sei die Seele eines unbelebten Objekts. Damit ist die Spannung preisgegeben, die für das *Espressivo* konstitutiv gewesen war. Cages europäische Wirkung erklärt sich in einer Phase der Auflösung, und keinesfalls ist es lediglich pro domo gesprochen, wenn er äußert: „Wenn auch die Türen immer offen bleiben werden für den musikalischen Ausdruck persönlicher Gefühle – etwas wird sich mehr und mehr durchsetzen: der Ausdruck der Freuden der Geselligkeit (wie in der Musik von Terry Riley, Steve Reich und Philip Glass). Und darüber hinaus eine *nichtintentionale Expressivität*, ein Miteinander von Klängen und Leuten (worin Klänge Klänge und Leute Leute bleiben). Sozusagen ein Ausflug in den Wäldern der Musik, oder in der Welt selbst.“¹³ Wie sich der Ton ins Geräusch aufgelöst und darin verloren hatte, so wird der utopische Anspruch der Weltharmonie aufgegeben im Namen einer immer schon bestehenden Harmonie alles Seienden. Objektive Spannungslosigkeit auf der einen, subjektive Haltlosigkeit auf der

anderen Seite. Was es dann aber bedeutet und für Folgen hat, daß die „textartigen Partituren“ nicht mehr die selbstverständliche Grundlage der kompositorischen Entwicklung sind, steht noch dahin.

Die Musik scheint am Ende des Zeitalters des Espressivo Cage recht zu geben. Je mehr davon sich in den Alltag und in die privatesten Regungen einnistet, desto mehr sperrt sie sich gegen alle Versuche, ihr auf dem überlieferten, subjektiv-unmittelbaren Wege noch beizukommen. Intentionaler Ausdruck scheint nicht mehr möglich zu sein.¹⁴ Die Introspektion fördert, wo man auch hinblickt, Innenwelten zutage, aber keine Seele. Wohl seit dem Ersten Weltkrieg ist es nicht mehr der geniale Einzelne, der als Garant des Allgemeinverbindlichen allgemein angesehen werden kann. Vom Genie ist die leere Hülse geblieben. Jetzt sind nur Seelenzustände, innere Spannungen, Gemütswerte gefragt, die einem allgemein verbreiteten Lebensgefühl entsprechen. Musik wird wesentlich nur noch symptomatisch genommen. Das künstlerische Interesse scheint sich selbst zu verpseudo-wissenschaftlichen. Dies ist sich gleichgeblieben, ob nun die automatischen Niederschriften des musikalischen Expressionismus nichts als kollektive Ängste zutage gefördert haben sollen oder in der Musik der zwanziger Jahre die Rhythmen des Maschinenzeitalters vernommen wurden; ob heute uns erklärt wird, es sei wichtig, wieder zuhören zu lernen, oder eine ganze Generation junger Komponisten, nachdem sie sich von dem Zwang zur Vollstreckung objektiver Tendenzen erlöst erklärt hat, es sich damit genug sein läßt, statt dessen einer Zeitstim-mung zum Ausdruck zu verhelfen.

Dies ist freilich nur erst der *Musikbetrieb* – prinzipiell entschieden ist dadurch nichts.

Anmerkungen

- * Einige hier nur berührte Fragen sind unterdessen weiter entwickelt worden in einem Beitrag zum Schumann-Symposium Düsseldorf 1985 „Tempo und Charakter in der Musik Schumanns“ in: A. Mayeda, K. W. Niemöller (Hrsg.): Schumanns Werke – Text und Interpretation. Mainz 1987.

¹ Menschliches, Allzumenschliches I/4, Nr. 219.

² Johann Sebastian Bach bewegt, Carl Philipp Emanuel Bach rührt, Beethoven ergreift – darin hat man das Verhältnis zwischen Affekt, Empfindung und Ausdruckscharakter noch einmal.

³ La Mara: Musikalische Gedanken-Polyphonie. Leipzig 1873, S. 234.

⁴ Menschliches, Allzumenschliches II/1, Nr. 134.

⁵ Vorwort zu den Symphonischen Dichtungen (1856).

- ⁶ So entspricht die „Gemessenheit“ des späten Schumann (vgl. Reinhard Kapp, Studien zum Spätwerk Robert Schumanns, Tutzing 1984) der Durchsetzung abstrakter Zeitnormen in der industriellen Produktion – dies für Gerburg Treusch-Dieter.
- ⁷ Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen (1854). Wiesbaden ¹⁶1966, S. 59.
- ⁸ Perspectives of New Music, Fall-Winter 1975, p. 172.
- ⁹ Für den Kolisch der Darmstädter Jahre war auch das Rubato noch eine technisch zu behandelnde Sphäre der Musik, wie auch die Interpunktion; erst mit der Hinzufügung des Vibrato, das er im Speziellen das Espressivo nennen konnte, schließt sich dann der Text bzw. die Musik.
- ¹⁰ Erhältlich als Beigabe zu der unter Boulez' Namen veröffentlichten Webern-Gesamtaufnahme.
- ¹¹ Michael Kopfermann: Über Musik und Theorie im Zusammenhang Experimenteller Musik. In: Reinhard Kapp (Hrsg.): Notizbuch 5/6, Musik. Berlin/Wien 1982, S. 246.
- ¹² Daniel Charles: John Cage oder Die Musik ist los. Berlin 1979, S. 76.
- ¹³ John Cage: The Future of Music (1974). In: Empty Words. Writings '73-'78. Wesleyan University Press-Middleton, Connecticut 1973 ff.
- ¹⁴ Welche Schlüsse auf den Zustand der Subjektivität sich daraus ziehen lassen, bleibe dahingestellt.

Philippa Comber

Die Beseelung des Gartens:

Der Garten als Widerspiegelung der Sensibilität

Ein Versuch, den *Genius Loci* zu finden

Vom Gesichtspunkt der Literatur und Kunstgeschichte ist schon viel über den Garten und die Landschaft geschrieben worden. Es gibt zahlreiche Schriften zur Geschichte des Gartens unter Berücksichtigung der Botanik und Hortikultur einerseits, andererseits der Architektur. Ob der Garten als physische Räumlichkeit, philosophisches Konzept oder literarisches Symbol begriffen wird oder als Ausdruck eines besonderen Lebensstils – der Garten hat immer eine außerordentlich wichtige Rolle im kulturellen Leben gespielt, ist also ein Schlüsselbegriff in der Geschichte und Entwicklung von Ideen. Was mich hier beschäftigt ist ein Themenkomplex, der den Begriff „Garten“ sowohl mit der Topologie als auch mit der Psychologie verbindet: die Überlegung, wie der Garten in seinen verschiedenartigen Formen und Komponenten als eine Sprache der Seele verstanden werden kann. Diese Sprache steht der sinnlichen Erkenntnis unmittelbar zur Verfügung und drückt sich in einem Verhältnis zum Raum aus. Dieses Verhältnis betrachte ich als ein „Gespür für den Ort“, eine gewisse Art „in der Welt zu sein“, das im Konzept des *genius loci* (Geist/Seele des Orts) verkörpert ist.

Die Ordnung in der kosmischen Vorstellung des Raumes bei *Aristoteles* (*Physik* ist sowohl qualitativ wie dimensional: „oben und unten unterscheidet sich nicht nur durch eine relative Position sondern auch dadurch, daß ausgeprägte Potenzen vorhanden sind“. Wenn wir von der Vorstellung ausgehen, die Seele bewohne einen Raum, könnte die erste Frage lauten: Wo ist die Heimat (Haus) oder der Sitz (vgl. Position) der Seele? Warum beschäftigt man sich also mit Gärten statt Häusern, mit Räumen, die sich vom Typ her nach außen und nicht nach innen richten?

Um solche Fragen zu beantworten, sollte der Begriff *locus* näher betrachtet werden. *Locus* – in Abgrenzung zu *locatio* – bezieht sich auf den genauen Platz eines Dinges, auf eine Stellung innerhalb einer Ordnung oder Komposition, was die Stellung des Subjekts (menschlich, syntaktisch) im Verhältnis zu einem Gesamtrahmen (Kosmos, Idee, Satz) mit einbeschließt. Andere Begriffe der „Sinnwahrnehmung

des Orts“ lassen sich in Ausdrücken wie *locus amoenus* finden, ein Lustort in der klassischen Literatur, der übrigens immer als Garten dargestellt wird. Oder auch der *locus venustatis*, ein Ort der rhetorischen Eleganz, dem der Gedanke des Gartens der Rhetorik zugrundeliegt. Hinsichtlich solcher Ideen scheint der Garten als *locus* zu Metaphern anzuregen. Die Formen von Gärten, deren tatsächliche Konfigurationen spiegeln die menschliche Erfahrung des Raumes auf sehr konkrete Weise wider. Zum Beispiel ist der geometrische Garten eine Landkarte an sich, ein Hinweis auf den Zeitgeist, auf die Mentalität des Entwerfers, auf gewisse Wertvorstellungen. Anhand eines englischen Essays des 17. Jahrhunderts möchte ich das Beispiel erläutern:

And if Jordan were but Jaar Eden, that is the River of Eden, Genesar but Gansar or the Prince of Gardens; and it could made out, that the Plain of Jordan watered not comparatively but casually, and because it was the Paradise of God, as the Learned Abramsas hinteth, he was not far from the Prototype and originall of Plantations. And since even in Paradise itself, the tree of knowledge was placed in the middle of the Garden, whatever was the ambient figure, there wanted not a centre and rule of decussation. Whether the groves and sacred Plantations of Antiquity were not thus orderly placed ... may favourably be doubted. For since they were so methodicall in the constitutions of their temples, as to observe the due situation, aspect, manner, form, and order in Architectonicall relations, whether they were not as distinct in their groves and Plantations about them, in form and species respectively unto their Deities, is not without probability of conjecture. (*Sir Thomas Browne, „The Garden of Cyrus“*)

Es geht hier um Ordnung und Methode, um das Streben nach Harmonie zwischen den Bauten und ihrer Umgebung, ein Anliegen, das durch die Würde des Browneschen Schreibstils unterstrichen wird. Hier wird eine Assoziation zwischen Heiligtum und „Plantations“, d. h. Gärten hergestellt, die auf eine Vorstellung vom Garten – ob real oder hypothetisch – als mikrokosmisches Modell der Schöpfung schließen läßt. Der Ort wird von einem göttlichen Wesen geschaffen und verkörpert den Genius, die Seele seines Schöpfers: analog dazu folgt der Gärtner architektonischen Gesetzen, die eigentlich Naturgesetze sind. Hier trifft man nun auf die Frage nach der Beziehung zwischen Kunst und Natur. Das Argument der Klassiker, von Aristoteles bis Longinus, und auch der Theoretiker der Renaissance, die sich auf diese Klassiker stützen, lautet, daß die Natur selbst Kunst sei, die Kunst Gottes, d. h. göttlich eingegeben: die Kunst, indem sie denselben Gesetzen wie die Natur unterlegen ist, sei natürlich. Die Ansicht, daß die Natur der Kunst überlegen sei, wurde im 17. Jahr-

hundert beispielhaft von *Emmanuela Tesauro* in „Il Cannochiale Aristotelico“ vertreten. Dieses Werk offenbart Tesauros theologische Orthodoxie, denn für ihn muß die Kunst Gottes „echter“ als die Kunst des gefallen Menschen sein. Zu einer Zeit, wo Sir Francis Bacon und andere behaupteten, der Mensch könne die Natur „erobern“, hat Shakespeare in der Person des Polixenes („The Winter's Tale“, Akt IV, Szene 4) die Ansicht geäußert, der Mensch müsse sich Naturgesetzen d. h. den Gesetzen Gottes in der Natur unterordnen, wenn er seine „Kunst“ auf die Natur übertrage.

Daher scheint der Garten als *locus* die bildliche Wahrnehmung einer Beziehung zwischen dem Physischen und dem Transzendenten zu sein: er wird der *locus* der Selbstentdeckung. Im mittelalterlichen Gedicht „Le Roman de la Rose“ begibt sich der Liebhaber auf eine „Seelenreise“, die im wesentlichen ein derartiger Selbstrealisierungsprozeß ist. Der Prozeß entwickelt sich im Rahmen eines äußeren Raumes, der zwar draußen, aber dennoch abgeschlossen ist. Wie im Theater, wird der Garten der Schauplatz eines besonderen Ereignisses. Er ist nicht einfach ein schöner Hintergrund oder Dekor, sondern eine Welt, die von potenziellen Möglichkeiten lebt, sowohl im Sinne eines tatsächlichen Wachstums (Regenerationskraft der Natur) als auch durch die Aufforderung an das Individuum, sein Selbst im Verhältnis zum Kosmos zu entdecken. In der höfischen Tradition ist der Garten ein besonderer Platz für besondere Aktivitäten, die man mit heiligen und quasi-heiligen Riten assoziiert. Daher ist der Garten Zufluchtsort für Verliebte, Dichter und Philosophen. Als heiliger Ort besitzt der Garten eine numinöse Eigenschaft: solche Potenz erlaubt es dem menschlichen Forscher oder Bewohner, zur Reife zu gelangen, genau wie der Garten selbst Zeuge des Wachstums, der Fruchtbarkeit und Regeneration ist. Der abgeschlossene Raum ist heilig (*sanctum*, hat Grenzen, die ihn als außerordentlich und als Behälter auszeichnen: den *hortus conclusus* des *Hohenlieds* muß man sich als ummauerten Garten oder als Kloster, als Hafen der Seele vorstellen.

Es existieren einige Versionen des *Romans*: auf Englisch gibt es *Geoffrey Chaucers* „Romaunt of the Rose“. Im Chaucerschen Gedicht drückt der Liebhaber seine Freude beim Eintreten in den Garten aus:

And whan I was inne, iwys
Myn herte was ful glad of this,
For wel wende I ful sikerly
Have ben in paradys erthly.
So fair it was that, trustheth wel,
It semede a place espirituel.
For certys, as at my devys,

Ther is no place in paradys
So good inne for to dwell or be
As in that gardyn, thoughte me.

Der Garten wurde später zum Zufluchtsort vor den Sorgen des Stadtlebens, der Verantwortung und der Arbeit.

Dagegen ist der mittelalterliche *hortus conclusus* der *locus* (Gelegenheit) der Entdeckung des in der natürlichen Ordnung angestammten Platzes: *locum suum*. Chaucers Liebender drückt eine bestimmte Sensibilität aus, nämlich die Sicherheit, an einem Ort gewesen oder einen Ort gesehen zu haben, das Privileg, Zugang zu einem geheiligten Ort erlangt zu haben. Der Garten ist gleichzeitig ein „irdisches Paradies“ und ein „heiliger Platz“ und bietet dem Liebhaber Ruhe und Geborgenheit, eben weil er ihn umschließt. Im Gegensatz zu einem eskapistischen Traum ist der Garten das Mittel, mit dem man sich die innere Realität der Welt aneignen kann. Das bisher nicht Realisierte kann realisiert werden. Als solches verkörpert der Garten die menschlichen Bestrebungen nach Selbsterfüllung.

Der *hortus conclusus* umfaßt und beschützt, ist aber auch der Schauplatz der Geburt. Die in der Chaucerschen Beschreibung des irdischen Paradieses immanente Freude ist ein Teil der Reaktion auf eine Gabenquelle, aus der man nicht nur Lust, sondern das Leben selbst bezieht. Einem Geburtsschauplatz gemäß und einem Sitz der Seele wird der Garten des Adonis in *Edmund Spensers* „The Faerie Queene“ von der Figur des Genius bewacht als dem Geist der Zeugung. Dieser Garten, wo die Seelen in ihrer präexistierenden Form in Sterblichkeit gehüllt und in die Welt geschickt werden, wird von einer Doppelmauer (oder zwei Mauern) mit zwei Pforten umgeben, die jeweils die Geburt und den Tod darstellen. Genius, der Pförtner, ist wie Janus doppelter Natur: er kontrolliert das Leben und den Tod. Der Garten des Adonis darf jedoch nicht mit dem „Bower of Bliss“, dem Garten der Lüste verwechselt werden, einem Garten, der ebenfalls von der Geniusfigur bewacht wird und abgeschlossen ist. Der Garten der Lüste ist verführerisch oder gar irreführend. Spenser scheint seine Gärten zu vervielfältigen, um die verschiedenen Bedeutungen des *hortus conclusus* und der Geniusfigur anzudeuten.

Nun wird die Genese, die Genealogie des Genius als allegorische Figur betrachtet, um mehr Licht auf das Gespür für die Eigenschaften eines Ortes zu werfen. Die Geniusfigur wird oft als Wächter des Gartens dargestellt: es ist daher um so wichtiger, die Personifizierung des Gespürs in Form des *genius loci*, vom Genius allgemein zu differenzieren. Der Genius in der klassischen Tradition stellt den Zeugungsgeist dar und wird im *paterfamilias* verkörpert: dieser Genius begleitet

den Mann von der Geburt an und wurde oft als dessen Seele aufgefaßt. Auf gleiche Weise wird die Frau von ihrer Juno - Göttin der Mutterschaft und des Gebärens – begleitet. Dies weist auf eine Konzeption des Genius als eine im wesentlichen männliche Figur. Die darauffolgende Rezeption des Genius zeigt ihn als Beschützer, der den Menschen durch sein Leben führt, und den man daher an Geburtstagen feiern muß. Wiederum ist der Genius ein Doppelgänger, ein *alter ego*, dessen Einfluß gut oder böse ist. Der gute Genius schützt und der böse Dämon führt in Versuchung. Der Genius bestimmt das Schicksal sowohl des Individuums als auch der Nation. Schließlich beschützt der Genius einen Ort oder einen Platz: der *genius loci* durchdringt die Atmosphäre einer Stadt, eines Gebäudes, einer Landschaft oder eines Gartens. Da er mystische oder göttliche Eigenschaften besitzt und als vereinheitlichendes Prinzip eines Orts begriffen wird, ist es kein Wunder, daß einem solchen Ort eine Aura der Heiligkeit zugeschrieben wird. Ein Gott bewohnt den heiligen Hain.

Die Vielfalt der Formen des Genius in der Mythologie und Literatur hat manchmal zu Spekulationen, wenn nicht gar zu Verwirrung geführt. Der *locus classicus* einer solchen Verwirrung ist bei Virgil („Aeneis“, 5.95) zu finden. Der *genius loci* läßt sich kaum vom *paterfamilias* unterscheiden. Das Totem des Genius ist eine Schlange, ein archetypisches Symbol, das mit Fruchtbarkeit und Zeugung assoziiert und in vielen Kulturen, gegenwärtigen und vergangenen, angebetet wird. Abgesehen von modernen Interpretationen, die die phallische Bedeutung der Schlange betonen, ist sie die Bewohnerin allegorischer Gärten, vor allem des Paradiesgartens. Auf zahlreichen Abbildungen wird die Schlange völlig ins Gartenleben integriert, manchmal in einem so hohen Grade, daß sie zu einem Teil des Pflanzenlebens und sogar zu einer Metapher für natürliche Üppigkeit wird. In der römischen Religion stellte die Schlange gleichzeitig den *genius loci*, den Genius des Hauses und den Geist des Vaters dar. Als Aeneas eine Schlange vom Grab des Anchises schleichen sah, wußte er nicht, ob es „geniumne loci famulumne parentis“ war, d. h. *genius loci* oder Geist des Vaters. Alle drei Erscheinungsformen sind miteinander verbunden: der Genius des Hauses, ein besonderer *genius loci*, wurde im Familienvater verkörpert und künstlerische Darstellungen weisen darauf hin, daß der Genius in Form und Aussehen als *paterfamilias* abgebildet wird. Der schöpferische Geist schützte einen bestimmten Ort, während der *paterfamilias*, der für die Zeugung der Nachkommen verantwortlich war, für die Fortpflanzung der Sippe haftete.

Die Schlange wird oft auf Denkmälern und Schreinen an ausgewählten Orten und natürlich auch in Gärten abgebildet. Musterbeispiel dafür ist der Schlangenstein, ein zylindrisches Denkmal, das Karl-

August im Jahr 1788 für sich in Weimar erbauen ließ. Die Schlange umkreist die Säule mit erhobenem Kopf und offenem Maul. Die Schrift lautet: „GENIO HUIUS LOCI“ (An den Genius dieses Orts). Karl-Augusts Schlangenstein zeigt den *genius loci* sowohl der natürlichen Beschaffenheit und Eigenschaften des Parks in Tiefurt, als auch der geistigen Qualitäten des Landes, dessen Herrscher Karl-August selbst war. Er vermacht sich diesem Land wie auch der eigenen Person: das Denkmal ist oft ein bewußt gewähltes Mittel, den Charakter des Orts und seines Bewohners, des Besitzers zu vermitteln. Außerdem dient er als Mahner der Unsterblichkeit, der transzendenten Eigenschaften des Mannes und der Landschaft.

Ich vermute, daß hier etwas anderes gemeint ist als mit dem Genius der Orts bei *Alexander Pope*. Im „Epistle to Burlington“ empfiehlt Pope dem englischen Landschaftsgärtner, daß er den Genius auf folgende Weise respektieren möge:

Consult the Genius of the Place in all;
That tells the Waters or to rise, or fall,
Or helps th'ambitious Hill the heav'n to scale,
Or scoops in circling theatres the Vale,
Calls in the country, catches opening glades,
Joins willing woods, and varies shades from shades,
How breaks or now directs, th'intending Lines;
Paints as you paint, and, as you work, designs.

Einen Modus des *genius loci* habe ich schon beschrieben: die Idee, daß ein *locus* geschaffen wird, um den Genius des Schöpfers zu verkörpern, das Modell der göttlichen Schöpfung vor Augen. Nun kommen wir auf zwei andere Modi: beim einen wird ein *genius loci* gefunden oder „erahnt“, der schon am Ort ist und auf Entdeckung und Verehrung wartet. Beim anderen wird der *genius loci* vom Gärtner erkannt, der dann den Ort verziert und „verbessert“. Für den Gärtner im letztgenannten Fall besitzt der Ort „capabilities“ (= ausbaufähige Möglichkeiten, Anlagen), die mit Hilfe der Kunst, einschließlich der Kunst der Landschaftsgärtnerei vorteilhaft mit Gewinn ausgenützt werden können.

Wie schon angedeutet, wird der Garten als Mittel zum Besitzergreifen aufgefaßt, indem er die Menschen zur Teilnahme an der Natur, der Lebensspenderin, einlädt. Solche Ideen gehören zur mittelalterlichen Sensibilität. Im Zeitalter der Aufklärung bedeutet Besitz etwas ganz anderes: die Natur bietet ihre Schönheit den Menschen dar, die Landschaft kann aber nur mittels einer säkularen „Kultivierung“ der Seele sowie des Orts kontrolliert und transformiert werden.

Das spezifische Kräftepotential, das vom Liebhaber des Romans erahnt wurde, wird nun zu „capabilities“. Die Szenerie und Umgebung werden verbessert, wenn das Potential, das nicht mehr als etwas Heiliges, sondern als „Möglichkeiten“ aufzufassen ist, einmal eingeschätzt worden ist. Der selbstbewußte Landbesitzer beauftragt einen „Experten“, Sondereffekte auf seinem Land zu produzieren, Effekte die selbstverständlich so „natürlich“ wie möglich wirken sollen. Dazu benutzt der Entwerfer gewisse Strategien im theatralischen Sinn - wie Bäume fällen, Wasser umleiten, einen versunkenen Zaun herstellen. *Horace Walpole*, der Historiker des englischen Gartens des 18. Jahrhunderts, bietet einen wohl-reflektierten, rationalen Kommentar zur Funktion des „Ha-has“, d. h. des versunkenen Zauns an:

I call a sunk fence the lending step, for these reasons. No sooner was this simple enchantment made, then levelling, mowing, and rolling followed. The contiguous ground of the park without the sunk fence was to be harmonized with the lawn within; and the garden in its turn was to be set free from its prim regularity, that it might assort with the wilder country without. The sunk fence ascertained the specific garden, but that it might not draw too obvious a line of distinction between the neat and the rude, the contiguous out-lying parts came to be included in a kind of general design: and when nature was taken into the plan, under improvements, every step that was made, pointed out new beauties and inspired new ideas. („*The History of the Modern Taste in Gardening*“, 1771-1880)

Die Natur, die als wild betrachtet wird, muß gezähmt werden – derart kunstvoll gezähmt, daß es sich nicht gleich bemerken läßt. Der Garten ist nicht mehr eine Umrahmung oder ein Behälter für die mittelalterliche Seele, sondern bietet die Möglichkeit zur Expansion. Der englische Garten im 18. Jahrhundert breitet sich in großen Dimensionen aus, wobei der Unterschied zwischen dem Kultivierten (Einfluß des Designs) und dem Ungezähmten (Chaos) zwar erhalten bleibt, aber so unauffällig, als existiere er nicht. Die Seele wird zur Wanderung eingeladen. Obwohl den Tempeln, Amphoren, Wasserfällen und anderen Merkmalen des Landschaftsgartens sicherlich ein bildhafter Wert zugeschrieben werden konnte, dienten sie auch als gefühlsmäßige Anregung, um ein breites Spektrum an Assoziationen und Emotionen beim privilegierten Beobachter hervorzurufen: die Amphore repräsentiert die Antike und den Tod, Wasserfälle evozieren Vorstellungen von Fruchtbarkeit oder Veränderbarkeit. Der Beobachter ist „privilegiert“, denn nur ein „Mann von Geschmack“ im Sinne des Zeitgeistes hat solche Genüsse empfinden können. Genau wie die Landschaft wird die menschliche Sensibilität geformt:

Men of all taste ... might here meet with something to their taste. The thoughtful might find retired walks for contemplation. The Gay and Airy might see Nature in her loveliest dress, and meet objects corresponding with their loveliest flights. The Romantic Genius might entertain itself with objects in its own way, and grow wild with ideas of the enchanted kind. The man of true Taste might enjoy a noble Entertainment; and even the trifling Genius might pick out something for his Amusement. (*Anonymer Besucher in Stowe, 1751*)

Die Einführung neuer Konzepte der Distanz und Perspektive seit der Renaissance bedeutete, daß die Raumwahrnehmung eine radikale Veränderung erfuhr. Orte, die durch die menschliche Vorstellungskraft geschaffen und verschönert wurden, verlangten eine neue Raumorganisation. Folgendes Zitat, auch *Walpoles „History of the Modern Taste in Gardening“* entnommen, veranschaulicht eine neue Entwicklung, die die Geometrie verläßt und die sich anderen Künsten, besonders der Malerei und dem Sinn für Komposition zuwendet:

... At that moment appeared Kent, painter enough to taste the charms of landscape, bold and opinionative enough to dare and to dictate, and born with a genius imperfect essays. He leaped the fence, and saw that all nature was a garden ... the pencil of his imagination bestowed all the arts of landscape on the scenes he handled. The great principles on which he worked were perspective, and light and shade. ... Where objects were wanting to animate his horizon, his taste as an architect could below immediate termination. His buildings, his seats, his temples, were more the works of his pencil than of his compasses. We owe the restoration of Greece and the diffusion of architecture to his skill in landscape.

William Kent, der Meistergärtner, ist als „Genie“ geboren: hier heißt es auch „Genie“ im modernen Sinn, d. h. im Besitz sein von außerordentlichen Vorstellungskräften. Diese Eigenschaften zeichnen ihn als Erfinder aus, nicht nur weil er die Talente eines Künstlers, eines Zeichners und eines Technikers kombiniert, sondern auch weil er fast ein Detektiv, ein Bühnenbildner ist: er arbeitet mit „natürlicher Begabung“ – seine Kunst ist „more the work(s) of his pencil than of his compasses“. In diesem wie in anderen zeitgenössischen Schriften fällt es oft schwer, festzustellen, ob es der Designer, der Gärtner oder sogar der Gartenbesitzer ist, der nun den *genius loci* personifiziert; ob der schon am Ort existierende *genius loci* im Menschen verkörpert oder vom menschlichen Mittler, dem „Verbesserer“ aufgespürt und in Dienst gestellt worden ist.

Es wurde gezeigt, wie der Garten den *genius loci* wie auch die Sensibilität eines Zeitalters (vielleicht auch einer Nation) widerspiegelt

kann. Die Sprache dieser Sensibilität – ob geschriebene oder symbolische Sprache tatsächlicher Gärten – erweist eine tiefgreifende Erkenntnis des Gartens als *locus* für gewisse, sehr wichtige psychische Ereignisse. Wenn dies der Fall ist, muß die ständig wechselnde Topologie des Gartens in der Literatur und den angewandten Künsten den Entwicklungen bei der Wahrnehmung des Innenlebens entsprechen. Weitere Untersuchungen auf diesem Gebiet mögen die Frage aufwerfen, ob der *genius loci* dem Garten zugeschrieben wird oder im Garten zu entdecken ist. Nunmehr wäre es sinnvoll, sich zu überlegen, ob der Genius ein konsequentes Äquivalent für die Seele ist. Auf jeden Fall scheint der Genius eine Brücke zwischen dem Wahrnehmenden und dem Wahrzunehmenden zu schlagen.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Primärliteratur

Aristoteles: Physik.

Bacon, Sir Francis: Essays. London 1962.

Bible, The Holy: The Song of Salomon. London, 912-917.

Brown, Sir Thomas. The Garden of Cyrus. In: Religio Medici and Other Writings. London 1965.

Burke, Edmund: A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas on the Sublime and the Beautiful. 1757.

Burnett, Frances Hodgson: The Secret Garden. Harmondsworth 1982.

Chaucer, Geoffrey: The Complete Works. Hrsg. F. N. Robinson, 2. Auflage, Boston.

Jekyll, Gertrude: A Gardener's Testament: a selection of articles and notes. Hrsg. F. Jekyll und G. C. Taylor, London 1937.

Johnson, Samuel: Lives of the Poets, Volume II, „Life of Shenstone“. London 1906.

Marvell, Andrew: The Poems. London 1952.

Pope, Alexander: The Poems. Hrsg. John Butt, London 1963.

Rousseau, Jean-Jacques: La Nouvelle Heloise.

Shakespeare, William. The Winter's Tale. Hrsg. S. L. Bethell, Oxford 1956.

Spectator, The: Number 41, 414, 477. Hrsg. Gregory Smith, London 1964.

Speer, Albert: Spandau: The Secret Diaries.

Spenser, Edmund: Complete Works. Hrsg. R. Morris, London 1873.

Stifter, Adalbert: Der Nachsommer. München 1977.

Virgil: Aeneis.

Walpole, Sir Horace: The History of the Modern Taste in Gardening. 1780.

Sekundärliteratur

- Adams, William Howard: *Atget's Gardens*. New York 1979.
- Benz, Ernst: *Der himmlische Garten*. In: *Die Vision: Erfahrungsformen und Bilderwelt*. Stuttgart 1969.
- Berg, J. H. van den: *The Subject and his Landscape*. In: *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*. Hrsg. Harold Bloom, New York 1970.
- Carter, George, Patrick Goode and Kedrun Laurie, Humphrey Repton: *Landscape Gardener 1752-1818*. Norwich 1982 (Katalog).
- Clark, H. F.: *Eighteenth Century Elysiums: The Role of 'Association' in the Landscape Movement*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Band VI, 1943, 165-89.
- Comito, Terry: *The Idea of the Garden in the Renaissance*. New Brunswick 1978.
- Eberle, Matthias: *Individuum und Landschaft: zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*. Gießen 1980.
- Empson, William: *Some Versions of Pastoral: A Study of the Pastoral Form in Literature*. Harmondsworth 1966.
- Fleming, Laurence und Alan Gore: *The English Garden*. London 1979.
- Girouard, Mark: *Life in the English Country House*. Harmondsworth 1980.
- Gombrich, E. H.: *Norm und Form*. London 1966.
- ders.: *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance II*. London 1972.
- Harbison, Robert: *Eccentric Spaces*. London 1977.
- Hartmann, Geoffrey H.: *Beyond Formalism: Literary Essays 1958-1970*. New Haven und London 1970.
- Hunt, John Dixon und Peter Willis: *The Genius of the Place: the English Landscape Garden 1620-1840*. 1965.
- Jekyll, Gertrude: *Miss Gertrude Jekyll, Gardener*. London 1981 (Katalog).
- Kelly, Douglas: *Medieval Imagination: Rhetoric and the Poetry of Courtly Love*. 1978.
- Knowlton, E. C.: *The Genii of Spenser*. In: *Studies in Philosophy*, 25 (1928), 439-56.
- ders.: *Genius as an allegorical figure*. In: *Modern Language Notes*, 39 (1924), 89-95.
- ders.: *The allegorical figure Genius*. In: *Classical Philology*, 15 (1920), 380-84.
- Lewis, C. S.: *Studies in Medieval and Renaissance Literature*. New York 1966.
- ders.: *The Allegory of Love*. New York 1958.
- Lutyens, Sir Edwin: *The Work of the English Architect Sir Edwin Lutyens (1869-1944)*. London 1981 (Katalog).
- Nitzsche, Jane Chance: *The Genius Figure in Antiquity and the Middle Ages*. New York und London 1975.
- Oxford Classical Dictionary: Eintragungen für „Genius“, „Psyche“ und „Daemon“.
- Rave, Paul Ortwin: *Gärten der Barockzeit: von der Pracht und Lust des Gartenlebens*. Stuttgart 1951.
- Rohde, Erwin: *Psyche: the cult of souls and belief in immortality amongst the Greeks*.

Starnes, D. T.: The Figure of Genius in the Renaissance. In: Studies in the Renaissance II, 1964, 234-44.

Thacker, Christopher: The History of Gardens. London 1979.

ders.: The Wildness Pleases. London 1983.

Tompkins, Peter und Christopher Bird: The Secret Life of Plants. Harmondsworth 1975.

Traverses, No. 5/6: Jardins contre nature. Paris ²1983.

Williams, Raymond: The Country and the City. London 1975.

ders.: Keywords: A Vocabulary of Culture and Society. Glasgow 1976.

Yates, Frances A.: The Art of the Memory. London 1966.

Michael C. Glasmeier

Das Auge der Seele – Ding, Museum, Installation

Bleibend nach unserem Tod sind die Dinge, die einst uns gehörten, die uns umgaben und prägten, die unser Denken herausforderten, die unseren Taten im Weg waren und sie bestimmten. Sie langweilten sich oder nahmen aufmerksam an unserem Leben teil. Sie waren beunruhigend und aufsässig, meditativ und spontan, belebend und tödend. Nach unserem Tod heimatlos geworden, beginnen sie ein Nomadenleben, ziehen ruhelos umher, nisten sich irgendwo wieder ein, besetzen einen anderen Ort und werden Gegen-Stand für unsere Nachkommen, deren Tod vorauszusehen ist; bis die Dinge selbst sterben, aber nie gleichzeitig mit den Menschen. Sie sterben durch übermäßige oder falsche Benutzung oder als vorübergehendes, zeitlich begrenztes Konsum-, Modeobjekt. Unsterblichkeit erlangen sie im Himmel der Dinge, dem Museum, oder durch Schlaueit und Geschwindigkeit wie Kafkas Odradek, von dem wir hoffen dürfen, daß es bis heute noch nicht von einem Auto plattgedrückt ist.

Mit einem solchen Ding befaßt sich exemplarisch Herman Melvilles Erzählung „Der Apfelholztisch oder Echte geistige Offenbarung“¹. Dieser Tisch, befreit aus der Unheimlichkeit eines Dachbodens, neu interpretierbar als Geselle einer Familie und der anderen Wohngegenstände, erwacht aus der luftigen Gruftdunkelheit und beginnt, wieder eingebunden in den lebendigen Wechsel von Tag und Nacht, sich auf merkwürdige Weise bemerkbar zu machen. Er produziert in unregelmäßigen Zeitabständen Geräusche: Tick! Tick!, wie eine Uhr. Die Familie ist beunruhigt, die anderen Gegenstände verhalten sich gleichgültig; der Schreiber, wie jeder Schreiber ein Forscher, versucht, der Sache auf den Grund zu gehen. Die laufende Observierung des Tisches fördert einen überraschenden Fund zutage: als Uhrwerk tickt ein wunderschöner Käfer im Holz, dessen Ei dort vor ca. 150 Jahren abgelegt wurde. Das Wunderbare löst sich auf, wird einsehbar und produziert ein neues Wunder: die Zeit und die Natur.

Doch mit der Geburt und Tod des Käfers fällt der Tisch wieder in sein Schweigen zurück und bleibt der Familie als sorgfältig behütete Reliquie, als ausgezeichnetes Ding unter anderen. Die Wunder einer gottlosen Welt vollziehen sich in den überraschenden Gesten der Natur, deren absichtsloses Wuchern dem planvollen Gebrauch der Ge-

genstände durch Katastrophe, Resistenz oder Metabolie immer wieder in die Quere kommt. Dieser Tisch, der Gegenstand menschlicher Arbeit ist und so seinen Teil zur Veränderung des Planeten beiträgt, meldet sich und weist auf seinen Ursprung hin. Er tönt aus seinem Innern, aus seiner Seele in Gestalt eines schillernden Käfers. Ein Glücksfall, denn nicht oft gibt der Alltag auf diese Weise seine Geheimnisse preis. Er verschließt sich zu häufig, um die Seelenhaftigkeit der Dinge bemerken zu können.

Der Käfertisch stellt einen Grenzfall dar in einer Entwicklung, in der die Natur von der Maschine überflügelt, in der die Maschinenwelt Natur wird. War die bisherige künstlerische Produktion bis in die Hälfte des 19. Jahrhunderts durchgehend eine Auseinandersetzung mit der Natur, bestimmt von nun an das Ding die Kunst, ein Prozeß, der sich in den bildnerischen Werken seit Courbet mühelos verfolgen läßt². Aber im Käfertisch ist dieser Wechsel schon hörbar. Das Wunderbare erzeugt ein mechanisches Geräusch, das den Erzähler an eine Uhr denken läßt, eine Vanitas-Musik: Tick! Tick! Noch ist das Ticken unregelmäßig und besitzt nicht jene bedrohliche Gleichmäßigkeit des Pendels eines Edgar Allan Poe oder jener Maschine, der sich Chaplin kurzweilig unterwirft, um unversehrt wieder ausgespien zu werden. Von nun an bestimmt nicht mehr der natürliche Tag- und Nachtrhythmus das Leben auf Metropolis, sondern das gleichmäßige Pulsieren der Maschine, die die Dinge gebiert, sich gebiert und deren Produkte die Umgebung der Menschen zieren, der Menschen, deren Arbeit sie berechtigt, Dinge zu erwerben, die sie in der Tages- und Nachtgleiche unter dem Druck der Maschine selbst hergestellt haben. Nicht mehr die Natur haucht den Dingen ihr Leben ein. Die Maschine ist ihr Schöpfer. Und wenn Odradek wie ein Penner um die Ecke schlurft, ohne jegliches Industriedesign und dazu noch vor sich hinkichert, macht uns das hellsichtig, mehr nicht; denn Kritik ist nur noch ein lästiger Ohrwurm, der mechanisch auf der Stelle tritt, ohne produktiv zu sein, und Bejahung ein verrückter General, dem alles nicht schnell genug gehen kann.

Das Auge der Dinge, jene platonische Metapher der Erkenntnis, auf die Dinge zu werfen, bringt allein lichte Momente im Zwischenreich von Kritik und Bejahung: Akzeptierung der einmaligen Seele der Dinge in ihrer visuellen, akustischen und haptischen Wahrnehmung. Denn wie die Natur produziert auch die Maschine in Serie; und trotz der faktischen Identität der Maschinenprodukte existiert jedes Ding nur einmal, weil es Gegen-Stand wird, d. h. an einem individuellen Ort auftritt, der seine Seele formt und wo es sich für eine Dauer behauptet. Warhols Suppendose ist zwar ein Fabrikerzeugnis, aber in jeder Sammlung, Galerie, jedem Museum ein Individuum. Und der

Kampf mit der Tücke des Objekts, den alle großen Komiker seit dem 19. Jahrhundert führen, ist der immerwährende mit dem Objekt als Individuum.

Wie nun das Auge der Seele einstellen, um die Seele des Dings zu beleuchten?

Marcel Duchamp erfand 1916 einen Gegenstand aus einem Schnurknäuel zwischen zwei Metallplatten, die durch vier Langschrauben verbunden waren. Die Beschriftungen der beiden Platten sollen hier nicht interessieren. Dagegen ist hervorzuheben, daß die Schrauben am unteren Ende weit herausstehen, so daß der Gegenstand auf vier Füßen, wie auf einem Sockel steht. Das Objekt heißt „Mit geheimnisvollem Geräusch“³. Dieser eigenartige Gegenstand, der etwas von einem gefangenen Odradek hat, ist an und für sich ein Unding, montiert aus vorfabrizierten Gegenständen, funktionierend als Kunstwerk. Stellt man ihn auf den Tisch, verführt seine Rätselhaftigkeit dazu, ihn in die Hand zu nehmen, rundherum anzuschauen, begreifen zu wollen und vielleicht durch seine sprachspielerischen Inschriften hinter seinen Sinn zu kommen.

Dann passiert es: der Gegenstand macht aus seinem Inneren heraus ein Geräusch, dessen Geheimnis nicht gelöst werden kann, das weitere Rätsel aufgibt. Duchamp hat hier einen Gegenstand geschaffen, der jenseits aller Interpretationen, zu denen er einlädt, zunächst ein Gegenstand ist, der zwar kaum etwas zur Erkenntnis der Seele des Dings offenbart: in gelassener Anschauung, nicht im Eindringen, Anzueignen. Die Spekulationen überlassen wir Herrn Jedermann.

Mehr im traditionellen Sinn Kleinplastik ist eine Bronze von Albert Giacometti. Sie besteht aus einer leicht gewölbten Platte mit Einbuchtungen, aus der an beiden Seiten Dorne ragen. Der eine dient als Ständer, so daß das Ganze schräg auf dem Tisch steht. Die Erhebung auf der Schauseite ähnelt dem Horn eines Nashorns. Titel der Bronze aus dem Jahr 1932: „Abscheuliches Objekt zum Wegschmeißen“⁴.

Zwar hat dieser Gegenstand oberflächlich gesehen nichts von einer Maschinenseele an sich, aber er reflektiert sie mit religionsgeschichtlichem Rückgriff auf die Zeit der Etrusker, mit der Giacometti sich intensiv auseinandergesetzt hatte⁵. Das „abscheuliche Objekt“ erinnert an eine etruskische Leber, die mit Zeichen und Schriften übersät den Priestern als Ritualobjekt galt, um den Götterwillen auszukundschaften, und schon seit den Sumerern Sitz der Seele war⁶.

Giacometti befreite seine Objekte von jeder religiös-kultischen Auslegungsmöglichkeit. Sein „abscheuliches Objekt“ ist abstrahierter Ar-

chaismus und hat als solcher auf dem Tisch des modernen Sammlerwohnzimmers seine Kraft. Es bringt Fähigkeiten ins Spiel, die die Maschinenseelen der übrigen Gegenstände in der Konfrontation aufdecken. Gleichzeitig verweist es auf sich selbst und gibt so eine Seelenhaftigkeit zu erkennen, die jegliche Beziehung zu einer kosmischen Naturordnung aufgegeben hat. Das ist das Abscheuliche an diesem Gegenstand: er hat keine Funktion, er reiht sich nicht ohne Widerspruch ein in die Welt der Maschinenobjekte. Er ist eigentlich schon tot, verbraucht und zum Wegschmeißen. Ein überflüssiges Ding im Überfluß der zweckmäßigen Dinge. Als Gipsmodell, das er mal war, würde er, befolgte man den Titel des Werkes, sich in weißen Staub auflösen. Nun in Bronze, ist er nicht kaputtzukriegen. Er wird wahrscheinlich Jahrhunderte überdauern, wie jene etruskische Leber. Was bleibt, ist das Umkreisen dieses Dings, so wie Heidegger das Ding umkreist, in immer neuen Fragestellungen und Veränderungen des Augenblickswinkels der Seele⁷. Ein Kreisen ohne Eile, das nicht auf eine Erkenntnis hofft, sondern im Wechsel von Ruhe und Bewegung immer innovativ bleibt. Und wie Heidegger an einem banalen Krug sprachspielerisch, philosophiegeschichtlich reflektiert, nehmen wir dieses Ding mit den Sinnen wahr, da es ein künstlerisch' Ding ist. Wir bringen es durch Klopfen zum Tönen, tasten die Erotik des Dorns und der Einbuchtungen, rätseln über seine Form.

Der Käfertisch, die eingesperrte Spule und das „abscheuliche Objekt“: sie sind dazu geschaffen, die Seelenhaftigkeit der Dinge zu bestätigen. Und wie sich die Seele des Menschen immer wieder dem Zugriff entzieht, trotz psychologischer oder philosophischer Annäherungen und Spekulationen, verweigern sich diese Objekte einer eindeutigen Fixierung ihrer Seelen. Sie sind künstlerische Gegenstände der Kontemplation in einer dingbesetzten Welt. Als solche können sie aber nur funktionieren, wenn sie im Zusammenhang mit dieser Welt gedacht werden. Das Wunder des Käfertisches ist angewiesen auf den Raum des bürgerlichen Interieurs, der scheinbar toten Möbel, um sich zu entfalten. Nur im Handgreiflichen offenbart die Spule Duchamps ihre Seelenmusik, denn scheinbar den maschinellen Dingen angepaßt, kehrt es ihnen den Rücken zu, und die apokryphe Leber Giacomettis bedarf der ständigen Reibung mit all den hübschen und praktischen Dingen, die auf einem Wohnzimmertisch Platz genommen haben.

Des Menschen Schicksal ist der Tod, das dieser Dinge das Museum. Gleich einer italienischen Nekropolis finden sich dort die Dinge wieder, wohlbehütet in Schneewittchen-Vitrinen, bis der pädagogische Dienst für einen Moment den Deckel lüftet und sie wieder zum Leben erweckt. Wie der Friedhof das Leben der Verstorbenen als Erinnerung erhält, führt das Ding im Museum ein Schattendasein. Man

starrt es an, liest den Demiurg, den Namen und Titel, den Jahrgang wie auf einem Grabstein, und man bedauert, daß, im Gegensatz zu den Menschen, von den Dingen kaum Fotografien existieren, die sie in ihrer natürlichen Umgebung zeigen. Von der Notwendigkeit eines Museums bin ich allerdings genauso überzeugt, wie von der eines Friedhofs.

Im Verlauf der kunstgeschichtlichen Ismen dieses Jahrhunderts wächst die Bedeutung der Dingwelt. Es scheint, als ob die Kunst jener von Günther Anders analysierten „prometheischen Scham“ des Menschen von den selbstgemachten Dingen entgegnen wollte⁸.

Die Dinge werden negiert, wie in Konstruktivismus und Op Art, kinetisch in artifizielle Bewegung gebracht; die Pop Art vergrößert und vervielfältigt sie gigantomatisch, die Konzeptkunst stellt spekulative Fragen in legitimer Nachfolge der Philosophie, und die Spurensicherung versucht sie vor der Nivellierung zu retten, indem sie ihren Geschichten nachgeht. Zugleich merkt man diesen Werken das Museumshafte, ja, die Kapitulation vor der Dingwelt an. Was ihnen fehlt, ist der Ort im Alltag. Sie warten zumeist in den Ateliers auf die Käufer und schließlich auf ihren Ort im Museum, das sich mehr und mehr verwandelt in eine Kathedrale der Dingreflexionen. Die Werke schließen sich dem Prozeß der Warenzirkulation an und werden, obwohl sie vorgeben, dem Seelenleben der Dinge auf der Spur zu sein, selbst Ding unter anderen in der Maschinenwelt. Auf dieses Problem hat anschaulich Marcel Broodthaers aufmerksam gemacht. Er versah die unterschiedlichsten Gegenstände von der Butterverpackung bis zum Böcklin, die er in einem Adler-Museum gesammelt hatte, mit dem Schild: „Dies ist kein Kunstwerk“⁹.

Die von Dada und Surrealismus propagierte Reibung von Kunst und Alltag scheint nur eine vorübergehende anarchistische Euphorie gewesen zu sein. Das Museum erweist sich als Übervater, und der Weg vom Atelier zum Glassarg wird immer kürzer, zumal sich auch die Person des Sammlers verändert hat. Er tritt heute auf als Großsammler, der sein eigenes Museum schon in der Tasche hat (womit nicht ein Taschenmuseum gemeint ist), oder er benutzt Kunst als Kapitalsteigerung. Die Berliner Ausstellung „Zeitgeist“ hat diesen Zeitgeist – auch durch den Ort – zutreffend illustriert: eine Art Ansammlung großformatiger Malereien im Jahrhundert-Pathos. Alles bunt, dekorativ, kaum kontemplativ; vergrößerte Plattencover, deren Eigenschaft für Chefetagen und Museen eingemalt ist.

Was bisher kaum in der Diskussion um den Postmodernismus mitüberlegt wurde, ist das „als ob“ dieser zeitgenössischen Kunst. Indem sie eklektizistisch die Kunstgeschichte im Zitat vergrößert, bestätigt

sie das Museum und wird sein Ornament. Sie variiert das Schongesehene, wiederholt es in Serie und bezeichnet dieses Verfahren als Stil. Sie ist Mimesis ihrer selbst, gut konsumierbar und prima zu verkaufen, wogegen nichts einzuwenden ist.

Fixiert dieser Zeitgeist einen Status, einen gemeinen Verlust des Ariadnepadens, die Einrichtung im Labyrinth selbst, dessen Wandkonstellationen mit bunten Bildern den Ausgang mimen? Ja, indem er scheinbar Lösungen vorführt und so pompös die mannigfachen Bemühungen um die Seele der Dinge überdeckt, die unter dem Stichwort „Installation“ zusammengefaßt werden können.

Um diesen Begriff in der Diskussion der Dinge zu nutzen, gilt es ihn in zwei Richtungen einzugrenzen. Ich meine mit ihm nicht jene technische und handwerkliche Seite der elektrischen und sanitären Anlagen, die in ihm anklingt, und auch nicht jene künstlerische Seite, die Germano Celant beschrieben hat, die mehr ein Ausstellungsproblem von Kunstwerken darstellt, die nicht mehr nach den im 18. Jahrhundert entwickelten musealen Kriterien, sondern im Raumkontext installiert werden¹⁰. Ich gebrauche den Begriff im Sinne des mittellateinischen „installare: in eine Stelle, in ein Amt einsetzen“. Das mittellateinische „stallus“ geht auf das germanische „stall“ zurück und bedeutet ursprünglich eine Stelle, ein Standort und hat noch nichts mit Viehereien zu tun.

Ein Ding installieren hieße demnach, ihm eine Stelle zu geben, ihm einen Ort zuweisen oder es in ein Amt einsetzen, es würdigen.

Die revolutionäre Geste Duchamps, einen Alltagsgegenstand aus seinem sanitären Zusammenhang zu reißen und ihn mittels Lingualisierung, Kontextwechsel und Ironie zum Kunst-Objekt zu machen, d. h. zum Objekt der erkennenden Anschauung, war der archaische Beginn der Installationen, in dem sich die technische und museale Seite des Begriffs vereinigte. Aber solange sich diese Geste an die Institution Museum band, war in ihr das Scheitern angelegt, wie jeder Akt, der sich an oder gegen eine Institution richtet, sei es Terrorismus, Revolution oder „Rock für den Frieden“. Und vielleicht war es die Einsicht in diesen Prozeß, daß jeder revolutionäre Elan schließlich die Institution nicht untergräbt, sondern zementiert, die Duchamp so lang hat schweigen lassen und aus der als letzte Antwort jene mysteriöse Peep-Show entstand: „Gegeben sind: 1. der Wasserfall 2. das Leuchtgas“.

Mir sind von seinen Objekten die die liebsten, die nicht allein durch das Museum funktionieren, wie die eingesperrte Spule oder „Why not Sneeze Rrose Selavy“, dieser Käfig mit den schweren Marmorstücken, die sich als Zuckerwürfel ausgeben.

Das Museum ist für die Dinge da. Es institutionalisiert die Dinge. Das ist seine Tragik. Das Auge der Seele aber kommt nur auf seine Kosten, wenn es außerhalb der Institution schaut, im Alltag, jenem Zwischenreich aus Schweiß und Parfüm, Maschine und Oper, Glaube und Verneinung, das uns bestimmt und das wir bestimmen, in dem sich Individualität zeigt und untergeht, das unendlich vielfältig ist und trotzdem scheinbar eindeutig funktioniert. In diesem Zwischen kann in ruhiger Gelassenheit die Seele der Dinge zur Anschauung kommen, indem der Künstler sich zunächst bewußt von ihm absetzt, sich den Ort seiner Installation sucht und diese dem Zwischen nach seinem kreativen Akt überläßt.

Das Finden der Stelle, des Ortes, ist die erste Aufgabe des Installateurs und gleichzeitig die wichtigste, denn diese Stelle, die überall sein kann, im Bahnhof wie im Moor, im Wald wie auf dem Parkplatz, bestimmt die weiteren Schritte des Künstlers, die von der Geschichtlichkeit dieser Stelle, ihrer allgemeinen Nutzung und ihrer architektonischen und landschaftlichen Qualität abhängen. In diesem einmaligen, unmusealen Akt, dessen Ergebnis nicht allein zu bestimmten Öffnungszeiten zu erleben ist, das mitlebt in der Tages- und Nachtgleiche, sehe ich eine Herausforderung an die Kunst.

Mittlerweile haben einige Künstler diesen Weg beschritten, und es werden immer mehr, trotz der finanziellen, behördlichen, baupolizeilichen Schwierigkeiten, die eine solche Arbeit mit sich bringt. Sie läßt sich nicht verkaufen. Übrig bleiben Reste und vielleicht eine erinnernde Dokumentation in Buchform. Ich verweise auf die Kunstrauminstallationen in Hamburg, die Schaufensteraktion in Graz, auf die Arbeit des Büro Berlin und auf die verschiedenen Symposien, die sich vor Ort mit den Gegebenheiten einer Landschaft, eines Gebäudes oder einer komplexen Struktur auseinandersetzen¹¹.

Um ein Beispiel zu geben, will ich stellvertretend eine Installation des Berliner Künstlers Fritz Rahmann beschreiben. Im April/Mai 1981 fuhr Rahmann durch die Stadt Regensburg auf der Suche nach Dingen, die heimatlos geworden in der Stadt herumlagen. Diese Dinge transportierte er zu einem grauen, geplanten Platz, auf dem er nach bestimmten örtlich gegebenen Kriterien Schnüre spannte, wie es Bauarbeiter machen, um eine exakte Linie zu erhalten. Die Spannungen verwandelten den Platz in eine Art liniertes Schreibheft mit einem Durchgangsweg. Entlang der Linien legte Rahmann die objets trouvés nach seinem persönlichen Duktus. Er schrieb mit den Objekten und das zufällige Publikum konnte sich gehend und betrachtend an den Zeilen entlanglesen¹².

Nun gibt es aber für diese Art des Lese- und Sehvorgangs eine spezielle Schwierigkeit, mit der schon der Schiffsjunge Redburn in Melvilles gleichnamiger Erzählung auf dem begrenzten Raum eines Schiffs zu kämpfen hatte: jedes Ding hat einen speziellen Namen, der mit seinem speziellen Gebrauch verknüpft ist¹³. Jedes Tau auf dem Schiff heißt anders, weil es jeweils eine andere Funktion hat. Einem Klempner ist das gleichgültig. Er kennt die Fachausdrücke für sein Fach, die wiederum einem Chemielaboranten gleichgültig sind usw., Bouvard und Pécuchet mußten scheitern. Das heißt, das Publikum der Installation Rahmann kennt in den meisten Fällen die Namen der Dinge nicht. Damit ist es der Seele der Dinge auf der Spur. Nur das Namenlose ist beseelt, wie das Geheimnis des Rumpelstilzchen mit der Namensnennung im Boden versinkt oder wie umgekehrt Odradek gerade durch die Dunkelheit seines Namens die Unsterblichkeit eines Gottes erlangt.

Aber nicht allein gegen eine allgemeine Lesbarkeit der Welt sperren sich die Dinge. Auch der Ort ist nicht mehr der gewohnte. Er hat sich verändert und fordert eine Neubestimmung, die sich auf die gesamte Alltagserfahrung auswirken kann. Seine Funktion als Platz für Menschen hat er vorübergehend aufgegeben und ist nun Platz für die Dinge, die nackt und schonungslos offen vor dem Auge der Seele liegen.

Namenlos beschwören sie Erinnerungen und Vergleichen herauf, und im langsamen Schauen und Vorwärts- und Zurückschreiten an den Zeilen bekommen sie Konturen, entwickeln sie Individualität wie der Käfertisch, die gefangene Spule und „das abscheuliche“ Objekt. Nicht im Kontextwechsel von Alltag und Museum sind die Dinge hier anwesend. Sie wechseln den Ort im Alltag, grenzen sich ab von der Masse und repräsentieren sie zugleich. Hier sind die Dinge als Einzelwesen und als gesellschaftliche, maschinelle, spürbar. Und wie die Enzyklopädie, trotz ihrer scheinbaren Ordnung, im inneren Bau Spannungen erzeugt, weil sie das Zusammengehörige wie „Kain und Abel“ auseinanderbringt und das Entfernte wie „Geliebte“ und „geliefert“ poetisch verknüpft, geschieht es auch hier: der Installateur bringt die Dinge in eine Ordnung, die nicht ihrer Funktion im Alltag entspricht, die sie poetisch verwandelt. Ohne den beschützenden Raum des Museums, ohne das Schild „Dies ist ein Kunstwerk“ liegen sie bloß und haben dennoch eine Heimat durch die Installation. Sie setzen sich ab und sind dennoch gemeinsam vor dem Hintergrund des Ortes, der nach Rilke die Melodie der Dinge, ihre Seele, bestimmt¹⁴. Auf ihn kommt es an, ob ein Ding dingt oder beseelt west.

Der Künstler bestimmt diesen Ort, diese Stelle im Alltag, macht sie kenntlich und zeichnet sie aus vor allen anderen. Gelassen und gefaßt schauen wir hin. Eine kleine grüne Raupe seilt sich ab.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. Herman Melville: Redburn, Israel Potter und sämtliche Erzählungen. München 1967, S. 651 ff.
- ² Vgl. Metamorphose des Dinges. Berlin 1971 (Katalog). Die Dinge in der Welt der Literatur werden meist in Einzeluntersuchungen gewürdigt. Es fehlt hier m. E. eine historische Gesamtdarstellung, die beispielsweise für den deutschsprachigen Raum u. a. Autoren wie Stifter, Keller, Vischer, Kafka, Walser, Schwitters, Kreuder, Bayer, Wiener, Jandl, Hildesheimer, Bichsel, Handke, Seltzer berücksichtigt. Vgl. auch Gerda Zeltner-Neukamm: Das Ich und die Dinge, Köln 1968; Manfred Smuda: Der Gegenstand in der bildenden Kunst und Literatur, München 1979; Andreas Seltzer: Die unheiligen Dinge, Berlin 1980.
- ³ Vgl. Abbildungen Nr. 74a/b in: Robert Lebel: Marcel Duchamp. Köln 1972.
- ⁴ Vgl. Abbildung in: Metamorphose des Dinges, a. a. O., S. 91.
- ⁵ Vgl. Carola Giedion-Welcker: Plastik des XX. Jahrhunderts. Stuttgart 1955. Diesen Hinweis verdanke ich Elke Wagner und Frank Dornseif.
- ⁶ Vgl. Robert Hess; Elfriede Paschinger: Das etruskische Italien. Köln ³1980, S. 52.
- ⁷ Vgl. Martin Heidegger: Das Ding. In: M. H.: Vorträge und Aufsätze. Pfullingen 1954, S. 163 ff.
- ⁸ Vgl. Günther Anders: Die Antiquiertheit des Menschen, Bd. I. München 1980.
- ⁹ Vgl. Marcel Broodthaers: Der Adler vom Oligozän bis heute. Düsseldorf 1972 (Katalog).
- ¹⁰ Vgl. Germano Celant: Eine visuelle Maschine. Kunstinstallation und ihre modernen Archetypen. In: Dokumenta 7. Kassel 1982 (Katalog), Bd. 2, S. XIX ff.
- ¹¹ Vgl. Künstler-Räume. Hamburg 1983 (Katalog). Künstlerschaufenster. Graz 1979 (Katalog). Ultimo. Gelsenkirchen 1982 (Katalog). Schaulplatz. Berlin 1982 (Katalog). Kunst Landschaft. Worpswede 1981 (Dokumentation). Symposium Nordseeküste. Worpswede 1981 (Dokumentation). Das Revier – Motiv und Motivation. Essen 1983 (Dokumentation).
- ¹² Vgl. auch die Abbildungen in: Situationen II. Regensburg 1981 (Dokumentation), o. S.
- ¹³ Vgl. Herman Melville: Redburn, Israel Potter und sämtliche Erzählungen, a. a. O., S. 5 ff.
- ¹⁴ Vgl. Rainer Maria Rilke: Notizen zur Melodie der Dinge. In: R. M. R.: Sämtliche Werke, Bd. 5. Frankfurt a. M. 1965, S. 412 ff.

„Flamme zwischen Nichts und Etwas“

Die Seele in den frühromantischen Fragmenten

Und „ihre ganze Seele war ein zartes Lied geworden, ein einfacher Ausdruck der Wehmut und Sehnsucht“ (N 1, 214). In diesem Satz aus Novalis' „Heinrich von Ofterdingen“ ist Vokabular geworden, was weithin – zumindest jenseits der Fachwissenschaft – als Bedeutungshof von „romantisch“ überhaupt verstanden wird: Seele, Lied, Wehmut, Sehnsucht. Je unbestimmter Klang und Zusammenspiel dieser Begriffe, desto besser, desto „auratischer“, desto „romantischer“. Diese Form der Semantik könnte ein Argument für sich geltend machen, das ihren Gegenstand weitaus stärker prägt als die Topoi Seele, Sehnsucht usw.: *Unbestimmtheit* ist einer der höchsten Begriffe der romantischen Philosophie und einer der charakteristischen Kunstgriffe der romantischen Poesie. Welt und Werke galten Friedrich Schlegel als ein „Spielwerk des Bestimmten und des Unbestimmten“ (S 5, 73), und mehr noch als für Schlegel war für Novalis das Unbestimmte als das unendlich Bestimmbare und insofern Freie ein Synonym des „Absoluten“ (N 2, 197). Schon an seinem Ursprung ist dieser Begriff des Unbestimmten in sich gespalten, gerade in dieser irreduziblen Trennung von sich selbst jedoch stellt er ein Miniaturmodell romantischen Denkens. Denn „Unbestimmt enthält im Grunde, eine Bestimmtheit durch den bloßen Begriff Bestimmung – es drückt nicht das aus, was es ausdrücken soll“ (N 2, 198). Unbestimmtheit ist selbst eine (negative) Bestimmung und insofern *nicht* unbestimmt – eine irreduzible Logik der Verfehlung, die für die Romantiker von der Seinsweise des Absoluten nicht nur nicht subtrahiert werden kann, sondern die sogar diese selbst *ist*. Kann von diesen erkenntnistheoretischen wie ontologischen Spekulationen her die vage Legierung von „Seele“ und „romantisch“ legitimiert werden? Eine solche Frage ist keineswegs nur „rhetorisch“. Denn die frühromantische Semiotik der „Spiele“ von Unbestimmtheit und Bestimmung hat wesentliches mit der Bedeutung von Seele zu tun. In einem ersten Schritt kann die Antwort auf die gestellte Frage aber nur lauten: nein.

Die erste These über die Seele als Term der frühromantischen Philosophie ist ein schlichter statistischer Befund: der ihrer *Abwesenheit*. Die Seele gehört nicht zu jenen kristallisierenden Topoi – wie Magie,

Witz, Ironie, Reflexion, Kritik –, die dem romantischen Philosophieren in Fragmenten seine zumindest terminologische Identität verleihen. Im Register zu den „Lyceums“- und „Athenäumsfragmenten“ gibt es für die Seele ganze zwei Eintragungen; in der Ausgabe der „Literary Notebooks 1797-1801“ (London 1957) wurde sie überhaupt nicht für registerwürdig befunden; und auch das gewaltige Textcorpus der „Philosophischen Lehrjahre“ war für die Registrierung der Seele nicht gerade ergiebig: unter vielen tausend Notizen des frühen Schlegel muß man die etwa 20 „Begriffsverwendungen“ schon sehr angestrengt suchen. Bezeichnenderweise nimmt diese Frequenz erst nach Schlegels Konversion zum Katholizismus geringfügig zu; die Seele ist dann aber nur das Vehikel einer christlichen Metaphysik und nicht der genuinen Themen der frühromantischen Philosophie. Bei Novalis ist die Ausbeute zwar deutlich größer als beim frühen Schlegel, aber das liegt in erster Linie an Novalis' stärkerer Beschäftigung mit Themen der Naturphilosophie und der Anthropologie, zu deren traditionellem Kanon ja auch die Körper-Seele-Geist-Problematik gehört. Im Felde der romantischen Metaphysik des Absoluten, der Kunsttheorie und der Geschichtsphilosophie dagegen ist der Begriff Seele auch bei Novalis nur ein Statist. In der Studienausgabe von Gerhard Schulz, der besten unter den Auswahleditionen (München 1969), sucht man denn auch im Register der wichtigsten Begriffe und Themen die Seele vergeblich. Es ist daher nur konsequent, daß in den wissenschaftlichen Untersuchungen zur frühromantischen Philosophie die Seele fast überhaupt nicht anzutreffen ist. Auch in der Interpretation der Romane der frühromantischen Philosophen – also der „Lucinde“ und des „Heinrich von Ofterdingen“ – konnte die Seele keinen prominenten Rang erobern: mit Psychologie ist diesen Werken kaum beizukommen.

Die weitgehende Abwesenheit der Seele als positiver Term der frühromantischen Philosophie legt zunächst zwei alternative Deutungen nahe. Erstens: Das Fehlen der Seele ist Index einer von den Romantikern apperzipierten Seelenlosigkeit der zugleich spätaristokratischen und frühbürgerlichen Moderne. Eine solche geschichtsphilosophische These ist nur schwer haltbar. Zwar gibt es bei den Romantikern – neben der Tendenz zur Ästhetisierung entfremdeter Machtverhältnisse – in der Tat Elemente einer Kritik an Entfremdungsphänomenen in Staat und Gesellschaft. Aber als utopische Denker, die der Idee eines goldenen Zeitalters verpflichtet sind, setzen die Romantiker doch gerade auf Potenzen einer Überwindung der Entfremdung: auf individuelle Freiheit und Sittlichkeit quer zu den Standesschränken, auf eine Substantialisierung der menschlichen Beziehungen gegen die Restriktionen und Codes sowohl der aristo-

kratischen wie der bürgerlichen Verhaltensnormen – auf Kräfte also, die man gerade mit einem emphatischen und positiven Begriff von Seele assoziiert. Auch in „begriffspolitischer“ Hinsicht verbietet es sich, die weitgehende Abwesenheit der Seele in den frühromantischen Fragmenten als Kritik eines Mangels an Seele oder gar als Befund ihres völligen Fehlens zu lesen: gerade dasjenige, dessen Mangel eine Theorie beklagt, ist in ihr selbst zumeist umso prominenter als Term präsent – und sei es nur in Form von Negationen.

Die Abwesenheit der Seele in den Texten der frühromantischen Philosophie kann daher zweitens und umgekehrt auch so gedeutet werden: als umso größere Selbstverständlichkeit des Setzens auf sie. Solche zugleich blinden und gründenden Punkte gibt es bekanntlich in jeder Theorie, selbst in der ganz auf transparente Selbstkonstruktion angelegten Kantischen: gerade basale Intuitionen, Überzeugungen oder auch nur Sprachregelungen entgehen regelmäßig der Thematisierung. Friedrich Schlegel selbst hat dies in aller Schärfe formuliert: „Jeder Philosoph hat andere veranlassende Punkte, die ihn nicht selten real beschränken, an die er sich accomodiert ... Bei solchen Punkten bleiben dann im System dunkle Stellen“ (S 18, 80). In seiner Apologie der Unverständlichkeit hat Schlegel diesen kritischen Befund ganz ins Positive gewendet und dabei einen Grundgedanken der Lebensphilosophie Nietzsches vorweggenommen:

„Ja das Köstlichste was der Mensch hat, die innere Zufriedenheit selbst hängt, wie jeder leicht wissen kann, irgendwo zuletzt an einem solchen Punkte, der im Dunklen gelassen werden muß, dafür aber auch das Ganze trägt und hält, und diese Kraft in demselben Augenblicke verlieren würde, wo man ihn in Verstand auflösen wollte“ (S 2, 370).

Ist die Seele, gerade weil sie als Term und Reflexionsgegenstand so auffällig fehlt, in den frühromantischen Fragmenten ein solcher „im Dunkeln“ gelassener Punkt, der doch „das Ganze trägt und hält“? Eine der wenigen Schlegelschen Äußerungen über die Seele könnte als Bestätigung dieses Verdachts gelesen werden: „Seele ist natürliche Schönheit und schöne Natur und Sinn dafür; ist offenbar sehr ästhetisch“ (S 18, 270). Schönheit und schöne Natur, die überdies in sich selbst reflexiv sind („Sinn“ für sich selbst haben) – das sind Charakteristika, die das seltene Wort „Seele“ sogleich mit zentralen Vorwürfen der frühromantischen Ästhetik verbinden. Bemerkenswert darüber hinaus, daß diese Reflexion Schlegels besonders scharf eine der vier bei den Frühromantikern in Konkurrenz geratenen Semantiken von Seele ausprägt: entgegen dem heute dominierenden Sprachgebrauch, wonach jeder Mensch ein mal glücklicheres, mal unglücklicheres

„Seelenleben hat“, figuriert die Seele als eine Art Privileg, das man haben oder nicht haben kann und das in jedem Fall etwas sehr Hohes und Schönes ist. Diese Semantik von Seele eignet sich natürlich besonders für kritische Befunde bzw. Utopien individueller bis geschichtsphilosophischer Art. Daneben aber gibt es, wie bereits angedeutet, bei den Romantikern auch drei andere Varianten der Rede von Seele, von denen ich zwei sogleich erwähnen möchte: die eine setzt sich von dem Privileg-Charakter des „Seele-Habens“ ab, in dem sie ganz allgemein vom Seelenleben als Gegenstand der „Psychologie“ spricht; die zweite konfrontiert die Positivität und Schönheit der Seele mit dem entgegengesetzten Extrem: „Die Seele ist unter allen *Giften* das stärkste“ (N III, 261). Doch solche Differenzierungen in der Semantik von Seele, mühsam herauszusuchen aus Tausenden von Sätzen, lenken bereits ab von dem ungleich manifesteren Befund über die romantische Seelen-Rede, nämlich dem ihrer verschwindenden Marginalität. Deshalb zurück zu den Deutungsmöglichkeiten dieser Marginalität. Für die Komplementaritätsthese – gerade, daß sie so sehr „im Dunkeln“ bleibt, verrät die Seele als tragende Kategorie der romantischen Philosophie – spricht auch eine andere der wenigen einschlägigen Begriffsverwendungen Schlegels:

„Die Gesetze der Kunst und die Verbindung der Wissenschaften sind in ihrem innersten Wesen mechanisch und also göttlich. Auch die Gesetze der Seele desgleichen“ (S 18, 153).

Wer die spezifische metaphysische Luft der frühromantischen Ästhetik nicht kennt, wird durch die Prädikation der „Gesetze der Kunst“ als „mechanisch“ und durch die schlußfolgernde Gleichsetzung „mechanisch und also göttlich“ frappiert sein. Es war Walter Benjamin, der als erster mit dem erforderlichen Nachdruck den anti-genialischen, nüchternen, ja technischen Zug der romantischen Kunsttheorie hat sichtbar werden lassen. Und darin zugleich die „Göttlichkeit“ dieser „Mechanik“: denn die Romantiker dekonstruierten die ontologische Kluft von „innerem Geheimnis“ und technischer Form der Kunst, indem sie Wert und Würde eines Werkes nirgend anders als in seiner technischen Durchbildung, in seinen sprachlichen und kompositorischen Details lokalisierten. Daher dann auch die geradezu postulative „Vergleichung“ eines guten „Autors“ mit einem sorgfältigen und fleißigen „Fabrikanten“ (S 2, 232). Oder mit Blick auf die Musik:

„Das Große in der Musik ist *mechanisch*, gerade der Geist der Kirchenmusik, die Fuge; sie geht wie Schraube, Hebel pp.“¹

Die „Gesetze der Kunst“ und die „Gesetze der Seele desgleichen“ als mechanisch zu bezeichnen, hat eine demystifikatorische, ja geradezu aufklärerische Pointe. Die Romantiker grenzen sich damit zum einen vom Irrationalismus des Genie-Kults ab, in dessen Bann die Kunst als das Unlernbare, Unmechanische schlechthin gilt. Zum anderen setzen sie im Bereich der Psychologie den Akzent auf eine durchaus gesetzmäßige und sehr nüchterne Erhellung der dunklen Geheimnisse der Seele. Damit zurück zu der Ausgangsfrage: wenn Schlegel die „Gesetze der Seele“ als Analoga der Gesetze der Kunst versteht; wenn die Formbestimmung dieser Gesetze zentrale Intentionen des romantischen Denkens ausprägt; dann ist die als Term und Reflexionsgegensand so erstaunlich abwesende Seele offenbar weniger eine negative oder gar eine Nullstelle im System der frühromantischen Fragmente, sondern eher einer jener „im Dunkeln“ bleibenden „Punkte“, die gerade besonders stark besetzt sind, die „das Ganze tragen und halten“. Verglichen mit der „identifikatorischen“ geschichtsphilosophischen These – die Abwesenheit der Seele als Term indiziert eine Diagnose der Seelenlosigkeit der Verhältnisse – hat daher die Komplementaritätsthese – die Anwesenheit der Seele als Signifikant indiziert gerade ihre Abwesenheit als Signifikat – offenbar bessere Gründe auf ihrer Seite. Dennoch erscheint auch sie mir zu flach, um das Phänomen ergründen zu können. Ich will deshalb noch eine dritte These zu bedenken geben: weitgehend abwesend ist die Seele als Term in der frühromantischen Philosophie nicht nur deshalb, weil gerade die Fundamente eines Denkens im verborgenen walten, sondern mehr noch, weil die Romantiker die (anwesende) Seele wesentlich als Abwesenheit gedacht haben, als Abwesenheit der Seele *als* sie selbst und als Abwesenheit der Seele *von* sich selbst. Diese These werde ich im folgenden anhand einiger Verbindungen von romantischer Seelenkunde und Sprachphilosophie entwickeln. Sie bringt eine vierte der romantischen Semantiken von Seele ins Spiel, und zwar jene, die mit der anfangs exponierten Philosophie der „Spiele“ von Unbestimmtheit und Bestimmung zusammenhängt.

Sucht man ausdauernd und konsequent genug, lassen sich in den romantischen Fragmenten Anklänge an die verschiedensten Traditionen der Seelenlehre finden. Novalis macht etwa von der Definition der Seele als eines (im Verhältnis zum Körper) Nichtträumlichen Gebrauch – übrigens nicht, um auch gleichzeitig das christliche Seelen-Prädikat der Nicht- oder Überzeitlichkeit zu aktivieren, sondern um die Seele desto enger an Dasein in und Erfahrung von „Zeit“ zu binden (N III, 256). Schlegel zitiert „die Definitionen der Alten von der Seele ... – eine sich selbst bewegende Zahl usw.“ (S 18, 303) und reiht sich an anderer Stelle auch in Spekulationen über

den „Sitz der Seele“ ein (S 18, 177, 412). Bezeichnend dabei ist, daß die *Verortung* der Seele immanent in eine *Entortung* umschlägt, in ihre Charakteristik als „unendlich“: der „Indifferenzpunkt“ des Körpers, in dem Schlegel den „Ort der Seele“ lokalisiert, habe „vielleicht durchgängig den Charakter des Unendlichen – zugleich Fläche und Punkt, *schwankend* usw.“ (S 18, 177).² Eine vertrackte Geometrie: ein Ort, der „zugleich Fläche und Punkt“ ist und überdies auch noch schwankt, ist ein schwer dingfest zu machender Ort, ja wesentlich ein Nicht-Ort. Die Seele als Un-Ding an einem Un-Ort – das spielt bereits in die durchgängigste und aufschlußreichste Bestimmung hinüber, welche die Romantiker von der eigentümlichen Daseinsweise der „Seele“ gegeben haben: ihren Vergleich mit dem „Geist“. Aufschlußreich ist dieser Vergleich, weil die Romantiker über den Geist als Vergleichsgegenstand weit mehr als über die Seele geäußert haben und weil so auf indirekte Weise auch eine „Theorie der Seele“ erschlossen werden kann. Dabei ist zweitrangig, daß mal die Seele als Basis oder Potenz der Geistes (N III, 126, 180), mal der Geist als „kristallisierte Seele“ (N III, 262) oder auch beide als wechselseitige „Anwendungen“ von sich selbst figurieren: „Die Seele soll als Seele Geist *werden* – oder quod idem est – der Geist, als Geist, Seele“ (N III, 103 f.). Solcher diakritischer Unterscheidungen ungeachtet, ist das Entscheidende eine gemeinsame „Eigenschaft“ von Geist und Seele: „nur die Seele oder der Geist kann *erscheinen*“ (N III, 189), sie sind die Phänomenalität schlechthin. Die Seele verhält sich zum Körper wie der Geist zum Buchstaben: ohne Buchstaben bleibt der Geist, ohne Verkörperung die Seele für andere Geister oder Seelen ein Nichts. Als solche, als „sie selbst“ sind Geist und Seele schlechthin nicht zu fassen, unzugänglich, nicht-präsent, obwohl oder gerade weil sie „das individuelle Prinzip“ eines Kunstwerks oder einer Person sind (N 2, 551).

So weit, so gut oder besser: so wenig aufregend und neuartig. Interessant und durchaus originell wird die frühromantische Spekulation erst durch die folgende Radikalisierung dieses Befunds und durch deren Konsequenzen: Geist und Seele haben nicht nur die Fähigkeit, *für andere* erscheinen zu können, es macht vielmehr geradezu ihr Wesen aus, auch *an und für sich selbst* erscheinen zu *müssen*, nämlich unabhängig von der *Erscheinung* gar nicht über ein selbstpräsendes *Sein* zu verfügen. Sie sind nicht etwas, das *auch* erscheint, sondern etwas, das *ausschließlich* erscheint, ohne einen in sich selbst ruhenden Ursprung jenseits der Erscheinung. Sie sind mithin, was sie sind, nur in der Trennung von sich selbst, präsent nur als abwesende, nur als Signifikant in der Position des Signifikats. Aller „Schein“, sagt Novalis, „alle Illusion ist zur Wahrheit so wesentlich, wie der Körper zur Seele“ (N

III, 216). Genau so ist „der gesamte Geist als Wort konstituiert“ (S 18, 291), jeder „*Gedanke* notwendig wörtlich“ (N 3, 297). Entsprechend figuriert der „Buchstabe“ für die Romantiker nicht mehr als die Instanz bloßen Transports und tendenzieller Entfremdung des Geistes von sich selbst, sondern umgekehrt als „der wahre Zauberstab“ (S 18, 265), der überhaupt erst den Geist sein läßt, was er ist. In der „Würde des Buchstabens“ liegt für den Romantiker deshalb „der Keim der neuen Philosophie“ (S 18, 260). In ihr geht es nicht um nachträgliche Vermittlungen vorausliegender Pole (wie Form und Stoff, Körper und Seele, Buchstabe und Geist, Nicht-Ich und Ich), sondern um das differentielle „Spiel“ zwischen schon in ihrem Ursprung unhintergebar verschränkten Größen. Bevor ich auf einige Motive dieser Darstellungs- und Sprachtheorie näher eingehe, vorab noch eine Bemerkung zur Seele-Geist-Parallele. Auf den ersten Blick scheint sich diese Parallele in jene schlecht idealistische, Körper-ferne bis Körperfeindliche Tradition einzureihen, welche die Seele möglichst in Kopfhöhe, auf jeden Fall aber oberhalb der Gürtellinie lokalisiert und sie dadurch, wie in lat. *anima* und *animus*, zu Luftgestalten ätherisiert. Nimmt man aber die Pointe der romantischen Seele-Geist-Parallele ernst, nämlich die Dekonstruktion eines „reinen“ Geistes bzw. einer reinen Seele und die konstitutive Bindung beider an Körper und Buchstabe, dann ergibt sich genau der gegenteilige Befund: nämlich die immanente Brechung und Revision allzu „luftiger“ Idealismen. Die Romantiker haben dann auch die fast stofflose Äther-Metaphorik durch eine drastische Bauch- und Sexualmetaphorik konterkariert, in der es um Einverleibung, Fressen, Verdauen und Gebären geht.

Einer der bedeutendsten terminologischen coups der romantischen Begriffs-Chemie ist die Parallelisierung von Sprache und Mathematik. „Das Zahlensystem“, sagt Novalis, „ist *Muster* eines ächten Sprachzeichensystems“ (N 3, 350). Oder umgekehrt: „die *eigentliche Sprache* ist ein Logarithmen System“ (N 3, 386); Sätze seien weithin „nichts, als algebraische Formeln“ (N 2, 600). Trotz des häufigen Bezugs auf Leibniz' rationalistische Idee einer zahlenförmigen *lingua characteristica universalis* als Grundlage einer wahren *ars combinatoria* liegt die Pointe der romantischen „Mathematisierung“ gerade nicht im Austreiben des – die reine sprachfreie Vernunft trübenden – Eigensinns der Sprache. Sie zielt vielmehr umgekehrt auf eine sowohl technische wie philosophische Sicherung der irreduziblen Produktivität der Sprache. Zwei Motivationen treten hier zusammen: die Zurückweisung eines, mit Derrida zu reden, transzendentalen Signifikats und die Erschließung des selbstreflexiven Spiels des Sprachsystems in sich.

Wie Kant die Mathematik und Geometrie als reine Konstrukte des menschlichen Geistes von der nachträglichen „Erfahrung“ voraus-

gesetzter „Erscheinungen“ abgrenzte, so klassifiziert auch Novalis die Zahlen als etwas „aus Nichts erschaffene(s) Reale(s)“ (N 3, 440 f.). Ein „Zahlensystem“ ist nicht Ausdruck, Abdruck einer vorausliegenden Ordnung, sondern es konstituiert allererst die Ordnung, in der bzw. als die es gilt. Zu dieser Klasse konstitutiver „Zeichen“ rechnet Novalis neben den „Zahlen“ die „Worte“. Sie sind nicht bloß Re-Präsentation, sondern ihr differentielles „Logarythmen System“ bildet allererst die Gedanken als das, was sie sind: „Denken ist Sprechen“ (N 3, 297). Auch das stille Denken wird konsequenterweise als ein „innerliches Reden“ verstanden (S 10, 350); wer ein unbedingtes Wissen jenseits sprachlicher Strukturiertheit suche, der könne „am Ende nichts in den Händen halten, als das unbedingte Nichtwissen“ (S 10, 42). So „unzertrennlich ist Geist und Sprache, so wesentlich eins Gedanke und Wort“ (S 6, 14), daß dem „Sprachzeichensystem“ schon im Ursprung konstitutive Funktion zukommt. In polemischer Umkehrung der herkömmlichen Vorstellung der Sprache als Sekundarität, als Abbild, Nachtrag, Supplement bestimmt Schlegel sie daher als „das schlechte Erste“ (S 19, 100). An die Stelle der Verweisung auf ein selbstpräsenten Signifikat tritt daher bei den Romantikern ein „Spielen“ der Mathematik und der Sprachzeichen „mit sich selbst“ (N 2, 672). Dieses Spiel – das in seiner mathematischen De- und Konnotation nicht zufällig auf Saussures Vergleich der Sprache mit dem Schachspiel verweist – verwickelt in einer Logik der „différence“ jeden einfachen Ursprung unentrinnbar in die Intervalle der Artikulation und verleiht insofern allem Sinn den Charakter, „Supplement“, „Aufschub“, „Spur“ seiner selbst in einer unaufhebbaren Alterität zu sein (Derrida) und nur *als* ein solches „originäres Supplement“, als eine Art Übersetzung ohne Original zu existieren. Eben dies macht den „Buchstaben“ – oder modern gesprochen: den Signifikanten – zum „wahren Zauberstab“. Weil sich Bedeutung und Geist in den Bahnungen der Artikulation allererst bilden, statt nur repräsentiert zu werden, vollbringt der Buchstabe eine Art „Schöpfung aus Nichts“, wie die Romantiker sich zuweilen unter Rekurs auf einen mystischen Topos auszudrücken pflegen. Eine „Flamme zwischen Nichts und Etwas“ nannte Novalis deshalb jene in den „Worten“ vollzogene „Synthesis“, die „Wunder thut“, nämlich „mit gegenseitiger Postulation, oder Necessitation ... erzeugt“, was scheinbar nur nachträglich verknüpft wird (N 3, 441 ff.). Das sind die „Mysterien der Grammatik“ (S 18, 486).

Eine solche produzierende Flamme zwischen Nichts und Etwas entspricht der Grundfigur der romantischen Bestimmung von Leben wie von Textualität (Weben) überhaupt: dem „Schweben“, das „die Extreme produciert, was wozwischen geschwebt wird“ (N 2, 266). Die

Figur ursprünglicher *différence*, die „im Gebiete des gemeinen Verstandes“ nur als „Täuschung“ gelten kann, apostrophiert Novalis konsequenterweise als „die Mater aller Realität, die Realität selbst“. Wie auf den Geist ist diese Bestimmung auch auf die Seele zu beziehen: sie ist, was sie ist, nur im Flammenspiel *zwischen* dem unmöglichen Ort ihres „Sie-selbst-Seins“ (Nichts) und ihren Verkörperungen in Leib, Sprache und Verhalten (Etwas). Die Figur des produzierenden Schwebens als Inbegriff von „Leben, Weben und Sein“ (N 2, 267) nimmt dabei mit Blick auf die Seele das Bedeutungspotential der sowohl physiologischen wie mystischen Atem-Metaphorik in sich auf und markiert gleichzeitig die unaufhebbare, weil wesentliche Entäußerung an den Tod aller lebendigen Selbstpräsenz, nämlich an die Ordnung der lautlichen und graphischen „Buchstaben“. Nicht zufällig begegnet der Term „Seele“ deshalb auch im Rahmen von prominenten sprachtheoretischen Äußerungen. Von einer „acustischen Natur der Seele“ spricht Novalis (N 3, 308). Der Satz „Worte und Töne sind wahre *Bilder* und *Ausdrücke der Seele*“ (N 3, 463) meint unter diesen Vorzeichen nicht nur eine Logik der Repräsentation, sondern eine These über das sprachliche *Sein* der Seele: „*Psychologie*. Die Seele ist ein konsonirter Körper. Vokale heißen bei den Hebräern Buchstabenseelen“ (N 3, 369). Die Anspielung auf die hebräische Schrift, die ein rein „konsonirter Körper“ ohne Vokale und doch von diesen „beseelt“ ist bzw. sie gerade in der konsonantischen Abstraktion artikuliert, prägt in der Besonderheit eines graphischen Systems jene konstitutive Alterität und Trennung von sich selbst aus, welche der Seele und jedem Signifikat ganz generell immanent ist: eben kraft ihres unhintergehbaren Eingesetztseins in die Position eines Signifikanten. Nicht als Mangel oder Entfremdung, sondern gerade als den „Zauber“ der Schrift haben die Romantiker diese Logik der Supplementierung, des Aufschubs, der von Abwesenheit gezeichneten Anwesenheit verstanden:

„Die Schrift hat für mich ich weiss nicht welchen geheimen Zauber ... ich wundre mich, welche geheime Kraft in diesen todten Zügen verborgen liegt; wie die einfachsten Ausdrücke, die nichts weiter als wahr und genau scheinen, so bedeutend seyn können, dass sie wie aus hellen Augen blicken, oder so sprechend wie kunstlose Accente aus der tiefsten Seele. ... Fast möchte ich in der etwas mystischen Sprache unsers H. sagen: Leben sey Schreiben ...“ (S 8, 42).

Die Theoreme einer „acustischen Natur der Seele“ und ihrer engen Bindung an die Schrift führen konsequent zu folgendem Diktum: „Tonkunst und Schriftkunst ist Psychologie – wenigstens die Basis derselben“ (N 3, 463). Was Laut und Buchstabe der Seele scheinbar nur als Postscriptum hinzufügen – Exteriorität, Räumlichkeit, Tren-

nung und Abwesenheit von sich selbst –, ist für die Romantiker dem Supplementierten bereits ab ovo eingeschrieben, und gerade diese Struktur des Außer-sich-Seins (der Ek-stasis) entspricht dem emphatischen Begriff von „Leben“ dessen romantische Semantik den Begriff „Tod“ integral in sich einschließt. Wie sehr Ton und Schrift dabei als gleichursprünglich und gleich wesentliche Formen aufgefaßt werden könnten, hat am prägnantesten der frühromantische Physiker J. W. Ritter formuliert. Chladnis Experimente mit Klangfiguren brachten ihn zur These einer „absoluten Gleichzeitigkeit“ (statt sich nur wechselseitig substituierenden Folge) von Sprache und Schrift:

„Das Sprachorgan selbst schreibt, um zu sprechen. Nur der Buchstabe spricht, oder besser: Wort und Schrift sind gleich an ihrem Ursprung eins ...“⁴

Dieser vertrackte Ursprung, wo nichts aus etwas anderem entspringt, wo es immer schon Trennungen ohne eine einfache Identität, wo es kein „Inneres“ ohne die differentielle Struktur des „Außen“ gibt, ist zugleich die fundamentale romantische These über den Sitz der Seele – oder besser: über ihr (Nicht-)Sein.

Nachtrag

Es wurde bereits zu Anfang gesagt: wer die frühromantischen Fragmente ohne ein sehr spezielles Erkenntnisinteresse liest, dem werden nach einigen hundert Seiten Lektüre eine Reihe charakteristischer Begriffe und Themen sich eingeprägt haben, zu denen die Seele ganz bestimmt nicht gehört. Nur durch sehr gezieltes Register-geleitetes Suchen einerseits, systematische Verortung im Gesamtkontext andererseits kann hier überhaupt ein Thema herauspräpariert werden. Wer gar im engeren Sinn psychologische Reflexionen erwartet, wird besonders enttäuscht: im Rahmen der ohnehin schmalen Textausbeute rangieren die Psychologica sensu stricto noch einmal weit abgeschlagen hinter den Reflexionen in naturphilosophischer, mystischer, erkenntnistheoretischer oder im weitesten Sinne metaphysischer Tradition. Auch Novalis' wiederholte Äußerungen über die „Äquation und Analogistik von Körper- und Seelenlehre“ (N III, 162), über die Einheit von „Psychologie und Physiologie“ (N III, 69) sind eher „Anwendungen“, Varianten seiner „Wechselrepraäsentationslehre des Universums“ (N 3, 266) als genuin psychologische „Erkenntnisse“. Umgekehrt könnte natürlich auch nach dem psychologischen Gehalt etwa der metaphysischen Redeweisen von der Seele gefragt werden. An dieser Stelle will ich aber nur noch eines tun: nämlich kommentarlos einige der extrem raren Seelen-Reflexionen zitieren, die im engeren Sinn das Prädikat psychologisch verdienen. Ihr Thema ist das Verhältnis von Schlaf, Traum, Wachen, Körper und Seele.

Der Traum ist Reaction des Körpers, der dann herrscht; eben darum dürften sich im Traum die Geheimnisse der Organisation und selbst der Seele spiegeln (S 18, 335).

Wo der Körper vollkommen *neutralisiert* wird oder aber im Extrem sich befindet, da entsteht *Disposition* zum Bewußtsein, da ist Reizmittel für Seele (S 18, 26).

Psychologie. Schmerz und Angst bezeichnen die *träumenden Glieder* der Seele. Körperliche Lust und Unlust sind Traumprodukte. Die Seele ist nur zum Teil wach. Wo

sie *träumt*, wie z. B. in den unwillkürlichen Organen – wohin in *gewisser Hinsicht* der ganze Körper gehört –, da empfindet sie Lust und Unlust. Schmerz und Kitzel sind Sensationen der *gebundenen* Seele (N III, 93).

Physiologie. Schlaf ist ein vermischter Zustand des Körpers und der Seele. Im Schlaf ist Körper und Seele chemisch verbunden. Im Schlafe ist die Seele durch den Körper gleichmäßig verteilt – der Mensch ist neutralisiert. Wachen ist ein geteilter – polarisierter Zustand. Im Wachen ist die Seele punktiert – lokalisiert.

Schlaf ist Seelenverdauung; der Körper verdaut die Seele (*Entziehung des Seelenreizes*). – Wachen ist Einwirkungszustand des Seelenreizes – der Körper genießt die Seele. Im Schlafe sind die *Bande des Systems locker* – im Wachen *angezogen* (N III, 94).

Siglen

S 2, 6, 8, 10, 18, 19 = *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von J.-J. Anstett und H. Eichner, München/Paderborn/Wien 1958 ff., Band 2, 6, 8, 10, 18, 19.

N 1, 2, 3 = Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart ¹1977 (Bd. 1), ²1981 (Bd. 2), ³1968 (Bd. 3)

N III = Novalis, *Schriften*, hrsg. von Paul Kluckhohn, Leipzig 1929, Bd. 3

Anmerkungen

¹ Friedrich Schlegel: *Literary Notebooks 1797-1801*. Hrsg. von Hans Eichner, London 1957, Nr. 1990.

² Vgl. dazu Novalis' Reflexion: „Der Sitz der Seele ist bald hier, bald dort – bald an mehreren Orten zugleich – er ist veränderlich – und so auch der Sitz ihrer Hauptglieder – die man durch die Hauptleidenschaften kennenlernt“ (N III, 92).

³ Vgl. Friedrich Schlegel: *Theorie der Weiblichkeit*. Hrsg. von Winfried Menninghaus, Frankfurt a. M. 1983, S. 166-169.

⁴ Johann Wilhelm Ritter: *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*. Heidelberg 1810, Zweytes Bändchen, S. 229.

Der verlorene Schatz der Geschichte

Ein Bildessay

Das Thema „Die erloschene Seele“ hat die Wissenschaften vom Menschen mit einiger Verspätung erreicht. Überhaupt ist angesichts historischer Ereignisse eine Nachträglichkeit diskursiver Erkenntnis zu verzeichnen. Noch immer wähnen sich die anthropologischen Disziplinen im Besitz ihres Gegenstandes. Noch immer verleugnen sie jeden Zusammenhang zwischen dem Vermessen der Dinge und der Vermessenheit. Daß die Seele der verlorene Schatz der Geschichte sein könnte, kommt ihnen nicht in den Sinn. Dagegen haben die Künste seit Beginn der ästhetischen Moderne ein vielfältiges Gespür für das Erlöschen entwickelt, aber auch für die Asche und – was nicht verschwiegen werden sollte – für ein Aufflackern des Feuers, hier und dort. In gewisser Weise war und ist ihr Schicksal mit diesem Phönix-Mythos identisch: ging es doch unentwegt um die post-historische Möglichkeit von Kunst in der Geschichte, die in der Folge der Generationen immer heftiger erkämpft werden mußte. „Selbstthematisierung“, das neueste epistemologische Zauberwort, ist also für die Künstler am Ausgang der Moderne eine uralte Sache. Insofern wäre es sträflich, die erstrebte Transdisziplinarität nicht auch jenseits der Grenzen wissenschaftlicher Diskurse weiterzutreiben.

Es ist gelungen, eine Ausstellung zum Thema zustandezubringen, die selbst noch einmal transdisziplinär genannt werden kann. (Institut Français, Palais Clam-Callas, Wien 1983) Beteiligt waren Maler, Bildhauer, Fotokünstler und Medienkünstler. Im Medium ihrer unterschiedlich reflexiven Materialien werden Dimensionen der „erloschenen Seele“ deutlich, die diskursiv uneinholbar sind. Deshalb mögen einige Hinweise genügen: ob es sich um die farbige unterstrichenen Gefährdungen der Vertikalität der Menschen handelt, die sich trotz niederziehender Seelentiere hält (Hans Matthäus Bachmayer) oder um die zwischen Wahnsinn und Sinn unentschiedenen Gestalten eines Daseins diesseits der Geburt (Renate Bachmayer); ob es um die Folgen stofflicher Fluktuation geht, um ein sozusagen „metabolisches Recycling von Gewebe“ (Silvia Breitwieser) oder um die geomantisch-geometrischen Grundprägungen der Seele, um die fruchtbaren Wundmale der Vorzeit, die den menschlichen Geist auszeichnen (Manfred Graef); ob es sich schließlich um eine bis zur unbestechlichen Perfektion getriebene Ablichtung von Menschen und Räumen handelt (Hans-Martin

Küsters), immer geht es auch um das Sehen des Sehens, um ein Wahrnehmen eingeschränkter oder befreiter Wahrnehmung: um diese „Kurve“ von der unvermeidlichen Abstraktion zur geschichtlich möglichen Konkreteion. Aus solcher Differenz von Erfahrung und Werk ergibt sich die Chance der historischen Rekonstruktion, das heißt: die Chance, das Vermessene noch einmal zu vermessen, um derart die Spuren der „erloschenen Seele“ bis zu jenem Rest zu verfolgen, der unvordenklich und zukunftsträchtig ist.

Dietmar Kamper



Silvia Breitwieser, „Steintuch“, 1976.



Hans Matthäus Bachmayer, „Vogeldame“, 1963.



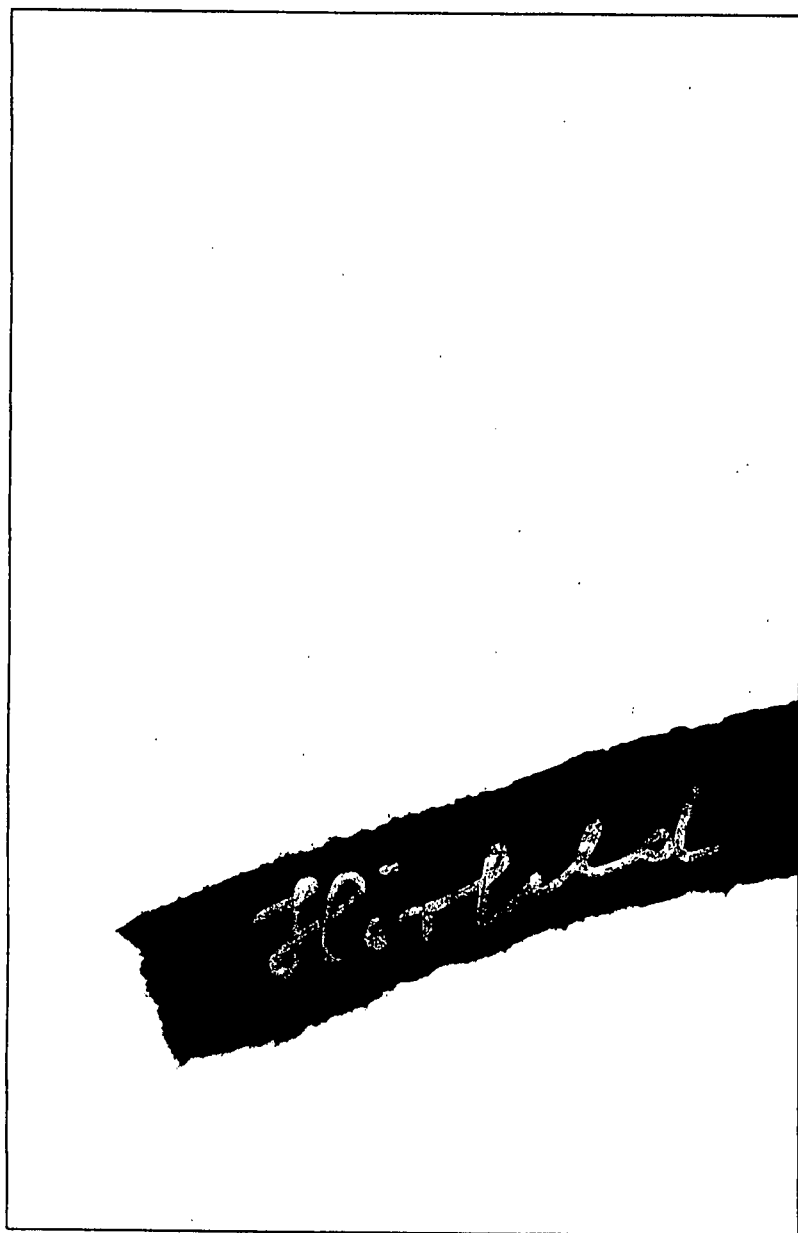
Renate Bachmayer, O. T., 1982.



Manfred Graef, O. T., Öl auf Papier, 1982.



Hans-Martin Küsters, O. T., 1978.



Gruppe NEM.

SCHRIFT SCHRIFTEN S
 CHRIFTEN UNTERSCH
 RIFT UEBERSCHRIFT U
 RSCHRIFT ZEITSCHRIF
 T HETZSCHRIFT ABSC
 HRIFT VORSCHRIFT IN
 SCHRIFT KONSTANTE:
DER VORTRAG
 VARIABLE:
**HALTET DEN WAGEN AN, DIE SEELE
 KOMMT NICHT MEHR NACH**
 TEXTMANIPULATION DURCH ZERFALLOPERATION
 IN BASIS
 MIT HIOB, FREUD, MARX
 3+1 FRAUENSTIMMENPOLYGLOTT DEN VOTRAG
 AUF KONSERVE: O VIDEO LAUDIO
 RITA DALLE CARBONARE
 MERVE LOWIEN
 NATALJA STRUVE
 SCHINEN
 TSCHRIFT SCHREIBSC
 HRIFT NEKROLOG DIA
 LOG MONOLOG EPIL
 OG PROLOG KATALOG
 HOMOLOG ANALOG L
 MBXI: AGENTUR FUER BUCHSTAEBLICHEN VERRAT
 OG LOC LOCUS ORT

Gruppe NEM.

Joachim Galow

Musil: Die Amsel

*Ich bins, Nachtigall, ich, den du singst,
hier, mir im Herzen, wird diese Stimme
Gewalt, nicht länger vermeidlich*

*R. M. Rilke, Vollendetes.
Gedichte 1906-21*

Es ist Musils Werk eigentümlich, daß uns seine Figuren meist doppelgesichtig aus ihm entgegentreten: Die eine Seite ist dem modernen Leben in seiner Eindeutigkeit und funktionalen Rationalität zugewandt, die andere einem Bereich der Seelenerfahrung, der Übervernunft, der Analogie der Bilder - eben dem, was Musil in Leben und Werk als den „Anderen Zustand“ angesehen hat.

Musils Sehnsucht, wie seine Figuren aus dem Alltag hinüberzugleiten ins Differenzlose, dorthin, wo alles möglich und lebendig und nichts mehr eindeutig und erstarrt ist – diese Sehnsucht war, wie wir aus Tagebüchern und Briefen erfahren können, stets von Ambivalenz geprägt, an deren Ökonomie das Schreiben wesentlichen Anteil hatte. So schreibt er *über* den „Anderen Zustand“, und er schreibt ihm *entgegen*; und doch: „man will nicht eintreten in ihn; vielleicht aus gesundem Mißtrauen. Und schwätzt auf der Schwelle.“¹

Die Gestik der sprachlichen Annäherung an das Andere erinnert an jene, die Musil einmal im Verhältnis von Stadt und Natur gesehen hat. Er schreibt von der „wunderlichen Illusion, ... die die Stadt hinter dem Wald hertreibt wie hinter einem Vogel, den es berühren möchte und immer wieder verscheucht.“²

Ob die nachsetzende Sprache aber überhaupt geeignet sei als ein Mittel, so etwas wie den „Anderen Zustand“ zu erreichen, und wie man sie vielleicht mit diesem Vermögen beleihen könne, ist daher ein Hauptthema in Musils Werk. Eine solche Erörterung erfordert, über das Nachher der Sprache zu sprechen, und das bedeutet für ihn, den Leser und zeitweiligen Schüler von Ludwig Klages, über das zu sprechen, was Sprache mitteilt: Differenz und Illusion ihrer Überwindung.

Klages hat 1921 in seiner Arbeit „Vom kosmogonischen Eros“³ den Gestus des Nachsetzens in dem Akt der Versprachlichung der Welt selbst gesehen. Durch diesen Akt der Aneignung, so Klages, werden die „Bilder“, die, „von der Seele empfangen“, im „Erlebnis des Erle-

benden“ gegenwärtig sind, zu „Dingen“, die nun als sprachliche Begriffe verfügbar und erinnerbar sind und Identität stiften.⁴

Musil hat Klages' Arbeit ausführlich exzerpiert und 1927 zur Gestaltung seiner 1928 publizierten Erzählung „Die Amsel“ herangezogen⁵. Worte sind auch hier für ihn und seinen Protagonisten nur enteelte „Bilder“ und daher im Grunde völlig ungeeignet, „Seele“ mitzuteilen oder zu erlangen. Doch ist für Musil, anders als für Klages, nicht die Unheiligkeit sprachlicher „Entzauberung“ selbst von Übel, sondern eher eine Haltung gegenüber der Sprache, die deren wirklichkeitsordnende Funktion mit der Wirklichkeit gleichsetzt.

So leistet Sprache zwar für Musil im Sinne Klages'scher Sprachkritik eine Art Urbanisierung der Seele, doch ist er bemüht, in diese Expansion des Formalen dichterischen Inhalt hineinzustellen. Der Antrieb für dieses Bemühen ist die „wunderliche Illusion“, daß die Grenze zwischen Wort und Bild vielleicht der Raum sei, in dem sich alles wunderbar umkehrt und der verfolgte Vogel Seele einem einfach zufliegt.

Diesen poetischen Plan hat Musil in seiner Erzählung „Die Amsel“ zu realisieren versucht, indem er die zeitgenössische Stimmung seelenlosen Entfremdetseins vom Lebendigen kritisch beleuchtet und zugleich zum Anlaß genommen hat, eine andere, lebende Erfahrung der Seele zu entwerfen.

„Drei kleine Geschichten“, von den zwei auf Tagebuchaufzeichnungen Musils zurückgehen⁶, werden hier erzählt in der novellistischen Situation eines Wiedertreffens zweier „Jugendfreunde“, „Aeins“ und „Azwei“ genannt, die sich über Jahre nicht gesehen hatten. Ein Erzähler begleitet nach Vorstellung der beiden Freunde und einführendem Bericht der Vorgeschichte den Bericht Azweis mit lediglich minimalem Aufwand.

Vor Jahren, so berichtet Azwei, habe er in Berlin gewohnt, in einem jener Wohnhäuser, in den „Liebe, Schlaf, Geburt, Verdauung, unerwartete Wiedersehen, sorgenvolle und gesellige Nächte ... übereinander(liegen) wie die Säulen der Brötchen in einem Automatenbüffet.“ „Etagenweise türmen sich“ Schlafzimmer, Speisezimmer, Bad, Balkon übereinander, uniformer Grundriß immer gleichen menschlichen Tuns: „Das persönliche Schicksal ist schon vorgerichtet, wenn man einzieht.“ Und die Küchen und Schlafzimmer gehen nach hinten hinaus, zu den Höfen, wo „zwei, drei, oder vier Häuser einander den Hintern zeigen“, und wo Scheltworte tönen und Töpfe klappern, oder „es gehen schwere Holzschuhe auf dem klinkernden Pflaster hin und her. Langsam. Hart. Ruhelos. Sinnlos. Immer“ (550).

In diesem expressionistischen Bild der Stadt hat jene Haltung ihr Äußeres, das Ding für das Sein (und damit das Wort für das Bild) zu nehmen: Die Haltung des „Ratioiden“⁷. Eine solche, Uniformität produzierende Architektur ist einer Denkart verpflichtet, die in dem „Geist der Massenhaftigkeit und Öde“ dieser entfremdeten Welt noch „so etwas wie eine Wüste oder ein Meer“ sehen kann (551).

Der Kontrapunkt in dieser fortschrittlich geordneten Welt Azweis ist die sporadische Wiederkehr eines Verdrängten: Der Gedanke, daß ihm, so sagt er, in einer Welt, in der man sein Leben „für soundsoviel Mark jährlicher Miete“ kaufen kann, etwas geschenkt worden war, „und noch dazu das Grundlegende von allem“ - das Leben.

Dieser Gedanke kehrt wieder „wie eine Fliege, die sich nicht verschrecken läßt“ (551) und stellt als leere Stelle in seinem eindeutig geordneten Leben alles beunruhigend in Frage:

„Ich glaube, dieser Satz barg einen Schatz von Unregelmäßigkeit und Unberechenbarkeit, den ich vergraben hatte“ (551).

Doch dann geschieht „die Geschichte mit der Nachtigall“, die alles grundlegend verändert: ein Wunderbares im Alltäglichen ereignet sich.

Nach einer durchwachten Nacht, die wie viele andere Nächte war, legt sich Azwei in Erwartung des Schlafs nieder. Bald weiß er nicht mehr, ob er wacht oder schläft:

„Da wurde ich durch etwas Näherkommendes erweckt; Töne kamen näher. Ein-, zweimal stellte ich das schlaftrunken fest. Dann saßen sie auf dem First des Nachbarhauses und sprangen dort in die Luft wie Delphine. Ich hätte auch sagen können, wie Leuchtkugeln beim Feuerwerk; denn der Eindruck von Leuchtkugeln blieb, im Herabfallen zerplatzten sie sanft an den Fensterscheiben und sanken wie große Silbersterne in die Tiefe. Ich empfand jetzt einen zauberhaften Zustand; ich lag wie eine Figur auf ihrer Grabplatte und wachte, aber ich wachte anders als bei Tage. Es ist sehr schwer zu beschreiben, aber wenn ich daran denke, ist mir, als ob mich etwas umgestülpt hätte; ich war keine Plastik mehr, sondern etwas Eingesenktes. Und das Zimmer bestand aus einem Stoff, den es unter den Stoffen des Tages nicht gibt, einem schwarz durchsichtigen und schwarz zu durchführenden Stoff, aus dem auch ich bestand. Die Zeit rann in fieberkleinen schnellen Pulsschlägen. Weshalb sollte nicht jetzt geschehen, was sonst nie geschieht? – Es ist eine Nachtigall, was da singt! – sagte ich mir halblaut vor. Nun gibt es ja in Berlin vielleicht mehr Nachtigallen, – fuhr Azwei fort – als ich dachte. Ich glaubte damals, es gäbe in diesem steinernden Gebirge keine, und diese sei weither zu mir geflo-

gen. Zu mir!! – fühlte ich und richtete mich lächelnd auf. – Ein Himmelsvogel! ... Ich dachte unverzüglich: Ich werde der Nachtigall folgen. Leb wohl, Geliebte! – dachte ich – lebt wohl, Geliebte, Haus, Stadt ... ! Aber ehe ich noch von meinem Lager gestiegen war, ... war der Vogel verstummt und offenbar weitergefliegen“ (551 f.).

Die detaillierte Beschreibung dieses Augenblicks der Bewußtwerdung ist eine phänomenologische Analyse der Wahrnehmung und umreißt als Ganzes den Raum, in dem ein „Näherkommendes“ zum „geschauten Bild“ und dann zum sprachlichen „Ding“ wird.

„Der Wahrnehmungsakt hebt den Wahrnehmenden vom Wahrnehmungsding ab“, schreibt Musil in seinem Klagesexzerpt⁸ und führt hier schrittweise vor, wie der „Wahrnehmungsakt“ den Schlafenden zum „Schauenden“, den Schauenden zum Sprechenden macht.

Ein diffuses „Näherkommendes“ wird zu unspezifischem Geräusch, zu „Tönen“. Diesem Material wird gleich darauf mit seinem Ort auch Inhalt zugewiesen: Der Dachfirst gibt den „Tönen“ ihren identischen Bezugspunkt, von dem sie „in die Luft springen wie Delphine“ und bildet darüberhinaus als magischer Ort der Grenze den Raum, in dem sich ein Meinen eines ganz Anderen, Jenseitigen für ein Diesseits aktualisiert. Dieses „himmlische“ Meinen erhält durch die körperhaften Nachtigallentöne erst sinnliche Materialität, indem es deren Inhalt stellt. Dieser Inhalt scheint in den Tönen als „Nimbus“, als „Eros der Ferne“⁹ auf, als augenblicklicher, verlöschender Zauber: Leuchtkugeltöne zerplatzen zu versinkenden Silbersternen.

Die Projektion eines diffus Wahrgenommenen in ein Außerhalb macht den Wahrnehmungsakt zum Mitteilungsakt, dessen semiotische Orte schon festgelegt und personifiziert sind: Die bildhafte Autorität des Sinnes der Himmelsbotschaft ist der Sender, die Nachtigall als Himmelsvogel das Medium, der „schauende“ Azwei der Empfänger. Mit der Wahrnehmung der Töne als Leuchtkugeln projiziert Azwei Mitteilung eines Anderen in sie, wodurch er Differenz zu diesem Anderen und gleichzeitig deren symbolische Überwindung projiziert. Das „Verstehen“ der Botschaft nimmt symbolisch Azweis Plan vorweg, der Nachtigall „unverzüglich“ zu „folgen“: Azwei folgt ihr, indem er sich kraft Mimesis die gegebene Mitteilungsstruktur ihres Gesanges im Sinne einer Identifikation zu eigen macht; er *spricht*: „Es ist eine Nachtigall, was da singt! – sagte ich mir halblaut vor.“

So wie der Vogel sich kraft der Mitteilung, die seine Töne zum Gesang machen, abhebt von allem außer ihm und so identisch wird, genau so spricht nun Azwei für sich selbst und spricht sich auf diese Weise Identität zu. Mit der Vereinnahmung der von der Nachtigall

vorgeführten Zeichenproduktion ist Azwei selbst Objekt seines eigenen Sprechens geworden; Sender, Medium und Empfänger zugleich. Diese Identifikation bildet den Austritt aus jenem animistischen Zauberszustand, in dem Azwei kindhaft an allem teilhatte, weil die „geschauten“ Bilder ihm Geborgenheit im „sprechenden“ Zauber himmlischer Autorität mitteilen konnten.¹⁰

Die „geschauten“ Bilder aber wurden von Azwei in einem Raum empfangen, der seiner Struktur nach dem Raum analog ist, von dem aus die Nachtigall sang. Wie der Dachfirst ist dieser Raum ein Grenzraum, der Scheitelpunkt von Wachen und Schlafen, von Sprechen und Nichtsprechen, von Leben und Tod: „ich lag wie eine Figur auf ihrer Grabplatte ...“, berichtet Azwei; nicht drinnen im Grabe und nicht draußen, sondern die Grenze bildend zwischen beiden Orten. Azweis Körper ist „etwas Eingesenktes“ in jenem schwarzen Stoff, aus dem er und das Zimmer bestehen. Zeit manifestiert sich hier „von weither“ (552) als minimale Differenz innerhalb des homogenen schwarzen Stoffes und bildet so eine Grenze (das Eingesenkte), die ihn teilt. Diesen Vorgang erlebt der „schauende“ Azwei in Gestalt der Leucht-kugeltöne bildhaft nach, er erneuert sich permanent und läßt Azwei an diesem pulsierenden „Gebären“ der Bilder körperhaft teilnehmen. Was Azwei erlebt, ist „wirkliche Zeit“, Körperzeit:

„Die wirkliche Zeit ist das Pulsieren der Ewigkeit“.¹¹

Und so berichtet er auch: „Die Zeit rann in fieberkleinen schnellen Pulsschlägen“ (552).

Der Raum, in dem er dies erlebt, gleicht bildhaft dem, aus dem die Nachtigallen singen – unsichtbar, aus dunklem Gebüsch. Es ist der Raum der Seele, in dem sich Zeit als „Eros der Ferne“ manifestiert.

Doch mit der sprachlichen Identifizierung der Nachtigall ist der „mythische Sender“ der „Himmelsbotschaft“ entthront: Die Töne sind erloschen, die Nachtigall ist fort, der Zauber ist verflogen.

„Ich war verwaist und von schwerem Mißmut bedrückt zurückgeblieben. Es war gar keine Nachtigall, es war eine Amsel, sagte ich mir, genau so, wie du es sagen möchtest. Solche Amseln machen, das weiß man, andere Vögel nach. Ich war nun völlig wach, und die Stille langweilte mich“ (552), berichtet Azwei nun weiter. Aus dem: „*es ist eine Nachtigall*“, als einer dem unmittelbaren, gegenwartsbezogenen Erleben gerade noch angemessenen Formulierung, ist nun ein: „*es war eine Amsel*“ geworden. Deutlich ist Musils Bemühen, den Übergang vom gegenwärtigen Bild zum dem Denken verfügbaren „Ding“ nachzuzeichnen. Auch läßt er keinen Zweifel daran, wer den Sinn des jeweiligen Sprechens stiftet: Denn aus dem: „*sagte ich mir ... vor*“ ist

nun, ganz im Sinne Klages'scher Sprachtheorie, ein Sagen geworden, das sich und seinen Gegenstand „jederzeit ... durch Kundgabe meines Urteils zum identischen Bezugspunkt aller Vernehmenden machen (kann)“¹²: „... *sagte ich mir, genau so, wie du es sagen möchtest.*“

So ersetzt Azwei, „völlig wach“, den „himmlischen“ Sinn des Nachtigallgesanges im souveränen Sprechen durch einen allgemeingültigen, aufgeklärten („das weiß man“), den er selbst erzeugt: Er ist mündig geworden.

Die Geborgenheit im kindhaften, animistischen Zauberzustand hat nun der Verlassenheit Platz gemacht, die die „Welt der Tatsachen“¹³ beherrscht. Hier gibt es keine zu schauenden Bilder, hier gibt es nur deren entseelte, versteinerte sprachliche Formen: die „Dinge“.

„Hart. Ruhelos. Sinnlos.“ (550) ist diese eindeutige Welt, die Azwei einsam, mißmutig und gelangweilt sich selbst überläßt. Diese Erfahrung der Entfremdung läßt ihn nicht nur „Haus“ und „Stadt“, sondern auch seine „Geliebte“ als ein kaltes, erstarrtes, „steinernes Gebirge“ (552) ansehen:

„Ich zündete eine Kerze an und betrachtete die Frau, die neben mir lag. Ihr Körper sah blaß ziegelfarben aus. Über der Haut lag der weiße Rand der Bettdecke wie ein Schneestreifen. Breite Schattenlinien krümmten sich um den Körper ...“ (552).

Ganz im Sinne expressionistischer Kunstübung wird die entseelte Zauberwelt als ihre Versteinierung beschrieben, es ist eine Welt ohne Liebe, „ohne Seele und Gott“ (549). Doch Azwei kann sich aufgrund seiner „anderen“ Erfahrung die dieser Welt entsprechende „materialistische Lebenserklärung“ (549) nicht länger zu eigen machen; er nimmt seine Enttäuschung zum Anlaß, deren Genese zu reflektieren.

„Was tut es, – dachte ich ... – wenn es wirklich nur eine Amsel war! Oh, im Gegenteil; gerade daß es bloß eine ganz gewöhnliche Amsel gewesen ist, was mich so verrückt machen konnte: das bedeutet noch viel mehr! Du weißt doch, man weint nur bei einer einfachen Enttäuschung, bei einer doppelten bringt man schon wieder ein Lächeln zuwege“ (552 f.).

Die einfache Ent-täuschung der Zauberwelt eliminierte deren Zauber zugunsten aufgeklärter Wahrheit; die doppelte Ent-täuschung enthüllt aufgeklärte Wahrheit als sekulare Mimesis eines in der Struktur der Wahrnehmung liegenden Imaginären, wie es im Nachtigallengesang als Inhalt aufgeschienen war, nun aber, im souveränen Sprechen, den Sinn stiftet. Im Nachtigall- wie im Amselerlebnis ist diese Struktur deutlich eingezeichnet: Beide Vögel stellen das Material für ein ima-

ginäres Meinen, einen Sinn – so, wie die Amseln ihre Stimmen den Gesängen anderer Vögel leihen. Und Azwei wird klar: Es war nicht bloß eine Amsel, was da sang – es war das Bild seiner Seele, seine „*âme seul*“, die ihm zugeflogen war.

Der bildhafte Grenzraum der Seele, in dem sich Inneres und Äußeres ereignishaft zum „selber beseelten Bild“¹⁴ verschränken konnten, ist durch die Identifikation Azweis mit dieser Ordnung zur Demarkationslinie seines Bewußtseins zusammengefallen. Sein sinnlich-realer Körper als eigentlicher Ort der „Schauung“ und die ihn beseelende Zeit sind im Bewußtsein nur noch entseelte Bilder, die sich ineinander spiegeln: als Material und Sinn.

Der lebende Körper erscheint hier als ein Ort des Todes, denn er ist für den Sinn stummes und damit totes Material. Der „entseelende“ Sinn erscheint als ein Ort des Lebens, denn seine Bezeichnungen machen den Körper „sprechen“. „Totsein“ oder „Totsagen“ sind fortan die Alternativen, die sich dem Bewußtsein stellen. Der sinnlich-reale Körper ist nun für das Ich ein tödlich bedrohendes, dunkles, unerreichbares Anderes geworden, von dem her chaotisch unbegreifbare „Signale“ (553) ins Bewußtsein treffen – was die beschriebene Identität stiftende Veranstaltung immer von Neuem auslöst.

Azwei, der diese Zusammenhänge ahnungsvoll erkennt, ist so zu einem Menschen geworden, „dem die rettungslose Einsamkeit des Ich in der Welt und zwischen den Menschen am stärksten zu Bewußtsein kommt“¹⁵, wie Musil 1918 formuliert. Und die versteinerte, labyrinthische Dingwelt bezeichnet er, mit Klages, als „nur eine Welt der Symbole.“¹⁶

In der Ekstase, die für Musil und Klages ein Zustand „körperlicher Entrückung“¹⁷ ist, „befreit sich“ das Leben „vom Geiste“ durch „Schauung“ der „Wirklichkeit der Urbilder“¹⁸. Die Nachtigall war ein solches „Urbild“; nur die Identifikation mit dem „Geiste“ ließ aus dem Zustand „wirklicher“ Körperzeit (dem „Schauen“) einen Zustand narzißtischer Verzücktheit („zu mir!! – fühlte ich“ 552) und damit – im „Vor“- und „Nachsprechen“ – sprachliche Bewußtheit werden.

„Doppelt“ aufgeklärt, verwirft Azwei nun die Identifikation mit dem sinnstiftenden, „himmlischen“ Vaterimago und ersetzt sie durch die Identifikation mit der gleich einem „elektrischen Strom“¹⁹ im Körper pulsierend sich manifestierenden, lebensspendenden Kraft des Eros. Das Wirken des „elementaren Eros“²⁰ ist gleich der „Mutterliebe“, die sich „auf alle Kinder erstreckt und intraindividuell ohne Unterschiede ist ... Diese Mutterliebe ist Hegetrieb, Vereinigungstrieb

schlechtweg²¹, wie Musil in seinem Exzerpt notiert. (Der Eros stellt sich für Azwei später tatsächlich als „Bild der Mutter“ dar, wenn die in der dritten Geschichte wiederkehrende Amsel sich ihm als seine „Mutter“ vorstellt.)

Der Eros als „Mutter des Universums“ katapultiert in einer zum Fließen verwischten Reihe von „fieberkleinen schnellen Pulsschlägen“ (552) blitzartig das Räumliche in die Zeit und hinterläßt etwas Festes, das nur „ausgebrannte Hülse der Liebe“ (553) ist. Mit diesem Wirken mitzufließen, dem blitzartigen Kommen und Gehen des Augenblicks, der ständigen Wandlung des Lebens sich affirmativ körperlich anzugleichen, ist für den „Mysten“ Azwei der einzige Ausweg aus der versteinerten Welt der Tatsachen geworden. Sein Körper, so erkennt Azwei, ist Schauplatz des sich wandelnden Lebens; ihn dem Wirken des Eros anzugleichen, heißt, mit ihm räumlich mitzufließen. Diese plötzliche Erkenntnis ist es, die Azwei sich von seinem Lager erheben und ihn „Geliebte, Haus, Stadt ...“ für immer verlassen läßt: Er wird niemals zurückkehren. „Taumelnd leicht“ (553) „stiehlt“ er sich „fort“, „obgleich ich mir zu sagen versuchte, daß kein anständiger Mensch so handeln dürfe“ (553).

Moral aber ist mit der „persönlichen“ Autorität der versteinerten Dingwelt ihrer Geltung enthoben. Die Bedrohung des Ich durch das Andere (den Körper) setzt nicht länger die Verdinglichung der „beseelten“ Bilder notwendig in Gang; bis auf Weiteres findet diese Versprachlichung der Bilder in Azweis Bewußtsein nur „im Namen einer ... Vollmacht“ statt, die auch Grundlage des elementar-erotischen Schaffens ist:

„Aber hast du nie bemerkt, daß dein Körper auch noch einen anderen Willen hat als den deinen? Ich glaube, daß alles, was uns als Wille oder als unsere Gefühle, Empfindungen und Gedanken vorkommt und scheinbar die Herrschaft über uns hat, das nur im Namen einer begrenzten Vollmacht darf, und daß es in schweren Krankheiten und Genesungen, in unsicheren Kämpfen und an allen Wendepunkten des Schicksals eine Art Urentscheidung des ganzen Körpers gibt, bei der die letzte Macht und Wahrheit ist“ (559).

Das Bewußtsein, das eine solche „unpersönliche“ Autorität zum Vorbild hat, antizipiert die ihm eigene „rettungslose Einsamkeit ... in der Welt“, und Azwei erkennt, „vernünftig“ geworden, daß er, „aufgeklärt“, „von der universalen Mutter „verwaist“ (552) war, weil er im souveränen Sprechen die Form für deren Gehalt genommen hatte²². Nicht der hülsenhaften Form gleicht er sich nun an, sondern der blitzartig in ihr wahrnehmbaren, meerhaft fließenden Macht des Eros:

„Ich hätte es wahrscheinlich nie über mich gebracht, Abschied zu nehmen; aber wenn ich mich jetzt fortstehle, kam mir vor, bleibe ich das kleine verlassene Boot in der Einsamkeit, und ein großes, sicheres Schiff ist achtlos über mich hinausgefahren“(553).

Sein „neues Bewußtsein“ („Vernunft“ 554), das Azwei hier gleichnishaft beschreibt und mit dem ihm in seinem Erlebnis sozusagen „das Leben geschenkt“ wurde, wird in Azweis zweiter Geschichte durch die „Erweckung“ (551) des Körpers ergänzt.

Auch hier ahmt er seine als real erkannte Situation des kleinen, einsamen, im tödlich bedrohenden Meer treibenden Ich nach, doch diesmal leistet nicht nur das Bewußtsein, sondern auch der Körper bildhafte Mimesis: In einer Situation permanenter Todesnähe - er befindet sich als Soldat in einer vorgeschobenen Stellung inmitten feindlicher Weite - bringt er die äußeren Gegebenheiten zur bildlichen Darstellung, indem er „in der Nacht spazieren(kriecht): bis zu den goldgrünen schwarzen Bäumen, zwischen denen ich mich aufrichtete wie eine kleine braungrüne Feder im Gefieder des ruhig sitzenden, scharfschnäbeligen Vogels Tod, der so zauberisch bunt und schwarz ist, wie du es nicht gesehen hast“ (554).

Noch immer spiegelt sich für Azwei im Bild des Lebensvogels Seele das Gesicht des Todes, denn, ist sein Bewußtsein auch „erweckt“, bewegt es sich dennoch weiterhin auf der symbolischen Ebene der die Bilder entseelenden Zeichenproduktion, deren tödlich bedrohendes Anderes der vom Eros „durchpulste“ Körper ist. Nur Mimesis dieses Anderen, nur Affirmation, i. e. Nähe der tödlichen Bedrohung birgt für das mimetisch konstruierte Bewußtsein die Möglichkeit, die „bedrückende“ (552) Realität der versteinerten Welt zu überwinden.

Diese mystische Sehnsucht Azweis wird erfüllt. Ein spitzer Eisenstab, ein „Fliegerpfeil“ (555), wird von einem feindlichen Flugzeug, einem Himmelsvogel, auf ihn abgeworfen. Doch diesmal teilt sich nicht der Vogel mit, sondern das Material des fallenden Pfeiles erzeugt aufgrund der Reibung mit der Luft „einen feinen Gesang“(556), der allein auf ihn „gerichtet“ (556) ist. Die Zeit verwirklicht sich durch den Pfeil im Raum (Bewegung) und gibt ihm so seinen Gesang, seine Seele.²³

Der Pfeil fährt unmittelbar neben dem „hingerissen emporstarrenden“ (555) Azwei metertief in die Erde, der Gesang „zerplatzt“, ähnlich den Leuchtkugeltönen der ersten Geschichte, „zur Lautlosigkeit“ (557), und Azwei erlebt einen ekstatischen Augenblick körperlicher Erweckung: „ich glaube, daß ich am ganzen Körper errötete. Wenn

einer da gesagt hätte, Gott sei in meinen Leib gefahren, ich hätte nicht gelacht. Ich hätte es aber auch nicht geglaubt“ (557).

Von neuem ist ihm „das Leben geschenkt“ – was keine Frage des Glaubens sein kann, denn Azwei berichtet von der realen Erfahrung „wirklicher“ Körperzeit: „es hat sich eben alles so ereignet“ (562). Was für das wache Bewußtsein im Nachhinein ein zeichenhaftes göttliches Meinen darstellt, worauf auch die thematische Konstruktion dieser Geschichte hinweist²⁴, ist für den Körper ein Augenblick ekstatischer „Befreiung vom Geiste“, die in zwei Phasen vor sich geht: Nach der Zeit der Vorbereitung, der „Schmelzung“ des Ich, erscheint das Leben.²⁵

Dieser Stufung folgt auch der Bericht der dritten Geschichte Azweis, in der ihm nach Bewußtsein und Körper nun seine Seele wiedergeschenkt wird: „seine Amsel“ kehrt zu ihm zurück. Auch hier kann sich die „Erweckung“ zu neuem Leben erst nach einer Phase der Abgeschiedenheit ereignen, in der er, so wie früher als Kind, im Hause seiner Eltern im Kinderzimmer „am Fichtentisch unter der Petroleumlampe saß, deren Ketten drei Delphine im Maul trugen. Dort saß ich nun wieder viele Stunden des Tags und las wie ein Kind, das mit den Beinen nicht zur Erde reicht. Denn siehst du, daß unser Kopf haltlos ist oder in nichts ragt, daran sind wir gewöhnt, denn wir haben unter den Füßen etwas Festes; aber Kindheit, das heißt, an beiden Enden nicht ganz gesichert sein und statt der Greifzangen von später noch die weichen Flanellhände haben und vor einem Buch sitzen, als ob man auf einem kleinen Blatt über Abstürzen durch den Raum segelte. Ich sage dir, ich reichte wirklich nicht mehr unter dem Tisch zur Erde“ (561).

Aus dem festen kleinen Ich im Meer der Einsamkeit, aus der kleinen biegsamen Feder im Gefieder des Vogels Tod ist hier der ganz und gar „weiche“, kindhafte Leser Azwei geworden, der mit der Zeit des Leseflusses mitsegelt – ganz der augenblicklichen Wahrheit der „Beseelung“ der Buchstabenhülsen durch seinen lesenden Blick hingeben.

Dieses „haltlose“ Schwimmen im Raum entspricht der „inneren Schmelzung“ des Ich, wie sie auch den beiden anderen Erlebnissen Azweis vorangegangen war²⁶. Hier aber hat Azwei, als kindlicher Leser ganz dem beseelenden Wirken der Zeit im Raum angeglichen, dauerhaft den Zustand erlangt, in dem Geist, Körper und Seele einen Raum bilden, in dem sich die „Wirklichkeit“ des schöpfenden Eros ereignet.

„Der Ekstatiker verläßt nicht nur sein Ich, sondern auch die Schranken der Eigenheit und wird selbst zur Dreiheit, in die sich die Pole der Welt verinnerlicht haben“²⁷, notiert Musil in seinem Klagesexzerpt. „Das Unterste zu oberst gekehrt“ (561), ist diese „Dreiheit“ emblematisch in die Geschichte eingeschrieben: Die drei Licht spendenden Delphine sind Allegorie der wiedererlangten Einheit von Bewußtsein, Körper und Seele. In diesem Sinne sind sie, die das Licht im „Maul“ tragen, aber auch Verkörperungen der drei erzählten Geschichten, denn dreimal wurde Azwei „erleuchtet“ und zu neuem Leben „erweckt“. Die Geschichten, die Azwei berichtet, sind so als körperhafte Räume zu verstehen, in denen sich Zeit als Seele verwirklicht. Ihre „Delphingestalt“ entspricht der lichtverströmenden Form der Nachtigalltöne, die „wie Delphine in die Luft“ springen (551).

Das Emblem als Ganzes ist Bild von Azweis innerem Zustand der harmonischen „Dreiheit“ und stellt so seinen Körper als den Raum dar, in dem das beseelende „Lesen“ des Eros sich ereignet. Denn auch Azweis Körper, dessen Beschreibung „gut zu seiner Einführung als Erzähler dienen“ soll (549), ist ein „Delphinkörper“:

„Es war schwer, einen Körper zu finden wie den seinen. Er trug nicht die Muskeln des Sports wie die Körper vieler, sondern schien einfach und mühelos von Natur aus Muskeln geflochten zu sein. Ein schmaler, ziemlich kleiner Kopf saß darauf, mit Augen, die in Samt gewickelte Blitze waren, und mit Zähnen, die es eher zuließen, an die Blankheit eines jagenden Tiers zu denken, als die Sanftheit der Mystik zu erwarten“ (549).

So, wie die drei Geschichten dreimalige Abfolge desselben Typos sind (dreimal wird ihm in strukturell gleicher Weise „das Leben geschenkt“), so ist auch der „dreieinige“ Körper Azweis als Bild der Musilschen Amselerzählung in ihrer Dreiheit gemeint. Azweis Erzählen ist ein „Lesen“ der in seinem Delphinkörper erscheinenden „Urbilder“, in denen sich Eros „so unbegreiflich“ verkörpert, „wie in den Märchenzeiten Götter die Gestalt von Schlangen und Fischen angenommen haben“ (558).

Und so sitzt Azwei lesend unter den drei Licht spendenden Delphinen, wie die Pythia in Delphi weissagend auf dem Dreifuß sitzt, den drei Delphine bilden²⁸. Sein Erzählen ist prophetisches Sprechen, das sich nur auf die sich manifestierende Gegenwart bezieht: „Ich will dir meine Geschichten erzählen, um zu erfahren, ob sie wahr sind“ (553), gibt Azwei seinem Zuhörer Aeins zu verstehen und verweist ihn so auf die stattfindende Gegenwart der Erzählsituation, in der sich ein

„Erinnern“ ereignet und sofort „gedichtet“ wird, „das nicht das Wort, sondern die Luft, in der es gesprochen worden, zurückruft.“²⁹

Azwei ist auf seinem „mystischen“ Weg von einem mißmutig räsonierenden „Waisenkind“ zum glücklichen Kind der „sprechenden“ Mutter der Universums geworden:

„... und da saß vor dem Licht, das wie ein zartes weißes Wolltuch war, ein schwarzer Vogel im offenen Fenster! Er saß dort, so wahr ich hier sitze. Ich bin deine Amsel, - sagte er – kennst du mich nicht? Ich habe mich wirklich nicht gleich erinnert, aber ich fühlte mich überaus glücklich, wenn der Vogel zu mir sprach. ... Ich bin deine Mutter – sagte sie“ (561).

Das Sprechen der Amsel bezieht sich ebenso wie das Erzählen Azweis nur auf die momentane Gegenwart – aus dem: „sagte ich mir, genau so, wie du ...“ (552) in der ersten Geschichte ist nun ein kompromißloses: „genau so, wie ich es eben sagte“ (562) geworden.

Der Dichter, als „Offenbarer“ des Lebens, ist nun „ein guter Mensch“ (562), denn er hat seine Seele, „seine Amsel“ wieder. Für ihn gilt fortan, was Musil sich lapidar an den Rand seines Klagesexzerpts notiert hatte: „Was erscheint, hat Sinn“³⁰.

Die Amsel ist kraft ihrer mimetischen Natur das unablässig plappernde Sprechtier, das die in den Körper und das Bewußtsein katapultierte Differenz als dichterisch beseelte Bilder ohne Pause „ausgibt“. Kennzeichnend ist für sie, den Dichtervogel, daß ihr Amselfutter „Würmer“ (562) sind: Fragezeichen³¹, die gegessen, vergessen werden. Deren Antwort ist der Doppelpunkt, denn der verweist auf das, was kommt: ein Fragezeichen; und so geht es unendlich weiter.

Dem utopischen Entwurf sich augenblicklich und permanent erneuernder Autorschaft entspricht in der Musilschen Ästhetik des Dichtens der neue Begriff der Leserschaft. Musils Amselerzählung bezeichnet den Übergang vom Leser Aeins zum Leser Azwei, der kraft „seiner Amsel“ Leser und Autor in einem ist.

Für einen solchen, „vernünftigen“ Leser der Erzählung läßt sich in diesem Zusammenhang jene ständig wiederkehrende Frage beantworten, die im Verlaufe „aufgeklärten“ Lesens seine Lesehaltung bestimmt hat:

„Aber du deutest doch an, – suchte sich Aeins vorsichtig zu vergewissern – daß dies alles einen Sinn gemeinsam hat?“ (562)

Es ist die Frage nach dem Sinn, nach seiner „Autorität“. Ihr entspricht eine verbreitete Fragestellung der Literaturwissenschaft: Wer ist Autor? – Wer ist Musil? – Im Sinne Azweis wäre, augenzwin-

kernde, mit dem Doppelpunkt zu antworten – Autor?: Der Leser. – Musil?: Die Amsel.

Anmerkungen

Zitate aus der Erzählung „Die Amsel“ werden im Text mit Seitenzahlen zitiert aus: Robert Musil, *Gesammelte Werke* in neun Bänden herausgegeben von Adolf Frisé, Reinbek b. Hamburg 1978, Band 7, S. 548-562. Soweit nicht anders angegeben, sind Zitate aus Werken R. Musils dieser Ausgabe entnommen.

¹ R. Musil: Brief an Annina Marcovaldi vom 9.3.23. Zitiert nach: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 253 vom 31.10./1.-2.11.80, S. 137.

² ders.: *Quer durch Charlottenburg*. GW 7, S. 657.

³ L. Klages: *Vom kosmogonischen Eros* (1921). Stuttgart ⁵1951.

⁴ Ebda., S. 100.

⁵ R. Musil: *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*. Hrsg. A. Frisé, 1955, Bd. 2, S. 615-623, Heft 21: 1925-1926, zitiert: als Klagesexzerpt.

⁶ ders.: *Tagebücher, zum Amselerlebnis*: Heft 17 (1914), Bd. 1, S. 168. Zum Fliegerpfeilerlebnis: Notizhefteintragung vom 22.9.1915, Bd. 1, S. 175.

⁷ ders.: *Skizze zur Erkenntnis des Dichters* (1918). GW 8, S. 1027.

⁸ Ebda., S. 623.

⁹ Klages, S. 112, S. 131; Klagesexzerpt, S. 622.

Für Musil ist mit Klages „der Kern des Augenblicks ... ein Gehalt an Vergangenheit (die seine Ursache ist)“. „Fernheit“ aber, wie sie in den Leuchtkugelbildern aufscheint, „kommt wirklich nur den Bildern des Himmels zu u. dem zeitlich Vergangenen. Was das räumlich Entfernte in „Ferne“ stellt, ist zeitliche Ferne; sie erscheint räumlich; was in der Ferne des Raums erscheint, ist Ferne der Zeit: die Zeit ist die Seele des Raums“ (a. a. O., S. 622). Durch den „Nimbus“ scheint in einer Sache Vergangenheit, i. e. mythische Macht auf, die sie unantastbar und identisch macht. Klages' „Nimbus“ ist sehr deutlich Ausgangspunkt für Walter Benjamins Konzeption der „Aura“ als der „einmalige(n) Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“. (Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: *Gesammelte Schriften* (GS), Bd. I.2, Frankfurt a. M. 1974, S. 479) Doch auch an anderer Stelle ist der Einfluß Klages' unverkennbar. (Hierzu: Benjamins Brief an Klages (1923). In: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Heft 31/32, 1971, S. 24). So entwickelt Benjamin um 1935 in seinen geschichtsphilosophischen Thesen den Begriff der historischen „Jetztzeit“ nicht nur anhand der traditionellen jüdischen Vorstellung der „messianischen Sekunde“ sowie die Konzeption „aufblitzender Bilder der Vergangenheit“ unter dem Eindruck photographischer Praxis, sondern all dies offensichtlich auch in der Nachfolge von Klages' Theorem, Zeit verwirkliche sich blitzartig im Raum und schaffe so die Gegenwart der „Bilder des Gewesenen“ (Klages, S. 124), Benjamin schreibt: „Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.“ (W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*. In: GS I.2, S. 695). Benjamins Klagesrezeption fände hier keine Erwähnung, wäre nicht auch Musil 1928 zu frappierend ähnlichen Schlußfolgerungen gekommen. Das „wahre“, vorbeihuschende „Bild“ der mythischen

schen Nachtigall, das zu verschwinden droht, sofern sich nicht seine „Gegenwart ... als in ihm gemeint“ erkennt (Benjamin, loc cit.) – dieses Bild „festzuhalten“ (loc cit.) al den „gelebten Augenblick“ (loc cit., S. 694), ist das Bemühen Azweis. Und das ist auch für Musil die Aufgabe des Dichters, der so zwar in erkenntnistheoretischer Nähe zum „historischen Materialisten“ rückt, der sich aber andererseits, wie sich im Verlauf der Erzählung zeigt, mit „historischem“ Archivieren der „Bilder“ nicht zufriedengeben kann. Für Musil vermag der Dichter eben darüber hinaus den Anspruch einzulösen, den Benjamin an den „historischen Materialisten“ (vergeblich) stellt: „den Funken der Hoffnung anzufachen“ (loc cit., S. 695). Der Dichter ist dazu imstande, weil „die Struktur der Welt ... dem Dichter seine Aufgabe zuweist, daß er eine Sendung hat“ (Musil, Skizze, s. Anm. 7, S. 1029).

- 10 In diesem Zustand war er Zeuge des sich „wieder und wieder erneuernden Weltbeginn(s)“ (Klagesexzerpt, S. 621). Die verlöschend sich erneuernden Leuchtkugeltöne sind Bild der sich in „Bildern des Gewesenen“ verwirklichenden Zeit (a. a. O., S. 622).
- 11 Klagesexzerpt, S. 622.
- 12 Klages, S. 101.
- 13 a. a. O.
- 14 Klages, S. 102.
- 15 Musil, Skizze, S. 1026.
- 16 Klagesexzerpt, S. 623.
- 17 Klages, S. 214.
- 18 Klages, S. 97.
- 19 Klages, S. 56.
- 20 Klages, S. 56.
- 21 Klagesexzerpt, S. 615.
- 22 Azwei sagt zu Aeins, der in der Erzählung den Standpunkt des Aufgeklärt-„Ratioiden“ vertritt: „Halte also daran fest, daß meine Vernunft deiner Aufgeklärtheit nichts nachgeben will“ (554).
- 23 Der „physikalische“ Seelen- und Gottesbegriff, den Musil von Klages übernimmt, stellt den antinihilistischen Versuch dar, Seele und Gott gerade dort wiederzufinden, wo die Physik seit Newton sie vertrieben zu haben glaubte: In den sichtbaren Körpern. Das wirkende Gravitations- und das Reibungsgesetz zum Beweis der Existenz Gottes heranzuziehen, ist nur möglich, wenn man, wie es Azwei auch darzustellen versucht, „die geistige Tätigkeit des (sich Mitteilung eines Anderen, J. G.) Vorstellenden“ vom wahrgenommenen Ereignis „abzieht“, die mit Klages „im Vorbilde selber begründet“ ist – übrig bleibt das Wunder, das überhaupt etwas sich ereignet; was auf die „unpersönliche“ Macht des Eros verweist, der sozusagen eine physikalische Größe ist. – Klageszitat: Klages, S. 100 f.
- 24 Die Geschichte folgt dem Bericht von der „Offenbarung Christi“ beim Evangelischen Markus im 9. Kapitel: „2. Und nach sechs Tagen nahm Jesus zu sich Petrus, Jakobus und Johannes und führte sie auf einen hohen Berg besonders allein und verklärte sich vor ihnen. ... 7. Und es kam eine Wolke, die überschattete sie. Und eine Stimme fiel aus der Wolke und sprach: Das ist mein lieber Sohn, den sollt ihr hören!“
- 25 Klagesexzerpt, S. 617.

- ²⁶ Der Untergang des Ich kann in zweierlei Weise vor sich gehen: rauschhafte Sprengung des Ich oder innere Schmelzung. Klages, S. 67; Klagesexzerpt, S. 617.
- ²⁷ Klagesexzerpt, S. 619.
- ²⁸ Nach: Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. Hrsg. v. K. Ziegler und W. Sontheimer, 5 Bände, 1964-75. Bd. 1, S. 1450.
- ²⁹ Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, GW 3, S. 687. Ganz in diesem Sinne entgegnet Azwei auf die Frage nach dem allem gemeinsamen Sinn: „Du lieber Himmel, ... es hat sich eben alles so ereignet; und wenn ich den Sinn wüßte, so brauchte ich dir nicht erst zu erzählen“ (562). Der „gelebte Augenblick“ als offenbarte Wahrheit ist für Azwei der gegenwärtige Augenblick des Erzählens selbst, so wie es der Augenblick des Lesens für den Leser ist.
- Der Klages'schen Weltkonstruktion, seinem Zeit- und Seelenbegriff entsprechen auch hier die Konzeptionen des Erzählens bei Musil und der historischen Berichterstattung bei Benjamin. Benjamin schreibt: „Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen, wie es denn eigentlich gewesen ist“. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt. Dem historischen Materialismus geht es darum, ein Bild der Vergangenheit festzuhalten, wie es sich im Augenblick der Gefahr dem historischen Subjekt unversehens einstellt“ (W. Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, loc cit., S. 695). Genau so „bemächtigt sich“ Azwei der Erinnerung, indem er erzählt; er begibt sich in Gefahr: „Nun, ich sage dir, für andere Menschen mag es nichts Besonderes sein, wenn sie sich an sich selbst erinnern, aber für mich war es, als ob das Unterste zu oberst gekehrt würde“ (561). Azweis gefahrvolles „Segeln“ im gegenwärtigen Zeitstrom „lesenden“ Erinnerns (560) ist Musils poetischer Entwurf erfüllter Hoffnung auf messianisches Erlöstseins der Seele vom Archivarischen sprachlicher Identität.
- ³⁰ Klagesexzerpt, S. 617.
- ³¹ Musil notiert sich aus Klages' Arbeit: „Wollust des Essens: Verbindung der Seele mit dem Bild des Stoffes“, Klagesexzerpt, S. 623.

Wolfgang Kaempfer

Seelen-Haft

Stationen auf dem Wege in die Immanenz

„Heute wird die Bezeichnung Seele als wissenschaftlicher Begriff kaum noch verwendet.“

Meyers Enzyklopädisches Lexikon von 1979 pointiert einmal mehr, daß der wissenschaftliche Usus oft nur den alltäglichen spiegelt. Auch in der Umgangssprache wird die Bezeichnung Seele „kaum noch verwendet“. Wenn ich gleichwohl versuchen will, sie in ihre alten Rechte wieder einzusetzen, so, weil ich glaube, daß sie seither nur ungenügend ersetzt werden konnte. Psyche, die Nominalform im Gegensatz zur adjektivischen, ist zwar sicher ein „wissenschaftlicher Begriff“, wird aber von der Wissenschaft fast ebenso gemieden wie ihre deutsche Übersetzung und umschreibt im Übrigen das Gleiche. Die „vom See stammende“ oder „zum See gehörige“, die Seele, setzt ein bewegtes, homogenes Element voraus, und das gilt für *psyche* oder *anima* – der Hauch, der Atem – ebenso. Die „Psyche“ mochte darüber hinaus Amors Geliebte, ein Vogel oder Schmetterling sein – auch „die Seele“ Germaniens oder Roms, obgleich dem Element entstammend, blieb ans principium individuationis gebunden, wollte sie sich „Wirklichkeit“ verschaffen. Stoff, der stofflos, aber nicht formlos ist, ein Zwitter zwischen Sein und Nicht-Sein, Eins und Endendlich – dies Un-Ding umfaßt bis heute mehr, als was im Begriff des Individuums oder des Ich aufgehen könnte. Auch scheint es dem Ich ganz ähnlich zu ergehen wie einmal der Seele. Der ältere Freud koppelte es wiederum ans Es, gestand ihm „eigene Energie“ zu, aber viel mehr als eine Schiedsrichterrolle im komplexen Zusammenspiel von Primär- und Sekundärprozeß scheint er ihm dennoch nicht vergönnt zu haben.

Uneingeschränkt besaß die *Seele* ihre alten Rechte noch bei Goethe oder Schiller, die sich heute nur noch dem grob schematisierenden Blick als „Klassiker“ darbieten. Wenn Schiller die „Bezeichnung“ gar als „wissenschaftlicher Begriff“ verwendet, so ist sein Blick bestimmt nicht in die Vergangenheit gerichtet. Es war im Gegenteil eine Entscheidung für die kommende Moderne, als er gegen den Rigorismus Kants und im Anschluß an Vorstellungen von Sulzer, Winckelmann,

Shaftesbury seine *Schöne Seele* konzipierte – mit dem hervorstechenden Merkmal der Grazie oder Anmut. Denn obgleich die Schöne Seele nur „schön“ zu sein, wo sie sich dem „freien Willen“, und der „freie Wille“ nur „frei“ zu sein vermag, wo er sich ethisch-moralischen Gesetzen beugt, ist das Verhältnis kein Zwangs- sondern ein Abhängigkeitsverhältnis, ist es nicht statisch, sondern prozessual, nicht antinomisch, sondern dialektisch gedacht.“... Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung“, sagt er in der Abhandlung „Anmut und Würde“, welche die Kallias-Briefe mit den „Briefen zur Ästhetischen Erziehung des Menschen“ verbindet (1793-94). „Nur im Dienst einer schönen Seele kann die Natur zugleich Freiheit besitzen und ihre Form bewahren, da sie erstere unter der Herrschaft eines strengen Gemüts, letztere unter der Anarchie der Sinnlichkeit einbüßt“¹.

Das Konzept der *Schönen Seele* und damit der *Seele* konnte sich geschichtlich freilich nur so lange halten, wie der *Geist*, und mit ihm die „Urteilkraft“, noch als *Instanz* gedacht war, von der die Seele abhängig – und die von ihr abhängig blieb. Viel später erst, als Folge einer langen Entwicklung, ist der „Geist“ als „Widersacher der Seele“ aufgefaßt und der Versuch gemacht worden, die alte Kontroverse zugunsten der „Sinnlichkeit“, der „Neigung“ zu entscheiden mit dem unausweichlichen Ergebnis, allein noch „ästhetische Urteile“ zuzulassen². „Sinnlichkeit“ und „Neigung“ zu Urteilsinstanzen aufzuwerten, wäre Schiller in der Tat nicht eingefallen, und die Frage ist, ob damit nicht schon das Konzept der Seele selbst aufgegeben werden mußte. Die funkelnde Metaphern-Parade, die Filippo Tommaso Marinetti im Manifest zum äthiopischen Kolonialkrieg aufbietet, um zu beweisen, daß der Krieg – gemeint ist der moderne Maschinenkrieg – „schön“ sei, ist offensichtlich kein Produkt der (Schönen) Seele mehr. Die „Neigung“ ist mit dem Pamphletisten durchgegangen, und das erlaubt es ihm zum Beispiel, in Verwesungsgerüchen Parfümgerüche wahrzunehmen. Vor solcher Willkür hatte schon Schiller gewarnt, sie ist geschichtlich nicht neu, sondern kommt im besten Fall geschichtlich zu sich selbst. Bis hin zur „Ästhetischen Theorie“ Theodor W. Adornos hat kein Theorienansatz je eine *ästhetische Urteilkraft* entwickeln können, die ausschließlich der *Neigung* sich verdankte. Die Bestimmungen, die zum Beispiel bei Kant den ästhetischen Urteilen zukommen, werden nicht aus subjektiven Sensationen, sondern aus Formprinzipien abgeleitet, die sich als „zweckmäßig“ (die viel zitierte „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“) wiedererkennen lassen. Auch die Beobachtung Heinrich v. Kleists in den Dialogskizzen „Über das Marionettentheater“ (1810), daß mechanische Balanceakte „schön“ sein können und doch eins bestimmt nicht

haben: *Seele*, entkräftet das Verhältnis Seele/Bewußtsein nicht, da die Beobachtung den Beobachter nicht mitdenkt, welcher das „Urteil“ *schön* doch allein abzugeben vermag. Wenn Kleist bemerkt: „Ich sagte, daß ich gar wohl wüßte, welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet“³, so ist auch das noch ein Urteil des Bewußtseins, das er dann überdies in seine Rolle wiedereinsetzt, als er spekuliert, daß die Unschuld natürlicher Grazie – die Zweite Unschuld – nur wiederherzustellen sei, wenn der Mensch zum zweiten Mal vom „Baum der Erkenntnis“ esse. Gleichsam wird in die Unschuld der Mechanik zurück- und in eine spekulative Zweite Unschuld vorverlegt, was vom Konzept der Schönen Seele untrennbar ist und bleibt: die Grazie.

Diese Grazie erfährt schon bei Goethe eine charakteristische Wendung ins *Innerliche*. Die „Bekenntnisse einer schönen Seele“ (1795) entringen sich einem kränkelnden Körper, der Blutstürze befürchten und auf Rückzug sinnen muß. Offensichtlich sind die gesellschaftlichen Verhältnisse bereits so grobschlächtig und so engmaschig geworden, daß nicht einmal ein Ausweg, sondern allein der Weg nach Innen bleibt. „Nun aber wie herauskommen in einer Welt, wo alles gleichgültig oder toll ist?“ fragt sich die Schöne Seele⁴. Nicht erst in diesen „Bekenntnissen“, sondern schon in „Werthers Leiden“ (1774) scheint Goethe den ersten Asphyxie-Symptomen der Seele auf der Spur gewesen zu sein.

„Und meine Seele spannte/Weit ihre Flügel aus,/Flog durch die stillen Lande,/Als flöge sie nach Haus“⁵.

Die Seele bei Eichendorff – *fliegt*, und man könnte sich fragen, ob sie damit nicht schon *flieht*. Denn sie fliegt ja nicht nach Haus, sie fliegt, *als* flöge sie nach Haus. Aber das weckt die ältere Frage, ob die Seele denn überhaupt je ein Zu-Hause hatte, das sie befriedigen konnte, oder ob sie alle ihre „Häuser“, und natürlich auch das engste und ihr nächstes, den Körper, wie schon die Antike, später die christlichen Mystiker glaubten, als ein Gefängnis auffaßt, aus dem es sie wieder hinaustreibt in die Luft, in die sich der Vogel, oder in das Wasser, in das sich der Fisch schmiegt. Bei Eichendorff fliegt sie durch die „stillen Lande“ einer Nacht, in der Himmel und Erde noch einmal Hochzeit halten dürfen: „Es war, als hät’ der Himmel/Die Erde still geküßt,/Daß sie im Blütenschimmer/Von ihm nun träumen müßt“⁶.

Noch der Himmel, in den sie ihre Flügel ausspannt, scheint mir eine Metaphier für die Seele. Er ist nicht einfach Himmel, sondern der „Blütenschimmer“, in dem die Erde von ihm „träumt“, nachdem er sie „geküßt“ hat. Wie die Seele selbst, ist er nur als *Traum* noch gegenwärtig. Nicht nur sucht die Seele kein Zu-Hause, sie sucht gera-

dezu das Un-Zuhause, das Heidegger in „Sein und Zeit“ benennt. Ja, pointiert gesprochen – und wohl auch *gegen* Heidegger, der auf „Bauen und Wohnen“ trotz allem nicht verzichten mochte – ist sie so etwas wie ein Vagabund, wie der „Taugenichts“ desselben Eichendorff. Als „fliegende“ – fliegt sie auch schon weg, als „flüssige“, als die sie zum Beispiel bei Novalis wiederauftaucht – wird sie das Überflüssige, und das provoziert die aktuellere Frage, ob sie, wo sie überhaupt noch *ist*, bei *sich* oder ob sie *in der Welt* ist. Zwar fliegt sie heute nicht mehr durch die „stillen Lande“, sondern, in eine Kapsel eingeschlossen, durch den Weltraum, aber ist der nicht auch ein *Traum*, ein physikalisches Konstrukt? Heftete sich die „klassische“ Seele noch an Gegenstände, die sie zu lieben oder in denen sie sich wiederzuerkennen vermochte, so läuft die romantische Gefahr, ihre Gegenstände zu *träumen* und sich damit virtuell zu ihrem eigenen Gegenstand zu machen. Nichtsdestoweniger gilt das Modell, wonach die „Libido“ ihre Gegenstände zu „besetzen“ pflegt. Auch ist die zeitgenössische Seele längst dabei, ihre Gegenstände, so zum Beispiel Mond und Sterne, nicht allein metaphorisch, sondern buchstäblich, wo nicht militärisch zu besetzen.

Aber wir brauchen gar nicht an ihre extraterrestrischen Abenteuer zu denken, um zu sehen, daß die Seele nicht das Bekannte, sondern das Unbekannte, nicht das Vertraute, sondern das Fremde, nicht sich selbst, sondern das Andere sucht (und sei das Andere sie selbst) – und daß sie es manchmal auch findet, freilich meist nicht anders findet wie der Reisende ein Hotelzimmer in einer fremden Stadt. Die Stadt mag ihm fremd sein, aber das Hotelzimmer ist es nicht. Es ist immer ungefähr das gleiche Hotelzimmer. Ähnlich sind die Erkenntnisse, die die zeitgenössische Seele macht, gleichförmig und gewissermaßen schon bekannt, bevor sie gemacht worden sind. Denn der Forscher bewegt sich ja stets im gleichen Medium, in seinem eigenen Medium nämlich. So mag ihm zwar der Mond, auf dem er seine Fahrzeuge landen läßt, fremd sein, aber das Fahrzeug, der Druckanzug und die Sprach- oder mathematischen Formeln, mit denen er seine Besetzung meldet, sind es nicht mehr, und die Mondbesetzung entspricht insofern einer Begegnung des Forschers mit sich selbst. Sie ist die nachgeholte Bestätigung von Kalkülen, die er längst gemacht hat und sie folgt damit nur dem Modell der Selbstbestätigung, ohne die der zeitgenössische Narziß nicht glaubt leben zu können.

Der Aufbruch ins Unbekannte, in die Fremde, der nicht erst mit der Eroberung der beiden Amerikas begann, ist als *realer* bzw. *realisierter* zwar allermeist enttäuschend, aber er ist auch sehr versichernd, wo nicht selbstversichernd. Sein Impuls hat offenbar den doppelten Aspekt des primären Abenteuers und der sekundären Hoffnung, das

Unbekannte, nach dem es die Seele hungerte und vor dem sie zugleich sich ängstigte, in Bekanntes aufzulösen. Parallel zu diesen Eroberungszügen, die die Welt *als* Welt, nämlich als Menschenwelt, entdeckten, – für die andere, die wirklich unbekannte Welt müßte ein Name erst gefunden werden – ist die ursprüngliche Erde, auf der die bäuerliche Bevölkerung Europas einmal so wohnte, wie noch der späte Heidegger dies träumt, offenbar zunehmend unwohnlich geworden. Die Kalküle des Eroberers machten vor dem Land, aus dem er einst aufbrach, nämlich nicht halt, sondern verwandelten es nach und nach – und ich übertreibe damit nicht – in einen einzigen großen Start- und Landeplatz. Noch unsere Städte selbst sind solche Start- und Landeplätze. Wir fahren ununterbrochen ab und kommen ununterbrochen an, gleichgültig, ob wir ins Wochenende, in die Ferien, auf Geschäftsreise oder zum Arbeitsplatz fahren.

Der zeitgenössische Mensch fährt. Er ist im wesentlichen unterwegs – und das erträumte Häuschen nur die alberne Kompensation dazu, eine Einrichtung zwischen Museum und Laboratorium, Dekoration und Funktion, unwohnlich oder pseudowohnlich bis zum Äußersten. Die zahlreichen nostalgischen Ausdrücke, die sich zwischen *entwurzelt* und *heimatlos* bewegen, sprechen für sich selbst. Früher ausschließlich dem Großstadtbewohner vorbehalten, diesem aber ohne Ausnahme, ließen sie sich heute auf eine Bevölkerungsschicht anwenden, die seit wenigstens drei Generationen gezwungen ist, entweder industrielle Fertigungsmethoden – und damit die Stadt – aufs Land, oder das Land in die Stadt zu tragen, als Sehnsucht nämlich, als entwirklichte Erinnerung. Nicht zufällig wurde die Sehnsucht nach einem Land, das es gar nicht mehr gibt, schon zu einer Zeit fragwürdig oder obsolet, als es das Land noch geben mochte. Mindestens für den, der der neuzeitlichen Entwicklung im Ernst nichts entgegensetzen kann, besaß sie seit je einen faden oder gar widerwärtigen Geschmack. Vom Land ist nur geblieben, was es auch in der Stadt oder ihrer Umgebung gibt: die Landschaft. Denn ich wiederhole mit dem Taugenichts Eichendorffs: die Seele will fliegen, allerdings nicht unbedingt so, wie die Erfüllung all ihrer Flugträume sie nunmehr zu fliegen zwingt, also bei vollem Düsenlärm, eingeschlossen in Kapseln oder im stets gleichen Hotelzimmer. Es ist, als hätte ihr die reale und radikale Disponibilität der Gegenstände, die sie zu besetzen wünscht, diese Gegenstände im gleichen Atemzug entzogen. Es ist, als flöge sie die realen Flüge nicht mehr mit. Daher wohl auch ihre unstillbare Nostalgie nach einem imaginären Seelen-Zuhause, nach jenem Als-ob, das ein Haus und das zugleich auch keins mehr sein soll. Es ist, als fehle den Gegenständen dieser Welt, welche in eine labyrinthisch-ziellose Bewegung bei wachsender Geschwindigkeit geraten ist, die dritte oder auch die

vierte Dimension. Sie eignen sich nicht mehr für „Besetzungen“. Sie bilden verschiebbliche Kulissen auf stets derselben Szene und in stets demselben Stück. Es ist das bekannte Stück der Tauschgesellschaft, in der beinahe alles zu haben und beinahe alles zu verkaufen ist und in dem der Tauschwert alle anderen Werte längst verschlungen hat. Denn die Liebesblicke, die schon die Marxschen Waren warfen und die in der Perspektive Baudrillards zur universalen Verführung verdichtet und verflacht sind, so daß nichts als die Verführung selber übrig bleibt, sind eigentlich ein und derselbe Blick. Sie verlocken nicht mehr zum Aufbruch ins Unbekannte, in die Fremde, sondern ins Bekannte und Vertraute. Gleichsam sind die Bedürfnisse und die ihnen adäquaten Gegenstände oder „Dienste“ im Bewußtsein – in der Seele – je schon vorfindlich. Das Bewußtsein ist ihnen nicht mehr vorgeschaltet, sondern nachgeschaltet und muß im wesentlichen nach den Matrizen funktionieren, die ihm von der lückenlosen Organisation der Bedürfnisse und ihrer Befriedigungsmöglichkeiten eingefüttert werden. Im „Phantom der Freiheit“ hat Luis Buñuel gezeigt, daß die Raster einer definitiv eingerichteten Welt nicht hintergebar sind. Man erinnere sich der Szene, in der er die Verhaltensrituale umkehrt, denen wir uns beim Essen und beim umgekehrten Vorgang unterwerfen. Nichts ist künstlicher als die Natur! Der Kosmos der Bedürfnisse und ihrer Befriedigung umschließt gleich einem zweiten Körper unseren ersten; er ist dessen überaus genauer Abdruck, und nur weil er so genau ist und jede seiner Bewegungen mitzuvollziehen scheint, bemerken wir nicht, daß er das hautenge Gefängnis ist, in das man die Weltraumfahrer sperrt.

Gesetzt, es wäre so und wir bewegten uns, obgleich wir uns doch unausgesetzt bewegen, stets auf dem gleichen Spielfeld und im gleichen Spiel, als könnte ein einmal begonnenes match nicht mehr beendet werden – wo oder wohin würde sich in dieser Situation bewegen, was wir einmal *die Seele* nannten? Ihre Bewegung könnte nur zentrifugal verlaufen, sie müßte sich vom Zentrum weg an die Peripherie, oder um im Bilde zu bleiben: ins Abseits zu schleichen versuchen, um einen gleichsam extraorbitanten Ort zu gewinnen. Sagen wir gleich, daß dieser Ort nur so marginal wie imaginär sein könnte. Es ist das Nirgendwo als Irgendwo. Früh schon ist daher der Blick der Seele auf Orte oder Gegenstände gefallen, die ins Abseits geraten oder außer Kurs gesetzt sind. Ein nicht einmal sehr frühes Beispiel bietet der Chandos-Brief von Hugo v. Hofmannsthal. Schon Baudelaires Blick trifft auf die bunten, kitschigen und infantilen Malereien, die sich auf alten Jahrmarktsbuden finden. Aber diese Auswanderung der Seele ins Abseits läuft natürlich parallel mit ihrer Einwanderung in jenen Binnenraum, wo sie zwar gleichsam zu sich selbst gelangt, also etwa so

zu fassen ist, wie sie die neuzeitliche Psychologie, zuletzt die Psychoanalyse, fassen konnte, aber eben nur, indem sie sie zugleich auch auflöst. Denn die Seele, so behaupte ich, ist einzig manifest an und bei ihren Gegenständen. Die Seele ist ein Vagabund. Nicht zufällig hat die Psychoanalyse bei ihrem Versuch, sie als *Apparat* zu beschreiben, die Seele in ihre Funktionen, wir könnten auch sagen: in ihre Elementarfunktionen oder -teilchen zu spalten vermocht. Das war nur möglich, weil die Seele, auf sich selbst reduziert, funktionslos und „neurotisch“, etwas Zerfallendes war. Das Ich, einmal das Subjekt von philosophischen Systemen, die wie mittelalterliche Kathedralen dastehen und uns bis heute Orientierungspunkte bieten, hat seitdem die Wirklichkeit mehr ab- als einzublenden, es ist nur noch Vermittler zwischen dem unergründlichen Reservoir des Es und einem nicht minder potenten Über-Ich gegenüber der „Realität“. Mit ihrer Auswanderung ins Marginale, Extraorbitale oder Imaginäre rückte die Seele paradox ins Zentrum des Interesses.

Aber dies Zentrum des Interesses ist nicht gleich ihrem Zentrum selbst. In gewissem Sinne „gibt es“ dieses Zentrum nämlich nicht. Die Seele ist gerade dort nicht auffindbar – oder höchstens als zerfallende und kranke auffindbar – wo sie eine an der alten Raumvorstellung orientierte Auffassung vermutet. Daß „es“ sie gleichwohl „gibt“, möchte ich an einem Modell demonstrieren, das zwar kaum als Modell der Seele, wohl aber so konstruiert ist, daß es auf sie paßt wie eine mathematische Formel auf einen physikalischen Prozeß. In der kurzen Erzählung „Die Sorge des Hausvaters“ berichtet Franz Kafka von einem rätselhaften, halb spirituellen, halb materiellen Wesen namens Odradek. „...das Ganze,“ so meint er, „erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen“⁷.

„Abgeschlossen“ ist „das Ganze“, weil es ein Ding-Wesen oder Wesen-Ding, „sinnlos“ aber ist es, weil sich das Wesen als ein Ding, das Ding als Wesen definieren ließe. Es ist gleichsam Subjekt und Objekt zugleich und hat als solche weder Funktion noch Ort. Odradek, so wird uns erzählt, „hält sich abwechselnd auf dem Dachboden, im Treppenhaus, auf den Gängen, im Flur auf“. Auf die Frage, wo er wohne, antwortet er „Unbestimmter Wohnsitz“ – und lacht⁸.

Unverkennbar ist das Vergnügen des Erzählers, von einem Gegenstand zu sprechen, den es eigentlich „nicht gibt“ – nicht gibt wenigstens in dem Sinne, daß es ihn nur gibt als überflüssigen und rätselhaften, als funktionsloses Konstrukt, das lebt, indem es tot, und tot ist, indem es lebt. Gilt ähnliches nicht auch für die Seele? Gerade wo sie als solche sich müßte bestimmen lassen, bestimmen ohne bestimmten

Ort, ohne bestimmte Funktion und Tätigkeit, da scheint sie aufs Höchste unbestimmt zu werden.

„Die einen sagen, das Wort Odradek stamme aus dem Slawischen und sie suchen aufgrund dessen die Bildung des Wortes nachzuweisen. Andere wieder meinen, es stamme aus dem Deutschen, vom Slawischen sei es nur beeinflusst. Die Unsicherheit beider Deutungen aber läßt wohl mit Recht darauf schließen, daß keine zutrifft, zumal man auch mit keiner von ihnen einen Sinn des Wortes finden kann“⁹.

Der Erzähler sucht eine „Herkunft“ nachzuweisen, die dadurch verbaut ist, daß Odradek weder *Begriff* noch *Name* und daher in keinem Wörterbuch der Welt zu finden ist. Dennoch gibt es das Ding, das Wesen und seinen Namen „wirklich“, wie Kafka hervorhebt. Denn wir können es ja erkennen und benennen. Es heißt Odradek und besteht aus einer „flachen sternartigen Zwirnspule, und tatsächlich scheint es auch mit Zwirn bezogen; allerdings dürften es nur abgerissene, alte, aneinandergeknotete, aber auch ineinanderverfilzte Zwirnstücke von verschiedener Art und Farbe sein“¹⁰.

Dieses einzigartige Gebilde, das stern-artig, aber kein Stern, nicht einmal ein Papp-Stern ist und das mit Zwirn bezogen *scheint*, also nicht einmal eine Zwirnspule *ist* und von dem man versucht wäre zu glauben, es „hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen“, ist keineswegs zerbrochen, sondern steht „wie auf zwei Beinen“, ist „außergewöhnlich beweglich“ und „nicht zu fangen“¹¹.

Leicht wäre Odradek in einen Deutungszusammenhang zu zwingen, der sich von seiner „Sternartigkeit“, von seiner „außerordentlichen Beweglichkeit“ und von dem Umstand inspirieren ließe, daß er „nicht zu fangen“ ist. Aber dann hätten wir, und sei es metaphorisch, „gefangen“, was eben *nicht* zu fangen ist, und Odradek wäre nicht mehr Odradek. Denn dies Wort ist ja nicht einfach ein Deckname, sondern Odradek ist Odradek und sonst nichts. Er ist aus Spule, Zwirnsfetzen und Stäbchen nur *gemacht*, und diese *bedeuten* daher nichts. Bedeutend ist vielmehr gerade, daß er nichts bedeutet. Aber nicht nur bedeuten die materiellen Stücke nichts, aus denen er zusammengesetzt ist, sie sind nicht einmal im strengen Sinne „materiell“. Zum Beispiel ist sein Lachen „nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann. Es klingt etwa so wie das Rascheln in gefallen Blättern“. Meist enden die Unterhaltungen mit diesem Lachen schon. Aber selbst die Antworten, sagt Kafka, sind „nicht immer zu erhalten; oft ist er lange stumm, wie das Holz, das er zu sein scheint“¹².

Das „Lachen ohne Lungen“, das „Rascheln in gefallen Blättern“, das „Holz, das er zu sein scheint“ – wie die „sinnlose“, aber in ihrer Art „abgeschlossene“ Zwirnspeule, die „außerordentlich beweglich“ und „nicht zu fangen“ ist, beziehen sie ihre Wirklichkeit aus ihrer Unwirklichkeit, ihre Bedeutung aus ihrer Bedeutungslosigkeit, ihre Materialität aus ihrer Immaterialität – ein Verhältnis, das sich natürlich auch umkehren ließe: Odradeks Sinnlosigkeit läßt sich allein aus seinem So-Sein oder auch Selbst-Sein, seine Unwirklichkeit aus seiner Wirklichkeit und seine Bedeutungslosigkeit an der „Bedeutung“ ablesen, die ihm der Erzähler gleichwohl einräumt, indem er von ihm *erzählt*. Ich möchte hier nichts behaupten oder nachweisen, ja nicht einmal – wenigstens im herkömmlichen Sinne – etwas deuten. Ich möchte nur die Frage stellen, ob sich diese Qualitäten nicht alle auf ein „Wesen“ oder „Ding“ anwenden ließen, das weder Zeit noch Ort, weder Funktion noch Sinn hat und das dennoch weiterbesteht. Müßte ein solches Wesen-Ding nicht aus seinem eigenen Widerspruch bestehen? Müßte sein Sinn nicht die Sinnlosigkeit selbst, sein Wesen sein Unwesen, sein Material sein „Abfall“ sein? Nicht nur hält es sich überall dort auf, wo man nicht „bleibt“, nicht „wohnt“, nämlich „im Flur“, „in Gängen“, „auf dem Dachboden“ oder „im Treppenhaus“, es ist auch selbst höchst flüchtig, provisorisch und zufällig zusammengesetzt. Ähnlich wie die Malerei von einem bestimmten Punkt ihrer historischen Entwicklung an gegenstandslos geworden ist und sich nun die Scherben, die Bruchstücke, das Weggeworfene zusammensuchen muß, um „weiterzubestehen“, ist auch Odradek eine Collage.

Die Seele als Collage – wenn wir denn noch *Seele* sagen sollen -: auch mit dieser „Deutung“ hätten wir den kleinen Odradek eigentlich schon verraten. Denn er heißt ja Odradek, nicht Seele oder Psyche, hat einen Leib wie diese, aber der Leib ist aus Holz, ist immateriell wie diese, aber seine Immaterialität ist nahezu gleich Nichts. Mit den herkömmlichen Deutungen läßt sich „kein Sinn des Wortes“ finden – und damit überhaupt kein Sinn, denn Odradek, von dem wir doch nur *hören*, den wir nicht *erfahren* können, ist in einem sehr buchstäblichen Sinne „nur ein Wort“.

Gilt das nicht auch für das Rätselwesen, das wir einmal die Seele nannten? Droht sich nicht auch „die Seele“ zu verflüchtigen, wo sie ins Abseits oder wo sie in die Isolierung gerät? Noch einmal: was wäre sie „als solche“? Ein *psychischer Apparat*? Dann müßte sie weiterbestehen, wenn sie außer Funktion gesetzt wird. Das kann sie bekanntlich nicht. Die Seele ist ein Apparat, der aufhört zu existieren, wenn er aufhört zu funktionieren. Das sprechendste Beispiel bietet der Autismus, so besonders der von Kleinkindern, die niemals Bezie-

hungen zu anderen Personen kennengelernt haben. Er ist praktisch unheilbar und führt in der überwiegenden Zahl der Fälle zum Tode.

Das ist natürlich kein passepartout für eine Erzählung, zu der der Autor den Schlüssel gleichsam weggeworfen hat. Es ist diese von Kafka selbst gesetzte Sperre, welche die Deutung suggeriert, es könne diese nur unter der Bedingung geben, daß sie nicht gegeben wird. Verwandte Experimente ließen sich wahrscheinlich mit dem „Jäger Gracchus“, mit der „Verwandlung“, mit dem „Landarzt“ und mit so mancher anderen Erzählung machen. Vielleicht würden sie den allgemeinen Schluß zulassen, daß gewisse Gegenstände des Erzählers Kafka ihre Gegenständlichkeit aus ihrer Ungegenständlichkeit und umgekehrt beziehen. Es ist ungefähr, als sei jemand als vermißt gemeldet worden, niemand könne an der Meldung zweifeln, aber zugleich verhindere die Meldung selbst, den Vermißten für tot zu erklären.

Vielleicht die intensive Beziehung zu dem „kleinen Gespenst“, wie er es einmal nennt, entwickelt der Erzähler in dem kurzen Text „Unglücklichsein“. Hier ist das „kleine Gespenst“ ein Kind, und ich habe mich gefragt, wie es wohl möglich ist, daß sich das kleine Wesen den „Luftzug von draußen um die Gelenke der Füße streichen“ lassen kann, „auch den Hals, auch die Schläfen entlang“, ohne daß der Erzähler in seiner Haut sitzt. Als er mit dem Kindchen zu streiten beginnt, verrät er sich übrigens unzweideutig. „Ihre Natur zwingt Sie“, so fragt er das Kind, „mit mir in dieser Weise zu reden? Ihre Natur zwingt Sie? Das ist nett von Ihrer Natur. Ihre Natur ist meine, und wenn ich mich von Natur aus freundlich zu Ihnen verhalte, so dürfen auch Sie nicht anders“¹³.

Aber so wie Odradek Odradek, so bleibt das Gespenst ein Gespenst, und an Gespenster *glaubt man nicht*, wie auch der Erzähler zugibt. Allerdings fügt er hinzu: „Was hilft mir aber dieses Nichtglauben?“ Ein Nachbar antwortet ihm: „Sehr einfach. Sie müssen eben keine Angst mehr haben, wenn ein Gespenst wirklich zu Ihnen kommt.“ – Der Erzähler: „Ja, aber das ist doch die nebensächliche Angst. Die eigentliche Angst ist die Angst vor der Ursache der Erscheinung. Und diese Angst bleibt. Die habe ich geradezu großartig in mir. Ich fing vor Nervosität an, alle meine Taschen zu durchsuchen“ (als könne das Gespenst in ihnen versteckt sein). – „Da Sie aber vor der Erscheinung selbst keine Angst haben“, erwidert der Nachbar, „hätten Sie sie doch ruhig nach ihrer Ursache fragen können!“ – „Sie haben offenbar noch nie mit Gespenstern gesprochen“, antwortet der Erzähler. „Aus denen kann man ja niemals eine klare Auskunft bekommen“¹⁴.

Ich brauche nur noch hinzuzufügen, daß das „kleine Gespenst“ ähnlich ungreifbar, ähnlich liebenswert und ähnlich – ja, ich möchte sa-

gen: unwiderleglich ist wie Odradek, und die Parallele wird unübersehbar. Beide Rätselwesen sind etwas zugleich Entbehrtes und Entbehrliches, Aufdringliches und Liebenswertes, Heimliches und Unheimliches, Vergessenes und – wenigstens im Fall des Kindes – Wohlbekanntes. Ohne bestimmbaren Ort, ohne bestimmbare Zeit, Funktion oder Tätigkeit, sind sie das unbestimmbare Andere und Fremde selbst. Auf sich selbst zurückgeworfen, eingeschnürt ins Raum-, Zeit- und Funktionslose, sind sie das einzige „Sein des Nichts“, das diesem *Nichts* noch möglich ist. Mag sein, ich spreche, während ich dies notiere, von der Seele. Notwendig ist meine Erzählung nicht so genau wie das, was sie behandelt. Wäre sie es, so dürfte mir dies Wort an dieser Stelle nicht mehr unterlaufen. Sprechen wir also nicht mehr von der *Seele*, wo wir von ihr „als solcher“ sprechen müßten. Denn es gibt sie nicht. Es gibt sie nur als ihre eigene Entäußerung. Gerade wo sie sich selbst zu finden meint, weil sie sich sonst nicht mehr findet, da findet sie sich *nicht*. Sie findet nur eine Leerstelle, ein X, eine Zwirnpule, ein Gespenst.

Ich glaube nun die Beobachtung gemacht zu haben, daß das gespenstische X, das existiert, indem es nicht existiert, nicht erst von Kafka gesichtet worden ist. Ein Nachtvogel, dessen Umrisse wir nicht genau erkennen, ist es ja schon bei Joseph von Eichendorff. Und niemand wird der Prosa des Novalis die *Beseelung* absprechen, die schon Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (1799) auf ihr Programm geschrieben hatten. „Herzensergießungen“ sind auch „Heinrich von Ofterdingen“ und „Die Lehrlinge zu Sais“, und doch müssen wir in beiden Texten die „Bezeichnung“ Seele mit der Lupe suchen. Offensichtlich kann sich der Romantiker schon nicht mehr auf die *Schöne Seele* berufen. Hat sie sich im uferlosen All romantischer Phantasietätigkeit verflüchtigt? Die „Vereinigung der zärtlichen Seelen“ gelingt nicht mehr den Menschen, sondern dem „zerrinnenden Duft“ der Blumen¹⁵, und in den „Lehrlingen zu Sais“ erscheint die Seele ein einziges Mal im Kontext von Symbolen, die seit Alters für sie stehen. „Nicht unwahr haben alte Weise im Wasser den Ursprung der Dinge gesucht“, sagt Novalis und beschwört das „Urflüssige“ und die „Geheimnisse des Flüssigen“, in denen er die „Ahndung des höchsten Genusses und Lebens“ vermutet, die wie so manches „wohl nie in der trunkenen Seele aufgegangen“ sei¹⁶.

Als flüssig oder luftförmig, als Vogel oder Schmetterling ist die Seele seit dem Altertum beschrieben worden, und wir erinnern uns, daß noch Goethe eine Sehnsucht „selig“ nannte, „die nach Flammentod sich sehnet“ und die noch bei ihm die Gestalt des *Schmetterlings* erhält¹⁷.

Bei Novalis ist die Seele nicht mehr die des Einzelnen, die fliegen oder sich verzehren möchte. Von der „Einzelseele“ ist kaum mehr die Rede. Gleichsam ist die Seele Ende oder Anfang des Prozesses, den sie durchmacht, sie ist sogleich das „Urgewässer in uns“, und so nennt sie Novalis auch – im Anschluß an antike Vorstellungen – „Weltseele“ (die etwa für Plotin Emanation des „Urgrunds“ war). Gewissermaßen ist die Seele stets schon dort, wohin sie möchte oder wo sie immer schon gewesen ist: im Unendlichen, im All, im Ozean. Das „entzückende Spiel ihrer unendlichen Wellen“ läßt gleich einem Film sich abrufen und „genießen“.

Mit der tendenziellen Universalisierung der Seele in der Romantik – mit der antiken „Weltseele“ – scheint sich auch schon ihr Verschwinden anzukündigen. Nicht mehr die Seele, sondern deren Verströmen steht im Mittelpunkt einer Phantasietätigkeit, die mit der „psychischen Energie“ immer verschwenderischer umgeht. Daher wohl auch die eigentümliche Abstraktheit romantischer Gegenstände und Erfahrungen. Sie werden zu bloßen Behältern für die „überirdische Wonne des Flüssigen“ und für die „gewaltige Sehnsucht nach dem Zerfließen“¹⁸. „Selbst der Schlaf ist nichts als die Flut jenes unsichtbaren Weltmeers, und das Erwachen das Eintreten in die Ebbe“, sagt Novalis im gleichen Textzusammenhang¹⁹.

Mit dem Verströmen der Seele besteht nun aber die Gefahr, daß sie irgendwann einmal nicht wiederkehrt. Soweit ich-gebunden und mit dem Ich erst einmal erlöschend, ist auch die Seele dem Gesetz der Entropie unterworfen, und das imaginierte *All* der universalisierten Seele droht in das *Nichts* der vaporisierten Seele umzuschlagen. Es ist sicher kein Zufall, daß im Erscheinungsjahr der Schrift von Wackenroder, im Jahre 1799, zum ersten Mal das Stichwort *Nihilismus* (in seiner neueren Bedeutung) fällt. In einem offenen Sendschreiben Friedrich Heinrich Jacobis an Johann Gottlieb Fichte wird das ich-zentrierte Kategoriensystem des Philosophen als implizite *nihilistisch* bezeichnet.

Zugespitzte Ich-Konstitution und souveräne Welt-Erfahrung im Medium restlos verallgemeinerter Kategorien, so wie das Fichtesche System sie vorträgt, sind vielleicht nur das philosophische Deckbild für ein Verfahren, das sich nicht mehr an gegenständlichen, sondern an imaginären, nicht mehr an vorgefundenen, sondern an erfundenen Objekten – welche wie Kategorien funktionieren – abarbeitet. Das *Nichts* des sog. Nihilismus, das noch bei Heidegger das Prädikat „nichten“ erhält, ist zwar nicht gleich dem „Sein des Nichts“, das im kleinen Odradek Gestalt angenommen haben könnte; aber die Hartnäckigkeit, mit der der „Nihilismus“ sich behauptet hat von Jacobi

über Dostojewski, Turgenjef, Nietzsche, Heidegger, Jünger bis in unsere Tage, läßt Mutmaßungen zu, die sich vom Schicksal der Seele schwerlich können trennen lassen.

Auch sollte sich die Seele bald nicht mehr allein im „unsichtbaren Weltmeer“, sondern zum Beispiel im *Wahn* verlieren. In Friedrich Wilhelm von Schellings Stuttgarter Privatvorlesungen „Über die Seele“ von 1810 findet sich die Bemerkung, daß der Verstand „eigentlich nichts als geregelter Wahnsinn“ sei²⁰, und ist das auch noch der ‘göttliche Wahnsinn’ der göttlichen Seele selbst, so fällt immerhin auf, daß der Wahnsinn zu so früher Zeit schon ähnlich wie von der modernen *Antipsychiatrie* verstanden werden konnte. Das blinde Vertrauen in die tradierte Identität des Ich scheint auch bei Heinrich v. Kleist schon erschüttert, dessen wichtigste Gestalten, der Prinz von Homburg, Penthesilea, Amphitryon (entstanden zwischen 1808 und 1811) dem Einbruch chthonischer Mächte nicht mehr willfährig geöffnet sind wie die romantische Persönlichkeit, sondern die sich ihnen ausgeliefert wissen. In „Lenz“ und „Woyzeck“ endlich legte Georg Büchner (1836) zwei Porträts von Geistesgestörten vor, die unmittelbar der Wirklichkeit nachgezeichnet worden waren.

Aber auch im Raum des Normalverhaltens bilden das auf einen imaginären Punkt zusammengeschrumpfte *Ich* und das *Nichts* von etwas, das gleichsam verdampft ist, zunehmend die Konstanten in einem Welt-Verhältnis, das im Alltag als die Isolierung des Einzelnen und dessen Schwäche imponierte, noch irgendetwas ernsthaft zu „besetzen“. In diesem Rahmen ist die unendliche Anstrengung zu sehen, mit der der biedermeierliche Adalbert Stifter seine nachsommerliche Liebesbotschaft formulierte. Konsequenter blendet sie aus, was zu ihr nicht mehr taugt. Sie verdünnt die *Liebe* und ihre so dürftigen wie eindeutigen *Gegenstände* zum abstrakten Phänomen.

Epigonal bleibt fortan jede vergleichbare Anstrengung, und was etwa noch romantisch ist, das beginnt in den Farben der Schwarzen Romantik zu schillern. Augustus Klingemanns „Nachtwachen des Bonaventura“ waren bereits 1804, E. T. A. Hoffmanns „Elixiere des Teufels“ 1815 erschienen. Die neue instrumentelle Vernunft des beginnenden Industriezeitalters, die Diktatur des Bewußtseins und des Kalküls, die neuen Verkehrsregeln auf den täglich enger werdenden Märkten der großen Metropolen hatten ihre Wirkung nicht verfehlt. Unter ihrem Druck muß eine Metamorphose eingetreten sein, aus der die *Seele* als schwarzer Kristall hervorgegangen ist. Namen wie Hoffmann, Jean Paul, E. A. Poe, Baudelaire, Swinburne, Rimbaud, Lautréamont stehen für einen Prozeß der Verhärtung und der aggressiven Abwehr, der, wie zum Beispiel bei Lautréamont, zum erklärten

Barbarismus führen konnte. Es handelte sich um eine Art von Kriegserklärung der Seele gegenüber Verhältnissen, die sich von der Herrschaft der neuen Zweckrationalität ohne Rest abhängig gemacht zu haben schienen. Dem Prinzip nach war jeder Erkenntnisanspruch aufgegeben worden, der den Menschen und seine Zwecke hätte transzendieren können. Die philosophischen Systeme verkamen zu Erinnerungen oder wurden demontiert. Ein gesellschaftlicher Regelmechanismus setzte sich durch, der jeden zu bestrafen drohte, der nicht „funktionierte“, der dem Prinzip des Marktes nicht sich preisgab, der nicht „anbot“, nicht „vereinnahmte“, der mit einem Wort nicht Wolf war und den Schafspelz trug. Wer will, kann in diesem Widerspruch wiedererkennen, was Marx in den Antagonismus von bourgeois und citoyen gefaßt hat.

Schizophrenie war die Folge – und eine schizophrene Dichtung. Schrille Einstimmung in die gesellschaftliche Barbarei wechselte mit Abwehr, Defensive und Protest gegen die Despotie und Monotonie der sich bloß noch selbstreproduzierenden Maschine der „Verhältnisse“. In der „Versuchung des Heiligen Antonius“ (1874) hat Gustave Flaubert am traditionellen Modell des *Heiligen* demonstriert, wie asketische Moral, die in der frühkapitalistisch-protestantischen ihre „scheinheilige“ Fortsetzung gefunden hatte, unmittelbar in die Lust an der Gewalt umschlagen kann. Das *Feindbild des Ungläubigen* gestattet es Antonius, einen Sturm von Phantasien zu entfesseln, die in einem Blutbad enden.

Was, so haben wir uns zu fragen, wird aus einem Ich, das nur noch Vermittler, und was aus einer Seele, die nur noch ein Schlachtfeld entfesselter Impulse ist? Sie verlieren ihre Konsistenz. Sie dampfen ein. Wo sie überhaupt noch auftauchen, da imponieren sie als X, als Doppelgänger, als Fremdlinge, als Nichts. 1910 schreibt der junge Rilke in den „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“: „Nicht einmal das Licht, dem ich doch eben den Dienst erwiesen hatte, es anzuzünden, wollte von mir wissen. Es brannte so vor sich hin, wie in einem leeren Zimmer“²¹. Rilke glaubte in der *Kraft*, die uns das Fürchten lehrt, die Kraft zu gewahren, die „unser Eigenstes“ ist und „wovon wir am wenigsten wissen“. Er nennt diese Kraft „unser Kostbarstes“, vor dessen „äußerster Großheit“ wir uns „entsetzen“, seit wir unser „Eigentum“ nicht mehr „erkennen“²².

Das ist ebenso noch eine Rede von der Seele wie der Bericht Jean-Paul Sartres in dem Roman „La Nausée“ (1938), als der Erzähler vom Schwindel zum ersten Mal in einem strahlend erleuchteten Café erfaßt wird, so daß er nicht mehr weiß, wohin sich wenden, wenn er ihn wieder überraschen wird. Die Sensation der Einsamkeit, der

Enge, der Bedrohung, des Schwindels oder Ekels ist gerade nicht Symptom einer Lage, die mit dem Begriff der *Entfremdung* ausreichend umschrieben wäre, sondern umgekehrt: sie begleitet den Einschluß ins Vertraute und Übervertraute, in die radikale Immanenz einer Welt, aus der es keinen Ausweg mehr gibt. Die Welt ist mit dem Bewußtsein, dieses mit der Welt ohne Rest deckungsgleich geworden. „Der Fremde“ von Albert Camus fühlt und weiß sich „fremd“ mitten in der Menschengemeinschaft, und noch die Betonwüsten, durch welche die zeitgenössische Seele irrt, imponieren in Wahrheit nicht durch ihre Fremdheit, sondern durch ihre Monotonie, durchs Immer-Gleiche und Sich-Wiederholende. Als „fremd“ empfindet der Fremdling eben das, was ihm, weil er es selbst geschaffen hat, in der unsäglichen Weise vertraut ist wie dem Häftling die Mauern, die Pritsche und das vergitterte Fenster seiner Zelle. Noch der Körper selbst, noch das eigene Gesicht können das Gefängnis symbolisieren, aus dem die Seele auszubrechen wünscht. „Je n’y comprends rien, à ce visage,“ schreibt Sartres Erzähler im Angesicht des eigenen Spiegelbilds²³. Denn die Seele will fliegen. Sie ist ‘zu Hause’, wo sie kein definitives Haus, das stets nur ein Gefängnis wäre, mehr zu fürchten hätte.

Marx hatte Hegels Begriff der *Entfremdung* sozialkritisch gewendet. Paradox läßt diese Wendung noch etwas von der Nostalgie durchblicken, die in den rechten Ideologien im Begriff der *Heimat* kulminierte. Nach ihrer Irrfahrt durch den alle Werte verschlingenden Kosmos der Kapitalwirtschaft möchte die Seele wiederum nach Hause finden. Was wäre aber dieses Zu-Hause? Die sozialistische Planwirtschaft? So gewiß sie sich in dieser Welt nicht mehr zu Hause fühlen kann, so gewiß sehnt sie sich nach *Entfremdung*. Nichts ektelt oder ängstigt sie in Wahrheit mehr als der Einschluß in die Immanenz einer Welt und einer Endlichkeit, welche allein diejenigen des Menschen sind, seit der Mensch nur noch mit seiner Selbstfindung und Selbstverwirklichung beschäftigt ist.

Die Welt, die die Welt des Menschen ist – und die sonst nichts mehr ist – ist *nicht* die Welt der Seele. Insofern ist die Seele tatsächlich „nicht von dieser Welt“, oder zumindest nicht von der, in der wir leben oder leben müssen. Zwar läßt sich diese Welt verschieden interpretieren, so zum Beispiel biologisch, physikalisch oder historisch, aber alle Interpretationen, die verschiedenen Ansichten desselben, verschwinden in letzter Instanz immer in ihrem schieren Zuhanden-Sein, Vorhanden-Sein – der von Heidegger gemachte Unterschied ist deshalb ohne Relevanz, weil alles Vorhandene zugleich instrumentell (für andere) und alles Zuhandene zugleich indifferent (für sich) ist. Die verschiedenen Ansichten desselben verschwinden in ihrer immer schon vorausgeeilten Dominanz, und diese Dominanz ist ihre Imma-

nenz. Es gibt kein Außerhalb. Es gibt keine fremden Identitäten. Es gibt nur noch die Identität des Menschen mit sich selbst, und diese Identität, darin hat Heidegger recht, ist nicht die irgendeines *Seins* und daher auch kein Ort, an dem sich die Seele aufzuhalten vermöchte. Paradoxerweise nämlich wäre dieser Ort nicht in irgendeinem Jenseits, sondern gerade im Diesseits anzunehmen, wenn auch nicht in der „Welt des Menschen“. Sich als *Teil* der Welt zu begreifen und nicht bloß als das sie erkennende – und damit stets auch schon verkennende – Organ, kann sich der Mensch offenbar nicht mehr entschließen.

Auf einer Tagung über „die menschliche Kommunikation“ fand dafür Carlo Sini kürzlich ein treffendes Beispiel²⁴. Zwei Männer stehen am Meeresufer und beobachten ein Schiff, von dem sie nicht wissen, ob es ein Fracht- oder Passagierschiff ist. Der Argumentationskreis, der sie einschließt, ist ein technisch-technologischer. Aber damit er ermöglicht wird, muß ein weiterer Argumentationskreis herangezogen werden, so zum Beispiel der von Wasserwegen, Handelsverbindungen usw. Damit dieser nun wieder möglich werde, wird ein dritter Argumentationskreis erfordert usw. Am Ende müßten beide Beobachter, gesetzt, sie fragten von Argumentationskreis zu Argumentationskreis zurück, den Kreis selbst aufgebrochen haben und auf ein *Hindernis*, auf einen *Gegenstand* gestoßen sein. Dieser Gegenstand, so Sini, könnte zum Beispiel *das Meer* sein. Die beiden Männer würden sich über das *die Welt* repräsentierende Symbol des Meeres als *Teil* der Welt begreifen – und damit auch begreifen können, was sie überhaupt instandsetzt, sich miteinander zu verständigen: daß sie nämlich Teil der Welt und nicht nur amputiertes Beobachtungsorgan der Welt sind. Es ist offenbar dieses Organ, das uns einen geschlossenen Beobachtungshorizont vortäuscht. Wir mögen diesen Horizont ins buchstäblich Unräumliche hinaus oder hinan erweitern, er bleibt doch stets geschlossen, und zwar weil er nicht *die Welt* ist, von welcher er uns vielmehr abgeschnitten hat.

Kann unter solchen Bedingungen die Seele überhaupt noch Atem holen? Kann sie noch, mit Freuds Ausdruck, *besetzen*, was außerhalb ihrer und was mit der Beseelung im Sinn des zuvor Behaupteten überhaupt erst wird, was wir die Seele nennen könnten? Die Seele ist an und bei ihren Gegenständen, so behauptete ich, oder sie ist nicht. Ist sie nur noch spazio, camera obscura, Erkenntnishorizont, so müßte sie, wenigstens in dieser Perspektive, diffundiert sein. Daß „es“ sie noch „gibt“, könnte im besten Fall als irrisierende Schicht auf Dingen wahrgenommen werden, die namenlos, sprich: funktionslos geworden, das Namenlose selbst, die Seele, würden spiegeln können. „Am farbigem Abglanz“ haben wir die Seele.

Anmerkungen

- ¹ Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Gerhard Fricke u. G. Göpfert. Hanser, München 1959, V, S. 468 f.
- ² Es würde zu weit führen, das programmatische Hauptwerk von Ludwig Klages, „Der Geist als Widersacher der Seele“ (1929-32), in meine Überlegungen einzu-
beziehen. Schon das Verfahren dieser und anderer Schriften von Klages verfällt
dem „Geist“, den es „verneint“. Es geht binär-logizistisch vor und dividiert nach
dem Satz vom Ausschluß des Dritten auseinander, was nach Schiller gerade
zusammenzudenken wäre: Geist und Seele, Wissenschaft und „Bilderdienst“. Eben
diese Dichotomie ist „rationalistisch“. Die Argumentation von Klages stellt
einen klassischen Fall von „Rationalisierung“ dar. Sie nimmt wörtlich – und sie
verdinglicht daher – was überhaupt erst zu erörtern wäre: Kriterien und Funktion
von Anschauungs-, Wahrnehmungs- und Begriffsvermögen. Weil Klages stets bei
ihnen selber stehenbleibt, kann er den „Bilderdienst“ der „Seele“ notwendig nicht
als „ästhetischen“ durchschauen. Auch nimmt er die „süßliche Lehre vom
‘ästhetischen’ *Schein* ... (der) reinen Formen“ (S. 1261 der Ausg. von 1960)
wiederum nur wörtlich, d. h. er reflektiert nicht, daß *Ästhetik*, wie etwa bei Baum-
garten, z. T. auch noch bei Kant, zum Beispiel als allgemeine Theorie der sinnli-
chen Erkenntnis verstanden werden könnte – die er doch gerade aufzustellen
bemüht ist. – Die Urteilsinstanz des „Geistes“ ist ebenso suspendiert, wie sie
(unbewußt) am Werke bleibt. Eklatante Fehl- oder Vorurteile stehen neben
Urteilen, die zum Beispiel die zerstörerischen Potenzen der zeitgenössischen
„Zweckrationalität“ ins Auge fassen. So ist es etwa Klages’ Verdienst, auf die
Tatsache der Umweltzerstörung schon vor 1914 aufmerksam gemacht und die
geschichtlichen Ursachen für den modernen Raubbau bis in den Anthropo-
zentrismus des Christentums zurückverfolgt zu haben.
- ³ Heinrich v. Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Hanser, München 1982, III, S. 343.
- ⁴ Johann Wolfgang Goethe: „Wilhelm Meisters Lehrjahre“. Sechstes Buch,
„Bekenntnisse einer schönen Seele“. In: Goethes Werke. Hamburger Ausg. 1950,
7, S. 377.
- ⁵ Joseph v. Eichendorff: „Mondnacht“. In: Werke. Insel, Leipzig o. J., I, S. 78.
- ⁶ Ebd.
- ⁷ Franz Kafka: Erzählungen. Hrsg. v. Max Brod, Frankfurt 1946, S. 171.
- ⁸ Ebd.
- ⁹ A. a. O., S. 170.
- ¹⁰ A. a. O., S. 170 f.
- ¹¹ A. a. O., S. 171.
- ¹² A. a. O., S. 171 f.
- ¹³ A. a. O., S. 48.
- ¹⁴ A. a. O., S. 49.
- ¹⁵ Novalis: Werke/Briefe/Dokumente, Band „Die Dichtungen“. Hrsg. v. Ewald
Wasmuth, Heidelberg 1953, S. 194.
- ¹⁶ A. a. O., S. 268 f.
- ¹⁷ Johann Wolfgang Goethe: „Selige Sehnsucht“, Westöstlicher Diwan, Buch des
Sängers. A. a. O., S. 18.
- ¹⁸ Novalis, a. a. O., S. 269.

- ¹⁹ Ebd.
- ²⁰ Friedrich Wilhelm v. Schelling: „Sein Weltbild aus den Schriften“. Hrsg. v. Gerhard Klau. Kröner, Leipzig 1925, S. 277.
- ²¹ Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Bibl. Suhrkamp 343, Frankfurt a. M. 1977, S. 153.
- ²² A. a. O., S. 154.
- ²³ Jean-Paul Sartre: La Nausée. Gallimard, Paris 1964, S. 30.
- ²⁴ „Die menschliche Kommunikation“, Kongreß in Abano Terme (Italien), veranstaltet vom Istituto Gramsci und vom Goethe-Institut im September 1983.