

III. Vergessen und Geheimnis

Elke Dauk

Vom Reich des Schweigens zum Feld der Problematisierung

Zum Wandel des Foucaultschen Ethos

Foucault war ein Krieger, genauer, ein Streiter des Wortes¹. Was er von Nietzsches Philosophie wußte, sie sei eine Philosophie nicht der Wahrheit, sondern des „Wahr-sagens“, gilt ebenso für ihn².

In diesem Kampf um das Wort hat das Schweigen stets die wichtige Rolle des Widerparts gespielt. Schweigen ist Bedingung, notwendige Voraussetzung für einen Kampf, der mit dem Wort agiert, agitiert und zugleich um das Wort als Form der Wahrheit geführt wird. Das Schweigen ist also der absolute Gegensatz und Gegner. Es ist zunächst konträr als Handlungsmittel, scheint reine Passivität gegenüber der Aktivität des Sprechens; doch es ist auch der zu bekämpfende Gegner, der hinter sich das Ziel, das wahre Wort verbirgt. Das Schweigen steht so für den Widerstandspunkt, hinter dem die Sprache der Wahrheit verborgen ist; es ist dies der Faszinationspunkt Foucaults. Ohne einen Ort des Schweigens und des Totgeschwiegenen, wozu sollte da ein Wortstreiter taugen?

Nun hat aber Foucault die letzten zehn Jahre seines Lebens gerade gegen diese Konzeption des Denkens gekämpft. Gegen ein Denken, in dem die Macht des Wortes durch die Souveränität des Gesetzes (des Vaters) repräsentiert wird; ein Gesetz, das rein negative Grenze für die Wahrheit des Begehrens, die Wünsche und Bedürfnisse der Individuen ist, so daß diese nicht zur Sprache gelangen, sondern in dem Bereich des Verdrängten ein lärmendes Schweigen vollführen. Foucaults Kritik entpuppte diese Gesetzesgrenze und das Reich des Schweigens als Einsatz der Macht in einer Geschichte des Wahr-sagens.

Dann aber erhebt sich die Frage, welcher Kampf und welches Ziel einem Wortstreiter dann noch bleiben. Foucault wagt schließlich den „Versuch“, sich aus der etablierten Falle einer rein negativen Machtkritik herauszuarbeiten, postuliert eine neue Praxis des Schweigens und ein verändertes Feld des Sagens.

Indem ich Foucaults Weg, sich mit dem Schweigen auseinanderzusetzen, noch einmal reflektiere, möchte ich zeigen, wie ein solcher „Versuch“ (essai) von Anfang an sein Denken bestimmt hat. Aber erst zuletzt hat Foucault diese ständige Bemühung emphatisch und programmatisch formuliert als „verändernde Erprobung seiner selber im Denken“.

I.

1. Archäologie des Schweigens

Die Archäologie des Schweigens³ setzt sich zum Programm, die „Archäologie des Schweigens des Wahnsinns“ zu erstellen (HF dt. S. 8).

„Die Konstituierung des Wahnsinns als Geisteskrankheit am Ende des 18. Jahrhunderts trifft die Feststellung eines abgebrochenen Dialogs ... und läßt all die unvollkommenen Worte ohne feste Syntax, die ein wenig an Gestammel erinnerten und in denen sich der Austausch zwischen Wahnsinn und Vernunft vollzog, im Vergessen versinken. Die Sprache der Psychiatrie, die ein Monolog der Vernunft über den Wahnsinn ist, hat sich nur auf einem solchen Schweigen errichten können.“ (ebd.)

Das Schweigen wird in Anlehnung an Heidegger in HF zunächst topologisch bestimmt; es lastet auf einem Ort jenseits einer Grenze, diesseits welcher die abendländische Kultur sich als „Arbeit der Geschichte“ setzt (ebd., S. 10). Foucault nennt neben dem Wahnsinn andere Bereiche in anderen Epochen solcher Grenzerfahrungen, die sich alle dadurch auszeichnen, daß die Erfahrung „jenseits“ der Grenze erst durch die Grenzziehung selbst im historischen Verlauf in Schweigen versinkt. So liegt jenseits der Grenze, die die Erfahrung des Tragischen darstellt, „das Vergessen und stumme Zurücksinken der Tragödie“; jenseits der Grenze, die der Orient bildet, die „Nacht des Beginns“, die „ursprüngliche Wahrheit“ des Abendlands; jenseits der Grenze unserer Sexualität „als Ursprung ihrer Moral die tragische Abtrennung der glücklichen Welt der Lust“ (ebd.).

Unsere Bestimmungen von Bereichen wie das „Tragische“, der „Orient“, die „Sexualität“, der „Traum“ fungieren also als Grenzziehungen, Schirme und damit Abschirmungen, die ein dahinterliegendes Reich sowohl verdecken als dieses auch für ein modernes Bewußtsein erträglich ersetzen oder simulieren⁴. „Im Schweigen des Wahnsinns ruht die verkalkte Wurzel des Sinns“ (WG, 10). Diese war unaushaltbar gewordene Erfahrung einer abgründigen Welt, die allererst das Bedürfnis nach Erlösung stiftet und diesem, das sich in der „Arbeit der Geschichte“ als Fortschritt und Versöhnung erfüllt, vorausgeht.

„Ich habe nicht versucht, die Geschichte dieser Sprache zu schreiben, vielmehr die Archäologie dieses Schweigens.“ (WG, 8) Ist die Geschichte, vor allem die dialektische, der tröstende Identifikationsmythos, so trägt die Archäologie in Nachfolge Nietzsches bloße Trümmer zusammen, aus denen allein für sie die Geschichte besteht. Die Archäologie des Schweigens des Wahnsinns bringt diese Verdeckungsleistung der Arbeit der Geschichte, der Therapie der Dialektik, an den Tag. Mit ihr legt Foucault so den Grundstein eines Bemühens, das von allen

Richtungen her versuchen wird, ein Schweigen oder die blinden Flecke des Denkens einzukreisen.

Wird so erkenntniskritisch das zulässige Gebiet für eine Archäologie abgesteckt, so kann Foucault aber nicht umhin, diesen für die Erkenntnis ausgeschlossenen, unzugänglichen Bereich quasi poetisch zu besingen: Schweigen ist der „große Raum voller Gemurmel“, ist „dunkle Region“ und damit zutiefst zweideutig:

- es ist einerseits verbunden mit der Ursprungssehnsucht des frühen Nietzsche, nach einer Reinheit des Ursprungs; es ist „reiner Ursprung“;
- die dunkle Region ist andererseits bloß „Bodensatz“, „sterile Uferfläche der Worte, einmal durchlaufener und sofort vergessener Sand, der in seiner Passivität nur die leere Sprache der voraus erhobenen Gestalten bewahrt“ (ebd., S. 11 f).

„Wörter ohne Sprache“; „tauber Lärm“; „das obstinate Gemurmel“; „Lärm des Hintergrunds“; „das Geraune der Welt“; „die dunkle gemeinsame Wurzel“; „jenes Gemurmel dunkler Insekten, (das) von der Sprache der Vernunft und den Versprechungen der Zeit“ getrennt ist (ebd., S. 12 f). Was transportieren diese Metaphern anderes als die Lust des Sprechenden, sie weiter zu spinnen, um sich selbst spielerisch zu verlieren in diesen ungreifbaren Wortbildern, die sich auflösen, um ein jenseitiges Reich der „tauben Kräfte der Welt“ zu beschwören?

Diese Archäologie verfolgt mehrere Epochen des Schweigens des Wahnsinns. Den Ausgangspunkt dabei bildet ein relativ glücklicher Anfang der Geschichte, oder eher so etwas wie eine Oase in der Wüste der abendländischen Kultur:

1. In Mittelalter und Renaissance findet Foucault ein „dramatisches Gespräch des Menschen mit der Demenz, das ihn den tauben Kräften der Welt gegenüberstellt“ (ebd., S. 14).

2. Die klassische Erfahrung des Wahnsinns ist die erste Manifestierung einer endgültigen Grenze des Ausschlusses. Diese Konzeption folgt einer „bewegungslosen Figur ... (der) einfache(n) Trennung zwischen Tag und Dunkelheit, zwischen Schatten und Licht, zwischen Traum und Wachsein, zwischen der Wahrheit der Sonne und den miternächtlichen Kräften.“ (ebd., S. 15) Der Statik dieser Denkfigur entspricht die Praxis der Einsperrung als „stumme Institution“, „kommentarlose Geste“. Der Wahnsinn wird ins Schweigen gestoßen.

3. In der Moderne wird diese einfache Trennung in einer dialektischen Figur überwunden, der einfache Gegensatz wird zu Tag und Nacht der Wahrheit des Bewußtseins. Es handelt sich jetzt um die Meisterung des Wahnsinns durch die Psychologie, die Nivellierung seiner Wahrheit in der psychologischen Erkenntnis und Wissenschaft, die als

ein Bildschirm installiert wird und wie ein Spiegel für das Subjekt funktioniert. Damit wird das Schweigen total, endgültig stumm, weil es nicht mehr gehört wird in „der Ruhe einer Gelehrsamkeit, die den Wahnsinn, weil sie ihn zu gut kennt, vergißt“ (ebd.).

Der Weg vom Drama (Gespräch) zur Erkenntnis (Objektivität des Schirms) ist Verfallsgeschichte, ist der Verrat der Sprache als lebendiger; die Herstellung des Schweigens als Vernichtung.

Bereits in dieser Archäologie des Schweigens taucht das Schweigen in einer für Foucault typischen Doppelrolle auf, die es, obwohl sich wandelnd, beibehalten wird:

- Es ist das unterdrückte, aber vitale, nicht in Diskurs gezwängte Gekrümme, weniger des Lebens als der Welt. Das Reich des Schweigens ist das Andere, das jenseits der Erkenntnis des Menschen Liegende, das Reich eines Seins, das dem Menschen gegenüber feindlich, weil gleichgültig ist.
- Aber ins Schweigen gestoßen werden die, die zu diesem Bereich und diesem Wissen einen Kontakt, einen problematischen und gefährlichen, aufrechterhalten haben. Die von den gesellschaftlichen Einsperungspraktiken Stummgemachten sind die, die mit dem Schweigen kommunizierten. Ein ausschließendes Totschweigen wird so dem Totgeschwiegenen gegenübergestellt, dem beredten, lebendigen Murnelschweigen.
- Die Geschichte der Aussperung des Wahnsinns führt schließlich zur Abschaffung der Wahrnehmbarkeit des Problems. Die Archäologie ist Umkehrung dieses Prozesses. Dieses „Geraune der Welt“ ist dabei nur als „Bodensatz“, das heißt archäologisch, zugänglich. Die Wurzel des Sinns ist verkalkt; dies kann festgestellt, rekonstruiert, aber nicht rückgängig gemacht werden. Der Wunsch, sich dieses verlorene Terrain in der Vorstellungswelt wieder anzueignen, es zu repräsentieren, führt in die Illusion und den Kitsch der Gefühle.

Dennoch wendet sich die Moral des Wortstretters diesem Stummgemachten zu, um zu Gehör zu bringen, daß es ein Reich des Schweigens gibt.

2. Das Sein der Sprache – die Leere des Wortes

In *Les mots et les choses* analysiert Foucault die historische Entwicklung der ontologischen Frage im abendländischen Denken seit der Renaissance, und zwar in einer ähnlichen Periodisierung, wie er sie in HF für die Geschichte des Wahnsinns (seines Schweigens) entworfen hatte. Mit der ontologischen Fragestellung hat Foucault aber eine charakteri-

stische Verschiebung gegenüber der Befragung des Wahnsinns durchgeführt. Gegenstand der Analyse sind allein die Denkformen, in denen sich der abendländische Mensch reflektiert hat und nicht mehr das von dieser Ordnung Ausgeschlossene. Der ins Schweigen gestoßene Bereich war seit HF, seit der Geschichte seiner Ausgrenzung, für Foucault tabu, ein unmögliches Objekt. Diese Verschiebung ist endgültig und vollzieht sich doch unendlich langsam; sie strukturiert den Weg Foucaults.

Sie bedeutet für das Schweigen in der Diskursanalyse Foucaults zunächst nichts weiter, als daß es strukturell wird: Es gibt einen Bereich, der für das Diskurssubjekt nicht nur historisch, sondern prinzipiell verloren ist. Dennoch existieren auch hier Unterschiede in der Erfahrung dieser Grenze, wie unsere Kultur sie seit dem Mittelalter entwickelt hat. Diese hat Foucault mit *Die Ordnung der Dinge*⁵ rekonstruiert.

In Anlehnung an Heidegger entwirft Foucault eine historische Ontologie der Neuzeit. MC beschreibt die dreistufige Abschaffung der ontologischen Frage seit der Neuzeit und durch Descartes, die Abschaffung des Bezugs des Menschen zum Sein seit dem Ende der Renaissance. Dieser Bezug wird ersetzt durch die erkennende, positive und funktionale Fragehaltung eines Subjekts gegenüber den der Vorstellung gegebenen Objekten. Aber Foucault zielt auf das Wiederauftauchen der ontologischen Frage in der Moderne, zunächst und vor allem in der Sprache der Literatur. Von dieser Literatur sagt Foucault, daß sie sich als Erfahrung der Grenze „gibt“ (vgl. OD 459), hinter der der Wahnsinnige mit seiner Erfahrung für immer verschwunden ist. Sie findet Worte, die als undurchdringliche, aber faszinierend schillernde, die Grenze selbst darstellen.

1. In Mittelalter und Renaissance war der ontologische Bezug vorab durch die christliche Verheißung der Erlösung und den Besitz des Glaubens bestimmt; aber er war vorhanden als Bezug zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen; das heißt, die ontologische Frage zeigte sich in diesem virtuellen, permanent aufgegebenen Verhältnis des Menschen zu etwas für ihn Ungreifbarem. Diesen Bezug erläutert Foucault am Verhältnis von Kommentar zur Urschrift. „... der Kommentar (ist) völlig auf den rätselhaften, gemurmelten Teil gerichtet, der sich in der kommentierten Sprache verbirgt“. Er läßt unterhalb des existierenden Diskurses einen anderen, fundamentaleren und gewissermaßen „ersteren Diskurs erstehen, den wiederherzustellen er sich zur Aufgabe macht“. Er verspricht also, zur „Souveränität eines ursprünglichen Textes“ zu führen, verspricht dessen „endgültige Entdeckung“. Die Exegese ist unaufhörlich durch jenes „schweigende Reich belebt“ (OD 73).

„Die Sprache stellt sich ... die Aufgabe, einen absolut ursprünglichen Diskurs wiederherzustellen, sie kann ihn aber nicht äußern, es sei denn, indem sie sich ihm annähert, indem sie versucht, über ihn ihm ähnliche Dinge zu sagen“ (ebd., S. 74).

Aber die Sprache verheißt diesen Diskurs permanent. Das Band zwischen Ursprung/Gott/Paradies einerseits und den Menschen andererseits ist nicht gerissen, aber die Verbindung in Form einer wahren Sprache ist seit Babel unkenntlich, verborgen, muß entschlüsselt, interpretiert werden.

Auf diesem Hintergrund deutet Foucault das für die Renaissance gültige Primat der Schrift, des Geschriebenen. „Das Gesetz Gottes ist den Tafeln anvertraut worden ... das wahre Wort muß in einem Buch gesucht werden“ (ebd., S. 70). Diese Auffassung ist Zeichen einer „tiefen Zusammengehörigkeit der Sprache und der Welt“ (ebd., S. 75), die sich äußert in dem „rätselhaften, monotonen, obstinaten, primitiven Sein der Zeichen in einer unendlichen Dispersion“ (ebd.). Die Welt und die Sprache sind immer zugleich beide Zeichen der Sprache (Schöpfung) Gottes. Aber Gott, die göttliche Wahrheit, die Offenbarung des Wortes, ist gerade im Zeichen merkwürdig verschlossen. Das Sein der Zeichen ist ein volles Sein in dem Sinne, daß es kompakt, nicht transparent für eine Erkenntnis, nicht objektivierbar für einen Blick ist.

2. Die klassische Ordnung des Diskurses zerstört dieses Sein der Zeichen, schließt es aus, indem sie die binäre Ordnung zwischen Signifikant und Signifikat bildet, die sich allein innerhalb des Erkenntnisraumes bewegen, diesen konstituieren.

Der Diskurs der Erkenntnis, die Sprachform, die die symbolische Ordnung der Neuzeit beherrscht, wird zum Gefängnis für das Denken des Subjekts, das dafür aber die Sicherheit einer überschaubaren, erkennbaren und beherrschbaren Welt gewährleistet. Der klassische Diskurs ist Kritik, der den Dingen und den Wörtern ihre Gottähnlichkeit, ihren Heilszusammenhang in Form der Verweisung nimmt. Dabei trennt der klassische Diskurs für immer *les mots et les choses*, Sprache und Welt. Indem die Beziehung zwischen beiden von dem Grund, aus dem sie lebte, abgetrennt wird, von dem göttlichen Prinzip des Lebens und der Schöpfung durch das Wort, wird die Beziehung selbst zugleich gebrochen. Sprache findet „ihren Raum nur noch in der allgemeinen Herrschaft der repräsentativen Zeichen“ (ebd.). Sie repräsentiert für eine erkennende diskursive Vernunft das absolut von ihr getrennte Sichtbare⁶.

3. Die Moderne aber zersetzt den klassischen Diskurs und die Repräsentation, indem sie mit der Endlichkeit des Menschen diesen seinen empirischen und nicht beherrschbaren Bedingungen aussetzt. Die Moderne erkennt: Jede bestimmte empirische Sprache ist im Verhältnis zum Subjekt vorgängig, anonyme Struktur, das „Gesetz des Vaters“, das den Eintritt des Kindes in die Welt regelt. Nicht nur die ein für allemal gezogene Grenze zwischen Subjekt und Fülle, Subjekt und Welt des klassischen Diskurses gilt, sondern auch dessen Geste der Signifizierung wird vergeblich. Auf subversive Weise führt das erneut die on-

tologische Frage nach dem Sein auf den Plan, aber hier erstmals kritisch und ängstigend als Frage nach der Endlichkeit des Menschen.

Dieser moderne Seinsbezug wird seit dem 18. Jahrhundert in der ästhetischen Tradition und den Theorien des Erhabenen aufgegriffen, um das Ängstigende in die Philosophie – wenn schon nicht in die Erkenntnis, so doch wenigstens in die Ästhetik – zu integrieren⁷. Das Gefühl des Erhabenen entsteht gegenüber Erscheinungen, die wegen ihrer Größe und Ungeheuerlichkeit die Einbildungskraft des Menschen grundsätzlich übersteigen, für ihn nicht darstellbar sind. Der Bezug zum Erhabenen kann sich so nur als Gefühl äußern. Das erhabene Gefühl ist zwiespältig, einerseits vor allem Unlust angesichts des prinzipiell menschlichen Ungenügens und der Angst; andererseits ein Lustgefühl, das durch die (wenn auch nur gefühlsmäßige) Teilhabe an dieser Ungeheuerlichkeit hervorgerufen wird.

Das erhabene Gefühl verwandelt diese Reflexionsform, die das ontologische Verhältnis zwischen Mensch und Welt und Mensch und Gott darstellt, in ein innersubjektives eines endlichen und eines unendlichen, eines empirischen und eines Wesensanteils des Menschen. Die ängstigende ontologische Frage wird im Menschen, diesem anthropologischen Zwitter aus Natur und Vernunft, kurzgeschlossen. Dieses ambivalente Selbstverhältnis läßt sich bei seinem Begründer Kant durch die prinzipielle Endlichkeit des Menschen nicht eindeutig auflösen. Die Herrschaft der Vernunft bleibt bloß regulativ, der Mensch ist zwar notwendig aufgefordert, aber immer überfordert. Doch seit dem 19. Jahrhundert wird der Bezug des Menschen zum Erhabenen grundsätzlich historisiert und in den Prozeß einer Entwicklungslogik der Menschheitsgeschichte verwandelt, damit diese schließlich beide versöhnt.

Der Denzkirkel der anthropologischen Doublette entspricht so der Eingliederung des Wahnsinns in den psychologischen Diskurs der Geisteskrankheit. Das Denkschema verfolgt die Wiederangleichung des Fremden, Anderen, die entschärfte Wiedereinbringung des Ausgegrenzten. Das Schweigen des Ungedachten wird umgangen; das Andere wird nicht nur im anthropologischen Schlaf der Philosophie, sondern auch in den teleologischen Konstruktionen der empirischen Wissenschaften (Ökonomie, Philologie, Biologie) und schließlich in den Systemmodellen der Humanwissenschaften auf ein Gleiches reduziert (vgl. OD 418-446).⁸

4. Doch das Denken führt über den anthropologischen Zirkel hinaus zur Erkenntnis der strukturellen Endlichkeit. Denn die Sprache enthält die Möglichkeit, das uneinholbar Fremde und endgültig Andere zu bezeugen, und zwar vor allem durch die Literatur. Sie offenbart das „Wiedererscheinen des lebendigen Seins der Sprache“ (OD 76). „Durch sie glänzt das Sein der Sprache erneut an den Grenzen der abendländischen Kultur und in ihrem Herzen“ (ebd., S. 77). Der Unterschied zwischen der modernen Literatur und dem Sein der Sprache im

16. Jahrhundert aber besteht darin, daß „es nicht mehr jenes ursprüngliche Sprechen, das absolut anfänglich war ... gibt ... Künftig wird die Sprache ohne Anfang, ohne Endpunkt und ohne Verheißung wachsen“ (ebd.). Die strukturelle Endlichkeit hat die Metaphysik des Unendlichen ersetzt.

Für Foucault war mit Nietzsches Frage „Wer spricht?“ und mit Mallarmés Antwort „es“, das Wort, die Umkehrung der mittelalterlichen Frage vollzogen, die in allem das Zeichen des einen Wortes hörte (ebd., S. 370). Die Aufgabe der modernen Literatur ist es hiernach, den dunklen Bereich des vollständigen Schweigens eines ersten Wortes zu fassen wie ein Ring einen kostbaren Stein, der funkelt und nichts preiszugeben hat. Diese Literatur zeigt, was hinter der Maske der ästhetischen Theorie des Erhabenen steckt, eine Fratze: die reine Negierung, Nichts.

Foucaults Ausdauer, sich gegen das Etikett Strukturalist zu wehren, hat in der zentralen und lebenslangen Fragerichtung seiner Arbeit ihren Grund: Wie die Menschen die Grenzen des Denkens erfahren, wie sie sich zuerst in der Trennung von Vernunft und Wahnsinn (HF), dann von Ordnung und Ausschluß (MC), immer aber in Formen des Zusammenspiels von Diskurs und Schweigen abzeichnet. Es war erklärte Absicht von MC zu zeigen, daß die strukturelle Analyse ebenso wie der klassische Diskurs ein Ordnungskorpus der Sprache erstellen, das das Phänomen der Ausgrenzung gewischt. Die strukturelle Analyse Saussures löscht das Sprechen der seit dem 19. Jahrhundert lautlich gewordenen Sprache ebenso aus wie der klassische Diskurs den Bezug des Kommentars zum Ursprungswort. Foucault unterscheidet somit in MC zwischen struktureller Analyse und Semiologie, die über einer gegebenen Totalität operieren, einerseits und Lacans struktureller Endlichkeit, die das Problem der strukturellen Grenzen des Subjekts thematisiert, andererseits. Letztere öffnet das Denken wieder der Grenze: dem transzendentalen Reich des Schweigens und des Todes; dem Ungedachten der Lust, der verheißenen Wiederkehr des Ursprungs, dessen Grenze jedoch für immer das Gesetz des Diskurses bewacht (vgl. OD 102, 349, 448 f.).

Die Sprache der Literatur kündigt vom Reich des Anderen im Feld der Endlichkeit, das heißt vom Tod. Die Sprache der Literatur hätte die Aufgabe, diesseits der Grenze von der Erfahrung der Grenze zu diesem Reich zu künden, das nichts ist als absolute Leere. Die Botschaft, die Verheißung der Literatur ist wiederum ein Schweigen: Wahrhaft poetisch und wie besessen stellt Foucault diese Sprache dar als Glitzern, Schillern, in ihrer undurchdringlichen Opazität. Das Denken zerbricht an der Härte dieses Diamants.

3. Das Wort ergreifen – vom Schweigen befreien

Doch am Ende von MC heißt es mehrfach: „Wenn aber die Sprache sich wieder sammelt“, und der Leser ist geneigt zu ergänzen „zum Angriff“, dann wird die Doublette Mensch endgültig vertrieben (ebd., S. 455-462). Damit entfernt sich Foucault bereits wieder von der strukturellen Endlichkeit.

Foucaults Denken beginnt, sich in der Positivität diesseits der Grenzen des Schweigens der Sirenen einzurichten. Wenn die Sprache ihre Reihen so schließt, daß der Mensch dahinter verschwindet, dann entspricht dem auf seiten des Sprechenden die Forderung, „das Wort (zu) ergreifen“ wie ein Schwert, das heißt als ein Werkzeug und nicht mehr als ein Verweisungszeichen auf den verbotenen und verlorenen Ursprung (vgl. Anfang und Ende von *Die Ordnung des Diskurses*⁹).

Damit ist man bei den genealogischen Arbeiten Foucaults angelangt, genauer, der ersten Form der Genealogie. Sie läßt sich charakterisieren durch die kämpferische Attitude. Das Wort wird ergriffen zum Streite; es ist parteiisch. Es wird ausdrücklich geschliffene Waffe und in dieser Funktion theoretisch reflektiert.

Dennoch hat auch ein Schweigen hier wieder seinen Platz. Zwar erscheint es in OD noch ähnlich schillernd und verführerisch wie das Sein der Sprache in MC: als „ordnungsloses Rauschen des Diskurses“ (OD dt. S. 35). Aber ein Schweigen, das offensichtlich dem weißen Rauschen des Kanals entliehen ist, läßt sich nicht mehr durch den Ort hinter der Grenze lokalisieren, sondern ist diesseitige Positivität, Chaos, Entropie.

„Es hat den Anschein, daß die Verbote, Schranken, Schwellen und Grenzen die Aufgabe haben, das große Wuchern des Diskurses zumindest teilweise zu bändigen, seinen Reichtum seiner größten Gefahren zu entkleiden und seine Unordnung so zu organisieren, daß das Unkontrollierbarste vermieden wird; es sieht so aus, als hätte man auch noch die Spuren seines Einbruchs in das Denken und in die Sprache verwischen wollen. Es herrscht zweifellos in unserer Gesellschaft... eine tiefe Logophobie, eine stumme Angst vor jenen Ereignissen, vor jener Masse von gesagten Dingen, vor dem Auftauchen all jener Aussagen, vor allem, was es da Gewalttätiges, Plötzliches, Kämpferisches, Ordnungsloses und Gefährliches gibt, vor jenem großen unaufhörlichen und ordnungslosen Rauschen des Diskurses ...“ (ODisk 34 f.).

Den Platz des Schweigens, das im Wahnsinn und in der Literatur noch an das romantische, sehnsüchtige Rauschen des Waldes erinnerte, besetzt nun das Rauschen des Diskurses als Gemunkel des Gesagten, der Aussagen und Ereignisse, deren Kanäle die Macht zwar zugestopft, aber nicht endgültig erledigt hat. Das Wort wird ergriffen, um einem Schweigen zum Wort zu verhelfen: den Stummgemachten (Ausgeschlossenen und Eingespernten) und nun auch dem Stummgemachten: dem Kampfdiskurs der Leute.

In einem Artikel von 1972, der innerhalb des Kampfes der G. I. P. das Ereignis der „Rede von Toul“ untersucht, *Die Mikrophysik der Macht*¹⁰, konkretisiert Foucault den Zusammenhang „Wort ergreifen – Schweigen brechen“: Ein Schweigen ist zu brechen, das über das schreiende Unrecht gegenüber den Ausgeschlossenen gebreitet wird. Man muß das „Tabu brechen“, „beim Namen nennen“ und damit das Ereignis markieren, das Spiel der Kräfte, den Akt der Beherrschung. Aber vom offiziellen Diskurs wird ein solches mutiges Sprechen wiederum „totgeschwiegen“, gerade weil diese Praktiken des Sagens eine Waffe und dies Gesagte eine kriegerische Wahrheit wären. Spätestens seit ODisk, dem expliziten und förmlichen Wortergreifen im Collège de France, war Foucaults Philosophie nicht mehr eine der Wahrheit, sondern ein philosophischer Akt des Wahr-sagens.

Die Macht als eine zentrale Dimension hält ihren Einzug in Foucaults Denken als Kraft des Diskurses, oder genauer als strategisches Verhältnis zweier einander befehlender Diskurse: herrschender versus unterdrückter Diskurs. Die Wahrheit des Machtdiskurses verdeckt, verschweigt dabei den eigenen Willen zur Wahrheit, den Machtimpuls selbst. Die Ausgeschlossenen und ihr Kampfdiskurs, seine Techniken und die Praxiserfahrung eines Kampfwissens, sind ins Schweigen gestoßen, stumm gemacht von diesem Willen zur Wahrheit, der selbst in der ausgesagten Wahrheit verschwindet. Somit geht Foucaults neue Denkkonstellation zweifach über die Archäologie hinaus: Das Wahr-sagen ist Kampfpraxis durch das Wortergreifen, und die Genealogie ist Befreiung eines Kampfwissens, des „ausgelöschten Gesagten“.

4. Schweigen – unsere lärmendste Beschäftigung

Also gälte es nun, das Unterdrückte vom Schweigen zu befreien. Der Kampf, der Widerstand des Befreiungssubjekts, dessen, der das Wort ergreift, fände in einem wohldefinierten Gebiet statt: Der Kämpfer attackiert die Ordnung des Diskurses, die Grenze des Gesetzes, hinter dem die Ausgeschlossenen mundtot gemacht wurden und werden. Dies Modell des verschütteten Kampfwissens, das an der Delinquenz und der Psychiatrie erarbeitet wurde, scheint zunächst dasselbe wie das der sexuellen Befreiungsbewegungen zu sein.

Aber die Genealogie zweifelt an der Identität der beiden Befreiungspraktiken: der genealogischen und der hermeneutisch-psychoanalytischen. Letztere analysiert Foucault als Falle unseres Denkens und entwickelt die Genealogie als Methode, dies Denken zu widerlegen. Er untersucht die christliche Hermeneutik des Bewußtseins, die Psychoanalyse Freuds und schließlich Lacans als drei Stufen dieses Denkmodells.

Im christlichen Diskurs wird das sündige Fleisch hinter eine Gesetzesgrenze verbannt, hinter der es aber jederzeit lauert. Es muß daher mit ununterbrochener Wachsamkeit dort gehalten werden, in der kleinsten Regung erkannt, in jedem harmlosen Gedanken verdächtigt und in jedem Fall neutralisiert werden, indem es in der Beichte auf immer in ein schweigsames Ohr versenkt wird.

Die Psychoanalyse erkennt, daß Begehren und Sexualität durch das Gesetz des Vaters nur ausgeschlossen und sprachlos gemacht werden. Gegen diese Verdrängung wollte Freud dem Bewußtsein allererst eine Sprache für seine Wünsche und sein Begehren geben. Lacan schließlich beharrt darauf, daß es eine Illusion ist, den ursprünglichen Wunsch wieder zu erfassen, den natürlichen Trieb wieder anzueignen. Das Gesetz des Vaters ist die nicht mehr rückwärts zu überschreitende Grenze, die absolute Grenze des Diskursiven, gegen die das Begehren verzweifelt anrennt und aufbegehrt. Doch alles, was es zustande bringt, sind Imaginationen, Projektionen dieses Ungreifbaren, dieser Urverdrängung, die selbst stets dem Bewußtsein entgleitet. Die Grenze als solche, der Eintritt des Menschen in die Kultur, die wiederzufinden und anzuerkennen ist. Die Anamnese führt allein zur Bewußtmachung dieser sekundär verdrängten Phantasmen, den Neurosen, und bestenfalls zur Erkenntnis der Unantastbarkeit der Grenze.

In allen drei Modellvarianten wird jeweils ein juridischer Diskurs – ein moralisches Gesetz – mit dem Begehren verbunden. In diesem Netz entwickelt sich das Individuum als Subjekt des Begehrens entlang einer verbietenden Gesetzesgrenze, die es selbst in ständigen Selbstprüfungen errichtet und befestigt. Das Verschwiegene, das hervorgeholt wird, wird Wissensobjekt, und es wird in der Bekenntnis- oder Befreiungsprozedur bereits produziert als das, was den Funktionen der Erkenntnis und der Macht gehorcht.

Das psychoanalytisch-hermeneutische Reich des Schweigens hat seine Unschuld verloren; es ist ein falsches, geschwätziges Schweigen. Erstmals wird die Gefahr sichtbar, wie die trickreiche Konfrontation zweier entgegengesetzter Kräfte – Verbot und Begehren – einen Erkenntnisdiskurs hervorbringen, der den objektivierenden Manipulationen, Prognosen, Präventionen und Normalisierungskampagnen Vorschub leistet und zugleich den Individuen einen subjektivierenden Mythos einkörpert. Eine Tugend des Schweigens, Schweigen als Löschen falscher Codes, wird wünschenswert.

So bringt schließlich auch die Genealogie etwas an den Tag, was verborgen, in Schweigen gehüllt war: das komplexe strategische Verhältnis zwischen einem Schweigen und die Wahrheit sagen selbst: der strategische Einsatz des Schweigens, mit dessen Hilfe die Macht den Widerstand des Subjekts als befreiendes Sprechen kanalisieren konnte.

II.

5. Vom schützenden zum bleiernen Schweigen

Wie könnte man aber das Wort ergreifen, ohne zugleich im Diskurs einem strategischen Einsatz unterworfen zu werden? Diesen Fragen widmete sich Foucault in der Folge. Mit *Der Gebrauch der Lüste* und *Die Sorge um sich*¹¹ ist es ihm gelungen, das Problem von Begehrensdiskurs und Gesetzesgrenze umzudrehen, damit auf neue Weise an das andere verschüttete Wissen und eine andere Lebenspraxis, das Kampfwissen der Leute, wieder anzuknüpfen und endlich einer überraschenden Lösung zuzuführen.

Foucault verfolgt von nun an mißtrauisch jegliches Gesetz einer Grenzziehung des Denkens, sei es das psychoanalytische „Gesetz des Vaters“ oder Kants Achtung vor dem Gesetz. Diese Kritik gilt dann auch für das Vorbild dieser Gesetzesauffassung, das ursprüngliche jüdische Gesetz des Bildnisverbots und Geiselseins und schließlich für die Gesetzesgrenze einer vernehmenden Vernunft à la Heidegger, die Kants kategorischen Imperativ „du sollst“ im Sinne einer religiösen Ethik versteht.

Damit hat Foucault einen Positionswechsel vom Ankläger und Durchbrecher der Sprachberaubungen zu einem Praktiker der Negation vollzogen und den Schritt zum Vertreter eines sprechenden und schweigenden, kritisch konstitutiven Vernunftvermögens getan¹².

In diesem Sinne geht es in der Einleitung von GL Foucault „darum zu wissen, in welchem Maße die Arbeit, seine eigene Geschichte zu denken, das Denken von dem lösen kann, was es im Stillen (silencieusement) denkt“ (GL 16). Statt das Verschwiegene ans Tageslicht des Denkens zu ziehen, will Foucault zunächst einmal das Flüsterreich des Unbewußten schlicht negieren und damit den strategischen Einsatz des Schweigens unterlaufen. Schweigen tritt neben Sprechen als Waffe, Mittel, Selbsttechnik des Subjekts bei einer neuen Aufgabe. In einem mittlerweile berühmten und viel zitierten Abschnitt der Einleitung wird diese formuliert als „Anstrengung... zu wissen, wie und wie weit es möglich wäre, anders zu denken“ (GL 15 f.).

Die Aufforderung, „anders zu denken“, folgt einer Not und wehrt einer Gefahr, die sich in einem Unbehagen in der aktuellen Situation und gegenüber ihren herrschenden, geltenden Interpretationen äußern als das, was noch keine Sprache hat. Diese Sprachlosigkeit resultiert aber nicht aus Verdrängung, sondern umgekehrt aus der penetranten Anwendung des psychoanalytischen Musters, nach welchem Diskurs und Verschwiegene durch das Gesetz voneinander geschieden sind.

Foucault überwindet die notorische Wirksamkeit der Denkfalle von Gesetz und Begehren, indem er die Beziehungen zwischen Macht und Wissen, das Feld von Kräfteverhältnissen und Wissensformen, in denen

sich das Subjekt konstituiert, auf dem historischen (Um)weg über die antike Sexualethik analysiert. Er geht der Frage nach, wie sich aus der schwierigen Beziehung von Logik und Leidenschaft historisch der Dualismus von Moralkodex (Recht und Gesetz) und Sexualitätswissen (Begehrensdiskurs) herausgebildet haben, und wie beide Diskurse dennoch stets in einem prekären und veränderbaren Verhältnis zueinander bleiben und dabei jeweils einem schützenden Schweigen Raum geben.

UP und Ss¹³ zeichnen die Geschichte einer ganz bestimmten Problematisierung nach: Aufstieg und Niedergang der Knabenerotik in der Antike: Aufstieg zu einem Diskursfeld, das nach Foucault die ausgefeilteste und subtilste Form der Lebenskunst der Griechen entwickelt – die platonische Philosophie – (vgl. Ss 235; GL 243 ff.); Niedergang zu einem tendenziellen Schweigen – die eheliche Liebe –, Verschwinden der Praktiken und Lebensformen – Dekadenz. Die Darstellung kulminiert in einem Paradox: Am Problem der Lust war die Reflexion über Päderastie entwickelt worden, durch dasselbe Problem wird sie in ein Schweigen des Vergessens zurücksinken (vgl. Ss 247 ff.).

Indem Foucault das gängige Interpretationsschema ablehnt, das Sexualverhalten der Griechen, insbesondere ihre Homosexualität, als hedonistische Freizügigkeit und Mangel an Regeln und Moral zu betrachten, öffnet er den Blick für eine andere Wahrnehmung.

Durch diese wird allererst inmitten der Erotikdiskurse ein Schweigen hörbar, das gerade dadurch zustande kommt, daß es ein Problem umhüllt: den Geschlechtsakt selbst in der Sexualität zwischen Partnern des gleichen Geschlechts. Foucault entfaltet ein vermeintliches Paradox: Eine für die Griechen alltägliche Praxis wird für den Mann sonderbarerweise dadurch zum Problem, daß der Knabe das angesehenste, höchste Objekt der Lust darstellt, und zwar, weil er virtuell dem Manne ebenbürtig ist. Die Vorstellung der Homosexualität als Ideal einer Lustbeziehung, in der beide Partner die Tugend ethischer Virilität besitzen, wird nahegelegt – und bleibt dennoch für die Griechen denkunmöglich. Das ethische Problem, der erotische Diskurs und ein Schweigen resultieren gleichermaßen aus der Schwierigkeit, die Lust zwischen Männern in einer dem „Ethos“ des Subjekts angemessenen Weise zu denken.

Das Problem entspringt unmittelbar der Herrschaftslogik bzw. einem Widerspruch zwischen Logik und Lust. Für alle denkmöglichen Verhältnisse in der klassischen Antike gilt die hierarchische Struktur von Herrschaft - Unterwerfung, Subjekt - Objekt. Diese Struktur der Herrschaftslogik bestimmt im selben Zug das von ihr Ausgeschlossene, Denkmögliche: eine sexuelle Beziehung, die dieser Logik nicht gehorcht. Der freie Knabe stellt für den erotischen Diskurs eine Antinomie dar, weil er reales Objekt, aber zugleich virtuell Subjekt der Lust ist. (Vgl. GL 275 f.)

Aus diesem Problem entwickelt die Knabenerotik einen ersten reflektierenden Diskurs. Sie kann weder einfach der Logik folgen und ihr Objekt bestimmen, noch kann sie die instrumentelle Vernunft mit direkten Regeln zur Behandlung und Besitzergreifung des begehrten Objekts heranziehen und unmittelbare Anleitungen erarbeiten (vgl. GL 257). Sondern reflexiv untersuchen diese neuen Diskurse sowohl den Charakter des erotischen Begehrens als auch die Formen der Zuneigung und Regeln des Verhaltens, die jeder der beiden Liebenden für sich selbst entwickeln soll. Da diese somit die Herrschaftslogik reflexiv wenden, entsteht eine erste Distanz, eine Zone der Selbstherrschaft, in der es möglich ist, die Freiheit des Knaben zu achten und die Antinomie abzuschwächen bzw. sie in eine Lebenskunst umzubiegen. Dennoch beherrscht ein strukturelles, schützendes Schweigen den erotischen Diskurs, der kein eindeutiges Regulierungsprinzip dieser antinomischen Knabenliebe findet.

Foucault arbeitet auf neue Weise das ambivalente Verhältnis von Wissen und Macht auf dem alten Felde der Sexualität heraus. Der Gegensatz zwischen Logik und Leidenschaft wird erstmals mit dem Bedürfnis des Subjekts zusammengedacht, den gefährlichen libidinösen Kräften, also sich selbst, Regeln aufzuerlegen, um sie in eindeutige, ruhige und reproduzierbare Formen zu gießen. Diese Befried(ig)ung gelingt zunächst in der Form der Erotik, dann als Begehren und schließlich in der ehelichen Liebe, erweist sich aber jeweils nur als Pyrrhussieg.

Die Knabenerotik, diese erste Infragestellung der Herrschaftslogik durch einen erotischen Diskurs, ruft als nächsten die Philosophie auf den Plan. Sie löst die objektlibidinöse Beziehung weiter auf, stiftet eine neue Verbindung zwischen den Liebenden, vor allem aber eine Beziehung des Individuums zu sich.

Revolutionär an Platons Erosreflexion ist die veränderte Fragestellung. „Was ist die Liebe in ihrem Wesen selbst?“ An dieser Frage entzündet sich die Umstrukturierung, die Umkehr des Liebenden zu sich, die Beugung von Kräften und Wissensformen des Individuums auf es selbst, der Wechsel von der objektivierenden Herrschaftslogik zur reflexiven Haltung des Subjekts, zur Subjektkonstitution durch Selbstbefragung und Begehren, durch den ihm innewohnenden Daimon Eros. Mit Platons Eros wird das Individuum durch seine „Zwischennatur“ charakterisiert, durch einen einerseits armseligen, aber trickreichen Status quo, der andererseits sein Streben und seine Sehnsucht nach Schönerm erst impliziert. Die Schönheit des Knaben und die eigene Armseligkeit setzen im Subjekt sowohl die Dynamik des Begehrens in Gang und eröffnen ihm zugleich den Weg, das Schöne in sich selbst zu suchen und heranzubilden. Das Kräftediagramm von Libido, Wahrheitsstreben und Subjektivierung geht in eine neue Konstellation über.

Die Forderung des Eros nach einer Bearbeitung der konventionellen und naturwüchsigen Wünsche und Lüste, der agonistischen libidinösen Kräfte, verbündet sich mit seiner Sehnsucht nach Selbsterkenntnis, einer Wahrheit des Selbst. Handlungswillen und Erkenntnisbegehren, so aufeinander bezogen, verbinden sich im Auftrag zur Selbstgestaltung.

Platons Eros als Streben nach Vervollkommung, die Sublimierung des Begehrens wurde Vorbild des abendländischen Moralsubjekts, ebenso Modell für Kants kategorischen Imperativ wie für die Psychoanalyse. Und doch ist Freud zufolge der platonische Eros, das homosexuelle Begehren, neurotisch, krankhaft. Er ist zwar die notwendige Negierung des ursprünglichen Objekts Mutter/Frau, aber ersetzt diese nur durch narzißtisches Begehren, zieht nicht die notwendige Konsequenz und erkennt das (moralische) Gesetz des Vaters nicht an. Foucaults Rückkehr zu Platon wertet Narziß gegen Freud auf, indem er Narzißismus und Reflexion wieder als ein- und dieselbe Denkfigur kenntlich macht: Diese ermöglicht und bedeutet die Umkehr des Subjekts aus blinder Involviertheit und Objektlibido. Narzißtischer Eros, das Spiegelstadium, steht stets am Anfang der abendländischen Reflexion, ist Bedingung der Selbstbewußtwerdung und der Distanzierung von der Herrschaftslogik¹⁴.

Aber Platon erliegt der Versuchung, die gebrochene Form der Herrschaftslogik durch eine andere Festigkeit zu ersetzen. UP gipfelt daher in Foucaults Auseinandersetzung mit der platonischen Philosophie; sie ist eine Hommage an Platon, der dem Subjekt den Weg der Selbstformung zeigt, und doch eine Absage an Philosophie, sofern die Liebe zur Wahrheit die Lust opfert.

Denn Platon leitet schließlich Eros, die Sehnsucht nach Schönheit, vom Streben nach einer tieferliegenden Wahrheit ab. Diese Wahrheit, die das Individuum in sich selbst aufzuspüren und als seine eigene anzuerkennen hat, besteht in der ontologischen Schönheit und Wohlgeordnetheit des Seins. Sie ist ihm Vorbild, Urbild, Idee für seine Selbstgestaltung. Und in dieser Konstellation wird das problematische Verhältnis von Logik und Leidenschaft, Wissen und Macht, im Begehren der Wahrheit ruhig gestellt. Subtil festigt sich diese Form entlang der Stufenleiter dialektischer Negationen zwischen Ich und Anderem.

Platon macht den Knabenliebhaber Sokrates zum Meister und Verkörperer der Wahrheit und dergestalt gleichzeitig zum Objekt des Knabenbegehrens. Durch diese Wahrheitsliebe aber wird sexuelle Erfüllung denkunmöglich. Der Knabe entbrennt in umso heißerer Liebe, je vollkommener Sokrates' asketische Meisterschaft erstrahlt. Indem Platons Sokrates den Knaben als Subjekt einer gleichen Wahrheitsliebe und Bekehrungsarbeit konstituiert, bindet er beide durch Teilhabe in einer gemeinsamen Wahrheitsbeziehung, durch Konkurrenz und Haßliebe, durch mimetisches Begehren. Die Wahrheit wird strategischer Einsatz

in einem Duell, das beide gefangen nimmt, und das Begehren der Wahrheit sichert die Abhängigkeit beider. So birgt diese Konstellation eine neue Gefahr, die erst die abendländische Geschichte voll entfalten wird. Wahrheit und Macht verbünden sich, entmündigen das Subjekt und degradieren sein Selbstgestaltungsstreben zu einem Popanz der Macht, so in der Wahrheitsherrschaft des Christentums oder der Psychoanalyse. Foucaults ganze analytische Anstrengung zielte darauf, die fatalen Bezüge dieser Verbindungen zu zerlegen, um die Selbstgestaltungs-elemente für neue Formen und Verbindungen zu retten.

Mit dem Wahrheitseros sollte auch der blinde Fleck der denkunmöglichen Lust verschwinden. Die Sublimierung wollte die Maßlosigkeit der Lust in einer ästhetischen Gestalt vollständig aufheben. Aber auch diese Rechnung geht nicht auf. Die nicht integrierbaren Aspekte von Lust und Leidenschaft, Unterwerfungssucht oder Hingabesehn-sucht, Besitzen- oder Besessenseinwollen können ebenso wenig in dieser Verbindung von Begehren und Sublimierung neutralisiert werden, wie die Logik der Herrschaft die Lust zu befriedigen vermochte. Lust und Leidenschaft schleichen sich hinterrücks, als verschwiegene Doppelgänger der Wahrheit, in Form von Wahrheitsherrschaft und Wille zur Wahrheit, stets wieder in die menschlichen Beziehungen ein.

Mit Herrschaftslogik und reflexiver Wende hat Foucault zwei von drei Faktoren, die das moderne Begehrens- und Bewußtseinssubjekt bestimmen, analysiert. Als letzter Faktor bleibt die Gesetzesinstanz. In der Moderne, bei Kant und in der Psychoanalyse findet das Subjekt erst zu seiner Sublimierung und Konversion, Überwindung des Status quo, durch eine zwingende Gesetzesinstanz, durch die Achtung vor dem Gesetz oder das Verbot „im Namen des Vaters“. Foucault entdeckt auch die Herkunft des Gesetzes in der Antike, diesmal in der Stoa, aber er löst es – gegen die psychoanalytische Tradition – vom Selbstgestaltungsgebot Platons.

Der Hellenismus sucht nämlich Liebe und Vernunft in einer Eheethik zu vereinen. In der Moral der Stoiker wird die Ehe zu einem universell gültigen Vernunftprinzip, weil sie naturgewollt und damit gültig für alle ist; dieses Prinzip existiert real aber nur in Form einer Pflicht, die allein die Vernunft auferlegt. So wird die Ehe ein Mittel der instrumentellen Vernunft, den Menschen zum Menschen zu machen.

Die universelle Gesetzmäßigkeit dieser Vernunft sollte den Stoikern helfen, sich mittels inkorrupter Urteile und Werte aus Macht- und Alltagserfordernissen zu distanzieren. So „entdecken“ sie nach Foucault in der gesetzmäßigen Vernünftigkeit der Ehe ein neues Mittel zur Selbststilisierung¹⁵.

Mit dieser Ehe verschiebt sich die Lebenskunst weiter von den Kampf-, Unterwerfungs- und Herrschaftstechniken zu einer Begehrenskunst. Denn die neue Form der erotischen Beziehung äußert sich im

Wunsch nach Unzertrennlichkeit. Die Gegenwart des Anderen ist das Herz des Ehelebens, und das Begehren, zusammenzusein, wird die charakteristische Sehnsucht. Diese Kunst führt nicht zur ontologischen Wahrheit, sondern mittels instrumenteller Vernunft und neuer Selbsterkenntnisstechniken zu einer Bewußtseinswahrheit, dem gereinigten Bewußtsein eines wahren Begehrens und statt zur Sublimierung zu einem realisierbaren Lebensglück. Diese Lösung scheint endlich Logik und Leidenschaft in Form von Vernunft und Liebe zu versöhnen. Erkenntnisvermögen und Libido hätten doch einen Gleichschritt gefunden?

Aber auch in dieser Intensivierung der Ehebeziehungen entdeckt Foucault eine Merkwürdigkeit. Ähnlich wie in der Knabenliebe befindet sich auch im Zentrum aller stoischen Rhetorik und ethischen Idealisierung eine Schwierigkeit, ein Hindernis, ein Schweigen, das diese allererst so beredt macht. Auch dies schöne Konzept beruht auf einem internen Widerspruch, einem Paradox: Wie kann die Ehe ein Raum des Begehrens und zugleich der Selbstformung bleiben, wenn Sexualität allein in die Ehe gehört und diese Beziehung zwischen den Partnern sowohl institutionell gefordert als auch sexuell intensiviert wird? Geradezu umgekehrt zum Berührungsverbot des Knaben steckt hier im Gebot der sexuellen Praxis das Problem der Lust.

Foucault zeigt, wie die Moraldiskurse der Zeit diese Schwierigkeit meistern, indem sie eine neue Problematisierung, das „Paradox der Frau“, entfalten: Sie muß der Andere par excellence, begehrtes Objekt, und ineins Teil des Mannes, ihm mangelnder Subjektteil, sein. Das hochgesteckte Ziel ist die permanente Reaktivierung von Zärtlichkeit und Zuneigung in der Ehe, und das heißt die Erhaltung des erotischen und folglich auch des selbstformenden Elans. Die Moralisten erfinden zu diesem Zweck ambivalente Verhaltensregeln: Der Umgang mit den „aphrodisia“ muß einerseits das Prinzip einer inneren Anstandsgrenze achten. Andererseits aber werden die Intimität und persönliche Nähe gefordert und die „aphrodisia“ selbst zum stärksten Ausdruck dieser Einheit. So folgen die Spielregeln dem Rhythmus von „Anwesenheit - Abwesenheit“, erfinden lange vor Freud das Spiel „fort - da“ und sichern damit strategisch die Aufrechterhaltung des Spiels.

Zu diesen Verhaltensrezepten gehören drei die Sexualität einschränkende Regeln, die bis ins 20. Jahrhundert Gültigkeit behalten haben: das Sexualmonopol der Ehe, die Ablehnung einer Ökonomie der Lust und die Beschränkung auf die Fortpflanzung.

Wie die klassische Erotik mit der Antinomie des Knaben und die sublimierte Wahrheitsliebe entspringt auch die gesetzmäßige Ehevernunf dem Bedürfnis, der formlosen Libido Regeln aufzuerlegen, die die Selbstformung befördern. Aber die ästhetisch-ethische Eheugend verbindet sich vor allem dem dritten Wahrheitsaspekt, der instrumentellen Vernunft und ihrer Regelmäßigkeit.

Auch dies Unternehmen, Vernunft und Liebe nahtlos miteinander zu verschweißen und einer Ethik der Existenz dienstbar zu machen, gelingt nur aufgrund neuer Kosten. Die neue Beziehung Subjekt - Anderer (Frau) wird eine Stärkung des Subjekts der Beziehung bewirken. Das Individuum als einzelnes wird ein mangelhaftes Wesen. Die Beziehungen zwischen nicht in dieser Ganzheit auflösbaren Individuen – zwischen Männern beispielsweise – werden völlig untragbar. Die Frau kommt mit der ihr erstmals zugestandenen Freiheit, Subjekt der Liebe zu sein und wählen zu können, allein ins Spiel als Regulationsmechanismus des Mannes. Der Andere als eigenständiges Wesen, sei es Frau oder Mann, verschwindet von der Bildfläche des Denkens, versinkt in ein bleiernes Schweigen.

Darüber hinaus aber bildet nach Foucault die Entwicklung dieses Ehekonzepts den historischen Moment, an dem die selbstauferlegten Einschränkungen des Sexualverhaltens kodifiziert werden, Gesetz und Begehren aneinandergeschnitten werden; seitdem arbeiten Gesetz und größere sexuelle Strenge mit dem Begehren Hand in Hand; das „Gesetz des Vaters“ ist geboren. Die Figur des platonischen Eros, des Subjekts von Begehren und Sublimierung erfährt damit eine entscheidende Änderung. Das Selbstsorgegebot zur Umkehr wird mit der verbietenden Gesetzesinstanz verschweißt und damit ist die Form für das Subjekt des Bewußtseins gegossen.

Damit endlich ist für Foucault die universelle Gültigkeit dieser Denkkonstruktion durch den Nachweis historisch kontingenter Entstehung destruiert. Das Gesetz hat seinen Status als anthropologische Konstante und folglich seine Würde als Grund und Ursprung jeden Wissens, aller Kultur, verloren.

In seiner Analyse der drei Eros- und Ethikkonzeptionen arbeitet Foucault aber nicht nur die Anfänge der unterschiedlichen abendländischen Verknüpfungen von Wissensstrukturen und Machtbeziehungen heraus, wie sie sich in der jeweiligen Subjektkonstitution verbinden. Dahinter gewinnt wie bei einer fotografischen Entwicklung allmählich das Subjekt der Psychoanalyse in seiner dreiphasigen Subjektwerdung von Objektlibido, Narziß und Ödipus Kontur. Dessen Schichten der Selbstbewußtwerdung stellt Foucault als drei historische Etappen von Selbststilisierung vor, in denen sich auf unterschiedliche Weise erkenntnis- und libidinöse Kräfte derart miteinander verbunden haben, daß aus ihnen die Formen der Knabenerotik, des Wahrheitsbegehrens und der ehelichen Liebe hervorgegangen sind. Dabei kehrt Foucault den Begründungszusammenhang der Psychoanalyse vollständig um und macht aus ihrem Apriori der Menschwerdung ein historisches Aposteriori. Hypostasiert die Psychoanalyse die Gesetzesinstanz und begründet damit letztlich die Trennung von Immanenz und Transzendenz, so destruiert Foucault diese Teilung der Wahrheit genealogisch und zersetzt damit das psychoanalytische Modell.

Die drei Erkenntnisvermögen des Subjekts, Logos, instrumentelle Vernunft und schließlich das Streben nach ontologischer Wahrheit aber sind längst den Händen des Individuums entzogen, zu großen gesellschaftlichen Institutionen verfestigt, an politische Organisationen, Technologie und Wissenschaft angeschlossen, Verbindungen, die nun das Individuum beschlagnahmen und gängeln.

Seine Position im Spiel zwischen Wissen und Macht, zwischen Wahrheit und Lust, Leidenschaft und Liebe muß das Individuum neu bestimmen.

Anmerkungen

- 1 Die Kennzeichnung Krieger (*guerrier*) stammt nach P. Veyne von J.-C. Passeron. Vgl. P. Veyne, *Le dernier Foucault et sa morale*, in: *Critique* 471-472, S. 934.
- 2 Vgl. das Foucault-Interview von G. Raulet, *Structuralism and Post-structuralism*, in: *Telos*, Nr. 55 Spring, S. 195-211, hier vor allem S. 204.
- 3 Foucault, M.: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, übers. v. U. Köppen, Frankfurt/M. 1969, S. 8 (WG).
- 4 Vgl. D. Kamper, *Zur Soziologie der Imagination*. München, Wien 1986, S. 73 ff.
- 5 Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Übers. v. U. Köppen, Frankfurt/M. 1971 (OD).
- 6 Vgl. G. Deleuze, *Foucault*. Paris 1986, S. 55 ff.
- 7 Vgl. I. Kant, *Kritik der ästhetischen Urteilskraft*, 2. Buch, in: ders., *Werke in 12 Bdn. Theorie-Werkausgabe*. W. Weischedel (Hg.), Frankfurt/M. 1964; vgl. die Schriften J.-F. Lyotards seit den 80er Jahren.
- 8 Vgl. E. Dauk, *Denken als Ethos und Methode. Foucault lesen*. Berlin 1989.
- 9 Foucault, *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung im Collège de France*, übers. v. W. Seitter, Frankfurt/Berlin/Wien 1977 (ODisk).
- 10 Foucault, *Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin*, Berlin 1976 (MdM), S. 23, 25.
- 11 Foucault, *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2*, übers. v. U. Raulff/W. Seitters, Frankfurt/M. 1986 (GL).
- 12 In *Der Widerstreit*, München 1987 unterscheidet Lyotard ebenfalls zwei Formen von Schweigen: Als „Privation“ bezeichnet er die Sprachlosigkeit aufgrund von Unterdrückung oder Verbot; dagegen ist die „Negation“ die Fähigkeit, nicht zu sprechen, zu schweigen, meist, um absichtlich etwas zu verschweigen. Er greift damit in entgegengesetzter Absicht Foucaults Unterscheidung auf.
- 13 Foucault, *Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit 3*. Übers. v. U. Raulff/W. Seitter, Frankfurt/M. 1986 (Ss).
- 14 Vgl. W. Seitter, *Jacques Lacan und*. Berlin 1984, S. 9-31.
- 15 Seitter (ebd.) macht darauf aufmerksam, daß ein solches Ehekonzept, das sich dem Subjekt als ethisch-ästhetische Verpflichtung „don-obligation“ aufzwingt, den Übergang zu einer neuen Qualität der Ästhetik der Existenz darstellen könnte. Die Verpflichtung wäre dann der Schritt zum Anderen, zur Anerkennung seiner Rechte unter Beschneidung der eigenen.

Jean-Pierre Dubost

Das Schweigen des Textes

*„Daß eine durchschnittliche Fläche aus
Wörtern, unter dem erfassenden Blick,
sich zu endgültigen Merkmalen anordnet,
womit das Schweigen.“*

Mallarmé, Variation sur un sujet

Immer schauen uns die Wörter an. „Im Wort Auge (oeil) wohnt das Gesetz (loi)“ schreibt Edmond Jabès. Schweigend schauen uns die Wörter an, trotz der Sprache, angeordnet wie Orangen auf einem Marktstand. In einem seiner Gedichte macht Tzara von diesem Bild Gebrauch – ich weiß nicht mehr in welchem. Eines Tages, der etwa hundert Jahre gedauert hat, wenn man an Mallarmé denkt, 200 wenn man an Hölderlin oder Sade denkt; 250, wenn man an Crébillon-fils denkt, 380 wenn man an Don Quichotte denkt, eines Tages also, der nicht zur Ordnung des Kalenders gehört, aber im Kalender erschienen und dann geblieben ist, ist die Nacht der Funktionen eingebrochen. Die Ökonomie, d. h. die Einheit mit dem Sein, wurde von nun an nicht mehr durch die Schrift genannt und weitergetragen. Ist die Zirkelhaftigkeit der Teilung und Verteilung der Werke problematisch geworden, so hört der Text auf, von einer Form zur anderen die gleichen Werte zu transportieren. Diese Kette ist gebrochen, die Wörter stehen allein in ihrer Vertikalität. Ihre Sprache ist wieder die der Steine. Roland Barthes hatte 1953 in einem schönen Kapitel des *Degré zéro de l'écriture* diesen Einbruch des Einzelwortes in die Lyrik als vertikale Fluchtlinie und Ende der Ökonomie thematisiert¹. Seitdem trägt das Nomen allein, nicht mehr die Syntax, die ganze Ambition der Literatur. Ganz allein sind die Wörter jedoch nie. Weder bei Pound noch bei Celan noch bei irgend jemandem. Sie erscheinen immer wenigstens paarweise, und das reicht fürs Unermeßliche aus, das ist bekannt. *M'illumino d'immenso*: Dieses Gedicht von Giuseppe Ungaretti ist das kürzeste, das dauerhafteste. Der Linguist wird sich hier unaufhörlich fragen, welche stummen Sätze diese einsame Exposition bewohnen und umgeben. Der Sophist, der sich in Sachen der List und der Einbildungskraft auskennt, wird schnell dieses Schweigen zur Sprache gebracht haben. Im Technologos, aber an dessen Grenzen, wird der Sophist die anfällige Selbstherrlichkeit der Sätze bald gewendet haben. Dieses Spiel bringt Verschwiegenes zur Rede, holt Ungesagtes aus dem Schweigen – aber im Diskurs. Der Diskurs kennt keine Stille. Von den schweigenden Opfern sprechen, um der Manipulation ihres Verstummens entgegenzuarbeiten, erfordert

viele Sätze. Diese Sätze werden die Ehre der Opfer retten. Ein anderes ist es, den Steinen das Wort zu geben. Man kann dem Schweigen der Opfer das Wort auch anders geben als durch die tragische Darstellung, wenn diese ihrem Wesen nach pädagogisch ist, (insofern sie darin besteht, den logos durch den mythos anschauen zu lassen) – und zwar „vor dem erfassenden Blick“.

In der Ordnung des Mythos führt die Andeutung des Schweigens des Todes und des Rätsels nie dazu, die Wörter wie Pfeiler aufzurichten. Wenn dies geschieht, dann ist das einsame Wort vor sich selbst für seine Einsamkeit verantwortlich. Der Mythos allein ordnet die Werte zu endgültigen Merkmalen an. Transport des Textes in und vor dem Gesetz, Hin und Her dieser Bewegung, damit alles immer wieder von neuem beginnt. Diese Anamnese kann in der Tat ein notwendiges und ursprüngliches Vergessen ansprechen, siehe Ödipus.

Mallarmé spricht aber von etwas ganz anderem. Er sagt wohl: „Daß eine durchschnittliche Fläche aus Wörtern, unter dem erfassenden Blick, sich zu endgültigen Merkmalen anordnet, womit das Schweigen“. Die rhetorischen Operationen des Satzes sind offenkundig: Das letzte Wort trägt die ganze Last des Diskurses, der Rhythmus bricht am Satzende; der Satz *macht*, was er *sagt*: er zieht sich von sich selbst an jedem Ort der Gliederung zurück, wo der Blick des Lesers – seine Erwartung – den zu erkennenden Sinn erhoffte. Der erwartete Gegenstand erscheint nicht, der Satz stolpert auf seine vollkommen realisierte Andeutung. Der Hermeneut ist besonders enttäuscht, denn das Rätsel selbst „ordnet sich zu endgültigen Merkmalen, womit das Schweigen“. Darüber müssen wir also notwendigerweise als Sophisten reden, wenn wir für das Fehlende Partei ergreifen wollen – nicht etwas um es mittels Hoffnung aufzufüllen, sondern um dessen katastrophale Natur zu betonen. Der Stil unterbricht den Sinn – den als Singen im Sagen präsentierten Sinn. Was Mallarmé somit von der Hypotaxe abstreicht, ist wohl wie immer, wenn es um Schweigen geht, die semantische Multiplizität einer Bedeutungsaura. Versuchen wir, einen Anteil davon zum Sprechen zu bringen. Stellen wir zuerst fest, daß es um Form geht, um die Form, die in der Zeit der Wörter liegt, also um Lyrik: „eine durchschnittliche Fläche von Wörtern“. 5, 6 Takte z. B. – oder 12 Silben. Dieser Satz ist der erste eines abgehobenen Absatzes – der wie eine Insel mitten in der Inselgruppe jenes „Textes“ steht, der den Titel „Variation um ein Thema“ trägt. Es geht darum, sich über eine Krise zu äußern; um genau zu sein über eine „Verskrise“. Mir geht es nicht darum, eine Interpretation von Mallarmés Denken im allgemeinen anhand dieses Satzes vorzuschlagen. Die (immer relative) Isolierung dieses Satzes finde ich interessant. Der Satz genügt sich selbst, wie das, worüber er spricht. Dies geschieht allerdings im Diskurs. Durch seine *retentio* benennt er seinen *Gegenstand*. Mittels Hyperbation verleiht er dem Wort „Schweigen“, und mit diesem „mit“, das ohne Verb steht, das ganze

spezifische Gewicht seines Sinns – oder vielmehr seines Sinnentzuges. Das Verb schweigt und delegiert an seine Stelle dieses Wort: Schweigen. Es handelt sich darum, durch eine globale Andeutungsfigur, die Form hören zu lassen, „womit das Schweigen“. Durch diese Andeutung spricht nicht das Schweigen der Form, aber der Diskurs – der sich als quasi-mimetisch darstellt. Nicht als Mimesis, aber als ob es, als Diskurs, die Mimesis des Textes wäre. Dieser Diskurs scheint zu behaupten, daß das Schweigen die Figur begleitet oder daraus folgt (wenn man z. B. „avec quoi“ als „woraus“ versteht), und daß die Lektüre des Textes als einer endgültigen figuralen Anordnung mit dem Schweigen „zusammen geht“. Das Schweigen würde mit der Form „zusammen gehen“.

Es gibt manche Möglichkeiten, das zu denken. Ich möchte das Problem „in der Mitte“, mitten in den Diskursen, anschneiden. Foucault, Blanchot und andere haben uns unermüdlich daran erinnert, daß die Literatur ein „unendliches Sprechen“ ist – ein Gemurmel, ein Plätschern, ein Raunen. Die Schrift ist, solange die Lektüre – die Anschauung, das Anhören – andauern, das Erscheinen dessen, was sich mit diesem gedächtnislosen Raunen bald wieder vereinen wird.“ Daß das Geschriebene im Schweigen ertöne, das Schweigen lange zum Erklingen bringend, bevor es zum ruhenden Frieden zurückkehrt, in welchem das Rätsel noch lauert“, schreibt Maurice Blanchot in *L'écriture du désastre* (S. 88). Ein Satz unter vielen. Man könnte ebensogut jene Verse von Tzara in *L'homme approximatif* zitieren, auf die ich (zufällig?) stoße:

„Durch die halbgeöffneten Augenlider
den vielen Sprachen ähnlich
den im Blatt verankerten Adern ähnlich
bis dorthin, wo man nichts mehr sehen kann – ähnlich
bis zu den Stoffalten unendlicher Verswandtschaften
Echo paralleler Formen: der Stimmenpfad verliert sich
mit Deinem im Meer mit den Geräuschen, die die Legende
übertönt.“

Foucault knüpfte mit dem *Denken des Draußen* an Blanchot direkt an: der Gesang der Sirenen, das ist, wenn das Meer seine eigenen Lippen zuschließt – die Rückkehr der Differenz vor dem Geräuschhintergrund des Meeresbrausens. Die Literatur, wenn „das Zurückweichen der Funktionen es Nacht werden läßt über den Verbindungen des Lebens“, ist nicht mehr der Reichtum der Obertöne, sondern eine Erfindung von Geräuschen. Roger Caillos fürchtete, daß dadurch die Form zur poiesis der Natur regredieren würde. Diese Befürchtung ist vielleicht unbegründet. Was geschrieben wird „ertönt im Schweigen, und läßt es lange mitklingen“: Jeder Text ist ein Gongschlag. Niemals wird ein Gongschlag das Schweigen abschaffen.² Immer wird er es zum Klingen bringen.

Man kann sich demnach eine neue Hierarchie der Schreibweisen vorstellen: Die Qualität würde in der Dauer des Mitklangs bestehen. Daher würde auch der Gesang der Sirenen das Wesen der Literatur so treffend benennen – nämlich der Wunsch, sich beim Begehren des durch die Form zum Mitklingen gebrachten Schweigens zu überraschen. „Odysseus, sagt man“, schreibt Kafka, „war so listenreich, war ein solcher Fuchs, daß selbst die Schicksalsgöttin nicht in sein Innerstes dringen konnte. Vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, daß die Sirenen schwiegen, und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten“. Foucault wird nur am Rande dieses Textes schreiben, wenn er im *Denken des Draußen* sagen wird, daß die Sirenen „die Zukunft der Schrift seien“:

Ihre Musik ist das Gegenteil der Hymne: in ihren unsterblichen Worten schimmert keine Anwesenheit; nur die Verheißung der künftigen Melodie durchzieht ihre Melodie; das, wodurch sie verführen, ist nicht so sehr das, was sie hören lassen, sondern das, was von fern in ihren Worten aufleuchtet, die Zukunft dessen, was sie gerade sagen. Ihr Zauber geht nicht aus von ihrem augenblicklichen Gesang, sondern von dem, was er einmal sein wird. Was nun die Sirenen Odysseus zu singen versprechen, ist die Vergangenheit seiner eigenen Untersuchungen, die für die Zukunft in Epos verwandelt sind: „Wir kennen die Leiden all die Leiden, die die Götter auf den Feldern von Troja den Leuten aus Argos und Troja zugefügt haben.“ Dieser Gesang, der vorgetragen wird, so als sei er hohl, ist nur Lockung durch Gesang, aber er verheißt dem Helden nichts als die Verdoppelung dessen, was er erlebt, erfahren, erlitten hat, nichts als was er selber ist.

Dieser Gesang wäre also im Text der Vor-Text: die Ankündigung der Schrift an sich selbst. Gleichzeitig ihre Differenz, die Differenz als Schrift (Foucault spricht von Strand, Grotte, Abwesenheit von Präsenz), und ihre Ankündigung in actu, ihre „Afferenz“. Die Schrift ist nicht nur die Mimesis, sie ist auch eine Bahnung, die sich selbst – ihrer eigenen Zeit – voraus ist. Die Simulation des Gesangs der Sirenen, dieser „Scheinvorgang“, von dem Kafka spricht, wäre eben diese Bahnung der Schrift die, weil sie sich wieder zuschließt, während sie voranschreitet, die Form dazu bringen würde, sich an sich selbst zu erinnern. Mit anderen Worten: das Schweigen der Sirenen ist die Prophezeiung der Schrift, und die Simulation dieses Gesangs die Mimesis dieser Prophezeiung. *Prophezeiung* bedeutet hier, daß jeder Text eine Ordnung ist, in der die Details *prophetischen* Charakter haben. Dieses „Sich-selbst-im-voraus-Sein“ des Textes – ein Voraussein, das nichts anderes als diese „Anordnung endgültiger Merkmale“ ist, ist also kein Gesang, sondern ein Geräusch, genauer gesagt ein Grundgeräusch, dem des Weltalls durchaus vergleichbar – die immer nachträgliche Erinnerung an die poiesis. Der dem Schweigen beigegebene Mitklang bekommt, angesichts der Unermeßlichkeit der Intertextualität, eine solche Dimension, daß die Analogie mit dem kosmologischen Phänomen angebracht ist.

Daraus ergeben sich einige Konsequenzen. Ich möchte nur ein paar Punkte entwickeln. Die erste Konsequenz scheint mir die Unzulänglichkeit der Dichotomie von Erinnerung und Vergessen zu sein, und zwar unabhängig vom Status des Textes – ob modern oder archaisch. Um diesen Punkt zu skizzieren, gebe ich noch das Wort den Toten: Borges sagte einmal in einer Konferenz über Dantes *Comedia* folgendes:

Man hat Milton mit Dante verglichen, aber Milton kennt eine einzige Musik: er hat, was man auf englisch ‚einen erhabenen Stil‘ nennt. Diese Musik ist immer die gleiche, unabhängig von den Emotionen der Figuren. Mit Dante jedoch – wie mit Shakespeare – haben wir es mit einer Musik zu tun, die die Emotionen immer verfolgt. Ton und Akzent sind entscheidend. Jeder Satz muß laut gelesen werden. Ich behaupte es, denn wenn man Verse liest, die wirklich gut sind, die bewundernswert sind, neigt man dazu, sie laut zu lesen. Ist ein Vers gut, so kann man ihn nicht mit leiser Stimme oder gar schweigend lesen. Liest man ihn so, dann handelt es sich um keinen guten Vers. Der Vers will ausgesprochen werden. Er erinnert sich immer, daß er eine orale Kunst war, bevor er geschrieben wurde. Er erinnert sich daran, daß er ein Gesang war.

Zwei Sätze bekräftigen es. Der erste ist von Homer – oder von jenen Griechen, die wie Homer nennen – er lautet in der *Odyssee*: ‚Die Götter weben Leiden für die Menschen, damit die künftigen Generationen etwas zu besingen haben.‘ Der zweite ist viel später. Er ist von Mallarmé und wiederholt auf eine weniger schöne Art was Homer sagt: ‚Die Welt ist dafür da, um zu einem schönen Buch zu werden.‘ Wir haben hier zwei unterschiedliche Ideen. Die Griechen sprechen vom Gesang künftiger Generationen, Mallarmé spricht von einem Gegenstand – einem Ding unter Dingen – dem Buch. Der Grundgedanke ist jedoch derselbe. Es heißt, daß das Gedächtnis, die Poesie, unsere Bestimmung ist – oder das Vergessen. Aber etwas bleibt, und dieses etwas ist die Geschichte oder die Poesie, die sich nicht wesentlich unterscheiden.

Wenn wir Borges in Blanchot – oder Foucault – übersetzen, so werden wir sagen: der Text ist die Verdoppelung des Gesetzes. Unter Gesetz wird man die Verpflichtung der Schrift, das Schweigen ohne Schuld und Ausgleich des Leidens und des Todes hörbar werden zu lassen. Dieses Unhörbare hörbar werden zu lassen, das nichts anderes ist als das Grundgeräusch im Resonanzzustand, heißt in der Tat für das Gedächtnis oder zum Vergessen sein, heißt der Erinnerung an diese Unverdenklichkeit verpflichtet zu sein. Der Gesang ist rein, wenn er nur dieses Geräusch ist, jenseits aller Wertformen, jenseits aller Strophen. Der Text ist der Verrat dieser Verführungen des Gedächtnisses – eine List, die darin besteht, ihnen die Simulation von Scheinvorgängen entgegenzuhalten. Diese List fällt mit der List des logos nicht überein. Das Denken braucht diese „durchschnittliche Fläche von Wörtern“ nicht, diese Erfassung des Blicks und diese Anordnung zu endgültigen Merkmalen auch nicht. Für den logos sind diese Spuren Bahnungen, Pseudo-Passagen, das Wiederkäuen, das es zu verabschieden gilt. Aber man schreibt nur, um sich an das Unhörbare zu erinnern. Die textuelle Variation ist immer nur deswegen möglich, weil man dieses Vergessen erneuern muß. Indem sie ihr ganzes Wissen in dieses Vergessen hineinbringen, wiederholen die ökologischen Gemeinschaften sowohl das Vergessen wie das Gedächtnis. Hier bekommt der Satz Mallarmés seine volle Gül-

tigkeit: alles endet mit einem schönen Gesang. Das Buch, von dem Mallarmé spricht, existiert nur dort: in dieser Abwesenheit von Büchern. Hier bleibt wirklich etwas übrig, das man ebensogut Poesie oder Geschichte nennen wird, oder Gedächtnis und Vergessen, oder Mythos und Erzählen. Diese Wiederholung entgeht von vornherein der Antithese von Erinnerung und Vergessen, Amnäsie und Anamnese. Weder Form noch Inhalt definieren diesen Gesang, der noch naiv ist und nicht wissen kann, was der Unterschied zwischen dem Gesang und dem Geräusch sein kann, zwischen Strophe und Katastrophe – sondern seine Fülle. Jeder Gesang ist gesättigt. Hier weiß der Text um die ganze Stille, er hört in der Nacht die Sätze der Geister und im Schweigen der Zeit die klangvolle Reihe der Eigennamen. Die Fülle des Gesangs ist die Ökonomie: Gemeinschaft des Gesangs, Reziprozität der Gesten. Diese klangvolle Fülle, diese glückliche Ökologie – die Literatur als Paradies – wer sagt uns, daß sie nur den ökologischen Gesellschaften eigen ist? Joyce, Sollers, Guyotat – und die Idee von Literatur, die Barthes vorschwebte – um nur einige Namen zu nennen – dieser glückliche Transport des Unhörbaren verbietet uns, die Ambivalenz von Vergessen und Erinnerung zu vergessen. Immer in der Ordnung seiner Merkmale angerichtet („womit das Schweigen“) widersteht der Gesang der Idee der Geschichte. Er reimt sich auf jeden Fall nicht mit ihr. Hier kann nur die signifikante Konfiguration als Gegengewicht fungieren. Dann handelt es sich aber um Handlung. Hier stehen die Wörter nicht allein, sie schauen uns nicht wie Steine an. Der Mythos ist nicht schweigsam. Er kann sophistisch begabt sein. Ein Sophist aber redet, oder ist nicht.

Welchen Schluß könnte man daraus ziehen? Zuerst daß es zwei Gesetze gibt, und daß die Idee der Form zwei unterschiedliche Realitäten deckt. Als Zurückklappen des Paradigmatischen auf das Syntagmatische – um eine wohlbekannte Definition zu übernehmen – ist die Form die Bedingung ihrer Wiederholung. Sind diese Schemata, in ihrer Dauerhaftigkeit, schweigsam oder beredt? Das ist die Frage. Als Träger und Transportfläche des Wertes, sind sie leer und illegitimierbar. Sie sind dann notwendig und haben eine stiftende Funktion, sie sind die Archè selbst. Die Götter, beim Würfelwurf beschäftigt, schweigen. Diese Insistenz des Wertes kehrt wieder, Nietzsche sprache von Macht, stimmt es wirklich? Eines ist sicher: Sie sind die auctoritas, die Stimme. Die auctoritas des logos ist die Fülle einer Stimme, siehe Derrida. Hier ist das Gesetz immer wenigstens ein Satz oder eine Abfolge von Sätzen, und im Gegensatz zur notwendigen Aphonie des Kantischen Gesetzes ist die phoné eine Identität – die Identität selbst eines einzigen Satzes. Ich bin der, der ich bin. Identität des Satzes der Identität mit der Identität. Das Gesetz spricht hier hinter der Maske der Form. Die Form ist dann nicht dieses Schild der Simulation, von dem Kafka spricht. Die Bedingung der Onto-Theologie ist die Vermutung dieses ersten und

letzten Substrats: das Gemurmel der Götter oder die Sätze des Gesetzes. Alpha und Omega decken die Stille. Vielleicht ist die Bibliothek von Babel nur die Anamorphose davon.

Neben der satzgesättigten Welt gibt es noch dieses Hin und Her zwischen Stimme und Schrift, diese aphone Stimme der Schreibzeit. Hier findet ein Kampf gegen die Rückkehr der Schrift zur Stimme statt, dem André du Bouchet auf eine wunderbare Art Ausdruck verliehen hat:

„Indem ich die Stimme dort erhebe, wo eine Seite über meine Stimme Schweigen ausgebreitet hat, muß ich so schnell wie möglich vor dem Wort, das sich auf eine endgültige Art einschreiben wollte, Abstand nehmen. Um mich anzunähern. Um einem Wort ohne Ort näher zu kommen, das gleichsam zur Luft zurückgegeben wird. Ich muß mir, der in der Sprache ist, näher kommen. Anstatt noch einmal Mallarmé zu zitieren (Im Grunde ist die Welt dafür da, um in einem schönen Buch zu enden¹), werde ich behaupten, indem ich mit lauter Stimme diese ohne jene Seite, die ich vielleicht geschrieben habe, noch einmal lese, daß die Welt ohne Abschluß sein kann, und daß ein Satz zur Not als abgeschlossen betrachtet werden kann, wenn wir vergessen haben, was er bedeuten sollte. Reden kann hier unser Gedächtnis auffrischen. In der Stimme, die sich wie die Sprache, aber Tag für Tag und langsamer verändert, wird auf der Stelle das Gemeinte deutlicher. Reden bedeutet diese Veränderung wie in einer unentrinnbaren und unvorausehbaren Verlagerung des Sinns erfassen. Die Stimme, die hier entgleitet oder stecken bleibt, antizipiert in diesem Punkt.“ (In: *L'écrit à haute voix*).

Antizipieren muß man hier am Limit seiner Bedeutung verstehen. Das Unhörbare des Leidens oder des Todes hörbar machen bedeutet, wie Genet zu sagen pflegte, „für die Toten schreiben“. Genet hat dies in kaum einem Text so definitiv erreicht wie in *Les paravents* (Die Wände). Dieser Text ist ein Epos ohne Gesang, eine Tragödie ohne Katharsis. Er ist den Toten des Algerienkrieges gewidmet, geschrieben nicht nur für die Toten, sondern auch gleichsam durch sie. Hier werden die Wörter zu Steinen – oder Pfählen. Das gleiche könnte von Sades *120 Tagen* gesagt werden. Erst in dieser grausamen Mimesis wird das hörbar, was er auf schlichte Art – und um unser Gedächtnis aufzufrischen – den „Gesang“ nannte. Dieser aber ist gänzlich unhörbar. Womit, eben, das Schweigen.

Anmerkungen

- 1 Roland Barthes: Am Nullpunkt der Literatur, Frankfurt/M. 1982, S. 57-61.
- 2 Deutschen Ohren mag vielleicht der Satz von Mallarmé dabei nicht mitklingen („Jamais un coup de dés n'abolira le hasard“: „Nie wird ein Würfelwurf den Zufall aufheben.“

Flaubert und Mallarmé – Herolde des Schweigens

Das Verstummen der Literatur angesichts der Verbürgerlichung

I.

Für die literarische Avantgarde des 20. Jahrhunderts ist eine merkwürdige Mischung aus Beredsamkeit und Schweigen typologisches Konstitutionsmerkmal. In der Jahrhundertmitte erreichte nach der These von Roland Barthes die Literatur einen Nullpunkt im Schweigen der neutralen Schreibweise bei Camus, Blanchot und Robbe-Grillet.

Sie ist der Modus einer neuen Situation des Schriftstellers, es ist die Art und Weise, wie ein Schweigen bestehen kann.¹

Maurice Blanchot hat diese Tendenz zum Verstummen als die Realisierung der eigentlichen ontologischen Struktur des literarischen Umgangs mit Sprache identifiziert. Auf die Frage „Wohin entwickelt sich die Literatur?“ antwortet er „la littérature va vers elle-meme, vers son essence qui est la disparition“.²

Es soll hier keine Einschätzung vorgenommen werden, ob die heutige Gegenwartsliteratur in Frankreich oder Deutschland dieser These entspricht, und erst recht soll keine Prognose für die zukünftige Entwicklung abgegeben werden. Die von Barthes propagierte *Nullpunktliteratur* ist in ihrer prägnantesten Verkörperung, dem *nouveau roman*, zweifellos in einer Krise, welche über den literarischen Bereich hinaus von Bedeutung ist. Es besteht also eine Sackgasse der Schreibweise, es ist die Sackgasse der Gesellschaft selbst.³

Die Literatur unseres Jahrhunderts hat dieses Verstummen in den teilweise sehr geschwätzigen Höllenmaschinen der klassischen Moderne ins Werk gesetzt. Joyce, Musil und Breton stießen in ihren *Romanen* in ungeahnte Dimensionen der Selbstauflösung der Prosa vor. Am Ende des *Ulysses* steht der stumme Monolog der Molly Bloom; die Sprachlosigkeit eines mystischen anderen Zustands ist der Fluchtpunkt von Musils *Mann ohne Eigenschaften* und am Ende von Bretons *Nadja* steht ebenfalls das Schweigen. „La beauté, ni dynamique ni statique. Le coeur humain, beau comme un sismographe. Royauté du silence ... La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas.“⁴

Die Vorgeschichte dieses Rückzugs kann und muß ins vorige Jahrhundert zurückverfolgt werden. Im 19. Jahrhundert gewöhnte sich die Literatur im Universum der zeichenvermittelten Kommunikation ein Schweigen an, das in der Literaturavantgarde bis auf den heutigen Tag anhält und quasi selbstverständlich geworden ist. Ein Verständnis dieses mit dem Beginn der industriellen Revolution verbundenen Ein-

schnitts erlaubt über den Bereich der Literatur hinaus Einblicke in die Konstitutionsbedingungen der mit ihr verbundenen Gesellschaftsverfassung. Zum Begreifen der poetologischen Revolution, die die postromantische Schriftstellergeneration in Frankreich Mitte des 19. Jahrhunderts vollzog, bedarf es einer Untersuchung sowohl der innerliterarischen Konstellation jener Epochenschwelle als auch der durch den gesellschaftlichen und ökologisch-technischen Entwicklungsstandards vorgegebenen Rahmenbedingungen. Walter Benjamin hat in seinem einschlägigen Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* wohl als erster den Versuch unternommen, diesen literaturhistorischen Bruch mit dem gesellschaftlich erreichten Niveau der Technik zu vermitteln.

„Als nämlich mit dem Aufkommen des ersten wirklich revolutionären Reproduktionsmittels, der Photographie (gleichzeitig mit dem Anbruch des Sozialismus) die Kunst das Nahen der Krise spürt ... reagierte sie mit der Lehre vom *l'art pour l'art*, die eine Theologie der Kunst ist. Aus ihr ist dann weiterhin geradezu eine negative Theologie hervorgegangen, die nicht nur jede soziale Funktion, sondern auch jede Bestimmung durch einen gegenständlichen Vorwurf ablehnt. (In der Dichtung hat Mallarmé als erster diesen Standort erreicht.)“⁵

Den Säkularisierungsprozeß der Kunst, der mit dem Ende des *ancien régime* und ihrer Trennung von der Teilhabe am Ritual beginnt und in der Mitte des Jahrhunderts unter dem Druck der Entwicklung der technischen Medien (Photographie, Zeitung etc.) zum Umschlag kam, untersuchte Benjamin paradigmatisch an Werk und Person von Charles Baudelaire.⁶ In den folgenden Überlegungen soll es darum gehen, die von Benjamin aufgeworfene Frage anhand zweier weiterer Autoren der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts weiterzverfolgen: dem Romancier Gustave Flaubert und dem Dichter Stéphane Mallarmé.

Wenn ich mich hier mit dem Verstummen der Literatur im Medium des Romans und des Gedichtes beschäftige, so heißt das nicht, daß eine ganze Generation von Schriftstellern aufgehört hat zu schreiben. Zwar ist das Beispiel Arthur Rimbauds mythenbildendes Extrem dieses Prozesses des Kommunikationsabbruchs zwischen Autor und Publikum, aber in der Regel vermag ein Schriftsteller auf Schreiben und Veröffentlichchen ebensowenig zu verzichten wie ein Süchtiger auf seine Droge. Vor dem lärmenden ökonomischen und wissenschaftlichen Fortschritt, den der Anfang der bürgerlichen Gesellschaft mit sich brachte, verstummte die Inspiration der Spezialisten der Sprache, die sich vorher eher durch ein überquellendes Kommunikationsbedürfnis und Sendungsbewußtsein ausgezeichnet hatten. Die letzte Generation, die auf poetischer Intuition beruhende Werke hervorbrachte, waren die Romantiker. Danach versiegte die Quelle unmittelbarer Eingebung und aus Poeten werden reflektierte Techniker der Sprachbehandlung. Dieser Prozeß läßt sich mit individualpsychologischen Kategorien, die diese

auftretende Tendenz zur kreativen Impotenz zu verstehen suchen, nicht zureichend erfassen. Es handelt sich vielmehr um einen gesellschaftlich wirksamen Paradigmenwechsel, den Michel Foucault so beschreibt:

„... In dem Augenblick, in dem die Sprache als ausgebreitetes Sprechen Gegenstand der Erkenntnis wird, erscheint sie wieder in einer streng entgegengesetzten Modalität: schweigsame, vorsichtige Niederlegung eines Wortes auf das Weiße eines Papiers, so es weder Laut noch Sprecher geben kann, wo sie nichts anderes mehr zu sagen hat als sich selbst, nichts anderes zu tun hat, als im Glanz ihres Seins zu glitzern“.⁷

In den Werken von Gustave Flaubert und Stéphane Mallarmé läßt sich diese Veränderung besonders gut nachweisen.

II.

Die Erkenntnis der literaturhistorischen Scharnierfunktion der Flaubertschen Romane und ihrer Poetik hat sich erst spät durchsetzen können. Noch Gide hielt Hugo für den größten französischen Romancier des 19. Jahrhunderts, und Valéry übergang ohnehin verabscheuungsvoll die Prosa dieser Epoche. Als Marcel Proust Anfang der 20er Jahre die Verteidigung Flauberts übernahm, wies er ausdrücklich auf das Phänomen der bewußten Auslassung als Stilmittel seiner Romane hin. „Nach meiner Meinung ist das Schönste in der *Education sentimentale* nicht ein Satz, sondern eine Auslassung“.⁸

Mit dieser Hervorhebung des Schweigens zur Evozierung der vergangenen, der verlorenen Zeit hat Proust ihn als Vorgänger seiner eigenen Romankonzeption beansprucht. Doch erst nach dem zweiten Weltkrieg wird die Berufung auf Flaubert zu einem Ruhmestitel, wie für Nathalie Sarraute⁹, wie für den *nouveau roman* insgesamt.¹⁰ Heute hat sich die Erkenntnis der zentralen Rolle Flauberts für unsere Modernität bei Literaten und Kritikern allgemein durchgesetzt und die Diskussion um die Möglichkeiten der Literatur heute erscheint schon fast als Nachläßverwaltung seiner Werke.¹¹ Roland Barthes hat in seinem literaturtheoretischen Erstling als einer der ersten den entscheidenden Wendepunkt der neueren Literaturgeschichte mit 1850 angegeben und hierfür als Referenzautor Flaubert bemüht. „Von dem Augenblick an, als der Schriftsteller aufhörte, Zeuge des Universellen zu sein und zu einem unglücklichen Gewissen wurde (etwa um 1850), (war) seine allererste Bewegung die ..., sich durch die Form zu engagieren ... Die einheitliche klassische Schreibweise ist also zersplittert, und die gesamte Literatur von Flaubert bis heute ist damit zu einer Problematik der Sprache geworden.“¹²

Die politischen Ereignisse von 1848-51 markieren die Trennungslinie von romantischer und postromantischer Kunst. Die durch die Postromantik vollzogene stilistische Kehrtwendung ist weit mehr als die

Veränderung bzw. Weiterentwicklung einer literarischen Spezialsprache, so wie die Wissenschaften Fachsprachen entwickelten. Es ist die kategorische Zurückweisung kommunikativer und utilitaristischer Ansprüche an die Literatur. Diese jungen Neuerer wollen keine Klassenliteratur mehr machen, sondern suchen lediglich *le mot juste* für den zu beschreibenden Gegenstand. Diese Romanciers hatten ihren Lesern – den Bürgern – nichts zu sagen. Mit logischer Konsequenz bezeichnete Flaubert als Ziel seiner literarischen Poetik, „ein Buch über nichts zu machen, ein Buch ohne äußere Bindung, das sich selbst durch die innere Kraft seines Stils trägt“.¹³

Bevor ich näher untersuche, was diese innere Kraft des Stils bei Flaubert ausmacht, möchte ich das mehrdimensionale Schweigen der Postromantiker und ihrer Werke näher bestimmen.

Die Generation der Postromantiker sieht sich einer neuen, einmaligen Konstellation der Bedingungen für Literaturproduktion gegenüber.¹⁴ Zutiefst beeinflusst von der Literaturkonzeption der Romantik, ist es ihnen unmöglich, deren Unternehmen zu wiederholen. Die Romantiker adressierten sich an die 1789 abgesetzte Klasse, um ihr wieder Mut zu machen in der Profanie der bürgerlichen Gleichheit und der Fadheit ihrer ökonomisch-utilitaristischen Weltanschauung. Die Romantik hat den Autoren der Postromantik den Haß auf alles Bürgerliche übertragen und unausrottbar eingepflanzelt. In der Flaubertschen Korrespondenz wimmelt es von Flüchen auf die Bürger seiner Zeit. Im Gegensatz zu den Romantikern, die häufig adliger Herkunft waren, sind die Postromantiker überwiegend selbst Bürger. Ihre Väter sind die ökonomischen, politischen und ideologischen Repräsentanten jenes Bürgertums, das sie verabscheuen. Eine Identifikation mit der Aristokratie ist ihnen dadurch nur als Klassenverrat möglich. Als sie zu schreiben beginnen wollen, ist das Bürgertum fest an der Macht installiert. Während die Romantiker noch auf einen gesellschaftlichen Umschwung, eine politische Wende hofften, stehen die Postromantiker vor der unabwiesbaren Evidenz der integralen Verbürgerlichung der Welt. Die jungen Autoren weigern sich, zum Sprachrohr ihrer Klasse zu werden. Doch ebensowenig wie ein Klassenwechsel nach oben möglich ist, so undenkbar ist ihnen ein Klassenverrat nach unten. In dieser ausgeweglosen Situation einer mehrfachen Negation des historisch möglichen Publikums der Epoche vollziehen die Autoren der Postromantik einen Bruch mit allen möglichen Lesern, um überhaupt schreiben zu können. Ihre Literatur verstummt für den offiziellen Diskurs dieser bürgerlichen Gesellschaft, der zentral von einer utilitaristischen und patriachalischen Fortschrittsideologie geprägt war. Dennoch erreichen diese Bürgerhasser durch eine unerwartbare historische Wende, entgegen ihren ursprünglichen Absichten, ihr bürgerliches Publikum. Das als Kontrapunkt zum bürgerlichen Utilitarismus und zum Humanismus der *sozialen Kunst* für das

Volk entwickelte Kunsttheorem des l'art pour l'art wird *die* ästhetische Doktrin der Epoche.

Das Schweigen Flauberts zunächst ist das Schweigen des Dichters vor dem Publikum. Diktiert von seiner Abscheu vor seinen Zeitgenossen und seiner eigenen Klasse, hat dieses Verstummen der Postromantiker ein literarisches Programm. Es ist das Versiegen der romantischen Phantasie zugunsten eines disziplinierten Stils der Beschreibung. Flaubert beteuerte seine Zugehörigkeit zur Romantik unentwegt in seiner Korrespondenz und Emma Bovary begeistert sich an ihrer Lektüre der romantischen Klassiker. Praktisch alle zentralen Topoi der Romantik tauchen in Flauberts erstem Roman wieder auf (Liebe, Traum, Lektüre, Haß, Tod), aber es sind gerade sie, die Emma ihre vergifteten Träume und letztlich tödlichen Hirngespinnste eingeben. Sie werden von Flaubert unerbittlich selbstkritisch als falsche Firnis auf der Prosodie des bürgerlichen Alltags entlarvt, mit der kein echtes inneres Erlebnis mehr korrespondiert. Die romantischen Elegien und Wunschphantasien werden konsequent in Gegensatz zur Banalität der Ereignisse und der Mittelmäßigkeit der Personen gebracht. Eine kursorische Lektüre von Flauberts *Madame Bovary* mag die entscheidenden Anhaltspunkte für die Untersuchung des Schweigens bei Flaubert liefern.

Gleich die Eröffnungsszene liefert das Programm der stilistischen Revolution Flauberts. In einer Schule wird ein neuer Schüler vom Direktor in seine Klasse gebracht. Außer seinem gestammelten Namen braucht Charles Bovary nichts zu sagen. Der Leser begreift anhand der Beschreibung seines Hutes, welch armselige Kreatur er vor sich hat. „Es war eine jener vielgestaltigen Kopfbedeckungen, ... so ein armseliges Ding, dessen stumme Häßlichkeit Tiefen des Ausdrucks hat wie das Gesicht eines Idioten.“¹⁵

Die noch zu lebende Zukunft ist fatal bereits in dieser Beschreibung enthalten: *ridiculus sum*. Charles hat noch keinen Satz gesagt und auch später wird er sich kaum in direkter Rede äußern dürfen. Erst am Ende seines Lebens spricht er den das Buch resümierenden Satz: „Das Schicksal ist daran schuld.“ (MB 404)

Es sind nicht die Menschen, die bei Flaubert sprechen, sondern die Dinge. Bevor Emma das Recht vom Romancier bekommt, ein Wort zu sagen, erfahren wir etwas über sie durch ihre Hände. „Charles sah erstaunt, wie weiß ihre Nägel waren. Sie schimmerten, hatten fein mandelförmig geschnittene Spitzen und waren heller als Elfenbein aus Dieppe.“ (MB 23 f.)

Diese Beschreibung der Hände Emmas ist im Grunde jedoch eine der Gefühlslagen Charles'. Was er denkt oder fühlt, erfahren wir direkt nicht. Die entstehende Liebe des Landarztes zur Gutsherrentochter gilt nicht ihr, sondern ihren Schuhen. „Er liebte die Scheunen und die Ställe, er liebte den Vater Rounault, der ihm kräftig die Hand schüttelte und ihn seinen Retter nannte; er liebte die kleinen Holzschuhe von Ma-

demoiselle Emma auf den frischgewaschenen Fliesen der Küche.“ (MB 26)

Nach dem Tod seiner ersten Frau, die den Kontakt mit den Rouaults verboten hatte, nahm Charles seine Besuche wieder auf. Doch auch jetzt, wo der Weg für eine mögliche Verbindung frei ist, kommt kein Gespräch zwischen den beiden auf, sondern im Schweigen sich manifestierende Wünsche werden durch den Schrei eines Tieres ausgedrückt. „Sie sagte nichts. Charles auch nicht ... er hörte nichts als ein Hämmern im Kopf und, in der Ferne, das Gackern eine Henne, die irgendwo im Hof ein Ei legte.“ (MB 32)

Als sich nach der Heirat die große Enttäuschung bei Emma einstellt, ist die Bedingung für den späteren Weg in die Katastrophe nicht die Desillusionierung, sondern ihre Unfähigkeit, sich dem Ehemann oder jemand anderem mitzuteilen. „Vielleicht hätte sie all diese Dinge irgend jemand anvertrauen wollen. Aber wie konnte sie einem so unbegreifbaren Unbehagen Ausdruck verleihen, das sich wie die Wolken veränderte und in alle Richtungen wirbelte wie der Wind? Ihr fehlten also die Worte, die Gelegenheit.“ (MB 53)

Sicher liegt diese Kommunikationsstörung auch an der Beschränktheit ihres dreist zufriedenen Ehemannes und der Inkompetenz des gefräßigen Pfarrers. Es lastet jedoch so etwas wie ein allgemeiner Fluch auf den Personen Flauberts, der die Unmöglichkeit sich mitzuteilen fatalistisch festschreibt. In seiner Poetik bezeichnet er dies als das „indisible“. Emma erstickt an ihren Backfischträumen, die durch die romantische Lebensverzweiflung und Liebes- und Todessehnsucht vermischt Romane der Epoche in ihr genährt worden waren. „Ihr Dasein aber war kalt wie ein Speicher, dessen Fenster nach Norden gehen, und die Langeweile, diese lautlose Spinne, webte im Schatten ihr Netz in allen Winkeln ihres Hauses.“ (MB 58)

Während Emma sich immer mehr vor ihrem Ehemann verschließt, vermischt sich ihr ennui mit existentieller Angst. Melancholie wird jedoch nicht ihr, sondern einem Hund zugeschrieben. Emma selbst fällt nach seiner Betrachtung in tiefes Schweigen. „Dann betrachtete sie den melancholischen Ausdruck des schlanken Tieres ... Die Sonne ging unter ... sie begann sich zu fürchten ... kehrte schnell auf der Landstraße nach Tosten zurück, sank zu Hause in einen Lehnstuhl und sprach den ganzen Abend kein Wort.“ (MB 58 f.)

Der Untergang der romantischen Sonne¹⁶ läßt die Poesie des Daseins verschwinden, zurück bleibt die pure Lebensangst. Die Darstellung von Yonville-l'abbaye, die sich am Anfang des zweiten Buches des Romans befindet, wirft einen unerbittlichen Schatten voraus auf die kommenden Ereignisse und resümiert deren fatalen, am Lauf der Welt nichts ändernden Automatismus. Diese Beschreibung der ewigen existentiellen Trostlosigkeit des Daseins enthält hier eine fast mythische Dimension. „Seit den Ereignissen, die hier erzählt werden sollen, hat

sich nichts verändert in Yonville. Die blecherne Trikolore dreht sich noch immer auf dem Kirchturm; noch immer flattern die beiden Kattunwimpel vor dem Laden des Modewarenhändlers im Wind; die Fötusse in der Apotheke, wie Bündel aus weißem Zunder, verfaulen mehr und mehr im trüben Alkohol, und über dem Tor des Gasthauses zeigt der alte goldene Löwe den Vorübergehenden immer noch seine ‚Pudelmähne‘.“ (MB 89)

Die eigentliche Handlung des Romans hat noch nicht begonnen, und doch sind die Würfel über die Personen schon gefallen.

Diese wenigen Anmerkungen zum Beschreibungsstil in *Madame Bovary* sollen genügen, um zu zeigen, daß das Schweigen in Flauberts Romanen ein beredtes Schweigen der Dinge ist. Flaubert läßt sich auf eine bis dahin nicht gekannte Weise auf die Dingwelt ein. Es ist kein historischer Zufall, daß diese neue Beschreibungstechnik zu diesem historischen Zeitpunkt auftaucht. Die durch die Prosperität des wissenschaftlich-technischen Fortschritts proliferierende Dingwelt übernimmt zunehmend das gesellschaftliche Kommando. Diese Entfesselung der Objekte war epistemologisch begleitet durch das neuartige Bewußtsein von der radikalen Endlichkeit der Dingwelt und der Menschen. Seine minutiöse Beschreibungskunst der Dinge ist es, die Flaubert den Titel eines Realisten einträgt. Dabei ist Flauberts Erzählstrategie gerade durch eine systematische Aufhebung des Unterschieds von Wirklichkeit und Traumwelt gekennzeichnet. Gérard Genette hat in seiner Untersuchung des Schweigens bei Flaubert (er verwendet den Plural) am Beispiel Emma Bovarys eindrucksvoll nachgewiesen, daß die Besonderheit der Flaubertschen Beschreibungen in diesem vielsagenden Schweigen der Dinge besteht, „cette vibration qui s'interpose entre un réseau de signes et un univers de sens, défait un langage et instaure un silence. Cette transcendance frustrée, cette *évasion* du sens dans le tremblement indéfini des choses, c'est l'écriture de Flaubert dans ce qu'elle a de plus spécifique.“¹⁷

Die wohl weitreichendste Interpretation dessen, was man das misanthrope Schweigen Flauberts nennen könnte, ist sicherlich Jean-Paul Sartres umfangreiches und unabgeschlossenes Spätwerk *Der Idiot der Familie*.¹⁸ Sartre beginnt seine Studie mit einer individualgeschichtlichen, aus dem Frühwerk hergeleiteten Untersuchung der Person Flauberts. Dabei läßt sich seine These wie folgt zusammenfassen. Mangel an Gegenseitigkeit und Liebe in der Mutterbeziehung der frühen Kindheit führen beim Kleinkind Gustave zu Geistesabwesenheiten und zu einer gestörten Beziehung zur Sprache. Alles begann mit jener schlechten Eingliederung in die Welt der Sprache, die sich künftig in einem dialektischen Wechsel von Schweigen und Wiederkäuen äußert. (IF 1, 39)

Auch vom Vater gekränkt und als Zweitgeborener zurückgesetzt, gelingt es der familiären Umgebung nur durch Gewalt, ihn aus seiner stummen Anwesenheit in der Welt zum kommunikativ-sprachlichen Universum herüberwechseln zu lassen. Zunächst im Theaterspielen und dann in der Literatur sucht er Linderung und Rache für die erlittenen Verletzungen. „Mit fünfzehn will er durch seine Komödie des Schweigens seine Kindheit wiederherstellen.“ (IF 1, 41)

Die pantheistischen Ekstasen der Protagonisten im Flaubertschen Frühwerk belegen den Riß, den Flaubert zwischen Intuition und Diskursivität empfand. „Wenn wir auf diese Tricks nicht hereinfallen, werden wir seine frühere Schweigsamkeit um so besser verstehen. Zunächst werden wir begreifen, daß es keine wirkliche Schweigsamkeit war ... Unmöglich, weil der Fluß des Erlebten nicht aufhört, Wörter zu bewegen, durcheinanderzuwirbeln, wobei er sie bald an der Oberfläche hält, bald verschlingt und unsichtbar unter dem Wasser treiben läßt. Unmöglich vor allem, weil das Schweigen selbst ein verbaler Akt ist, ein Loch in der Sprache, das als solches nur erhalten werden kann als eine virtuelle Benennung, deren Sinn durch die Totalität des Wortes definiert ist.“ (IF 1, 40)

Nach Sartre wird die Flaubertsche Prosa immer etwas vom Autismus seiner ersten Jahre bewahren. Die frühkindlichen Geistesabwesenheiten müssen als signifikant für die Sprach- und Literaturkonzeption des späteren Romanciers angesehen werden. Die Integration in die Welt des Diskurses gelingt bei Flaubert jedoch nicht restlos. Krankheiten treten auf, die das Abitur verzögern; das angefangene Jura-Studium muß nach zwei Jahren abgebrochen werden, da eine mysteriöse Nervenkrankheit ihn zum Rückzug aus dem Berufsleben zwingt. Da Gustave nicht absolut stumm sein kann, verfällt er früh in ein Schweigen zweiten Grades: Er ist dumm. Das relative Schweigen der Dummheit ist die Sprache der Gemeinplätze, die er später in Wörterbuchform sammelt. Sie ist der Versuch, das fundamentale Schweigen, durch das in unserer atomisierten Gesellschaft der individuelle Diskurs geschlagen ist, durch komplizenhaft-gleichgültige Geschwätzigkeit zu übergehen. „Jenes Geschwätz, das uns betäubt: die Gemeinplätze ... diese Passe-partout-Wörter sind Schweigen, dieses geräuschvolle Schweigen tauscht man wie Waren aus.“¹⁹

Doch mit dem Theater und darauf mit dem Schreiben geht Flaubert zum Gegenangriff über. Im komplexen literarischen Verfahren seiner Prosa wird das Schreiben zu einer Art Selbstmordunternehmen. „Verschwinden heißt für Gustave die letzte Konsequenz aus dem väterlichen Fluch ziehen.“ (IF 2, 333)

Da er einem realen Selbstmord aus dem Wege geht, bietet sich die Literatur als Ersatzlösung an. „Der Künstler wird nur dann die Gegenschöpfung hervorbringen, wenn er zu einem bewußten Toten wird und gegenüber dem ganzen Leben, einschließlich seines eigenen, den Ge-

sichtspunkt des Todes einnimmt ... das gedruckte Buch wird zu einem permanenten Derealisierungszentrum.“ (IF 2, 335)

Im Selbstmordunternehmen Literatur muß der Autor zum Kamikaze werden. Bereits im Frühwerk findet sich bei Flaubert dieser Imperativ. „Das Kunstwerk ist das einzige Strandgut eines langen Schiffbruchs, in dem der Künstler Leib und Leben verloren hat.“ (IF 2, 344)

Soweit wäre Flaubert ein Fall für die Psychopathologie. Doch Flauberts Ästhetik ist ein wichtiger Teil einer Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts, denn seine die Merkmale des Autismus tragenden Romane fanden zu seiner Zeit viele Leser. In Fortsetzung seiner Perspektive auf Flaubert drängt sich Sartre folgende Frage auf: „Wie hat das Irresein eines einzelnen zum kollektiven Irresein werden können, und, mehr noch, zur ästhetischen Räson seiner Epoche?“ (IF 5, 35)

Zur Beantwortung dieser Frage bedarf es des Zusammenspiels individualgeschichtlicher und historischer Herleitungen. Wenn Sartre sein Unternehmen der Interpretation von Leben, Werk und Epoche Flauberts als eine „Hermeneutik des Schweigens“ (IF 5, 31) bezeichnet, so liefert dieser Begriff das verbindende Band der psychologischen, literaturkritischen und historischen Dimension seiner Untersuchung und gibt zugleich einen Schlüssel zum Verständnis des Titels seiner Studie an die Hand. Gustave, der nach seinen Schwierigkeiten mit der Alphabetisierung das relative Schweigen der Dummheit wählt, kät mit Vorliebe die Allgemeinplätze der anderen unendlich wieder, simuliert sie als Schauspieler, schreibt sie nieder. So verschafft er sich schrittweise die Fähigkeit, das Schweigen des Idioten in die Literatur einzuführen. Die Auslöschung der Instrumentalität der Sprache im Antiutilitarismus der l'art-pour-l'art-Bewegung ist zunächst ein je individueller Rückzug ins Imaginäre, ein Abwandern ins „Schweigen der bösen Bilder“²⁰. Auf der Ebene des literarischen Stils finden wir dieses Schweigen auf jeder Seite der Romane Flauberts wieder. „Der Stil ist das Schweigen der Rede.“ (IF 3, 1007)

Flaubert ist der vielleicht erste Schriftsteller, für den das In-der-Welt-sein zum Im-Wort-sein wird. Die Bearbeitung der Sprache als Material wird zur eigentlichen und einzigen Aufgabe der Literatur. „Sobald man nämlich in sie eintritt, um sie zu bearbeiten, und nicht, um sich ihrer zu bedienen, kommt man niemals mehr aus ihr heraus ... Der Eintritt in die Literatur gleicht dem Eintritt in einen Orden: man weiht sein Leben und seine Seele dem Imaginären, insofern es in den Wörtern Gestalt annimmt.“ (IF 2, 325/330)

Der Rückzug des l'art-pour-l'art in den imaginären Sprachraum beinhaltet eine Veränderung im Verhältnis von Realem und Imaginärem. Während vorher die literarischen Produkte z. B. der Romantik der gesellschaftlichen Realität als Gegenwelt gegenüberstanden wie der Traum zum Wachzustand, hebt die literarische Praxis der Postromantik diese Dualität auf. „Das Imaginäre (wird) zum ersten Mal in der Litera-

tur kein Mittel zur Aufdeckung des Wahren mehr, sondern wird gegen die Wahrheit zum grundlegenden Ziel der literarischen Kunst ... durch den objektiven Geist zwingt sich ihnen die Überzeugung auf, daß die Literatur keinen andren Bereich als das Anti-Reale oder die reine Irrealität hat ... Die Nachromantiker haben das Imaginäre gewählt, um schreiben zu können.“ (IF 5, 132/144)

Hier trifft sich Sartres Analyse mit Michel Foucault, der auf die umwälzende Neuerung der Flaubertschen Ästhetik eindringlich hingewiesen hat: „Das 19. Jahrhundert hat eine Region der Einbildungskraft entdeckt, deren Kraft frühere Zeitalter sicher nicht einmal geahnt haben. Diese Phantasmen haben ihren Sitz nicht mehr in der Nacht, dem Schlaf der Vernunft, der ungewissen Leere, die sich vor der Sehnsucht auftut, sondern im Wachzustand ... Man braucht, um zu träumen, nicht mehr die Augen zu schließen, man muß lesen ... Das Imaginäre konstituiert sich nicht mehr im Gegensatz zum Realen, um es abzuleugnen oder zu kompensieren; es dehnt sich von Buch zu Buch zwischen den Schriftzeichen aus, im Spielraum des Noch-einmal-Gesagten und der Kommentare; es entsteht und bildet sich heraus im Zwischenraum der Texte. Es ist ein Bibliotheksphänomen.“²¹

Diesem schweigenden, im Imaginären wuchernden Zwischenraum der Texte will Sartres Lektüre Flauberts interpretativ näher kommen. Dabei geht es ihm nicht lediglich um ein immanentes Textverständnis oder biographisches Erklärungsmuster, sondern im Rahmen seiner Rezeptionsästhetik ausgerichteten Literaturtheorie um das Phänomen der epochalen Durchsetzung Flauberts beim Publikum. Den Erfolg bei seinen Lesern rekonstruiert Sartre als eine Haßlektüre, deren Grundlage die Klassenauseinandersetzungen von 1848 sind. „Das Gehäßte ist die Welt, wie sie im Buch dargestellt wird, der Mensch, den man darin zeigt und der die Beständigkeit des Hasses verbürgt, denn der Schriftsteller hat ihn seinem Wesen nach hassenswert gemacht.“ (IF 5, 345)

Die Wirksamkeit dieser Haßlektüre beruht nun gerade darauf, daß die realen historischen Ereignisse, die diese Misanthropie hervorgerufen haben, mit keinem Wort erwähnt werden und doch überall im Roman präsent sind. „Die ganze Zeit, während die Kapazität liest, spürt und erlebt sie ihre Mordgelüste wieder, findet sie deren Beweggründe in ihrer Geschichte wieder: diese Geschichte ist zwischen den Zeilen da.“ (IF 5, 334)²².

Schließlich zielt Sartres *Hermeneutik des Schweigens* noch auf ein methodisches Problem sozialwissenschaftlicher Forschung. Geschichtliche Rekonstruktionen (von Biographien) haben es immer mit zweierlei Arten von Fakten zu tun: Objektiven Dokumenten und Fakten stehen subjektive Gefühle und Erlebnisse gegenüber. Sartres Biographismus macht es sich zur Aufgabe, auch wenn die Fakten schweigen – wie beispielsweise über die frühe Kindheit Flauberts – das „gelebte Gefühl“ (IF 1, 7) eines Individuums zielsicher und mit methodischer Strenge an-

geben zu können. Jenseits des kontingenten Schweigens der Fakten erscheint die Ganzheit einer Person.

Auch wenn Sartre seine abschließende Interpretation von *Madame Bovary* nicht abschließen konnte²³, so stellt sich bei der Lektüre der abgeschlossenen Bände das Gefühl ein, den wirklichen Gustave Flaubert kennengelernt zu haben. Die Kombination von dokumentarischer Wahrheit und imaginativer Rekonstruktion führt zu einem suggestiven Ergebnis: Sartre selbst sprach bezeichnenderweise von seiner Flaubert-Studie als von einem „Roman, der wahr ist“²⁴.

Sartres *Der Idiot der Familie* ist Höhepunkt und möglicherweise Endpunkt eines neuzeitlichen Phänomens, das Jochen Hörisch mit der Formel von der „Wut des Verstehens“²⁵ umschrieben hat. Die im Vorwort der Schrift gestellte Ausgangsfrage: „Was kann man heute von einem Menschen wissen?“ (IF 1, 7) bezeugt ein solches hybrides hermeneutisches Projekt. Im Fall der Beziehung von Sartre zu Flaubert mag das von mir thematisierte Schweigen des Romanciers die zentrale Antriebsfeder zur Durchführung des auf fast 3000 Druckseiten ausgebreiteten Interpretationsunternehmens gewesen zu sein, wie Alain de Lattre vermutet hat. „C'est peut-être le silence de l'auteur qui vous fait tant parler.“²⁶

III.

Auch Stéphane Mallarmé spielte in der französischen Literaturgeschichte noch bis zum 2. Weltkrieg eine eher untergeordnete Rolle. Dieser hauptsächlich von einigen angehenden jungen Schriftstellern geschätzte Außenseiter war zudem der Verfasser eines nur schmalen Lebenswerkes. Die häufig, bereits zu seinen Lebzeiten konstatierte „Dunkelheit“ seiner Gedichte versperrte ihm lange Zeit den Zugang zum Leser.²⁷

André Breton hat im ersten surrealistischen Manifest lakonisch Mallarmés Verschwiegenheit gepriesen. „Mallarmé ist surrealistisch im Verschweigen“.²⁸ Allerdings gibt diese Übersetzung den Gedanken Bretons nur ungenau wieder, denn die Formel: „Mallarmé est surréaliste dans la confidence“²⁹ meint weniger das Schweigen als die verschwiegene Mitteilung.³⁰

Doch in der weiteren Entwicklung des Surrealismus spielte Mallarmé keine entscheidende Rolle.³¹

Immer noch kein Autor des großen Publikums, ist Mallarmé seit der Biographie Mondors³² und der von ihm erstellten Gesamtausgabe³³ von kanonischer Bedeutung für die französische Poesie des 19. Jahrhunderts. So läßt sich heute feststellen, daß Mallarmé in der Geschichte der Poesie eine Position einnimmt, die derjenigen vergleichbar ist, die Flaubert in der Entwicklung des Romans innehat, auch wenn beide rein

zeitlich nicht der gleichen Generation angehören. Mallarmés Ausgangspunkt war die Langeweile Baudelaires und Flauberts. Ein wichtiger Teil seiner Gedichte steht noch deutlich im Zeichen des Verfassers der *Fleurs du mal*. Die Anfangszeile von *Brise marine*, einem der berühmtesten Gedichte Mallarmés: „La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres“³⁴ ist ein paraphrasierendes Echo auf die Langeweile Emma Bovarys. „A quoi bon? A quoi bon? ... J'ai tout lu.“³⁵

Als Person stiller und scheinbar gemäßigter als die beiden erwähnten Vorgänger, ist Mallarmés Ablehnung der bürgerlichen Gesellschaft radikaler. Möglicherweise spielt bei dieser zusätzlichen Schraubendrehung der Wagner-Schock der französischen Literaten die zentrale Rolle. Die gesteigerte Bemühung um eine literarische Nachahmung der Wagnerschen Musiksprache in der Poesie führt zu einer extremen Individualisierung der Schreibweisen. Mallarmé hat dies selbst sehr genau erkannt: „Wir erleben in diesem Augenblick ... ein in der ganzen Dichtungsgeschichte wirklich außerordentliches, einzigartiges Schauspiel: jeder Dichter spielt auf einer ihm ganz allein eigenen Flöte die Weisen, die ihm gefallen: zum erstenmal seit Anbeginn singen die Dichter nicht mehr vor dem Chorpult.“³⁶

Dieser Rückzug in das Selbstgespräch und den Monolog der Sprache ist keine willkürliche Entwicklung, sondern konsequente Reaktion auf die gesellschaftlichen Bedingungen der Literaturproduktion. „Was mich anlangt, den Fall eines Poeten in dieser Gesellschaft, die ihm nicht zu leben gestattet, so ist es der Fall eines Mannes, der sich isoliert, um sein eigenes Grab zu skulptieren.“³⁷

Die negative Reaktion auf seine soziale und ästhetische Position schlägt jedoch um in eine aktive Ablehnung jeglicher Form von literarischer Konformität. „Die Haltung des Poeten in einer Epoche wie dieser, wo er sich angesichts der Gesellschaft im Streik befindet, ist, sämtliche verdorbene Mittel, die sich ihm nur anbieten können, beiseite zu schieben.“³⁸

Der Streik beinhaltet nicht nur eine Zurückweisung jeglicher korrumpierender gesellschaftlicher Integrationsversuche (Ehrungen, Auszeichnungen, Preise etc.). Er tangiert das Werk und Leben des Autors selbst. Das Reflexivwerden der Poesie führt bei Mallarmé zu einem an literarische Impotenz grenzenden Holocaust der Wörter. Diese Selbstzensur des lyrischen Ichs führt Mallarmé an den Rand des Wahnsinns, wie nicht nur seine Korrespondenz, sondern auch einzelne Stellen seines Werkes belegen.³⁹

Als sich Maurice Blanchot in den 40er Jahren zum beredten Fürsprecher der Mallarméschen Poetik machte, so betonte er besonders dessen Tendenz zur Zerstörung der Allgemeinsprache.⁴⁰ Unter expliziter Berufung auf Blanchot führt wenige Jahre später Roland Barthes das Mallarmésche Werk in seine Literaturtheorie ein. „Die typographische Agraphie Mallarmés will um die spärlich gesetzten Wörter eine

Zone der Leere schaffen, in der die von ihren sozialen und schuldig gewordenen Harmonien befreiten Wörter endlich nicht mehr wiederhallen ... Diese Kunst hat die Struktur des Selbstmordes: das Schweigen ist darin eine homogene dichterische Zeit, die das Wort zwischen zwei Schichten zwingt und es zerspringen läßt, weniger wie das Bruchstück eines Kryptogrammes als vielmehr wie ein Licht, eine Leere, einen Mord, eine Freiheit ... Die Sprache Mallarmés ist wie Orpheus, der das, was er liebt, nur retten kann, indem er darauf verzichtet und der sich trotzdem ein wenig umwendet; sie ist die bis an die Grenzen des gelobten Landes geführte Literatur, das heißt an die Grenzen eines Landes ohne Literatur, von dem aber doch gerade der Schriftsteller zu künden hätte.“⁴¹

Die Literatur stirbt einen Tod in Schönheit, mehr noch: Sie wird vom sich selbst tötenden Dichter umgebracht. Mallarmés orphische Erklärung der Erde will sich selbst nicht a-historisch, sondern als bestimmte Verweigerungsform gegenüber einer spezifischen Gesellschaft. Die perspektivischen Möglichkeiten einer solchen Interpretation des Mallarméschen Werkes machen verständlich, warum Jean-Paul Sartre, führender Vertreter eines gesellschaftlichen Engagements der Literatur, Mallarmé und sein Werk sehr bewunderte. „Mallarmé dürfte sehr verschieden von dem sein, das man von ihm gegeben hat. Es ist unser größter Dichter ... Sein Engagement erscheint mir so total wie möglich: gesellschaftlich wie politisch.“⁴²

Der untergründige Dialog, den Sartre spätestens seit den 40er Jahren mit Mallarmé führte⁴³, ist unter dem Getöse der Schlachten um das Für und Wider einer gesellschaftlichen, sozialen oder gar politischen Bindung der Literatur untergegangen. Dabei hatte Sartre bereits 1953 in einem kurzen Beitrag in Raymond Queneaus Sammelband *Les écrivains célèbres* eine erste existentialistische Mallarmé-Lektüre vorgelegt. Ausgehend von der nach Sartre keineswegs zufälligen Anfangszeile des Mallarméschen Gedichtsbandes, deren erstes Wort *Nichts* heißt, kommt er zu Schlußfolgerungen, die auf der Linie der Analysen von Barthes und Blanchot liegen.

Da das Gedicht ein Selbstmord des Menschen und der Poesie ist, muß sich das Sein schließlich über diesem Tod schließen, muß der Moment der poetischen Fülle dem der Annullierung entsprechen ... das ist die innere Bewegung dieser noch nie dagewesenen Gedichte, die gleichzeitig schweigende Worte und gezinkte Gegenstände sind.“⁴⁴

Sartre bereitete Anfang der 50er Jahre eine ausführliche Biographie Mallarmés vor, in der er in Ausführung der in *Das Sein und das Nichts* entwickelten existentiellen Psychoanalyse eine Verbindung von Person, Epoche und Werkdeutung herzustellen sich vornahm. Er ließ diese Studie unabgeschlossen liegen und sie galt seit dem Bombenanschlag auf seine Wohnung während des Algerienkrieges als verschollen. Die ausführlichen Passagen zu Mallarmé in *Idiot der Familie* belegen

die Bedeutung, die Sartre dem symbolistischen Dichter beimaß. „Die Wissenschaft des Negativen, dieses Nichts, das wie ein Schneeball sich um andere Nichtse bereichert, um seine Artikulation wieder einzuziehen und sich jenseits der Auslöschung der Erscheinungen als das imaginäre Nichts oder als die Imaginarität des Nichts zu offenbaren, hat natürlich Stéphane Mallarmé zur höchsten Vollendung gebracht.“ (IF 4, 203)

Auch bereits im Vorwort zu den *Gesammelten Werken* Jean Genets, das parallel zur Mallarmé-Studie entsteht, ist der Verfasser von *Un coup de dés* ein wichtiger Referenzpunkt der Interpretation. Sartre zieht nicht nur mehrfach die Arbeiten Blanchots heran, sondern er vergleicht direkt die poetischen Verfahren von Genet und Mallarmé. „Aus dem Gemisch der subjektiven Eindrücke sprudeln vollständige Wörter, Gedicht-Wörter hervor ... sie sind eiskalt, lackiert, pomphaft, sie wenden sich an einen anderen und fliehen Genet in die Nacht des Nicht-Wissens: ‚Anspielungswörter, sich auf gleichbleibendes Schweigen reduzierend‘, wie die Mallarmés ... Diese Poesie im Rohzustand ist der ungewöhnlichste Versuch zur Rettung des Heiligen inmitten des Schiffbruchs des profanen Menschen.“⁴⁵

In dem schließlich 1979 veröffentlichten wiederaufgefundenen Fragment der Mallarmé-Studie Sartres steht der Tod Gottes am Ausgangspunkt der Überlegungen. „Die Dichter von 1850 spüren bis ins Mark ihrer Knochen jenen Bruch, den die ungeheuren Fortschritte der Areligiosität in der Geschichte Europas verursacht haben. Von diesem unheilbaren Riß sind sie die Zeugen und die ersten Opfer ... Es sind Waisenkinder Gottes.“ (M 12/19)

Die unwillige und doch aufrichtige Akzeptierung dieser historischen Konstellation prägt nach Sartre die Poesie in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts: „Die Poesie will sich als Scheitern, um das Scheitern der Religion im Schmerz zu erleben ... von 1860 bis 1900 streikt die Literatur durch Verstummen.“ (M 24/29)

Nachdem die Poesie die Aufgabe verloren hat, Sprachrohr des Absoluten zu sein, schafft sie sich selbst gegen das Gleichheitsideal des Bürgertums und gegen den Szientismus der Epoche eine Art von Ersatzreligion in der Literatur selbst, die sich nicht mehr auf eine reale adlige Klasse stützt, sondern von einer Phantomaristokratie distinguierteter Literaten geführt wird. „Die Poesie entdeckt für sich eine neue Mission: sie wird gegen die Wahrheit einen Gespensteradel rekonstruieren; gegenüber den öffentlichen Wahrheiten der Wissenschaft wird sie eine Ordnung des Nichtmittelbaren errichten.“ (M 36)

Die von dieser mystischen armen Ritterschaft des poetischen Wortes behauptete Unkommunizierbarkeit ist für Sartre Folge des sozialen Atomismus der bürgerlichen Gesellschaft. „Seit langem ist das Gesellschaftsleben nur eine gemeinsame Flucht; alle Sujets sind untersagt; die ‚Welt‘ hat beschlossen, zu reden, um nichts zu sagen. Trotzdem erken-

nen weder die neuen Herren noch die Dichter das schweigende Geschwätz der Salons in der Stummheit der Poesie wieder, die beschlossen hat, zu reden, um nichts zu sagen ... die Dichter machen sich zu Echos des Schweigens.“ (M 64 f.)

Auf annähernd theoretischem Niveau hat Sartre den inneren Zusammenhang von postromantischer Poetik und bürgerlicher Gesellschaftsverfassung im 19. Jahrhundert erst 20 Jahre später in der Flaubert-Studie rekonstruiert. Methodisch und inhaltlich steht die Mallarmé-Studie dem Spätwerk deutlich näher als den Studien der 50er Jahre.

Bereits vor Blanchot, Barthes und Sartre hatte Walter Benjamin in den 30er Jahren Mallarmés Werk als einen literaturhistorischen End- und Umschlagspunkt erkannt. Während er für Flaubert nur wenig Interesse aufbrachte, sah er als Fluchtpunkt der von ihm entzifferten Entwicklung des Kunstwerkes die Literaturkonzeption von Mallarmé. „Nun deutet alles darauf hin, daß das Buch in dieser überkommenen Gestalt seinem Ende entgegen geht. Mallarmé, wie er mitten in der kristallinen Konstruktion seines gewiß ‚traditionalistischen Schrifttums‘ das Wahr-bild des Kommenden sah, hat zum ersten Mal in ‚Un coup de Dés‘ die graphischen Spannungen der Reklame ins Schriftbild verarbeitet.“⁴⁶

In den spärlichen Interpretationen zum Werk Mallarmés, die Benjamin hinterlassen hat, wird der Rückzug des symbolistischen Dichters in den elfenbeinernen Turm der Poesie als ein Verstummen gedeutet. „Mallarmés Gedicht ist die ‚tour d’ivoire‘, der elfenbeinerne Turm, so weiß und blendend, daß er kaum mehr sichtbar im schweigenden Äther badet.“⁴⁷

Mallarmé hat seine Poetik selbst in so vollkommener Weise formuliert, daß zum Abschluß dieses Abschnittes noch ein längeres Zitat von ihm stehen soll:

„A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n’est pour qu’en émane, sans la gêne d’un proche ou concret rappel, la notion pure.

Je dis: une fleur! et, hors de l’oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d’autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l’absente de tous bouquets.“⁴⁸

Dieses vibrierende Moment im Prozeß des Verschwindens hält den geheimen Optimismus der verbalen Vernichtungsstrategie der postromantischen Poetik unnachahmlich fest: „Rien ... n’aura eu lieu ... que le lieu ... Toute Pensée un Coup de Dés.“⁴⁹

„Um sich vor den Sirenen zu bewahren, stopfte sich Odysseus Wachs in die Ohren und ließ sich am Mast festschmieden ... Nun haben die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als den Gesang, nämlich ihr Schweigen. Es ist zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar, daß

sich jemand vor ihrem Gesang gerettet hätte, vor ihrem Schweigen gewiß nicht.⁴⁵⁰

IV.

Die unmittelbare Sprachlichkeit des Erfahrens, Fühlens und Denkens ist wohl eines der grundlegendsten Strukturmerkmale des historischen Menschen, so wie er sich in der westlichen Zivilisation, geprägt vom griechischen Logos, herausgebildet hat. Doch nicht nur in der asiatischen Philosophie (Buddhismus, Taoismus), auch in der europäischen Kultur gibt es seit jeher gegenläufige Bewegungen. Von mittelalterlichen Mystikern führt eine Spur in unsere Neuzeit, an der Flauberts „indisible“ und Mallarmés „poesie pure“ zweifellos teilhaben. Die galoppierende Entwicklung von Mathematik, Naturwissenschaften und Technik untergräbt im Herzen der abendländischen Logik deren eigene Grundlagen, nämlich die Annahme der dialogisch aufgefaßten Sprachlichkeit als zentraler Erfahrungsinstanz für Wirklichkeit. *Wirklichkeit* wird nunmehr definiert von den Konstrukten der Naturwissenschaften und durch die Massenmedien vermittelt erfahren. Demgegenüber unterliegen literarisches und sprachliches Wissen einer rapide fortschreitenden gesellschaftlichen Entwertung. Bereits Goethe zweifelte an der sprachtheoretischen Deutung des Anfangs des Johannes-Evangeliums.

Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort.

Die Anfangszeile der Luther-Übersetzung wollte er im Sinne seines prometheischen Weltbildes durch: „Im Anfang war die Tat“⁴⁵¹ ersetzen. Angesichts der politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen seiner Zeit verstummte Hölderlin gar im selbst gewählten Schweigen seines Tübinger Turms. „Hölderlins Verstummen ist nicht als Annullierung seiner Dichtung ..., sondern in gewissem Sinn als ihre letzte Erfüllung und höchste Folgerichtigkeit zu deuten.“⁴⁵²

Das 20. Jahrhundert hat in eine noch brutalere Entwertung des gesprochenen und geschriebenen Wortes geführt. Wittgensteins berühmtes Diktum: „Worüber man nicht sprechen kann, soll man schweigen“⁴⁵³ formuliert den gesellschaftlichen Zwang zum Verstummen der Literatur als einen konsensfähigen Imperativ. Die poetologische Neuerung der Postromantik im Umgang mit Sprache und Schweigen steckt auch heute noch die Grenzen der Möglichkeiten literarischer Produktion ab.

Es wurden im 20. Jahrhundert mehrere grundlegende Versuche unternommen, die Literatur aus ihrem geschwätzigen Schweigen herauszuführen und wieder zum Sprechen zu bringen. Hierzu lassen sich die Projekte von B. Brecht ebenso zählen wie das Werk A. Artauds. Auch das philosophische und literaturtheoretische Unternehmen Sartres läßt sich hier einordnen. Es entgeht allerdings der Versuchung, die Litera-

tursprache nach klassischem Vorbild wieder reinstrumentalisieren zu wollen, so wie es bei den Autoren und Theoretikern des sozialistischen Realismus angestrebt wird. Sartre sieht seine eigenen Bemühungen als transzendierende Fortsetzung des Wirkens der Autoren der Moderne: „Ich glaube, was geschrieben ist, ist ... aus dem Schweigen übersetzt. So habe ich vor allem Autoren gesucht, bei denen man hinter dem, was sie schreiben, ein Schweigen errät. Genau das ist Schreiben: es ist eine Ausformung eines Schweigens – eines Schweigens, das sehr voll ist.“⁵⁴

So eminent sich Sartre als Kritiker Flauberts hervorgetan hat, so sehr muß sein eigenes Werk nicht nur im Bruch, sondern auch als Fortsetzung dieser Tradition verstanden werden. Seine Polemik gegen das Schweigen bürgerlicher Literatur läßt sich teilweise als Exorzismus der eigenen Versuchungen identifizieren, kannte doch bereits der angehende Schriftstellerlehrling Poulou die Dialektik von Schreiben und Schweigen: „Als Mystiker bemühte ich mich darum, das Schweigen des Seins durch ein lästiges Geräusch von Wörtern zu enthüllen.“⁵⁵

In der viel geschmähten und wenig gelesenen programmatischen Schrift seiner Literaturtheorie, *Was ist Literatur?* aus dem Jahre 1947, hält Sartre eine eindrucksvolle Balance zwischen diesen beiden Seiten. „So ist von Anfang an der Sinn nicht mehr in den Wörtern enthalten, weil er es vielmehr ist, der es ermöglicht, die Bedeutung eines jeden von ihnen zu verstehen; und obwohl der literarische Gegenstand über die Sprache realisiert, ist er doch niemals in der Sprache gegeben; er ist im Gegenteil seiner Natur nach Schweigen und Anfechtung des Realen.“⁵⁶

Sartre läßt die Illusion einer Reinstrumentarisierung des Sprachgebrauchs in der Literatur eindeutig hinter sich und sieht in der Bearbeitung des Un-Bedeutenden Elementes der Gemeinsprache die eigentliche Aufgabe des Schriftstellers: „Wir erkennen schlagartig das wahnwitzige Unterfangen, etwas bezeichnen zu wollen; wir begreifen, daß die Sprache ihrem Wesen nach Prosa und die Prosa ihrem Wesen nach Scheitern ist; das Sein ragt vor uns auf wie ein Turm aus Schweigen, und wenn wir es einfangen wollen, so kann das nur durch Schweigen geschehen ... da wir nicht schweigen können, müssen wir mit der Sprache Schweigen schaffen.“⁵⁷

Während sich ein so geschwätziger Autor wie Peter Handke kokett und behaglich im Schweigen der Literatur, im Schweigen der Kulturindustrie einrichtet: „Ich denke sehr oft an ein ganz stummes Stück“⁵⁸, versucht Sartre die Ambiguitäten der ästhetischen und gesellschaftlichen Position des modernen Schriftstellers ohne vorschnelle *Aufhebungen* so lange wie möglich offen zu halten. Bei aller Ablehnung einer simplen Instrumentalisierung der Literatursprache hält er entgegen allen formalistischen Experimenten an der fundamentalen Kommunikationsfunktion von Literatur – auch noch im Schweigen – fest. „Der Prosaschriftsteller hat *etwas zu sagen*, aber diese *Etwas ist nichts sagbares*, ist nicht begrifflich und nichts, das auf einen Begriff zu bringen

wäre, ist nicht ‚Bedeutendes‘ ... das schriftstellerische Produkt ... ist erstens eine Verknüpfung von Bedeutungen ... zweitens aber als Totalität noch etwas anderes und mehr als das: Die Fülle des Nicht-Bedeutenden und der Desinformation überlagert in der Tat das System der Bedeutungen.⁴⁵⁹

Der historische Rückzug der Literatur aus der Welt in die Sprache läßt sich durch keinen Handstreich wieder rückgängig machen, und so deutet einiges darauf hin, daß sich die Literatur in ihren authentischen Versuchen auch noch für die nächste Zukunft in der Dialektik von Schreiben und Schweigen einzurichten hätte, die uns von Gustave Flaubert und Stéphane Mallarmé vererbt wurde. Die angeführte Bedeutung der Sartreschen Literaturtheorie besteht darin, den Stachel des Widerstandes gegen die Situation wachzuhalten, denn: „Wenn die Literatur nicht alles ist, ist sie nicht der Mühe wert. Das will ich mit ‚Engagement‘ sagen ... Wenn jeder niedergeschriebene Satz nicht auf allen Ebenen des Menschen und der Gesellschaft widerklingt, bedeutet er nicht. Die Literatur ist die durch ihre Literatur verdaute Epoche.“⁶⁰

Anmerkungen

- 1 Barthes, R.: Am Nullpunkt der Literatur, Frankfurt/M. 1982, S. 90.
- 2 Blanchot, M.: Le livre à venir, Paris 1959, S. 285.
- 3 Barthes, R.: Am Nullpunkt der Literatur, a. a. O., S. 100.
- 4 André Breton, Nadja. In: Oeuvres complètes, tome 1, Paris 1988, S. 753.
- 5 Benjamin, W.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Gesammelte Schriften, Bd. I.2, Frankfurt/M. 1974, S. 481.
- 6 Vgl. Benjamin, W.; Baudelaire, Ch.: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. In: Gesammelte Schriften, Bd. I.2, a. a. O., S. 509-690.
- 7 Foucault, M.: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt/M. 1971, S. 366.
- 8 Proust, M.: Über den Stil Flauberts, in: Tage des Lesens, Frankfurt/M. 1963, S. 85.
- 9 Sarraute, N.: Flaubert der Vorläufer. In: Gerd Haffmans/Franz Cavigelli (Hg.): Über Gustave Flaubert, Zürich 1979, S. 299-320.
- 10 „De Flaubert à Kafka, une filiation s'impose à l'esprit, qui appelle un devenir.“ (Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, Paris 1968, S. 15).
- 11 Symptomatisch ist in diesem Zusammenhang das mit dem Titel *Flaubert et ses héritiers* versehene Dossier des magazine littéraire, Nr. 250 (février 1988), S. 16-63.
- 12 Barthes, Am Nullpunkt der Literatur, a. a. O., S. 9.
- 13 Flaubert, G.: Briefe, Zürich 1977, S. 181. Ich gebe im folgenden Nachweise von Flaubert-Briefzitate nach dieser Ausgabe unter der Verwendung der Sigle FB und Seitenzahl.
- 14 Ich stütze mich bei der folgenden Darstellung teilweise auf die Überlegungen von Pierre Bourdieu, L'invention de la vie d'artiste, in: Actes de la recherche en sciences sociales, Nr. 2, 1975, S. 67-93.

- 14 Flaubert, G.: *Madame Bovary*. Deutsch von René Schickelé und Irene Riesen, Zürich 1979, S. 10. Ich gebe im folgenden Nachweise von Zitaten aus diesem Roman nach dieser Ausgabe unter Verwendung der Sigle MB und Seitenzahl.
- 15 Vgl. hierzu das Gedicht Baudelaires: *Le coucher du soleil romantique*, aus dem nur zwei Zeilen zitiert seien: „L'irrésistible nuit établit son empire / Noire, humide, funeste et plein de frissons.“ (Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, tome I, Paris 1975, S. 145) Dt.: „Unwiderstehlich breitet die Nacht ihre Herrschaft aus, / schwarz, feucht, unheimlich und schaudervoll.“ (Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen*, a. d. Frz. von Friedhelm Kemp, Frankfurt/M. 1971, S. 267).
- 16 Genette, G.: *Les silences de Flaubert*. In: *Figures I*, Paris (Seuil) 1966, S. 241 sq.
- 17 Sartre, J.-P.: *Der Idiot der Familie. Gustave Flaubert 1821-1857*, 5 Bände, Reinbek 1977-1980. Ich gebe im folgenden den Nachweis von Zitaten aus dieser Schrift nach dieser Ausgabe unter der Sigle IF und Bandzahl und Seitenzahl.
- 18 Sartre, J.-P.: *Mythos und Realität des Theaters*, Reinbek 1979, S. 123.
- 19 Bohrer, K.-H.: *Das Böse – eine ästhetische Kategorie?*, Merkur Nr. 436 (Juni 1985), S. 459-473.
- 20 Foucault, M.: *Schriften zur Literatur*, München 1974, S. 160.
- 21 Ich habe diese Thematik ausführlicher behandelt in meiner Studie *Sartres Flaubert. Ein misanthroper Fürst des Imaginären*, Heidelberg 1989.
- 22 In der französischen Neuausgabe von *L'Idiot de la famille* befinden sich im Anhang zum III. Band die leicht gekürzten Notizen Sartres für den Fortsetzungsband, in dem er eine „Lektüre“ von *Madame Bovary* vorlegen wollte. Notes sur „Madame Bovary“, in: Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857. Nouvelle édition revue et complétée*, tome III. Paris 1988, S. 661-812.
- 23 Sartre, J.-P.: *Was kann Literatur?*, Reinbek 1979, S. 153.
- 24 Hörisch, J.: *Die Wut des Verstehens*, Frankfurt/M. 1988.
- 25 de Lattre, A.: *La Bêtise d'Emma Bovary*, Paris 1980, S. 104.
- 26 Noch in den 40er Jahren publizierte Charles Mauron einen Kommentar zu Leben und Werk Mallarmés, in dem er dessen unverständliche Dunkelheit zum Leitmotiv machte. Charles Mauron, *Mallarmé obscur*, Paris 1941.
- 27 Breton, A.: *Erstes Manifest des Surrealismus 1924*, in: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek 1977, S. 27.
- 28 Breton, A.: *Manifeste du surréalisme 1924*, in: *Oeuvres complètes*, tome I, a. a. O., S. 329.
- 29 Aus dem handschriftlichen Manuskript des Manifestes von 1924 geht hervor, daß Breton zunächst einen anderen Einfall zu Mallarmé hatte, den er jedoch durch starkes Durchstreichen unlesbar gemacht hat und die endgültige Formulierung darüber schrieb. Breton, a. a. O., S. 1356.
- 30 Als Breton 1934 eine gereinigte Fassung seiner Liste surrealistischer Gewährleute aufstellte, fehlte mittlerweile Mallarmé. Vgl.: André Breton, *Qu'est-ce le surréalisme*, Bruxelles 1934.
- 32 Mondor, H.: *Vie de Mallarmé*, Paris 1941.
- 33 Mallarmé, S.: *Oeuvres complètes. Edition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry*, Paris 1945.
- 34 Mallarmé, S.: *Oeuvres complètes*, a. a. O., S. 38. „Das Fleisch ist müde ach! die Bücher sind gelesen.“ Stéphane Mallarmé, *Sämtliche Gedichte. Übertragen von Carl Fischer*, Heidelberg 1974, S. 45.
- 35 Flaubert, G.: *Madame Bovary*, in: *Oeuvres*, tome I, Paris 1951, S. 383. „Wozu das alles? Wozu? ... Ich habe auch alles gelesen.“ (MB 79)

- 36 Mallarmé, S.: Sur l'évolution littéraire (1891), zitiert nach: Der Untergang der romantischen Sonne. Ästhetische Texte von Baudelaire bis Mallarmé. Herausgegeben und eingeleitet von Manfred Starke, Leipzig/Weimar, 1984, S. 206.
- 37 Mallarmé, S.: Sur l'évolution littéraire, a. a. O., S. 209.
- 38 Ebd.
- 39 Am eindrucksvollsten ist dies am Igitur-Fragment abzulesen. Stéphane Mallarmé, Igitur oder Der Wahn der Elbehnnon, in: Sämtliche Gedichte, a. a. O., S. 263-285.
- 40 Blanchot, M.: Faux pas, Paris 1943.
- 41 Barthes, R.: Am Nullpunkt der Literatur, a. a. O., S. 87.
- 42 Sartre, J.-P.: Literatur als Engagement für das Ganze. In: Was kann Literatur?, Reinbek 1979, S. 12.
- 43 Möglicherweise gehen die Wurzeln noch auf seine Studienzeit zurück. Sartre hat Mallarmé nachweislich bereits während seines Aufenthalts an der *École Normale Supérieure* gelesen. Siehe Annie Cohen-Solal, Sartre. 1905-1980, Paris 1985. Zur Bedeutung Mallarmés für Sartre siehe Traugott König, La poétique de Mallarmé dans l'oeuvre de Sartre, in: Lendemains, Nr. 40 (Mallarmé), 1985, S. 60-65.
- 44 Sartre, J.-P.: Mallarmé 1842-1898. In: Mallarmés Engagement, Reinbek 1983, S. 187 f. Ich gebe im folgenden Nachweise von Zitaten aus dieser Schrift unter Verwendung der Sigle M + Seitenzahl.
- 45 Sartre, J.-P.: Saint Genet, Komödiant und Märtyrer, Reinbek 1982, S. 473.
- 46 Benjamin, W.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, a. a. O., S. 481.
- 47 Benjamin, W.: Bücher, die übersetzt werden sollten. In: Gesammelte Schriften, Bd. III, Frankfurt/M. 1972, S. 178. Zur Bedeutung der Mallarmé-Rezeption bei Benjamin siehe Rainer Wanicke, Dichtung und Lehre. Zu Benjamins Mallarmé-Lektüre, in: Lendemains Nr. 40 (Mallarmé), 1985, S. 50-59.
- 48 Mallarmé, S.: Variations sur un sujet. In: Oeuvres complètes, a. a. O., S. 368.
- 49 Mallarmé, S.: Un coup de Dés, in: Oeuvres complètes, a. a. O., S. 474 sq. „Nichts ... wird stattgefunden haben ... als die Stätte ... Jedes Denken entsendet einen Würfelwurf.“ Gerhard Goebel-Schilling, Pour une lecture du ‚coup de dés‘. Version allemande et commentaire, in: Lendemains Nr. 40 (Mallarmé), 1985, S. 21.
- 50 Kafka, F.: Sämtliche Erzählungen, Frankfurt/M. 1970, S. 304 f.
- 51 Goethe, J. W.: Faust. Erster Teil, in: Goethe Werke. Volksausgabe in 18 Bänden, hg. v. Eduard Engel, Leipzig o. J. Bd. 6, S. 56.
- 52 Steiner, G.: Sprache und Schweigen, Frankfurt/M. 1973, S. 107.
- 53 Wittgenstein, L.: Tractatus logico-philosophicus, Frankfurt/M. 1960, S. 115.
- 54 Sartre, J.-P.: Über die geplante Fortsetzung von „Der Idiot der Familie“, in: Was kann Literatur?, Reinbek 1979, S. 190.
- 55 Sartre, J.-P.: Die Wörter, Reinbek 1965, S. 143.
- 56 Sartre, J.-P.: Was ist Literatur?, Reinbek 1981, S. 39 f.
- 57 Sartre, J.-P.: Schwarzer Orpheus, in: Schwarze und weiße Literatur, Reinbek 1984, S. 52.
- 58 Handke, P.: Im Gespräch. Die Welt v. 9. 10. 1987.
- 59 Sartre, J.-P.: Plädoyer für die Intellektuellen. In: Mai '68 und die Folgen, Bd. 2, Reinbek 1975, S. 52.
- 60 Sartre, J.-P.: Literatur als Engagement für das Ganze, a. a. O., S. 13.

Das Schweigen Otilies

Zur Lage der Gesellschaft in Goethes „Wahlverwandtschaften“

„So laß mich dir denn aufrichtig gestehen,‘ entgegnete Charlotte mit einiger Ungeduld, ‚daß diesem Vorhaben mein Gefühl widerspricht, daß eine Ahnung mir nichts Gutes weissagt.‘“ (247 f.)*

So Charlotte zu ihrem Gatten Eduard, als dieser – am Anfang des Romans – den Vorschlag macht, seinen Freund, einen Hauptmann, „auf einige Zeit zu uns zu nehmen“ (244). Beide Gatten leben offensichtlich noch nicht lange zusammen; wie Eduard es wünschte, leben sie allein: Juliane, Charlottes Tochter, und Otilie, Charlottes „liebe Nichte“, werden in einer Pension erzogen. Beide Gatten haben sich schon früh geliebt, beide haben sich auf Wunsch der Eltern mit anderen Partnern verheiratet, beide sind nun wieder frei, sie sind „reich“, sie können „ungestört zusammenleben“ und das „endlich spät erlangte Glück ungestört genießen“ (242).

Wie man sieht, ein idealer Zustand für ein Paar, das endlich sich hat finden, wiederfinden dürfen: es ist „reich“, unabhängig, „ungestört“, allein. „Bedenke,“ sagt Charlotte zu Eduard, „daß unsere Vorsätze, auch was die Unterhaltung betrifft, sich gewissermaßen auf unser beiderseitiges Zusammensein bezogen“ (247). – Zur *Unterhaltung* bedarf man zwar der anderen, aber eben nur „zur Unterhaltung“. Man macht Besuche, man empfängt Besuche, es ist daran kein Mangel, aber dieser „Verkehr“ bleibt flexibel, unverbindlich, er ist im wesentlichen disponibel, man kann damit „rechnen“ wie mit den „Bequemlichkeiten“, die das Landleben, die der Park, das Schloß oder auch die kleine Mooshütte bieten, die Charlotte gerade hat fertigstellen lassen. Spontan findet Eduard das Häuschen „etwas zu eng“, aber Charlotte hält dagegen, es sei „für uns beide doch geräumig genug“ (243).

Aber ob Mooshütte, ob Park, Landschaft oder das geräumige zwei-flügelige Schloß: für Eduard, den Reisenden, den Militär, den Höfling, ist das alles irgendwie „zu eng“, Charlotte dagegen *weiß*, daß diese „Enge“ eben die Bedingung für ein Leben wäre, das sich in „Unterhaltung“, im „Genuß“, in seiner eigenen „Einrichtung“ – ein Lieblingswort der Protagonisten des Romans – erschöpft. „... wir dachten es uns so bequem, so artig, so gemütlich und heimlich, die Welt, die wir zusammen nicht sehen sollten, in der Erinnerung zu durchreisen,“ sagt sie

* Zitiert wird nach Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden (1958), Band VI: die in Klammern gesetzten Zahlen sind gleich den Seitenzahlen.

unter Hinweis auf das „Vorhaben“, Eduards Reisetagebuchnotizen zu sichten und eine ordentliche Abschrift davon anzufertigen (247).

Was Charlotte *weiß*, was sie artikuliert, das verdeckt, das artikuliert eigentlich nur eine Sorge, ein „Gefühl“: daß Eduard die schöne kinderlose Ehe-Zweisamkeit nicht mehr genügen könnte, und damit trifft sie es wahrscheinlich. Aber Eduard könnte das Ungenügen nicht nur seiner Frau nicht, er könnte es auch sich selbst nicht eingestehen, ohne das Konzept seiner Ehe selbst in Zweifel zu ziehen, und so läßt er das basale Unbehagen auch vor sich selbst im Dunkel. Es tritt sofort als *Vorschlag* auf (ist gleichsam in ihn eingewickelt), das Ehe-Einerlei lediglich ein bißchen aufzulockern durch Zerstreuung, durch die unterhaltende Gegenwart eines Dritten. Keineswegs wünscht er die „Gemütlichkeit“ zu stören, er wünscht sie im Gegenteil zu sichern durch eine Geselligkeit, von der er sich verspricht – und das ist nun sehr bezeichnend, es wirft ein Licht auf die geheime *stasis* dieser Ehe – daß sie alles „beschleunige und neu belebe“ (247).

Beide, Charlotte wie Eduard, haben zwar dasselbe Ziel vor Augen, die Erhaltung eines gesellig-gesellschaftlichen Status quo, aber ihre Forderungen an ihn sind höchst verschieden, sie sind in letzter Linie kontrovers, und eben das können sie sich nicht eingestehen. Geselligkeit, jawohl, aber doch wohl keine permanente, keinen „Hausbesuch“ mit Konsequenzen, die in der (untergründig vielleicht sogar schon eingetretenen) Entfremdung Eduards von Charlotte enden könnten. Beider „Gefühle“ dürfen sich zwar artikulieren, werden aber vom Bewußtsein kontrolliert, ja zensuriert. Die Gefühle sind die Lava unter der Kruste eines gesellschaftlichen Habitus, der sie immer schon modelliert, „verpackt“, verharmlost hat. Aber nicht nur bespitzelt das Bewußtsein die Gefühle, auch umgekehrt reagieren die Gefühle, die Idiosynkrasien auf den Maßnahmenkatalog des Bewußtseins. Bewußtsein und Trieb haben sich tendenziell gespalten und können nur noch mühsam in eine „Dialektik“ eintreten, die sie zum Zusammenspiel anhalten würde.

Als Eduard Charlotte mit der Bemerkung zu beruhigen sucht, daß man sich doch nicht zu den Menschen rechnen müsse, „die nur dunkel vor sich hin leben“, antwortete sie prompt, daß auch das Bewußtsein „keine hinlängliche Waffe (sei), ja manchmal eine gefährliche für den, der sie führt“ (248). Sie geht schon von der Spaltung aus, die diese Menschen permanent bedroht. Den sentimental Klagen Eduards über die triste Lage des Hauptmanns begegnet sie mit dem (rationalen) Argument: „Ich habe Freunde gesehen, Geschwister, Liebende, Gatten, deren Verhältnis durch den Hinzutritt einer neuen Person ganz und gar verändert ... wurde“ (248). Und als Eduard sich endlich durchgesetzt, die Einladung ausgesprochen hat und Charlotte bittet, seinem Brief ein paar Zeilen hinzuzufügen, „begegnet“ es ihr, daß sie das Papier „verun-

staltete ... mit einem Tintenlecks, der sie ärgerlich machte und nur größer wurde, indem sie ihn wegwischen wollte“ (257).

Einmal das „rationale Argument“, einmal die „Fehlleistung“ Charlottes, die ihr „das Gefühl“ diktiert ... und die jene lange Reihe von Fehlleistungen einleitet, die den Roman, Freuds „Psychopathologie des Alltagslebens“ antizipierend, durchzieht gleich einem roten Faden.

Diese *Pannen* sind umso bemerkenswerter, als Charlotte alles getan hat, um der drohenden Asymmetrie entgegenzutreten, die sich mit der Gegenwart des Hauptmanns angekündigt hatte. Die vierte Person, die sie schließlich hinzuzieht, ist dieselbe Ottilie, die sie Eduard einst „vorgeführt“ hatte in der Hoffnung, sie werde eine „große Partie“ in ihm erkennen. Selbst den Hauptmann, ebenfalls einen alten Bekannten, hatte sie damals „angestiftet“, um Eduard aufmerksam zu machen auf Ottilie, und in der Tat erinnert sich Eduard an sie und versichert zweimal (mit den gleichen Worten): „Hübsch ist sie ...“ Damals allerdings sah er „weder rechts noch links“, er sah nur Charlotte und war „glücklich in dem Gefühl, eines so lebhaft gewünschten ... Gutes endlich teilhaft zu werden“ (253).

Tatsächlich führt die neue gesellig-gesellschaftliche Symmetrie lauter alte Bekannte zusammen, mit erprobten, offenbar gefahrlosen Beziehungen. Allenfalls könnte der Hauptmann nun ein Auge auf Ottilie werfen und den erstrebten neuen Status quo gefährden. Er ist, so meint Charlotte, die auch dies berechnet, „ein Mann ohngefähr in deinen Jahren, in den Jahren, wo ein Mann erst liebefähig und erst der Liebe wert wird“ (252) ... womit sie sich anscheinend unfreiwillig schon verrät, da sie den Hauptmann später ja in der Tat „der Liebe wert“ finden wird. So lückenlos ihre Berechnungen sind: das Gefühl wird einen Ausweg finden, es steht mit dem Bewußtsein auf Kriegsfuß, es kennt seine Schwächen und meldet sich oft gerade zur ungelegenen Stunde so keck wie unerkant zu Wort.

Überflüssig, die vielen Fehlleistungen, Mißgriffe, Mißdeutungen der Zeichen aufzuzählen, die das Unheil – scheinbar oder nicht – ankündigen, nachdem sich die beiden Paare ausgetauscht haben nach den dynamischen Gesetzen der Materie: Charlotte ist ins Schwerefeld des Hauptmanns, Eduard ins Schwerefeld Ottilies geraten. Das Feuerwerk, das Eduard zur Feier des Geburtstags von Ottilie vorbereitet hat, muß er für sie allein abbrennen, da die Böschung, auf der die Zuschauer Platz genommen hatten, plötzlich nachgab, ein Kind ins Wasser stürzte und vom Hauptmann gerettet werden mußte. Ein Zettelchen Eduards an Ottilie, das er auf dem Schreibtisch liegen läßt, wird vom „Zugwind heruntergeführt“ und fällt dem Kammerdiener in die Hände, der es mit einer Brennschere versengt (330); ein Zettelchen Ottilies an Eduard steckt dieser ungelesen in die Weste, die, „modisch kurz, es nicht gut

verwarhte“, so daß es sich herauschiebt, auf den Boden fällt und von Charlotte aufgelesen wird (ebd.).

Die zentrale Fehlleistung ist natürlich die unübertreffliche Nonchalance Eduards, als er des Nachts ins Zimmer seiner Frau dringt, nur weil ihn die Gelegenheit daran vorüberführte in dem weitläufigen Schloß. Wiederum ist es der „Trieb“, ist es das Verlangen, das ihn kopflos macht. Es ist in Wahrheit das Verlangen nach Ottilie, und er befriedigt es nun blindlings bei der Ungeliebten ... die ja ihrerseits nicht ihn, sondern den Hauptmann begehrt, so daß er sie zu allem Überfluß erst „überreden“ muß. Einander in den Armen liegend, halluzinieren beide Gatten die abwesenden Geliebten, aus denen sich – eine gleichsam surreale Volte Goethes – daher auch das Geschöpf zusammensetzen wird, das aus dieser Nacht hervorgeht. Es verbindet die Züge des Hauptmanns mit den schwarzen Augen Ottilies, es ist in gewissem Sinn ein „Monster“, ein Phantom, das Ottilie tief erschrecken wird, als sie ihm zum ersten Mal in die Augen – in die eigenen Augen – blickt bei Gelegenheit der Taufe, die ihrerseits nicht ohne Zwischenfall verläuft. Der ungeschickte Mittler, der Pate des Neugeborenen, hält eine seiner ausgedehnten Reden, die den alten Geistlichen zu längerem Stehen nötigt, so daß er endlich niedersinkt und stirbt. „Das Leben ihrer Seele war getötet“, heißt es an dieser Stelle von Ottilie, die noch unter der Schockwirkung der Entdeckung steht, daß das Kind schwarzäugig ist wie sie selbst. Mit seiner doppelten Ähnlichkeit ist ja in der Tat gleichsam öffentlich geworden, was auch Eduard – am Morgen nach der Nacht – als Verbrechen erscheinen wird.

Allmählich wird die Kluft unüberbrückbar, die sich zwischen bewußter und unbewußter Absicht, Vernunft und Affekt auftut. Nichts weniger als der Sturm der Leidenschaft, die die Liebenden erfaßt, als Eduard von einer langen Reise plötzlich zurückkehrt, Ottilie ihm plötzlich gegenübersteht, wird die finsterste der „Absichten“ entbinden: die fahrlässige Tötung des Kindes. Eduard, der seinen Sohn zum ersten Mal erblickt, ist entsetzt, als er die doppelte Ähnlichkeit bemerkt und wünscht die „unselige Stunde“ auszulöschen, „die diesem Wesen das Dasein gab“ (455). Aber nicht die „Stunde“ wird wieder zurückgenommen werden, die er von Ottilie träumend in den Armen seiner Frau brachte, sondern die Frucht, das „Opfer“ dieser Stunde. Ottilie, zögernd und zugleich entflammt vom unverhofften Wiedersehen, will so schnell wie möglich ins Schloß zurückkehren, von dem sie durch den See getrennt ist. In höchster Hast entschließt sie sich zum kürzeren Weg über das Wasser und springt in das Boot, auf dem linken Arm das Kind, in der linken Hand das Buch – das Stück Literatur, das sie auf ihren Wegen mit dem Kind stets begleitet hatte – und in der rechten Hand das Ruder. Sie stößt ab und muß den Stoß gewaltsam wiederholen, so daß der Kahn „schwankt“ und „eine Strecke seewärts“ gleitet. Dabei „schwankt auch sie und fällt in den Kahn“. Buchstäblich verliert

sie das Gleichgewicht, das dieser Gesellschaft so teuer ist, und „Buch und Kind“ – so heißt es lapidar – „alles ins Wasser“ (457).

Über die spezifisch *medialen* und *mimetischen* Fähigkeiten Otilies hatte uns der Dichter früh genug ins Bild gesetzt: siehe den Pendelversuch, siehe die exakte Nachahmung der Handschrift Eduards, die diesen so verblüffte, daß er ausrief: „Du liebst mich, Otilie!“ (324). – Unübersehbar handelt Otilie, wenn man das noch „Handeln“ nennen darf, in halber Somnambulität, im Ohr den suggestiven Aufschrei Eduards, das Kind sei „aus einem doppelten Ehebruch“, ja aus einem Verbrechen „erzeugt“ (455). Wie schon die Handschrift Eduards buchstabiert sie nun getreulich dessen (codierte) unbewußte Intention nach. Sie ist in der Tat, wie die Mutter des Kindes in unbewußtem Zynismus sagen wird, ein „Werkzeug des wunderbarsten Zufalls“, sprich: ein Werkzeug der Gesellschaft, deren „Befehle“, deren Intentionen dieses einzige gesellschaftliche Wesen im Kreis von lauter Egozentrikern wie kein anders vernimmt. In schöner Offenheit gestehen sich beide Männer, wie gelegen ihnen der Tod des Kindes kommt; beide behalten das Bekenntnis allerdings für sich unter dem Druck der „Bewußtseinszensur“. „Ein solches Opfer schien ihm nötig zu ihrem allseitigen Glück,“ heißt es vom Hauptmann, und Eduard, „anstatt das arme Geschöpf zu bedauern, sah diesen Fall, ohne sich ganz gestehen zu wollen, als eine Fügung an, wodurch jedes Hindernis an seinem Glück auf einmal beseitigt wäre“ (461). – Entsprechend kann sich Charlotte nun an ihren „eigenen Wunsch“, an ihren ursprünglichen „Vorsatz“ erinnern, sich „Otilien und Eduarden mir als das schicklichste Paar zusammengedacht“ zu haben. „Waren Sie nicht selbst, mein Freund,“ so meint sie, an den Hauptmann gewendet, der inzwischen zum Major avanciert ist, „Mitwissers dieses Plans?“ (460).

So wäre die „Ordnung“ denn nun wiederhergestellt, und die „Wahlverwandtschaften“ könnten ihre Wirkung tun gemäß den chemikalischen Gesetzen, wonach die Elemente A, B, C und D sich wechselseitig lösen und wieder neu verknüpfen können. Das arme surreale Geschöpfchen hätte in dem neuen Arrangement in der Tat nur „stören“ können. Das Schicksal selbst schien die Fäden in die Hand genommen und eine Konstellation herbeigeführt zu haben, die – sonderbar genug – aufs Haar der allgemein gewünschten glich. Aber das Rätsel löst sich natürlich, wenn wir uns klarmachen, daß sich in der „Fehlleistung“ des *Mediums* Otilie die Gesellschaft in letzter Konsequenz nur selbst – und nicht etwa dem „Schicksal“ begegnete.

Es gehört zu den formalen Raffinessen des Romans, daß die vier Versuchspersonen Goethes zugleich als ihre eigenen Experimentatoren auftreten. Sie selbst manövierten sich in eine Lage, in der nur mehr die Gesetze der Materie herrschen. Man hat das Modell der chemischen

Prozesse durchaus nicht als Metapher, sondern als das reale Verhaltensmodell zu lesen, das auch unter menschlichen Verhältnissen wirksam werden kann. Wäre das Spiel ausschließlich nach den Wünschen, Maximen und Orientierungen von Eduard, Charlotte oder dem Hauptmann verlaufen, es hätte in der Tat im Rahmen und nach den Gesetzen von Elementarprozessen vor sich gehen können. Alle drei sind Vertreter des verbürgerlichten Kleinadels, alle drei haben primär den „Wohlstand, die Vorteile und das Behagen der bürgerlichen Gesellschaft“ im Auge (267), alle drei bevorzugen den homöostatisch-geschichtslosen Status quo, sie sind auf „Geschichten“ – auf die irreversible Verlaufsform der Ereignisse – gewissermaßen gar nicht eingerichtet oder wünschen ihre „Wirkungen“ nach Möglichkeit zu annullieren. Im Grunde ist ihnen dazu jedes Mittel recht, einschließlich der „Arrangements“ des Schicksals oder der Chemie, wie sie denn überhaupt vorzugsweise an den *Mitteln*, an der Technik, an den „Naturwissenschaften“ interessiert sind.

So ist z. B. Eduard gleich zu Anfang des Romans ausdrücklich von „dichterischen und rednerischen Arbeiten“ zu Schriften „physischen, chemischen und technischen Inhalts“ übergegangen bei der abendlichen Lektüre, ohne daß seine Zuhörer Anstoß daran genommen hätten (269). Im Gegenteil bekunden sie die lebhafteste Anteilnahme, die sich – in ungewöhnlich breiter Diskussion – dann insbesondere den Gesetzen der Chemie zuwenden wird.

Das Denken, das Interesse, das Verhalten dieser Menschen, die nicht ein Wort verlieren über Gegenstände, die nicht ins Umfeld ihrer Praxis, ihres privatistischen „Behagens“ gehören, ist offenkundig so aufgeklärt wie instrumentell, so egoistisch wie borniert. Die praktikabelste, die „günstigste“, die „bequemste“ Lösung ist für sie auch schon die beste Lösung. Aus demselben Grunde sehen sie in allen gesellschaftlichen Konstellationen primär die Faktoren, aus denen sie sich zusammensetzen, und nicht die Menschen, die für diese Faktoren stehen. Ein Wesen wie das Kind ist nichts, was auch für sich bestünde, wahrgenommen wird in erster Linie sein faktorielles Verhältnis zum erwünschten „Arrangement“. Soweit „Faktor“, kann es in die jeweilige „Rechnung“ eingetragen und auch wieder aus ihr ausgetragen werden.

Aber damit nicht genug: Weil es nicht Produkt der „Liebe“, des „Gefühls“, sondern eines bloß physischen Begehrens ist und weil es dies Verhängnis überdies sehen läßt im magischen Spiegel der wirklichen „Liebesverhältnisse“, ist es im Sinne dieser Menschen gar nicht „lebenswürdig“, es wäre ein „Monster“, eine beständige Mahnung, und so stellt sich z. B. der Major, als das Unglück kaum geschehen ist, einen doppelten „Ersatz“ für das Geschöpfchen vor. „Er dachte sich Ottilien mit einem eigenen Kind auf dem Arm, als den vollkommensten Ersatz (!) für das, was sie Eduard geraubt; er dachte sich einen Sohn auf dem

Schoße, der mit mehrerem Recht (!) sein Ebenbild trüge als der abgechiedene“ (461).

Es ist die besondere Tragik Ottilies, daß sie sich mit ihr definitiv isoliert hat von einer Gesellschaft, der sie sich gar nicht mehr „verständlich machen“ konnte und der sie gleichwohl willenlos zu Willen war, deren „Befehle“ sie exekutieren, deren Motive sie ans Licht bringen mußte, ein Medium, das zur Mitschuldigen, ein Opfer, das zum Henker werden mußte. Es ist Charlotte, die sie darüber unfreiwillig ins Bild setzt, als sie nach dem Unfall in somnambuler, aber wachbewußter Starre auf ihren Knien liegt. „Durch mein Zaudern, mein Widerstreben habe ich das Kind getötet,“ sagt sie im Glauben, daß Ottilie sie nicht höre. „Es sind gewisse Dinge, die sich das Schicksal hartnäckig vornimmt. Vergebens, daß Vernunft und Tugend, Pflicht und alles Heilige sich ihm in den Weg stellen: es soll etwas geschehen, was ihm recht ist, was uns nicht recht scheint; und so greift es zuletzt durch, wir mögen uns gebärden, wie wir wollen“ (460).

Charlotte hat damit unausdrücklich einbekannt, daß das Kind nicht zufällig ums Leben gekommen, sondern daß sein Tod die Folge von gesellschaftlichen Konstellationen ist, die von dieser Gesellschaft selbst – unbewußt oder nicht – ins Werk gesetzt worden sind. Zu allem Überfluß setzt sie hinzu, Ottilie habe Eduard das Kind „geraubt“ als „Werkzeug des wunderbarsten Zufalls“ (461), jedoch sie dürfe hoffen, diesen Raub „durch ihre Liebe Eduarden ... zu ersetzen“ (460). – Noch einmal der Vorschlag des „Ersatzes“ für ein Wesen, das – als „Sohn des Hauses“, als „Nachkomme“ – zunächst und zuvörderst so etwas wie die Zukunft und nicht allein die Gegenwart, das je gegenwärtige Interesse dieser Gesellschaft repräsentiert hätte. Sie entwirft sich in letzter Linie schon gar nicht mehr als Gesellschaft, sie hat die Geschlechterkette offensichtlich gar nicht mehr im Blick.

Ottilie wird die Schuld für ein Verbrechen auf sich nehmen, das wir in Wahrheit als kollektiven lapsus bzw. actus zu begreifen haben. Sie allein ist davon gezeichnet, aber alle sind daran beteiligt, und über diesen „Zusammenhang“ läßt sich nicht mehr „sprechen“, er kann nur noch „demonstriert“ werden.

Alein das *Schweigen* kann eine Anklage *vernehmlich* machen, die sonst echolos verhalten müßte im leeren Raum eines sozialen Vakuums.

Ottilie wird auf die Stufe eines „Sozialverhaltens“ regredieren, die den Unterschied von willkürlicher und unwillkürlicher Tötung noch nicht kannte. Wie wir aus ethnologischen Untersuchungen wissen, stand unter prähistorisch-archaischen Bedingungen auf Kindestötungen der Tod, mitunter auch das Mundverbot, also in der Tat das Schweigen. Ottilies Schweigen wird durch einen neuerlichen faux pas, durch einen actus der Selbstentblößung ausgelöst, der ihr das volle Ausmaß des ego-

zentrisch-egoistischen *Interesses*, das Eduard bewegt, nicht mehr verbergen kann. Buchstäblich muß sie die Hoffnung aufgeben, daß ihm je auch nur ein Blick in ihr Inneres – in das Grauen der Schuldhaftigkeit – gelingen könnte. Sie wünscht ihm wort- und großlos zu entfliehen, jedoch er paßt sie ab in einem kleinen Gasthaus, dringt in das Zimmer ein, das für sie vorbereitet ist, um eine Botschaft für sie niederzulegen, schließt sich unfreiwillig darin ein und steht ihr schon wenige Minuten später gegenüber: hilflos, beschämt, ertappt wie auf einem Streich, wie ein Schuljunge. „O wie hätte er gewünscht, als ein Geist durch die Spalten zu schlüpfen! Vergebens!“ (473) – Otilie „sah den dringend Fordernden mit einem solchen Blick an, daß er von allem abzustehen genötigt war, was er verlangen oder wünschen mochte“ (ebd.). Paradox ist ihr Schweigen durch Eduards Bemerkung ausgelöst worden: „Laß mich das furchtbare Schweigen brechen! Sind wir nur Schatten, die einander gegenüberstehen?“ (ebd.).

Anabella Weismann

Was hört und sieht der Dudelsackpfeifer auf der Bauernhochzeit?

Bemerkungen über ein allzu bekanntes Gemälde von Pieter Bruegel¹

„Sie werden weder hungern noch dürsten.“ (Off., 7,16)

I

Der „Bauernmaler“ Pieter Bruegel (15??-1569) und seine Gemälde gehören zum kulturellen Kapital breiter Bevölkerungsschichten. Die Popularisierung Bruegels wird zudem von der Kulturindustrie vorangetrieben, die ihre besondere Aufmerksamkeit einigen seiner Bilder widmet. Bemerkenswert ist dabei, daß diese sich dem Trivialisierungsprozeß widersetzen, den normalerweise die kulturindustrielle Vermarktung für das Kunstwerk bedeutet, was wir im folgenden am *Bauernhochzeitsmahl* exemplarisch darstellen wollen.²

Das *Bauernhochzeitsmahl* ist in mannigfaltigen Reproduktionsformen zu einem Universalschmuck der Inneneinrichtung geworden. Bereits im Klassenzimmer meines ersten Schuljahres hing ein Exemplar und irritierte mich wegen der als überproportioniert empfundenen Speiseträger, die mir die Sicht auf das vermeintlich Wesentliche versperrten. In *sinngerechter* Umgebung schmückten Reproduktionen der Wiener Tafel die Wände von Restaurants und Kneipen, Keksdosen, Bierfilzen und jenen Papiersets, die im „Schnell-im-Biß“ wie im „Petit Restaurant“ dem Gast zwischen Tisch und Teller geschoben werden. Beispiele, die auf eine Quelle der Popularität des Bildes hinweisen: Offensichtlich weckt es Assoziationen mit wohlschmeckendem Essen und Trinken, mit Prassen, Schlemmen bzw. Fressen und Saufen, und zwar in einer geselligen, fröhlichen, festlichen Runde, Assoziationen also mit einem kollektiv zu genießenden Schlaraffenland. Diese Wirkung des Bildes ist um so merkwürdiger, als bereits ein oberflächlicher Blick auf die zu verzehrenden Speisen dem modernen Konsumenten schlagartig den Appetit verderben würde: Brei mit Brot und etwas Fleisch wird da gegessen, dazu Bier getrunken. Auch mit der Geselligkeit und Fröhlichkeit ist es nicht weit her: Zwar sind der Adlige und der Mönch miteinander ins Gespräch vertieft, aber der Rest der Gesellschaft ist überwiegend mit sich selbst, d. h. mit der Mahlzeit beschäftigt. Und von einer fröhlichen Hochzeitsgesellschaft kann man schon deshalb nicht sprechen, weil der Braut anscheinend der Bräutigam abhanden gekommen ist.

Offenbar löst der Gesamteindruck des Bruegelschen *Hochzeitsmahles* die Assoziation mit einem fröhlichen, opulenten, kollektiven Festmahl nicht dank, sondern trotz der Details der Darstellung aus, so daß die Frage berechtigt ist, ob wir es hier nicht mit einer Projektion unserer Sehnsüchte zu tun haben, für die sich das Gemälde – aus welchen Gründen auch immer – als Folie hervorragend eignet. Dies wäre jedenfalls eine plausible Erklärung für den Zusammenhang zwischen dem die zunehmende Verdinglichung aller menschlichen Beziehungen begleitenden Verfall von Eß-, Geselligkeits- und Freundschaftskultur sowie Fest- und Familientradition einerseits und der weit über das Gaststättengewerbe hinausreichenden inflationären Verbreitung von Reproduktionen des Bruegelschen Hochzeitsmahles andererseits. Bevor wir im folgenden eine neue Interpretation des Bildes entwickeln, die uns erlaubt, das soeben angedeutete Problem besser beurteilen zu können, wenden wir uns zunächst der Beschreibung der Tafel selbst zu, um danach eine Reihe von Widersprüchen und Unstimmigkeiten des Gemäldes zu diskutieren.

II

Von den Bildbeschreibungen der umfangreichen kunsthistorischen Fachliteratur über Bruegel³ sei hier die des Wiener Katalogs zitiert:

„Bruegel hat das Gegenständliche einer reichen Bauernhochzeit genau nach dem brauchtümlichen Dekorom geschildert. Die Hochzeitstafel ist im Raum der Tenne aufgeschlagen. Wie die zwei mit dem Rechen an der Strohwand befestigten, als Segenszeichen aufgehobenen und in dieser Symbolik hier verwendeten Garben zeigen, ist es die für Hochzeiten bevorzugte Zeit nach der Ernte. Über der Braut, die herkömmlicherweise allein, mit dem Kränzlein auf dem gelösten Haar, mit niedergeschlagenen Augen und gefalteten Händen, ohne sprechen und essen zu dürfen, in der Mitte der Tafel sitzt, ist vor einem Rücklaken die papierne Brautkrone befestigt. Auf einem hohen Lehnstuhl sitzt, mit pelzverbrämtem Rock und Baret, der für die Aufstellung des Kontraktes benötigte Notar. Der Franziskaner ihm zur Seite unterhält sich mit dem Gutsherrn, zu dem der Hund gehört. In dem Mann, der wie der Speisemeister auf der Hochzeit zu Kana, das Bier in Trinkkrüge verteilt, wurde der Bräutigam vermutet; dieser durfte höchstens die Gäste bedienen und wurde mit der Braut erst am Abend der Hochzeit zusammengeführt. Die bessere Kleidung und das Physiognomische scheinen aber – als nicht bäuerisch – einen Diener der Gutsherrschaft, die das Hochzeitsbier spendet, zu bezeichnen. Jedenfalls ist der Bräutigam dem Brauch – und anderen Darstellungen – nach nicht an der Tafel, notwendigerweise gar nicht auf der Hochzeit zu suchen. Aufgetragen werden zwei Breispeisen, die eine mit Safran gefärbt, die für Ernte und Hochzeitsmahl gleich bedeutungsvoll und herkömmlich sind. Zwei Dudelsackspieler, der Brot Austeilende (Breiteller! A. W.) am Ende der Tafel und das sich am Eingang drängende Gesinde bzw. Neugierige vervollständigen das Personal – das vorn am Boden sitzende, mit dem Ausschlecken der Schüssel beschäftigte Kind nicht zu vergessen, das an der Mütze die festliche Pfauenfeder trägt. Keine einzige der lebenswahr und individuell charakterisierten Typen ist ins Komische, Derbe oder gar Häßliche karikiert, und alles geht in unverschöner, aber ordentlicher Natürlichkeit zu. Wenn irgendwo, kann man hier von Bruegelscher Homerik sprechen ...“⁴

Ein näheres Studium der Fachliteratur belegt jedoch die Uneinigkeit bezüglich des Dargestellten. So sprechen einige Autoren vom tellerschleckenden Kind, während andere hier ein Mädchen sehen. Tatsächlich handelt es sich – wie die Kopfbedeckung verrät – um einen Jungen, als Mädchen müßte es ein Häubchen tragen. Der „Notar im Lehnstuhl“ wird vereinzelt als Brautvater, aber auch als Bräutigam identifiziert. Im „Gutsherrn“ vermeinen manche ein Selbstporträt Bruegels zu erkennen, andere einen Richter, einen Dorfschultheiß oder die Personifikation der Faulheit. Das zur Wand aufgestapelte Getreide wird von Gibson als Heu bezeichnet, die an der Strohwand befestigten gekreuzten Garben sind auch als Heubündel mit der Funktion des *memento mori* gedeutet worden. Einige Autoren halten das Getränk für Wein und die Speisen für Reisbrei oder für Fladen.

Die Interpretationen des Bildes lassen sich in allegorisierende und realistische einteilen. Als Vertreter der „Realisten“ bemerkte bereits Dvorak – übrigens einer der ersten, der darauf hinwies, daß Bruegel im Zusammenhang mit den fortschrittlichen religiösen Strömungen seiner Zeit gedeutet werden müsse – zu den Bildern *Bauernhochzeit* und *Bauernkermis*: „Sie stellen keine zum Nachsinnen anregende Begebenheiten, sondern wohl festliche, im übrigen banale Szenen aus dem Bauernleben dar.“⁵ Die von „Bruegelscher Homerik“ sprechenden Autoren des Wiener Kataloges konstatieren zudem, „daß die an der Gegenständlichkeit, und mit ihr, entwickelte künstlerische Form eine Reinheit und Klassik der Bildung erreicht hat, die jegliche negativistische, selbst eine humoristische Tendenz als inferiore Stoffbefangenheit völlig ausschließt.“⁶ Im anderen Lager sehen u. a. Renger und Grossmann in der Bauernhochzeit eine Guladarstellung, eine Allegorie auf die Völlerei, wobei für Grossmann das Stilleben der Weinkrüge mit dem Krüge füllenden Mann und dem gierigen Kind das „Leitmotiv“ bilden. Gibson meint, daß Bruegel mit der Anspielung auf die Tradition der „Hochzeit zu Kana“-Darstellungen einen moralisierenden Vergleich zwischen biblisch-christlicher Hochzeit und profanem Hochzeitsfest beabsichtigte;⁷ später verwirft er die „in malo“ Interpretation zugunsten einer „in bono“:

„Indeed, the size of these pictures and their carefully rendered details suggest that Bruegel painted the peasants primarily for their own sakes, not without humour, but also with sympathetic insight into their habits and character. In this respect, the Wedding feast and the Kermis are not unlike the popular *rederijker* farces in which Jan en Grietje and their fellow villagers act out comic situation with considerable realism of dialect, but with no overtly moralizing intentions.“⁸

Van Gils, Reznicek und Stridbeck sind der Meinung, daß es sich bei der „Bauernhochzeit ohne Bräutigam“ überhaupt nicht um eine Hochzeit handelt. Stridbeck sieht eine Allegorie auf den Mißbrauch der Großzügigkeit; Reznicek zufolge wollte Bruegel durch eine realistische Wie-

dergabe die Christen vor den Leidenschaften der Bauern warnen. Van Gils hält die Darstellung für ein Erntemahl. Alpers verwirft die negativ-moralisierende zugunsten einer realistisch-komischen Darstellungsweise, die von Sympathie für die Bauern getragen sei. Ihr wird von Miedema aufs Schärfste widersprochen, der in der „Bauernsatire“ nur eine „in malo“-Interpretation sehen kann. Im Gegensatz zu Miedema wiederum plädiert Müller-Hofstede für eine „in bono“ Deutung, die den Bauern als Repräsentanten der vernünftigen Welt betrachtet. Raupp weist auf das Beispiel der Hochzeit zu Kana als Vorbild für Mäßigkeit (es wurde zu wenig Wein bereitgehalten) im Vergleich zu den ausschweifenden Festen der Zeitgenossen, betont allerdings, daß sich in dieser Interpretation die Bedeutung des Bildes sicher nicht erschöpfe.⁹ Für Vandenbroeck, der dem Bauerngenre des 16. und 17. Jahrhunderts die distanzierende Funktion einer negativen Selbstdefinition für den bürgerlichen Auftraggeber zuschreibt, enthält das *Bauernhochzeitsmahl* keinerlei groteske oder karikaturhafte Elemente, weshalb Deutungen „in malo“ nicht schlüssig seien. Ihm scheint es, „als ob die einfache Präsentation eines derartigen Ereignisses zu diesem Zeitpunkt ... und für ein sehr selbstbewußtes Publikum ... ausreichte, um als Gegenbild zur eigenen kulturellen Identität zu fungieren.“¹⁰

Die Entstehung des nichtsignierten, undatierten Bildes wird auf 1567/68 angesetzt. Es wurde 1594 vom Statthalter der Niederlande, Erzherzog Ernst, für 160 Florin erworben und befindet sich seitdem in habsburgischem bzw. österreichischem Besitz (abgesehen von der Napoleonischen Verschleppung nach Paris 1801-1815). Es existieren einige Repliken von der Hand des Sohnes Pieter Bruegel d.J.¹¹ Das Original steckt voller Widersprüche und Ungereimtheiten, die in der Fachliteratur wenig erörtert werden. Den Zeitgenossen nach Bruegels Tod jedenfalls sind die Unstimmigkeiten nicht entgangen, wie die Korrekturen, die der Sohn in seinen Kopien am Werk des Vaters vornahm, belegen, die vor allem diese Unstimmigkeiten eliminieren.

In der Wiener Tafel fällt zunächst einmal die eigenartige Lichtbehandlung auf. Die Strohwand wird zum rechten Bildrand hin stets heller, so als ob sich rechts außerhalb eine starke Lichtquelle befände. In der Kopie des Sohnes hat das Stroh eine gleichmäßige Farbe und endet hinter dem Mönch, so daß der Adlige vor einem „schwarzen Loch“ sitzt. Der Vater läßt den ersten Speiseträger auf drei Beinen laufen, malt ihm eine Schwäre auf den rechten Handrücken und versieht den daneben befindlichen Breiteller mit einem braunen Klecks. Der Sohn korrigiert ihn, indem er das mittlere Bein, die Schwäre und den Klecks wegläßt. Im Original sitzt der Adlige, der Ranghöchste in der Hierarchie der Versammelten, auf einem umgestülpten Waschfaß (tobbe), obwohl auf der Bank daneben durchaus noch Platz ist. Beim Sohn ist die Bank um 180° gedreht und als Sitzfläche über das Waschfaß gescho-

ben. Die degradierende Plazierung des Adligen – auch im Vergleich mit dem im Lehnstuhl thronenden Bürger – wird so in der Kopie aufgehoben: Der Ranghöchste erscheint am Kopf der Tafel. Betrachtet man die Versammelten unter den Aspekten des sozialen Status und der räumlichen Anordnung, so formen sie eine umgekehrte Ständepyramide in Gestalt eines offenen ungleichseitigen Dreiecks, das bei dem Zecher mit grünem Hut und schwarzem Gewand beginnt, sich über die Musikanten, den Bettler und die zur Tür hereinströmenden Gesindeleute und Tagelöhner erstreckt, um sodann an der Strohwand weiter zu verlaufen von den Bauern, über die Braut hin zu Bürger, Kleriker und Adligem. Die offene Seite des Dreiecks wird von den drei Speisedienern geschlossen (in der Kopie kommt der Adlige noch dazu).

Die Hauptperson des Gemäldes ist die Braut, die mit übereinander gelegten Händen und niedergeschlagenen Augen vor dem grünen Wandlaken unter der weiß-hellrot gestreiften und grün gefütterten Brautkrone sitzt. Beim Sohn schaut die Braut zu den Speisedienern herüber, das Laken ist grau, und die Krone hat ihre ausgeprägte Farbigkeit verloren. Vor der Braut auf dem Tisch, unterhalb des ausgestreckten Armes des Breiteller Austeilenden, springt ein Stilleben ins Auge, gebildet aus Fleischteller, Breischüssel, Brotlaib, Salzfaß, Brotstücken, Brettchen und Messer, dessen Spitze auf das Salzfaß weist. Es wird zudem hervorgehoben durch das unter der Tischkante gähnende schwarze Loch, das den Sohn derart irritierte, daß er dort – den Gesetzen der Statik zum Trotz – ein Tischbein ansetzte. Das Stilleben modifizierte er ebenfalls, indem er Teller wie Brettchen wegließ und dem Messer eine andere Richtung gab. Eigenartig in der Darstellung ist auch der durch den rechten unteren Bildrand angeschnittene Stuhl, auf dem eine leergegessene Breischüssel steht und gegen den ein großer Zinnteller lehnt, so, als ob rechts außerhalb des Bildes ebenfalls gegessen würde. In der Version des Sohnes fehlt der Teller, und die Breischüssel ist durch einen Brotlaib ersetzt. Links unten in der Bildecke füllte der jüngere Bruegel die auf dem Boden stehenden Krüge bis zum Rand mit Rotwein und gab dem Tellerschlecker eine vom Original abweichende Gestalt.

Die interessanteste Person des Bildes ist der erste Dudelsackpfeifer; alles an ihm ist merkwürdig. Eigentlich haben er und sein Kollege auf dem Bilde nichts verloren: Der Dudelsack, der auf ländlich-bäuerlichen Festen vor allem für die Tanzmusik verwendet wurde, ist als ausgesprochenes Freiluftinstrument zur Tafelmusik gänzlich ungeeignet. Die Darstellung der Dudelsackpfeifer im *Bauernhochzeitsmahl* ist zunächst traditionell durch das Bauerngenre legitimiert: Sie gehören zum dörflich-bäuerlichen Festtreiben, das sich im Freien abspielt. Neben dieser gibt es eine zweite motivische Tradition des Dudelsackes, in der der Musikant als Verkörperung des Schlechten, Unsauberen, Primitiven, der sexuellen Wollust und Wildheit – der Dudelsack galt als Hir-

teninstrument – angesehen wird. In diesem Sinne bezeichnen die zwei Bläser auf der *Hochzeit zu Kana* von Iheronimus Bosch die schlechte, unsaubere Sphäre des Bildes. Als *fahrende* Musikanten gehörten die Dudelsackpfeifer zu den gesellschaftlich verachteten Ständen. Wie zur Kennzeichnung seines niedrigen sozialen Status erscheint bei Bruegel der erste Musikant mit einem Stoppelbart, der in merkwürdigem Kontrast zu seiner gepflegten Kleidung steht: eine rote Joppe, ein weißes Hemd, und eine strahlend weiße Hose, die unterhalb des rechten Knies mit einem weiß-roten Band – farblich korrespondierend mit der Brautkrone – geschmückt ist. Ob der Dudelsackspieler auch unterhalb des linken Knies ein Band trägt, ist ungewiß, da es im Schatten liegt. Bruegels Sohn jedenfalls beseitigte diese Unsicherheit, indem er ihn mit zwei knallroten Kniebändern und rasiert darstellte. Auch das Verhalten des Musikanten ist eigenartig. Anstatt zu musizieren, starrt er mit weit geöffneten Augen nach rechts hinüber. Gibson zufolge hat er sein Spiel unterbrochen, „to gaze longingly at the food.“¹² Hier irrt Gibson, denn der Dudelsackpfeifer schaut über die Köpfe der Speiseträger hinweg auf etwas, das sich außerhalb des Bildrahmens befindet, dorthin nämlich, wo die starke Lichtquelle zu lokalisieren ist. Der Sohn allerdings läßt den Mann zur Braut hinüberschielen. Bedenkt man, daß der Dudelsack ein sehr lautes Instrument ist und daß das Spielen zu zweit eine gewisse Koordination, d. h. minimalen Augenkontakt erfordert, so muß man annehmen, daß der „rot/weiß Gekleidete“ von einem außerordentlich starken akustischen Reiz abgelenkt worden ist und sich soeben nach ihm umgewendet hat. Auch der Zecher im schwarzen Rock und grünem Hut blickt auf das für den Bildbetrachter unsichtbare Phänomen, überrascht erstarrt ihm die Hand mit dem Krug auf halbem Wege zwischen Tisch und Lippen. Auf der anderen Tischseite wird das Erstaunen der beiden von drei Personen bemerkt: Der löffelnde Bauer verdreht die Augen derart, daß er mit dem einen zum Musikanten, mit dem anderen zum Zecher schießt, die Frau links von der Braut schaut auf den Dudelsackpfeifer, der Bürger im Lehnstuhl auf den Zecher. Offensichtlich haben die „Beobachter“ die Funktion, Musiker und Zecher zusätzlich hervorzuheben. Der Sohn „verbesserte“ auch hier seinen Vater: Der löffelnde und nun ganz in rot gekleidete Bauer blickt zu den Frauen neben der Braut, der Bürger starrt vor sich hin.

Bevor wir aufgrund der genannten Ungereimtheiten und Ambivalenzen der *Bauernhochzeit* eine neue, und zwar sakrale, Interpretation des Bildes vorstellen, müssen wir zunächst kurz auf zwei theologische Kontroversen der Reformationszeit eingehen, die von entscheidender Bedeutung für die niederländische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts gewesen sind, auf den Bilder- und auf den Abendmahlsstreit.

III

Es ist hier nicht der Ort, auf die komplizierten und miteinander verflochtenen sozialökonomischen, politischen und religiösen Konflikte näher einzugehen, die schließlich zum Aufstand der Niederlande führten. Wohl ist es im gegebenen Rahmen wichtig, auf die besonders günstigen Voraussetzungen hinzuweisen, die die reformatorische Bewegung in den Niederlanden vorfand. Ein vorbildliches Schulsystem, ein blühendes Verlagswesen und eine breite literarische Öffentlichkeit (literarische Gesellschaften, die Volksfeste organisierten, Kunst- und Debattierklubs etc.) formten den idealen Nährboden zur Verbreitung protestantischer Ideen.

Im Gegensatz zu den Lutheranern, den Anabaptisten und den Calvinisten gab es Katholiken, die die Kirche von innen her reformieren wollten und für Toleranz in Glaubensfragen eintraten, wie z. B. Erasmus von Rotterdam (1466/69-1536), der sich im Streit zwischen Luther und Papst weigerte, Partei zu ergreifen. Erasmus, der der katholischen Kirche u. a. Machtmißbrauch, Ablaßhandel und übertriebene Heiligenverehrung vorwarf, sich aber ebenso scharf gegen die Entartungen bei den Reformierten aussprach, wurde schließlich selbst als Häretiker betrachtet, sein Werk 1559 auf den päpstlichen Index gesetzt. Neben den protestantischen Kirchen existierten verschiedene vom täuferischen Gedankengut beeinflusste geheime Sekten, die unter der Bezeichnung „Spiritualisten“ zusammengefaßt werden, wie die von David Joris, Dirk Volckertsz Coornhert und Hendrik Nicolaes. Kennzeichnend für den Spiritualismus sind Toleranz in Glaubensfragen, Mystizismus, Chiliasmus, persönliches Gotteserlebnis und teilweise Antiinstitutionalismus. Der Schola Charitatis (Hui der Liefde) von Nicolaes gehörten u. a. der Kartograph und Freund Bruegels, Ortelius, sowie der Verleger Plantin an; von Kardinal Granvaella und Bruegel wird vermutet, daß sie mit der Bewegung zumindestens sympathisierten. Aufgrund der Auffassung, daß der äußerlichen Kirche die unsichtbare Geisteskirche übergeordnet sei, gestatteten viele spiritualistische Gemeinden ihren Mitgliedern die weitere Teilnahme am katholischen Gottesdienst – wofür angesichts der Verfolgung von Häretikern durch die Inquisition auch rein pragmatische Gründe sprachen. Nur so wird die Position Plantins verständlich, der als Hofdrucker Philipps II. u. a. die fünfsprachige *Biblia Regia* (1568-1572) und den Index jener verbotenen Bücher herausgab, die er teilweise selbst heimlich druckte.

Eine der zentralen Ideen des Spiritualismus ist die der Toleranz, die durch das Gleichnis vom Unkraut unter dem Weizen (Mtt 13) legitimiert wurde. Sebastian Franck (1499-1542), der den holländischen Spiritualismus beeinflusste, schrieb in seiner *Paradoxa* hierzu und über die unsichtbare Kirche:

„Die Kirche ist ja nicht etwa ein besonderer Haufen und eine mit Fingern zu zeigende Sekte, gebunden an ein Element, eine Zeit, Person und Stätte, sondern ein geistlicher, unsichtbarer Leib aller Glieder Christi, aus Gott geboren und in einem Sinn, Geist und Glauben; aber nicht in einer Stadt oder etwa an einem Ort äußerlich versammelt ... In und bei dieser (Gemeinschaft) bin ich, nach ihr sehne ich mich in meinem Geist, wo sie zerstreut unter den Heiden und dem Unkraut existiert ... Ich kann es zwar nicht zeigen, bin aber gewiß, daß ich in der Kirche bin, wo ich auch sein mag, und suche sie deshalb wie auch Christum weder hier noch dort. Denn ich weiß eben nicht, welche Steine an diesem Tempel und Körner auf dem Acker sind; die kennt Gott allein, weshalb er auch die Trennung von den Schafen und Böcken, des Unkrauts vom Weizen allein seinen Engeln befohlen hat; ... Ich bin durch Gottes Gnade nicht so partiisch und sektiererisch, daß ich nicht einen jeden als meinen Bruder, Fleisch und Blut ansehe, der (auch) mich dafür hält und sich nicht von mir trennt, ja, jeden, der nach Gott eifert und fragt, Gericht und Gerechtigkeit wirkt oder, wie Petrus aus Erfahrung sagt, der Gott fürchtet und recht handelt in der ganzen Welt; auch diejenigen sehe ich so an, die aus Schwachheit (und nicht frevelhaft wider den Heiligen Geist zu Tode) etwa irren, Argernis erregen und sündigen, im Wissen darum, daß, wer Gotte angenehm ist, dem Herrn gefällt, aufersteht und ein Glied Christi ist ...“¹³

Vor dem Hintergrund des religiösen Pluralismus, der seit dem Regierungsantritt Philipps II. zunehmenden ökologischen Krisen sowie politischen Konflikte gestalteten sich Bilder- und Abendmahlsstreit in den Niederlanden heftiger und komplizierter als im Deutschen Reich.

Karlstadt hatte sich 1522 mit der Schrift *Von Abtuhung der Bilder* gegen die Bilderverehrung ausgesprochen und durch seine Predigt im Februar 1522 schließlich die Beseitigung der Bilder aus den Kirchen Wittenbergs unter teilweise tumultartiger Beteiligung der Bevölkerung ausgelöst. Auch Calvin und Zwingli waren dezidiert gegen den Gebrauch von Bildern in der Kirche, hielten sie doch Gott und Christus für nicht darstellbar. Luther hingegen vertrat in der Bilderfrage eine liberale Auffassung:

„Der Bilderfeind sieht im Bilde Gottes ... eine Anmaßung ... Vor Altären soll man das Knie nicht beugen und keine Kerze anzünden, denn sie dienen nur der Anrufung Gottes. Luther versuchte den Konflikt zu entschärfen. Nicht von den Bildern droht Gefahr, sondern von ihren abergläubischen Anbetern. Die Bilder sind nicht notwendig, sie sind frei, ‚weder gut noch böse, man kann sie haben oder nicht haben‘. Wer so gelassen ist, muß sich vom Eifer der Bilderstürmer distanzieren: ‚Bilder und Glocken, Meßgewand und Kirchenschmuck, Altarlichter und dergleichen halte ich für frei. Wer da will, der kann lassen, obwohl ich Bilder aus der Schrift und von guten Historikern für sehr nützlich halte, aber doch frei und in eines Ermessens. Denn mit den Bilderstürmern halte ich es nicht.‘ (1528)¹⁴

Vom 11. August bis zum 6. September 1566 tobte in den Niederlanden der Bildersturm. In ihm entluden sich religiöse, soziale und politische Konflikte, die sich unter der als Fremdherrschaft empfundenen Regierung Philipps II., die zudem die Privilegien des niederländischen Adels bedrohte, aufgestaut hatten. Die vor der Inquisition ins Ausland emigrierten Protestanten kehrten zurück, und die reformierten Kirchen erhielten Glaubensfreiheit, während die Ausübung des katholischen Gottesdienst vielerorts untersagt wurde. Nach der Niederlage der Geusen

1567 flüchteten die Reformierten erneut nach England und Deutschland. 1568 zog Alba mit 60 000 Soldaten in die Niederlande; sein „Blutrat“ verurteilte 8000 Menschen zum Tode, Egmont und Hoorn wurden wegen Hochverrats hingerichtet. Die Ankündigung Albas, die bisher freiwillig geleisteten Abgaben durch ein modernes Steuersystem zu ersetzen, löste 1569, im Todesjahre Bruegels, den offenen Aufstand der Niederlande gegen Spanien aus.

Die zweite für unser Thema wichtige theologische Kontroverse ist der sogenannte Abendmahlsstreit, jene Frage also, ob Christus im Abendmahl leibhaft anwesend ist oder nicht. Während Luther letztlich mit den Katholiken auf der Realpräsenz Christi im Abendmahl bestand, verneinte Zwingli diese und betrachtete Brot und Wein nur als eine geistige Erinnerung an die Heilstat Christi, die die Gläubigen im Glauben stärken sollte. Auch die Täufer lehn(t)en die Realpräsenz ab, für sie ist das Abendmahl Gedächtnis- und Liebesmahl als Ausdruck der christlich-brüderlichen Gemeinschaft. Die Spiritualisten wendeten sich ebenfalls gegen die Sakramentslehre. Schwenckfeld (1527) lehrte eine über Zwingli hinausgehende Spiritualpräsenz Christi derart, „daß der erhöhte Christus beim Mahl in den Herzen der gläubigen Empfänger präsent wird. Der Skopus dieses Abendmahlsverständnisses liegt bei allem spiritualistischen Individualismus nicht bei den Elementen oder im personalen Empfang, sondern im Gemeinschaftsmahl. Das Mahl ist himmlische Speisung, die aber keinen natürlichen Zusammenhang mit dem äußeren Essen und Trinken und darum auch keine effektive Wirkung zu haben braucht. Daß das im Mahl gebotene Fleisch und Blut des verklärten Christus eine Verbindung mit diesem Christus herstellt, hat den Glauben zur Voraussetzung.“¹⁵

Calvin verwarf zwar die Realpräsenz, sprach aber von einer Realkommunion, bei der sich Christus im Abendmahl durch das Wirksamwerden des Heiligen Geistes darböte und so im Glaubensakt empfangen werde. Für die Entwicklung der Zwinglischen Auffassung war die tropische Neudeutung des Abendmahls von Hendricxz Hoen, Rechtsanwalt am Hofe Hollands, von entscheidendem Einfluß. Hoen formulierte seine Interpretation 1523/24 in einem Brief, der Zwingli übermittelt wurde, und den dieser 1525 anonym veröffentlichte:

„Unser Herr Jesus Christus, der vielfach den Seinen Vergebung der Sünden versprach und im letzten Mahl die Seinigen (im Glauben) festigen wollte, hat seinem Versprechen ein Unterpand (pignus) beigelegt, damit sie in gar keiner Weise ins Wanken gerieten. Wie der Bräutigam, der seiner Braut Gewißheit geben will, daß sie keine Zweifel hegt, und ihr einen Ring gibt mit den Worten, ‚Nimm hin, ich gebe Dir mich selbst‘, so glaubt jene, indem sie den Ring nimmt, daß der Bräutigam der Ihre sei, und sie wendet ihr Herz von allen Liebhabern ab und denkt nur noch, wie sie ihrem Gatten gefalle. Gleichmaßen muß jeder, der das Abendmahl als ein Unterpand seines Bräutigams empfängt, welcher bezeugt, daß Er sich selbst gibt, fest glauben, daß Christus schon der Seine sei, der für ihn gegeben ist, und daß sein Blut für ihn vergossen ist. Deshalb wird er sich von allem abwenden, was er zuvor zu lieben pflegte, und wird allein an Christus

hängen, indem er sich immer danach richtet, was Ihm gefällt; für sich aber wird er nichts mehr bedürfen, sondern wird alle Sorge auf Christus werfen (1 Petr 5,7), von dem er glaubt, daß er der Seine sei und daß Er allein reichlich genug sei für ihn zu allen Dingen. Das ist wahrhaftig ‚Christus essen‘ und ‚sein Blut trinken‘, wie der Heiland sagt Joh. 6 (57): ‚Wer mein Fleisch ißt und mein Blut trinkt, der bleibt in mir und ich in ihm.‘ Die aber ohne diesen Glauben das Abendmahl empfangen, scheinen eher das Manna der Juden als Christus zu essen ... Auch Paulus widerspricht (der gegebenen Deutung) in 1 Kor. 10,16 nicht; denn wenn er auch sagt: ‚Ist nicht das Brot, das wir brechen, Teilhabe am Leib des Herrn?‘, so sagt er doch nicht: ‚Das Brot ist der Leib des Herrn‘, so daß es an dieser Stelle beinahe mit den Händen zu greifen ist, daß ‚ist‘ für ‚bedeutet‘ gesetzt wird, was noch offensichtlicher hervorgeht aus dem Vergleich, den er zwischen unserem Brot und dem, was den Götzen geopfert wird, zieht. Dieses verändert sich, so bezeugt er, in Wirklichkeit nicht, aber dennoch ‚sei‘ oder ‚bedeutet‘ (‚esse‘ vel ‚significare‘) es eine (Art von) Gemeinschaft mit dem Teufel, dem es geopfert wird ... Wir wollen also unterscheiden zwischen Brot, das man mit dem Munde empfängt, und Christus, den wir durch Glauben empfangen; wenn also jemand nicht den Leib des Herrn unterscheidet, da er glaubt, er empfangt nichts anderes, als was er mit dem Munde empfängt, so wird er schuldig am Leib und Blut des Herrn und ißt und trinkt sich das Gericht (1 Kor 11,28), weil er durch Essen und Trinken zeigt, daß Christus ihm nahe ist, er aber dennoch Christus fern ist durch Unglauben ...“¹⁶

Bilder- wie Abendmahlsstreit haben entscheidend die Entwicklung der bildenden Kunst mitbestimmt – weit über das 16. Jahrhundert hinaus¹⁷. Während der unmittelbare Einfluß der radikalreformatorischen Bildfeindlichkeit sich vor allem darin manifestierte, daß die Kirche in den nördlichen Niederlanden nach 1585 (Fall von Antwerpen) als Auftraggeberin entfiel, ist ihr mittelbarer Einfluß – etwa auf die Ikonographie und Bildsprache – schwieriger einzuschätzen.

Spuren protestantischer Abendmahlsauffassungen gibt es in der niederländischen Malerei bereits in den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts. Marlier weist darauf hin, daß Pieter Coecke van Aelst, der vermutliche Lehrmeister von Bruegel, 1527 radikal mit der niederländischen Tradition der Abendmahlsdarstellung brach, die bis dahin durch den Sakramentsaltar von Dirk Bouts in Löwen repräsentiert worden war. Während Bouts die Einsetzung der Eucharistie darstellt, verbindet Coecke die Kommunion der Apostel mit der Ankündigung des Verrats. Zusätzlich sind im Vordergrund auffällig ein Brotkorb und ein Weinkrug abgebildet, Hinweis auf das protestantische Abendmahl „in beiderlei Gestalt“. Die Coecksche Neudeutung des Abendmahls ist in mehr als 40 Repliken auf uns gekommen – die Datierungen reichen von 1527 bis 1563 – ein zuverlässiger Indikator für ihre damalige Popularität. Zudem wurde das Bild 1585 von Goltzius nachgestochen und konnte so ein breiteres Publikum erreichen.¹⁸

Der Abendmahlsstreit hat aber nicht nur im theologischen und künstlerischen Bereich, sondern auch starken Einfluß auf das Alltagsleben gehabt. Für die Menschen des Mittelalters und des 16. Jahrhunderts waren Alltägliches und Heiliges aufeinander bezogen und eng miteinander verwoben. Auch das Essen wurde im Zusammenhang mit dem Abendmahl gedacht und erlebt, wie Erasmus bezeugt, der in sei-

nen *Colloquia familiara* schreibt, daß für die Christen die Mahlzeit ein Bild des letzten Abendmahls bewahre: „Etenim si ethnicis quoque religiosa erat mensa, quanto magis oportet esse sacram Christianis, quibus habet imaginem quandam illius sacrosancti convivii, quod Dominus Iesus postremum egit cum suis discipulis.“¹⁹ Spuren des Zusammendenkens von heiligem und profanem Mahl haben sich im säkularisierten Tischgebet erhalten: „Komm’ Herr Jesus, sei unser Gast ...“ Entsprechend den Abendmahlsauffassungen gibt es zwei Typen von sakralem Mahl: „Im Konvivium (oder Konvivienopfer) wird eine Gemeinschaft zwischen Gott und Mensch dadurch gestiftet, daß ein Teil des Opfers oder der Mahlzeit dem Gotte übergeben wird, während die Teilnehmer das Übrige verzehren ... Wenn die Gemeinde oder der Gläubige im Mahl des Gottes selbst teilhaftig wird, können wir von einer Kommunion im wahren Sinne sprechen.“²⁰ So ist das jüdisch-alttestamentarische Mahl konvivisch, das neutestamentarische Abendmahl hingegen eine Kommunion, als solche auch von der katholischen und lutherischen Kirche verstanden, während die reformatorisch-zwinglianischen Gemeinden wiederum eine konvivische Interpretation vertreten.

IV

Aufgrund der politischen Entwicklung blieb die reformatorische Kunst in den Niederlanden bis etwa 1579 (Union von Utrecht) die einer verfolgten Minderheit. Wie Tümpel zurecht bemerkt, erhellt dies die Tatsache, daß die protestantische Druckgraphik in dieser Zeit oftmals nicht signiert ist oder irreführende Orts- und Verlagsangaben enthält.²¹ Ein Zusammenhang, der auf das weitaus kompliziertere Problem weist, wie denn die bildende Kunst einer reformatorisch-häretischen Minderheit beschaffen sein mußte, um weder Reaktionen von seiten der Inquisition noch von seiten der radikal-reformatorischen Ikonoklasten zu provozieren, und dies zu einer Zeit, in der die weitere politisch-religiöse Entwicklung völlig offen war! Ein Problem, das übertragen auf die Situation von Kunst und Künstlern in totalitären Staaten nichts an Aktualität eingebüßt hat, und das sich für die Niederlande im 16. Jahrhundert vorzüglich am Beispiel des Bruegelschen *Bauernhochzeitsmahl* beleuchten läßt.

Wir meinen, daß es sich bei diesem Gemälde um ein sakrales Rätselbild im Sinne Cesare Ripas handelt, demzufolge Bilder „in forma d’enigma“ sein sollen und ohne erklärende Texte deutbare Bilder trivial seien. Die Auffassung steht in einer langen Tradition: Bereits im Mittelalter galt das Bilderenträtseln als ein intellektuelles Gesellschaftsspiel. Der Schlüssel zum Verständnis von Bruegels „Bauerngemälde“ liegt in der Heiligen Schrift, vor allem in den Evangelien und der Offenbarung; bei näherer Betrachtung erweist es sich als eine Mon-

tage von Bibelzitaten.²² Diese Darstellung eines sakralen Themas durch Bruegel ist schon deshalb hervorzuheben, weil bis jetzt davon ausgegangen worden ist, daß die Nachfolger von Iheronimus Bosch dessen Motive profanisiert hätten.²³ In dem hier besprochenen Gemälde ist jedoch das Gegenteil der Fall: Bruegel resakralisiert Bosch.

Bruegel stellt ein ketzerisches Thema dar: Unter der vordergründigen „realistischen“ Schilderung einer Bauernhochzeit wird eine nicht-orthodoxe Abendmahlsauffassung lesbar. Auf das sakrale Thema weist bereits der Ort der Handlung, das Innere einer Scheune oder eines Stalles – finden die Bauernhochzeiten in der niederländischen Graphik und Malerei doch zumeist im Freien statt. Mit der Wahl des Handlungsortes knüpft Bruegel an das Thema des „Schlafstalles Christi“ als Gemeinschaft der Gläubigen an, das vor allem in antikatholischen Pamphleten bildlich gestaltet wurde. Bruegel selbst lieferte die Vorlage für ein derartiges Blatt (1561 von P. Galle gestochen), in dem allerdings der antikatholische Gehalt des Vorbildes gemildert ist: Entsprechend dem Gleichnis vom verlorenen Schaf (Lk 15) steht Christus als lammtragender Guter Hirte im Eingang des Stalles, auf dessen Türsturz die Inschrift „Ich bin die Tür zu den Schafen“ (Jh 10) steht. Der Stall wird belagert von Gottlosen, die versuchen, mit Hacken und Beilen zu den Schafen zu gelangen, anstatt den Weg über Christus zu nehmen. Der Gelehrte mit dem Schreibzeug am Gürtel nimmt sogar den Umweg über das Dach, wobei er dem Betrachter sein riesiges Hinterteil zuwendet.²⁴ Wenn dieser Schafstall die Glaubensstreitigkeiten um die verlotterte äußere, katholische Kirche darstellt, so symbolisiert das *Bauernhochzeitsmahl* in der Scheune/im Stall die innere, unsichtbare Kirche, wie sie von den Spiritualisten verstanden wurde.

Im Neuen Testament wird die Bedeutung des Mahles als Gemeinschaft mit Jesus hervorgehoben:

„Die Synoptiker zeigen Jesus mehrfach als Teilnehmer an Gastmahlen (Mk 14,3-8 par. usw.); das gemeinsame festliche Mahl mit Zöllnern – und d. h. Sündern – wird geradezu als kennzeichnend für Jesus angesehen ... Offensichtlich wird es ... als Aufnahme in die Gemeinschaft mit Jesus verstanden ... Er ist es, der die Sünder ‚einlädt‘ (Mk 2,17) als der in Gottes Auftrag Vergebende (vgl. dazu auch die Gleichnisrede vom Festmahl als Ausdruck der vollen Aufnahme des ‚Verlorenen‘ in die Gemeinschaft des Vaters (Lk 15,22 f.). In der synoptischen Tradition werden für solches Handeln Jesu nicht in aller Form Linien zur Bildrede sichtbar, die von der kommenden Gottesherrschaft als dem Mahl der Heilzeit spricht ... aber sie legen sie nahe ... Im unmittelbaren Kontext des Kelchwortes ... deutet sich eine Linie zwischen eschatologischem Mahl an (Mk 14,25; Lk 22,18) ... Tatsächlich geschieht die Aufnahme der Sünder in die Gemeinschaft Jesu auf die kommende Gottesherrschaft hin ... in Jesu Handeln wird die Aufnahme in diese vorausgewährt. Jesu vergebendes Tun nimmt in die Gemeinschaft mit Gott hinein mit dem Blick auf ihre künftige Vollendung (die letztere meint ja das Bild vom kommenden Mahl an Gottes Tisch).“²⁵

Bruegel stellt die Beziehung zum eschatologischen Mahl durch eine ganze Reihe von Hinweisen auf die Endzeit dar. Das auffälligste Motiv

ist die Ernte, die an das Gleichnis vom Unkraut unter dem Weizen (Mtt 13,24-30) – „Lasset beides miteinander wachsen bis zur Ernte ... den Weizen aber sammelt in meine Scheune!“ – und dessen Deutung, „Die Ernte ist das Ende der Welt“ (Mtt 13,39) anknüpft. Die traditionelle Verbindung dieses Gleichnisses mit ketzerischen Auffassungen wird hier durch die zwei gekreuzten Garben betont, von denen eine auf den Mönch als Vertreter der Orthodoxie, eine auf den Bürger als Vertreter des häretischen Glaubens gerichtet ist. Bruegel akzentuiert die beiden als Kontrahenten, indem er dem Mönch ein Stück Brot, dem Bürger einen (Wein-)Krug zuordnet und zudem den Mönch auf den Adligen als Mitglied der „orthodoxen Staatskirche“ und den Bürger auf die Braut als Mitglied einer häretischen Glaubensgemeinschaft zeigen läßt.

Die Bauernbraut ist zunächst einmal die Braut zu Kana; als solche weist sie bereits auf das Abendmahl. Die Braut ist aber auch die Kirche bzw. die Gemeinde bzw. der Gläubige. Sie ist schließlich die Seele, die zu Gott heimkehrt, zur himmlischen Hochzeit mit dem Messias. So schrieb der Abt von Cluny anlässlich des Todes von Abaelard an Heloise: „Als der zu ihm kam, von dem das Evangelium spricht, da fand er ihn ... wach und bereit ... und berief ihn zur himmlischen Hochzeit.“²⁶ Ferner ist die Braut das Weib des Lammes in der Apokalypse (Off 19,7; 21,9) und das neue Jerusalem (Off 21,2; 22,17): „Und die Stadt bedarf nicht der Sonne noch des Mondes, daß sie ihr scheinen; denn der Lichtglanz Gottes erleuchtet sie, und ihre Leuchte ist das Lamm.“ (Off 21, 23) Hiermit wird eine motivische Verbindung zwischen Apokalypse und Endzeit hergestellt, die wiederum die durch zwei Anwesende wahrgenommene strahlende Erscheinung einbindet: „Und sie werden sein Angesicht schauen, und sein Name wird auf ihrer Stirne sein. Und sie bedürfen nicht des Lichtes einer Lampe noch des Lichtes der Sonne, denn Gott der Herr wird ihnen leuchten, und sie werden herrschen in alle Ewigkeit.“ (Off 22,4) Endlich stellt das Motiv der Braut die Verbindung zur Hochzeit als einem „Gastmahl der ganzen Welt“²⁷ (vgl. Mtt 22,1-10 und Lk 14,15-24) her und läßt so das Bild Bezug nehmen auf einen der letzten Sätze der Bibel: „Und der Geist und die Braut sagen: Komm! Und wer es hört, der sage: Komm! Und wer dürstet, der komme; wer will, der nehme Wasser des Lebens umsonst!“ (Off 22,17). Weitere Hinweise auf die Endzeit sind die symbolischen Darstellungen der vier Erscheinungen Christi, wie sie Jacobus de Voragine in der *Legenda Aurea* aufzählt: Der Stern über der Krippe, die Stimme Gottes über dem Jordan, die Verwandlung von Wasser in Wein bei der Hochzeit zu Kana und die Vermehrung des Brotes in der Wüste. Sie sind in den vier Bildecken zu finden: Der Stern von Bethlehem wird durch die starke Lichtquelle oben rechts außerhalb des Gemäldes, den Stall (Scheune) und die gekreuzten Garben (die wiederum auf die Passion weisen) dargestellt: Bethlehem heißt „Haus von Brot“. In vielen „Anbetungen der

Hirten“ in der frühen niederländischen Malerei verweist hierauf eine neben dem Christuskind liegende Korngarbe. Die Stimme des Vaters bei der Taufe Christi durch Johannes den Täufer wird mit dem großen Zinnteller am unteren rechten Bildrand angedeutet, der dessen Opfertod symbolisiert. Die Verwandtschaft des Bier einschenkenden Mannes mit dem Kana-Motiv wurde bereits erwähnt. Die links oben zur Tür hereindrängende Menschenmenge weist auf die Speisung der 5000.

Die kommende Gottesherrschaft wird durch die Erscheinung rechts außerhalb des Bildes angekündigt, die nur zwei Anwesende, der Dudelsackpfeifer und der „Zecher“ wahrnehmen. In der Figur des Musikanten ist zudem die erste mit der letzten Erscheinung verklammert: Der Dudelsack galt als Instrument der Hirten, und diese Rolle, Zeuge der ersten und der letzten Erscheinung zu sein, erklärt die Anwesenheit des Dudelsackpfeifers, nicht die des „Tafelmusikanten“! Die Beschränkung auf zwei „Erleuchtete“ verbindet ebenfalls das Endzeitthema mit dem der heiligen Mahlzeit: Das Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl endet bei Matthäus mit dem Hinweis darauf, daß viele berufen, aber nur wenige auserwählt seien. Hiermit wird an das Thema des Alten Testaments angeknüpft, daß Gott nur zwei Kinder Israels, die beiden Kundschafter Kaleb und Josua, ins gelobte Land ließ (2 Mos 12,37; 4 Mos 14,30). Dies Thema war sehr populär, wie seine Verwendung in Sebastian Brants *Narrenschiff*, im Abschnitt „Über den Weg zur Seligkeit“, belegt: „Viele sind berufen zum Mahle der Nacht, wenige erwählt – nimm dich in acht! Sechshundert Mann allein, ohne die Frauen und Kinder klein, führt Gott eines durch des Meeres Sand: Zwei kamen ins gelobte Land.“²⁸

Der Dudelsackspieler ist, wie gesagt, die merkwürdigste Gestalt auf dem Bild. Sein weiß-rot gestreiftes Knieband, das farblich mit der Brautkrone korrespondiert, zeichnet ihn als Eingeweihten aus.²⁹ Mit diesem Musikanten knüpft Bruegel zudem an eine geheimnisvolle Gestalt der niederländischen Malerei an, an den „weißen Baummenschen“ von Iheronimus Bosch in der Höllentafel des *Garten der Lüste*. Dieser ist hilflos im Eis festgefroren und trägt auf seiner Kopfbedeckung einen roten Dudelsack, dessen Stimpfpfeifen abgebrochen sind. Zur Bewegungslosigkeit verdammt, schaut er ohnmächtig zurück in den Garten und ins verlorene Paradies. Auch er trägt unterhalb des rechten Knies eine – allerdings weiße – Binde, unter der eine Wunde blutet als einziges Lebens- und Hoffnungszeichen. Was auch immer die tiefere Bedeutung des „Baummenschen“ und der Bruegelschen Antwort sein mögen, die Verbindung zwischen beiden beruht sicher nicht auf einer zufälligen motivischen Korrespondenz. Bruegels Musiker lebt; der pralle Dudelsack ist hierfür eine sexuell-derbe, deutliche Metapher. Er schaut nach vorn, in die Zukunft.

Schließlich ist mit der Endzeit das Auftreten falscher Propheten (Mk 13,21) und die Ankunft des Antichristen verbunden (Off 20,7-8).

Für den Menschen des 16. Jahrhunderts war auch der Umgang mit der Endzeiterwartung etwas Alltägliches. Ließen sich doch bestimmte Sternkonstellationen einerseits, die religiösen, politischen und sozialen Konflikte sowie die wirtschaftlichen Krisen andererseits als „Anfang der Wehen, die der Endzeit vorangehen“ (Mtt 24,3-14) interpretieren, für die zudem die Verfolgung der Rechtgläubigen durch die Orthodoxie angekündigt war (Lk 21,7-19). So ist es nicht weiter verwunderlich, daß der Jüngste Tag häufiger prophezeit wurde, so für: 1522, 1533, 1530/40, 1557, 1569, 1572, 1588 und für 1589. Luther erwartete den Weltuntergang im Jahre 1540.³⁰ Die Speiseträger und der Breiteller-Austeilende entpuppen sich bei näherer Betrachtung als böse drei Magier. Sie sind räumlich zwischen den Versammelten und der göttlichen Erscheinung situiert. Der Anführer mit den unterschiedlich beschuhten Füßen gehört als Dreibeiner der Dämonenwelt an. Er hat zuviel Bein, der zweite Speiseträger offensichtlich zuwenig Arm; nur so erklärt sich, daß die als Tablett dienende Tür auf einer Astgabel derart getragen wird, daß der Vordermann mit beiden Händen zugreift, während der Hintermann den Stamm nur mit der Hand des rechten Armes umfaßt und sein linker Arm auch sonst nicht sichtbar wird. Ein zu kurzer Arm jedenfalls gilt im Volksglauben als eines der Merkmale des Teufels. Zudem wird er durch das auffällige Blau seiner Jacke hervorgehoben, eine Farbe, die kein zweites Mal im Bild auftaucht. Ein blauer Mantel war im 16. Jahrhundert ein Volkssymbol des Betrugs. Der dritte im Bunde, der Teller Austeilende, ist durch seine dunkle Hautfarbe und die Fähigkeit, die Gesetze der Schwerkraft aufzuheben, gekennzeichnet: Er hält den Teller schräg in der Hand, ohne daß der Brei überschwappt (Bruegels Sohn löst das Problem, indem er den Tellerrand erhöht). Offensichtlich handelt es sich bei dem ersten Speiseträger um den Antichrist, der die Gläubigen noch kurz vor dem Jüngsten Gericht zur Gemeinschaft mit dem Teufel verführen will, d. h. zum katholischen Abendmahl (vgl. weiter oben). Damit knüpft Bruegel an den Topos der reformatorischen Flugblätter an, der den Papst als Antichrist bezeichnet bzw. entlarvt. Die Verbindung zum katholischen Abendmahl wird zusätzlich lautmalerisch-assoziativ hergestellt, womit Bruegel ein weiteres Thema der zeitgenössischen Druckgraphik aufgreift: Die aufgetragene Speise ist ein Brei, im Niederländischen „pap“. Breiesser, „papeter“, bedeuten in der protestantischen Satire des 16. und 17. Jahrhunderts Papisten, also Katholiken. Daß die anwesenden Pappesser tatsächlich brave Katholiken sind, wird von den Heiligenbildchen bestätigt, die auf der Lehne der Holzbank kleben. Die beiden Speiseträger sind im Zusammenhang mit den beiden Auserwählten auch als *parodia sacra* interpretierbar: Die zurückkehrenden Kundschafter trugen an einem Stock eine riesige Traube. Jesus nennt sich selbst den Weinstock (Jh 15), aber auch die Tür zu den Schafen (Jh 10). Indem die Speiseträger den Brei auf der ausgehobenen Stall- bzw. Scheunentür servieren, travestieren

sie einerseits die traubentragenden Kundschafter und andererseits die Realpräsenz des katholischen Abendmahles: Sie nehmen den wahren Leib Christi als Trage für den falschen, für das Götzenopfer!

Das von Bruegel dargestellte sakrale Mal ist keine Kommunion, sondern ein Konvivium. Darauf deutet zum einen der Breiteller auf dem Stuhl am rechten Bildrand hin, der sich an der Schwelle zur heiligen Zone befindet (vergleicht man den Innenraum mit einer Kirche, so stünde der Teller vor dem Altar), und zum anderen das Stilleben unterhalb des ausgestreckten Armes des Teller Austeilenden, dem übrigens niemand seinen Papp abnimmt. Das Stilleben mit dem auf das Salzfaß gerichteten Messer, das Bruegel aus dem *Abendmahl* von Coecke übernommen haben kann, verweist auf das alttestamentarische Speiseopfer und auf das konvivische Abendmahl als Ausdruck des Neuen Bundes: „Du darfst das Salz des Bundes deines Gottes bei den Speiseopfern nicht fehlen lassen!“ (3 Mos 2,13). So entpuppt sich schließlich das hochzeitliche Bauerngelage als camouffierte Darstellung der nicht-orthodoxen Abendmahlsauffassung einer vermutlich spiritualistischen Geheimsekte, die ihren Angehörigen gestattete, weiterhin Mitglied in der äußeren *Una Sancta Catholica et Apostolica Ecclesia* zu bleiben.³¹

Indem Bruegel einerseits traditionelle christliche und profane Themen (biblische Hochzeiten und Ernte) miteinander kombinierte und andererseits bis dahin vor allem in dem populären Medium der Druckgraphik gestaltete Motive wie Bauernfest und Schafstall auf das *elitäre* Medium der Tafelmalerei übertrug, gelangte er zu einer bildsprachlichen Synthese, deren Ambivalenz Maler und Auftraggeber sowohl gegenüber Angriffen von seiten der Inquisition wie denen der radikal-reformatorischen Ikonoklasten gleichermaßen immunisierte, ohne dabei für den Eingeweihten an häretisch-theologischer Aussagekraft einzubüßen. Daß diese Immunisierungsstrategie erfolgreich war, belegt nicht zuletzt die Rezeptionsgeschichte des Bildes. Daß der Maler jedoch selbst der immunisierenden Wirkung seiner Bildsprache mißtraute, könnte man jener Bemerkung Karel van Manders entnehmen, die besagt, daß Bruegel kurz vor seinem Tod seine Frau bat, ihn belastetende Arbeiten zu vernichten.

Mit der Methode, profanes und sakrales Thema miteinander zu kombinieren, knüpft Bruegel an eine mittelalterliche Tradition an, die bis jetzt vor allem für das Medium der Literatur untersucht worden ist. Grundlegend ist hierbei die Untrennbarkeit von Heiligem und Profanem in der Vorstellung und Erfahrung des mittelalterlichen Menschen und der damit zusammenhängende ständige Austausch zwischen religiösen und weltlichen Ausdrucksweisen, wie dies u. a. Huizinga, Bachtin und Gurjewitsch dargestellt haben. So erklärt sich das Spiel mit der Bibel als ein typisches Freizeitvergnügen des mittelalterlichen Geistli-

chen³² und so wird die uns blasphemisch erscheinende Sprache der Mystiker verständlich:

„Johannes Brugman konnte ungestraft alle Züge eines Trunkenboldes, der sich selbst vergißt, keine Gefahr sieht, nicht zornig wird über Verspottung, alles weggibt, auf Jesu Menschwerdung anwenden: ‚Oh, und war er nicht wohl trunken, als die Minne ihn zwang, daß er vom höchsten Himmel in dies niedrigste Tal der Erden kam?‘ Im Himmel geht er herum, den Propheten zu zapfen, einzuschenken aus vollen Krügen, und sie tranken bis sie platzten, und dann sprang David mit seiner Harfe vor den Tisch, genau als ob er meines Herren Narr wäre‘.

Nicht nur der groteske Brugman, auch der reine Ruusbroec genießt die Gottesminne unter dem Bilde der Trunkenheit. Neben der Trunkenheit steht das Bild des Hungers. Möglicherweise lag das Vorbild für beides in dem Bibelworte: ... ‚Die von mir gegessen haben, die wird es noch hungern, und die von mir getrunken haben, die wird es noch dürsten‘... Die Vorstellung, der menschliche Geist werde von einem ewigen Hunger nach Gott heimgesucht, war damit gegeben. Hier beginnt ein ewiger Hunger, der nimmermehr gesättigt wird, das ist ein inwendiges Gieren und Verlangen der minnenden Kraft und des geschaffenen Geistes nach einem ungeschaffenen Gut ... Das sind die ärmsten Menschen, die leben; denn sie sind gierig und gelüstig ... Was sie auch essen und trinken geistigerweise, sie werden davon nimmermehr satt, denn dieser Hunger ist ewig ...“³³

Schließlich sei auf die groteske Symposientradition gewiesen, die mit der *Cena Cypriani*, dem Abendmahl des Hl. Kyprian, beginnt:

„Grundlage der Cena ist das Gleichnis vom König, der die Hochzeit seines Sohnes feiert (Mtt 22,1-24). An dem großartigen Festmahl nehmen alle Personen des Alten und Neuen Testaments ... teil. Sie bekommen ihre Plätze gemäß einer eigenwilligen Interpretation der Heiligen Schrift zugewiesen: Adam setzt sich in die Mitte, Eva auf ein Feigenblatt, Kain auf einen Pflug, Abel auf einen Krug Milch, Noah auf die Arche, Absalom auf einige Zweige, Judas auf ein Geldkästchen etc. Speisen und Getränke, die den Teilnehmern gereicht werden, sind nach einem ähnlichen Prinzip ausgewählt: Christus bekommt Rosinenwein, denn dieser heißt ‚passus‘ (von lat. passio, ‚Leiden‘). Nach dem gleichen grotesken Prinzip ist das ganze Festmahl gestaltet. Nach dem eigentlichen Essen ... bringt Pilatus Wasser zum Händewaschen, Martha bedient, David spielt Harfe, Salomé tanzt, Judas verteilt Küsse, Noah ist völlig betrunken, Petrus wird von einem Hahn am Einschlafen gehindert, etc. Am folgenden Tag bringt jeder Gast dem Gastgeber ein Geschenk: Abraham einen Hammel, Moses zwei Gesetztafeln, Christus ein junges Lamm. Dann wird das Motiv des Diebstahls eingeführt: es stellt sich heraus, daß während des Festmahls vieles verschwunden ist, und man beginnt mit der Suche nach den gestohlenen Gegenständen, wobei alle Gäste wie Diebe behandelt werden. Zum Schluß wird zur Sühne der allgemeinen Schuld Hagar getötet und feierlich beerdigt.“³⁴

Bachtin kommentiert:

„Dieses Abendmahl ist ein absolut freies Spiel mit den heiligen Personen, Objekten und Symbolen der Bibel ... Die ganze Heilige Schrift bricht sich in einem närrischen Reigen. Die Leiden des Herrn, Noahs Arche, Evas Feigenblatt, Judas' Küsse verwandeln sich in heitere Details des saturnischen Festmahls. Das Recht zu dieser extremen Zwanglosigkeit verschafft sich der Autor des Abendmahls durch die Darstellung eines Festmahls. Dessen materiell-leiblicher Charakter erlaubt es, fast den gesamten Inhalt der heiligen Schrift in das Spiel hineinzuziehen, zu entthronen und zugleich zu erneuern ...“³⁵

François Rabelais steht mit seinem *Gargantua und Pantagruel* (1532-1553) noch in der Tradition dieser *parodia sacra*: „Eine vorsichtige Travestie der Passion und des Sakramentes der Kommunion zieht sich als roter Faden durch den ganzen Roman ... Man könnte sie als umgekehrte Transsubstantiation beschreiben: Blut wird zu Wein, der zerstückelte Körper zu Brot, das Leiden zum Festmahl.“³⁶ Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurde Rabelais jedoch nicht mehr verstanden und nur noch als heiterer Unterhaltungsschriftsteller angesehen. Offensichtlich liegt hier eine Parallele zur Bruegelrezeption, die in den Niederlanden durch die Repliken der Söhne bestimmt worden ist und die schließlich beziehungsweise den Beinamen „Pier den Drol“ geprägt hat.

Den Einfluß, den der reformatorische Zeitgeist bei der Reduktion der Ambivalenz des „grotesken Realismus“ und der „volkstümlich-festlichen Lachkultur“ zur moralisierenden Verurteilung, zur protestantischen Satire hatte, deutet Bachtin mit dem Begriff der „abstrakten Tendenz“ an:

„Das Verständnis der Zeitgenossen war naiv und unmittelbar. Was für das 17. und die folgenden Jahrhunderte Anlaß zur Frage wurde, verstand sich für sie noch von selbst ... Bereits bei den ersten Rabelais-Epigonon beginnt die Auflösung des Rabelaischen Stils ... die ... Motive (werden) flacher und nehmen genrehafte und naturalistische Züge an. Ihre Universalität ist deutlich gemindert. Die andere Seite dieses Wandlungsprozesses tritt hervor, wenn dieselben Motive plötzlich satirischen Zwecken dienen sollen. In diesem Fall wird der positive Pol des ambivalenten Motivs geschwächt. Wenn die Groteske in den Dienst einer abstrakten Tendenz gestellt wird, degeneriert sie unausweichlich. Ihr Wesen ist es ja gerade, die widersprüchliche und doppeldeutige Fülle des Lebens darzustellen, das Verneinung und Vernichtung (den Tod des Alten) als notwendiges Element in sich trägt und nicht zu trennen ist von der Bestätigung, der Geburt des Neuen und Besseren. Gerade das leiblich-materielle Substrat des grotesken Motivs muß die abstrakte Tendenz zerstören. Sie verschiebt den Schwerpunkt auf den abstrakten Sinn, auf die ‚moralische‘ Komponente des Motivs, schlimmer noch, sie unterwirft das materiale Substrat des Motivs einem negierenden Prinzip. Die Übertreibung wird zur Karikatur.“³⁷

Die dialektische Einheit von Profanem und Heiligem im *Bauernhochzeitsmahl* wurde durch den protestantischen Intellektualismus im Sinne von Max Weber entzaubert, weil er für die „magischen Inhalte“ und das heitere, despektierlich-respektierliche Spiel mit dem Sakralen kein Verständnis, d. h. keine Verwendung hatte. Diese Entzauberung zeigt sich darin, daß eine weitere und breitere Rezeption des Bildes nur um den Preis der Reduktion zur eindeutigen „Bauernsatire“ möglich war, womit sich im übrigen die kunsthistorischen „in malo“-Interpretationen als calvinistische Projektionen des 17. Jahrhunderts erweisen.

Daß Bruegels Sohn reduktionistische Versionen der väterlichen *Bauernhochzeit* in einer Zeit malte, in der die südlichen Niederlande wieder in den Schoß der katholischen Kirche zurückgekehrt waren, steht nicht im Widerspruch zu der konstatierten protestantischen Entzauberung. Schließlich hatte die Reformation das Konzil von Trient (1545-1563) provoziert, zu dessen Beschlüssen auch das Verbot von Abbildungen häretischen Inhaltes und von solchen, die die Ungebildeten zu gefährlichen Irrtümern verleiten könnten, gehört. Damit wäre die Frage, was den Sohn veranlaßt haben mag, den Vater zu korrigieren, teilweise beantwortet. Die Veränderungen betreffen ja das Eindeutigmachen der Ambivalenzen, wobei die Hinweise auf das sakrale Thema verwischt und satirisch-komische Elemente hinzugefügt werden: So plaziert der jüngere Bruegel ein kopulierendes Bauernpaar auf den Strohstapel und läßt den mit zwei roten Kniebändern geschmückten Dudelsackpfeifer nach der irdischen Braut spielen.

In einem merkwürdigen Widerspruch zu der Tendenz, den Vater satirisch aufzumotzen, steht der Umstand, daß der Sohn die einzige vordergründig-komische Figur des Vaters, das wunderbare Leckermaul mit der prächtigen Pfauenfeder an der viel zu großen, über die Augen gerutschten Mütze, durch ein mageres Kind mit federloser Mütze, unter deren Rand die Äuglein hungrig nach den Breitellern blicken, ersetzt hat. Wieso malte der Vater diese Figur und weshalb konnte der satirisch ausgerichtete Sohn gerade diese Figur nicht ertragen? Das entzückende Leckermaul ist vordergründig eine Gula-Darstellung. Bedenken wir, daß Pieter Brueghel zum Entstehungszeitpunkt des *Bauernhochzeitsmahls* zwischen drei und vier Jahren alt gewesen sein muß, so ist es plausibel anzunehmen, daß er für die charmante Lasterpersonifikation Modell gegessen hat, ein Ereignis, das als Anekdote im Familien- und Werkstattkreis weiter gelebt und dem Sohn, der künstlerisch im Schatten des Vaters stand, viel Spott eingetragen haben dürfte. Um sich diesem zu entziehen, mag er schließlich seinem Konterfei die karnevaleske Verkleidung ausgezogen haben, um es stattdessen seriös, naturalistisch darzustellen. Doch die Aussichtslosigkeit des Versuchs, so noch posthum die Anerkennung des Vaters zu erzwingen, wird unmittelbar deutlich – sie entspricht seiner bescheidenen Malerkarriere: Der väterlichen Maskerade entkleidet erscheint ein hungriger, unbeachteter, kleiner Junge.

Bleibe die Frage, was das Bild Bruegels für uns bedeutet. Was macht seinen Reiz für, seine Anziehungskraft auf den Menschen des 20. Jahrhunderts aus, worin liegt seine Aktualität? Was stiftet die Kontinuität über mehr als 400 Jahre hinweg zu der Darstellung eines häretischen Abendmahls in der Vermummung einer Bauernhochzeit? Es ist offensichtlich die soziale Utopie eines konvivischen Gastmahls für die

ganze Welt,³⁸ die in jedem Essen und Trinken mit Freunden eschatologisch aufblitzt und die selbst noch im Selfservice-Restaurant dem kollektiven Gedächtnis zumindest als Ahnung bleibt. Das Heilige lebt weiter als Versch(r)obenes!³⁹

Anmerkungen

- 1 Dieser Beitrag ist die Überarbeitung einer Vorlesung, die ich im Sommersemester 1988 im Rahmen des ERASMUSAustauschprogrammes *Zur Sozialgeschichte der Wahrnehmung zwischen der Freien Universität Berlin und der Universität van Amsterdam* gehalten habe. Das Manuskript wurde im Oktober 1988 abgeschlossen.
- 2 Vgl. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 1027.
- 3 Um den Text nicht unnötig zu belasten, beschränke ich mich in den Anmerkungen hauptsächlich auf Zitate. Bezüglich der kunsthistorischen Fachliteratur sei auf die ausgezeichnete Bibliographie des in Anm. 4 genannten Wiener Kataloges verwiesen. Die Bibelstellen wurden zitiert nach *Die Heilige Schrift des Alten und neuen Testaments* (Zürcher Bibel), hrsg. v. Kirchenrat des Kantons Zürich. Stuttgart o. J.
- 4 Demus, K., Klausner, F. & Schütz, K.: *Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä.* (Führer durch die Kunsthistorischen Museen 5.), Wien 1981, S. 110 f.
- 5 Dvorak, M.: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. München 1928, S. 250.
- 6 Vgl. Demus u. a., a. a. O., S. 111.
- 7 Vgl. Gibson, W. S.: *Some Notes on Pieter Bruegel the Elder's 'Peasant Wedding Feast'*. *Art Quarterly* 28, 1965, S. 194-208.
- 8 Gibson, W. S.: *Bruegel*. London 1977, S. 172.
- 9 Vgl. Raupp, H.-P.: *Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-1570*. *Niederzier* 1986, S. 284.
- 10 Vandenbroeck, P.: *Over wilden en narren, boeren en bedelaars. Beeld van de andere, vertoog over het zelf*. Antwerpen 1987, S. 86.
- 11 Vgl. Marlier, G.: *Pierre Brueghel le jeune; édition posthume mise au point et annotée par J. Folie*. Brüssel 1969, S. 177-183.
- 12 Gibson 1977, a. a. O., S. 162.
- 13 Franck, S.: *Paradoxa* (1534); zitiert nach H. A. Oberman, *Die Kirche im Zeitalter der Reformation*. (Kirchen- und Theologiegeschichte in Quellen, Bd. III). Neukirchen-Vluyn 1985, S. 180.
- 14 Hofmann, W. (Hg.): *Luther und die Folgen für die Kunst*, München 1983, S. 34.
- 15 Vgl. Krause, G. & Müller, G.: *Theologische Realenzyklopädie*. Berlin, New York 1977, Stichwort *Abendmahl*, Bd. 1, S. 114.
- 16 Hoen, H., zitiert nach H. A. Oberman, a. a. O., S. 144 f.
- 17 Vgl. Hofmann, H.: *Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion*, in: ders., a. a. O., S. 23-71.
- 18 Vgl. G. Marlier: *La Renaissance flamande. Pierre Coecke d'Alost*. Brüssel 1966, Kap. 1. In diesem Zusammenhang sei noch auf die Interpretation des Abendmahls hingewiesen, die Albrecht Dürer in seinem Holzschnitt von 1523 gibt und die offensichtlich die Coecksche Deutung beeinflusst hat. Er zeigt Christus mit den Aposteln, nachdem Judas gegangen ist. Panofsky hat das als Indiz dafür gewertet, daß dies Abendmahl als Gemeinschafts- und Liebesmahl zu verstehen sei. Vor dem Tisch

- auf dem Boden stehen als Hinweis auf das Mahl „in beiderlei Gestalt“ ein Korb mit Brot und eine Weinkanne. Von Dürer ist bekannt, daß er in der Abendmahlsfrage einen derart extrem spirituellen Standpunkt vertrat, „daß Pirckheimer ihm vorwarf, seine Ansicht ließe sich nicht mehr malen.“ Vgl. hierzu Hofmann, a. a. O., S. 230.
- 19 Erasmus von Rotterdam, *Colloquia familiaria*. In: ders., *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von W. Welzig, Darmstadt 1967, Bd. 6, S. 44.
 - 20 Krause/Müller, a. a. O., S. 44.
 - 21 Vgl. Tümpel, C.: Die Reformation und die Kunst der Niederlande, in: Hoffmann (Hg.), a. a. O., S. 309-321, dort S. 309.
 - 22 Zum Prinzip der Montage von Bibelzitate bei Bruegel vgl. auch A. Weismann, *Golgotha. Vergangenheit mit Jetztzeit geladen*. (Serie Kamper Cahiers, Teil 72) Kampen 1991.
 - 23 Vgl. Unverfehrt, G.: Christliches Exempel und profane Allegorie. Zum Verhältnis von Wort und Bild in der Graphik der Boschnachfolge, in: H. Vekeman & J. Müller Hofstede, *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*. Erfstadt 1984, S. 221-241.
 - 24 Vgl. Hofmann (Hrsg.), a. a. O., S. 236.
 - 25 Krause & Müller, a. a. O., S. 47.
 - 26 Vgl. Abaelard, *Die Leidensgeschichte und der Briefwechsel mit Heloisa*; übertr. und hg. von E. Brost, mit einem Nachwort von W. Berschin, München 1987, S. 414.
 - 27 Vgl. Bachtin, M.: *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt/M. S. 69 und vor allem S. 318.
 - 28 Brant, S.: *Das Narrenschiff* (1494); übertr. von H. A. Junghans, durchgesehen und mit Anmerkungen sowie einem Nachwort neu hrsg. von H. J. Mähl, Stuttgart 1964, S. 168 f.
 - 29 Vgl. Wertheim Aymès, C. A.: *Die Bildersprache des Hieronymus Bosch*, Den Haag 1961, S. 17-23, 81-84.
 - 30 Vgl. H. Bächthold-Stäubli & E. Hoffmann-Krayer (Hg.): *Handbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin 1987, Bd. 4, S. 862.
 - 31 Von verschiedenen Autoren, u. a. de Tolnay, Stridbeck und Alpers, ist auf die Verbindung Bruegels mit spiritualistischen Kreisen hingewiesen worden, allerdings ohne daß dabei eine entsprechende sakrale Interpretation des *Bauernhochzeitsmahls* erwogen wurde.
 - 32 Offensichtlich muß das gesamte niederländische *Bauerngenre* des 16. Jahrhunderts unter diesem Aspekt neu überprüft werden. Eine entsprechende Publikation bereite ich zur Zeit vor mit dem Arbeitstitel: „Das unsichtbare Heilige. Zur Sozialgeschichte der Wahrnehmung am Beispiel der niederländischen Profanmalerei im 16. Jahrhundert“.
 - 33 Vgl. Bachtin, a. a. O., S. 459 f.
 - 34 Huizinga, J.: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*, Stuttgart ¹¹1975, S. 280 f.
 - 35 Bachtin, a. a. O., S. 330.
 - 36 Ebd., S. 330 f.
 - 37 Ebd., S. 424.
 - 38 Ebd., S. 113.
 - 39 Ebd., S. 69 und S. 318. Vgl. Kamper, D./Wulf, Ch. (Hg.): *Das Heilige. Seine Spur in der Moderne*, Frankfurt/M. 1987, S. 1.

Walter Seitter

Schlaf

Mein Vortrag hat vier Teile. Sie heißen A, B, C, D. Vorher kommt ein Motto.

„Ich spreche nicht, wo jeder spricht.
Wo alle schweigen, schweig ich nicht“.¹

A

Der Siegfried (S) des Nibelungenliedes (NL) stammt aus Xanten, das im Lied Santen heißt, damit auch der heutige Leser noch die – römischen – Heiligen heraushört, über deren Gräbern sich der dortige Dom erhebt. Während das heutige Xanten neben dem Dom die ausgegrabene Römerstadt als Attraktion anzubieten hat, interessiert sich das NL allein für den Königshof (für den es in der sonst bekannten Geschichte keine Entsprechung gibt; abgesehen davon, daß in der sogenannten Völkerwanderungszeit die Franken, in Sonderheit die ripuarischen, in dieser Gegend ihren Sitz gehabt haben dürften und eine der versuchten *historischen* Identifizierungen des S des NL in ihm einen zu den Burgunden verschlagenen ripuarischen Prinzen sehen möchte). Aber derartige Identifizierungsversuche (sie reichen von dem zu den Lebzeiten Christi tätigen und uns nur mit seinem römischen Namen bekannten germanischen Heerführer Arminius bis in die fränkisch-burgundischen Königsfamilienwirren des 5. und 6. Jahrhunderts) bleiben hier ebenso außer Betracht wie die sonstigen Nibelungen- bzw. S-Epen oder -Lieder. Hier soll nur das relativ schmale Korpus des NL (in dem S nur im 1. Teil lebend vorkommt) daraufhin befragt werden, wie in ihm die Person S präsentiert wird. Da eine solche Befragung dieses Textes, sofern sie selber wieder Text wird und in irgendeiner Weise auch die anderen, kollegialen Behandlungen desselben Textes direkt voraussetzt, wird doch auch wieder ein weiterer Kontext gebildet. Die Präsentationsmethode des NL ist im großen und ganzen die Erzählung, die im wesentlichen in chronologischer Reihenfolge Abläufe, Ereignisse vorstellt, wobei Personen als Handelnde bzw. Leidende in den Ereignissen, Abläufen vorkommen. Zwei Personen werden sozusagen in der Gesamtheit ihres Lebenslaufes – von der Kindheit bis zum Tod – *erzählt*. Erstens Kriemhild (K), deren Tod das Ende des ganzen NL herbeiführt. Zweitens S, dessen Tod den 1. Teil des NL dem Ende zuführt (später allerdings auch zum Auslöser des 2. Teils wird). Bevor sich die Schicksale dieser

beiden Personen zum roten Faden der Handlung verflechten, sind sie unabhängig voneinander *geworden*: K eine Frau, S ein Mann. Diese beiden Werden, die ungefähr gleichzeitig einige hundert Kilometer (nach der heutigen Entfernungsmessung; nach der des Liedes: sieben Rittage) voneinander entfernt stattgefunden haben, die werden nun im NL jeweils in einer eigenen Aventure präsentiert. Die Abfolge dieser beiden ersten Aventure dient also nicht der Chronologie der Erzählung, sondern sie zielt auf die Herstellung eines gleichzeitigen Nebeneinanders, auf die Errichtung von zwei parallelen Werdenslinien: Sie ist Konstruktion im strengen Sinn des Wortes: Erbauung einer Struktur. Einer Struktur wohlgermerkt aus zwei Werden, von denen jedes naturgemäß mehr oder weniger erzählbar ist. Ks Werden (ausdrücklich „Frau-Werden“) wird nun zwar als solches benannt, sozusagen begrifflich fixiert; aber was ausführlich vorgestellt wird, ist die statische Bedingung ihres Werdens: der Hof mit seinem Personal, mit seiner politischen Macht, mit seinem Glanz. Also eher eine Beschreibung, wenn man will sogar eine *statistische* Aufzählung aller – positiven – Faktoren, die das Umfeld von Ks Werden bilden. Als Präsentation eines simultanen und als beständig vorausgesetzten Beieinanders zeigt auch die Beschreibung so etwas wie eine Struktur: hier allerdings eine konzentrisch angelegte: um das „ohne Maßen“ schöne Mädchen die Mutter, die königlichen Brüder, die hervorragendsten Recken, das Land. Auf diese Beschreibung folgt nun aber doch noch eine Erzählung im eigentlichen Sinn: die Erzählung eines einmaligen Vorkommnisses in seinem inneren Ablauf mit seiner bleibenden Wirkung. K hat einen Traum. Das NL sagt, was ihr geträumt hat. Dann erzählt K den Traum ihrer Mutter. Die Mutter deutet den Traum – wobei sie den bösen Ausgang des Traums in den Konditionalis umdeutet. Da K die Gesamtdeutung annimmt (nicht aber die beschwichtigende Relativierung des Schlusses), faßt sie den Entschluß, den ich mit Walter Falk² durchaus als bedeutsam für den weiteren Verlauf betrachten möchte. Aus Traum, Traumdeutung und Eigensinn, also aus Fremdbestimmung und Selbstbestimmung zusammengesetzt, bringt die Episode einen Bruch in das Frau-Werden. Indem K den Entschluß faßt, sich der Liebe zu verweigern, andererseits aber am Hof bleibt (was sie nach Ss Tod ebenfalls tun, aber durch eine bauliche Maßnahme differenzieren wird), bringt sie sich in die Extremposition der Minnedame: Extremposition, weil sie diese Stellung als Jungfrau für alle Männer, nicht als Ehefrau für andere Männer, aufbaut. K macht sich – natürlich entfernt, aber durch das Minnewesen auch vermittelt – zur Parallele der Maria, die in Nazareth dem Engel zunächst so entgegnete wie bekannt ist.

Ss Biographie beginnt ebenfalls als Erziehungsgeschichte, ja ausdrücklich als Erziehungserzählung. Die Beschreibung des Hofes bleibt ganz kurz. Das NL betont die Sorgfalt der Erziehung sowie deren erfreuli-

ches Resultat. S wird bei allen beliebt: bei den Frauen ebenso wie bei den Männern, die ihn sich als Herrscher wünschen. So sehr sich das NL gerade überschlägt, um die Güte der Erziehung zu unterstreichen: es kommt nicht darum herum, sich in Widersprüche zu verwickeln. Es betont, daß S nicht „ohne Hut“, also ohne Aufsicht, fort durfte. Aber schon vorher hatte es ausgeplaudert, daß er in viele Länder ritt, offenbar allein, daß er gar viele Reiche „versuchte“, d. h. auf die Probe stellte! Wird also hier das Erziehungsgeschehen in seiner Widersprüchlichkeit angedeutet, so wird es auch noch exemplarisch in einer formellen Zeremonie geschildert (wobei auch der Hof und die Herrschaft in den Vordergrund treten). Nach der Schilderung der glanzvollen Schwertleite, die S mit 400 Altersgenossen feiert, betont das NL noch einmal, daß sich alle S als König wünschen. Aber siehe da: S will nicht. Nur für die Verteidigung des Landes gegen äußere Gefahr setzt er sich ein. So geht auch durch diese Erziehungsgeschichte ein Bruch – jedenfalls ist eine Bruchlinie angedeutet: zwischen Heimatbindung und Außenstreben. Es wird sich zeigen, daß mit dieser Bruchlinie eine Heterogenität ermöglicht ist, die für S neben seiner häuslichen Bildung auch anderweitige Herkünfte zuläßt. Aber davon spricht das NL hier nur in Andeutungen: Es sagt hier nur das, was man „jetzt“ „hier“ (in Xanten) weiß. Sein Wissen ist jetzt das Xantener Hofwissen. Dieser so erzählte, dieser so auch in seiner Auseinandergerissenheit schon angedeutete S stößt auf jene so geschilderte, so entschiedene K (zu deren Konstruktion das NL übrigens auch Brunhild (B) als Parallele einsetzen wird, die aber nicht in ihrem Werden erzählt, sondern gleich in ihrem besonderen Sein – als Gerücht aus der Ferne – präsentiert wird).

Weil S mit seinem Willen (wie das NL sagt) gegen die damals (um 1200) übliche Auffassung die gerade modische höfische Minne mit der Eheabsicht zu kombinieren gedenkt (die von den Seinen in ihn gesetzte Erwartungen einer gewöhnlichen, politisch kalkulierten Eheschließung weist er von sich), ist K (als ob er es wüßte) genau sein Objekt: Natur und Schicksal (und Freiheit) haben sie genau die Frau werden lassen, die seinem Begehren entsprach: Sie – sie als Minnedame – sollte er – er als Minnediener und Eheherr – kriegen. S ist sich dessen bewußt (er ist keineswegs ganz unbewußt), jedenfalls sagt er zu sich, daß er in K eine Frau anstrebt, die – entgegen dem Anschein – für den niederländischen Königssohn unerreichbar ist. Er hält sich aber paradoxerweise für gut genug für diese „unmögliche“ Frau; d. h. er hält sich für mehr, als er dem politischen Anschein gemäß ist. Und er drückt es auch in der offiziellen politischen Sprache der Zeit des NL aus: Indem er es auf K abgesehen hat, hält er sich für mehr als irgendeinen Königssohn, er stellt sich dem Kaiser, auch dem mächtigsten, gleich. Da S das tut, nachdem er seiner häuslichen Erziehung bereits andere, aushäusige Herkünfte hinzugefügt hat, darf hier erwähnt werden, daß in der Zeit der Niederschrift des NL sich in Palermo ein junger Friedrich viel auf Gassen und

Straßen herumgetrieben hat, was zur Bildung des künftigen Kaisers viel beigetragen haben soll. Die politische Selbsteinschätzung, die der junge S vornimmt, um das damals moderne Minnewesen mit dem traditionellen Ehwesen in einer einzigen Beziehung zu kombinieren, zeigt, wie eng Mikro- und Makropolitik verflochten sind. Und diese Selbsteinschätzung (diese „Einbildung“, die zu derjenigen Ks parallel und komplementär ist) bleibt keine Träumerei. Schon in der Diskussion mit seinem Vater (der das Ungewöhnliche an Ss Begehren merkt), konkretisiert S seinen Anspruch zu der Ankündigung, den Burgunden notfalls nicht nur K, sondern alles abzunehmen. Und in Worms angekommen leistet sich S gar die – wie es scheint – Fehlleistung, nicht zu sagen, was er eigentlich will, nämlich K, sondern gleich mit seiner politischen Anmaßung ins Haus zu fallen.

Bevor ich diesen Wormser Auftritt nacherzähle – meine hiesige Vorstellung vollzieht sich hauptsächlich als Nacherzählung; bekanntlich bezeichnet sich das NL selber als Nacherzählung, seine Erzählung enthält aber auch Elemente von Beschreibung, Konstruktion und Diskussion; ich lehne mich an die Form der Erzählung an und verstärke gelegentlich die Elemente von Konstruktion, Begriffsbildung, vielleicht Diskussion – bevor also S sich in Worms erklärt, lassen sich die Könige, aufgrund der Ankunft, aufgrund des Anblicks Ss, von Hagen (H) Auskunft über seine Person geben. Schon an dieser Stelle wird H in einer seiner Hauptstärken eingeführt: als Wissender. Er ist sich zwar nicht sicher, daß es sich um S handelt (den er nie zuvor gesehen hat), aber er vermutet richtigerweise (aufgrund des Anblicks), daß er es (S) ist. Und aufgrund dieses Wahrnehmungsvermutungswissens äußert er sein anderes, sein Hörensagenwissen betreffend S: Um ihn zu charakterisieren – und zwar über sein Königssohnsein hinaus – erzählt H zwei Abenteuer Ss, die ihm aushäusige Charaktere eingetragen haben. H sagt nicht, wann S diese Abenteuer bestanden hat – aber offensichtlich fallen sie in die Gruppe der Taten, von denen zu Anfang, eigentlich vor Ss Erziehungserzählung, die Rede gewesen ist. Was S irgendwann, irgendwo – nur nicht daheim – erlebt und erworben hat, was bei ihm daheim vielleicht gar nicht genau bekannt, wahrscheinlich nicht besonders geschätzt ist, das erzählt nun in Worms, also wieder woanders, einer, der S noch nie gesehen hat. Die Nachträglichkeit und die Ortsfremdheit dieser Erzählung – das ist ein Fall von Analyse, d. h. von Auflösung des berühmten Begriffs des Unbewußten. Das NL ist noch analytischer als die Psychoanalyse. H erzählt ziemlich ausführlich, wie S den Hort und das Land der Nibelungen erworben hat. Der dortige Vater war tot (auch bei den Wormsern ist der Vater tot); also gehört *alles* den Söhnen. Aber die haben davon noch gar nichts – weil die Aufteilung noch nicht vollzogen ist. Ohne die Aufteilung bringt die Übertragung nichts. Die Brüder wissen (es gibt viel Wissen im NL), daß sie als Brüder – als Ähnliche, als

Rivalen – die Aufteilung nicht besorgen können. Sie brauchen so etwas wie eine Vaterinstanz. Als Fremder scheint ihnen S diese Funktion der Vaterinstanz erfüllen zu können. Aber außerdem ist S genau so was wie sie selber: ein Königssohn, vielleicht ein besonders starker. Sie brauchen so etwas wie einen Vater und nehmen den nächstbesten Bruder. Indem sie ihn als Vater brauchen und sogar mit dem Schwert ihres Vaters ausstatten, koproduzieren sie in S den Superbruder: der die Vaterinstanzfunktion appropriiert und eliminiert: Mit dieser *Aneignung* hat S wieder eine ziemlich moderne Politikposition realisiert (auch sie beruht wie schon sein Geliebtwerden von allen zuhause auf Faszination). Als einziger überlebender *Bruder* stellt S im Nibelungenland gewissermaßen auch die Einherrschaft des Vater wieder her – aber mit einem bezeichnenden Unterschied: Er ist und bleibt auch als König ein Fremder. Er ist ein Herr, der nie da ist, und muß daher die tatsächliche Verfügungskompetenz dem „Kämmerer“ überlassen: das ist der, der im Sinne Hegels der Knecht ist, der fürs Überleben „alles“ bietet. Solchermaßen macht S die Ökonomie zur dominierenden Instanz. Vom Nibelungenhort nimmt er nur die Tarnkappe an sich, mittels derer er fallweise ganz weg sein kann: Unsichtbarkeit durch Durchsichtigkeit. Das zweite Abenteuer, das H nur kurz erzählt, um eine weitere Besonderheit Ss bekanntzugeben, ist der Kampf mit dem Drachen und das Bad in dessen Blut, wodurch seine Haut „hörnern“ und unverletzbar wurde. Ss Haut ist also mit einer Überhaut überzogen, die auch als Superhaut bezeichnet werden darf, weil sie viel vollkommener ist als die erste. Sie schließt vollkommen. Man weiß das aber nur aufgrund dieser – allerdings noch unvollständigen – Erzählung sowie aufgrund einer, wie H sagt, schon sehr bewährten Induktion: S ist bislang unverletzt geblieben. Ganz genau weiß man von dieser Überhaut eigentlich nichts: man sieht sie ja nicht, denn sie ist gewöhnlich mit der gewöhnlichen Kleidung zugedeckt: ebenso wie die gewöhnliche Haut aller anderen. Was die Leute – für den Augenschein – sind, das sind sie durch die Kleidung. Deswegen ist das Kleiderwesen so eine wichtige *Sprache* des NL. Die ersten Male wird diese Sprache – von den Germanisten früher geringschätzig „Kleider- oder Schneiderstrophen“ genannt – aufgeboten, um die Ausstattung Ss (und seiner Gefährten) zu erzählen und zu beschreiben. Während bei K ihre übermäßige natürliche Schönheit hervorgehoben wird, steht S von Anfang im Zentrum der aufwendigsten Bekleidungs-bemühungen – wie sie im späteren Zeitalter der Mode (seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts) eigentlich nur für eine Frau denkbar erscheinen. Nun, im Mittelalter gibt es noch nicht diese radikale Trennung der Geschlechter durch die Kleidung. Aber die Bevorzugung Ss fällt schon am Anfang des NL auf: sie verfehlt auch nicht ihre Wirkung auf ihn: Auch sie macht ihn „übermütiger“ als sonst einen. Nur B bekommt eine ähnlich ausführliche Gewandungsschilderung wie die Männer.

Von den Seinen in Xanten reich eingekleidet und von H in seinen geheimeren Erscheinungskräften angekündigt, tritt S in Worms auf, um eigentlich seinen kombinierten Minne- und Ehwunsch durchzusetzen. Auf die Frage nach seinem Begehrt vergißt er aber völlig K und bringt nur seinen politischen Machtanspruch vor. Steigert den aber in ungeahnte Höhen. Was zunächst wie ein plummes Hereinpoltern klingt (wie es S später in seiner Nibelungenburg nachspielen wird), nimmt sich bei genauerem Hinhören wie ein geradezu sublimer Vorschlag aus. S will gar nicht schlicht und einfach den Burgunden Land und Herrschaft abnehmen. Er will etwas, wovon er gehört hat, genau wissen. Aber es geht ihm nicht um das Gerücht von der übermäßigen Schönheit Ks, sondern um das von der übermäßigen Stärke der Männer (diese Ersetzung hatte bereits sein Vater in der Diskussion über die Werbung vorgenommen). Das Gerücht will S, wie er sagt, durch „Erkennen“ ersetzen. Erkennt werden soll, wer wirklich der stärkste ist. Und der soll dann „von Recht“ herrschen, und zwar überall. Der gewöhnliche Gewaltanspruch wird also überboten durch den Vorschlag eines Erkenntnisverfahrens, mittels dessen eine bestimmte Art von „Recht“ eruiert werden soll: nämlich ein Allrecht. S besteht auf seinem Vorschlag auch gegen den Willen der Beteiligten. Aber den Ausgang des Experiments läßt er offen: Auch er selber könnte seinen Kopf und sonst alles verlieren. Abgesehen davon, daß S von seiner sicheren Unbesiegbarkeit gewußt haben könnte (die Burgunden mußten sie annehmen – womit der Vorschlag doch brutal hinterhältig gemeint gewesen sein könnte): In seiner Formulierung läuft Ss Vorschlag durchaus in die Richtung „moderner“ Wissenschaftlichkeit: Das Experiment wird von einer Seite mit Gewalt betrieben, aber sein Ausgang ist offen und kann nach Lage des Gegenstandsfeldes auch den Experimentator eliminieren. Was S hier einführt, ist: die Wissenschaft in die Politik. Ss daheim und dann bei den Nibelungen zusätzlich ausgebildetes (d. h. eingebildetes) spezielles Verhältnis zum Recht wird durch diesen Wissenschaftsschub neuerlich modernisiert. Auch an dieser Stelle muß der Name Kaiser Friedrichs des Zweiten genannt werden. Im NL bleibt der Vorstoß scheinbar folgenlos. Vor allem H mit seiner Zurückhaltung trägt dazu bei, die Sache beizulegen. Die Burgunden machen S sogar verbal und höflich alle Zugeständnisse; und der beginnt nun seine zunächst deprimierende Karriere als nichtsingender, als nichtredender Minnedienstler, dem K ein Jahr lang nicht vor die Augen kommt. So wohl abgesondert ist sie. Nur im Kampf – im sportlichen und im kriegerischen – darf er sich hervortun. Aber den formellen Zugang zu K – auch den eigenen verbalen sie betreffend – den löst erst seine Mitwirkung bei der Gewinnung der anderen Frau aus, in bezug auf die er, wie H feststellt, ziemlich viel weiß. Indem S die alle Männer abschmetternde B bezwingt (und zwar als verschwundener), erweist er sich als derjenige, der nicht nur allen Frauen (wie oft erwähnt wird), sondern auch der unmöglichsten, der über alle

üblichen Liebes- und Eheverhältnisse erhabenen, Herr werden kann. In der Ordnung der Dinge kompensiert er diese seine unheimliche Überlegenheit durch einige Selbsterniedrigungen, durch eine Politik des Verschwindens (in die seine Ästhetik des Verschwindens eingebettet ist – zu der auch seine Fähigkeit zur Geschwindigkeit gehört).

Die Ordnung der Dinge, das ist im NL die Welt der Ehre, die exemplarisch vom Wormser Hof und am dichtesten von H vorgeführt wird. H wird vielleicht nicht gerade übermäßig geliebt (mit Frauen *hat* er anscheinend nicht): Aber er wird von allen als der stärkste Garant – eben der Ordnung der Dinge – geachtet und gebraucht. Aufgrund dieser Rolle gerät er zum ersten Mal in einen Konflikt mit – K. Nachdem S auf die weittragendsten Erbensprüche Ks – zu deren Bedauern – verzichtet hat, will K wenigstens vom Personal den besten Anteil für sich haben und nach Xanten mitnehmen: natürlich H. Der aber weigert sich nicht nur, sondern spricht sogar – prophylaktisch – dem König Gunter (G) das Recht ab, ihn wegzugeben. Damit macht er sich ausdrücklich zum Garant des Erbes: im Namen des Vaters sogar gegen die Brüder. Solchermaßen werfen K und H – kontrovers – auch bei den Burgunden die Erbproblematik auf, die bei den Nibelungen durch die Brüder und S in der bekannten und nicht endgültigen Weise gelöst worden ist und die auf Island von B ebenfalls aufgeworfen worden ist: In einer lächerlichen Episode, die bereits auf die letzte Konfrontation zwischen K und H plus G vorausweist. Denn auf Island, diesem Gletscher über dem Erdfeuer, ist es B, die mit ihrer hysterischen Sorge ums väterliche Erbe bei G und H nur Lachen provoziert. So konstruiert das NL mit Parallelen – mit parallelen Leben (Plutarch) – eine weiträumige Diskussion der Probleme. Von dieser isländischen Episode aus werden so heterogene Geschichten wie Ss Jugendabenteuer mit dem Hort im Norden, die Zwischenstationen am Rhein und zuletzt bei den Hunnen der Wortkampf, der Todeskampf, um den verschwundenen Hort, werden diese Geschichten doch wieder auf ein Plateau gehoben, auf dem sie eine Problematik durchspielen. So konstruktiv-diskussiv ist das NL.

Wie es scheint, kann S nun ohne größere Wormser Erblasten endlich sein väterliches Erbe antreten, kann er sich endlich zum richtigen, zum seßhaften König normalisieren. Das NL kann gar nicht genug betonen, wie gut seine Herrschaft in den Niederlanden ist. Ähnlich wie bei der Schilderung seiner Erziehung (ebenda) überschlägt es sich geradezu: In zwei Strophen hebt es viermal Ss aktive Rechtspflege hervor. Seine höchst exzentrischen Anfangsleistungen in Sachen „Recht“ scheinen sich endlich in den Superlativ der traditionellen Rechtspraxis einzupendeln. Gleich darauf wird ihm der Besitz des zweiten Landes mitsamt dem Hort so angerechnet, daß er deshalb „umso höheren Mut“ tragen konnte und gewiß der reichste und stärkste Herr war. So weit so gut. Aber gerade diese Zugabe wird zur Bedingung der Möglichkeit dafür,

daß das NL – und zwar anscheinend ihm (dem NL) unbewußt – gleich darauf eine Unstimmigkeit feststellt oder vielmehr ihr verfällt. Die Wormser wollen die – wie sie meinen – Xantener einladen. Aber die Boten reisen schnurstracks viel weiter und finden das Königspaar (mitsamt Siegmund) wie selbstverständlich im Nibelungenland, irgendwo bei Norwegen, vor und werden am dortigen Hof aufgenommen. Das NL macht einen „bloß“ geographischen Sprung. Und der Text ist nicht frei von Unstimmigkeiten. Aber hier wie auch an anderen Stellen empfiehlt es sich, im Gegensatz zu vielen älteren Germanisten, dem Text doch einiges zuzutrauen, zumindestens, daß er bis drei zählen kann. Der Sprung im Text, der einen geographischen Sprung macht: er „macht“ damit noch einen „Sprung“: nämlich den in Ss „Wesen“. Wie sehr sich S – vielleicht – bemühen mag, seinen „Übermut“ (den das NL aber auch an anderen Personen vorführt) zu einer gewöhnlichen Überdurchschnittlichkeit zu normalisieren: Er wird den für seine Konstituion konstitutiven „Sprung“ nicht los. Oder ist es dies, daß er sich damit nicht konfrontiert? Ist es dies, daß K ihn – entsprechend ihrer ersten Entscheidung – nicht „zieht“, nicht zähmt? Tatsächlich wird der Anstoß eben zur Aufwerfung der Frage nach Ss „Wesen“ von der anderen Frau ausgehen. Das NL kann im Moment über den Sprung nur stolpern. Aber den Anlaß dazu hat bereits B gegeben mit ihrer nach vielen Jahren immer noch bohrenden Frage, was (mit) S (eigentlich) (los) ist. Durch die Rückholung Ks (natürlich mitsamt S) in das Elternhaus, durch diese Aufhebung der von ihr einmal ausgeschlossenen Exogamie, will B ihre Frage beantwortbar machen. Eine große Aktion: nur um einer Erkenntnis willen. Es geht B um die Frage, ob S wirklich der „Mann“, d. h. der Lehensmann Gs ist – der nur in diesem Falle das wäre, was er eigentlich zu sein hätte, nämlich der stärkste, der einzige. Die Germanisten nennen die Frage Bs das „Mann-Motiv“. Tatsächlich geht es überhaupt um sein Mannsein. Durch die Wiederholung von Ss anfänglichem Wormser Anspruch provoziert sich K zu der Aussage und zu der Vorzeigung von Gewandstücken, die Bs Verdacht bestärken: daß es mit S (und folglich mit G) eine andere Bewandnis habe. Jetzt kann S die ausgelöste Unruhe weder durch seinen Eid noch durch die Verprügelung Ks aus der Welt schaffen. B weiß sich tödlich verletzt – sie, die einst die Königin des Eislandes gewesen und durch List von dort, dem Land ihrer Väter, abgesetzt worden ist. H identifiziert sich vorbehaltlos mit B, der Wissende mit der Ahnenden. Um der Ausbreitung des Wissens von den genauen Umständen von Bs Überlistung, um der Ausbreitung von Ss „Allmacht“ endlich ein Ende zu setzen, beschließt er Ss Tod. Dabei weiß er plötzlich, daß Ss Allmacht ein „Loch“ hat. Er weiß jetzt mehr, als er seinerzeit gewußt, jedenfalls gesagt hat. Seine damalige Erzählung von Ss Unverletzlichkeit war unvollständig. Die Erzählung von der Vollkommenheit war unvollständig. Allerdings weiß er auch, daß nur K eine genaue Kennerin von Ss Vollkommenheit und da-

rum auch von seiner Unvollkommenheit ist. H läßt sich von K die Erzählung vom Bad im Drachenblut vervollständigen. Er muß sie gar nicht sehr bitten darum. Sie verrät ihm S von sich aus. Jetzt weiß sie, daß S politisch (wegen seines Übermuts) gefährdet ist: Jetzt sagt sie auch, daß er und wie er konstitutiv, d. h. anatomisch gefährdet ist: wegen seiner Überhaut, d. h. wegen seines Überlochs. Was sie ihm sagt, ist seine Wunde: „Wo man ihn töten kann“. Ss Überhaut, ein angegosse-
ner Panzer, schließt jedes Loch aus. Tatsächlich hat sich die ausge-
schlossene Gelochtheit verschoben und verdichtet zu dem einen, einzi-
gen Loch, das alle Körperlöcher in sich versammelt – aber Ss Auge
verborgen bleiben mußte. Dieses Loch, das auch sein Geschlechtsloch
ist, sein anderes, war ihm *unbesehen*. Es gehört zum abendländischen
Einbildungssystem, daß das Geschlecht nur bei den Frauen ein Loch ist,
bei den Männern das Gegenteil. Wie dem auch sei: S hätte einer Per-
son bedurft, die ihm sagt, daß er, auch er, gerade er, dort, anderswo, ein
Loch hat. K hätte es ihm sagen müssen. Aber diese Analyse hat sie ihm
versagt. Stattdessen sagt sie es jetzt H, damit er S „mit seiner Hand da
behüte“, d. h. behaute. Wie G seinerzeit S brauchte, um B zu brechen,
braucht K jetzt H, um Ss Geschlecht zu „erkennen“. So beginnt H seine
Nachahmung Ss. K und H kollaborieren nun an der Aufdeckung von Ss
Wunde. H schlägt K vor, sich wieder einmal als gute Schneiderin zu be-
währen und Ss Loch genau an die Oberfläche zu bringen, die dazu da
ist, seine Überhaut (samt Überloch) zuzudecken. K näht ein Kreuzlein
auf Ss Kriegsrock. Damit macht sie ihn nicht so sehr zu einem der Tau-
sende von Rittern, die sich das Kreuz aufnähen ließen – sondern zu ei-
nem anderen Christus selber: Eindringling und Superbruder, Minnedie-
ner und Verschwinder. Statt des Scheinkriegs geht man auf die Jagd –
und gibt damit dem Kleiderwesen die Chance, die im Kreuzlein an die
Oberfläche durchgedrungene Wunde wieder zu verkleiden. Es nimmt
die Chance voll wahr. Die Jagd ist eigentlich schon zu Ende. S war na-
türlich der erfolgreichste Jäger. Die Hilfsjäger müssen ihn bitten, doch
nicht die ganze Gegend leerzuschließen. Aber S muß sich noch einen
Spaß machen. Er fängt einen Bären bei lebendigem Leibe, bezwingt ihn
im Ringkampf (wie einst seinen eigenen mächtigen Riesen und Zwer-
gen), bindet ihn an seinen Sattel und reitet mit dieser Begleitung zum
Lagerplatz. Da unterbricht das NL plötzlich die Bärenepisode und
schiebt eine sechsstrophige Kleidungsschilderung Ss ein. Mit Abstand
die ausführlichste des ganzen Liedes. Speer, Schwert, Horn, Rock, Hut,
Köcher. Was ist ein Köcher? Am Körper ein kleinerer Zweitkörper mit
der Munition des Bogenschützen; dieser Nebenkörper ist ganz mit Haut
überzogen: also das, was, wie wir wissen, Ss Hauptkörper auch ist; und
zwar mit einer Pantherhaut: des Duftes wegen. Und dann S selber: Sein
Jagdgewand ist ganz aus Otternhaut. Er ist also selber ebenfalls mit
einer Haut überzogen: von einem zwischen Wasser und Land lebenden
Tier. So wiederholt sich seine Überhaut noch einmal in der Kleidung –

wird aber auch gleich wieder halb verdeckt. Sie ist über und über mit verschiedenem Pelzwerk besetzt, in das wieder goldene Sporen gesetzt sind. Alles dazu angetan, das dünne Seidenkreuzlein doch noch bzw. wieder untergehen zu lassen. So ist „ganz S“ an die Oberfläche gekommen: seine Wunde als Zeichen (aber wo ist es?), seine Vollkommenheit durch eine metonymische und eine metaphorische Wiederholung – mitsamt der nochmaligen Verkleidung der Überhaut. So vervielfältigen mußten sich die Oberflächen, um alle Elemente Ss offen und kontrovers austragen zu können. Wie ein Wappen, dessen durch die Kreuzesform ermöglichte Teilbarkeit heterogene Herkünfte aufeinander stoßen läßt. Aber der Schild fehlt jetzt. Anstelle der Heraldik spielt im NL der Kleiderkult die Rolle der Sprache der „Schilderung“ von Personen, Warum? Weil Wappen hauptsächlich Männer schildern. Aber S war doch ein Mann? Ja, aber nicht so einfach. Damit die S-Schilderung so komplex werden konnte wie sie mußte, mußte die Heraldik zurücktreten und einer Kleidersprache weichen, in der die auch den Frauen zustehenden Ausstattungselemente breiten Raum einnehmen. Diese Sprache mußte mindestens die zwei bekannten Geschlechter schildern können, um S halbwegs zu erfassen. Die zwei folgenden Strophen bemühen sich ja auch, das Bild doch noch in Richtung Männlichkeit zu rechtzurücken. Noch einmal und ausführlicher wird das Schwert hervorgehoben; noch einmal und inhaltlicher der Köcher mit den breiten Pfeilen mit den Spitzen von Gold. Der Schild fehlt. Der Krieg ist ja abgeblasen und genaugenommen ist S im Moment ja nicht einmal Jäger: Er hat sich zu einem Bärenompteur gemacht, zu einer Art Zirkusfigur. Die Bärenepisode ist nur unterbrochen. Sie geht gleich weiter, indem S den Bären einen Moment frei läßt und die Küche zertrampeln läßt (H wird es S gleich drauf als Kellermeister gleichtun). „Eine lebhafte Handlung, die mittendrin unterbrochen wird“, um einer ausführlichen, einer bewundernden Momentaufnahme Platz zu geben: das ist nach Susan Sontag die Dramaturgie der Modefotografie³. S: das ist hier das Mannequin. Dazu zitiere ich hier Susan Sontag, um keinen Zweifel daran zu lassen, daß meine Deutung durchaus heutig, d. h. sehr nachträglich ist. Aber die Nachträglichkeiten in der Produktion des Wissens, die beginnen schon im NL (wo sie sich mit den vielen Vorausdeutungen kreuzen). Daß Deutungen, bzw. Hilfskonstruktionen, die als Deutungsanweisungen genommen werden können, weiß Gott wann und an unprominenter Stelle vorgenommen werden können, das führt das NL selber vor. Irgendwo im 2. Teil des Liedes, S ist längst tot, und die Verhältnisse zwischen Burgunden und den Hunnen sind noch fast friedlich (überhaupt wird der Krieg nie erklärt, sondern nur fortgesetzt werden), spielt eine unscheinbare Episode, in der ein namenloser Hunne den Spielmann Volker (V), den Freund Hs, reizt und dann von ihm erstochen wird. Die Episode ist in vielen Einzelheiten die Farce, die die Tragödie der Ermordung Ss wiederholt. Damit sagt sie, daß die eben nach-

erzählte S-Schilderung zeigt, was S ist und warum er zu töten ist. Denn der namenlose Hunne reizt V ganz einfach damit, daß er 1. so eitel ist wie keiner; daß er 2. wohl gerade sehr verliebt ist; daß er 3. so schmuck gekleidet ist, als wäre er eines Ritters Braut. Dieses lächerliche und bedeutungslose Nachspiel sagt ganz nachträglich, daß mit der Transvestiten-Transsexuellen-Schau⁴ Ss dessen Wesen offenbar geworden ist, und daß er daran sterben muß.

B

Noch vor dieser von H mitermöglichten kleinen S-Wiederholung, die die erste – und wie jede unkriegerische – Tötungsaktion des 2. Teils des NL mit sich bringt, hat H, und zwar in den Begrüßungsgesprächen mit Dietrich (D) und mit K, seine andere Position bezogen. Ds Warnung vor der nicht endenwollenden Trauer Ks um S schiebt er beiseite mit der doppelten Feststellung, daß jener schon vor vielen Jahren erschlagen worden ist, und daß er schon vor langer Zeit begraben worden ist. Und drittens versteigt er sich zu der Versicherung: S kommt nicht wieder. In seiner Erwiderung geht D nicht auf die S-Geschichte ein, formuliert aber diese seine Verschweigung beredt genug: Ss Wunden lassen wir nun stehn! In seiner Anredeweise identifiziert er nun H fast mit S. Den hatte er zuvor nicht mit Namen genannt, sondern als „Held vom Nibelungenland“ umschrieben; jetzt nennt er H, der sich vor K hüten soll, „Trost der Nibelungen“.

Bald darauf begrüßt K die Gäste aus Worms. Sie unterscheidet unter ihnen diejenigen, die sie liebt, und diejenigen, die sich den Willkomm mit Gastgeschenken zu verdienen haben. H ordnet sich gleich richtig ein und provoziert K dazu, ihn nach dem Hort zu fragen. Seine diesbezügliche Auskunft ist eine Parallelaktion zu der Auskunft, die er eben bezüglich S gegeben hat. Erstens habe er sich schon lange nicht mehr um den Nibelungenhort gekümmert (was ja voraussetzt, daß er sich einmal wohl darum gekümmert hat); zweitens hätten seine Herren befohlen, ihn in den Rhein zu senken; drittens müsse er wahrlich dort bis zum Jüngsten Tag sein. Mit diesen beiden Versicherungen, mit diesen beiden Stilllegungen, will H das S-Phänomen (in seiner Mehrgestaltigkeit) endgültig aus der Welt schaffen. Er hat ja schon seinerzeit einiges dazu getan, es aus der Welt zu schaffen. Aber die Umstände jener Schaffung wie auch seine führende Rolle bei der weitergehenden S-Fortsetzung sind noch in der Welt. Was H hier voranzutreiben anfängt, ist – im NL⁵ – das Vergessen des NL, das dann mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts – ausgenommen ein Volks-S-Lied – in den Staub versinken wird, aus dem es im 18. Jahrhundert wieder ausgegraben werden wird, und zwar von den eben damit erst zu solchen werdenden Germanisten, die aber mit ihrer Ausgrabung und Aneignung, mitsamt den da-

zugehörigen Dichtern und Politikern, das Vergessen des NL weiterrantreiben werden. Vergessen durch Wiederholen. Vorläufig bis 1945.

C

Ebenfalls seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts wird etwas anderes vergessen. Vergessen durch Ersetzung. Bis dahin soll nämlich Kaiser Friedrich II. im Kyffhäuser geschlafen und auf seine Wiederkunft gewartet haben. Seit dem sog. *Volksbüchlein vom Kaiser Friedrich* (1519)⁶ ist es sein wohl harmloser, wohl identifizierbarer Großvater Friedrich I. Genau um dieselbe Zeit ist Kaiser Friedrich – aber ohne genauere Bestimmung – im Untersberg bei Salzburg gesichtet worden⁷. Wo er allerdings mit Karl dem Großen in Konkurrenz liegt⁸. Denn wie auch der französische Gelehrte Michel Foucault bemerkt hat, gab es vor „den beiden Friedrichen“ und gegen sie „Karl den Großen, der in seinem Grab eingeschlafen ist und aufwachen wird, um den gerechten Krieg wieder zu beleben“⁹. Doch in Deutschland war die Friedrichstradition, auf die sich auch Martin Luther berief, stärker, und zwar in der Reduzierung auf Barbarossa. Nur Gelehrte wie Leibniz wissen in der Folge noch, daß es sich „eigentlich“ um Friedrich II. handelt. Im 18. Jahrhundert vergessen das auch die Gelehrten. Soviel zur neueren Gelehrsamkeit. Als dann am Anfang des 19. Jahrhunderts die in der Kaisersage vorgesagte Not akut zu werden scheint, fangen alle Dichter an, von Barbarossa zu singen. Auch Richard Wagner will 1846/47 ein Drama zum historischen „Friedrich I.“ schreiben, verschiebt aber den Plan in Richtung Kaisersage, vermischt aber dann damit die Nibelungen- wie er vielleicht meint -sage, aus welchem Plan aber kein Drama wird sondern der Traktat *Die Nibelungen, Weltgeschichte aus der Sage* (1848). Diesen Verschiebungs- und Verwischungs- um nicht zu sagen Verwaschungspunkt wollte ich heute nur aus der Ferne anvisieren. Aus der Ferne des NL, aus der Ferne des Jahres 1987, aus der Ferne von Palermo.

D

Schlaf

Das heißt, daß – entsprechend meinem von Franz Grillparzer abgeschriebenem Motto – daß meine Rede – parallel zu einer Kasseler Grabrede – daß also meine Rede am überirdischen, sichtbaren Grab Friedrich des Zweiten gehalten sein *will*.

Anmerkungen

- 1 Erste Hälfte eines Epigramms, das Franz Grillparzer am 8. März 1853 geschrieben hat – um auf den an alle Dichter ergangenen Befehl, über die Errettung des Kaisers nach dem Attentat am 18. Februar 1853 zu schreiben, zu reagieren. Die zweite Hälfte des Epigramms lautet: „Weh mir und euch, wenn ich von uns je wieder singe/Ich bin ein Dichter der letzten Dinge.“
- 2 Das NL in seiner Epoche. Revision eines romantischen Mythos, Heidelberg 1974.
- 3 Vera Lehdorff und Holger Trültzsch: Body Art. Veruschka – Transfigura Malerei, Stuttgart 1986.
- 4 Eugénie Lemoine-Luccioni: La robe. Essai psychanalytique sur le vêtement. Suivi d'un entretien avec André Courrèges, Paris 1983.
- 5 Ein anderes, das Vergessen des NL präfigurierendes Vergessen im NL, ist das Bs (die ihren Sohn – S 2 – [im Unterschied zu K und ihrem] aber nicht verläßt).
- 6 Siehe Arno Borst: Barbarossas Erwachen – Zur Geschichte der deutschen Identität. In: Poetik und Hermeneutik VIII: Identität, München 1979, S. 25.
- 7 Siehe Guntram Schultheiss: Die deutsche Volkssage vom Fortleben und der Wiederkehr Kaiser Friedrichs II. (Berlin 1911): S. 86 ff.
- 8 Alois Berla, ein von der – speziell österreichischen – Theaterwissenschaft völlig vergessener Wiener Volkstheatermacher, hat 1850 – von Grillparzer applaudiert – die damalige Mittelalteraneignung dramatisiert: Gervinus, der Narr vom Untersberg, oder: Ein patriotischer Wunsch. Posse mit Gesang in drei Akten, Wien 1854. Seit mehreren Jahren probt ein noch vergessener Theatermacher ein anderes Stück: Valentin Pfeifenberger: Im Untersberg. Entwurf zu einem Zeitrusticale, Tamsweg 1973. Dazu: W. Scitler: Zu einer Sage etwas sagen. Ein unmögliches Theater mit Kaiser Karl dem Großen. In: G. Schmidt (Hg.): Die Zeichen der Historie, Wien 1986; ders.: Eine Sage und eine Absage. Der Kaiser im Untersberg und der Hanswurst aus Zederhaus. In: Die Presse, 28. 12. 1985.
- 9 M. Foucault: Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte, Berlin 1986, S. 21.

Hermes ist zugegen – unzulänglicher Versuch, das Schweigen zu brechen

Mein Thema lautet: Hermes ist zugegen. Die Rede davon ist im Untertitel als unzulänglich gekennzeichnet. Denn „Hermes ist zugegen“ meint: Es gibt etwas in der Wahrnehmung und in Äußerungen, das ewig verborgen ist und Diskretion verlangt. – „Schließ die Augen vor dem, was du siehst; sei taub für das, was du hörst, und schweig, um alles in der Welt!“ – Das soll Hermes gesagt haben, nachdem er einmal da war, auf die schnelle Art und Weise, für die er bekannt ist. Der Mensch, der das vernimmt, ist perplex. Kann man das Sichtbare nicht sehen, obwohl Augen es schon erblickt, das Hörbare nicht hören, obwohl Ohren es schon erlauscht, das Sagbare nicht sagen, obwohl Zungen es schon erkostet haben? – So formuliert, führt die Frage zurück zu der ersten Behauptung: Es gibt etwas. Aber was gibt es, wenn keine Möglichkeit besteht, darüber zu sprechen?

Wittgensteins bekannter letzter Satz aus dem *Tractatus*, die Nummer 7, läßt an Klarheit wenig zu wünschen übrig: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.“¹ – Also wieder nicht sprechen! Womit sich eine Restproblematik erhält. Über was wird geschwiegen? Auch der apokryph überlieferte Umkehrschluß holt den Inhalt des Schweigens nicht ein: „Worüber man nicht schweigen kann, davon muß man sprechen.“² Das Schweigen bleibt unter- und oberhalb, neben, jenseits der Sprache bestehen, eine Lücke im Sein, wenngleich seiend; sonst könnte man nicht *nicht* darüber sprechen. In diesem Punkt sind sich Ludwig Wittgenstein und sein Neffe Paul einig.

Die „Lücke im Sein“ aber ist schon Metapher; sie nährt die Hoffnung daß man sie irgendwann logisch ausfüllen könnte! Das bloße Ansinnen, im Sein eine Lücke füllen zu wollen, reißt jedoch nur weitere, unabsehbar viele Lücken auf – mit dem Effekt, daß sich das Schweigen ausbreitet und über alle Bestimmungen kann man daher die Wittgenstein-Sätze passivisch umformulieren, etwa so: „Worüber man nicht sprechen kann, davon muß man sich anschweigen lassen.“ – beziehungsweise „Worüber man nicht schweigen kann, davon muß man sich besprechen lassen.“

Ludwig Wittgenstein wurde als Philosoph bekannt, weil er seine Philosophie zu Papier brachte und veröffentlichte. Paul Wittgenstein brachte nichts zu Papier, weil ihm die Philosophie nicht der Rede wert schien; er war Dauergast am Steinhof, Pavillon „Ludwig“. Beide, der Philosoph und der Verrückte, fühlten sich dem Schweigen ausgesetzt. Für den einen war es nur weniger schmerzhaft als für den anderen; man

darf von dieser Angelegenheit unterschiedlich berührt sein. Da aber hier eine Rede gehalten werden soll, sehe ich mich außerstande, die Analyse sprachphilosophisch mit Ludwig oder leidend mit Paul Wittgenstein fortzuführen.

Ein Redner hält sich nicht im Schweigen auf. Er liquidiert die Zeichen seiner Unwissenheit durch das gesprochene Wort, das eingespannt bleibt in den Wechsel der Zeit und eine Art Mittelstellung zwischen Aneignung und Verausgabung, Ausdehnung und Zerstreung behauptet. (Da haben auch Pausen ihren Ort.) Dieses Mittlere und Vermittelnde der Rhetorik ist von altersher oft gelobt worden, und es gilt eben als Vorzug der Rede, wenn sie wenig von der Anstrengung des Begriffs verläßt, die Worte nicht löchert und zerbröseln, stattdessen rund, anschaulich, flüssig dahingeht und vor allem die Zuhörenden auf ihren Plätzen festhält. All das scheint mir erstrebenswert; ich hätte Lust zu tun, was ich kann. Aber kann ich das? Jetzt? Hier? Mit diesem Thema? Anstatt wortlos den Raum zu verlassen, präsentiere ich Ihnen gleich ein Sprichwort – und dann den Mythos. Zweifellos ist das eine List. Wobei ich es jedoch Ihnen überlasse, diese der Vernunft oder meinem Mutwillen zuzuschlagen. Die Präsentation gliedert sich in 5 Teile auf, wie es sich gehört:

1. Sprichwort
2. Mythologie allgemein
3. Göttergeschichte noch einmal erzählt
4. Dichterlesung
5. Rückkehr ins Gespräch, das wir sind – oder besser Schweigen.

Den letzten Teil möchte ich mir noch überlegen, da ich nicht länger als 45 Minuten reden will, bei Hermes.

1. Sprichwort

Ich bin schon beim Sprichwort. Den Hinweis lieferte mir die Adagien-sammlung des Erasmus von Rotterdam. Es heißt dort unter IV 4, 91: „Mercurius supervenit“, d. h. Hermes ist zugegen. – „So sagte man, wenn sich in einer größeren Versammlung einmal Schweigen ausbreitet, und meinte damit, daß es sich nicht gezieme zu sprechen, wenn Hermes, der Schöpfer der Rede, anwesend ist. Auch heute gilt es als bedeutungsvolles Zeichen, wenn in einer Gesellschaft oder Tafelrunde plötzlich allgemeines Stillschweigen eintritt.“³ – Erasmus gibt auch den Fundort an. Das Sprichwort stammt aus Plutarchs Traktat *Über die Geschwätzigkeit*. Der orakelgläubige Plutarch beschwert sich über den Logos, dem nichts heilig ist, um ihn vor dem Aberglauben in Schutz zu nehmen. Wahrscheinlich sind die Götter schon zu sehr Komplizen des

Menschen geworden, Schlüsselfiguren des Geredes, zivilisierte Götter – so daß es an der Zeit scheint, ihnen den unberechenbarsten und wohl schwierigsten Gott vorzusetzen. Immer dann, wenn der *discursus ad finem*, den jeder gern für sich haben will, durchzudrehen beginnt, muß Hermes für die Augenblicke sorgen, in denen der Mythos zur Kritik an der Art wird, die Welt endlos zu interpretieren. Das „ominosum“ verlangt seinen Tribut, nachdem jeder zuvor alles zu wissen meinte. Nun weiß niemand mehr. Plutarchs Attacke gegen die Geschwätzigkeit ist nicht nur römischen Verhältnissen angemessen, denn sie läßt sich mindestens in gleicher Schärfe auf den neuzeitlichen Diskutierbetrieb und die damit verbundenen Erscheinungen chronischer Logorrhoe beziehen. Auch heute tut es hin und wieder gut, sich den Schaum vom Mund zu wischen. Auf der anderen Seite besteht jedoch ein fester Gegenhalt. Ich will behaupten, es ist noch derselbe, den Plutarch markiert hat.

Seit es sie gibt, mußten die Künstler sich vorsehen, daß sie nicht im Gerede untergingen, schon aus professionellen Gründen. Dazu brauchten sie allerdings eine Sprache, die mehr ist, als daß sie gebraucht wird. Sie haben diese Sprache nach unzähligen Proben und Verwerfungen und durch Anwendung immer neuer Kombinationen gefunden. Wenn es ein Ziel bei dieser Arbeit gegeben hat, das Haltbarkeit versprach, so lag es in dem Punkt beschlossen, an dem sich etwas umkehrt, mit rätselhaften Zeichen auflädt und den Mythos hindurchläßt. Um diesen Punkt herum legen sie die Figuren an, die von der Rhetorik her bekannt sind, Detraktion, Adjektion, Immutation, Transmutation, darunter die kaum entschlüsselbaren Metasememe, Metapher, Synekdoche, Metonymie, Vergleich. Natürlich dienten die Figuren auch dem Aufbau von Abwehrstrategien, der Verdichtung, Verschiebung, Verkehrung und Symbolisierung, wovon Freud spricht, so daß die Künstler hinter der Formalität Zuflucht finden konnten und ihr Stück einfach weiterspielten, als ob nichts gewesen wäre. Wer aber, wie Nietzsche sagt, Ohren hinter den Ohren hatte, bemerkte die Unterbrechung, den leisen Knall. Der Mythos war wiedererweckt, ja es stellte sich heraus, daß Hermes, der Beredsame, die ganze Zeit über in den Figuren der Verschwiegenheit, auf die sich die Künstler soviel zugute taten, anwesend gewesen war.

Erasmus meint aber ein Schweigen, das sich unkünstlerisch, sozusagen *en passant* einstellt. Das ist die Figur, die Ellipse. Alle, die sprechen und hören können, sind mit ihr vertraut. Sprechen wir also vom Schweigen für alle, vom Gegenteil der Kunstpause, dem allgemeinen Schweigen. Wenn plötzlich Stille in der Runde eintritt, weiß niemand, woher sie kommt, will niemand etwas damit gewollt haben. Sie breitet sich aus, legt sich auf die Herzen und Hirne der Anwesenden, durchsichert die Schuhsohlen, begibt sich außer Haus und übertönt noch die vorbeifahrende Eisenbahn. Zugegeben, das ist eine etwas kühne Beschreibung des von Erasmus beiläufig erwähnten „einmaligen“ Phäno-

mens, aber die Merkmale halten sich doch in Grenzen. Bei aller Merkmalhaftigkeit kommt dem Schweigen kein rechtes Prädikat zu. Denken wir an Hermes, können wir das Schweigen mit Prädikat, sei es tödlich, verständnisinnig, eisig, hartnäckig, dumpf, hintergründig, erwartungsvoll, getrost weglassen. Auch das berühmte vielsagende Schweigen kommt nicht weiter in Betracht. Es ist Hyperbel und hat eben viele Prädikate, wie der österreichische Wein – oder der Wein aus Asti. Die Gleichursprünglichkeit ist allemal in Frage gestellt. Besondere Schwierigkeiten bereitet weiters das plötzliche Auftreten des Schweigens. Damit sind sämtliche Fälle ausgeschlossen, in denen ich mich so oder so oder lieber nicht für das Schweigen entscheide und erst Erwägungen anstelle: „Darf ich hier den Mund halten oder nicht?“ – „Will ich mir das Schweigen der anderen geben oder selber schweigen?“ – „Soll ich diesem Menschen die Meinung sagen oder wortlos einen Teller Nudeln ins Gesicht werfen?“ – Gesellschaftliche Rücksichten, persönliche Motive, triebökonomische Gesichtspunkte sind außer Kraft, wenn das Stillschweigen da ist. Mit dem Gespräch gerät zugleich die ganze Praxis der Menschen ins Stocken, sie erweist sich möglicherweise als verfehlt. – Wer kann da sicher sein?

Das Sprichwort mahnt die Gesprächsrunde, sie möge das Schweigen erdulden – wegen Hermes. Befolgen wir die Mahnung, bekommen wir es wirklich mit Hermes zu tun. Raffiniertes Sprichwort! Denn ein Schweigen wie dieses, das unter seinem Einfluß steht, äußert sich körperlich, es geht an die Nerven, ist manchmal spannend, dann wieder beruhigend und weich umfangend; niemals ist es klarer Gedanke. Jede nur aufkommende Idee hat einen Riß, bröckelt gleich wieder auseinander, gebiert neue unsägliche Projekte. Kurzum, wir strudeln. Die Metaphorik scheint jetzt zu stimmen. Im Schweigen offenbart sich die unendliche Semiose materialiter, als leidvolle Erfahrung eines Verlusts. Aber man kann nicht sagen, was verloren gegangen ist. Die Sprache kehrt an einen Ursprung zurück, von dem weiter nichts bekannt ist, als daß er Einheit und Differenz gleichermaßen repräsentiert. Wir werden sie nie erfassen.

Sogar die Phänomenologie versagt, weil wir nicht ein Schweigen mit dem anderen vergleichen können. Es ist sich selber gleich als Nicht-Rede-Zeichen, unterscheidet sich also vom anderen Schweigen durch das gleiche. Das ist analytisch nicht in Ordnung. Jetzt springt ein Schweigen ins andere über und bringt die Chronologie durcheinander. Das Gleiche ist nämlich in einem Schweigen gleichzeitig da. Auch das geht nicht in Ordnung – denn nun tauchen Erinnerungen zur Unzeit auf. Das Gedächtnis läßt nach, da die Zeichen-Umgebung des Schweigens, der sogenannte Kontext, verfällt. – Welche Worte habe ich zuletzt verwendet? Und davor? Versuchen Sie das mal ... Jedes Ja verdoppelt sich, könnte auch Nein heißen haben, da wir gerade schweigen ... In der Folge ändert sich der ganze Text, den ich spreche. War da nicht

die Stimme eines anderen? Ich kann mich der Frage nicht erwehren, bin mit Stummheit geschlagen. Denn alle Worte, die ich finde, damit halt weitergeredet werden kann, sind immer unzulänglich; sie erreichen nicht die Jetztzeit des Schweigens. Dieses läuft vor mir her, wie ich es überwinde, nimmt irgendeine Stelle in der Zukunft ein und projiziert neue Grenzen um sich herum wie Schatten, die ich unmöglich überwachen kann. Das ist also das hermetische Schweigen, auf das uns das Sprichwort hinführt, eigenmächtig und beunruhigend strukturlos.

Den vermeintlichen Nachfahren des Hermes, den Hermeneutikern, dürfte dies nicht ganz recht sein. Was wollte ich sagen? Die Frage führt wieder auf das grundsätzliche Problem zurück, das dem Sprichwort anhängt und die Grenzen jeglichen Verstehens aufzeigt: Das Ziel der Frage oder auch ihr Ursprung ist dem, der sie stellt, im Moment des Aussprechens schon entfallen. Was wollte ich? Jemanden überzeugen? Dazu ist es zu spät. Natürlich können wir nicht aufhören, die gleichen dummen Fragen zu stellen und hinter dem Ursprung herzulaufen, wobei wir durchaus etwas vorfinden, das uns gegenwärtig erscheint und doch entrückt, seltsam und doch vertraut. Diese Art der intellektuellen Fortbewegung ist oftmals beschrieben worden – von Platon und Augustinus über Kierkegaard bis zu dieser Gesprächsrunde hier in Palermo. Weit davon entfernt, jemanden überbieten zu wollen oder gar das Dunkel durch Erkennen aufzuhellen, will ich nun eher einen Abstieg riskieren. Daß ich damit mein Thema verfehle, möge Hermes verhindern. Seine Anwesenheit ist verbürgt durch den Mythos. Hermes selbst ist der beredteste unter allen Göttern und zugleich das Schweigen in Person. Aufgrund dieser Ausnahmestellung ist er der Notwendigkeit enthoben, den Weg der Erkenntnis bis zum Ende zu beschreiten und das Debakel zu erleben. Das ist natürlich ein himmlisches Glück. Können wir an diesem Glück partizipieren? Vielleicht dann, wenn wir den Logos dem Mythos aussetzen!

2. Mythologie allgemein

Das erudierteste Wissen über Hermes vermittelt eine Untersuchung von Laurence Kahn: *Hermès passe – ou les ambiguïtés de la communication*⁴, die sich im wesentlichen auf einen einzigen Text, den homerischen Hymnus auf Hermes, bezieht. – Der Hymnus ist mit 580 Versen verhältnismäßig lang, jedoch überaus abwechslungsreich, witzig, in sich verschlungen, gut zu lesen. An Zugängen besteht – wenn man sperrangelweite Öffnungen als solche nimmt – kein Mangel. Übersieht man jedoch die Fallgitter, ist man allzu schnell im Text.

Wer ist, wo ist Hermes? Die Gestalt will nicht passen, wechselt zwischen Kleinheit und Größe, Ruhe und einfallsartiger Bewegung, Introversion und Exaltation hin und her. Ferner sind die üblichen Attribute,

Erkennungszeichen seiner Macht, alle verrutscht; sie kommen nur am Rande vor oder fehlen überhaupt. Keine Rede vom Totengeleit und vom himmlischen Intrigantenamt, der Diplomatie. Stattdessen gibt sich Hermes mit Sachen ab, die alles andere als klassisch sind, hält Zeus seine Windeln unter die Nase, furzt, rülpst und beschert der Tradition lauter blinde Motive. Warum erfindet Hermes die Leier, die doch dem Bilde Apolls zugehört? Warum bringt er ein Opfer, wenn er selbst Opfer verlangen könnte? Ist das derselbe Gott?

Laurence Kahn beantwortet die Identitätsfrage, indem sie sich jener These entschlägt, die den Mythos der Erzählung vorordnet. Während die Philologie vorzugsweise von der Annahme ausgeht, daß das hymnische Werk nur ein Text sein kann, der nach dem Mythos kommt, ihm nachgebildet wurde zum Nutzen und Frommen der gläubigen Menschheit, hält Laurence Kahn daran fest, daß der Text der Mythe vorausgeht und daß er das einzige Zeugnis ist, an dem sich „Göttergeschichte“ offenbart. So erspart sie sich beschwerliche Deutungen, die eine Aufspaltung des Texts verlangen: die Aufspaltung in einen ernsthaften und einen burlesken Teil, in eine erste und eine zweite Façon, welche mehrere Autoren verschuldet hätten, ohne sich recht einigen zu können, in mehrere Schichten, eine ältere um den destruktiven und eine jüngere um den konstruktiven Hermes herum usw. – Wie immer auch die Synthesen dann ausfallen, die Suche nach dem wahren Hermes geht weiter. Das Original-Suchbild aber ist, wie Laurence Kahn bemerkt, wiederum ein Mythos: mit dem Unterschied, daß er jetzt nicht der Geschichte, sondern der Wissenschaft angehört – als heimlicher Grund ihrer Recherchen.

Die Texterklärung setzt wie gewöhnlich bei den Regularitäten, den Funktionen der Elemente, ihren syntagmatischen Verkettungen ein. Das bekannte Paradigma ist bald wiederhergestellt: Hermes stammt von Zeus und Maia ab, Apoll von Zeus und Leto, Maia ist Tochter von ... Die Hierarchie des Bedeutungsvollen setzt den Mythos einem merkwürdigen Sog aus: Er treibt von der poetischen Sphäre in die rituelle Sphäre ab – wir sollten wissen, was uns da erwartet. Das Wort des Erzählers vemag dem Mythos offensichtlich nicht voll zu entsprechen, Priester schalten sich ein und sorgen für Ordnung. Besondere Lokalitäten und Zeiten sind erforderlich wie auch eigene Zusammenkünfte und vorschriftsmäßige Bewegungen. Häufig ist es der Fall, daß die Gesetze in einem unantastbaren Buch aufgezeichnet wurden, nach geheimnisvollem Diktat, wie man sagt, und ohne die Möglichkeit der Abwandlung. Unweigerlich verfällt nun eine gewisse Anzahl von Zeichen der Tabuisierung; man darf sie nicht verwenden, auch kann man nicht ungestraft nach dem Grund des Verbots fragen. Fragt man nach dem Grund, verstrickt man den Willen Gottes in kausale Ableitungen; respektiert man sie hingegen als Träger einer unbedingten Mächtigkeit, ist Schweigen die ultima ratio.

Der Erzähler des Mythos gerät somit in eine schwierige Lage. Verwendet er nur das sanktionierte Zeichenrepertoire, löst sich sein Text im Kontext auf: Er stellt sich wie ein Schreiber an und braucht gar nichts mehr zu erzählen. Weil er aber fromm ist, Gesellschaftsmensch und betend, kann er nicht darauf verzichten, den Kontext zu umschleichen oder von innen aufzustoßen, allfällige Abweichungen durch neue Zeichen zu kaschieren, das heißt der Macht sprachlicher Aleatorik zu überantworten. Damit ist er der Häresie schon sehr nahe. Diese Tendenz aber ist unausweichlich, da Peitho ihren Tribut verlangt, nämlich die Erzeugung und Beglaubigung eines leidenschaftlichen Interesses allerseits. Die Erzeugung erfolgt als Mimesis, als affektive Angleichung des Textes an ein Geschehen, das niemals nur als Faktizität, vielmehr als Offenbarung zu betrachten ist; die Beglaubigung hingegen stellt sich als Sympathie zwischen jenen her, die sich redend und hörend im Geiste des Mythos versammelt haben. Der Sinn des Textes wird folglich erst generiert durch das Zusammenspiel von geheiligtem Faszinosum und trivialem Einverständnis. Der Erzähler kann von beidem nicht absehen, wenn er erzählt, doch schwebt er ständig in Gefahr. Peitho ist eine schlechte Schutzgöttin, und es könnte sehr leicht passieren, daß er ihren Verlockungen nachgibt und mit den Gesetzen in Konflikt gerät.

Dem Hymnus ist anzumerken, wie sich der Betende windet. Gleich zu Anfang wird die Genealogie sichergestellt durch Prädikate, die regelmäßig wiederkehren: Hermes, erfindungsreicher und feinsinniger Sohn des Himmels, Herrscher von Arkadien, außerdem Herr der Nacht und der Träume ... Aber dann geschieht es: Am Morgen kommt er zur Welt, von Mittag an spielt er die Leier, abends verläßt er seine Wiege, um Apolls Rinderherde zu stehlen, und am nächsten Tag hat er alle Ämter, die er will. Er ist außerordentlich beschäftigt, baut Scheinwelten auf, täuscht, indem er alles gegeneinander austauscht, nicht nur Dinge, sondern ebenso Sein und Nichtsein, Licht und Dunkel, Präsenz und Abwesen, Entstehen und Vergehen, Ruhe und Bewegung. Er obsiegt auf ganzer Linie. Das ist unerhört – weshalb die Asseritation nicht fehlen darf, alles habe seine Richtigkeit. Jeder Eklat wird sogleich genealogisch abgedämpft, und zwar mit Methode: Wenn die Macht des Ursprungs auf das Entspringende, das heißt auf die Erzählung – und zugleich auf die menschliche Praxis – überspringt, verliert sich die bedrohliche Wirkung des Gotts. Seine Verwirrungstechniken, seine umwerfende Kraft, seine Gerissenheit erzeugen weniger Schwindelgefühle, wenn man sagen kann: Es stimmt mit der universellen Ordnung überein. Selbst jenen, die sich in ihrer Lebensführung ein wenig vom Modell entfernt haben, sogenannten Randexistenzen, bietet Hermes Identifikationen in ausreichendem Maße an.

Es liegt auf der Hand, daß diese Leseart die spannendere ist. Also wechsele ich mit Vergnügen aus der rituellen Sphäre, wo die Kultwächter zu Hause sind, in die poetische Sphäre hinüber. Weitestgehend

scheint der Hymnus nur die Hierarchisierung zu befördern, doch rastet unversehens immer wieder etwas im Mechanismus ein: Die Elemente lösen sich aus ihren Verankerungen, die semantischen Schachteln beginnen zu wackeln, Doppelbilder fallen heraus und verstören den gesamten logischen Aufbau. Ich bin mir im Klaren, daß ich hiermit wieder Metaphern strapaziere, doch weiß ich nicht, wie ich den Übergang von einem Erkenntnisbereich in den andern besser gestalten könnte. Beunruhigt durch eine Logik, die in ihren wissenschaftstheoretisch elaborierten Formen nur die Alternative läßt zwischen „Ja, es ist“ und „Nein, es ist nicht“, folglich den Mythos entweder auf ein unverwechselbar Eines reduziert oder zur aussichtslosen Opposition verurteilt, möchte ich mich beteiligen an der Suche nach einer Mytho-Logik, wie sie der Strukturalismus zunehmend optiert, einer Logik der Ambiguität und des eingeschlossenen Dritten. Eine solche Logik ist dem Mythos in jedem Falle angemessen, sofern auch das Schweigen in ihr seinen Ort hat und an jedem Stück der Wirklichkeit, das wir zu kennen glauben, etwas hervortreten läßt, das uns unbekannt ist wie der Tod – und uns doch am Leben erhält. Wer auf Mytho-Logik in diesem Sinne Wert legt, kann allerdings zu den Ursprüngen nicht zurück; es bleibt nichts übrig, als die Erzählung auswendig wiederzugeben – das heißt, heute zu verballhornen. Denn innerhalb der Struktur ist stets das Neueste ins Älteste, das Älteste ins Neueste verwickelt, so daß jede Bezugnahme zugleich innovierend und obsoleszierend wirkt. Man wird darin nicht glücklich, weil man immer schon herausfliegt, aber man kann auch nicht draußen bleiben. *Wie* es ist, in Strukturen enthalten und doch – nolens volens – uneins damit zu sein, möchte ich nun anhand einiger Ungereimtheiten demonstrieren, auf die jeder stößt, der nur sagen will, was Hermes getan hat. Ich gebe die Tatsachen einfach wieder.

3. Göttergeschichte noch einmal erzählt

Die erste Geschichte spielt in den Morgenstunden. Hermes ist gerade geboren und will heilige Kühe stehlen gehen. Beim Verlassen des Hauses, auf der Schwelle, findet er eine Schildkröte. Er nützt den Augenblick, nimmt sie in seine Hände und spricht zu ihr: „Schön, dich zu sehen. Woher kommt nur dieses Spielzeug? Buntgesprenkelter Panzer, Kröte aus den Bergen ... Alsdann, ich mache etwas aus Dir ... Bei sich selbst geht es einem am besten, draußen ist Zerstörung ... Bist du erst tot, wirst Du wunderschön singen.“ (Vers 32-38) Hermes bringt die Schildkröte unverzüglich um und fertigt eine Leier aus ihr an, eine Leier, die es noch nicht gegeben hat. Das ist wohl ein schrecklicher Akt. Aber die Anrede bekundet Harmonie – und dies ist nicht gelogen. Hermes hat Leben und Tod in sich, wie die Natur. Er entledigt sich dieser Zweideutigkeit, der einzigen übrigens, die ihn selbst bedroht, da sie

ihn zurücktreibt in den Bauch der Mutter, indem er sie einsetzt. Nicht gegen die Natur, sondern in den natürlichen Gegensatz von Innen- und Außenwelt. Die äußere Erscheinung ist ein Bedürftiges, das verborgene Innere hingegen die Freiheit. Hermes löst den Gegensatz wieder auf, indem er Leben und Tod als Kontrahenten einer sie verbindenden Harmonie austauscht. So freundet er sich mit allem an. Die Natur ist für ihn niemals Objekt einer Erkenntnis, die überheblich wird, sondern der Stoff, aus dem Seiendes und Nichtseiendes gemacht wird. In allen seinen Manipulationen zeigt Hermes diese Duplizität auf. Ich darf vorwegnehmen, daß Hermes die Leier verschenken wird. Apoll ist so sehr eingenommen von der Harmonie ihrer Klänge, daß er sie haben muß. Er bekommt sie, weil sie ihm gefällt. Wenn die Harmonie der Welt auf dem Spiel steht, fällt alle Zweideutigkeit von den Göttern ab. Sie überlassen es der Natur, sich zu entzweien, und nützen dieses Verhältnis aus, um es für sich arbeiten zu lassen. Umkehrung von Seiendem und Nichtseiendem durch spaltbares Material: das ist die erste Tat des neugeborenen Hermes.

In der Abenddämmerung, er hat sie doch erst abgewartet, begibt sich Hermes leichtfüßig zu den schattigen Weidegründen der apollinischen Rinder. Der Coup gelingt ohne weiteres. Hermes drängt die Herde – kraft seines durchdringenden Blicks – aus den heiligen Gefilden heraus. Dabei legt er eine Spur im umgekehrten Sinn, indem er die Tiere rückwärts laufen läßt. Seine Sandalen umwickelt er mit Tamarisken- und Myrthenzweigen, so daß sich diese in Flugzeuge verwandeln und ihn selbst der Spur entheben. Wir bemerken, daß hier das Ideal der Kriminalität vorweggenommen ist: Saubere Arbeit ist spurlose Arbeit. Ganz am Rande wird das philosophische Seinsideal erschüttert. Die Spuren im Boden sind zweifellos da, und man kann sogar sicher behaupten, daß sie von Rinderstapfen herrühren; Schein und Sein sind ebenbürtig.⁵ Die Indifferenz von Schein und Sein löst sich nicht einmal dann, wenn wir das Bild des rechten Weges heranziehen. Es gibt nur einen rechten Weg – auch das ist nicht gelogen. Die Begehung korrespondiert nämlich der Idealität des Seins vollkommen, da sie die Zeichen des rechten Weges voraussetzt. Diese bleiben dieselben, werden nur gegenläufig und sozusagen im abduktiven Verfahren wiederhergestellt. So kann man nicht mehr sagen, was der Fall ist. Hermes nimmt eben das Seiende nicht als Signifikat, das sich der Erkenntnis eindeutig darbietet, sondern als Vakanz, als Ursprung und Ziel einer zweiseitigen Prozedur. Er kommt immer zurecht mit dem, was schon da ist. Er deckt auf und zu, simultan durch Wiederholung und Umkehrung. Dabei nützt er nur die Vertauschbarkeit, die in allem ist, räumlich und zeitlich, als Effekt. So ist Hermes gar nicht originell, wie wir sagen: Er plädiert nicht für das eine oder andere, er streitet nicht, sondern weist schweigend auf etwas hin: Natürliche Gesetzmäßigkeiten setzen sich nicht blind und unvermittelt durch, sondern prägen sich in Figurationen

aus, die zweifellos erhaben sind, erhaben über Sein und Schein, aber auch weniger als das, nämlich versenkt, sofern sie die Form des möglichen Eingriffs abbilden. Man könnte also sagen: Verkehrung von Seiendem und Nichtseiendem durch semiologische Tricks: Das ist die zweite Tat des kleinen Hermes.

In der Nacht schlachtet Hermes zwei heilige Kühe. Dabei geht er auffällig exakt vor. Er zerschneidet das Fleisch und macht 12 Portionen daraus. Die werden geröstet. Den Rest läßt er verschwinden. Bis zum Morgengrauen ist er damit beschäftigt, alle Anzeichen von Arbeit, die diesen Ort von anderen Orten unterscheiden helfen könnten, zu beseitigen. Aber die Rindshäute spannt er in der Landschaft auf, weithin sichtbar, und die Fleischstücke hängt er in die Luft. Was ist das? Ein Opfer? Schwer zu sagen. Die Zahl zwölf erinnert an die 12 Gottheiten des Olymp, zu denen er gehören wird. Ansonsten weicht er vom Ritual deutlich ab, trifft nicht die üblichen Vorkehrungen, bekränzt die Tiere nicht, verzichtet auf einen Altar. Er hebt nur ein Loch aus, erfindet das Feuer, legt es hinein und deckt das Loch sorgfältig wieder zu, nachdem alles vorbei ist. Zuvor aber das Entscheidende: Obwohl ihm der Duft des Fleisches in die Nase steigt, ißt er nicht. Er vollzieht nur nach, was ein Opfer ist und so erscheint, *homoousis*, partizipiert aber nicht im Sinne der *homoiousis*. Damit verfällt das Opfer einem doppelten Paradox. Kann einer, der göttlich ist, Göttern etwas Heiliges, das getötet ist, als ein Heiliges zurückgeben? – Das Wort „zurückgeben“ ist vielleicht ein Anhaltspunkt. Ich halte diesen fest und weiche aus. Auch Prometheus hat mit dem Feuer zu tun, nur stellt er es nicht wie Hermes her, sondern entwendet es aus dem Himmel, um es den Menschen zu bringen. Die Fülle des Seins wird offenbar nicht hinlänglich durch die uralten heiligen Mächte repräsentiert, weshalb Prometheus beschließt, den Menschen einiges mitzuteilen. Die Mitteilung aber besteht in einer Derivation von Machtmitteln. Prometheus greift die göttliche Macht an, ohne sie brechen zu können, weil er das Heilige übersieht, es verrät, nur kämpft und sich verschuldet. – Die wenigen Hinweise reichen aus, um Hermes völlig konträr zu profilieren.⁶ Hermes will nicht die Macht neu aufteilen, er will Vollmacht. Dieses Ziel erreicht er, indem er den Göttern seinen Ursprung in Erinnerung ruft. Sein Ursprung ist das Heilige, aber andere Götter waren vor ihm da. Den Ursprung kann er also, seit er geboren ist, nicht als Einheit auffassen. Er muß das Entspringende immer erst auflösen und neu zusammensetzen – oder erzeugen und wieder verschwinden lassen. Wie das Feuer: Es wurde nicht dem Himmel entwendet, sondern neu gemacht, es kam hervor als natürliche Kraft. So bleibt die Gebrochenheit des Ursprungs für Hermes aktuell: ewiger Befund und permanente Initiation. Oder man kann auch so sagen: Hermes hat das Heilige und dessen Auflösung, das Heilsame, in sich. Das ist wieder eine Zweideutigkeit, mit der er fertig wird, indem er die Götter sowohl für das eine als auch für das andere einnimmt. Da

ist es! Es bleibt zweierlei, ist aber in ihrem Wohlgefallen einerlei. Opfer oder Sakrileg, wen ficht es an? Niemand hat gelogen. Die gleitende Beziehung zwischen dem Heiligen und dem Heilsamen war in der Schöpfung inbegriffen. Und so liegen jetzt die Dinge. Hermes wird nicht an den Felsen geschmiedet, sondern zum Gott des universellen Schwindels ernannt. Ein Platz im Olymp war noch frei, durch die Neubesetzung vermehrt sich das Heil. Verkehrung von Seiendem und Nichtseiendem durch paradoxe Intervention. Das war die dritte Tat des frühreifen Hermes.

Nachdem Hermes den Weg zurück und noch ein Stück weiter gegangen ist, scheint ihn das Schicksal zu ereilen. Apoll ist beleidigt, nicht nur, weil ihm die Kühe entführt wurden, sondern auch, weil er die Spur nicht lesen kann. Erst einmal zitiert er den Halbbruder vor das Oberste Gericht und klagt ihn an, Zeus soll entscheiden. Hermes bestreitet natürlich alles, indem er sich auf den Augenschein beruft: Niemand ist ihm begegnet, der die Rinder gestohlen haben könnte; außerdem sei er viel zu klein, um sich durch neue Weltanschauungen hervorzutun, man sieht ja. Er lügt also nicht, er schwindelt – wie alle wissen. Da lacht Zeus, was selten vorkommen soll, und hebt die Sitzung auf. Freispruch! Wäre man im Himmel, könnte man das joviale Gelächter als universalistische Legitimation der Wortverdreherei interpretieren. Zeus weiß wohl, dafür ist er Zeus, daß sein Gegenüber die Freiheit hätte, die Wahrheit zu schmälern und sich selbst zu widersprechen; aber dann wäre die Freiheit von den Worten abgelöst, die ihm leicht ins Ohr gehen. Folglich beläßt er die Freiheit in den Worten. Seine eigene Schöpfung spricht durch Hermes. So ist sie, nie dieselbe. Die Wahrheit hat sich einmal wieder vermehrt. – Phoebus Apoll, der starke Gegenspieler des Hermes, findet sein Pouvoir indessen verringert. Die Gesetze der Familiarität verbieten es ihm, Hermes zu verstoßen, zumal dieser gerade demonstriert hat, was Familiarität alles heißen kann. Hermes indessen strebt, nachdem er dem anderen nichts geschenkt hat, einen Bund mit diesem an, Apoll willigt zuerst nicht ein. Und nun kommt wirklich ein Geschenk zustande. Hermes spielt Apoll etwas auf seiner selbstgemachten Leier vor und stimmt dazu einen Gesang an. Apoll ist außer sich. Glück, Liebe und süßer Schlaf sind in diesem wunderbaren Spiel enthalten, doch leider rufen sie auch ein unstillbares Begehren hervor. Apoll deutet an, daß das Spielzeug wohl 50 Kühe, heilige Kühe, versteht sich, wert sei. Aber er sagt nicht, daß er es haben will. Hermes erfaßt sofort den Mangel und schlägt einen Ausgleich vor, ohne Wenn und Aber. „Es steht dir frei“, sagt er mehrmals, „da dir nichts verborgen ist, auch diese Kunst, die du dir wünschst, zu erwerben.“ Im Wünschen hat Apoll, der eleganten Unterstellung gemäß, die Kunst schon in sich aufgenommen. Es bleibt kein argumentativer Rest, denn die Transaktion liegt beschlossen im Faszinosum, und dieses ist nochmals eingekapselt in Natur. (Man erinnere sich, die Musik war in der Schildkröte.)

Die Welt beginnt zu erklingen bei diesem Handel, zu jubilieren ... Aber das steht nicht mehr in der Schrift, die selber Hymnus ist. Das Finale verdient noch Erwähnung. Während Hermes und Apoll in wahrer Eintracht die verbliebenen heiligen Kühe auf die Weide zurückführen, erfolgt – beiläufig – die eigentliche Amtshandlung. Apoll überreicht dem olympischen Neuling den Heroldsstab – als Zeichen seiner Würde. Hermes darf jetzt offiziell als Verkünder, Botschafter, Seelenführer, Organisationsberater und Handelsminister auftreten, einschließlich dessen, was er ohnehin ist: Schwindler, Kolporteur, Räuber, Wegelagerer, Kuppler. Die Einsetzung wird – unabhängig vom bestehenden Bündnis – lediglich an eine Bedingung geknüpft: Hermes muß die geheimen Ratschlüsse des obersten Herrn annehmen, er darf nicht weisagen. Aber das ist nun wirklich Amtskram. Niemals wird Hermes – wie jener Prometheus – herumlaufen und nicht wissen, welcher Weg der rechte ist. Hermes geht immer nur einen Weg, den Weg vorwärts und zurück, aufwärts und hinab, luftig und unterirdisch, krumm und gerade, sichtbar und unsichtbar – und dies stets auf leisen Sohlen. Denn das hat er ja schlüssig bewiesen: Umkehrung von Seiendem und Nichtseiendem pro forma, das war die vierte Tat des reifen Hermes.

4. Dichterlesung

Im göttlichen Handel und Wandel gibt es keine Dialektik von Zufall und Notwendigkeit. Hermes ist als Repräsentant der Fülle des Machbaren ganz Aktualität, Verkehrer *und* Erhalter des Seienden und Nichtseienden, der Pathetischste und der Verschwiegenste. Wir bemerken an seinen Taten, wie weit wir vom Mythos entfernt sind. Nie werden wir die Spaltung der Materie, die unendliche Semiose, die paradoxe Beschaffenheit des Subjekts, die Formalisierung des Objekts beherrschen. Wir können nicht einmal intervenieren. Aber wir wissen von diesem Mangel. Der Mangel ist uns evident als Aufteilung der Rede in Worte und Nicht-Worte – und noch anschaulich im Vergehen der Sinne. Erst wenn das Schweigen endgültig gebrochen ist, fehlt uns nichts mehr. Die Sinnlichkeit entfacht dann ihren Bildersturm, stürzt sich in den totalen Krieg. Bisweilen hält das Schweigen jedoch die Differenz zwischen dem Sagbaren und Unsagbaren, dem Vorstellbaren und Unvorstellbaren, dem Einen und dem Anderen noch fest. Es spielt alles gegeneinander aus.

Vielleicht müssen wir uns damit abfinden, daß dieser Gott tot ist. Aber die Erinnerung besteht. Die Erinnerung ist in der Sprache und im Sprechen, im unfaßlichen Schweigen mittendrin, im Namen erhalten. Als verwerflicher Name, das genügt. Und so ist auch der Mythos lebendig. Man kann noch erörtern, was sonst von der Idee zu halten ist, im fünften Teil ... Inzwischen möchte ich Ihnen und mir vermittelt der Poe-

sie ein wenig Entspannung gönnen, Glück, Liebe und süßen Schlaf – oder auch ein plötzliches Erwachen. Wie Sie meinen ... Denn es handelt sich um ein Stück ausgesuchter Poesie aus Zeiten, die längst vorbei sind, Zeiten der Staatskrise, Goethes Faust⁷, II. Teil, 5. Akt, 1. Szene: Die Gegend ist als „offene Gegend“ gekennzeichnet, und es tritt jemand auf, den man im Stück bisher nicht gesehen hat, ein Wanderer. Wer von Hermes gehört hat, wird ihn leicht identifizieren; er sucht Philemon und Baucis, um ihnen nach langer Wanderung nochmals für ihre Gastfreundschaft zu danken. Baucis, uralte, erscheint an der Tür und mahnt ihn zur Ruhe. Der Wanderer benimmt sich leise, wie ihm gesagt wird, stattet auch dem inzwischen munter gewordenen Philemon seinen Dank ab, wendet sich jedoch gleich wieder dem Bild der Natur zu:

Und nun laßt hervor mich treten,
Schaun das grenzenlose Meer;
Laßt mich knieen, laßt mich beten,
Mich bedrängt die Brust so sehr.

Währenddessen treffen Philemon und Baucis ihre Vorkehrungen; sie wollen, daß es dem Wanderer an nichts fehle, vor allem, daß er ein „paradiesisch Bild“ vorfinde.

PHILEMON zu Baucis. Eile nur, den Tisch zu decken,
Wo's im Gärtchen munter blüht.
Laß ihn rennen, ihn erschrecken,
Denn er glaubt nicht, was er sieht.

Der Wanderer sagt kein Wort mehr. Er tut auch nichts. Er ist nur da. Man hat also den Eindruck, daß die Geschichte ohne ihn weiterginge. Faust will bekanntlich die Hütte der beiden Alten und den Grund ringsum erwerben und läßt es zu, daß sie, weil sie nicht von selber weichen, umgebracht werden. Lynkeus der Türmer kommentiert die katastrophale Entwicklung von der Schloßwarte aus, singend. Es ist tiefe Nacht, trotzdem bleibt ihm nichts verborgen. Das heißt, er begreift nicht, was er sieht – oder er begreift, was er nicht sieht. Dazwischen liegen Stellen, wo der Begriff und die Anschauung an eine Grenze kommen, Pausen. Damit man etwas davon hat, muß man die ganze Passage lesen.

Zum Sehen geboren,
Zum Schauen bestellt,
Dem Turme geschworen,
Gefällt mir die Welt.
Ich blick' in die Ferne,
Ich seh' in der Näh'
Den Mond und die Sterne,

Den Wald und das Reh.
So seh' ich in allen
Die ewige Zier,

Und wie mir's gefallen
Gefall' ich auch mir.
Ihr glücklichen Augen,
Was je ihr gesehn,
Es sei wie es wolle,
Es war doch so schön.

Pause.

Nicht allein mich zu ergetzen,
Bin ich hier so hoch gestellt;
Welch ein greuliches Entsetzen
Droht mir aus der finstern Welt!
Funkenblicke seh' ich sprühen
Durch der Linden Doppelnacht,
Immer stärker wühlt ein Glühen,
Von der Zukunft angefacht.
Ach! die innre Hütte lodert,
Die bemoost und feucht gestanden;
Schnelle Hülfe wird gefordert,
Keine Rettung ist vorhanden.
Ach! die guten alten Leute,
Sonst so sorglich um das Feuer,
Werden sie dem Qualm zur Beute!
Welch ein schrecklich Abenteuer!
Flamme flammet, rot in Gluten
Steht das schwarze Moosgestelle;
Retteten sich nur die Guten
Aus der wildentbrannten Hölle!
Züngelnd lichte Blitze steigen
Zwischen Blättern, zwischen Zweigen;
Äste dürr, die flackernd brennen,
Glühen schnell und stürzen ein.
Sollt ihr Augen dies erkennen!
Muß ich so weitsichtig sein!
Das Kapellchen bricht zusammen
Von der Äste Sturz und Last.
Schlängelnd sind, mit spitzen Flammen,
Schon die Gipfel angefaßt.
Bis zur Wurzel glühen die hohlen
Stämme, purpurrot im Glühn.-

Lange Pause, Gesang.

Was sich sonst dem Blick empfohlen,
Mit Jahrhunderten ist hin.

5. Rückkehr ins Gespräch, das wir sind – oder besser schweigen

Palermo, 26. 3. 1987, 12 Uhr

Anmerkungen

- 1 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt/M. 1971.
- 2 Thomas Bernhard, Wittgensteins Neffe, Frankfurt/M. 1982.
- 3 Erasmus von Rotterdam, *Ausgewählte Schriften*, Ausgabe in 8 Bdn. lat. u. dt., hg. v. Werner Welzig, Bd. 7, übers. u. eingel. von Theresia Payr, Darmstadt 1972, S. 609. Das Sprichwort steht bei Plutarch im Traktat *Über die Geschwätzigkeit*: Plut. garrul. 2 S. 502 f.
- 4 Laurence Kahn, *Hermès passe – ou les ambiguïtés de la communication*, Paris 1978.
- 5 Sogar Apoll, der später den Tatort besichtigt, findet die Differenz nicht heraus. Apoll muß sich erst bei einem Augenzeugen erkundigen, der den Mund nicht halten kann. Zur Strafe wird dieser später in einen Stein verwandelt. Aber das wird im Hymnus nicht erwähnt, stammt aus anderen Quellen.
- 6 Die profilierenden Grundbegriffe verdanke ich Klaus Heinrich, *Parmenides und Jona*, Frankfurt/M. 1967.
- 7 Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, hg. von Erich Trunz, Hamburg 1963.

