

2562/144

# Zur Ästhetik der Moderne

Für Richard Brinkmann  
zum 70. Geburtstag

Mit Beiträgen von  
Gerhart von Graevenitz, Fritz Hackert,  
Hans-Georg Kemper, Lothar Köhn, Günther Mahal,  
Klaus-Peter Philippi, Hinrich C. Seeba und  
Waltraud Wiethölter

APP.  
Y  
Brinkmann

Universität Tübingen  
NEUPHIL FAKULTÄT  
BIBLIOTHEK

Max Niemeyer Verlag  
Tübingen 1992



»Für die Katz«? Robert Walsers Text »Der Tänzer« und das  
paradoxe Glück der Kunst

I

»Für die Katz« hat Robert Walser ein Prosastück überschrieben, das der Herausgeber Jochen Greven ans Ende seiner Edition des »Gesamtworks in zwölf Bänden« gesetzt hat: an den Schluß einer Abteilung »Vom Schriftstellern«, der nur noch »Verschiedene Schriften« folgen.<sup>1</sup> Das vorher unveröffentlichte Manuskript ist datiert auf 1928/29: Am 25. Januar 1929 trat Walser freiwillig in die Heilanstalt Waldau bei Bern ein und beendete damit die Existenz als *freier* Schriftsteller. Fortan war er ein *gefangener*, nach der »Verbringung« in die Heilanstalt Herisau, gegen seinen Willen, im Juni 1933, nur noch ein *gewesener* Schriftsteller, bis zu seinem Tod am 25. Dezember 1956 auf einem einsamen Spaziergang im Schnee.

»Für die Katz«, das war Robert Walser »die Mitwelt« (XII, 433)<sup>2</sup>; »für die Nachwelt erlaube ich mir nicht, eine familiäre Bezeichnung zu haben.« Der selbstironische Gestus verbirgt die Bitterkeit kaum, mit der »die Katz«, der »Tagesgebrauch« (432), als »eine Art Fabrik oder Industrietablisement« charakterisiert wird, »für das die Schriftsteller täglich, ja vielleicht sogar stündlich treulich und emsig arbeiten oder abliefern« (432). Das Ethos des Schreibenden, das sich an seine Tätigkeit bindet, muß sich in der ökonomischen Nötigung zum »Abliefern« prostituieren. Doch der ange deutete Antagonismus zwischen den schreibenden Knechten und den ungenannt bleibenden Herren der »Industrie«, die sie beliefern, ist nicht so leicht auf eine Formel zu bringen; er wird durchkreuzt von einer Faszination, die über solch einfachen Gegensatz hinausreicht.

<sup>1</sup> Ich zitiere nach der »werkausgabe edition suhrkamp« Robert Walser, Das Gesamtwerk in zwölf Bänden, hg. v. Jochen Greven, Zürich und Frankfurt 1978, mit Band- und Seitenzahl im Text.

<sup>2</sup> Nicht nur zur Nach-, auch zur Mitwelt vgl. Jochen Greven, »Wenn Robert Walser hunderttausend Leser hätte. . .« Robert Walsers literarische Wirkung, in: Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann (Hgg.), »Immer dicht vor dem Sturze«. Zum Werk Robert Walsers, Frankfurt 1987, S. 271-294.

Wer für sie, diesen Kommerzialisiertheitsinbegriff etwas tut, tut es um ihrer rätselhaften Augen willen. Man kennt die Katz und kennt sie nicht; sie schlummert, und im Schlaf schnurrt sie vor Vergnügen, wer sie sich zu erklären sucht, steht vor einer undurchdringlichen Frage. Obwohl die Katz anerkanntermaßen etwas wie für die Bildung eine Gefahr ist, scheint man ohne sie nicht existieren zu können, denn sie ist die Zeit selbst, in der wir leben, für die wir arbeiten, die uns Arbeit gibt, die Banken, die Restaurants, die Verlagshäuser, die Schulen, das Immense des Handels, die phänomenale Weitläufigkeit des Warenfabrikationswesens, alles dies und noch mehr, falls ich, was in Betracht kommen könnte, der Reihe nach aufzählen wollte, was ich für überflüssig halten würde, ist Katz, ist Katz. Katz ist für mich nicht nur das, was für den Betrieb taugt, was für die Zivilisationsmaschinerie irgendwelchen Wert hat, sondern sie ist, wie ich bereits sagte, der Betrieb selber, und bloß das dürfte sich eventuell herausnehmen, nicht für die Katz bestimmt sein zu wollen, was sogenannten Ewigkeitswert aufweist, wie beispielsweise die Meisterwerke der Kunst oder die Taten, die hoch über das Summen, Brummen, Sausen, Brausen des Tages hinausragen. Was von Abneigung und Vorliebe, anders gesprochen, von der Katz, die gewiß ein eminentes Etwas ist, nicht verzehrt oder aufgegessen wird, das, so wird man sich einbilden können, sei bleibend, lande ähnlich einem Fracht- oder Prachtschiff im Hafen fernliegender Nachwelt. (432f.)

Was trennt den heutigen Leser von dieser »Katz«? Ist es möglich, zu dem »nicht verzehrten« Walser, den »die Zeit« verschmätzt hat, in eine »familiäre« Beziehung zu treten – oder ist der Autor doch nun, per nefas, den Geräuschen des Tages in den Bereich der Ewigkeitswerte, der »Meisterwerke der Kunst« entrückt, gerade weil ihn »die Katz« nicht gefressen hat? Walser ist gerade dies nicht geheuer; die mögliche Vorstellung vom »Bleiben« ist nicht mehr als Einbildung, und unerledigt die Frage nach der »Zeit selbst, in der wir leben«, die der Leser sich zu stellen hat. Es könnte eine nicht fern-, sondern *naheliegende* Nachwelt geben: fern der Pracht zeit-entho-bener Klassizität, in der die »Meisterwerke« mit »Ewigkeitswert« sich nicht in einem Hafen, sondern einem Museum finden. Erfahrungen mit und bei der Lektüre Walsers, im Blick auf die »Zeit selbst, in der wir leben«: um die geht es mir hier. Zumal man ihnen nicht entgeht. Lesen: das ist zunächst bei Walser eine Form des Sich-Verlierens in den Bildern und Reflexionen, den Bewegungen seiner Sprache. Wieder-Lesen ist aber auch ein Wieder-Finden, ein Finden dessen, was als Fremdes zu Eigenem sich umgebildet hat; in der Einsicht in die Differenz der Lektüren wird es möglich, sich Erfahrungen zu vergegenwärtigen – an einem Subjekt, das man nicht kennt; das sich selbst nicht kennt, weil es nicht »Herr im eigenen Haus« (Freud) ist, das sich nur in einem gebrochenen Selbstbezug umkreisen kann. Das Lesen als ein Wieder-Lesen eröffnet einen Raum möglicher Erfahrungen, wenn es jene Differenz des Einst und Jetzt schlagartig erhellt

und das Vergangene, das Erinnernte, die Lektüre von damals nicht mehr »als tote Habe inventarisiert«<sup>3</sup> und distanziert werden kann.

Annäherung an einen Text: nichts Endgültiges, Abgeschlossenes, sondern Wege und Umwege, bei denen Zufall und Überlegung, Hell und Dunkel zusammenspielen, wo zwanzig Jahre zerstreuter Walser-Lektüre zusammenkommen. Am Anfang stand ein Zufall, die Bitte, einen Aufsatz über einen mir ganz unbekanntem Autor und seinen Roman »Jakob van Gunten« zu schreiben.<sup>4</sup> Geblieben seitdem ist eine kaum ergründete Faszination (verloren die unverschämte Naivität des ersten Zugriffs), geblieben sind die Rätsel (des Autors und der Texte). »[...] daß wir begreifen, was uns ergreift, das ist das eigentliche Ziel aller Literaturwissenschaft«: Emil Staiger hat 1939 diesen Satz in der Einleitung »Von der Aufgabe und den Gegenständen der Literaturwissenschaft« zu seinem Buch »Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters« formuliert. Dafür – und einige fatale Konsequenzen aus diesem Satz – ist er später nicht wenig gescholten worden; richtig bleibt wohl daran die Einsicht, daß auch der formal geregelte Diskurs der Literaturwissenschaft ohne die gemeinte Faszination und Irritation nicht einmal in Walsers Sinn »für die Katz«, also »den Betrieb« der Zeit und des Lebens selbst, sondern nur für das museale »Prachtschiff«, die Bibliotheken »fernliegender Nachwelt« bestimmt ist.

Wenn ich meine Lektüre eines Textes von Robert Walser hier wiederhole, im Abstand von zwanzig Jahren, so deshalb, weil die Faszination des Nicht-Begriffenen stärker wieder auflebte und die neue Lektüre sich in der vergegenwärtigten alten als veränderte spiegelt – ein Spiegel verweist auf einen anderen und dieser auf den Text: »Wiederholte Spiegelungen«.

## II

### DER TÄNZER

Ich sah einst im Theater einen Tänzer, der mir und vielen anderen Leuten, die ihn ebenfalls sahen, einen tiefen Eindruck machte. Er verspottete den Boden mit seinen Beinen, so wenig Schwere kannte er, und so leicht schritt er dahin. Eine graziöse Musik spielte zu seinem Tanz, und wir alle, die im Theater saßen, dachten darüber nach, was wohl schöner und süßer könnte genannt werden, die

<sup>3</sup> Walter Benjamin, Gesammelte Schriften. Werkausgabe edition suhrkamp. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt 1980, Band I, 2; S. 681 (entsprechend wird im folgenden auch im Text zitiert).

<sup>4</sup> Robert Walser »Jakob van Gunten«, in: Provokation und Idylle. Über Robert Walsers Prosa, hg. v. Bernd Hüppauf, Stuttgart 1971, S. 51-70.

leichtfertigen lieblichen Töne oder das Spiel von des lieben, schönen Tänzers Beinen. Er hüpfte daher wie ein artiges, sprungfertiges, wohlzogenes Hündchen, welches, indem es übermütig umherspringt, Rührung und Sympathie erweckt. Gleich dem Wiesel im Wald lief er über die Bühne, und wie der ausgelassene Wind tauchte er auf und verschwand er. – Solcherlei Lustigkeit schien keiner von all denen, die im Theater saßen, je gesehen oder für möglich gehalten haben. Der Tanz wirkte wie ein Märchen aus unschuldigen, alten Zeiten, wo die Menschen, mit Kraft und Gesundheit ausgestattet, Kinder waren, die miteinander in königlicher Freiheit spielten. Der Tänzer selber wirkte wie ein Wunderkind aus wunderbaren Sphären. Wie ein Engel flog er durch die Luft, die er mit seiner Schönheit zu versilbern, zu vergolden und zu verherrlichen schien. Es war, als liebe die Luft ihren Liebling, den göttlichen Tänzer. Wenn er aus der Luft niederschwebte, so war es weniger ein Fallen als ein Fliegen, ähnlich wie ein großer Vogel fliegt, der nicht fallen kann, und wenn er den Boden wieder mit seinen leichten Füßen berührte, so setzte er auch sogleich wieder zu neuen kühnen Schritten und Sprüngen an, als sei es ihm unmöglich, je mit Tanzen und Schweben aufzuhören, als wolle, als solle und als müsse er unaufhörlich weitertanzen. Indem er tanzte, machte er den schönsten Eindruck, den ein junger Tänzer zu machen vermag, nämlich den, daß er glücklich sei im Tanze. Er war selig durch die Ausübung seines Berufes. Hier machte einmal die gewohnte tägliche Arbeit einen Menschen selig – aber es war ja nicht Arbeit, oder aber er bewältigte sie spielend, gleich, als scherze und tändele er mit den Schwierigkeiten, und so, als küsse er die Hindernisse, derart, daß sie ihn lieb gewinnen und ihn wieder küssen mußten. Einem heiteren, über und über in Anmut getauchten Königssohne aus dem goldenen Zeitalter glich er, und alle Sorgen und Bekümmernisse, alle unschönen Gedanken schwanden denen dahin, die ihn anschauten. Ihn anschauen hieß ihn gleich auch schon lieben und verehren und bewundern. Ihn seine Kunst ausüben sehen, hieß für ihn schwärmen. Wer ihn gesehen hatte, träumte und phantasierte noch lang nachher von ihm. (II, 100f.)<sup>5</sup>

Ich erinnere mich – und gerate sofort in Konflikt mit dem, was im Kern das frühere Verstehen, die alten Urteile bestimmte. Zwar hält der Blick zunächst wieder an der Erzähl- bzw. Erinnerungsperspektive jenes »Ich« »einst im Theater« sich fest. Der zeitliche Abstand zum Erlebten, der überbrückt wird von der nachwirkenden Intensität des »tiefen Eindrucks«, die das Ich vom »einst« noch zu erzählen bewegt, verweist auf die implizite Lebensgeschichte des Erlebenden, Erzählenden. Die Wirkung beruht of-

<sup>5</sup> Vgl. zum Themenbereich des Textes den Aufsatz von Peter Utz, Der Schwerkraft spotten. Spuren von Motiv und Metapher des Tanzens im Werk Robert Walsers, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 28, 1984, S. 384–406. Auf meinen Text geht Utz kaum ein. – Zum Umfeld der im Text entfalteten Phänomene die Aufss. von Bernhard Böschstein, Theatralische Miniaturen, in: Probleme der Moderne (FS Walter Sokel), Tübingen 1983, S. 67–81, und Georg Kurscheidt, »Stillstehendes Galoppieren« – der Spaziergang bei Robert Walser. Zur Paradoxie einer Bewegung und zum Motiv des »stehenden Sturmlaufs« bei Franz Kafka, Euphorion 81, 1987, S. 131–155.

fenbar auf dem Kontrast zwischen der Ausnahmeerfahrung – abends, nach der Arbeit – im Theater, und der Lebenssituation der Zuschauer, für die Arbeit, wie sie durch die Art des Nachdenkens über das Erlebte deutlich machen, im »wirklichen Leben draußen« etwas ganz anderes, das Gegenteil des vom Tänzer vermittelten Eindrucks ist: »Solcherlei Lustigkeit schien keiner von allen denen, die im Theater saßen, je gesehen oder für möglich gehalten zu haben.« Es ist das eigentlich Un-mögliche, was »sie« erleben; und wenn dieses Kollektiv »wir alle« zu begreifen versucht (»wir alle dachten darüber nach«), so bezieht sich das zunächst nur auf das Verhältnis zum »Spiel« der »graziösen Musik« der »leichtfertigen lieblichen Töne« und auf das »Spiel von des lieben, schönen Tänzers Beinen«. Erst später, als reflektierte Reaktion auf die Summe der Wahrnehmungen (die in ganz seltsamen Vergleichen aufgereiht werden), den »schönsten Eindruck«, wird die Art der Bewältigung dieses Eindrucks ganz deutlich und verrät etwas vom Zustand des »ich« und jener anderen, die ihre Erlebnisse hier interpretieren (und die vom Ich später, das unbestimmte, märchenhafte »einst« erinnernd, in Sprache gefaßt werden). Der »schönste Eindruck« ist der, »daß er glücklich sei im Tanze«. Es sind die Maßstäbe des/der Zuschauer, die in solcher Feststellung offengelegt werden. Der Eindruck, die Vorstellung der Identität des Subjekts »Tänzer« mit seinem Tun, »daß er glücklich sei im Tanze«, »er war selig durch die Ausübung seines Berufes«, ist das »Schönste« für den Zuschauer! Die selbstbezogene Seligkeit des Tänzers – eine Interpretation des Anscheins! – wird zur höchsten ästhetischen Befriedigung des Zuschauers; der Anschein, der Anblick des – vermeintlichen, denn es bleibt ja Schein! – Glücks des Tänzers wird zum wahrnehmend erzeugten Glück des Betrachters. Obwohl das Glück des Tänzers, seine Seligkeit, nur ihn selbst meint, gewissermaßen narzißtisch nur ihn ausdrückt, seine Übereinstimmung von innerem Befinden und (spielerischem) Tun – und ob dies jenseits der Vorstellung des Zuschauers so ist, »Wirklichkeit«, kann gar nicht gesagt werden –, wird dieser »Eindruck« zur Wirklichkeit und Gewißheit, zum ästhetischen Gewinn der Zuschauenden, zur nicht übertreffbaren Intensität der »Glück« vermittelnden Anschauung: »Ihn anschauen hieß ihn gleich auch schon lieben und verehren und bewundern. Ihn seine Kunst ausüben sehen, hieß für ihn schwärmen.« Die Anschauung erregt das Gefühl, der Zuschauer antwortet: mit Liebe; aber auch mit Abstand, Verehrung, und Bewunderung gegenüber dem ganz Anderen, dem der Tänzer gleicht. Schwärmen, träumen, phantasieren; der Katalog der Reaktionen verstärkt die Tendenz meiner ersten Lektüre, den Text im Rückgriff auf Kategorien auszulegen, die in meinem Kopf fixiert sind und angesprochen werden: Erinnerungen an ausgiebige Marx-Lektüre, vor al-

lem der sogenannten »Pariser Manuskripte« des jungen Marx, der »Deutschen Ideologie« und anderer Texte. Es ist der dort entfaltete Begriff der *entfremdeten Arbeit*, in der arbeitsteiligen kapitalistischen Gesellschaft, von Marx in seiner Auseinandersetzung mit Hegel entwickelt,<sup>6</sup> der sich als das Schicksal der Zuschauer aus ihren Reaktionen erschließen läßt. Zentral dafür ist der Satz, der die Wahrnehmungen auf den Begriff bringt: »Hier machte einmal die gewohnte tägliche Arbeit einen Menschen selig – aber es war ja nicht Arbeit, oder aber er bewältigte sie spielend [. . .]«. Nur Traum und Phantasie überbrücken nachträglich noch die Differenz von eigenem *Sein* (außerhalb des Theaters, in der alltäglichen Arbeitswelt) und schönem *Schein* (auf der Bühne und dann auch, als Produkt seiner interpretierenden Wahrnehmung, im Innern des Zuschauers). Der *Schein* erscheint als kompensatorisches Produkt der Sehnsucht nach dem im eigenen Leben vermißten Schönen, dem *Gefühl* der »Seligkeit« des Bei-sich-selbst-Seins (die Ausblicke auf Selbst-Liebe oder religiöse Erfahrungsintensitäten andeutet). Selbst das mitgebrachte *Wissen*, daß man im Tanz das Produkt der *Arbeit* des Tänzers anschaut, wird nach einem Gedankenstrich wegdisputiert, in andere *Möglichkeiten* (»oder aber«) umgedeutet, wo Schwierigkeiten und Hindernisse nur dazu dienen, den Charakter des spielerischen Überwindens, des intensiveren Glücks herauszustellen. Ästhetische Phantasmen als kompensatorische Reaktionen auf real erlittene Versagungen in der sozialen Realität entfremdeter Arbeit – die eben *nicht* selig macht; das Theater als Ort der Ideologieproduktion, »gesellschaftlich notwendigen falschen Bewußtseins«, dessen lang noch wirksame Steuerungsfunktion für die psychischen Reaktionen die reale Not verdeutlichen, die als gesellschaftliche Ursache solcher Verhaltensweisen hinter diesen, über das »Wissen« der beteiligten Subjekte hinaus, erschlossen werden können. Mit Marx: notwendig erschlossen werden müssen; so wird auch das Kollektivsubjekt »wir alle« verständlich.

So hilft die anti-hegelsche philosophische Theorie, den Text auf den – sozialgeschichtlichen, psycho-historischen – Begriff zu bringen, die Wahrnehmung des ästhetischen Ereignisses über die Art und Weise seiner Reflexion als reaktiv, ja reaktionär, das ästhetisch regulierte Bedürfnissystem des Zuschauers als phantasiëerzeugend, illusionsgebärend, die Lust am Schauen als Unlust an der eigenen Arbeits-Wirklichkeit zu erklären. Aber: das ist *so*, wie ich später gemerkt habe, *falsch* – und doch bleibt es in gewisser

<sup>6</sup> Vgl. z. B. Karl Marx, *Texte zu Methode und Praxis II*, Pariser Manuskripte 1844, hg. v. Günther Hillmann (rowohlts klassiker 209/10), Reinbek 1966, und Karl Marx/Friedrich Engels, *Werke I*, Berlin 1956.

Weise *richtig*. Die vielen Versuche, den Tanz des Tänzers, den »Eindruck« in Worte zu fassen, habe ich bisher kaum genau betrachtet. Sie irritierten und entzogen sich dem Begriff; wirkten komisch, grotesk, wie trivialisierte Zitate – also entzog ich, um der Klarheit und Bestimmtheit meines Verständnisses willen, ihnen meine Aufmerksamkeit. Dies hatte erst spät, nach ausgedehnter Walsers-Lektüre deutlicher werdende Konsequenzen.

Im Werk Walsers wird der Tenor meiner ersten Lektüre – Ideologiekritik mit Mitteln der Marx'schen Theorie der Entfremdung – kaum bestätigt. Zwar finden sich immer wieder sympathisierende Hinweise der Figuren auf den zeitgenössischen Sozialismus, so z. B. im »Gehülfe« (1908), wo der Titelheld Joseph Marti mit seiner ehemaligen Freundin Klara als »damals« von diesem »vielleicht edlen und schönen Feuer« (133)<sup>7</sup> »ganz und gar ergriffen« bezeichnet werden – die Distanzierung ist aber deutlich, zumal vor allem »was nur Dichter und Schriftsteller hieß, und was nur jung und rasch bei der Hand und beim Entschluß war, sich mit dieser Idee [!] beschäftigte« (132): »Sie liebten beide, wie es damals Mode war, die »Menschheit« (133). – »Das war längst vorüber« (135); sie adaptieren sich, so gut es geht, den bestehenden Verhältnissen:

Je schwerer es einem wurde, ein »rechter Mensch« zu werden, desto weniger mochte man große Worte in den Mund nehmen, und schwer war es, »recht« zu bleiben, das empfand man jeden Tag deutlicher. (135)

Was bleibt, sind Erinnerungen (»all das schöne Vergangene«, 136): resignierte Einsichten, und ein Innenleben, in dem sie aufbewahrt und, wie im Gespräch zwischen Joseph und Klara, nicht mehr als bestimmte Inhalte, sondern als Vehikel der Gemeinsamkeit im Miteinander-Sprechen, im Gegenwärtigen benutzt werden:

Es gibt bei einem solchen Wiederfinden keine Widersprüche, es will keine geben. Eines sagt dem andern die Erinnerungen nachdenklich und freundlich nach, die Lippen sprechen ineinander, die gesprochenen Worte finden nur Beifall und Widerhall, keine Einwendungen; und Auseinandersetzungen finden, man möchte sagen, nur im musikalischen Sinne statt.

Ja, das Vergangene kam über sie [. . .] (136)

Dieser eine Beleg mag hier genügen. Der entstehende Zweifel schärft den Blick, führt zu Selbstkorrektur. Dazu ein anderer Hinweis, eine neue Erweiterung der Perspektive. Ein anderer Text Walsers – der Titel erscheint, vergleichbare Phänomene vorführend, noch einmal an anderer Stelle –, »Paganini« betitelt,<sup>8</sup> verdeutlicht, daß es im *Spiel* des Musikers wie dem des

<sup>7</sup> Das Gesamtwerk V, 1978.

<sup>8</sup> Das Gesamtwerk I, 1966. (zuerst veröffentlicht 1912).

Tänzers im Theater um deren *Kunst* geht, um das Spiel als ästhetisches Ereignis – und nicht in erster Linie um das Ereignis als Symptom einer gesellschaftlich bedingten Deformation des Erlebens und des Bewußtseins.

Nein, er spielte wie für sich selber oder wie für niemanden; er spielte so wie es ihn packte, und einmal das Spiel begonnen, vergaß er, daß er spielte.

Auch diesmal war das so, auch heute, wo doch Fürsten und Fürstinnen im Saale saßen, um ihm zu lauschen, wußte er gar nicht, wo er war, spielte aber, als spiele er für niemanden.

Aber gerade darum spielte er so schön. Er spielte, wie wenn er der Sklave seines Zauberspieles sei, und das Spiel der dämonische Zauberer. Nicht er selber war so sehr der Dämon, als vielmehr es, das Spiel, ganz allein, und er, der Spieler, der Unterjochte, darum spielte er, als sei er der blasse silberne Mond, der sich taucht in das mitternächtliche tiefe schwarze Wasser; als sei er der blitzende Stern am dunklen stillen Himmel; als sei er das Wort im Mund des Liebenden, redend zu der Geliebten [...]

So spielte er, und die Zuhörer hatten Tränen in den Augen. Den bösesten Wüstling und Rohling überfielen Zartheiten, deren Gewalt er sich nicht erwehren konnte, die Männer vergaßen, daß sie Männer seien und überließen sich völlig dem Genuß des Horchens und Empfindens; und die Frauen fühlten sich geküßt und geherzt von einem eingebildeten Geliebten, der sinnlich überirdisch auf sie niederstürzte, ganz Liebkosung.

So spielte er. Gleich einem Engel spielte er, und viele Hörer deckten sich die Augen zu, um mit inneren Augen in das Reich der Seele, der Liebe und der strahlenden Schönheit zu schauen. (196f.)

Aber: auch darin steckt Leiden, das des Künstlers an der Schwere seiner Aufgabe:

Die Musik war ihm wie das wogende Leben selber; wie hätte er da eitel sein können? Er litt ja unter der Kunst; sie war seine süße unerbittliche Herrin, der Felsen, den er zu erklettern, der Widerstand, den er zu besiegen, der Himmel, den er von neuem immer wieder zu erstürmen und zu erobern hatte. (198)

Für den Künstler ist die *Kunst*, ihre Realisierung, das *Leben*:

[...] er lebte, indem er spielte und war ganz nur Mensch, wo er konzertierte. Alle, die ihm zuhörten, fühlten das. Wer gehässig und überdrüssig war, der fing an zu lieben und zu beten beim Anhören des wunderbaren Spieles, das in die Seelen strahlte wie Sonnenstrahlen. Die Abneigung mußte sich in Neigung, der Unmut sich in Mut, die Unlust sich in Lust und der Unsegen sich in Segen verwandeln. (198)

Wo der Künstler vollkommen – in der Wahrnehmung des Hörers und Zuschauers – spielt, wirkt er verwandelnd, erzeugt er dies neue, intensivere, höhere Leben in den anderen. Doch bleibt es ein »Traum« (198), aus dem man erwachen muß – der strukturelle (und im psychischen wie sozialen Erfahrungsraum unaufhebbare) Gegensatz zur unverwandelten, un-

erlösten Gegenwart, die so auf die Voraussetzung *uneinholbarer* Erlösung, wo »der Himmel offen« (198) gestanden haben könnte, verweist, ist von der Kunst her nicht zu überwinden. Und vom Leben her? Dem Künstler Walser ist dies letztlich nicht einmal wünschbar gewesen, denn aus diesem Gegensatz, dem *Leiden* daran erwächst die Kunst – deren Darstellung wie die ihrer Wirkungen später zunehmend distanzierter, gebrochener, ironischer gerät, ja die in der späten Prosa nur noch umspielt wird, wo das Schreiben sich in ständiger Selbstzurücknahme demonstrativ immer wieder bespiegelt und zerstört, aber eigentlich nicht enden will.<sup>9</sup>

In seinen Briefen hat Walser immer wieder das Muster dieser vertrackten Beziehung von Kunst und Leben auch als das seiner eigenen Problematik als Schriftsteller beschrieben: »[...] es ist verdammt schön, trotzdem, als weiche Seele mit den Härten der Welt im Kampf zu liegen. Und wir »Weichen« kämpfen am schönsten« (am 5. Mai 1898 an die Schwester Lisa; »Briefe«<sup>10</sup>, S. 10). »Man muß alles schön finden, man muß nichts fliehen wollen« (Br. 19). Das Dichten selbst ist die Seligkeit des Dichters (»Lust etwas zu dichten habe ich auch wieder. Dieses Gefühl ist es besonders, das mich sehr selig macht«, Br. 18); begleitet wird es im übrigen von einem strengen Arbeitsethos des »freien Schriftstellers« (Br. 63; vgl. auch 134, 182, 238), der Walser im vollen Sinne kaum jemals war, weil er davon meist nicht leben konnte: »Sich zu schmiegen und anzupassen, [ist das] was ich persönlich am Ende als das Schönste empfinde, was Menschen tun können« (so im April 1918 an Frieda Mermet, Br. 129). Die »Spiellust« (Br. 218) des Alltags verbindet sich mit der der Kunst: Es geht darum, Leben neu zu inszenieren *gegen* den Alltag; das mündet in den »Publiziertraum«, »den holdesten und höchsten der Träume« des Schriftstellers (Br. 217). Aber aus dem Traum fällt man gerade als Poet wieder heraus: hart herunter auf den Boden. »Meine kleinen Prosastücke beliebt mir mit kleinen Tänzerinnen zu vergleichen, die so lange tanzen, bis man sie vollständig verbraucht sind [sic!] und vor Müdigkeit hinsinken. Eigentlich ist dies ja mit allen Menschen oder Arbeitskräften so« (am 12. 2. 1927 an Frieda Mermet, Br. 292). Auch »Der Tänzer« bleibt also: Arbeitskraft, die sich auf dem Markt verkauft. Wenn Walser schreibt: »Ich habe die Absicht, mit Worten zu tanzen« (in dem Text »Frauenporträt«, X, 247), so wird deutlich, daß der Tanz auch die Metapher des Schreibens ist, der Kunst »mit Worten zu tanzen«.

<sup>9</sup> Vgl. das Prosastück »Meine Bemühungen« in Band XII, wo der Hg. eine ganze Reihe von Texten Walsers über seine Schriftstellerei zusammengestellt hat (429–432). Zum Erzählverfahren der späten Prosa Walsers sehr erhellend Christoph Bungartz, Zurückweichend vorwärtsschreitend: die Ironie in Robert Walsers Berner Prosa. Frankfurt/M. u.a. 1988.

<sup>10</sup> Robert Walser, Briefe. Hg. v. Jörg Schäfer unter Mitarbeit von Robert Mächler. (suhrkamp taschenbuch 488) Frankfurt 1979.

Walser ist auch: der Tänzer – als Schreibender; er ist der Zuschauer und die ›Arbeitskraft‹ des Tanzes, bis auch er am Ende aufgab. Im Nachlaßtext ›Meine Bemühungen‹ heißt es:

[. . .] ich experimentierte auf sprachlichem Gebiet in der Hoffnung, in der Sprache sei irgendeine unbekannte Lebendigkeit vorhanden, die es eine Freude sei zu wecken. Indem ich mich zu erweitern wünschte und diesem Wunsch das Dasein gönnte, mißbilligte man mich möglicherweise da und dort. Immer wird Kritik Bemühungen begleiten. (XII, 431f.)

Das Glück der im Augenblick vollkommenen Illusion fällt dem Autor Walser nicht zu; er verweigert es auch dem Leser, wenn er es dem Zuschauer in seiner frühen Geschichte gegönnt hat. Die Erkenntnis des Lesers – von mir über die Erinnerung an Marx gewonnen – kann den Abgrund zwischen Kunst und Leben, Schein und Sein (Arbeit ja dort wie hier) nicht ignorieren. Um Gottfried Kellers ›Grünen Heinrich‹ zu zitieren: »der Seher ist erst das ganze Leben des Gesehenen«, der Leser erst erzeugt die ganze Bedeutung der Lektüre. Doch Walser denunziert das illusionistische Glück des Zuschauers, das von der Kunst des Tänzers bewirkt scheint, *nicht* als Modus falschen Bewußtseins – denn es ist das einzig *mögliche*, das die Kunst erzeugen kann, das dem Menschen vermittelbar ist.

»Die Sehnsucht, o die Sehnsucht! Warum haben wir die eigentlich? Wer hat sie uns heimlich in die Westentasche gesteckt? Vielleicht ein Engel oder sonst eine trübe Null« (am 5. Mai 1898 an Lisa, Br. 9) – aber man kann sie nicht ablegen mit der Weste. An seinen großen Schriftsteller-Kollegen Kleist und Hölderlin hat Walser es demonstriert:

Indem der Mensch in ihm verzweifelte, sein Wesen aus vielen elenden Wunden blutete, stieg sein Künstlertum gleich reichgekleidetem Tänzer hoch empor, und wo Hölderlin fühlte, daß er zugrunde gehe, musizierte und dichtete er zum Entzücken. Die Zerstörung und Zertrümmerung seines Lebens besang er auf dem Instrumente der Sprache, die er redete, in goldenen, wunderbaren Tönen. Er klagte um sein Recht und um sein zerschmettertes Glück, wie nur Könige fähig sind zu klagen, mit einem Stolz, einer Hoheit, die ihresgleichen im Bereiche der Dichtkunst nicht kennen.

Schicksalsgewaltige Hände rissen ihn aus der Welt und ihren für ihn zu kleinen Verhältnissen über des Erfassbaren Rand hinaus, in den Wahnsinn, in dessen lichtdurchfluteten, irrlichterreichen, holden, guten Abgrund er mit Gigantengewicht hinabsank, um in süßer Zerstreuung und Unklarheit für immer zu schlummern. (III, 118)

x In letzter Konsequenz bezahlt hier der Künstler den romantischen Preis der Kunst, und Walser läßt Diotima kommentieren: »der Traum, den du dir vom Leben machst, raubt dir das Leben« – »unheilbare Umnachtung«, heißt es am Ende (119, 120).

Irr und wirr muteten mich zunächst auch die einzelnen Bilder an, mit denen der Zuschauer den Tänzer und seinen Eindruck zu fassen versuchte. Doch allen gemeinsam war wenigstens der Anschein der Freiheit: von der Schwerkraft (dem »Boden«), vom Menschen (beim Wiesel im Wald, dem »ausgelassenen Wind«) – die Dressur des Hundes, die Naturgebundenheit des Wiesels an seine Instinkte, die Unbeeinflussbarkeit und Unbeständigkeit des Windes sind aber nur ›lustig‹, wenn man *dieses* Wissen ausblendet! Der Tanz wirkte – und hier zitiert Walser fast literarische Klischees, trivialisierte Wunscherfüllungsmuster – »wie ein Märchen aus unschuldigen, alten Zeiten, wo die Menschen, mit Kraft und Gesundheit ausgestattet, Kinder waren, die miteinander in königlicher Freiheit spielten«. Die zivilisationskritischen Topoi machen dieses (Walser'sche) Märchen verdächtig – allzu deutlich zeigt es regressive Züge, wie die ›leichtfertigen‹ Töne das ›Liebliche‹ an ihnen beschädigen mußten. Der ›wie ein Engel‹ flog, ›versilberte‹ die Luft auch, vergoldete und verherrlichte sie nicht nur: Die mitlaufende Doppeldeutigkeit verrät den falschen Zungenschlag, der die sich steigernde Abfolge der Vergleiche durchbricht. Die reichen bis zur ›Vergöttlichung‹, einem reichlich überstrapazierten Topos der Künstlerverehrung. Die Perspektive des unaufhörlich Weitertanzens erinnert, wie einiges andere, an Kafkas ›Auf der Galerie‹ (von 1916/17). Nach der verärrerischen Reflexion über die Arbeit und die Differenz Zuschauer – Tänzer erscheint diese nun wie verdrängt; die Kette der Vergleiche wird fortgesetzt mit dem »Königssohn aus dem goldenen Zeitalter« – gleichsam ein Novalis-Zitat, jedenfalls nicht mißzuverstehen als Hinweis auf romantisches Denken, Signal geschichtsphilosophischer Reflexion auf die *eine* und *ganze* Welt vor oder nach aller Zeit. Doch im Verweis auf romantische Bilder und Denkfiguren erscheinen diese zugleich unverkennbar trivialisiert, heterogen zusammengefügt, an der Grenze zur grotesken Verzerrung in solchem Kontext wie hier bei Walser. Das verbiegende Zitieren als Bestandteil des Schreibverfahrens aber erscheint zweifellos, und das verweist noch einmal auf den »Mangel dessen, was sein sollte« (I, 237), wie es in der Geschichte ›Eine Theatervorstellung‹ heißt, wo gerade das absolute »Nichtskönnen« einer Schauspielerin heftige Rührung erzeugt: Es ist, um meinerseits ironisch zu zitieren, die Abwesenheit des Sinnes, die (dem Zuschauer) die Kette der Bedeutungen möglich macht. Damit eröffnet sich schließlich eine literarhistorische Perspektive – von der kategorialmethodologischen einmal abgesehen –, die die Frage nach dem Ort Walsers in der Literaturgeschichte aufwirft. Der Motivkomplex: Theater, Schauspieler, Tanz, Zirkus, Gaukler... ist seit der Literatur der Jahrhundertwende, der literarischen Décadence, seit Symbolismus und Ex-

pressionismus (zu erinnern ist an Rilke, George, Hofmannsthal, Schnitzler, Hauptmann, aber auch an Baudelaire, Valéry, an Picasso, an Klee) zu einem wesentlichen Bildspender für zentrale Metaphern veränderter Welterfahrung geworden. Wolfdietrich Rasch hat in einem instruktiven Aufsatz vom »Tanz als Lebenssymbol um 1900«<sup>11</sup> gesprochen; nicht nur fürs Drama gilt dies. *Der Ahnherr* der Aufwertung des Tanzes zum Lebens-, vor allem auch ekstatischen Freiheitssymbol ist (nach Heine) natürlich Nietzsche. Erinnert sei nur an den tanzenden, Tanzlieder singenden Zarathustra, auf dem Hintergrund der Vorstellung von der »Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik«, einer Kunst, durch die sich das Leben als ästhetisches Ereignis von metaphysischem Rang rettet. Die Ekstase der Walser'schen Figur, des Tänzers, ist aber perspektivisch gebrochen im Bewußtsein der Realität der Arbeit, der Gewalt, die dahintersteht – wie die Phantasie des Zuschauers nicht welt-verändernd, welt-konstitutiv werden kann. Lebenswirklichkeit und Wirkung der Kunst klaffen auseinander; das Theater vermittelt sie allenfalls in der traumähnlichen Befangenheit des Moments der Aufführung und der fortwirkenden Phantasie, die das Subjekt dem Alltag entzieht. Flucht, Regression *bleibt* das Empfinden des Schönen. Nietzsches »Metaphysik der Kunst«, die in dem Satz gipfelt, »daß nur als *ästhetisches Phänomen* [...] das Dasein und die Welt ewig *gerechtfertigt*« (I, 40)<sup>12</sup> sei, wird von Walser verdeckt ironisch demontiert. Das Spiel des Autors führt die Beziehung Zuschauer – Tänzer vor, aber auch auf der Meta-Ebene der durchschauten Konstruktion bleibt es Spiel – also lachende Verzweiflung, denn der Umschlag in eine neue, dauernde Lebensform gelingt nicht. Dieses Spiel rechtfertigt die Existenz selbst der »schlechtesten Welt« (Nietzsche) *nicht* – es ist nur ihr schöner aber flüchtiger Teil.

<sup>11</sup> Wolfdietrich Rasch, *Tanz als Lebenssymbol im Drama um 1900*, in: *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze*, Stuttgart 1967, S. 58–77.

<sup>12</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in: *Werke in drei Bänden*. Hg. v. Karl Schlechta, 2. Aufl. München 1960, Bd. I, S. 40. Nietzsche entwickelt am Verhältnis des Apollinischen und des Dionysischen *seinen* frühen Gedanken der ästhetischen »Versöhnung« (27).

## III

Erinnert man sich, in immer wieder erneuerter und nie abgeschlossener Lektüre, solcher Annäherungen, tritt von mal zu mal deutlicher hervor, daß von Walser und für mich als Leser eine Geschichte wieder-erzählt worden ist, die schon einmal als die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben umfassend und tieferschürfend in den ästhetischen Reflexionen des Idealismus und der Romantik verhandelt wurde. Zugleich aber wird in der Kontingenz und Flüchtigkeit jener zentralen, vom in der Kunst erzeugten Schein der Identität, der Seligkeit und des Glücks gefüllten Erfahrung des Walser-Textes ein Aspekt sichtbar, der spezifisch *modernes* Bewußtsein prägt, das sich in jener Überlieferung nicht mehr zu Hause findet: »La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable«, wie Baudelaire in seinem Essay über den »Peintre de la vie moderne« (1863)<sup>13</sup> schrieb. Romantisches und idealistisches Suchen nach dem einheitstiftenden Prinzip all der in der »Wirklichkeit« unversöhnlichen Gegensätze hatte, auf je verschiedene Weise, auch der Kunst das Vermögen bzw. die Verwirklichung des Absoluten als der absoluten Einheit, in der alle Gegensätze, auch der von Kunst und Leben bzw. Realität, aufgehoben sind, zugesprochen. Schelling z. B. hatte in seinem »System des transzendentalen Idealismus«<sup>14</sup> von 1800 versucht, den Primat der absoluten Identität vor allem Entzweiten für die Philosophie dadurch zu erweisen, daß er ihn an der Kunst demonstrierte, wo bewußte und bewußtlose Tätigkeit in einer zuerst »unmittelbaren« (294), aber zugleich »intellektuellen« Anschauung als vereint aufscheinen:

Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln ebenso wie im Denken ewig sich fliehen muß. Die Ansicht, welche der Philosoph von der Natur künstlich sich macht, ist für die Kunst die ursprüngliche und natürliche. Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt. Doch könnte das Rätsel sich enthüllen, würden wir die Odyssee des Geistes darin erkennen,

<sup>13</sup> *Œuvres complètes*, Paris 1961, S. 1163. Zitiert nach Herbert Anton, *Modernität als Aporie und Ereignis*, in: *Aspekte der Modernität*, hg. v. Hans Steffen, Göttingen 1965, S. 18.

<sup>14</sup> F. W. J. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*. Mit einer Einleitung von Walter Schulz, (Philos. Bibl. 254) Hamburg 1957. Vgl. zu Schelling die Analyse von Manfred Frank, *Eine Einführung in Schellings Philosophie*, (st w 520) Frankfurt 1985, sowie, vom gleichen Autor: *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. (es 1142) Frankfurt 1982.

der wunderbar getäuscht, sich selber suchend, sich selber flieht; denn durch die Sinnenwelt blickt nur wie durch Worte der Sinn, nur wie durch halbdurchsichtigen Nebel das Land der Phantasie, nach dem wir trachten. Jenes herrliche Gemälde entsteht dadurch gleichsam, daß die unsichtbare Scheidewand aufgehoben wird, welche die wirkliche und idealische Welt trennt, und ist nur die Öffnung, durch welche jene Gestalten und Gegenden der Phantasiewelt, welche durch die wirkliche nur unvollkommen hindurchschimmert, völlig hervortreten. Die Natur ist dem Künstler nicht mehr, als sie dem Philosophen ist, nämlich nur die unter beständigen Einschränkungen erscheinende idealische Welt, oder nur der unvollkommene Widerschein einer Welt, die nicht außer ihm, sondern in ihm existiert. (297)

Die Lösung des Rätsels der Philosophie, die Entdeckung ihres Grundes, ist gleichsam eines mit einem Entwurf romantischer Poesie, in der Odysseus schließlich – sich selbst findet, und systematisch über eine »neue Mythologie« (298) als »Mittelglied der Rückkehr der Wissenschaft zur Poesie« (298) dienen könnte. Schellings Deutung der Kunst als wahrer Erscheinung des Absoluten, der ursprünglichen Vereinigung des in Natur und Geschichte Getrennten, ist eine radikale Position, die mit poetischem Glanz bezeichnet, worum es in der Kunst-Erfahrung noch von Walsers Zuschauer geht: die Frage nach der Bedingung der Möglichkeit von Einheit statt Entzweiung, nach dem philosophischen fundamentum inconcussum wie nach der *uneingeschränkten* ästhetischen Erfahrung. Walser bezeichnet eine demgegenüber späte Position der erzwungenen Einschränkung des Anspruchs des Denkens wie der Kunst, »das Allerheiligste gleichsam zu öffnen«; dennoch verweist sein Text immer noch auf solchen Anspruch, imaginiert in ihm Schein phantastischer Deutung des Tänzers. Der Gesamteindruck, der, nach wiederholtem Versuch vergleichenden Benennens, erst nach einem Gedankenstrich im »Tanz« als Formel dessen, was mehr und anders ist als die Person und Figur des Ausführenden, in den Blick kommt, und an dem das »Spiel« der Töne und die Musik ihren Teil haben, ist die Artikulation des geschichtlich nicht mehr für möglich Gehaltene. Im vergleichenden »wie« tritt nun die Sprache der literarischen Tradition für die Möglichkeit ein, die *einmalige* Erfahrung zu erzählen – und damit das Einzigartige als Erfahrung, als Geschichte an die Zukunft, den Augenblick des Lesers, zu überliefern. Nur über die Vermittlung durch die Sprache der Tradition, wo sie kenntlich aber entstellt gebraucht wird, wird es aussprechbar. Dies Erzählen ist »das Vermögen, Erfahrungen auszutauschen«<sup>15</sup> – Erfahrung muß also möglich und zugleich tradierbar sein, wo

<sup>15</sup> Walter Benjamin, Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows, II, 2; 439. Die Nötigung zu intensiverer Benjamin-Lektüre verdanke ich Sigrun Storz-Sahl, deren Dissertation »Erinnerung und Erfahrung. Geschichtsphilosophie und ästhetische Erfahrung

gerade, tastend, mit sich steigender Emphase, vom eigentlich Unmöglichen die Rede sein soll.

Die Anstrengungen des Begriffs, auf die mit Schelling zunächst nur hingewiesen wurde, führen zurück – vor Baudelaire – auf einen anderen Begriff von Moderne, der, wenn Walser auf ihn noch sich bezieht, auch uns Leser noch umfassen könnte. Fichte, Schelling, Hegel reagierten, systematisch reflektierend, wie Novalis philosophisch-poetisch und auf seine Weise Friedrich Schlegel, auf die Erfahrung einer Krise, der sich alle Anstrengungen zu dem Versuch bündelten, Einheit zu denken, wo Entzweiung alle Aspekte geschichtlicher Erfahrung bestimmte. Um Walser im Zusammenhang solcher geschichtlichen Erfahrung zu begreifen (und damit sich selbst als Leser, der sich ihrer, zu kurz greifend, ja schon zu erinnern suchte), schweift die Meditation des Textes ab und zurück und sucht nach dem ursprünglichen Ort der Spuren, die Walsers Text gezeichnet haben.

Friedrich Schlegel, zum Exempel, wollte gegenüber dem Chaos und ästhetischer »Anarchie« seines Zeitalters<sup>16</sup> einen »Leitfaden« entdecken, »den Ausweg aus diesem Labyrinth« der »Zwecklosigkeit und Gesetzlosigkeit des Ganzen der modernen Poesie«, das erscheint »wie ein Meer streitender Kräfte, wo die Teilchen der aufgelösten Schönheit, die Bruchstücke der zerschmetterten Kunst, in trüber Mischung sich verworren durcheinander regen« (71). In der kritischen Analyse der Literatur-Geschichte soll mit Schlegels eigener »ästhetischen Theorie« (70) der Verzweiflung der Gegenwart, die sich aus dem undurchschauten Verhältnis der »Modernen« zu den Griechen vor allem speist, ein Ende, ein »fester Punkt« in dem endlosen Wechsel« (69) gesetzt werden. Inmitten einer Krise des Bewußtseins – vom Wert und der Tragfähigkeit der eigenen Kultur – hofft Schlegel auf eine »glückliche Katastrophe«, wo in einem entscheidenden »Augenblick« die »ästhetische Anarchie des Zeitalters« (71) durch die Reflexion der »Geschichte

in Uwe Johnsons »Jahrestagen«, Frankfurt 1988, mich einiges zu sehen gelehrt hat. Wichtig waren für mich noch: Ullrich Schwarz, Rettende Kritik und antizipierte Utopie. Zum geschichtlichen Gehalt ästhetischer Erfahrung in den Theorien von Jan Mukařovský, Walter Benjamin und Theodor W. Adorno, München 1981, sowie Silvia Specht, Erinnerung als Veränderung. Über den Zusammenhang von Kunst und Politik bei Theodor W. Adorno, Mittenwald 1981.

<sup>16</sup> Ich zitiere nach der sechsbändigen Studienausgabe »Kritische Schriften und Fragmente«, hg. v. Ernst Behler und Hans Eichner, Paderborn 1988. Die ersten Zitate entstammen der Schrift »Über das Studium der Griechischen Poesie« von 1795-1797 (I, 62-136). Richard Brinkmann hat schon 1958 hier manches erhellt (Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriff des Naiven und Sentimentalischen. DVjs 32, 1958, S. 344-371). Das von mir hier erneut anvisierte Panorama der »Querelle des Anciens et des Modernes« hat Hans Robert Jaß in mehreren Aufsätzen differenziert vorgestellt (in: Literaturgeschichte als Provokation, (es 418) Frankfurt 1970).

der modernen Poesie« (71) überwunden und in eine neue Gestalt überführt werden soll. »Aus dem Geist« der »bisherigen Geschichte« (71), durch »die Ästhetik und das Studium der Griechen« (135), deren Kunst als »das vollständige Beispiel der unerreichbaren Idee, die hier gleichsam ganz sichtbar wird: das Urbild der Kunst und des Geschmacks« (102) in einer gewissermaßen transzendentalen und nicht nur historischen Perspektive vorgestellt wird, soll auch der »Sinn« des »jetzigen Strebens« der Kunst und der Kunst-reflexion, »die Richtung ihrer ferneren Laufbahn, und ihr künftiges Ziel aufzufinden« (71) sein. Im »Urbild« zeigt sich zugleich das telos des geschichtlichen Ganzen. An den Griechen, an deren Maß ist zu begreifen, daß die Kunst »unendlich perfektibel« (102) und ihr Ziel »das Unbedingte« (103) ist.

Die Gegenwart wird begriffen als das geschichtliche Durchgangsstadium eines produktiven Umbruchs: als »Krise des Übergangs« (132) zu einer (hypothetischen) »allgemeingültigen Ordnung der ganzen Masse« (132). Nicht nur zum Verständnis der griechischen Poesie als eines Ganzen, sondern vor allem zum Zusammenhang einer durch ihr Studium sich bildenden Geschichte »muß der Geschichtsforscher der Griechischen Poesie die wissenschaftlichen Grundsätze und Begriffe einer objektiven Philosophie der Geschichte und einer objektiven Philosophie der Kunst schon mitbringen, um die Prinzipien und den Organismus der Griechischen Poesie suchen und finden zu können. Und auf diese kommt doch eigentlich alles an« (127). Schellings oben zitiertes Programm und auf ganz andere Weise Hegel ordneten ästhetische Anschauung und Denken einem Zusammenhang zu, in dem es um die Wirklichkeit des Absoluten geht, das allen Entzweigungen vorausliegt. Schlegel schwankt in seinen Akzentuierungen, bewegt sich aber durchweg im Begriffsfeld von Entzweigung und Versöhnung. In der »Rede über die Mythologie« aus dem »Gespräch über die Poesie« von 1800<sup>17</sup> wird eher der fehlende Halt an der realen Geschichte (der Poesie) akzentuiert: »Wir haben keine Mythologie«; nur als »das künstlichste aller Kunstwerke« (201) wäre sie neu aus dem »geheimen Zusammenhang« und der inneren »Einheit des Zeitalters« (202) zu gewinnen: Das Postulat bezeichnet den Verlust des umgreifenden transzendentalen Horizonts gegenüber den Griechen und zugleich das telos von Philosophie und Poesie in kaum überbietbarem Anspruch... Im »Athenäums«-Fragment 116 (II, 114f.) bestimmt Schlegel die »romantische Poesie« als die des neuen Zeitalters, das die Zerrissenheit und das Chaos der »schlechten« Moderne überwinden soll, als »progressive Universalpoesie«, die die Bilder und

<sup>17</sup> Studienausgabe II, 186-222.

sprachlichen Signale des in der Zeit Gegensätzlichen in sich aufnimmt, mischt und verschmilzt; die aber »ewig nur werden, nie vollendet sein kann«, die das Ziel in den Prozeß verlegt, die Unendlichkeit der Bewegung, der sich jede Gestalt zu unterwerfen hat: So wird aus der Not der Zeit die Tugend des Gedankens. Als »ein Spiel der ganzen umgebenden Welt« hebt die »progressive Universalpoesie« die Bestandteile des Chaos der Gegenwart in der unendlich sich selber potenzierenden Reflexion auf: aber nur ins Spiel der Kunst und des experimentierenden Gedankens. Die »Kunstlehre der Poesie« zielt demgemäß auf »völlige Vereinigung der separaten und im schlechten Sinne fragmentarischen Bestandteile der »alten Welt« und ihrer fossilen poetischen Funde, aus denen der vereinheitlichen-Geist und Begriff eines Ganzen verschwunden war (II, 129). Unter dem Begriff der »Transzendentalpoesie« sucht Schlegel die »absolute Identität« des »Idealen und des Realen« als Bedingung der Möglichkeit solcher Vereinigung zu fassen, als Einheit von Dichten und innerpoetischer poetologischer Reflexion: »überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie« (Fragment 238, II, 127). Das »große Phänomen des Zeitalters«, der »Idealismus« (II, 202) zeige, »daß die Menschheit aus allen Kräften ringt, ihr Zentrum zu finden« (Gespräch über die Poesie, II, 202). Eine um das ästhetische (wahrnehmende und tätige) Subjekt zentrierte Welt deutet sich an, in der die »Prinzipien der ewigen Revolution« (II, 205) zu verstehen bedeuten müßte, »jenen großen Prozeß allgemeiner Verjüngung«, den sie darstellt, mit zu bewirken, denn

dem müßte es gelingen können, die Pole der Menschheit zu ergreifen und das Tun der ersten Menschen, wie den Charakter der goldnen Zeit die noch kommen wird, zu erkennen und zu wissen. Dann würde das Geschwätz aufhören, und der Mensch inne werden, was er ist, und würde die Erde verstehn und die Sonne.

Dieses ist es, was ich mit der neuen Mythologie meine. (II, 205)

Ausweitung aufs »Ganze« der einen Welt – die die von Paradies zu goldener Zeit in einen neuen poetischen Zusammenhang gefaßte alte ist – und Verinnerung zugleich: Beides fundiert die Imagination einer poetischen Prozedur der Bedeutungserzeugung aus den in realer Geschichte überlieferten Trümmern macht-loser und lebloser Vergangenheiten. Im »Sinn für das Grotteske« (II, 210), das die assoziative Vergleichs- und Bilderkette des Zuschauers bei Walser im ganzen (wenn auch am Ende von ihm nicht mehr reflektiert) regiert, äußert sich dem gegenüber – allenfalls, aber immerhin – die »auch unter den ungünstigsten Umständen immer noch zu Zeiten wild« wachsende »Poesie«, die »so tief in dem Menschen gewurzelt« ist (II, 210), daß sie sich als »Originalität der Phantasie« in der Kombinatorik

der Fragmente der nicht mehr gültigen Überlieferung noch äußern kann. Doch auch wo der Witz noch zu »poetisieren« (II, 114) ist, zielt dies darauf, »das Leben und die Gesellschaft poetisch [zu] machen« (II, 114), Aufklärung in poetische Umgestaltung zu überführen. Die »moderne«, noch nicht programmatisch (im typologischen Sinne) »romantische« Poesie, deren trefflichste Gedichte

vereinigen nicht selten das Gemüt nur um es schmerzlicher wieder zu zerreißen. Sie lassen einen verwundenden Stachel in der Seele zurück, und nehmen mehr als sie geben. *Befriedigung* findet sich nur in dem vollständigen Genuß, wo jede erregte Erwartung erfüllt, auch die kleinste Unruhe aufgelöst wird; wo alle Sehnsucht schweigt. Dies ist es, was der Poesie unsres Zeitalters fehlt! (Studium, I, 67)

Dies hat einen objektiven Grund, da »die moderne Poesie« den reinen Gesetzen der Schönheit und der ewigen Natur der Kunst »fast durchgängig widerspricht« (I, 63): »ihr Ideal ist das *Interessante*, d.h. subjektive ästhetische Kraft« (I, 63), und ihr Grundfehler, daß sie »nicht einmal Anspruch auf Objektivität« macht – was am (Schlegelschen) Ende der »modernen Poesie«, als Korrektur Kants (I, 132) philosophisch begründet, wieder hervortritt: »über die Möglichkeit eines *objektiven Systems der praktischen und theoretischen ästhetischen Wissenschaften* findet kein begründeter Zweifel mehr statt« (I, 132). Hierfür steht Fichte. So scheint die »durchgängige Herrschaft« (I, 133) jenes Systems bevorzuzustehen.

An der Differenz zu solchen Hoffnungen und Spekulationen läßt sich ermesen, wie weit die Problemstruktur des Walserschen Textes entfernt ist von dem, was in den Bildfragmenten der Zuschauerimagination als Hinweise auf den transzendentalphilosophischen Kontext der romantischen »ästhetischen Theorie« (I, 132) noch gefunden werden kann. Daß schon Hegels »Ästhetik« das höchste philosophische Interesse nicht mehr an die Kunst knüpfte, hätte sich Schlegel wohl nicht träumen lassen: Die Apotheose der Kunst wird von der absoluten Reflexion dementiert; Schlegels Gedanke: »die Wissenschaft der Kunst ist ihre Geschichte« (II, 190), wird von Hegel beim Wort genommen – und die Sache mit ihrer Darstellung philosophisch erledigt und begraben . . .

Das geschichtsphilosophische Konzept der Wiedergewinnung des goldenen Zeitalters durch die allegorische Inszenierung der Poesie, exemplarisch in der Gesamtstruktur von Novalis' »Heinrich von Ofterdingen« angelegt und vorgeführt – der Konvergenz von lebensgeschichtlicher Erfahrung der Vollendung im Entwicklungsgang des Helden als einem zurückgehenden Vorwärtsschreiten mit der kosmologischen Allegorie von der friedens- und einheitstiftenden Poesie, wie sie Klingsohrs Märchen von Eros und Fabel

demonstriert –, dies Konzept einer Steigerung des Menschen zu seiner verborgenen »Menschheit«, die Aufhebung der Trennung von realer und idealer Welt in der »Poetisierung der Welt – Herstellung der Märchenwelt« (I, 347)<sup>18</sup> vollendet sich schließlich in der Vorstellung, daß »das ganze Menschengeschlecht [. . .] am Ende poetisch [wird]. Neue goldne Zeit« (I, 347). Und *alle* tanzen . . .

Heinrich kam auf seinem Weg zu sich nur *scheinbar* in die Fremde: »in die Natur, wie sie sein könnte – in ein allegorisches Land« (I, 339), von dem es heißt:

Menschen, Tiere, Pflanzen, Steine und Gestirne, Flammen, Töne, Farben müssen hinten zusammen, wie Eine Familie oder Gesellsch[afft], wie Ein Geschlecht handeln und sprechen. (I, 347)

Zu dieser familiären Einheit alles Seienden erzählt der Text die wunderbare »Mythologie« eines *Übergangs* »aus der wirklichen Welt in die Geheim« (I, 342), die als »Das Märchenhafte«, »das Überirdische« immer schon durch die irdische Welt von Krieg und Tod (»Krieg muß auf Erden sein«, I, 346) hindurchleuchtet und schließlich auch die letzte Not, den Tod, der »das gemeine Leben so poetisch« (I, 343) machte, im ewigen Dasein der unendlich poetisierten Welt aufhebt – »(Klingsohr, ewiger Dichter, stirbt nicht, bleibt in der Welt« (I, 348)). Die »Urwelt« und »die goldne Zeit am Ende« (I, 368) schlingen sich in einem Kreis zusammen, Anfang und Ende berühren sich in der Figur der Ewigkeit. Dies poetisch ausformulierte Konzept einer »Transzendentalpoesie« ist allenfalls noch, bei Walsers, in bruchstückhaft-disparater Anspielung verborgen, bedarf der gewaltsamen Re-Konstruktion. Poetisch: als mißlungen kenntliche Montage einer perspektivisch ans Endliche fixierten Erinnerung, in der der Verweis auf die die Welt als »wunderbare Mythologie« lesbar machende romantische Transzendentalpoesie am Ende einer Reihe von sich überbietenden assoziativen Steigerungen zitathaft-regressiver Verweise steht. Der Tänzer *gleicht* dem »Königssohne aus dem goldenen Zeitalter« nur, und »denen, die ihn anschauten«, widerfährt keine Verwandlung hinein in eine andere Welt, der sie etwa gemeinsam angehörten. Der Zuschauer überwindet die Distanz zum Angeschauten nur scheinbar; in ein Reich der Poesie kann er nicht eintreten, nimmt er doch an sich nur sehr irdisch-weltliche therapeutische Wirkungen wahr, die ihn von den »Sorgen und Bekümmernissen«, den »unschönen Gedanken« innerlich entlasten, aber gerade so in der Alltagswelt festhalten. Das ist ein psychisch effektiver, über die Intensität

<sup>18</sup> Novalis, Schriften, hg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Zweite Auflage in vier Bänden, Stuttgart 1960 (zitiert mit Band- und Seitenzahl im Text).

der Emotionen – lieben, verehren, bewundern – vermittelter Selbstbetrug, in dem das Träumen und Phantasieren den Anschauenden nicht zum Mitspielenden, zum ›Künstler‹ macht, sondern in der Differenz zum Geschehen in seiner Innerlichkeit und deren scheinbarer Selbstüberschreitung als einer bloßen Projektion festhält: »Ihn seine Kunst ausüben sehen, hieß für ihn schwärmen.« Das blendet des Tänzers »gewohnte tägliche Arbeit« aus – nur über *sich* kann der Zuschauer ohne Vergleichspartikel und Komparative reden. Das Phantasieren aber besteht gerade darin, die eigene außer-ästhetische Wirklichkeit auszublenden. Im Theater zeigt die Kunst des Tänzers auf die nur in Form disparater Bilder und Fragmenten alter Geschichten emotional stimuliert zu vergegenwärtigende poetische Märchen-Welt; der ›göttliche‹ Tänzer, als Paradigma der Selbst-Transzendierung durch die Kunst, ist nichts anderes als der fremd bleibende Götze der unbefriedigten Bedürfnisse aus der *nicht* »selig« machenden Welt der »gewohnten täglichen Arbeit«.

In dieser Lektüre-Perspektive könnte man zur Charakterisierung des Walser-Textes (genauer: der produktiven Reaktion des »Ich«) als bestimmt verzerrtes Echo romantischen Poesie-Verständnisses auf Novalis' Kritik an Goethes ›Wilhelm Meister‹ zurückgreifen, charakterisierte er den doch als »gewissermaßen durchaus *prosaisch* – und modern. Das Romantische geht darinn zu Grunde – auch die Naturpoesie, das Wunderbare – Er handelt bloß von gewöhnlichen *menschlichen* Dingen – [...] Das Wunderbare darinn wird ausdrücklich, als Poesie und Schwärmerey, behandelt« (III, 638f.). Und, noch boshafter, zugespitzt auf den Irrtum der psychologisch selbst erzeugten ›ästhetischen Wirkungen‹: »Aus Stroh und Hobelspänen ein wohlgeschmeckendes Gericht, ein Götterbild zusammengesetzt. [...] Die Oeconomische Natur ist die Wahre – *Übrig bleibende*« (III, 646).

Mit dem Hinweis auf das Prosaische – und eben damit rettungslos schlecht ›Moderne‹ – hat man aber einen Gedanken gewonnen, die (dem Zuschauer bei Walser) mißlingende ›Poetisierung‹ und ›Romantisierung‹ der Welt, auch im geschichtlichen Zusammenhang, zu bestimmen. Was, bezogen auf Novalis, bei Walser demonstrativ mißlingt, ist eben die »Poetisierung der Welt«, die Verwandlung der (realen) »Geschichte« in »Märchen« (III, 281), die »abs[olute] wunderbare Synthesis« (III, 455), die »das Leben [...] ein von uns gemachter Roman« (II, 563) sein ließe. Das »Romantisieren« der Welt als »qualit[ative] Potenzirung« (II, 545) ist etwas fundamental anderes als das kompensatorische Generieren von ästhetisch bebilderten Phantasmen; in ihm geht das empirische Leben »als eine sich selbst vernichtende Illusion« (II, 563) romantisch-romanhaft unter, um sich im allegorisch-poetisch-mythischen Ganzen eines in sich bewegten »un-

endlichen Gebiets« (IV, 247), jener »heimathlichen Welt, die überall und nirgends ist« (II, 564), wieder zu finden. Im Postulat »Jeder Mensch sollte Künstler seyn« (II, 497) artikuliert sich das Bildungs-Ziel jener »Operation« des »Romantisierens«, in der das »niedre Selbst [...] mit einem bessern Selbst [...] identificirt« (II, 545) wird: »Das Leben soll kein uns gegebener, sondern ein von uns gemachter Roman seyn« (II, 563) – »bis am Ende keine Negation mehr seyn wird – sondern wir alles in Allem sind« (II, 584). Solcher »Dichter [...] stellt im eigentlichsten Sinn *Subj[ect]* *Obj[ect]* vor – *Gemüth und Welt*. Daher die Unendlichkeit eines guten Gedichts, die Ewigkeit« (III, 686). Jenes in der Krisendiagnose Schlegels als Kennzeichen der zu überwindenden unglücklichen ›Moderne‹ als zerfallen Bestimmte gewinnt hier programmatisch wieder einheitliche Gestalt. Es ist das, was in der neueren Bewußtseinsgeschichte die Kant'sche Philosophie endgültig kritisch zertrennt hatte: Subjekt und Objekt, erkennende (subjektive, aber selbstkritisch zu beschränkende) Vernunft und ›Ding an sich‹. Deshalb arbeitet sich Novalis an Fichtes Kant-Kritik ab und formuliert das Identitätspostulat, auf dessen ›Wissenschaftslehre‹ anspielend: »Ich = N[icht] I[ch] – höchster Satz aller *Wissenschaft und Kunst*« (II, 542). Aber das Zerspaltene gewinnt solche Gestalt allenfalls auf dem Grunde einer ungeheuren, ständig neu ansetzenden Anstrengung, solche Identität in philosophisch-poetischer Reflexion oder in dichterischer Gestalt (meist allegorisch) zu fassen, Geist und Kunst, Kunst und Religion, Zeit und Ewigkeit, Eines und Alles zunächst aufzulösen und zu verflüssigen, um sie dann miteinander zu vermitteln. »Verstand, Phantasie – Vernunft – das sind die dürftigen Fachwerke des Universums in uns«: wo es doch auf ihre »wunderbaren Vermischungen, Gestaltungen, Übergänge« (III, 574) ankäme, in denen, wie bei Shakespeare, »Übereinstimmungen mit dem unendlichen Gliederbau des Weltalls« (III, 569) zu finden sind.

Die Frage nach der wirklichen Versöhnungsleistung der herbeizitierten romantischen Poesievorstellungen – sie kann sich ja nur auf die *Wirkung* des Tanzes richten – führt in Walsers Text nicht zur Sicherheit des selbstbewußten Wissens vom ›Absoluten‹ (Hegel), sondern bleibt als ›Schwärmen‹, ›Träumen‹ und ›Phantasieren‹, das »die Wahrheit in ein Wesen [...] der Einbildung« setzt (so Hegel über Plotin; 19, 440<sup>19</sup>). Hegels vernichtende Kritik der romantischen Ironie (Friedrich Schlegels) wirft dieser vor, nur »Schein« zu sein, und was der bewirke, das sei »nicht seiner selbst

<sup>19</sup> G. W. F. Hegel, Werke in zwanzig Bänden, Theorie-Werkausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt 1970 (zitiert mit Band- und Seitenzahl im Text).

wegen und durch sich selbst wahrhaft und wirklich, sondern ein bloßes Scheinen durch das Ich, in dessen Gewalt und Willkür es zu freiem Schalten bleibt« (Vorlesungen über die Ästhetik; 13, 94).

Das Subjekt weiß sich in sich als das Absolute, alles andere ist ihm eitel; alle Bestimmungen, die es sich selbst vom Rechten, Guten macht, weiß es auch wieder zu zerstören. Alles kann es sich vormachen; es ist aber nur Eitles, Heuchelei und Frechheit. Die Ironie weiß ihre Meisterschaft über alles dieses; es ist ihr Ernst mit nichts, es ist Spiel mit allen Formen. (Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III; 20, 416)

Hegels Verachtung dieses »Spiels« hat Gründe, wie sein eigener fast finsterner Ernst. Danach ist noch zu fragen. Denn es ist noch keineswegs ausgemacht, ob die Walsersche Differenz zum romantischen Poesiebegriff und seinem Konzept der Vermittlung von Kunst und Leben nun der veralteten »Moderne« des an der Empirie klebenden »Wilhelm Meister« oder nicht doch viel deutlicher der nach-hegelschen, post-romantischen »Moderne« zuzurechnen ist, die ihre Selbstaufhebung in einem großen Akt poetisch-reflektierter Anstrengung gar nicht mehr versucht. Auch danach ist noch zu fragen, sind Umwege zu gehen.

#### IV

Hegel setzt wie seine romantischen Zeitgenossen und Kontrahenten nicht ohne guten Grund systematisch dort an, wo auch sie den philosophischen Grund für das Bewußtsein ihrer Erfahrung einer Krise des Denkens und der Kultur erblickten: bei Kant. In seiner Schrift von 1802 »Glauben und Wissen« hat Hegel das »negative Verfahren der Aufklärung«, Kants, kritisiert, daß sie

für positives Wissen [...] nur Endliches und Empirisches, das Ewige aber nur jenseits haben kann, so daß dieses für das Erkennen leer ist und dieser unendliche leere Raum des Wissens nur mit der Subjektivität des Sehens und Ahnens erfüllt werden kann. (2, 289; vgl. auch 302)

Hegel benennt demgegenüber als »einzige Idee« der »wahren Philosophie«, »welche für sie Realität und wahrhafte Objektivität hat«, »das absolute Aufgehobensein des Gegensatzes«, und

diese absolute Identität ist weder ein allgemeines subjektives, nicht zu realisierendes Postulat – sondern sie ist die einzige wahrhafte Realität –, noch das Erkennen derselben ein Glauben, d.h. ein Jenseits für das Wissen, sondern ihr einziges Wissen. (2, 302)

Im sogenannten »spekulativen Satz« der »Phänomenologie«, daß das Subjekt ebenso Substanz sei, hat Hegel das später auf den Begriff gebracht – und die Vernunft radikal als geschichtliche gedeutet. Der frühe Hegel, der noch wesentliche Elemente der Schelling'schen Identitätsphilosophie mit vertrat, hat dennoch die Philosophie der Kunst nie, wie dieser, als Organon der Philosophie selbst verstanden. In der Vorrede zu den späten »Vorlesungen über die Ästhetik«, zuerst ediert in der Hotho-Nachschrift 1835, wird bemerkt, es sei

darin zu erinnern, daß die Kunst [...] weder dem Inhalte noch der Form nach die höchste und absolute Weise sei, dem Geiste seine wahrhaften Interessen zum Bewußtsein zu bringen. (13, 23)

Sie ist nicht mehr »die höchste Weise [...], sich des Absoluten bewußt zu sein« (13, 24): »Nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung [...] [ist und bleibt die Kunst] [...] für uns ein Vergangenes« (13, 25). Immerhin bleibt noch eines:

Die Kunst lädt uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen. (13, 26)

Auch hier beginnt die Eule der Minerva erst mit einbrechender Dämmerung ihren Flug – die Wissenschaft begreift hier, was »tot« ist und den lebendigen Geist der Umwälzung des Lebens nicht mehr enthält.

Gegen Schelling entfaltet die Hegelsche Dialektik »der Bildung und des Herausarbeitens aus der Unmittelbarkeit des substantiellen Lebens« (Phänomenologie; 3, 13) sich als »Bewegung [des Geistes], die Form seines Wissens von sich hervorzutreiben, [...] [als] die Arbeit, die er als *wirkliche Geschichte* vollbringt« (3, 586), von der anfänglichen »sinnlichen Gewißheit« als bloßem »Meinen« über das Selbstbewußtsein bis zur Vernunft des »absoluten Wissens«, in dem das Ich nicht nur als Subjekt, sondern »ebenso sehr« (587) als Substanz, als Einheit von Inhalt und in sich reflektierter Form (vgl. 587ff.) sich begreift. Die »Geschichte«, als »das *wissende*, sich *vermittelnde* Werden«, ist »der an die Zeit entäußerte Geist« (590). Der Wirklichkeitsfanatiker Hegel wurde immer dann besonders wortmächtig, wenn es darum ging, die Verfassung dieser Entäußerung an die Zeit zu charakterisieren. Was entsteht, ist das »*unglückliche Bewußtsein*« als »das Bewußtsein seiner selbst als eines gedoppelten, nur widersprechenden Wesens« (163), für das »das *Ansichsein* das *Jenseits* seiner selbst« ist (178). Zur Vernunft wird es erst als Einheit des Positiven und der Negation in der reflektierten Beziehung auf seine Momente als die schließliche »Gewißheit des Bewußtseins, alle Realität zu sein« (179). Auch dieser »Idealismus«, in

dem »sein Denken [...] unmittelbar selbst die Wirklichkeit [ist]« (179), wird als *falsche* Unmittelbarkeit zunichte. Die »Verwirklichung« des vernünftigen Selbstbewußtseins durch sich selbst (263) scheitert, wenn es die »Wirklichkeit des einzelnen Bewußtseins« als »die wahre Wirklichkeit« (271) mißversteht. »Es stürzt also ins Leben« (271); als »reine Individualität« (271) aber stößt es auf »die nur negative unbegriffene *Macht der Allgemeinheit*, an welcher die Individualität zerschmettert wird« (274). Die bloß subjektive Tugend als »wesenlose Abstraktion des Wesens« (289) wird »von dem Weltlaufe besiegt« (289) – »Er siegte aber nicht nur über etwas Reales [...]«. Die Vernunft als Geist, als »das *Selbst* des wirklichen Bewußtseins, [...] das sich als gegenständliche wirkliche Welt gegenübertritt«, bestimmt Hegel als »die *sittliche Wirklichkeit*« (325): »statt Gestalten nur des Bewußtseins« sind es hier »Gestalten einer Welt«, »das *sittliche Leben eines Volks*« (326); diese harte Faktizität des geschichtlich Gewordenen ist allenfalls zu begreifen, aber in keiner Weise zu hintergehen. Gerade hier verschärft sich das Bewußtsein der Krise, die als Zeit-Analyse den harten Kern im Prozeß der Selbstbewegung der Vernunft als Geist und zum absoluten Wissen ihrer selbst darstellt: auch das ganz Andere noch als Gestalt des einen Geistes zu begreifen. Der Geist »muß zum Bewußtsein über das, was er unmittelbar ist, fortgehen, das schöne sittliche Leben aufheben [...]« (326), und er erzeugt dabei zunächst »die in das Diesseits und Jenseits zerrissene Welt« (327). Denn »die Tat« ist im Bereich der gesellschaftlichen Praxis »das *wirkliche Selbst*. – Sie stört die ruhige Organisation und Bewegung der sittlichen Welt« (342). Die »aus dem Leben der sittlichen Substanz« herausgetretene »Persönlichkeit« (355) ist nur eine »abstrakte Allgemeinheit«, das »reine *leere Eins*« (356); der Fundamentalbegriff der politisch-moralischen Aufklärung, philosophisch angeschlossen an den »Skeptizismus« und den »Formalismus des Rechts«, führt stracks auf die »absolute *Vielheit* der persönlichen Atome« (357).<sup>20</sup> Was sich als formales Selbstbewußtsein als »Herr der Welt« (357) denken kann, als »die absolute, zugleich alles Dasein in sich befassende Person, für deren Bewußtsein kein höherer Geist existiert« (357f.), dem treten als »die einsame Person« »Alle« gegenüber, von denen abgetrennt »das einsame Selbst in der Tat das unwirkliche kraftlose Selbst« (358) ist. Was bleibt dann als »Person«, als nur noch negatives »allgemeines *Selbst*« (355) des wahren Geistes, der sittlichen Substanz? Sie ist gegründet »auf Freiheit«, ist aber »die abstrakte Weise, wie die Freiheit sich im Subjekt

<sup>20</sup> »Das Bewußtsein des Rechts erfährt darum in seinem wirklichen Gelten selbst vielmehr den Verlust seiner Realität und seine vollkommene Unwesentlichkeit, und ein Individuum als eine *Person* bezeichnen ist Ausdruck der Verachtung« (3, 357).

kundtut« (17, 232). Bei sich allein – man denke zurück an Walsers Zuschauer – kann das Subjekt also keinesfalls verharren.

Hegel löst alle Bestimmungen und Begriffe, mit deren Hilfe das einfache Selbstbewußtsein sich zu bestimmen sucht, immer wieder auf, um es von neuem auf die harten Wege der Vermittlung zu schicken. An deren Ziel der Selbst-Bestimmung hält er fest, aber er vernichtet zugleich die »falschen« Sicherheiten der philosophischen Überlieferung oder die Gedankenexperimente der romantischen Zeitgenossen. Die in der »Phänomenologie« verdeckt, aber umso schärfer vorangetriebene Analyse seiner Zeit erfaßt sowohl die Aufklärung wie die Romantik<sup>21</sup> als aufzulösende Stadien falschen Bewußtseins. Schon die Aufklärung erfaßt er als Phase des »sich entfremdeten Geistes«, der »Bildung« (Kap. IV.B.), der nicht nur *einen*, sondern gedoppelten, getrennten und entgegengesetzten (361) Welten, wo »das Ganze« nur als »eine sich entfremdete Realität« (361) zu erfassen ist. Die Aufklärung »vollendet« die Bildung als sich selbst reflektierend erfassendes geschichtliches Prinzip, das aber nur in seiner äußersten »Entfremdung« (362) als bloßes Denken existiert, so daß dieser Gegensatz schließlich in einer – der Französischen – Revolution die »absolute *Freiheit*« (362) gewaltsam aus sich hervortreibt. Nachdem »die Wirklichkeit alle Substantialität verloren [hat] und nichts mehr *an sich* in ihr ist, so ist wie das Reich des Glaubens, so auch das der realen Welt gestürzt« (362) [...] Die Geschichte des sich begreifenden Denkens ist immer auch zugleich die der sich umwälzenden »Realität« des Faktischen. Entgegen unserem heute etablierten Verständnis ist »Bildung« in Hegels »Phänomenologie« ein Begriff für die »absolute und allgemeine Verkehrung und Entfremdung der Wirklichkeit und des Gedankens; die *reine Bildung*« (385); zu ihr gehört eine »Sprache der Zerrissenheit«, denn weder die »*wirklichen Wesen*« noch »ihre bestimmten *Begriffe*« noch das einfache »Bewußtsein« haben »Wahrheit«: »sondern alle diese Momente verkehren sich vielmehr eins im andern, und jedes ist das Gegenteil seiner selbst« (385).<sup>22</sup> Was ein festes Ergebnis scheint, ist aber wieder nur vorläufig und wird seiner wahren Unwahrheit überführt, denn »die Aufklärung selbst« ist nicht »über sich selbst aufgeklärt. Sie verhält sich so rein *negativ* gegen den Glauben, insofern sie ihren Inhalt aus

<sup>21</sup> Dazu ist immer noch lesenswert der Aufsatz von Emanuel Hirsch, Die Beisetzung der Romantiker in Hegels Phänomenologie. Ein Kommentar zu dem Abschnitte über die Moralität, DVjs 2, 1924, S. 510-532.

<sup>22</sup> »[...] die Welt der Bildung [...] hat vielmehr selbst das schmerzlichste Gefühl und die wahrste Einsicht über sich selbst – das Gefühl, die Auflösung alles sich Befestigenden, durch alle Momente ihres Daseins hindurch gerädert und an allen Knochen zerschlagen zu sein; ebenso ist sie die Sprache dieses Gefühls und die beurteilende geistreiche Rede über alle Seiten ihres Zustands« (399).

ihrer Reinheit ausschließt und ihn für das Negative ihrer selbst nimmt« (418): Sie begreift sich selbst nicht, weil sie »die Natur des Begriffs nicht kennt, daß nämlich das Nichtunterschiedene es ist, was sich absolut trennt« (419) – Hegel hat das in seiner »Logik« theoretisch entwickelt. Die Aufklärung isoliert mit ihrer philosophischen Reflexion »die Bestimmtheit als eine unverrückte Endlichkeit« (420), während doch das in sich bewegte Unendliche die Voraussetzung solcher Bestimmtheit, als je vorläufiger, ist. Als un-dialektische ist die Aufklärung zum Untergang im dialektischen Denken Hegels verurteilt; sie »denkt nur an die Vermittlung, welche durch ein fremdes drittes geschieht« (421). Die wahrhafte Vermittlung des Endlichen mit dem Unendlichen ist aber die der Vernunft mit sich über den Weg ihrer Entzweiung:

Was nicht vernünftig ist, hat keine *Wahrheit*, oder was nicht begriffen ist, ist nicht; indem also die Vernunft von einem *Anderen* spricht, als sie ist, spricht sie in der Tat nur von sich selbst; sie tritt darin nicht aus sich heraus. – Dieser Kampf mit dem Entgegengesetzten vereinigt darum die Bedeutung in sich, ihre *Verwirklichung* zu sein. Diese besteht nämlich eben in der Bewegung, die Momente zu entwickeln und sie in sich zurückzunehmen [...] (404f.)

Der »Glaube« kann so von Hegel »die *unbefriedigte* Aufklärung« (424) genannt werden – »jenes Sehnen des trüben Geistes, der über den Verlust seiner geistigen Heimat trauert, steht im Hinterhalte. Sie selbst hat diesen Makel des unbefriedigten Sehns an ihr« (424). Walsers Zuschauer kommt aus dieser Situation des Sehns nicht heraus; seine Erkenntnis der Lage bleibt »endlich«.

Wenn schließlich doch aus der »inneren Umwälzung« der Aufklärung die »wirkliche Umwälzung der Wirklichkeit, die neue Gestalt des Bewußtseins, die *absolute Freiheit*« (431) hervortritt – das spielt sowohl auf Fichte wie auf die Französische Revolution an –, dann ist auch dies im Sinne des Ganzen der Vernunft ein Moment des »falschen Bewußtseins«. In der »ungeteilte[n] Substanz der absoluten Freiheit«, die sich »auf den Thron der Welt [erhebt] ohne daß irgendeine Macht ihr Widerstand zu leisten vermöchte« (433), findet aber nur noch eine »Wechselwirkung des Bewußtseins mit sich selbst« (434) statt, weil es »nichts in der Gestalt eines *freien* ihm gegenüberstehenden *Gegenstandes*« (434) mehr bestehen läßt. Diese »*allgemeine Freiheit*« wäre eine gewalttätige Erschleichung, »das *Allgemeine selbst* zu vollbringen«, aber nicht mehr als »*allgemeines Selbstbewußtsein*«, denn es würde »um die *Wirklichkeit* betrügen« (435) – »sie ist nur die *Furie* des Verschwindens« (436), doch sie kann »kein positives Werk noch Tat [...] hervorbringen« (435). Sie ist identisch mit dem Terror. Nur das »Wissen von sich selbst als absolut reinem und freiem einzelnen Selbst«,

»sein *abstraktes* Dasein überhaupt« (436) erfaßt sich in dieser Freiheit. Als »Negation des Einzelnen als *Seienden* in dem Allgemeinen« ist ihr »Werk und Tat [...] daher der *Tod*«<sup>23</sup> – »der *Schrecken* des Todes ist die Anschauung dieses ihres negativen Wesens« (437), die positiv die absolute Gewalt des reinen Willens zur Vernichtung etabliert.

Alle diese Bestimmungen [der Welt der Bildung] sind in dem Verluste, den das Selbst in der absoluten Freiheit erfährt, verloren; seine Negation ist der bedeutungslose Tod, der reine Schrecken des Negativen, das nichts Positives, nichts Erfüllendes an ihm hat« (439).

Aber: »das rein Negative« ist auch »das rein Positive«; der »bedeutungslose Tod, die unerfüllte Negativität des Selbsts, schlägt im inneren Begriffe zur absoluten Positivität um« (440), geht »in ein anderes Land des selbstbewußten Geistes über, worin sie in dieser Unwirklichkeit als das Wahre gilt« (441), und der Geist bekommt da die »neue Gestalt des *moralischen Geistes*« (441). Hegels Denken geht in immer wieder sich erneuernder gleichmäßiger Bewegung über das hinaus und hinweg, was sich aus der Selbsterfahrung des einzelnen Zuschauers bei Walser noch begründen ließe. Die Phantasie aus unerfüllter Sehnsucht muß sich mit dem Augenblick der Vorstellung und seiner Aufzeichnung begnügen. Dennoch wird zu fragen sein, ob sich nicht immer noch verschieden ausgeprägte Strukturen geschichtlicher Erfahrung aufeinander abbilden lassen, mit denen allen zusammen erst auszumachen ist, was uns als *modern* gelten kann. Denn an uns selbst allein können wir es nicht ablesen.

Wie die »Bewegung der Welt der Bildung und des Glaubens« – die Aufklärung – schließlich die »Abstraktion der Person« aufhebt »und durch die vollendete Entfremdung, durch die höchste Abstraktion« (441) den Geist von dieser weg auf die Substanz verweist, so wird das Absolute schließlich im »Wissen des Selbstbewußtseins« als »die *Substanz* selbst« erfaßt. Die in Kants »ich denke« als begleitender Vorstellung »angeschaute reine Gewißheit seiner selbst [des Geistes]« als »*Unmittelbarkeit*« des Seins, »die seine eigene Wirklichkeit ist, ist alle Wirklichkeit [...]« (442). Hegel zerschlägt, so sehr er auf sie hinführt, alle Formeln der Synthese, der Einheit des »Absoluten« immer wieder, um auf einer neuen Stufe wieder auf sie hinzuführen: so realisiert er strukturell das Absolute als Weg des Erfassens seiner selbst als Geist, der allen Erscheinungen des »Wirklichen« einge-

<sup>23</sup> »[...] und zwar ein *Tod*, der keinen inneren Umfang und Erfüllung hat; denn was negiert wird, ist der unerfüllte Punkt des absolut freien Selbsts; er ist also der kälteste, platteste Tod, ohne mehr Bedeutung als das Durchhauen eines Kohlhaupts oder eines Schlucks Wassers« (436).

bildet ist. Denn: auch die oben benannte »Wirklichkeit ist nur als Wissen« und damit selbst nur teilhaft; »in seinen wissenden Willen hat sich alle Gegenständlichkeit und Welt zurückgezogen. Es ist absolut frei darin, daß es seine Freiheit weiß, und eben dies Wissen seiner Freiheit ist seine Substanz und Zweck und einziger Inhalt« (442). Das Negative dieses Wissens aber ist es, keinen »Gegenstand« zu haben, sondern nur ein »Anderssein« als »für es [...] völlig bedeutungslose Wirklichkeit«:

eine Natur überhaupt, deren Gesetze wie ihr Tun ihr selbst angehören, als einem Wesen, das unbekümmert um das moralische Selbstbewußtsein ist, wie dieses um sie. (443)

Was sich als »moralische Weltanschauung« versteht, läßt gerade »die völlige Gleichgültigkeit und eigene Selbständigkeit der Natur und der moralischen Zwecke und Tätigkeit« (443) miteinander unvermittelt. Wo Natur und Freiheit sich unversöhnt gegenüberstehen, da hat ein Phänomen wie Walsers Tänzer, in dem beides vereint scheint, keinen Platz. Denn Hegel insistiert auf dem Prinzip der Versöhnung, doch deren Gestalten ergeht es schlecht.

Wenn nun dies von Hegel zum Innersten seines Denkens gemachte Prinzip der Versöhnung (aus der Rekonstruktion aller seiner Formen blende ich mich hier aus) als die »des Ichs mit der Welt« (16, 267) – als die »des Geistes mit sich selbst als die absolute Geschichte« (14, 147); die Philosophie als Versöhnung des Gegensatzes von Leben und Bewußtsein des modernen Verstandes (13, 81f.), die die Versöhnung Gottes mit der Weltlichkeit (17, 331) als die von Wahrheit und Wirklichkeit (3, 431) erst im absoluten Wissen begreift und so im vollen Sinne *wirklich* macht –, wenn diese in so vielen Formeln explizierte Versöhnung, als »begriffene Geschichte«, doch nur die Teile der »Schädelstätte des absoluten Geistes« (3, 591) meinen kann, auf denen das »absolute Wissen«, der »sich als Geist wissende Geist« seinen »Thron« errichtet? Predigt Hegel den Toten, gegenüber der »facies hippocratica« (Benjamin) der Geschichte? Was das »absolute Wissen« als Erinnerung unter sich weiß, sind jedenfalls die Knochen der Toten, ist die *vergangene* Geschichte.

Auch von hier führte kein Weg mehr zu Walser, in dessen Text jedes mögliche Begreifen ans Leben gebunden bleibt und nach der Zukunft fragt. Daß das Zuschauer-Ich nicht zu einer die Widersprüche der eigenen Erfahrung auflösenden Reflexion durchdringt, das ist offensichtlich. Der an die Eröffnungsformel des Märchens erinnernde Beginn »Ich sah einst« setzt die Erfahrung des Gesehenen im »noch lang nachher« fort – bis in die Vergegenwärtigung der Erfahrung in der Geschichte, im Erzählen selbst.

Dies kann man nicht als Scheitern im Denken, sondern nur als Konsequenz, besser: als Deutlichwerden eines verborgenen, auf dem romantisch-ästhetischen Produktions- bzw. idealistischen Reflexionsweg nicht zugänglichen *Gelingens* interpretieren. So geht die Erinnerung an Hegel den von Marx her notwendigen Umweg, um den zitierten Romantismen des Textes einen Zusammenhang zu erschließen, aus dem sie sich in ihrem spezifischen Wert für das konstruierende Bewußtsein des Schriftstellers Walser als eines Modernen in bezug auf seine Anciens entziffern lassen.

Das unterstellte Gelingen einer besonderen Erfahrung in Walsers Text kann nur über die Wirkung der märchen-vergegenwärtigenden und glücks-erzeugenden Anschauung gelingen, über den Emotionswert des Erlebnisses, von dem im »noch lang nachher« Zeugnis abgelegt wird. Dann kann es aber nicht mehr um die Aufhebung der Differenz von realer Welt der alltäglichen Arbeit und »Seligkeit« bzw. »Glück« des tänzerischen Spiels gehen, als die die »Arbeit« des Tänzers »erscheint«, auf dessen *Ausdruck* hin »alle Sorgen und Bekümmernisse [...] schwanden«, alle »unschönen Gedanken«, die abgelöst wurden von Gefühlen der Liebe, Verehrung und Bewunderung, die sich schwärmend als Traum und Phantasie ästhetisch produktiv – aber das wäre noch einmal die Frage! – fortsetzen. Man kann die zitierte Wirkung wohl als genuin *ästhetisch* vermittelte Erfahrung verstehen. Sie ist ganz über die sinnliche Wahrnehmung vermittelt (die die »graziöse Musik« einschließt). Sie greift ins wahrnehmende Subjekt ein – und verharrt in dessen nach Sprache suchender Innerlichkeit, den (vermittelten) Phantasien über »unschuldige, alte Zeiten«, die auf Mythos und Märchen als Signale einer »kindlichen« Menschheit rekurren, die hier erzählend noch einmal, wenn auch nicht als Geschichte der Wirklichkeit, sondern als illuminiertes Nach-Buchstabieren zu zunächst erinnertes »Wirklichkeit« werden. Was Walsers Tänzer als Verkörperung einer noch unentzweiten Einheit von Natur und Kultur erscheinen läßt, scheint zugleich, im Wunsch-Bild, hinter den Moment des zur Arbeit verurteilenden Fluchs zurückzuweisen, der über die ersten Menschen mit der Vertreibung aus dem Paradies ausgesprochen wurde, sie sollten und müßten fortan im Schweiß ihres Angesichts ihr Brot verdienen (Gen. 3,16 ff.).

In der Entwicklungsperspektive der Aufklärung für menschliche »Natur« heißt das bei Kant modern und nicht sehr christlich: »Der Mensch ist das einzige Tier, das arbeiten muß« (VI, 730)<sup>24</sup>, denn er muß von seiner »Tier-

<sup>24</sup> Kant hat die Vorlesung »Über Pädagogik« zuerst im WS 1776/77 vorgetragen. Ich zitiere nach der Ausgabe Immanuel Kant, Werke in sechs Bänden, hg. v. Wilhelm Weischedel,

heit« zu seiner »Menschheit« erst entwickelt werden. Da er »roh auf die Welt kommt« (VI, 697), ist eine »Abschleifung seiner Rohigkeit nötig« (VI, 699). Durch auferlegten Zwang muß er *gebildet*, d.h. »zum Gebrauche seiner eigenen Freiheit« und Vernunft geführt werden (VI, 711). Die Konfrontation von Arbeit und Spiel ist im pragmatischen Teil der Philosophie, besonders in den Erziehungslehren, in den Jahren um 1800 durchaus präsent; gewissermaßen eine anthropologische Konstante unterhalb des Abstraktionshorizonts der Transzendentalphilosophie, der zuletzt nur noch die »Arbeit des Begriffs« zuläßt. An diese Dimension der von Walsers Text her gegebenen grundlegenden Opposition soll wenigstens kurz erinnert werden, weil man versuchen kann, sie auch bei Hegel z. B. in den auflösenden Differenzierungen der Reflexionsphilosophie als Konkretionen »natürlich-gesellschaftlichen Verhaltens noch mitzulesen.

Kant stellt das Spiel in seiner »Pädagogik«, die kaum zu seinen originellsten Werken zählt, natürlich in den Dienst der physischen und moralischen Erziehung des Kindes: »es muß Spiel mit Absicht und Endzweck sein« (727), die der Erzieher dem Zögling vorgibt. Es kann sonst allenfalls als Erholung von der Arbeit dienen – Kant bestimmt sogar den »größte[n] Sinnengenuß, der gar keine Beimischung von Ekel bei sich führt [also nicht von moralischen Bedenken getrübt wird], [. . .] [als] *Ruhe nach der Arbeit*« (Anthropologie, § 84; VI, 613). Immerhin, im Blick auf das »Wohlgefallen am Guten« und die Religion läßt Kant auch »das fröhliche Herz« gelten: »denn er muß Gott mit frohem Herzen, und nicht aus Zwang dienen« (VI, 745). Auch hier aber regiert der Imperativ. Doch in Spielen, »bei denen es [das Herz] Freiheit hat« und nicht »strenge im Schulzwange gehalten« wird, »wird die Seele wieder heiter« (745).<sup>25</sup> Das Widerspiel von Zwang und Entlastung, von Entfremdung und Herrschaft des Fremden über das Subjekt und Befreiung zur zwanglosen Übereinstimmung von Innen und Außen im Selbstgefühl der »heiteren Seele« gehört also hier zur Normalität, zu den Alltagserfahrungen, seine Beschreibung wie sein Er-

hier aus Bd. VI (vgl. 818). – Der Mensch ist für ihn ohne die Not des Lebens nicht zu denken: »Die Frage, ob der Himmel nicht gütiger für uns würde gesorgt haben, wenn er uns alles, schon bereitet, hätte vorfinden lassen, so, daß wir gar nicht arbeiten dürften? ist gewiß mit Nein zu beantworten: denn der Mensch verlangt Geschäfte, auch solche, die einen gewissen Zwang mit sich führen. Eben so falsch ist die Vorstellung, daß, wenn Adam und Eva nur im Paradiese geblieben wären, sie da nichts würden getan, als zusammengesessen, arkadische Lieder gesungen, und die Schönheit der Natur betrachtet haben. Die Langeweile würde sie gewiß eben so gut, als andere Menschen, in einer ähnlichen Lage gemartert haben« (730).

<sup>25</sup> Wenn man nur »geringen Wert setze in den Genuß der Ergötzlichkeiten des Lebens«, dann falle auch »die kindische Furcht vor dem Tode« (761) weg.

leben zum Bereich des jedermann Zugänglichen. Das gilt grundsätzlich auch noch für Jean Pauls »Levana oder Erziehungslehre« von 1806/07, doch mit bezeichnenden Veränderungen der Sprache, der Metaphorik. Da sind Kinder, mit ihrer angeborenen »Unschuld, bevor die Eltern ihre Baumschlangen geworden – sprachlos noch unzugänglich der mündlichen Vergiftung« (531)<sup>26</sup>, die *Form*, aus der Erziehung »den Idealmenschen, der in jedem Kinde umhüllt liegt, frei zu machen« habe: »durch einen Freigewordenen« (528). Kindheit, jedermanns Kindheit, wird dem paradiesischen Urzustand gleichgesetzt; Eltern, Gesellschaft, Sprache ist »des Teufels«, sofern nicht durch einen »freigewordenen« Idealmenschen gebraucht (Jean Paul als Erzieher der eigenen Söhne verstrickt sich in einen Akt der Vollendung der Schöpfung . . .). Der Weg ist jedenfalls grundsätzlich vorgezeichnet: »es werden Engel, aber nicht gefallne geschaffen« (581); Unschuld stammt aus dem Vorhimmel, dem Paradies (599). Die »kindliche Unschuld«, von der Walsers Zuschauer spricht, verweist auf solchen Kontext. Das Kind ist für Jean Paul das Wesen, das (noch) spielt: »Das Spiel ist die erste Poesie des Menschen« (603).

Erst später, wenn in den fünf Akten der fünf Sinne die Erkennung der Welt geschehen ist und allmählich ein Wort um das andere den Geist freispricht, hebt die größere Freiheit des Selbstspiels an. Es regt sich die Phantasie, deren Flügelknochen erst die Sprache befiedert. Nur mit Worten erobert das Kind gegen die Außenwelt eine innere Welt, auf der es die äußere in Bewegung setzen kann. (604)

Zur Geschichte der Moderne und ihren Verlusterfahrungen gehört, daß dieses Spiel nur mehr als künstliche Inszenierung, in den »künstlichen Paradiesen« der Kunst möglich scheint, das Ideal nur noch als verlorenes erfahren werden kann, wenn man wie Jean Paul sich daran halten möchte, der Mensch sei für das Paradies und nicht erst für und durch die Vertreibung zum Menschen geworden. Auch Jean Paul betrauert, daß wir die Kindheit nicht festhalten können:

Im Kinde leben noch Leib und Seele in den Flitterwochen einträchtig, und der freudigen Seele hüpfen noch der lustige Körper nach, bis später beide vom Tisch und Bett sich scheiden und endlich ganz verlassen; der leise Zephyr der Zufriedenheit dreht später die schwere metallne Fahne nicht mehr zu seinem Zeiger um. (614)

Geist und Seele trennen den Menschen, wenn sie sich voneinander scheiden, entzwei, und es ist die Seele, die dabei ihre Kraft zu verlieren droht –

<sup>26</sup> Zitiert nach: Jean Paul, Werke, hg. v. Norbert Miller, München 1962, Bd. V (mit Seitenzahl im Text).

aus der Zufriedenheit wird (unbefriedigte) Sehnsucht. Im Tanz als einer »körperlichen Poesie« – und das gilt wohl nicht nur für Kinder, von denen Jean Paul in erster Linie spricht –, der »ohne Ziel und Zwang dieselbe Bewegung aus derselben wiedergebiert und nicht das Fortsetzen schwermacht, sondern höchstens das Aufhören« (615), erkennt man die Bewegung, in der das Kind noch ganz *Einheit*, ganz es selbst sein kann: Der Tanz des Erwachsenen simuliert es, der Tanz des Tänzers erinnert daran.

Zum Spiel ist Hegel nicht viel eingefallen – kein Wunder also, daß die positive Seite der ästhetischen Erfahrung im Rekurs auf romantisches Material sprachlich vergegenwärtigt wird; die Dimensionen hinter den Anspielungen hat der Leser zu rekonstruieren. Dabei gerät man mitten in den *Konflikt* zwischen Hegel und den Romantikern um die Bestimmung, was die eigene Gegenwart, zunächst begriffen als Krise und Katastrophe, jeweils sei und wie ihr rettend beizukommen wäre.

Von »Arbeit« hat Hegel durchaus nicht nur im Sinne der Marx'schen Kritik an ihm als (inhaltsleerer) Arbeit des »Geistes« gesprochen; er hat auch, christlich, an die »Strafe der Sünde« (17, 259) erinnert: »das Tier arbeitet nicht! Das Tier, das Kind, der Künstler lassen sich dem entsprechend durchaus wie bei Walser in eine Reihe stellen. Unter Hegels Aphorismen findet sich der auf »Ora et labora!« antwortende Satz: »Arbeiten heißt die Welt vernichten oder fluchen« (2, 547). Er hat sich für die erste Möglichkeit entschieden – für das konkrete, wenn auch »unwahre« Dasein in der bürgerlichen Gesellschaft aber hat er entschieden daran festgehalten, es sei »das unendliche Recht des Subjekts, daß es sich selbst in seiner Tätigkeit und Arbeit befriedigt findet« (Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte; 12, 36f.), wenn auch immer nur im Stande des »partikulären Menschen«. Im Unterschied zum Begreifen des Philosophen und der durch ihn vollzogenen Arbeit des Sich-Selbst-Begreifens des Geistes scheitert hier aber die mögliche »Befriedigung« an ihrer Endlichkeit (es ist nicht mehr als die oben von Kant angesprochene Dimension des Alltags). Das »unendliche« Recht kann erst *wirklich* werden, wenn Endliches und Unendliches versöhnt sind – die »Rechtsphilosophie« beschreibt es in ihrem berühmten letzten § 360 (7, 512):

[...] die Gegenwart hat ihre Barbarei und unrechtliche Willkür und die Wahrheit hat ihr Jenseits und ihre zufällige Gewalt abgestreift, so daß die wahrhafte Versöhnung objektiv geworden, welche den *Staat* zum Bilde und zur Wirklichkeit der Vernunft entfaltet, [...]

Wo qua definitionem die »entfremdete Arbeit« in einer von der Vernunft durchwalteten Welt nicht mehr möglich ist, entfällt die Differenz zum

versöhnenden Spiel, entfällt auch das Problem des *Scheins* (ist mit ihm die Kunst nicht mehr wesentlich).

Trotz der ungeheuren Konsequenz der Hegelschen Denkanstrengung hat sich eher die romantische Blickweise auf die versöhnende Macht der Kunst, wenn auch oft nur als gesunkenes Kulturgut, durch die Epochen nach Hegel bis auf unsere Tage in ihrem psycho-funktionalen Gebrauchswert erhalten. Auch Schillers Variante der geschichtsphilosophischen Apotheose eines »Staat[s] des schönen Scheins« (V, 669)<sup>27</sup> hat kaum Wirkung (außer bei Literaturhistorikern) entfaltet. Der konstruierte Weg über die Zerrüttung, die Entfremdungen der modernen Kultur (vgl. 583) bis zum »ästhetischen Staat« (667) setzt die »Schönheit des Spiels« der »Erscheinungen« (Über Anmut und Würde; V, 446) schon voraus, obwohl ihr Grund erst zu erweisen wäre – Schiller dekretiert diese »Schönheit« gar überkantisch als »Pflicht« (und ignoriert die vorausgesetzte uneinholbare »Freiheit«, der sie sich verdanken soll) –, »weil das ihr entsprechende Bedürfnis im Subjekte in der Vernunft selbst gründet und daher allgemein und notwendig« sei, doch damit eben nicht wirklich *frei*, als »Schönheit der Bewegung« (435), auch wenn die Erörterung von Anmut und Grazie dies zunächst zu versprechen schien. Kann man an Schiller studieren, daß die »Freiheit des Spiels« als Poesie des Körpers (Jean Paul) und die von der Vernunft garantierte Freiheit der endlich aufgelösten Widersprüche in der Erfahrung der Welt *nicht* deckungsgleich sind? In der Auseinandersetzung Hegels mit der Romantik wird klar, daß es so schwierig wie notwendig ist, das, was oben von Walsers Text her vorläufig als »ästhetische Erfahrung«, deren *Erfahrungskontext* ja mitgeliefert wurde, bezeichnet worden ist, in einen *Reflexionskontext* einzubetten, der zu präzisieren sucht, was da »Erfahrung« genannt werden kann – zumal sie hier in einem Zusammenhang aufgetaucht war, der die Frage nach dem zugrundeliegenden »System« aufhebbarer oder unaufhebbarer Widersprüche sofort provozierte.

In der Vorrede zur »Phänomenologie« hat sich Hegel mit boshafter Polemik gegen das Bedürfnis seiner Gegenwart gewandt, »das Wahre«, welches nur als »wissenschaftliches System« (3, 14) der Wahrheit existieren könne, in dem sehen zu wollen, »was bald Anschauung, bald unmittelbares Wissen des Absoluten [...] genannt wird« (15). Abwehrend: das »Absolute soll nicht begriffen, sondern gefühlt und angeschaut [werden]« (15) – »Die Philosophie aber muß sich hüten, erbaulich sein zu wollen« (17); von ihr

<sup>27</sup> Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. V: *Erzählungen / Theoretische Schriften*, 5. Aufl. München 1975 (Seitenangaben im Text).

wird »Einsicht« (16) verlangt; nicht »Ekstase«, sondern »Begriff«, und der darf nicht als Köder das »Schöne, Heilige, Ewige, die Religion und Liebe« (16) auslegen, damit man anbeißt.

Der Geist zeigt sich so arm, daß er sich, wie in der Sandwüste der Wanderer nach einem einfachen Trunk Wasser, nur nach dem dürftigen Gefühle des Göttlichen überhaupt für seine Erquickung zu sehnen scheint. An diesem, woran dem Geiste genügt, ist die Größe seines Verlustes zu ermessen. (17)

Nun taucht interessanterweise die negative Kennzeichnung »Ekstase« noch einmal bei Hegel auf, und zwar bei der Diskussion der Philosophie Plotins,<sup>28</sup> der davon spreche, daß »das wahrhaft Seiende nur gewußt werde durch Ekstase« (19, 442). Wenn man den »tiefen Eindruck« des Tänzers ganz ernst nimmt und ihm sein subjektives Recht in der Reaktion des Zuschauers läßt, dann darf man die Differenz in den Bestimmungen nicht negieren: »Er war selig durch die Ausübung seines Berufes« – aber es wird nur als »einmal« sich ereignend bzw. wahrgenommen erkannt, und sofort anschließend löst die Reflexion des Zuschauers beim Versuch präziserer Benennung die Feststellung wieder auf, ihr auch so keine Dauer als bestimmt erkannter gebend. Hier, in diesem entgleitendem Moment, und sonst nie, wird die Einheit des sich sonst Ausschließenden im »schönsten Eindruck« des Zuschauers zum ästhetischen Ereignis – und zum Ereignis im Kopf des Lesers. Es ist der höchst vergängliche Moment des Innehaltens, gewissermaßen die durch den Gedankenstrich im Text bezeichnete Pause, eine zeitliche »Ekstase«, in dem das allenfalls möglich ist. Weder das Postulat des Novalis: »Die Welt muß romantisiert werden« (II, 545) noch die unendliche Perfektibilität der »progressiven Universalpoesie« (Ath. 116) Friedrich Schlegels, auch nicht Hegels erst als begriffenes Ganzes der Welt sich vollendende Wahrheit der Vernunft (der das Schöne der Phantasie ein *Moment* ist; 13, 124) treffen dies genau: Es geht um einen *Augenblick* und seine Folgen, aber keinen Prozeß. Als Reaktion darauf wird die »Geschichte« des bedeutenden Moments in einer einzelnen »interessant«, d.h. eher nicht zusammenhängend montierenden Reihung literarischer Versatzstücke erzählt – als ganzes widerspricht der Walsersche Text eher dem ästhetisch-poetischen Anspruch der romantischen Tradition, auf die er sich gleichwohl bezieht, und in seiner desintegrierenden Reihung der Bilder und der bloßen Subjektivität des »Eindrucks« von außen entspricht er doch weithin dem Hegelschen Urteil über die Romantik, der das »Interessante« als den »Endpunkt des Romantischen« (14, 142) bei seinen Zeitgenossen diagnostiziert hatte. Die Spaltung in »zwei Welten, ein geistiges Reich«

<sup>28</sup> Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II; 19, 442ff.

und das »Reich des Äußerlichen« (14, 140), das »nun zu einer ganz empirischen Wirklichkeit wird, um deren Gehalt die Seele unbekümmert ist« – solange beim Zuschauer die selbst-erzeugte »romantische« Empfindung anhält, das charakterisiert nicht schlecht. Was »auch von seiten der äußeren Erscheinungsweise für das wirkliche Bewußtsein in sinnlicher Realität als prosaische Begebenheit« in Wirklichkeit (14, 139) vorliegt, bei Walser die tägliche Arbeit, die Tänzer und Zuschauer realiter gemeinsam haben, in der Verwandlung in den Schein des freien selig-machenden Spiels, das bekommt erst seinen eigentlichen Wert, »wenn das Gemüt sich in ihn hineingelegt hat« (140). »Die Versöhnung mit dem Absoluten ist im Romantischen ein Akt des Inneren« (144)!<sup>29</sup> So bestimmt Hegel den »Grundton des Romantischen« als »musikalisch und, mit bestimmtem Inhalte der Vorstellung, *lyrisch*« (141): auch das kann man auf die Wahrnehmung des Zuschauers beziehen.

Nicht ohne Grund hat Hegel festgestellt, daß in der romantischen Kunstform »die Welt des Besonderen, Daseienden überhaupt [. . .] für sich frei wird« (14, 195) – genauer bestimmt also ein Freiwerden der »Teile, mit welchem umgekehrt die subjektive Geschicklichkeit und Kunst der Darstellung steigt und, je loser das Substantielle wird, um desto mehr sich vervollkommenet« (197), was »endet mit der produktiven Macht der künstlerischen Subjektivität über jeden Inhalt und jede Form« (198).<sup>30</sup> Das »Wirkliche« in der Darstellung der Kunst ist eben viel weniger wirklich als das noch unvernünftig »Wirkliche« des Faktischen . . . Die Haltlosigkeit der »vollkommenen Subjektivität der Auffassung und Darstellung« (198) des romantischen Künstlers ist bei Walser, von Hegel her betrachtet, auf die Seite – ins auffassende Innere – des Zuschauers gesetzt, der nicht Künstler ist, sondern über die an sich beobachtete Wirkung den Tänzer sich ausdeutet, als Subjekt einer »romantischen« Erlebnisform dem Schein der Kunst korrespondiert. Will man nicht – und unter welchen Voraussetzungen könnte man das heute? – der Hegelschen Kritik einfach folgen,

<sup>29</sup> Die »schöne Seele« – vgl. dazu das »Deutsche Wörterbuch« von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 15 (1899), Sp. 1479, 2853, 2902 – hat Hegel im Teilkapitel der »Phänomenologie« über den seiner selbst gewissen Geist und die Moralität als Perversion seiner romantischen Zeitgenossen besonders heftig kritisiert als »zur Verrücktheit zerrüttet« und zerfließend »in sehnsüchtiger Schwindsucht« (5, 491). Es fällt schwer, darin keine Anspielung auf Novalis zu sehen, der ja 1801 gestorben war (vgl. Anm. 21).

<sup>30</sup> Aber: »Der wahre Inhalt des Romantischen ist die absolute Innerlichkeit« (14, 129), »die absolute Negativität von allem Besonderen, die einfache Einheit mit sich, die alles Auseinander, alle Prozesse der Natur und deren Kreislauf des Entstehens, Vergehens und Wiedererstehens, alle Beschränktheit des geistigen Daseins verzehrt und alle besonderen Götter zu einer reinen unendlichen Identität mit sich aufgelöst hat. In diesem Pantheon sind alle Götter entthront, die Flamme der Subjektivität hat sie zerstört [. . .]« (vgl. auch 111 f.).

die die Ausblendung des *Denkens* des Absoluten kritisiert, so kann man in der ›realgeschichtlichen‹, vor-theatralischen Problemkonstellation des Walser-Textes, der Konvergenz von Arbeit und Unglück (versus: Paradies), und ihrer Verkehrung im Theater-Erlebnis angesichts des Tänzers *nicht* »die vollendete Zufälligkeit und Äußerlichkeit des Stoffs« (14, 220) erkennen, an der sich »das romantische Innere« beliebig wie »an allen Umständen« (14, 221) zeige. Die

reale Wirklichkeit in ihrer vom Standpunkt des Ideals aus betrachteten *prosaischen Objektivität*: der Inhalt des gewöhnlichen täglichen Lebens, das nicht in seiner Substanz, in welcher es Sittliches und Göttliches enthält, aufgefaßt wird, sondern in seiner Veränderlichkeit und endlichen Vergänglichkeit (14, 222):

dies und nichts anderes ist der Ort, an dem *unvermittelt* und nur in der Sprache einer nicht mehr als ›substantiell vernünftig‹ begreifbaren vergangenen Welt und Literatur eine un-vernünftige Erfahrung radikal subjektgebundener Umwertung des eigenen alltäglich-zwanghaften Lebens, des Unglücks der Arbeit ins Seligmachende der Kunst möglich ist und sich ereignet.

Die Weltgeschichte ist nicht der Boden des Glücks. Die Perioden des Glücks sind leere Blätter in ihr; denn sie sind die Perioden der Zusammenstimmung, des fehlenden Gegensatzes. (12, 42)

Bei Walser müssen die Seiten nicht nur leer bleiben, denn er erzählt ja – aber der Moment des erfaßten Glücks befindet sich gewissermaßen auf dem schmalen Rand zwischen zwei Seiten, bevor die Zeit von der einen auf die andere umblättert: ein Tanz auf des Messers Schneide. In der einmaligen und augenblickshaften Erfahrung einer Anschauung wird man dessen inne, was »keiner je gesehen oder für möglich gehalten« hatte: was keiner auch je besitzen wird; was ins Spiel des Anzuschauenden an einen fremden Ort gebannt bleibt, was nur in deutender Annäherung umkreist werden kann. Nur hier verwandelt sich entfremdete Arbeit in Seligkeit, das Fremde in Liebe. Während für Hegels »modernen Künstler«, der sich zu *allen* Zeiten ästhetisch in Beziehung setzen kann, alles geschichtliche Material seiner Gestaltung unterwirft (und deshalb nichts mehr als wirklich *notwendig* und substantiell wichtig erkennen kann), gerade der Verlust einer notwendigen Beziehung zu seinen Gegenständen und der in ihnen mitgeführten Geschichte zu konstatieren ist (14, 235f.), wird für Walsers Zuschauer die in seiner Sprache mitgeschleppte Geschichte, die in den Wörtern, Bildern und Begriffen, zum einzig verfügbaren Vehikel des Ausdrucks, wie er intensiver geschichtlich gar nicht geprägt sein kann. Viel-

leicht nicht mehr von der Einsicht in ein Überlieferungskontinuum her, aber doch noch von der Geschichte als einem Golgotha, einer ›Schädelstätte‹ der Literatur.

## V

Vergegenwärtigung durch Erinnern ist ein zentrales Phänomen der literarischen Moderne des 20. Jahrhunderts. Dabei geht es nicht so sehr allgemein um Subjektivierung der Wahrnehmung einer als fremd begegnenden ›objektiven‹ Wirklichkeit, sondern um das Besondere in der augenblicklichen Konvergenz verschiedener ›Zeiten‹, von Vergangenheit und Gegenwart: um das Entstehen von Bedeutung aus dem Belanglosen durch einen bestimmten Modus von Wahrnehmung, der dem Subjekt plötzlich zufällt. Was sich in der aufschreibenden Erinnerung von Walsers Zuschauer als Erfahrung in verschiedenen Ansätzen der Deutung eines Erlebnisses zu artikulieren und mitzuteilen sucht, was in einem Moment besonderer, abstrakt bezeichneter Einsicht zu gipfeln scheint und doch sofort wieder entgleitet, ist ein Phänomen, das einen Platz in der längst schon bezeichneten Ordnung solcher vorzüglich literarisch vermittelbaren Erfahrungen besetzen kann – wenn man daran denkt, daß in den Arbeiten der großen Zeitgenossen Walsers, bei Proust und bei Benjamin vor allem, solche Ordnungen recht systematisch entworfen worden sind, die sich *als Schreibprozeß* zu verwirklichen haben. Uwe Johnson und Hermann Lenz zum Beispiel bezeugen das noch für die Literatur der Gegenwart. Es genügt also nicht, den Spuren der Romantik und ihres Scheiterns in Walsers Text nachzugehen; das Besondere der Erfahrung, sofern man sie als *wesentlich* trotz ihres Entgleitens begreifen kann, deutet auf einen geschichtlich veränderten Kontext als ›Bedingung der Möglichkeit besonderer Erfahrung‹; und die alte transzendentalphilosophische Frage ist nur noch in der Explikation solcher Erfahrung vermittelt allenfalls wirksam, nicht mehr systematisch begründend ihr vorangestellt oder ausdrücklich als poetologisch umformulierte wie in den Texten der Frühromantiker mitgedacht. Walser als spezifisch *moderner* Autor, der zumeist in seinen Texten *kein* Bewußtsein dieser ›Modernität‹ expliziert, verdient also einen weiteren explizierenden Umweg. Ich knüpfe dazu bei Walter Benjamin an.

In der Auseinandersetzung mit Baudelaire und Proust, also an Exempeln spezifisch ›moderner‹ Kunst, »unter den gegenwärtigen Produktionsbedingungen«, d.h. im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit und der kapitalistischen Produktionsweise, hat Benjamin versucht, gegenüber

dem allgemeinen Erfahrungsverlust der Moderne – dem Historismus und seinem falschen »Kontinuum der Geschichte« (I, 2; 702)<sup>31</sup> einer durch die Finger laufenden »Abfolge von Begebenheiten« (704); dem »leeren Zeitverlauf« (642)<sup>32</sup> nur noch abstrakt gemessener, verdinglichter Zeit (»die Minuten decken den Menschen wie Flocken zu«, 642) – an einem emphatischen Begriff von Erfahrung festzuhalten: »Den Weltlauf zu unterbrechen – das war der tiefste Wille in Baudelaire« (667), gegen die »Wiederkehr alltäglicher Konstellationen« (663).

Die moderne Technik und die durch sie veränderte Welt haben »das menschliche Sensorium einem Training komplexer Art« (I, 2; 630) unterworfen, wobei gerade »durch die Dressur der Maschine« die »Arbeit« des Menschen besonders intensiv »gegen Erfahrung abgedichtet« (632) wurde. Die funktionale Rationalität bedarf der »Reizbewältigung« (614), des »Reizschutzes« (615): Was als »Chock« die Normalität, die »leere Zeit« durchschlagen könnte – und als »Schreck« verstören –, wird »abgefangen«, »vom Bewußtsein pariert« (614); dies gibt dem »Vorfall, der ihn auslöst, den Charakter des Erlebnisses im prägnanten Sinn« (614). Dies aber würde als eine »Spitzenleistung der Reflexion« (615) den Vorfall in die »Registratur der bewußten Erinnerung« (614) einreihen – und »für die dichterische Erfahrung sterilisieren« (614). Aber es geht nicht um ein Privileg für Poeten, sondern um eine Bedingung der Möglichkeit, »das Kontinuum der Geschichte aufzusprennen« (I, 2; 702), die »Gleichförmigkeiten« (631) des Alltags zu unterbrechen. Was an »Informationen« (610) durch die Medien der Informationsvermittlung den Einzelnen erreicht, bewirkt gerade eine Abdichtung der »Ereignisse gegen den Bereich [. . .], in dem sie die Erfahrung des Lesers betreffen könnten« (610) – »das pure An-sich des Geschehenen« (611) bewirkt dies nicht, nicht einmal als zur Sensation gesteigertes. Das wäre nichts anderes als »eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft« (697).

Benjamin beruft sich dem gegenüber auf eine Möglichkeit von Erfahrung, als deren Zeuge ihm ein gegen den Strich, d.h. seine eigene ausdrücklich gemachte Position gelesener Proust gilt, und ein Baudelaire, der noch einmal, in der Entzifferung der Wahrnehmungskatastrophen seiner Gegenwart, dem bloßen Erlebnis »das Gewicht einer Erfahrung gegeben hat. Er hat den Preis bezeichnet, um welchen die Sensation der Moderne zu haben ist [. . .]« (653). Benjamin schreibt aber gegen Baudelaire's »Ein-

<sup>31</sup> Bei den Benjamin-Zitaten im folgenden wird die Band-Zahl der Werk-Ausgabe (vgl. Anm. 3) jeweils nur bei einem neuen Sprung in einen anderen Band angeführt; auf die Werk-Titel wird nur in Ausnahmefällen verwiesen.

<sup>32</sup> Über einige Motive bei Baudelaire, I, 2; 642, Anm.

verständnis« (mit dieser Zertrümmerung der Aura im Schockerlebnis, 653) – und nimmt dabei Prousts Gedanken der »mémoire involontaire« (II, 1; 320)<sup>33</sup> auf, jene besondere Einsicht des Erzählers Marcel, die ihm die Erfahrung des »temps retrouvé« ermöglicht und die die Voraussetzung des Gelingens des Romans, der »recherche du temps perdu«, als »Kunstwerk der Erinnerung«<sup>34</sup> ist. Sinnliches Empfinden verbindet sich darin unlöslich mit Geistigem, der »Idee der Existenz« (Proust 13, 276).<sup>35</sup>

Die »mémoire involontaire« setzt, um sich ereignen zu können, Vergessen voraus. Sie bewirkt etwas durch Analogie: zwischen der vergessenen Empfindung bzw. dem Ding und der gegenwärtigen Wahrnehmung; das Glück dieser Wahrnehmung ist der an ihren Moment gebundene Widerruf eines Verlustes, kongruent mit der Einsicht in seine Vergänglichkeit.

An Proust nicht genügt hat Benjamin vor allem die Konzentration auf das lebensgeschichtliche Moment der mémoire involontaire. Die Feststellung, es gebe bei Proust »Rudimente eines überdauernden Idealismus« (II, 1; 320), wird ins Positive gewendet, wenn darin ein anderes Zeitverständnis erkannt wird: »Die Ewigkeit, in welche Proust Aspekte eröffnet, ist die verschränkte, nicht die grenzenlose Zeit« (320). Deshalb ist diese »Ewigkeit« auch »keine platonische, keine utopische: sie ist rauschhaft« (320). Vielmehr ist es der »Zeitverlauf in seiner realsten, das ist aber verschränkten Gestalt« (320), an dem dies Moment von Glück als »Ewigkeit«, als intensive Qualität erscheinen kann. Noch einmal erfährt sich hier *das* Subjekt als »ich selbst«, das unfähig wurde, sich »im materiellen Genuß, im tatsächlichen Tun zu verwirklichen« (Proust 13, 283) – was allenfalls im Roman als gelingendem Erzählen von sich noch möglich ist; hat sich ihm doch alles Erlebte bis hin zur Gleichförmigkeit eingeebnet und seines Sin-

<sup>33</sup> Vgl. zu Proust die Monographie von Hans Robert Jauf, Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts »À la recherche du temps perdu«. Ein Beitrag zur Theorie des Romans, (st w 587) Frankfurt 1986.

<sup>34</sup> Das Zitat entstammt einem Zwischentitel bei Jauf. – So bringt uns »ein ehemals betrachtetes Ding, wenn wir es wiedersehen, zugleich mit dem Blick, den wir darauf geheftet haben, alle Bilder zurück, von denen es damals erfüllt gewesen ist« (13, 293).

<sup>35</sup> »Das liegt daran, daß die Dinge . . . einmal von uns wahrgenommen, in uns zu etwas Immateriellen von gleicher Art werden wie alle unsere Gedanken und Empfindungen jener Zeit und sich mit ihnen unauflöslich durchdringen. Irgendein Name, den wir in einem Buch von früher gelesen haben, enthält zwischen seinen Silben die rauen Windstöße und den glitzernden Sonnenschein, die herrschten, als wir es lasen« (13, 293). – Neben der berühmten Stelle vom Biß in die in den Lindenblütentee eingetauchte Madelaine, die ihm das Zimmer seiner Tante Léonie und mit ihr seine ganze Kindheit in Combray ins Gedächtnis ruft, ist dies z.B. der Schritt auf dem unebenen Pflaster im Torbogen des Palastes der Guermantes, der ihm einen »wirklichen Augenblick der Vergangenheit« (13, 275) zurückbringt. – Marcel Proust, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, wird zitiert nach der werkausgabe edition suhrkamp in 13 Bänden, Frankfurt 1964 (Übersetzung von Eva Rechel-Mertens).

nes auch für jede mögliche und nun eigentlich gar nicht mehr unterscheidbare Zukunft entleert (Proust 13, 276). Dem gegenüber hat die unwillkürliche Erinnerung »es meinem Wesen für die Dauer eines Blitzes erlaubt etwas zu erlangen, zu sondern und festzuhalten, was es niemals erahnt hatte: ein kleines Quantum zusätzlicher Zeit« (Proust 13, 276). »Verschränkt« nennt Benjamin diese Zeit, die nur ein Moment, eine Art *ekstasis* aus dem Verlauf des Immergleichen, der Addition von sinn-losen Zeiteinheiten ist, weil im »Widerspiel von Altern und Erinnern« (320) die geheime Konvergenz mit einem Zeit-»Universum der Verschränkung« (320) getroffen wird: Die »*mémoire involontaire*« wird interpretiert als verjüngende »Kraft, die dem unerbittlichen Altern gewachsen ist« (320; vgl. Proust 13, 276f.). Es ist eine unauflösbare Beziehung von Außen und Innen, Natur/Geschichte und Wahrnehmung, deren keines eine »Wahrheit« haben kann ohne das andere: »eben diese Konzentration, in der, was sonst nur welkt und dämmt, blitzhaft sich verzehrt, heißt Verjüngung«, durch »Vergegenwärtigung« (320) in höchster »Geistesgegenwart«. Entscheidend ist für Benjamin nicht so sehr die Proustsche Rettung des »wahren Ich«, das »erwacht« und »neues Leben« gewinnt (13, 276f.), sondern die *Struktur* dieser Erfahrung, die eine neue »Ordnung der Zeit« (Proust 13, 277) durchsichtig macht und »die *Welt* im Stande der Ähnlichkeit« (320) zeigt: »in ihr herrschen die »Korrespondenzen«, die zuerst die Romantik und die am innigsten Baudelaire erfaßte« (320), die aber nur Proust »in unserem gelebten Leben zum Vorschein« (320) brachte. Anders als Proust destilliert Benjamin also seine Einsicht aus der Beziehung »fremder« ästhetisch-geschichtlicher Momente aufeinander, aus der Reflexion von Geschichte: Das ist »Ewigkeit« als »die verschränkte, nicht die grenzenlose Zeit«, die ans »Leiden« (324) des Subjekts gebundene, dessen »Komplizität mit Weltlauf und Dasein« (324).

Nie wieder können wir Vergessenes ganz zurückgewinnen. Und das ist vielleicht gut. Der Chock des Wiederhabens wäre so zerstörend, daß wir im Augenblick aufhören müßten, unsere Sehnsucht zu verstehen. So aber verstehen wir sie, und um so besser, je versunkener das Vergessene in uns liegt. (IV, 1; 267)

So verstehen wir nur, was uns fehlt, in der Differenz, genauer: im nie ganz gelingenden Selbstbezug – Sehnsucht kann (romantisch) nicht erfüllt, nur getötet werden. So unverzichtbar das Subjekt als Ort der Erfahrung ist, so entrinnt es dem vitiosen Zirkel narzißtischer Selbstbespiegelung nur als historisches.<sup>36</sup> Benjamin besteht denn auch darauf, Erfahrung sei »eine Sa-

<sup>36</sup> Daß Benjamin hier mit »dem historischen Materialismus« zu konvergieren meint, in *seinem* Sinne zu argumentieren, ist im ganzen eher ein Selbstmißverständnis.

che der Tradition, im kollektiven wie im privaten Leben«. Im Unterschied zur Lebensphilosophie »seit dem Ausgang des vorigen Jahrhunderts« (Benjamin erinnert ausdrücklich an sie), vor allem zu Bergson, geht es ihm darum, »das Gedächtnis geschichtlich zu spezifizieren« (I, 2; 608). Deshalb geht es um Geschichte als den Umgang mit Tradition unter ganz spezifischen Bedingungen: in einer »Moderne«, die sich vom notwendigen Zusammenhang mit allem, was sie selbst nicht ist, lossagen möchte. Es ist die *Zeit-Struktur* der »ewigen« Verschränkung von Vergangenheit und Zukunft, von Subjekt und Objekt, in der das »historische Subjekt« sich selbst hermeneutisch durchsichtig werden kann, nicht indem es sich der Geschichte als eines »Kausalnexus von verschiedenen Momenten« (704) im Sinne des Historismus beschreibend bemächtigt, sondern indem es aufhört, »sich die Abfolge von Begebenheiten durch die Finger laufen zu lassen wie einen Rosenkranz« (704), bei dem im Kreis alles wiederkehrt. Das Erfassen der »Konstellation« – ein Begriff der Astronomie, der kosmischen Ordnung nicht ohne Grund –, »in die seine eigene Epoche mit einer ganz bestimmten früheren getreten ist« (704), ist möglich, weil, so Benjamin, solche bedeutsame Erfahrung nicht allein vom jähem »Zufall« wie bei Proust regiert wird (611). Die »Wahrheit« der Vergangenheit findet sich – und dies ist das unverzichtbare ästhetische Moment daran – nur in ihrem »Bild«: »Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten« (695). Was nicht heißen kann, zu erkennen, »wie es denn eigentlich gewesen ist« (695), sondern »sich einer Erinnerung bemächtigen« (695): Denn »es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte« (695); es »huscht vorbei«. Aber *erkennt* man sich in ihm, so erkennt man sich nach dem Maß des geschichtlich Möglichen selbst, als »in ihm gemeint«, und kann dann »Vergangenes historisch artikulieren« (695), der *Differenz* Sprache verleihen. Die »Erinnerung« hat mit der Chock-Erfahrung, die sie ja *nicht* abwehrt, gemeinsam, daß sie »im Augenblick einer Gefahr aufblitzt« (695), inmitten der unaufgeklärten Widersprüche des historischen Geschehens.<sup>37</sup>

Baudelaires Begriff der »correspondances« (637) – Benjamin nennt sie »Gemeingut der Mystiker« (638) – versucht, »Tage der vollendenden Zeit [. . .], Tage des Eingedenkens« festzuhalten: »Sie sind von keinem Erlebnis

<sup>37</sup> »Dem historischen Materialismus geht es darum, ein Bild der Vergangenheit festzuhalten, wie es sich im Augenblick der Gefahr dem historischen Subjekt unversehens einstellt. Die Gefahr droht sowohl dem Bestand der Tradition wie ihren Empfängern« (695).

gezeichnet. Sie stehen nicht im Verbande der übrigen, heben sich vielmehr aus der Zeit heraus« (637). Die ›correspondances‹ halten »einen Begriff der Erfahrung« fest, »der kultische Elemente in sich schließt« (638). An ihnen, ihrer Aneignung bemißt sich nach Benjamin, »was der Zusammenbruch eigentlich bedeutete«, dessen Baudelaire, »als ein Moderner, Zeuge war« (638). Geschichte ist der »Trümmerhaufen«, der vor dem der Vergangenheit zugewandten Angesicht des Klee'schen ›Angelus Novus‹ zum Himmel wächst, während ein Sturm vom Paradies her ihn »unaufhaltsam in die Zukunft« treibt, solange man die Gewalt dessen, »was wir den Fortschritt nennen« und was »dieser Strom« ist, nicht brechen kann. Er entspricht der linear fortlaufenden ›leeren Zeit‹ (I, 2; 701) – die ›correspondances‹ führen dazu, so sie als gelingend erfahren werden, »das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen« (702) zugunsten einer Gegenwart, »die nicht Übergang ist sondern in der die Zeit einsteht und zum Stillstand gekommen ist« (702). Es ist durchaus die Qualität des mystischen »Nu« (II, 1; 206), eines unshopenhauerischen nunc stans, die Benjamin hier beruft, aber als innergeschichtlich festgeschriebene Modalität des Erfahrens; nicht als Einbruch einer all- und übermächtigen Transzendenz, sondern als blitzartig aufleuchtendes Sichtbarwerden einer von der Geschichte (der Moderne) zugedeckten Möglichkeit der Vergangenheit. Wesentlich ist, daß die Geschichte auch die Möglichkeit des Rückbezuges auf frühe ›kultische Elemente‹ nicht ausschließt (I, 2; 638). Als »Data des Eingedenkens« sind es »keine historischen, sondern Data der Vorgeschichte« (639): Nur im »Bereich des Kultischen« hatte sich solche Erfahrung »krisensicher« etablieren können (638); was über jenen – vergangenen – Bezirk der kultischen Feier, der »festlichen Tage« (639) hinaus überliefert ist, stellt »sich als ›das Schöne‹ dar. Im Schönen erscheint der Kultwert der Kunst« (638). In der geschichtlichen Zeit nach dem Mythos (auf dem Weg fort vom Paradies...) ist aber im Schönen außer solchem Schein ein Substantielles nicht enthalten.<sup>38</sup> In einer langen Anmerkung sucht Benjamin das schwierige Verhältnis eines geschichtlichen Übergangs vom Kult zum Schönen zu fassen.

Zentral ist das »Ergriffenwerden vom Schönen« (639), die, mit einem Goethe-Zitat, »große Wirkung« – während der »identische Gegenstand, um den die Bewunderung wirbt, in dem Werke nicht zu finden ist«: Der Schein vertritt die Substanz, die in der Subjekt-Objekt-Zerspaltung des modernen Denkens aufgelöst ist:

<sup>38</sup> »Der Schein im Schönen besteht für diese Bestimmung darin, daß der identische Gegenstand, um den die Bewunderung wirbt, in dem Werke nicht zu finden ist« (639, Anm.).

Die Kulte mit ihrem Zeremonial, ihren Festen, deren bei Proust wohl nirgends gedacht sein dürfte, führten die Verschmelzung zwischen diesen beiden Materien des Gedächtnisses [Inhalte der individuellen und der kollektiven Vergangenheit] immer von neuem durch. Sie provozierten das Eingedenken zu bestimmten Zeiten und blieben Handhaben desselben auf Lebenszeit. Willkürliches und unwillkürliches Eingedenken verlieren so ihre gegenseitige Ausschließlichkeit. (611; vgl. 480f.)

Der »Gegenstand der Kunst als ein treulich abzubildender« wird vor der »Instanz« der correspondances als ein »durch und durch aporetischer [...] vorgefunden« (639). Eigentliche Mimesis ist nicht mehr möglich – die »festlichen Tage« werden nur mehr inszeniert: als ›Schönes‹, als Theater... Das aber ist damit noch keine absurde Veranstaltung. Noch in der ›Berliner Kindheit um Neunzehnhundert‹ führt der »Zugang« zum Theater »durch eine Bresche in der Zeit« (IV, 1; 268): aufgesprengtes Kontinuum wird sichtbar, bewirkt durch den Chock, den »Trompetenstoß« des bloßen Wortes »Theater«. Der »Begriff eines Kunstwerkes als eines Abbildes« (das ja nichts mehr abbildet, nicht Teil eines funktionierenden Kultus sein kann) ist ein Name für die nach Benjamin immer noch mögliche Erfahrung eines gemeinsamen Bezuges zu einem wesentlichen Vergangenen, das in die Gegenwart durchaus mehrdeutig hineinscheint: »Im Schönen erscheint der Kultwert als Wert der Kunst« (638). Dies ist das konstitutive Moment des so ästhetisch vermittelten blitzartig aufscheinenden Bildes, in dem das Subjekt sich in den correspondances in seiner Gegenwart als von der Vergangenheit gemeintes erkennen kann. Es ist nicht mehr Mimesis im vollen Sinn, sondern eine – Ausdruck der erwähnten Aporie – Schwundstufe des Mimetischen: »Ähnlichsein« (639, Anm.), das sich am »Gegenstand der Erfahrung« als »das Schöne« zeigt. »[...] so käme man dahin, das Schöne zu bestimmen als den Gegenstand der Erfahrung im Stande des Ähnlichseins« (639, Anm.).

Benjamin hat, trotz seines Insistierens auf dem Verfall der »Aura« – der »Echtheit« und »Autorität der Sache« (I, 2; 477) – am »Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, seiner »Einzigartigkeit«, und trotz der taktischen Fixierung auf eine »Politisierung der Kunst« (508) im Kampf gegen den »Faschismus« durchaus nicht darauf verzichtet, an dem festzuhalten, was der Begriff der Aura zu benennen suchte. Die »Aura von natürlichen Gegenständen« definiert er als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« (479): »Einmaligkeit und Dauer«, darauf kommt es an, sind hier, wie im »Bild«, »eng verschränkt«: Sie kommen zusammen in der »Wahrnehmung« jener »Ähnlichkeit«, die in den Momenten der correspondances sich blitzartig erschließt. In seinen hoch spe-

kulativen Essays »Lehre vom Ähnlichen« und »Über das mimetische Vermögen« von 1933 (in II, 1) versucht Benjamin zu verdeutlichen, daß es im Menschen – wie in der Natur – ein »mimetisches Vermögen« gebe, »Ähnlichkeit [zu] erzeugen« (204), das in der »Merkwelt des modernen Menschen« von den »magischen Korrespondenzen [. . .] der alten Völker oder auch der Primitiven« noch erhalten sei. Die wachsende »Hinfälligkeit des mimetischen Vermögens« (206) kann z. B. den Zusammenhang von Mikro- und Makrokosmos nicht mehr fassen (205): Anzunehmen sei, daß »die Gabe, Ähnlichkeiten hervorzubringen – z. B. in den Tänzen, deren älteste Funktion das ist – und daher auch die Gabe, solche zu erkennen, sich im Wandel der Geschichte verändert hat« (211). »In unserem Dasein findet sich [. . .] nicht mehr« (211), was solche Ähnlichkeit möglich machte, sie im Tanz oder anderen kultischen Veranstaltungen als »Nachahmung« erzeugte. Das mimetische Vermögen im eigentlichen Sinne ist ebenso verkümmert wie die Erfahrung, die es – als Übereinstimmung mit »natürlichen Korrespondenzen« (205) – auch nicht mehr gibt, einschließlich der einheitstiftenden und lebensbestimmenden »Anweisung [. . .], eine vorhandene Ähnlichkeit zu handhaben« (206). Was einst sinnlich-mimetische Tätigkeit war, rituell sich erneuernder einheitstiftender Vollzug, ist als Wahrnehmung von Ähnlichkeit im Moment eines Aufblitzens nur »flüchtig, vorübergehend« (207) – allenfalls noch als »unsinnliche Ähnlichkeit« (208, 212) bestimmbar.

Benjamin konstruiert hier einen Zusammenhang zwischen verschiedenen Bedeutungen des Wortes »Lesen«, z. B. »seiner profanen und auch magischen« (209, 211), von denen nur noch die erste übrig ist: »Dies Lesen ist ja das älteste: das Lesen vor aller Sprache, aus den Eingeweiden, den Sternen oder Tänzen. Später kamen Vermittlungsglieder eines neuen Lesens, Runen und Hieroglyphen in Gebrauch« (213, auch 209). »Das Lesen schlechthin« (209) wurde zu einem restringierten von Sprache und Schrift, die die heute »höchste Verwendung des mimetischen Vermögens« (209) sei, nachdem die einstige »mimetische Begabung« (209), aus der konkret-sinnlichen Übung abgezogen, sie als »das vollkommene Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten geschaffen« (209) habe, »unsinnlicher Korrespondenzen« (208).<sup>39</sup> Onomatopoetische Leistungen der Sprache (207, 212) oder die von Benjamin zitierte Einsicht der Graphologie, man könne »in den Handschriften Bilder, oder eigentlich Vexierbilder [. . .] erkennen, die das Un-

<sup>39</sup> »Die Gabe, Ähnlichkeit zu sehen, die wir besitzen, ist nichts als nur ein schwaches Rudiment des ehemals gewaltigen Zwanges, ähnlich zu werden und sich zu verhalten« (210): Das Subjekt ist seitdem »frei«, aber auch ungeschützt – das »Vermögen, ähnlich zu werden«, ist verschollen . . .

bewußte des Schreibers« (208) darin versteckt habe, verweisen indirekt auf das von Benjamin Gemeinte: In der Sprache ist nichts von menschlichem Leben und Tun in der Geschichte verloren, sondern hat seinen dauernden Niederschlag gefunden – die Sprache als »Archiv« oder »Kanon« (207) ist aber, in ihrer alltäglichen Verwendungsweise, gegenüber dem einstigen »mimetischen Vermögen (an das die Vermutung geknüpft wird, der Mensch besitze »keine höhere Funktion«, die durch es nicht »entscheidend [. . .] mitbedingt« (210) sei), museal oder gar petrefakt geworden. Strukturell betrachtet: die correspondances oder »Ähnlichkeiten« treten gerade nicht am Gebrauch der Sprache als Zeichensystem in einem seiner vielfältig wissenschaftlich beschreibbaren Aspekte – als Syntax, Semantik, Pragmatik – hervor, sondern die »wenn man so will, magische Seite der Sprache wie der Schrift« (208) wird dazu zu erinnern nötig. Benjamin weist selbst nicht ohne Grund auf mystische oder theologische Sprachtheorien hin; »empirischer Philologie« sei das Anvisierte nicht »fremd« (208). Natürlich handelt es sich nicht im eigentlichen Sinne mehr um Magie, doch um etwas Verborgenes, das offenbar werden kann. Benjamin beschreibt das »Mimetische der Sprache« (208) als vermittelt mit dem »Semiotischen«, aber gewissermaßen »quer« zu ihm stehend – »verschränkt« (320) war der Ausdruck für die Zeit, in der durch die Korrespondenzen »Aspekte« auf »Ewigkeit« eröffnet werden.<sup>40</sup> Das »Universum der Verschränkung« ist (bei Proust) »die Welt im Stande der Ähnlichkeit« (320): der aufgehobene leere Zeitverlauf, die Fülle und Einheit des Daseins, wo »das Gewesene im taufischen »Nu« sich spiegelt« (320). Für Benjamin kann das Mimetische »nur an etwas Fremdem, eben dem Semiotischen, Mitteilenden der Sprache als ihrem Fundus in Erscheinung treten« (208): »der Flamme ähnlich« (213). Zufall ist es wohl nicht, daß sich über das »Ähnliche« nur in dem Sachverhalt entsprechenden Bildern und Metaphern reden läßt . . .

Der von uns verstandene »Sinn« einer sprachlichen Äußerung ist es gerade nicht, der das »Mimetische« enthält; es ist keine Sache des sprachlich geformten Bewußtseins, sondern ein dem Moment des chockhaften Betroffenenwerdens entsprechendes Überwältigtwerden:

So ist der Sinnzusammenhang, der in den Lauten des Satzes steckt, der Fundus, aus dem erst blitzartig Ähnliches mit einem Nu aus einem Klang zum Vorschein kommen kann. (209)

Es gehört zum kairos, dessen innezuwerden, was vorbei »huscht« (213).

<sup>40</sup> »Was der Gestirnstand vor Jahrtausenden im Augenblicke des Geborenwerdens in einem Menschendasein wirkte, wob sich auf Grund der Ähnlichkeit hinein« (210).

Wenn »Veränderungen im Medium der Wahrnehmung, deren Zeitgenossen wir sind, sich als Verfall der Aura begreifen lassen« (I, 2; 479), und man an dem Begriff »für geschichtliche Gegenstände« (Kunstwerke) die gesellschaftlichen Bedingungen des Verfalls aufzeigen kann, so bedeutet dies eben *nicht* den Verlust der Möglichkeit der Erfahrung des darin Gemeinten schlechthin, sondern ihr Verhaftetsein mit dem einzelnen »entfremdeten« Produkt menschlicher Tätigkeit für den massenhaften Gebrauch. Die »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« (479), wird von Benjamin selbst weiterhin am »Begriff einer Aura von natürlichen Gegenständen« (479) illustriert; und als »Aura am Gegenstand einer Anschauung« werden »die Vorstellungen [. . .] der *mémoire involontaire*« (I, 2; 644) benannt, die sich um ihn gruppieren, was Benjamin zufolge noch der »Erfahrung« entspricht, »die sich an einem Gegenstande des Gebrauchs als Übung absetzt« (644)<sup>41</sup> – was gerade nicht mit der Funktion und Leistung des Gegenstandes deckungsgleich ist (Benjamin erörtert dies mit Vorliebe an der Photographie, vgl. I, 2, 644 ff. und II, 1, 368 ff.). Obwohl dem modernen Bewußtsein die »eigentliche Realität [. . .] in die Funktionale gerutscht« (II, 1; 384) ist.

Die auratische Erfahrung ist im Kern nichts anderes als die spezifische Qualität der »Funde der *mémoire involontaire*« (I, 2; 647) – zugleich bewahren beide die Möglichkeit des Humanen, des Schönen, des Glücks. »Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare« (647) – »in der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes«: Es ist nicht auszublenden, sondern in einer wie immer schwierigen Beziehung präsent zu halten (im Schönen) oder wenigstens als Möglichkeit seines Aufscheinens im Augenblick des »Nu« zu erfahren. An der Daguerrotypie ist für Benjamin »das Unmenschliche«, daß »der Apparat das Bild des Menschen aufnimmt, ohne ihm dessen Blick zurückzugeben. Dem Blick wohnt aber die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt. Wo diese Erwartung erwidert wird [. . .], da fällt ihm die Erfahrung der Aura in ihrer Fülle zu. [. . .] Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf« (646).

Auch hier droht »ein unwiederbringliches Bild [. . .] mit jeder Gegenwart zu verschwinden [. . .], die sich nicht als in ihm gemeint erkannte« (695): Es wäre sonst eine Lebens-Welt erfüllter »Korrespondenzen«, von

<sup>41</sup> So haftet ja auch an der Erfahrung »die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale« (611).

»Glück«. Dieses Phänomen der Belebung und Beseelung im Humanen, in dem sich typologisch Gottes Schöpfungshandeln am Menschen noch einmal unter diesen selbst vollzieht und so den von Hegel geschmähten »Humanus« kreiert, ist beschreib- und analysierbar nur am immer schon Verlorenen bzw. dem, was am Menschen aus der Reaktion auf den (einst im Kult gegenwärtigen) Verlust des »ganz Anderen« erwächst. Was *nicht* gegenwärtig und *nicht* im räumlichen Sinn nah ist, ist damit nicht außer der Welt, sondern verborgen enthalten in einer »Welt im Stande der Ähnlichkeit« (I, 2; 320): nicht im Sinne einer metaphysischen Substanz, trotz der sprachlichen Anleihen Benjamins bei Mystik und Theologie, sondern als »gewesenes Sein« *in der Geschichte*; als Moment in der Zeit, die in unserer Vorstellung von Zeit als fugenlos dichtem Verlauf ins Unendliche von leerer Zukunft nicht aufgeht (vgl. II, 1; 683f.).

Benjamin hat an der Kunst vor allem zu beschreiben versucht, wie sich an der Stelle der unmöglichen Mimesis der »Spielraum der Phantasie auf-tut« (645), der gewissermaßen die Hohlform des »Ergriffenwerdens vom Schönen« (630) kennzeichnet, subjektive Voraussetzung dieser Wirkung ist. Im Gegensatz zu den Einschränkungen der »willentlichen, diskursiven Erinnerung« (645) und der sie regierenden zerspaltenden Vernunft wird die Phantasie »als ein Vermögen« gefaßt, »Wünsche einer besonderen Art zu tun; solche, denen als Erfüllung »etwas Schönes« zgedacht werden kann« (645). Benjamin erörtert dies, unter Bezug auf Valéry, am »Blick, der sich an einem Gemälde nicht sattsehen kann« (645): Ein Gemälde müßte von einem Anblick gerade *dies* wiedergeben; jede »Erfüllung« wäre mithin paradox: »Womit es den Wunsch erfüllt, der sich in seinen Ursprung projizieren läßt, wäre etwas, was diesen Wunsch unablässig nährt« (645). Die »Lust am Schönen« wird damit »unstillbar«, ist gerade, daß in ihr »das Bild der Vorwelt« erscheint, »die Baudelaire durch die Tränen des Heimweh verschleiert nennt« (645). Der »Zauber der Ferne« bewirkt träumerische »Verlorenheit« (650) an sie, die zugleich die einzige Möglichkeit des Sich-Findens einschließt: Distanz ist die Bedingung der plötzlichen, chockhaften Erfahrung der Nähe.

Noch einmal ist ein kurzer Rückgriff nötig, konzentriert sich doch hier, am Modell der ästhetisch vermittelten Korrespondenzen und ihrer Aporien, Benjamins Konzept von Geschichte. Es geht um die »Wahrheit [. . .], daß nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist« (694). Das behauptet ein Prinzip radikaler Immanenz – und zugleich ihre qualitative Unabgeschlossenheit angesichts einer nicht eingelösten Vergangenheit, aus der noch einiges offensteht und nicht erledigt ist. Die Zeit-Erfahrung der Verschränkung von Vergangenheit und Zukunft,

durch das Nu der Gegenwart hindurchgehend, berührt die Glücks-Erfahrung, die an das Aufblitzen solcher Korrespondenzen mit dem Fernen, Unnahbaren gebunden ist: Das »Bild von Glück, das wir hegen, [ist] durch und durch von der Zeit tingiert [. . .], in welche der Verlauf unseres eigenen Daseins uns nun einmal verwiesen hat« (693). Die »Reflexionen über den Begriff der Geschichte« versuchen diese unentrinnbare, von der Vergangenheit her gefüllte und zunächst scheinbar endlose Geschichte von der »Vorstellung des Glücks« (693) her als Einheit zu begreifen. Die kann in der Dauer des Glücks nicht liegen, denn es ist an den »Augenblick« gebunden, der aus unserem Leben in der Zeit, an die wir als eine »reißende« gefesselt sind, blitzartig heraustritt und uns ins Auge fällt. In der »Vorstellung« des Glücks, so Benjamin, schwingt »unveräußerlich die der Erlösung mit« (693) – wie in der »Vorstellung von Vergangenheit« (693), dem unwiederbringlichen schönen »Bild der Vorwelt« (645). Nie sich ganz erfüllendes Glück in der Ekstase der Zeit, dem vergehenden Augenblick: als Glück, jenseits aller Vorstellung, wäre es jene »Erlösung«: »Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird« (693). Sie erfüllt sich nur, zum Ganzen einer Zeit, in der alle ihre einzelnen Momente aufgehoben sind, Vergangenheit mehr ist als vergangene Zeit, wenn sie nicht »nur als Bild [. . .] festzuhalten« (695) sein könnte.

Glück und *Vorstellung* der – unerreichten – Erlösung konvergieren. Das liegt an der Paradoxie der zeitlosen Zeit: des »Aufblitzens« (II, 1; 206), an das die Wahrnehmung der »Ähnlichkeit« gebunden ist (die *nicht* Identität meint), im »Nu« (206):

Auf den Begriff einer Gegenwart, die nicht Übergang ist sondern in der die Zeit entsteht und zum Stillstand gekommen ist, kann der historische Materialist nicht verzichten. Denn dieser Begriff definiert eben *die* Gegenwart, in der er für seine Person Geschichte schreibt (702),

denn er »stellt [. . .] eine Erfahrung mit ihr, die einzig dasteht«, um im zitierten Sinn von ihr *erzählen* zu können. Erlösung ist für Benjamin kein utopischer Begriff, keine theologische Vorstellung eines »von außerhalb der Weltgeschichte« in diese eingreifenden Heilsgeschehens (wenn auch ohne die Tradition und die Macht solcher Vorstellungen kaum zu entwickeln). Der »Index«, der innergeschichtlich »auf Erlösung« verweist, ist aktualisierbar allein durch die »uns wie jedem Geschlecht, das vor uns war«, mitgegebene »schwache messianische Kraft [. . .], an welche die Vergangenheit Anspruch hat« (694). Die »Jetztzeit«, der Moment, in dem die Vergangenheit »als Bild« (695), als »wahres Bild« festzuhalten ist, dient »als Modell der messia-

nischen« und faßt »in einer ungeheuren Abbeviatur die Geschichte der ganzen Menschheit« (703) zusammen. Sie ist die strukturelle Mitte, die Achse einer »Konstruktion«, deren Gegenstand die Geschichte als ganze ist (701). Die Rede von der *schwachen* messianischen Kraft ist die Metapher einer Hoffnung, eine radikal verweltlichte Geschichte nicht in der »Vorstellung eines Fortschritts des Menschengeschlechts in der Geschichte« als »eine homogene und leere Zeit durchlaufenden Fortgangs« (701) lesen zu müssen, sondern in einer in der Erfahrung aufblitzenden besonderen Konstellation ihrer Zeichen, wie in der Konstellation, der Konjunktur von Gestirnen, eines unverfügbaren Sinnes innezuwerden, wo im »Bild der Vergangenheit« die Gegenwart sich als »in ihm gemeint« – und unvollendet – erkennt (695): In die Gegenwart als »Jetztzeit« sind »Splitter der messianischen eingesprengt« (704). In einem Paralipomenon zu den Thesen »Über den Begriff der Geschichte« hat Benjamin die »Beziehung [. . .] der Vergangenheit zur Gegenwart eine dialektische, sprunghafte« (I, 3; 1243) genannt; ihre Spannung tritt im Moment der Plötzlichkeit<sup>42</sup> als »historische Erkenntnis« im »Bild aus dem unwillkürlichen Eingedenken, [. . .] das im Augenblick der Gefahr dem Subjekt der Geschichte sich plötzlich einstellt«. Niemand anderes als das menschliche Subjekt (bzw. für Benjamin das Proletariat) ist das Subjekt dieser »Universalgeschichte« als »messianischer« (1238), zu erfüllender. Die »Tradition« erscheint in diesem Zusammenhang, anti-historisch, »als das Diskontinuum des Gewesenen« (1236) – in ihrem Erfassen konstituiert sich im Begreifen diese Geschichte als im Umschlag, auf dem Sprung begriffene. Im sogenannten »Theologisch-politischen Fragment« von 1920/21 hat Benjamin mit aller Deutlichkeit die Differenz seiner Geschichtskonzeption von einer theologischen erklärt: »das Reich Gottes [ist] nicht das Telos der historischen Dynamis; es kann nicht zum Ziel gesetzt werden. Historisch gesehen ist es nicht Ziel, sondern Ende« (II, 1; 203). Scharf formuliert: »Der Messias bricht die Geschichte ab; der Messias tritt nicht am Ende einer Entwicklung auf« (I, 3; 1243) – Er ist das ganz Andere im Verhältnis zur sprunghaft-dialektischen Geschichte der Menschen. »Erlösung« bleibt deshalb Metapher: »Die Ordnung des Profanen hat sich aufzurichten an der Idee des Glücks« (II, 1; 203). Das »Glücks-suchen der freien Menschheit« (204) befördere, wie ein Vektor in einem Verbund verschieden gerichteter Kräfte, auch »das Kommen des messianischen Reiches« (204). Wenn »das Profane« nicht als »Kategorie« des messianischen Reichs, aber als eine, »und zwar der zutreffendsten eine, seines

<sup>42</sup> Vgl. dazu die außerordentlich instruktiven Aufsätze von Karl Heinz Bohrer, Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, (es 1058), Frankfurt 1981.

leisesten Nahens« (204) gelesen wird, so insistiert Benjamin auch hier auf einer Dialektik wechselseitiger metaphorischer Bestimmungen, denn die »Ordnung des Profanen« ist ja auf die »schwache messianische Kraft« jedes Geschlechts verwiesen: »Freilich fällt erst der Erlösten Menschheit ihre Vergangenheit vollauf zu« (I, 2; 694), aber eben als Vollendung der Ordnung des Profanen. So bleibt gerade vor der Vorstellung von Erlösung die des Glückes geschichtlich zutiefst ambivalent und in einem strengen Sinn gegen das Nicht-Irdische abgedichtet: »Im Glück erstrebt alles Irdische seinen Untergang, nur im Glück aber ist ihm der Untergang zu finden bestimmt« (204). Dies ist kein Übergang, sondern wäre das Ende – käme wirklich der Messias:

Erst der Messias selbst vollendet alles historische Geschehen, und zwar in dem Sinne, daß er dessen Beziehung auf das Messianische selbst erst löst, vollendet, schafft. Darum kann nichts Historisches von sich aus sich auf Messianisches beziehen wollen. (203)

Wenn Benjamin in seinen späteren Texten, wie oben zitiert, vom Messianischen spricht, dann um im metaphorischen Sprachgebrauch selbst *Ähnlichkeit* zu verdeutlichen; »messianisch« ist nicht so sehr das – unabsehbare – Ende der historischen Zeit, sondern die mögliche »Stillstellung des Geschehens« (I, 2; 703) – im ausgezeichneten Moment der Gegenwart, wo das »wahre Bild« der Vergangenheit aufscheint und zugleich vice versa das der Zukunft entwirft.

Das, was als Ereignis etwas vom Charakter des Messianischen hat, geht doch, sieht man auf die geschichtsphilosophische Erfahrung, die es auslöst, auf ein »konstruktives Prinzip« (702) zurück:

Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert. (702f.)

Das Denken kehrt die am Subjekt Erfahrung stiftende, schockhafte Durchschlagung seiner Abwehrmechanismen um und gegen die »objektiven« geschichtlichen Verhältnisse, deren unbegriffene »Masse der Fakten« nur »die homogene und leere Zeit« (702) ausfüllt. Dies *soll* eine andere Geschichte, die der »ganzen Menschheit« (703) umgreifen.

Der historische Materialist geht an einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt. In dieser Struktur erkennt er das Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens, anders gesagt, einer revolutionären Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit. (703)

Die Struktur, die er als »Zeichen« liest, ist aber der konstruktiven Kraft seiner eigenen »schwachen messianischen Kraft« zu verdanken, indem die sich in den (geschichtlich vorgegebenen) Begriff der Monade transferiert, in dem ja »Irdisches« an »Göttlichem« teilhat. Natürlich ist das ein Zirkel, der zudem in der Sprache jener Vergangenheit formuliert werden muß, die nicht mehr substantiell gültig ist. Die »Rettung« der Vergangenheit als Zukunft ist das innergeschichtliche Denkmodell möglicher »Erlösung«: Es geht darum, »im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen« (695). Peter Szondi hat treffend formuliert, Benjamins »Suche nach der »verlorenen Zeit« sei »eine Suche nach der verlorenen Zukunft«.<sup>43</sup> Dafür muß in der »Jetztzeit [. . .] die Geschichte der ganzen Menschheit« (703) zusammengefaßt werden können: durchaus, im Hegelschen Sinn, ein »Begriff« der Geschichte, dessen »Wahrheit« die Einheit des Subjektiven und Objektiven als werdende ist. Das Aufsprengen des »homogenen Verlaufs« der Geschichte hat, so Benjamin, seinen Ertrag darin,

daß *im* Werk das Lebenswerk, *im* Lebenswerk die Epoche und *in* der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben. Die nahrhafte Frucht des historisch Begriffenen hat die Zeit als den kostbaren, aber des Geschmacks entratenden Samen in ihrem *Innern*. (703)

Das Bild enträtselt und verhüllt zugleich – nicht ohne Grund kann Benjamin, was er sagen will, nur noch metaphorisch-poetisch sagen –, daß aus dem, was wir als unsere Vergangenheit uns einverleibt, verdaut, historisch begriffen haben, wir doch hinter uns zurücklassen müssen, woraus sich der naturwüchsige Kreislauf von Same und Frucht wieder herstellt, der in der Jetztzeit doch durchbrochen sein sollte. Das Innehalten ist die Chance des Denkens, die doch nicht mehr als den »Funken« der Hoffnung meint festhalten zu können, in der Sprache als Zeichensystem zur Verständigung ihn aber auslöscht, wenn sie nicht in Benjamins Sinn »mimetisch«, gewissermaßen per nefas ihn beständig anfachen kann. So wie die Vergangenheit nur als »unwiederbringliches Bild« (695) zu erfahren ist, kann man sich ihrer eigentlich nicht »bemächtigen«, sondern sie allenfalls ebenso als Bild, als Prospekt an den Horizont dessen malen, was als Zukunft kommen soll. Was Benjamin »Denken« nennt, ist an die noch mögliche Weise des Sprechens gebunden; und wie der »Engel der Geschichte«, der sein »Antlitz der Vergangenheit zugewendet« (697) hat, gegenüber dem Sturm, der »vom Paradiese her« weht, seine Flügel nicht mehr schließen kann (698) – kaum, daß er zurück fliegen will –, und »unaufhaltsam in die Zukunft

<sup>43</sup> Peter Szondi, *Hoffnung im Vergangenen*. Über Walter Benjamin, in: *Schriften II*, (st w 220) Frankfurt 1978, S. 287.

getrieben wird, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst« (698), so müßte der Moment des »Nu« diesen Sturm stillstellen, damit in ihm das Bild der Vergangenheit (als »Paradies«) als das unausgeschöpfte der Zukunft deutlich werden könnte. Der von Benjamin so genannte »Sprung unter den freien Himmel der Geschichte« – »der dialektische als den Marx die Revolution begriffen hat« (701) – findet, als Same des Zukünftigen, seinen Platz nur im »Innern« der »nährhaften Frucht des historisch Begriffenen«: Er bleibt *sprachliches Ereignis* – und damit im Rahmen jener zirkelhaften Selbstbezüglichkeit des Sprechens, das die Magie des wirkungsmächtigen »Lesens« aus der Konstellation von Dingen beerbt, aber zugleich beseitigt hat, um als »Quellpunkt der Poesie« (647, Anm.) fruchtbar zu werden. Die Sprache als

die höchste Stufe des mimetischen Verhaltens und das vollkommenste Archiv der unsinnlichen Ähnlichkeit: ein Medium, in welches ohne Rest die früheren Kräfte mimetischer Hervorbringung und Auffassung hineingewandert sind, bis sie so weit gelangten, die der Magie zu liquidieren (II, 1; 213)

kann selbst nur noch *Bilder* entwerfen, um wahrgenommene Bilder auf verborgene zu beziehen. Es ist die Konstruktion der Geschichte aus dem Geist der Poesie, und sie nennt sich selbst materialistisch . . . Im Gegensatz zu den Juden, denen »die Zukunft [. . .] nicht zur homogenen und leeren Zeit« wurde, weil »in ihr [. . .] jede Sekunde die kleine Pforte [war], durch die der Messias kommen konnte« (704), kann die Konstruktion einer Geschichte als universal und transzendenzlos,<sup>44</sup> die zugleich die einer menschlichen Selbst-Erlösung sein könnte, zu nichts anderem als einer Konvergenz von Bildern führen, nicht zu ihrer Konvergenz mit der Wirklichkeit der Dinge; deren Schein wird verworfen, wenn das »neue Jerusalem« hereinbricht und die alte Welt überwindet. Im »Theologisch-politischen Fragment« hat Benjamin, anknüpfend an den Zusammenhang von Glück und Untergang, Vergänglichkeit, mit schneidender Schärfe die sonst oft bemüht verkleinerte Differenz festgehalten, auf der seine Spielart der »Überwindung des Historismus«<sup>45</sup> verborgen aufrucht: die Rede vom Glück ist die falsche, das Negativ dessen was ist.

<sup>44</sup> Allenfalls könnte man noch an Lukács' Formel von der »Immanenz der Transzendenz« (aus der »Theorie des Romans«, zuerst 1916 erschienen) denken – was wäre dieser für die Bewußtseinsgeschichte im ersten Drittel unseres Jahrhunderts so zentrale Text ohne die Romantik, bei der er nicht nur seinen Titel geborgt hat . . .

<sup>45</sup> Dazu bis heute im wesentlichen nicht überholt Lothar Köhn, *Überwindung des Historismus. Zu Problemen einer Geschichte der deutschen Literatur zwischen 1918 und 1933*, DVJs 48, 1974, S. 704–766 und 49, 1975, S. 94–165. – Zu einigen Aspekten der Problemgeschichte auch vom Verf.: *Volk des Zorns. Studien zur »poetischen Mobilmachung« in der deutschen Literatur am Beginn des Ersten Weltkriegs* . . ., München 1979.

Während freilich die unmittelbare messianische Intensität des Herzens, des innern einzelnen Menschen durch Unglück, im Sinne des Leidens hindurchgeht. Der geistlichen restitutio in integrum, welche in die Unsterblichkeit einführt, entspricht eine weltliche, die in die Ewigkeit eines Unterganges führt und der Rhythmus dieses ewig vergehenden, in seiner Totalität vergehenden, in seiner räumlichen, aber auch zeitlichen Totalität vergehenden Weltlichen, der Rhythmus der messianischen Natur, ist Glück. Denn messianisch ist die Natur aus ihrer ewigen und totalen Vergängnis. (204)

Der Rhythmus des ewig vergehenden Weltlichen wird zum »Glück« – nur die ewige und totale »Vergängnis« der Natur ist »messianisch«.<sup>46</sup> Geschichte ist in solcher Perspektive auch Natur: als ewig sich umwälzende, vernichtende und erneuernde (aber die ist auch *mehr*, sofern in ihr, der Natur, im Schimmer der Aura Schönes erscheinen kann). Der Abstand zur »geistlichen restitutio in integrum« zerreißt den Zusammenhang von Geist und Welt, und nur noch die Intensität des Leidens gibt über das »Messianische« im »innern einzelnen Menschen« Aufschluß. Die Intensität der defizienten Selbst-Erfahrung wird umgewendet in das Postulat, hierin die Kraft des Messianischen zu erfassen . . . Die Zukunft, die jene Vergangenheit als »Leiden« noch entbinden kann, ist nur mehr seine »Ewigkeit«. Die »Idee des Glücks«, die eine Ordnung des Profanen stiften soll, ist nur zu haben als »Ewigkeit des Untergangs«; nur das vergehende Weltliche entspricht dem »Rhythmus der messianischen Natur«. Die »Rettung«, die das »dialektische Bild als ein aufblitzendes« als »das des Gewesenen« – »dergestalt und nur dergestalt« – vollziehe, so hat Benjamin es in den späten »Zentralpark«-Fragmenten von 1939/40 noch einmal zu benennen versucht, »läßt sich immer nur als auf der Wahrnehmung von dem unrettbar sich verlierenden gewinnen« (I, 2; 682). Das unrettbar sich Verlierende ist aber nur dort ganz ernst genommen, wo es wirklich unrettbar verloren gehen kann und in keinem »Inventar« oder »Kanon« »unsinnlicher Ähnlichkeiten« doch aufbewahrt bleibt.

Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Daß es »so weiter« geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende sondern das jeweils Gegebene. (683)

<sup>46</sup> In diesem Zusammenhang hat es Benjamin bezeichnenderweise für nötig gehalten, mit »Nachdruck« Baudelaire von Nietzsches »Idee der ewigen Wiederkunft« abzuheben; bei Baudelaire liege »der Akzent auf dem Neuen«, das mit heroischer Anstrengung dem »Immerwiedergleichen« abgewonnen werde, bei Nietzsche auf dem Immerwiedergleichen, dem der Mensch mit heroischer Fassung entgegensieht (I, 2; 673, vgl. auch 687). *Beides* aber sind gleichermaßen Verfassungen der Moderne, denn um diese »zu leben, bedarf es einer heroischen Verfassung« (577).

Die Idee der Rettung, die der Geschichte als Katastrophe entgegengestellt wird, ist aber, das hat sich immer wieder gezeigt, nicht aus der so bestimmten Geschichte, sondern nur aus der Macht der Bilder, dem Wunschtraum von der Präsenz eines wenn auch »schwach« Messianischen mitten im Fortschritt abzuleiten: »Die Rettung hält sich an den kleinen Sprung in der kontinuierlichen Katastrophe« (683) – eben *doch* wie die Juden auf »die kleine Pforte« schauend, »durch die der Messias treten konnte« (704).

Das Problem liegt darin, daß Benjamins Begriff des Messianischen zutiefst zweideutig bleibt und sich von ihm als innergeschichtlichem Moment (als »Splitter«, »Kraft«, »Natur«) gegen deren Katastrophe nur reden läßt, wenn es wie die von Benjamin verworfene »negative Theologie« (I, 2; 481) das Gemeinte als »anwesend im Abwesenden« bestimmt. Die Wahrnehmung der Ähnlichkeit im Aufblitzen »huscht« zwar vorbei, »die Heimat ihres Geisterdaseins aber ist die Sprache, die im schnell verhallenden Laut ihrer Worte dieses schnellste und flüchtigste Geschöpf beschwört: die Ähnlichkeit« (so in einer Aufzeichnung wohl von 1933; II, 3; 956). Dies wäre ein zirkulärer Rückgang auf die oben angesprochene Sprachproblematik – wenn Benjamin nicht durch eine sprach-theologische Vorentscheidung insgeheim sich aus den Schwierigkeiten seines Lesers schon gerettet hätte. So scheint mir im Rückgriff auf den Aufsatz von 1916 »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, dessen lange Nachwirkung beim Autor aus Benjamins Briefen zu ersehen ist (II, 3; 931 ff.), begreiflich, daß das mimetische Vermögen in und an der Sprache und das Messianische in der Geschichte zwei abgeleitete und nur noch schwer zu erkennende Aspekte *eines* fundierenden Sachverhalts sind: der durch Gottes Schöpfung aus Sprache gestifteten Einheit eines immer noch sprechend und in Sprache sich entfaltenden Zusammenhangs von Schöpfer und allen seinen Schöpfungen.<sup>47</sup> Es ist Benjamins Interpretation der Genesis (bei der er mehrfach Hamann zitiert).

»Gottes Schöpfung vollendet sich, indem die Dinge ihren Namen vom Menschen erhalten, aus dem im Namen die Sprache allein spricht« (II, 1; 144). Sie ist sein »geistiges Wesen« – dessen Gleichsetzung mit dem »sprachlichen Wesen« (146) geht letztlich auf einen »Begriff der Offenbarung« (146) zurück, der »die Unantastbarkeit des Wortes für die einzige und hinreichende Bedingung und Kennzeichnung der Göttlichkeit des geistigen Wesens, das sich in ihm ausspricht« (146f.), meint.

<sup>47</sup> Vgl. dazu Schwarz (Anm. 15); der Essay bedürfte einer gesonderten, noch genaueren Auslegung.

Die Möglichkeit einer »Übersetzung der Sprache der Dinge in die des Menschen« wird wirklich, indem er ihnen Namen gibt, »die Übersetzung des Namenlosen in den Namen« (151): »Die Objektivität dieser Übersetzung aber ist in Gott verbürgt« (151)! Die Aufgabe des Menschen, nach Gottes Vorbild, aber in seiner Sprache »die Dinge zu benennen« (151), wäre unlösbar, »wäre nicht die Namenssprache des Menschen und die namenlose der Dinge in Gott verwandt, entlassen aus demselben schaffenden Wort« (151). Das Wort, das »etwas mitteilen soll außer sich selbst«, ist der »Sündenfall des Sprachgeistes« (153). Die Sprache als Mittel (der Erkenntnis, des Urteils) wird »damit auch an einem Teile jedenfalls zum bloßen Zeichen [. . .]« (153), bereitet die Sprachenvielfalt und Sprachverwirrung vor, als

Abkehr von jenem Anschauen der Dinge, in dem deren Sprache dem Menschen eingeht, [. . .] um die gemeinsame Grundlage des schon erschütterten Sprachgeistes den Menschen zu rauben. [. . .] Zur Verknächtung der Sprache im Geschwätz tritt die Verknächtung der Dinge in der Narretei fast als deren unausbleibliche Folge. (154)

Die nun stumme Natur trauert – »die Traurigkeit der Natur macht sie verstummen« (155), denn sie fühlt sich nur noch »durch und durch erkannt vom Unerkennbaren« (155); die »Menschensprachen« sind nur noch Gebrauchsmittel, nicht mehr durchsichtig für das in ihnen Benannte. Allein in den Sprachen der Künste bleibt etwas von der »Sprache der Dinge« – die »Sprache der Poesie« sei noch »in der Namenssprache der Menschen, wenn nicht allein, so doch jedenfalls mit fundiert« (156).<sup>48</sup> Benjamin hält daran fest, auch im Zustand der Depravierung des Einen, Ganzen, nach dem Verlust der Seligkeit (154), daß die Sprache als »Mitteilung des Mittelbaren« zugleich Symbol des Nicht-Mittelbaren« (156) sei, also in sich zwispältig geworden. Einem »gereinigten Begriff« (157) von Sprache aber bleibt sie Medium der Mitteilung des geistigen Wesens: »Der ununterbrochene Strom dieser Mitteilung fließt durch die ganze Natur vom niedersten Existierenden bis zum Menschen und vom Menschen zu Gott« (157). Angefangen bei der »namenlosen stummen Sprache« der Natur, »dem Residuum des schaffenden Gotteswortes«, ist »alle höhere Sprache [. . .] Übersetzung der niederen, bis in der letzten Klarheit sich das Wort Gottes entfaltet, das die Einheit dieser Sprachbewegung ist« (157).

Dieser meditative, vielleicht dichteste Text Benjamins verdeutlicht schon nach wenigen Lektüren die Fundierung aller Erfahrung und aller nicht-mitteilenden Sprache als Ereignisse geistiger Beziehungstiftung im Wort

<sup>48</sup> »Übrigens ist die Mitteilung der Dinge gewiß von einer solchen Art von Gemeinschaftlichkeit, daß sie die Welt überhaupt als ein ungeschiedenes Ganzes befaßt« (156): In ihnen wird das Ganze noch immer artikuliert.

Gottes, das die Einheit auch der »Sprachbewegung« des Autors Benjamin gewährt. Hier hat das Sprechen vom Paradies und vom Messias seinen Grund: sein Fundament, seine Tiefe, seinen Abgrund. Nur von dieser Sprachbewegung her läßt sich die Geschichte als Sündenfall zur verfehlten »Ordnung des Profanen« zurückrufen. Die Reflexionen des Essayisten Benjamin sind immer noch Auslegung des Wortes und der Sprache, die »im Anfang« war.

Damit soll es hier genug sein. Benjamin hat in einem erhellenden Bild den Grundantrieb seiner Philosophie erläutert und damit der Wahrheit seines Denkens auf selbst-ironische Weise in dem die Ehre gegeben, was auf den ersten Blick als Betrug erscheinen kann (auf den zweiten diesen dann als Gestalt der Wahrheit demaskiert) – in der ersten der Thesen »Über den Begriff der Geschichte«:

Bekanntlich soll es einen Automaten gegeben haben, der so konstruiert gewesen sei, daß er jeden Zug eines Schachspielers mit einem Gegenzuge erwidert habe, der ihm den Gewinn der Partie sicherte. Eine Puppe in türkischer Tracht, eine Wasserpfeife im Munde, saß vor dem Brett, das auf einem geräumigen Tische aufruhete. Durch ein System von Spiegeln wurde die Illusion erweckt, dieser Tisch sei von allen Seiten durchsichtig. In Wahrheit saß ein buckliger Zwerg darin, der ein Meister im Schachspiel war und die Hand der Puppe an Schnüren lenkte. Zu dieser Apparatur kann man sich ein Gegenstück in der Philosophie vorstellen. Gewinnen soll immer die Puppe, die man »historischen Materialismus« nennt. Sie kann es ohne weiteres mit jedem aufnehmen, wenn sie die Theologie in ihren Dienst nimmt, die heute bekanntlich klein und häßlich ist und sich ohnehin nicht blicken lassen darf. (693)

Natürlich gewinnt damit der Zwerg, er beherrscht das Spiel; die Puppe ist nur das Vehikel des Betruges . . .

Wenn der Umweg dieser Lektüre wieder zum Ausgang, der das Ziel ist, zurückführt, dann mag es an Walsers Text wenig neues zu lesen geben, aber in den Differenzen schärfen sich noch einmal bestimmte Aspekte. Walsers Text insistiert einzig auf der Dauer der traumhaften glücklichen Vorstellung und ihrer funktionalen Begründung im nicht aufhebbaren Zwiespalt von entfremdeter Arbeitswelt und glück-leerer Erfahrung, die allein von der Leistung der Imagination ausgefüllt wird, wenn sie das an der Realität Erkannte um-bildet in den glänzenden Schein der Vorstellung. Die Differenz aber bleibt – der Schein des Glücks, an dem der Zuschauer auf diese Weise teilhat, setzt sie geradezu als unaufhebbar voraus. Walser führt die in sich gespaltene Existenz im Widerspruch vor, der für den Zuschauer dauert,<sup>49</sup> und es bleibt dem Leser des Textes überlassen, sich

<sup>49</sup> Die Erfahrung im Theater eröffnet ihm einen möglichen Zugang zur Kunst: die Pro-

einen Reim darauf zu machen. Vielleicht soll er gerade das; aber er tut es auf eigenes Risiko.

Proust läßt seinen Autor, der am Ende sein Leben als »das aus unbekanntem Zeichen [. . .] bestehende Buch« (13, 286) in seinem »Innern« beschreibt, sich retten, indem er sich als Autor begreift, weil »dieses Lesen in ihm einen Schöpfungsakt« (13, 286) darstellt, in dem der Künstler Gott und neuer Adam in einem ist: »[. . .] daher aber nun ist die Kunst das Wirklichste, was es gibt, die strengste Schule des Lebens und das wahre Jüngste Gericht«. Indem der Autor »in sich selbst« (13, 498) liest, einem Buch, das »das einzige [ist], dessen Zeichen die Wirklichkeit selbst in uns eindrückt oder -druckt« (13, 286), wie die Leser in seinem Buch später »die Leser ihrer selbst« (13, 497) sein werden, hebt sich die Differenz von Leben und Kunst auf. Der Autor kann nur noch durch sie seines Lebens inne werden, weil das Kunstwerk nicht nach Belieben geschaffen wird, sondern »in uns bereits präexistiert« (13, 287), als »notwendig zugleich und verborgen« zu entdecken ist. Das »Glück« des Autors stellt sich ein, wenn die Kunst uns zur »Entdeckung« unseres »wahren Lebens«, der »Wirklichkeit« verhilft, »wenn uns ein Zufall die wirkliche Erinnerung daran entgegenträgt« (288), jene Vergangenheit, »deren Essenz die Dinge in sich aufbewahren« (294) und deren man in einem Moment »außerhalb der Zeit« (274) inne wurde. Die sich dabei einstellende »unbändige Lust zu leben« (275) begreift sich schließlich als Leben, das nur »in einem Buch verwirklicht werden könnte« (497), so daß die Zeit (als »mein Leben«, »ich selber«) »mich, der ich auf ihrem schwindelnden Gipfel hockte und mich nicht rühren konnte, ohne sie ins Gleiten zu bringen, gewissermaßen trug« (517). Das Leben des Autors wird im Bild solchen gefährdeten Gleichgewichts festgehalten: Seine mögliche Dauer ist nur dieser verewigte Moment – das Kunstwerk aber geht, gelesen, ins dauernde Leben ein (nicht nur in die Bibliotheken):

[. . .] das grausame Gesetz der Kunst besteht darin, daß die Wesen sterben und wir selbst sterben und dabei alle Leiden bis auf den Grund ausschöpfen, damit das Gras nicht des Vergessens, sondern des ewigen Lebens sprießt, der derbe, harte Rasen fruchtbarer Werke, auf dem künftige Generationen heiter, ohne Sorge um die, die darunter schlafen, ihr »Frühstück im Freien« abhalten werden. (505)

Prousts Satz »die wahren Paradiese sind Paradiese, die man verloren hat« (273) ist ja nicht anders zu verstehen, als daß das Verlorensein, das Ver-

duktion schöner Vorstellungen und Bilder in seiner Innerlichkeit, in den Bildern und Vorstellungen der gemeinsamen literarischen Tradition, die sich als gleich mit »vielen anderen Leuten« behaupten läßt und so eine »Menge« von phantasierenden und träumenden Einzelnen erzeugt.

gessen die Bedingung des Wiederfindens ist, das dem jähren Zufall (269) unterliegt, aber »im Bereich [...] des eigenen Empfindens« als dem der für jeden einzelnen existierenden Wirklichkeit doch auch einen Ort des möglichen Gelingens hat, wo es »außerhalb der Zeit« ist, auf Grund einer momentanen »Identität zwischen Gegenwart und Vergangenheit« (274).

Benjamin hat sich dagegen gewehrt, der Kunst die Leistung der Veröhnung von Verlorenem und eigenem Verlorensein in den Dissonanzen der modernen Kultur noch zuzutrauen. »Die Moderne muß im Zeichen des Selbstmords stehen, der das Siegel unter ein heroisches Wollen setzt, das der ihm feindseligen Gesinnung nichts zugesteht« (I, 2; 578). Diese »heroische Passion« ist die letzte ästhetische Geste des scheiternden Subjekts, dessen »natürlicher produktiver Elan« an den Widerständen der Moderne »erlahmt«. Das »moderne Leben« als »Fundus der dialektischen Bilder« ist aber nur denkbar, wenn die Möglichkeit der Korrespondenzen im »Nun« auch der Geschichte im ganzen theologisch-mystisch, vom verdeckten Rückbezug auf den Gott der Schöpfung aus Sprache, schon einkonstruiert ist.

Entrinnt man, auf die eine oder andere Weise, der inneren Unwahrheit einer Vorstellung vom »wahren Leben«, in der sich »Glück« nicht nur imaginieren oder konstruieren ließe, äußere und innere Welt *einem* Gesetz gehorchten, *einer* Erfahrung unterstünden?

Wenn der Philosophiehistoriker Habermas recht hat, dann hat Hegel als erster Philosoph »einen klaren Begriff der Moderne entwickelt«<sup>50</sup>, vor allem in der Hinsicht, daß sie sich nicht mehr am Vorbild einer anderen Epoche orientiert: »sie muß ihre Normativität aus sich selber schöpfen.« Ihre »Begründung [...] aus sich selbst« erfolgt bei Hegel vom Prinzip der »Subjektivität« her – zunächst als Kritik der Moderne und ihrer »falschen« Spielarten von Subjektivität, bis Hegel in der spekulativen Ineinssetzung von Subjekt und Substanz in der Selbst-Reflexion des Absoluten und seiner Selbst-Auslegung – im Bereich des »objektiven« Geistes von Gesellschaft und Staat, des »absoluten« Geistes von Kunst, Religion und Philosophie – schließlich das Ganze als Prozeß der Selbst-Reflexion mit sich selbst vermittelt. Die Philosophie bringt die Moderne auf den Begriff und schließt sie dabei zugleich ab, ihre Geschichte als die der Widersprüche und falschen Vermittlungen im Begriff versöhnt hinter sich lassend.

<sup>50</sup> Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, 3. Aufl. Frankfurt 1986, S. 16, 27.

Die Philosophiegeschichte ist bekannt. Daß der junge Marx die Hegelsche Gleichung von geschichtlich entfalteteter, in sich reflektierter Vernunft und Wirklichkeit meta-kritisch wieder aufbrach, ebenso; als »Transsubstitution in Fleisch und Blut«<sup>51</sup> gegenüber der bloßen »Erscheinung einer Vermittlung, welche die wirkliche Idee mit sich selbst vornimmt, und welche hinter der Gardine vorgeht.«<sup>52</sup>

Proust und Benjamin greifen, von Hegel und Marx her gesehen, auf systematisch Überholtes zurück: Kunst und Theologie.<sup>53</sup> Die Moderne zeigt sich als *nicht* erledigt. Von Baudelaire, Proust und Benjamin her bleibt die Moderne als Epoche der »Entzweiung«, Zerrissenheit und Barbarei (für Benjamin gipfelt sie im Faschismus) auf Rettung angewiesen, die ihrem »Fortschritt«, ihrer ständigen internen Modernisierung entgegenwirkt und nicht aus ihr selbst genommen werden kann – denn sie selbst hat keine »Substanz«, weil sie, nach Hegel und Marx, auf deren *Begriff* selbst verzichtet.<sup>54</sup> Man könnte sie danach, wenn man auch den Voraussetzungen und Implikationen der beschriebenen Rettungsversuche bei Proust und Benjamin *nicht* folgen kann, geradezu als »die Epoche, die nicht zu retten«,

<sup>51</sup> Texte zu Methode und Praxis (vgl. Anm. 6), S. 108.

<sup>52</sup> Kritik der Hegelschen Staatsphilosophie, zitiert nach Karl Marx, *Die Frühschriften*, hg. v. Siegfried Landshut, Stuttgart 1953, S. 24.

<sup>53</sup> Wenn es, so Hegel, darauf ankommt, »in dem Scheine des Zeitlichen und Vorübergehenden die Substanz, die immanent, und das Ewige, das gegenwärtig ist, zu erkennen« (7, 25), dann kann sich Benjamin *darin* nicht mehr erkennen – die Differenzen liegen in den Strukturen der Reflexionsprozesse im ganzen.

<sup>54</sup> Habermas selbst hat dem gegenüber versucht, den von Hegel theoretisch eröffneten »philosophischen Diskurs der Moderne«, gegen dessen Abschluß im System der Transzendentalphilosophie, unter Verzicht auf »starke Begriffe von Theorie, Wahrheit und System« (Moderne, 246 Anm. 74), aber im Rückgriff auf den jungen Hegel, mit einem »bescheidener« gefaßten »Begriff der Vernunft« (Moderne, 57) fortzusetzen – der »Vernunftbegriff der Geschichte« bleibe für den Diskurs der Moderne »konstitutiv« (Moderne, 69 Anm. 4); mit »fallibilistischem Bewußtsein« zwar, aber nach wie vor mit der Philosophie als »Hüterin der Rationalität im Sinne eines unserer Lebensform endogenen Vernunftanspruchs« (Moderne, 274 Anm. 74). – Habermas' »Theorie des kommunikativen Handelns« (2 Bände, Frankfurt 1981) hat das hoch differenziert zu entwickeln gesucht, in einer ausführlichen Analyse der Theoriekonzepte der modernen Soziologie von Max Weber bis zu Niklas Luhmann. Dabei tritt an die Stelle des Paradigmas der Bewußtseinsphilosophie das »Verständnisparadigma« (Moderne, 346), in dem »sprachlich erzeugte Intersubjektivität« zu einer Art »Grundbegriff« (Moderne, 395) wird, der die »Kluft zwischen Transzendentalem und Empirischem« (Moderne, 348) unterläuft: »Eine nachvollziehende Rekonstruktion des immer schon verwendeten Wissens tritt an die Stelle eines reflexiv vergegenständlichten Wissens, also des Selbstbewußtseins« (Moderne, 347), bis hin zur »Ausbildung eines wie immer auch diffusen und in sich kontroversen »Gemeinbewußtseins«, mit dem die Gesamtgesellschaft normativ Abstand zu sich selbst gewinnen und auf Krisenwahrnehmungen selbst-heilend soll »reagieren« (Moderne, 435) können. Warum das scheitern muß, ist hier nicht zu diskutieren: Es ist, immer noch, ein Bildungs- und Aneignungsprozeß einer sich selbst steuernden Vernunft, die sich nur des Hegel'schen Geistes-Begriffes enthält ...

der nicht zu helfen ist, bestimmen. Und es gehört zu den selbst-kritischen Leistungen dieser Moderne, das eigentlich auch zu wissen und mit größter Nüchternheit bereits zeitgleich *neben*, ja *vor* Benjamin sich auch noch dessen theologischer Rest-Hoffnung entledigt zu haben.

Ich denke an Max Weber, dem hinsichtlich Walsers und der an seinem Text aufgeworfenen Probleme der letzte Seitenblick gelten soll.

## VI

Angesichts der unaufhaltsamen »Entzauberung der Welt«, in der prinzipiell »alle Dinge [. . .] durch *Berechnung*« beherrschbar sein wollen (578)<sup>55</sup>, wo funktionale Rationalität in Kultur, Gesellschaft und Staatsorganisation regiert, hat Max Weber gerade diesen Triumph des analytischen Erkennens als »Schicksal unserer Zeit« (596) bezeichnet – weil nicht rückgängig zu machen. Von »Rationalismus und Intellektualismus« her, wie er sich vor allem in der Wissenschaft durchgesetzt hat, ist aber keine »Erlösung« von den durch sie miterzeugten Leiden an der Ratio und ihren Versagungen möglich, allenfalls der regredierende Sprung in »die moderne intellektualistische Romantik des Irrationalen« (582) – Weber sieht seinen Begriff von Moderne schon wieder von einer noch »modernerer«, aber im Grunde altmodischen Gegenbewegung konterkariert. An die auf Wissenschaft »gegründete Technik der Beherrschung des Lebens« aber »als Weg zum *Glück*« glaube, nach Nietzsche, niemand »außer einigen großen Kindern [. . .]« (582). Die Ergebnisse der modernen Rationalität, die »Geltung der Regeln der Logik und Methodik: dieser allgemeinen Grundlagen unserer Orientierung in der Welt«, dienen, und das ist ihr unaufhebbares Dilemma, *nicht auch* dazu zu begründen, inwiefern »das, was bei wissenschaftlicher Arbeit herauskommt, *wichtig* im Sinne von »wissenswert« sei« (583). Diese »Voraussetzung« der Wissenschaft »ist nicht wieder ihrerseits mit allen Mitteln der Wissenschaft beweisbar. Sie läßt sich nur auf ihren letzten Sinn *deuten*, den man dann ablehnen oder annehmen muß, je nach der eigenen letzten Stellungnahme zum Leben« (583). Die Kunstwissenschaft frage nicht danach, »ob es Kunstwerke geben *solle*« (584), so wenig wie die historischen Kulturwissenschaften »von sich aus« eine Antwort auf die Frage geben, »ob diese Kulturercheinungen es *wert* waren und sind, zu be-

<sup>55</sup> Max Weber, Wissenschaft als Beruf, in: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, 2. Aufl. Tübingen 1951, S. 566-597 (die Rede von der »Entzauberung« sinngemäß S. 588 – wörtlich z.B., oft wiederholt bei Weber, in Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, 5. Aufl. Tübingen 1963, S. 564).

stehen, noch antworten sie auf die andere Frage, ob es der Mühe wert ist, sie zu kennen« (584). Max Weber hebt mit Nüchternheit und Härte heraus – und schärft damit die Züge jener Moderne, von der Benjamin sich mit komplizierten Denkbewegungen zu befreien sucht –, daß hinter jeder Form empirisch funktionierender Rationalität »ein Interesse« (584) steht, z. B. »teilzuhaben an der Gemeinschaft der »Kulturmenschen« (584).<sup>56</sup> Interessen aber führen direkt in den »politischen« Kampf, z. B. von Parteien (nicht nur im politischen Kampf).

Die Worte, die man braucht, sind dann nicht Mittel wissenschaftlicher Analyse, sondern politischen Werbens um die Stellungnahme der Anderen. Sie sind nicht Pflugscharen zur Lockerung des Erdreiches des kontemplativen Denkens, sondern Schwerter gegen die Gegner: Kampfmittel. (585)

Die Wissenschaft – und auch Benjamin fiel unter diesen Titel – ist nur graduell – aber das ist entscheidend – davon unterschieden: Sie soll »versuchen, so weit zu gelangen, daß der Hörer in der Lage ist, den Punkt zu finden, von dem aus *er* von *seinen* letzten Idealen aus Stellung dazu nehmen kann« (585). Über den Lebens-Bezug von Argumenten und Gründen entscheiden Logik und Methodik der Wissenschaft nicht, sondern der »Sitz in unserem Leben«, den wir ihnen anweisen. Auch am (Weberschen) Ende des abendländischen Rationalisierungsprozesses steht die Einsicht in den

Grundsachverhalt: daß das Leben, solange es in sich selbst beruht und aus sich selbst verstanden wird, nur den ewigen Kampf jener Götter miteinander kennt, [. . .] die Unvereinbarkeit und also die [rationale, methodisch geregelte] Unaustragbarkeit des Kampfes der letzten überhaupt *möglichen* Standpunkte zum Leben, die Notwendigkeit also: zwischen ihnen sich zu entscheiden. (592; vgl. auch WL, 588)

Die nur *formale* Rationalität ist keine auch materiale: Interessen, Werte, »letzte« Überzeugungen erfaßt sie nicht mediatisierend oder gar ausgleichend. Je weiter die Wissenschaft als Paradigma dieser Rationalität ausgreift, desto mehr verschärft sie dieses Grunddilemma durch Ausblendung und Entwertung dessen, was sich ihr nicht fügen will. Jedes »Weltbild« kann prinzipiell die gleiche formale Rationalität für sich in Anspruch nehmen, meint Weber; und in jedem ausdifferenzierten gesellschaftlichen System gibt es eine Fülle miteinander konkurrierender »Rationalitäten«, deren jeweilige »Interessen« auch nur formal (oder gewaltsam) ausgeglichen werden können: auf Zeit allenfalls, demokratisch. Da sind Beschreibungen

<sup>56</sup> »Aber daß dies der Fall sei, vermögen sie »wissenschaftlich« niemandem zu beweisen, und daß sie es voraussetzen, beweist durchaus nicht, daß es selbstverständlich sei. Das ist es in der Tat ganz und gar nicht« (584).

von geregelten oder gehemmten Abläufen möglich, aber nur in Zweck-Mittel-Relationen: Sinn-Fragen haben funktional keinen Sinn mehr.

Max Weber hat einsichtsvoll früh – auch gegen Hegel – seine Variante der Geschichte von der Vertreibung aus dem Paradies sinn-vollen Daseins erzählt:

Das Schicksal einer Kulturepoche, die vom Baum der Erkenntnis gegessen hat, ist es, wissen zu müssen, daß wir den *Sinn* des Weltgeschehens nicht aus dem noch so sehr vervollkommenen Ergebnis seiner Durchforschung ablesen können, sondern ihn selbst zu schaffen imstande sein müssen, daß »Weltanschauungen« niemals Produkt fortschreitenden Erkenntniswissens sein können, und daß also die höchsten Ideale, die uns am mächtigsten bewegen, für alle Zeit nur im Kampf mit anderen Idealen sich auswirken, die anderen ebenso heilig sind, wie uns die unseren.<sup>57</sup>

Rationalität, gar in der Form der modernen Wissenschaften, zeigt keinen Ausweg aus den Spannungen der »Wertsphären«, die als »irrationale« Bereiche erscheinen müssen: »die Spannung gegen die Ansprüche des ethischen Postulats: daß die Welt ein gottgeordneter [oder vernünftiger], also irgendwie ethisch *sinnvoll* orientierter Kosmos sei, [tritt] endgültig hervor.«<sup>58</sup> Max Weber zitiert, kaum verdeckt, Novalis:

Die alten, vielen Götter, entzaubert und daher in Gestalt unpersönlicher Mächte, entsteigen ihren Gräbern, streben nach Gewalt über unser Leben und beginnen untereinander wieder ihren ewigen Kampf. (WL 589)<sup>59</sup>

Aus dieser Spannung der wissenschaftlichen Ratio zu einem anscheinend unverzichtbaren »ethischen Postulat« auf »Sinn« des Daseins und Tuns in der Welt rettet sich Weber *nicht* – er formuliert allenfalls seinerseits ein »ethisches Postulat«, die Differenz auszuhalten:

Daß Wissenschaft heute ein *fachlich* betriebener »Beruf« ist im Dienst der Selbstbesinnung und der Erkenntnis tatsächlicher Zusammenhänge, und nicht eine Heilsgüter und Offenbarung spendende Gnadengabe von Sehern, Propheten oder ein Bestandteil des Nachdenkens von Weisen und Philosophen über den *Sinn* der Welt –, das freilich ist eine unentrinnbare Gegebenheit unserer historischen Situation, aus der wir, wenn wir uns selbst treu bleiben, nicht herauskommen können. (WL 593)

<sup>57</sup> Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, 3. Aufl. Tübingen 1968, S. 154 (aus: Die Objektivität sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis, 1904).

<sup>58</sup> Zwischenbetrachtung, in: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, S. 564; vgl. auch Politik als Beruf, in: Ges. politische Schriften, 3. Aufl. Tübingen 1971, S. 554.

<sup>59</sup> »Wo keine Götter sind, walten Gespenster« (Novalis, Schriften III, 520). Nur der »Gesinnungsethiker erträgt die ethische Irrationalität der Welt nicht« (Politik als Beruf, 553)!

Rational ist Geschichte nicht wirklich »machbar«, im Gegenteil. Es ist eine

Grundtatsache aller Geschichte, daß das schließliche Resultat politischen Handelns oft, nein: geradezu regelmäßig, in völlig unadäquatem, oft in geradezu paradoxem Verhältnis zu seinem ursprünglichen Sinn steht. Aber deshalb darf dieser Sinn: der Dienst an einer Sache, doch nicht etwa fehlen, wenn anders das Handeln inneren Halt haben soll [...] immer muß irgendein Glaube *da* sein. (Politik als Beruf, 547f.)

Dieser beruht selbst nicht mehr auf Rationalität; er ist letztlich nicht mehr begründbar, nur noch lebbar. Damit schließt sich der Kreis: Denn nun wird aus methodologischen wie psychologischen Gründen ein »Glaube« postuliert, der sich selbst allen zulässigen Begründungen per definitionem entzieht. Es ist die Hegelsche »schöne Seele« in sich haltloser Innerlichkeit, die der ihrerseits letztlich haltlosen Rationalität der modernen wissenschaftlichen Welt eine (postulierte) ethische Basis verleihen soll – der »Humanus« als »Prothesengott« (Freud) ... Aber es besteht kein Grund, sich darüber lustig zu machen.

Weber ein besonderer Greuel sind *die*, die in der Welt es mit der Nüchternheit des rational in Zweck-Mittel-Relationen Begreifbaren, »in einer gottfremden, prophetenlosen Zeit« (594), nicht aushalten: »moderne Intellektuelle«, die »das Bedürfnis haben, sich in ihrer Seele sozusagen mit garantiert echten, alten Sachen auszumöblieren«, die sich »ein Surrogat schaffen in allerhand Arten des Erlebens, denen sie die Würde mystischen Heiligsbesitzes zuschreiben und mit dem sie – auf dem Büchermarkt hausieren gehen. Das ist einfach: Schwindel oder Selbstbetrug« (595).

Walsers Zuschauer trifft diese Kritik nicht – er ist kein Intellektueller. Aber die von mir herangezogenen Deutungen der Moderne, sofern sie sie »überwinden« oder »retten« wollen. Ist sie zu retten? Trifft die Kritik den Leser und seine möglichen, hier erwogenen Deutungen des Textes im Umfeld jeweils verschieden akzentuierten Verständnisses von »Moderne«? Weber jedenfalls sieht überdeutlich, daß diese »Moderne« selbst in sich wie eine Totalität fungiert – aber zugleich der »unaufgeklärten Aufklärung« entspricht, von der Hegel kritisch gesprochen hatte. Nur ist da seiner Meinung nach nichts mehr wirklich »aufzuklären«, sondern nur noch die Grenze des Rationalen von diesem aus zu bezeichnen: nicht mehr grundsätzlich in Frage zu stellen. *Dieser* Moderne entkommt im herrschenden Paradigma von Wissenschaft und Technik niemand mehr.

Was bleibt nun, nach all den Lektüren, die den von Walsers Text ausstrahlenden Problemstellungen nachzugehen suchten, die sich schließlich wie Ringe um einen leeren Ort legen, an dem man »Sinn« oder »Bedeutung« erhoffte? Was steht da: »der König« – oder das Nichts (um Celan zu paraphrasieren)?

Ist das, was der Leser dem Kunstwerk an möglichem ›Sinn‹ in einem geschichtlichen Zusammenhang abgewinnen mag, in der von Weber analysierten Moderne von irgendeinem Belang? Das ethische Postulat der Wissenschaft kann für Weber nur lauten, die »Virtuosenleistung des ›Opfers des Intellekts‹« (595) nicht zu bringen, auf möglichen ›Sinn‹ jenseits des wissenschaftlichen Betriebes aus Gründen der Stabilisierung des eigenen funktionierenden ›Intellekts‹ zu verzichten – und das »Schicksal der Zeit [. . .] männlich zu ertragen« (596) sowie »der ›Forderung des Tages‹ gerecht zu werden [. . .] Die aber ist schlicht und einfach, wenn jeder den Dämon findet und ihm gehorcht, der *seines* Lebens Fäden hält« (597). ›Schlicht und einfach‹ ist solche persönliche Dämonologie, die Apotheose des ›Schicksals‹ jenseits aller Vernunft nun auch nicht, zumal wenn gerade in Sokrates das Urbild des modernen Wissenschaftlers durchscheint. Nietzsche hat in der ›Geburt der Tragödie‹ den nötigen Kommentar dazu schon 1870 geschrieben.<sup>60</sup> Was also ist zu denken, am Ende aller Exkurse?

## VII

Hegel hat recht: »Die Weltgeschichte ist nicht der Boden des Glücks« (12, 42).

Benjamin hat recht: »Die Rettung hält sich an den kleinen Sprung in der kontinuierlichen Katastrophe« (I, 2; 683).

Max Weber hat recht: Gegenüber der Irrationalität der Welt muß man »sich wappnen mit jener Festigkeit des Herzens, die auch dem Scheitern aller Hoffnungen gewachsen ist« (Politik, 560).

Vor allem aber hat Walser recht: Das Glück ist der *Traum*, die *Phantasie* der Rettung und des Glücks, das das Unglück ein Stück Wegs begleiten könnte. Was wäre das eine ohne das andere.

Und was ist die Moderne? Die Existenz in und der Kampf mit unauflösbaren Widersprüchen?

<sup>60</sup> Vgl. Anm. 12 und 45.

Fritz Hackert

## Geschichten vom Gefressenwerden

Zur Ästhetik des Entsetzens bei Ödön von Horváth

Ha! nicht die große, seltsame Not der Welt, diese Fluten, die eure Dörfer wegspülen, diese Erdbeben, die eure Städte verschlingen, rühren mich; mir untergräbt das Herz die verzehrende Kraft, die in dem All der Natur verborgen liegt; die nichts gebildet hat, das nicht seinen Nachbar, nicht sich selbst zerstörte. Und so taumle ich beängstigt. Himmel und Erde und ihre webenden Kräfte um mich her: ich sehe nichts als ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer.

Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werther* (Erstes Buch, Am 18. August)

Beim ›Blick in die Welt‹ – wie das Zeitungsgewerbe seine Panoptikumsparade nennt – die Aufmerksamkeit nicht den herausragenden öffentlichen, sondern den alltäglichen privaten Katastrophen zu widmen, war eine Spezialität Ödön von Horváths.<sup>1</sup> Und es gelang ihm in Prosa wie Dramatik, sie mit einer bedrückenden Kontinuität zu verknüpfen. In der ›Verfassung ihres Personals‹<sup>2</sup> führen die Texte vor, welche Natur die Ungeheuerlichkeiten menschlichen Verhaltens steuert und dabei jede idealistische Selbstverklärung zur lächerlichen Lüge degradiert. Keine Ideologie, sondern eine »Biologie« der Spießer-Spezies nimmt sich Horváth vor – ironisch freilich und damit auch metaphorisch, »jedoch immerhin«.<sup>3</sup>

Auch von den Gebildeten unter ihren Verächtern sind die biologischen Funktionen ihrer menschlichen Verfassung nur eingeschränkt zu beherrschen, worauf in Engführung von Geist- und Körpertätigkeit gerade am Beispiel des Bildungsbürgers Schmitz unerbittlich hingewiesen wird. Seine kulturpessimistische Bemerkung, »die Kunst hört allmählich auf«, geht da-

<sup>1</sup> Mit der Unterschrift »Wachspolitiker« zeigte die SÜDWEST-PRESSE vom 8.6.1991 auf der Seite »Blick in die Welt« ein Bild der Figuren von Bundeskanzler Kohl und Präsident Mitterrand im Londoner Panoptikum Madame Tussauds.

<sup>2</sup> Volker Klotz, Reagenzdramatik. Ödön von Horváths Volksstücke und sein Stückvolk. In: Frankfurter Rundschau, 27.11.1971.

<sup>3</sup> Ödön von Horváth, *Der ewige Spießer*, Frankfurt a.M.: suhrkamp 1973, S. 7.