

VORLESUNGEN ZUR PHILOSOPHISCHEN PSYCHOLOGIE VON KUNST

Band 2

Irrtümer im Sprechen

Beiträge zu einer „Philosophie des Unsagbaren“

von

Wiebrecht Ries und Hinderk M. Emrich



Cuvillier Verlag Göttingen
Internationaler wissenschaftlicher Fachverlag

VORLESUNGEN ZUR PHILOSOPHISCHEN PSYCHOLOGIE VON KUNST

Band 2

Irrtümer im Sprechen

Beiträge zu einer „Philosophie des Unsagbaren“

von

Wiebrecht Ries und Hinderk M. Emrich

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Aufl. - Göttingen : Cuvillier, 2010

978-3-86955-394-8

© CUVILLIER VERLAG, Göttingen 2010

Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen

Telefon: 0551-54724-0

Telefax: 0551-54724-21

www.cuvillier.de

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem Weg (Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

1. Auflage, 2010

Gedruckt auf säurefreiem Papier

978-3-86955-394-8

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Wilde Schönheit des Lebens	13
Gedanken zu Nietzsches ästhetischer Metaphysik von Wiebrecht Ries	
Zum sich Aussprechen bei Hugo von Hofmannsthal	35
von Hinderk M. Emrich	
Lektüren zu Kafkas „Process“	47
von Wiebrecht Ries	
Zur Philosophie des Unsagbaren bei Ingeborg Bachmann und Imre Kertesz	77
von Hinderk M. Emrich	

Vorwort

von Wiebrecht Ries

Die in diesem Buch von Hinderk Emrich und mir vorgelegten Beiträge zu Nietzsche, Hugo von Hofmannsthal, Franz Kafka, Ingeborg Bachmann und Imre Kertesz resultieren aus einem im Winter-Semester 2009/10 gemeinsam abgehaltenen Seminar an der Leibniz-Universität Hannover. Thematische Schwerpunkte einer *Philosophie des Unsagbaren*, die in ihm diskutiert wurden, waren Fragen wie die nach der Möglichkeit einer „Versprachlichung des Seelischen“ (H. M. Emrich), sodann die alte Frage nach dem Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit auf dem Hintergrund, dass die durch diese Relation gestiftete These einer „Einheit“ von Sprache und Sein im Medium einer proportionalen Aussagelogik seit Nietzsche in die Krise geraten ist. Aus ihr, die immer auch ein Zweifel an der Welt der Wörter ist, erwächst eine neue Ästhetik, die in der Verbindung mit einer unerhört kühnen und abstrakten Sprachkunst eine autonome poetische Wirklichkeit erzeugt. Ihr eignet eine Ausstrahlung, die aller Mimesis des Wirklichen überlegen ist.

Die Beiträge von Hinderk Emrich zu *Hugo von Hofmannsthal* beziehen sich auf seinen „Chandos-Brief“ und sein Lustspiel „Der Schwierige“. Der „Brief“, legt ein denkwürdiges Zeugnis von dem Auseinanderfall von Wortwelt und Dingwelt ab. Die einzelnen Worte als drehende „Wirbel, durch die hindurch man ins Leere kommt“, werden unwirklich, die Wirklichkeit, „eine Gießkanne, eine auf dem Feld verlassene Egge, ein Hund in der Sonne“, wird namenlos. Dieser „Zerfall“, eine Erkrankung des Geistes, zeitigt ein unlösbares Problem, „die Frage nämlich, wie angesichts der Unfähigkeit von Wörtern und Begriffen das Wirkliche als es selbst sprachlich zu erreichen, sprachlich fundiertes geistig-seelisches Leben überhaupt möglich ist“ (H. M. Emrich). Auf der Suche nach einer verlorenen Sprache, die Hofmannsthals Gedicht „Weltgeheimnis“ orphisch beschwört – „Der tiefe Brunnen weiß es wohl“ –, findet der Dichter sie im Lustspiel, das heißt in der Sprache des „Schwierigen“. In der Welt der untergehenden österreichischen Adelsgesellschaft und ihrer Konventionen ist er von einer einzigen Überzeugung durchdrungen, „daß es unmöglich ist, den Mund aufzumachen, ohne die heillosesten Konfusionen anzurichten“ (HGW I, 2, 446). Dass zuletzt die Liebe zwischen Graf Bühl und Helene Altenwyl doch Wirklichkeit wird, verdankt sich auch jenem traumhaften

Element, wie es sich an der „Grenze des Darstellbaren“ (E. Staiger) einzustellen pflegt. Das Wort Helenes, das sie im zweiten Akt spricht „Sie sagen mir ja adieu!“, ist auf eine paradox anmutende Weise Zeuge ihres Sich-schon-seit-jeher-Einander-Zugehörens. In der sich anschließenden Erzählung seines Verschüttungstraumas hebt sich für den Grafen das Geheimnis seiner verschwiegenen Liebe zu Helene aus dem Dunkel ans Licht, wenn er ihr auf traumbelassener Erfahrungsstufe gesteht: „in diesem Stück Leben, da waren Sie meine Frau.“ Das platonische „Mysterium“ dieses Wissens, das nur scheinbar verdeckt wird durch die sprachliche Relativierung „Ist das nicht spaßig?“, beweist sich an einem Versagen der Sprache. Zugleich ist es von höchster Kunst der Sprache, wenn Hofmannsthals Lustspiel uns vor Augen führt, wie gerade im Versagen der Worte gerade „das Eigentliche des Sprechens“ (H. M. Emrich) auf wundersame Weise durch die Fühlkraft der Liebe Helene Altenwyls seine Erfüllung findet.

Der Beitrag von Hinderk Emrich zu *Ingeborg Bachmann* widmet sich ihrem Roman „Der Fall Franza“. Entstanden als Reaktion auf eine Kränkung durch Max Frisch, stellt er die Frage nach der Legitimität „des Etwas über jemanden oder etwas Sagens“ (H. M. Emrich). Er besteht auf dem Unsagbaren einer „ekstatischen Fremdheit“ (B. Waldenfels) des Selbst. Nicht zuletzt ist sie es, die dazu auffordert, als ein Bollwerk gegen die Sprache als einer Form der „Kriegsontologie“ im Sinne von Emmanuel Levinas befestigt zu werden. Für sie gilt die Losung aus der einem den Atem nehmenden Bachmann-Erzählung „Alles“: „Lern du die Schattensprache! Lern du selber.“

Am Beispiel der Erzählstruktur der Tunnelfahrt von Franzas Bruder macht Emrich deutlich, wie in der „ungeheuren Dynamik“ einer assoziativen Konstellationen von äußeren Tatsachen und innerer Aktstrebungen es zu jener fundamentalen „Verkehrung“ der philosophischen Beziehung zwischen Sagbaren und Unsagbaren kommt. Das Unsagbare als ein Etwas, in dem sich das Mystische zeigt (Wittgenstein), ist Voraussetzung für das, was die Möglichkeit des Sagbaren umfasst. „Die Tatsachen, die die Welt ausmachen“, heißt es an einer zentralen Stelle des Romans, „sie brauchen das Nichttatsächliche, um von ihm erkannt zu werden.“ Dieser Satz klingt für den Leser zunächst ebenso provozierend wie schwer einsehbar. Es hat sicherlich ein Moment von äußerster Gespanntheit an sich, wenn er sich dem Nachdenken in seinem verborgenen Sinn erschließt. Zugleich ist es von nicht minderer Spannung, im inneren Dialog mit den

Ausführungen Emrichs darüber nachzudenken, welche Konsequenz für ein philosophische Denken die Erkenntnis hat, dass es *das Unsagbare* ist, von dem aus überhaupt erst das Tatsächliche in uns selber und der Welt sagbar wird, wenn die Wirklichkeit Risse bekommt und dadurch auf dieses Unsagbare hin transparent zu werden beginnt.

Der Beitrag von Hinderk Emrich zu dem Roman „Fiasko“ des ungarischen Schriftstellers *Imre Kertesz*, den die „Frankfurter Rundschau“ ein beklemmendes Meisterwerk genannt hat, orientiert sich an dem eng mit der Praxis des Psychiaters verbundenen Problem des Verhältnisses von Traumatisierung und Realität und an der die Literatur der Moderne umtreibenden Frage nach der Möglichkeit der Entwicklung einer kohärenten Ich-Identität. In Frage gestellt ist sie ja nicht nur durch die innere Pluralität des sogenannten „Ich“ (Nietzsche), sondern auch durch die Perspektivierung aller Wirklichkeitsaspekte, die zuletzt zu deren Auflösung in eine undurchdringliche Welt arbiträrer Zeichen führt, in deren Labyrinth das Dasein „des Alten“ sein „Fiasko“ erleidet. Dieses eine Wort „Fiasko“ ist für Emrich radikale Metapher für das Leben und seine Undurchdringlichkeit schlechthin. Was der große spanische Dichter *Miguel Unamuno* bereits in dem 1914 erschienenen erzählerischen Hauptwerk „Nebel“ mit der Titelmetapher in kunstvollen Dialogen und Monologen zum Thema erhoben hat, das Lebensgefühl eines sich in der Gewissheit seiner Existenz zutiefst unsicher gewordenen Daseins, erfährt bei Kertesz eine ungeheure Dynamisierung und Radikalisierung: die Vorstellung eines „Ich“ – das Ich als das Produkt einer „schöpferischen Phantasie“ – zerfällt, erleidet sein Fiasko, indem es aufhört, zu existieren.

Die um 1900 von vielen Dichtern als traumatisch erfahrene Sprachkrise steht ganz unter dem Zeichen von Nietzsches Sprachkritik, wie sie von ihm in seiner 1873 entstandenen Schrift „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“ thematisiert wird. Wie Ernst Behler in seinem programmatischen Aufsatz „Die Sprachtheorie des frühen Nietzsche“ (1994) zu Recht hervorhebt, hat sie einen geradezu „paradigmatischen Charakter für das moderne Nachdenken über die Sprache.“ Ihre sprachtheoretische These ist, dass die „Conventionen der Sprache“ nicht „adäquater Ausdruck aller Realitäten“ sind, sondern lediglich „Relationen der Dinge zu den Menschen“ bezeichnen (WL, KSA 1, 878 f.). In einem erweiterten Sinn

zeitigt diese These die Einsicht, dass das in „Illusionen und Traumbilder“ befangene Auge des Menschen nur auf der „Oberfläche der Dinge“ entlang gleitet. Es muss sich damit begnügen, „gleichsam ein tastendes Spiel auf dem Rücken der Dinge“ zu spielen (WL, KSA 1, 876).

Die nominalistische Position, auf der Nietzsches frühe Sprachreflexion beruht, schließt eine Korrespondenztheorie der Wahrheit im Sinne einer Übereinstimmung von Satz und Sachverhalt aus. Alles Sprachvermögen realisiert sich für Nietzsche in einem Alternieren zwischen Metapher und Begriff. Es verweist nie auf ein Ansich der Dinge, sondern es errichtet im Sinne einer rein sprachinternen Ordnungsstruktur des Denkens „gleichsam auf fließendem Wasser“ fiktive Wirklichkeitsstrukturen, in denen der anthropologische Trieb zur Metaphernbildung, wie er in dem ursprünglich poetischen Charakter der menschlichen Sprache Ausdruck gewinnt, fortlebt. Der Bonner Philosoph Josef Simon hat in dem Aufsatz „Sprache und Sprachkritik bei Nietzsche“ (1985) dargelegt, inwiefern der Wahrheitsbegriff der Metaphysik eine in der grammatischen Struktur der Sprache begründete Interpretation der Welt darstellt, der selbst kein ontologischer Objektivitätsstatus zuzuschreiben ist. Das heißt: Es gibt für Nietzsche keine adäquate Wiedergabe der ontologischen Strukturen der Welt durch Sprache. Was sie im Raum ihres unhintergehbaren Horizontes erzeugt, sind in sich bewegte Metaphernfelder, über deren jeweilige Systematisierung zu Begriffen sich eine Gesellschaft gleichsam per Vertrag in dem konstituiert, worüber sie gewillt ist, in konventioneller Weise zu „lügen“. Die jeweilig sozial vermittelte Verständigung über normative Gehalte innerhalb einer Sprache, in der wir heranwachsen und über die wir uns als Subjekte definieren, schützt das fragile Ich vor jener Ahnung der griechischen Tragödie, „dass auf dem Erbarmungslosen, dem Gierigen, dem Unersättlichen, dem Mörderischen der Mensch ruht, in der Gleichgültigkeit seines Nichtwissens, und gleichsam auf dem Rücken eines Tigers in Träumen hängend“ (WL, KSA 1, 877). Für den späten Nietzsche umfasst der Horizont der Sprache eine Polyphonie von sprachlichen Zeichen. In ihr ist das Wort „Tatsache“ lediglich eine kontingente Bezeichnung für den vorläufig gesetzten Endpunkt einer weitgehend unbewusst verlaufenden Interpretationskette des Willens zur Macht. Was die Gewissheit der Idee einer sich durchhaltenden Ich-Identität in den Akten unseres Denkens (Descartes) betrifft, so ist sie für ihn nichts weiter als eine von der Sprache erzeugte Illusion.

Aus der poetisch musikalischen Sprache in Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ wird für das an ihr geschulte Ohr eine „elementare Rhythmik des Körpers“ (H. Schlaffer) hörbar. Sie korrespondiert einer analogen Rhythmik in der mundanen Dynamik der Willen-zur-Macht-Prozesse. Nietzsches Zarathustra ist ein Tänzer. Die von ihm in seinen Liedern vorgetragene Gedankenlyrik gewinnt ihre ästhetische Transformation in dem Dreiklang von Tanzschritt, Stimmen und Gebärden. Wie Nietzsche im „Ecce homo“ schreibt, ist es Sinn seiner „Übersetzung“ des Dionysischen in ein philosophisches Pathos, einen seelischen Spannungszustand „durch Zeichen, eingerechnet das Tempo dieser Zeichen, *mitzuteilen*.“ (EH, KSA 6, 304) Die Kunst dieser Mitteilung impliziert eine mimetische Zeichensprache grundlegender Affekte des Lebens, wie sie in einem von der Sonne des Südens inspirierten musikalischen Rhythmus (Bizet) hörbar wird.

Mein Vortrag „Wilde Schönheit des Lebens. Gedanken zu Nietzsches ästhetischer Metaphysik“, den ich 2008 im Rahmen einer Ringvorlesung des Philosophischen Seminars der Leibniz-Universität Hannover gehalten habe, denkt hermeneutische Intentionen weiter, die ich in meinem Buch „Nietzsche / Kafka. Zur ästhetischen Wahrnehmung der Moderne“ (2007) vorgestellt habe. In dem in diesem Buch publizierten Beitrag geht es neben einer komprimierten Darstellung von Nietzsches anticlassischer Tragödienästhetik vor allem darum, darüber Klarheit zu gewinnen, in welcher souveränen Weise er sich der „Sprache“ der Kunst bedient, um dem Klang der Worte „andere Farben“ zu verleihen. Ein solches Vermögen, das eine von Nietzsche als ästhetisch gefeierte Vernunft auszeichnet, ist das Organ einer sich durch ihre Synästhesien auszeichnenden Wahrnehmung. In ihr verwandelt sich „der Rhythmus des Wortes“ und „das Bild, das es wachruft“, wie der große portugiesische Dichter Fernando Pessoa in einem Textfragment schreibt, zu dem Klang heranrollender „großer Wogen“, „der nicht untergeht im endlosen Meer; und die Himmel schmücken sich, jedoch nicht mit Sternen, sondern mit der Musik aller Wellen, in denen sich die Klänge vereinen“ (F. Pessoa, „Das Buch der Unruhe“, 2010, S. 648). Das von mir angesprochene „Organ“ dieses Vermögens bewirkt, dass uns die Dinge in einem Augenblick unmittelbarer Inspiration wie in ein fremdes Lichtnetz eingehüllt erscheinen und die Seele Zarathustras in den Mittagsabgrund der Weltewigkeit fällt. Die früh verstorbene Peggy Nill hat in ihrer faszinierenden Dissertation „Vita femina. Nietzsches Konzeption des Selbst“ (1985), dargelegt, dass die Schwermut der Seele „als selige Schönheit wirkend im Gesang“, das Gefährt ist, das im Gleichnis des poetischen

Wortes die Seele als Nachen ihrem Herrn Dionysos entgegenfahren lässt. Auf dieser Meerfahrt ist ihr Übergang in das Reich der „gelben Trauben“ zugleich ihr Untergang. Denn so spricht Zarathustra zu seiner „wunderlichen Seele“: „Kam ihr eines siebenten Tages Abend gerade am Mittage?“ (Za, KSA 4, 343)

Die von mir erneut vorgelegte Lektüre von Franz Kafkas Roman „Der Proceß“, in dem ich einen der bedeutendsten literarischen Zeugnisse der Moderne für den „Prozess“ ansehe, der einem Menschenleben in dem Bemühen eines Verstehens seines Daseins seine unabwendbare Richtung auf den Tod verleiht, konzentriert sich auf mehrere Aspekte. Zum einen ist sie darum bemüht, darzulegen, welche sprachliche Kunstmittel Kafka einsetzt, um innere Vorgänge in somatischen Ausdrucksformen darzustellen und eine alle Erfahrung sprengende Gegenwärtigkeit des Gerichts zu erreichen, die Josef K. in den Sequenzen traumhaft verfremdeter Gestalten entgegentritt. Die Rückbiegung der äußeren Realität in die Dominanz einer inneren begründet das viel zitierte Phantastische der von Kafka erzählten Welt. Es ist von einer so überwältigenden „Wirklichkeit“, dass das „Ich“ als zentrales seelisches Steuerungsorgan im Traumkreis der „Maskeraden“ des inneren „Auslandes“ untergeht. Erlebt der Bankprokurist Josef K., so der Germanist Wilhelm Emrich, seinen Prozeß als ein in ihm tief verborgenes inneres Leben, das ihm als eine unverständliche schreckliche äußere Wirklichkeit entgegentritt, dann ist es die im Seminar heftig diskutierte Frage gewesen, worin der „Sinn“ seiner Verhaftung besteht. Hinderk Emrich hat den mich überzeugenden Vorschlag gemacht, den Überfall des Gerichts auf K. am Morgen seines dreißigsten (!) Geburtstages als einen *Anruf* an ihn zu verstehen. Er lautet: Kehre aus der Welt des veräußerlichten Scheins heim zu dem dich tragenden inneren Gebot. Es geht in dem Roman bis zuletzt, so Emrich, um die Bedeutung des *einen* Wortes „Entscheidung“. Sie ist Verwandlung, ist Transzendierung, die K. im Tod missglückt.

Ein weiterer Gedankenschritt in meiner Lektüre versucht den Nachweis, dass es bei K.s in der Begegnung mit einer der menschlichen Betriebssphäre entrückten „Welt“, die auf dem von einer unbarmherzigen Sonne durchglühten Dachboden zuhause ist, zu einer Angstüberflutung des ihr ausgesetzten Subjektes kommt. Was bedeutet diese Seekrankheit auf festem Land für ein Verständnis der Lage K.s? Ein weiterer Gedanke verweist auf eine auffallende Parallelität: Ist nach Freud das Bewusstsein ein „Ort“ komplexer Bedeutungen, an dem sich in einem manifesten Sinn ein latenter Sinn

zugleich verbirgt und meldet, so entspricht dieser Doppelung bei Kafka, dass die bewussten Sprachintentionen des Helden durch eine fremde „Sprache“ durchkreuzt und gleichsam aufgesprengt werden. Gerhard Kurz hat im Blick auf diesen sprachlichen Vorgang, der sich in der Literatur bereits bei Kleist und Dostojewskij finden lässt, in seinem Buch „Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse“ (1980) von einer „hermeneutischen Doppelstruktur“ gesprochen. Sie versucht meine Lektüre aus der Perspektive der Ich-Spaltung wie auch aus dem Umfeld einer atmosphärisch hoch aufgeladenen Ich-Überwältigung durch „das Fremde“ im eigenen Selbst näher zu erhellen.

Der „Proceß“, versteht man ihn als einen existentiellen Roman, ist die Darstellung eines den alltäglichen Lebensformen und ihrer Wahrnehmung verhüllten inneren Lebens. Seine Spiegelschrift oszilliert auf erzähltechnischer Ebene in beunruhigender Weise zwischen Metapher und Metonymie. Der poetische Zauber dieser Dichtung wird zerstört, wenn man – in Formen einer spekulativ allegorischen Auslegung – fremde Denkwelten an sie heranträgt. Da jedoch das Wort der Dichtung stets auch Träger von Gedanken ist – im „Proceß“ ist es der Gedanke eines inneren Gerichtshofes – war es für mich von einigem Reiz, bestimmte an ihm ablesbare Verbindungen zu jenen gnostischen Denkstrukturen nachzuspüren, wie sie vor allem in Kafkas Oktavheften (1917/18) als eine religiöse Sprache des rein andeutenden Sagens zu finden sind.

Liest man, was sich abschließend empfiehlt, die in diesem Buch publizierten Beiträge eines Seminargesprächs „komperatistisch“, so zeigt sich eine faszinierende Referenz hinsichtlich der von den zitierten Texten eingebrachten sprachlichen Entwürfe einer spezifisch ästhetischen Erfahrung von „Welt“. Sie reicht über die begrenzte Thematik der vorgestellten Beiträge hinaus und soll zu einem weiteren Nachdenken verführen. Das bedeutet: Philosophisch ist auf diese Referenz in der Weise zu reflektieren, dass sich die Frage stellt, ob unsere ästhetische Erfahrung der Welt auf einen wie auch immer theoretisch begründbaren Konstruktivismus reduziert werden kann. Wenn wir fragen, woher wir die Sicherheit ihrer Verneinung nehmen, so ist die Antwort eine Überzeugung: Es ist eine durch die Dichtung erzeugt poetische Wirklichkeit, die an der Brüchigkeit unserer durch die Sprache immer schon normierten Welterfahrung jene *Epiphanien* aufleuchten lässt, die das Dasein mit der schweigenden Anwesenheit eines

namenlosen „Seins“ in Berührung bringt. Sie taucht den Raum, in dem wir für eine kleine Zeit weilen, für Augenblicke in ein fremdes Licht.

Von Homers „Odyssee“ über die frühgriechische Dichtung (Sappho, Pindar) und Philosophie (Heraklit, Empedokles), Orphik, Plato, Neuplatonismus und die christliche Mystik (Meister Eckhart) bis hin zu Novalis und Rilke spannt sich der Bogen eines Denkens über die Seele. Die durch ihn eröffneten Perspektiven sind von einem unausschöpflichem Reichtum. Er steht heute in Gefahr, unter dem Einfluss der Dominanz eines einseitig szientifischen Denkens vergessen zu werden. Die hier vorgelegten Studien, die in der Tradition der Philosophie als Reflexionswissenschaft und der Psychologie als einer verstehenden Wissenschaft vom Menschen stehen, begreifen sich in ihrem Bemühen einer Deixis, die auch darin besteht, auf die Sprache zu hören in der die Seele „spricht“, nicht zuletzt auch als ein Beitrag gegen ein solches Vergessen.

Wilde Schönheit des Lebens

Gedanken zu Nietzsches ästhetischer Metaphysik

Wiebrecht Ries

Um uns der Eigenart von Nietzsches Denken zu vergewissern, ist es nötig, zu fragen, auf welchem Weg wir sie uns zugänglich machen können. Sieht man auf die immer noch anschwellende Flut der Nietzsche-Literatur erscheint es hoffnungslos, angesichts der Vielfalt ihrer Deutungsansätze eine allgemein anerkannte und verbindliche Auskunft auf diese Frage zu erwarten. Diese Misslichkeit entlastet aber nicht von der Aufgabe, wie bei jedem anderen großen Denker und nicht zuletzt auf Grund der Polyphonie von Nietzsches Denken eine Perspektive zu wählen, die geeignet ist, den Blick für das ästhetische Spektrum seiner Grundthemen und Motive zu schärfen. Ich schlage daher vor, bestimmte Konstellationen, die sich in den Texten Nietzsches finden lassen, unter dem Gesichtspunkt einer *ästhetischen Metaphysik* zu betrachten. Aus ihr sollte man zu allererst die Losung des griechischen Dichters Konstantinos Kavafis heraushören: „Kein erlösender Glaube, allein der Glaube an die Kunst; und auch der wie ein betäubendes Elixier.“ Was man sich unter dem Begriff „ästhetische Metaphysik“ vorzustellen hat, das möchte ich – vor allem im Blick auf seine vielfache Bedeutung – in der Rückschau auf Nietzsches erste philosophische Schrift „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (1872) wie an ausgewählten und von mir kommentierten Textpassagen aus seiner mittleren und späten Schaffensperiode verdeutlichen. Ich darf aber schon an dieser Stelle betonen, dass Ausdrücke wie „ästhetische Metaphysik“ oder „ästhetische Vernunft“ heuristische Hilfsbegriffe darstellen, die in einem schwachen Sinn der Fülle von Nietzsches Themen einen Rahmen verleihen können. Die mit meinen Ausführungen verbundene Intention richtet sich vor allem darauf, eine Sensibilität für das Phänomen zu wecken, dass die Sprache Nietzsches, wie Heinz Schlaffer in seinem Buch „Das entfesselte Wort. Nietzsches Stil und seine Folgen“ (2007) zu Recht bemerkt, zu großen Teilen das wiederherstellt, was die griechische Tragödie in ihrer Überlieferungsgeschichte als Lesetext verloren hatte: Stimme, Rhythmus, Gebärde, die Bewegung des Körpers, ihre Verwandlung in sprachliche Gestik.

Was Nietzsche mit der Philosophie und ihrer Geschichte verbindet, ist sein Wille zu einer Erkenntnis der Welt, verstanden als eine Offenlegung der ihr zugrunde liegenden

ontologischen Strukturen. Was ihn von der Philosophie trennt, ist sein Verdacht, dass es diese Strukturen nicht gibt. Hinzu kommt die ihn seit jeher leitende Überzeugung, dass die von ihm ersehnte Erkenntnis der Welt nicht durch eine begriffliche Methode, sondern allein durch die *Kunst* zu erreichen ist. In fast allen seinen Schriften konfrontiert er die Philosophie in ihrer überlieferten begrifflichen Form als „Metaphysik“ mit der Sprache der Kunst. Das heißt auf einer abstrakten Ebene: Er vollzieht am Ende der Metaphysik die Umkehrung ihrer durch *Plato* initiierten Form als klassische Philosophie. Der Athener, selbst ein genialer Sprachkünstler, gründete den Autonomieanspruch des philosophischen Denkens nicht nur auf seine „Ideenlehre“, sondern im Alter auch auf eine Verbannung der bildenden Kunst und der Dichter aus ihrem bis dahin anerkannten Reich. Die Legitimität dieser zweifelhaften Exilierung stützte er auf die Methode, sie aus der Sicht einer zeitlos philosophischen *Wahrheit*, den Ideen, zu beurteilen, der sie aus sich heraus nicht genügen konnten. Im Gegenzug dazu proklamiert Nietzsche das Ende der von Platon begründeten Metaphysik, indem er provokant erklärte, „daß die Kunst *mehr wert ist als die Wahrheit*“ (KSA 13, 227). Auf welche Gründe konnte er sich bei einer solchen Behauptung berufen? Eine erste Antwort auf diese Frage ist in einem „Grundwort“ suchen, das nach dem Verfall der klassischen Philosophie den von Platon bis Hegel gültigen Begriff der Wahrheit ersetzt. Es ist das Wort *Leben*. Auf Grund der ihm anhaftenden begrifflichen Unbestimmtheit kann es für die Epigonen Hegels nur durch die geschichtlichen Ausprägungen erfasst werden, in denen es sich selbst ausspricht.

Nietzsche verbindet im „Zarathustra“ seine Philosophie mit seiner Lehre vom Leben. Sie feiert als ein „Weltspiel“ jenen ontologischen Kreisprozess, der den Andrang der Erscheinungen aufbaut und zerstört, ganz im Sinne des herakliteschen Flusses, der alle begrenzten Dinge, die in sich zu bestehen scheinen, durchströmt.

Indem Nietzsche den philosophischen Begriff der „Wahrheit“ in der scheinbaren Fraglosigkeit seiner Geltung in Frage stellt und statt seiner den perspektivischen Grundzug des Lebens zum alleinigen Maßstab der stets begrenzten Rechtmäßigkeit aller Werturteile über Welt und Dasein erhebt – ein in den Augen der Philosophie tief fragwürdiges Unternehmen –, wird auch die Kunst für eine neue Beurteilung hinsichtlich ihrer produktionsästhetischen Bedeutung frei. Sie gilt es zu verstehen, will man seinen philosophischen „Lehren“ einen Sinn abgewinnen, wie zum Beispiel derjenigen von der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Sie ist modern rational gar nicht zu begreifen, und

dies ist auch der Grund, warum sie von ihm im *Zarathustra* in der Form eines ästhetischen Mythos mit sowohl ethischem wie kosmomythischen Anspruch vorgestellt wurde. In ihm hat, worauf Bruno Hillebrand in seinem Buch „Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute“ (1999) zu Recht hingewiesen hat, die Zeit ihre Linearität verloren. Im „Augenblick des kürzesten Schattens“ treffen sich Vormittag und Nachmittag, Vergangenheit und Zukunft in der Verklärung des höchsten Lichtes.

Nietzsches revolutionäre Konzeption der Kunst ist seit ihren Anfängen von einer bestimmten Intention getragen. Ihre Energie richtet sich darauf, eine am Sichtbaren der Welt zunächst nicht sichtbare Wahrheit zur *Erscheinung* zu bringen. In einer frühen Periode seines Denkens ist diese Intention eng mit seiner Umdeutung der Antike verbunden. Da ihre Grundzüge Hubert Cancik unter dem Titel „Nietzsches Antike“ (1995) in einer kritischen Synopse vorgelegt hat, beschränke ich mich auf einige für sie typische Züge, die vor allem die mit ihr verbundene Ablösung von dem Antikebegriff der Weimarer Klassik erkennbar machen. Die olympische Helligkeit der homerischen Dichtung wird ungeachtet der tragischen Grundstimmung der „Ilias“ in seiner Tragödienschrift von 1871 als ein Schleier gesehen, mit dem die Griechen ihre Erfahrung vom Elend des Daseins verhüllt haben. Nietzsches gegen Schillers Gedicht „Die Götter Griechenlandes“ gerichtete These lautet: Nicht der Glanz der Götter, sondern das Dunkel des menschlichen Elends bestimmt die Wirklichkeit der griechischen Welt. Ausdruck gewinnt es in jener „Weisheit des Silen“, wonach es das Beste für den Menschen ist, nicht geboren zu werden, das weitaus zweitbeste aber, so rasch wie möglich dorthin zurückzukehren, von woher er kam. Diese altgriechische Spruchweisheit, die sich in der Tragödie des Sophokles „Ödipus auf Kolonos“ wiederfindet, hatte sich dem jungen Nietzsche schon durch den Lieblingsdichter seiner Gymnasialzeit *Hölderlin* eingeprägt, der sie als Motto dem zweiten Band seines „Hyperion“ vorangestellt hatte.

Entscheidend für Nietzsches Umdeutung der Antike ist ein Wechsel der Perspektive auf sie. Er verabschiedet die Verklärung der griechischen Klassik durch die Goethezeit und stützt sich in seiner Deutung der griechischen Religion weitgehend auf eine religionsgeschichtliche Konstruktion, die auf der Mythenforschung der Romantik (G. F. Creuzer, J. J. Bachofen) beruht. Die eigentliche „Tat“ dieser Umdeutung ist darin zu

sehen: Nietzsche begreift die olympische Welt neu, indem er sie von ihrem an ihr selbst unsichtbaren *Grund* her versteht. Anlass für diesen Perspektivenwechsel ist, dass er auf dem Hintergrund einer biographisch bedingten Krisenkonstellation als erster die Frage stellte – sieht man von dem zu seiner Zeit in diesem Punkt noch völlig unbekanntem Hölderlin ab –, wie sich der in allen literarisch überlieferten Zeugnissen dokumentierte griechische Realismus, die Illusionslosigkeit gegenüber der Gebrechlichkeit des menschlichen Daseins, mit dem leuchtenden Glanz der griechischen Kunst vereinbaren lässt? Diese Frage ist der Dreh- und Angelpunkt seiner philosophischen Erstlingschrift, der „Geburt der Tragödie“. In der Weise, in der er sie stellt: „Welches war das ungeheuerere Bedürfnis, aus dem eine so leuchtende Gesellschaft olympischer Wesen entsprang?“, liegt die Antwort schon beschlossen: „Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, musste er vor sich hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen.“ (GT, KSA 1, 35)

Nietzsche hat mit dieser ungewohnten Art zu fragen versucht, die Griechen so zu verstehen, wie diese sich seit Hesiod in ihrer Theogonie selbst verstanden haben: als eine Welt, die darin ihre Größe besitzt, dass sie die Überwindung und die durch sie ermöglichte Bannung der *Titanen* ist, das heißt, dass sie das „Titanische“ zu ihrem Grund hat. Der Glanz der griechischen Kunst verhüllt den Schrecken, der mit diesem „Grund“ verbunden ist.

Im vierten Abschnitt der „Geburt der Tragödie“ erläutert er seinen Gedanken vom Verhältnis zwischen „Schein“ und „Grund“ in der Kunst mit Hilfe eines Kunstwerkes. Er verweist auf die *Transfiguration* von Raffael, die wir unter dem Titel „Verklärung Christi“ kennen. Nietzsche kannte das Gemälde nicht aus eigener Anschauung, sondern aus Jacob Burckhardts „Cicerone“. Der Basler Historiker schreibt zu ihm: „Hier wird durch einen dramatischen Gegensatz, den man ungeheuer nennen darf, das Übernatürliche viel eindringlicher dargestellt, als alle Glorien und Visionen der ganzen übrigen Malerei dies vermocht haben.“ Die obere Bildhälfte stellt die von Matthäus berichtete Verklärung Christi dar, die untere Hälfte die im Lukas-Evangelium geschilderte Heilung des besessenen Knaben. Nietzsche betont den von Burckhardt hervorgehobenen „dramatischen Gegensatz“, der zwischen dem Hell-Dunkel der beiden Szenenhälften und ihrer jeweiligen Raumstruktur herrscht. Er löst ihn aber zugleich auch auf, indem er

sein Augenmerk auf den einer naiven Betrachtung entzogenen geheimen Zusammenhang zwischen oberer und unterer Welt richtet. Er schreibt: „Hier haben wir, in höchster Kunstsymbolik, jene apollinische Schönheitswelt und ihren Untergrund, die schreckliche Weisheit des Silen, vor unseren Blicken und begreifen, durch Intuition, ihre gegenseitige Nothwendigkeit“ (GT, KSA 1, 39). Das „leuchtende“ Schweben des verklärten Christus und das Dunkel um den von furchtbaren Krämpfen befallenen Körper des mondsüchtigen Knaben sind beide für Nietzsche in der Nachfolge Schopenhauers *Schein*. Als getrennte und doch insgeheim verbundene Sphären bilden sie die *Vision* eines ewigen Widerspruches im Herzen der Welt. Als Urschmerz war er bereits bei Schopenhauer als These von der Selbstentzweiung des Willens „auf der Stufe der Erscheinung“ (B. von Reibnitz) Thema seiner Philosophie.



Welche metaphysische Folgerung leitet Nietzsche aus seiner Deutung eines Kunstwerkes der Renaissance für sein Verständnis der griechischen Kunst ab? Sie ist, so die Formulierung in der Tragödienschrift, leuchtende „Erlösung“ im Schein, aber der von ihrem Glanz verhüllte dunkle Grund ist der Schmerz und das Grauen, die in einer gestaltlosen Tiefenschicht des Lebens wohnen. „Sein ganzes Dasein mit aller Schönheit und Mässigung“, schreibt er über den „apollinischen Griechen“, „ruhte auf einem verhüllten Untergrunde des Leidens und der Erkenntnis“ (GT, KSA 1, 40). Vom Kontext der „Geburt der Tragödie“ her verstanden, heißt das in der Sprache des maßgeblichen Beitrages „Nietzsches Kunstbegriff“ (1972) von Dieter Jähmig: die Schönheit und Mäßigkeit des griechischen Daseins besteht in gar nichts anderem als in

der Betätigung des „Verhüllens“, in jener ruhmreichen Aktion der von ihr kreierten Kunst, die das Ungeheure zu ihrem Grund macht, indem sie sich über ihm aufrichtet. Der Kunsthistoriker Karl Schefold hat diese Sichtweise auf die griechische Kunst am Beispiel des Giebelreliefs des früharchaischen Artemistempels auf Korfu in seinem Buch „Der religiöse Gehalt der antiken Kunst und die Offenbarung“ (1998) eindrucksvoll verdeutlicht. Indem sich die griechische Kunst den dämonischen Gewalten der Gorgonen stellt, sie in das „lichte Bildgefüge“ ihrer Dichtung wie ihrer Plastik bannt, ist sie selbst zugleich „Schutzmaßregel“ und Befreiung. Nur ist dieses Geschehen, das wie Schefold schreibt „im logischen Sinn der Griechen“ wurzelt, „der auch das Unfassbarste noch zu begreifen strebt und den Kosmos in wesenhaften Bildern schaut, von der lichten Athena bis zum Todesdämon am Rande des Lebens“ (Schefold, 1998, S. 196), eben nicht, wie Nietzsche meint, ästhetischer „Schein“, sondern umgekehrt ein Vorgang der Wahrheit.

Eine wesentliche Leistung der Kunst, die für Nietzsches frühen Entwurf einer ästhetischen Metaphysik maßgeblich ist, liegt in ihrer Verbindung der dunklen Sphäre des Nächtlichen mit der hellen Sphäre des Tages und der durch sie erzeugten Kontur der Erscheinungen. Diese Verbindung erzeugt ein Spannungsgefüge, das in der griechischen Tragödie nicht primär in der Handlung Ausdruck gewinnt, sondern in jenen großen rhetorisch-lyrischen Pathos-Szenen, die die Leiden des Dionysos symbolisieren. Der provozierende Satz der „Geburt der Tragödie“, dass „das Dasein und die Welt“ „nur als *ästhetisches Phänomen gerechtfertigt*“ seien, besagt im Blick auf die griechische Tragödie, dass man in ihr in erster Linie jenen Triumph des „grossen Stils“ zu sehen hat, der immer dann entsteht, wenn das Schöne den Sieg über das Ungeheure davonträgt. Für eine von Nietzsche inspirierte ästhetische Lesart der griechischen Tragödie, wie sie jüngst wieder Karl Heinz Bohrer in seinem Buch „Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage“ (2009) vorgelegt hat, heißt das: die griechische Tragödie ist nicht primär Ausdruck einer historischen Krisenerfahrung der Polis und deren Bewältigung. Sie ist das zwar auch, zumal wenn man an ihre politische Funktion (Ch. Meier) denkt, aber sie ist es erst in zweiter Linie. Jenseits ihrer durch *Aristoteles* initiierten moralischen oder historischen Lektüre ist sie die Intensitätserfahrung eines Schreckens, der in archaischen Schichten des Seelenlebens haust und den die griechische Tragödie in alten Geschichten von Fluch beladenen Königshäusern auf der Bühne zur Erscheinung bringt. Seine mythopoetische Metaphorik in der „Orestie“ des

Aischylos ist durch die Lektüre von Jean-Pierre Vernant und Jean Bollack in das Zentrum des Interesses der neueren Forschung zur griechischen Tragödie gerückt. Sie perspektiviert die Tragödie in Form eines archaisierenden Lyriismus, in dem die Verbindung von religiös-ritualistischen und heroisch-legendären Elementen die Qualität des In-„Erscheinung“-Tretens von „Etwas“ hervorruft, das zunächst völlig rätselhaft bleibt. Wie dieses szenisch zur Aufführung kommt, hat Ernesto Grassi in den Ausführungen seines Buches „Macht des Bildes: Ohnmacht der rationalen Sprache“ (1970) zu der Cassandra Tragödie in der „Orestie“ des Aischylos an der Differenz zwischen der beweisenden Sprache des Chors und den unmittelbar weisenden Charakter der sakralen Sprache hervorgehoben.

Man muss, so Grassi, den griechischen Text vor Augen haben, um die allein schon rein phonetische Ungeheuerlichkeit der Schreie der Cassandra zu erfassen. Durch den Auftritt der Seherin hebt Aischylos den unmittelbar weisenden Charakter der sakralen Sprache hervor, wie er sich in der a-logischen Form einer assoziativen Verbindung von Rettung und Vernichtung in ihrem wiederholten Ausruf des Namens *Apollo* bezeugt. Für Nietzsche, der den Schrecken in der Tragödie an der Stelle seiner „Geburt der Tragödie“ hervorhebt, die auf das Schicksal des „unglückseligen“ Ödipus eingeht, ist die Figur des sophokleischen Ödipus an sich „ein Abgrund“. Erst ihre Übersetzung in „das Apollinische der Maske“, die Kunst, heilt jene Augen, die wie die des Königs durch einen Blick in das Grauen der inneren Natur der Dinge geblendet sind. Die Heilkraft der Kunst, „leuchtende Flecken“ „zur Heilung des von grausiger Nacht versehrten Blickes“ zu erzeugen, negiert zwar durch eine auffällige sprachliche Umkehrung der platonischen Lichtmetaphorik einen idealistischen Wahrheitsbegriff, verdunkelt aber das durch die griechische Tragödie in den Blick gebrachte tödliche Element eines dunklen Seinsgrundes, den Aischylos in der „Orestie“ als ein „Lied ohne Leier / Lied, das die Menschen verzehrt“ charakterisiert. Dieses „Lied“ in seiner Tragödienschrift durch eine noch zu sehr von der Ästhetik Schopenhauers und der Musik Richard Wagners abhängige Kunstphilosophie verkannt zu haben, gesteht sein „Versuch einer Selbstkritik“ von 1886 ein.

Gleichwohl ist es berechtigt, zu sagen, dass mit seiner ersten philosophischen Schrift ein neues Verstehen von dem beginnt, was „Kunst“ ihrem inneren Sinn nach ist. Ihr aus einem künstlerischen Interesse geborener Begriff bei Nietzsche unterscheidet sich sowohl von dem Begriff der Kunst als Erscheinung, wie er der Hegelschen Ästhetik und

der geisteswissenschaftlichen Hermeneutik als Darstellung des apophantischen Logos zugrunde liegt, als auch von dem Begriff der Kunst als Entlastung vom Druck des Wirklichen, der von der Ästhetik Schopenhauers und von Kierkegaards Begriff des „Ästhetischen“ vorgeprägt worden ist. Nietzsches neue Bestimmung der Kunst in ihrem Verhältnis zum „Leben“ findet Ausdruck in einem enthusiastischen Appell aus dem Frühsommer 1888: „Die Kunst und nichts als die Kunst! Sie ist die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans des Lebens.“ (KSA 13, 521) Das heißt: Als *Stimulans* fördert die Kunst das Leben in dem, worauf es selber aus ist: ein „mehr“ an Verwandlung und Steigerung der in ihm wirkenden Energien in hellere und dunklere Formen und Farben des *Scheins*. Mit dieser Sicht sichert Nietzsche der Kunst ihre Autonomie, löst sie aus ihrem konventionellen Begriff der Mimesis heraus und befreit sie von jeder philosophischen Kunsttheorie, die sie an ihr fremden logischen oder moralischen Maßstäben misst.

Um das Jahr 1878 vollzieht sich in Nietzsches Denken ein tiefgreifender Bruch. Ausdruck gewinnt er in einer zunehmenden Identifikation seiner eigenen intellektuellen Position mit sprachkritischen und erkenntnistheoretisch skeptizistischen Positionen der zeitgenössischen Literatur. Nicht mehr die im Mythos, in der tragischen Kunst und in der Musik sich aussprechende Wahrheit des Lebens bildet nun die thematische Mitte seines Denkens, sondern eine „aus der Schule des Verdachts“ geborene umfassende „Symptomatologie“ des Lebens. Sie verbindet in der Nachfolge der Aufklärung und der französischen Moralistik eine durchgehende Perspektivierung der Moral mit der Aufdeckung ihrer Genealogie. Was den Bestand der schon hinfällig gewordenen Metaphysik angeht, so weicht er einer Flucht von Perspektiven, welche die Behauptung erster und letzter Wahrheiten in Frage stellt und verneint. Erst im Sommer 1881, in dem ihm in einem „ungeheuren Augenblick“ am See von Silvaplana im Oberengadin das Mysterium der *ewigen Wiederkehr* zuteil wird, erreicht seine Philosophie die Gestalt eines Denkens um *Mittag und Ewigkeit*. Seine ästhetisch-literarische Form gewinnt es in seinem Hauptwerk „Also sprach Zarathustra“. Entstanden aus einer schweren seelischen Krise, kommen in ihm alle philosophischen Gedanken Nietzsches – Übermensch, Wille zur Macht, ewige Wiederkehr – in einer gleitenden Sequenz von rätselhaften Gleichnisreden und Metaphern von hoher Schönheit ganz zu sich selber. Sie selbst, die ganz bewusst eine Herausforderung für „freie Geister“ sein wollen, lassen sich in keine „Lehren“ transformieren, die für alle Verbindlichkeit einfordern.

In „Also sprach Zarathustra“ nimmt Nietzsche Themen des ihn seit seiner Jugend umtreibenden Spannungsverhältnisses des Daseins zwischen Kunst, Wissenschaft und Leben erneut auf. In seinem dritten Teil ist dieses Verhältnis allegorisch verfremdet und poetisch gesteigert und findet an dessen Ende seine Verdichtung in einem Zwiegespräch zwischen dem Leben und Zarathustra. Auf Grund der hohen philosophischen Bedeutsamkeit dieses Gesprächs, das die heimlichen Risse in dem Entwurf einer mit dem Leben verschränkten ästhetischen Metaphysik unfreiwillig offen legt, will ich es in der Form einer kommentierenden Lektüre vortragen. Das Zwiegespräch trägt die Überschrift *Das andere Tanzlied*. Es beginnt mit einer mythopoetischen Anrede Zarathustras an das Leben:

*„In dein Auge schaute ich jüngst, oh Leben; Gold sah ich in deinem Nachtauge blinken,
- mein Herz stand still vor dieser Wollust.“*

Was Zarathustra in einem der Zeit entrückten Augenblick „sieht“, ist der aus der nächtlichen Tiefe des Lebens hervorbrechende Glanz des *Schönen*. Seine Repräsentation findet er im magischen Symbol des Goldes. Die Seele Zarathustras ist atemlos angesichts der sie überwältigenden Schau einer nie zuvor gesehenen Schönheit. Sie ist völlig unterschieden von der Schau jenes „göttlich Schönen“, in die die Priesterin Diotima in Platons „Symposion“ den Sokrates einweihet. Wie fragwürdig die durch Zarathustra beschworene Epiphanie einer aus der Tiefe des Lebens hervorscheinenden Schönheit ist, lässt sich an der stilistischen Auffälligkeit erkennen, dass sie sich im Fortgang des Tanzliedes in einer Sequenz von Metamorphosen auflöst. Zunächst verwandelt sie sich in den „goldenen Kahn“, der auf „nächtigen Gewässern“ dahingleitet: ein romantisch überformtes Bild von der Meerfahrt des Dionysos, die Nietzsche im Kapitel „Von der grossen Sehnsucht“ im Bild des „Nachens“ feiert. In einer weiteren Metamorphose wird der „Kahn“ zum „Schaukel-Blick“, er ist ein verwackeltes Bild subjektiver Wahrnehmung und zugleich eine Metonymie für den Wandlungsreichtum des Lebens. Es ist beachtenswert, wie an dieser Stelle der sprachliche Rhythmus selbst „schwankend“ wird, gleichsam getragen vom „Schaukeln der Dinge“, so die schöne Sprachwendung Montaignes. Der Fortgang des Dialogs zeigt infolge einer Herabstufung des hohen Sprachstils zunehmend parodistisch-burleske Züge. Parodie und Burleske sind von Nietzsche bewusst eingesetzte Stilmittel, um die irritierende Doppeldeutigkeit und Abgründigkeit des Lebens in ihrer tragischen Komik

szenisch greifbar zu machen. Über dem ganzen Lied liegt die Atmosphäre einer eigentümlichen Zweideutigkeit. Sie baut sich aus der Spannung auf, die zwischen der Reflexionslosigkeit des Lebens und der reflektierten „Weisheit“ Zarathustras besteht. In ihr bleibt in der Schweben, ob das Leben ihr wie ein „Hund“ folgt oder ob es die „Weisheit“ ist, welche dem Leben hinterherjagt. Ebenso bleibt unsicher, ob das Weiblein „Leben“ nach dem Takt der „Peitsche“ Zarathustras tanzt oder ob es nicht Zarathustra ist, der nach der „Klapper“ Tanzschritt halten muss, die das Leben in seinen kleinen Frauenhänden hält. Angesichts dieser Ambiguitäten wird die Rede Zarathustras an das Leben mehr und mehr zu einem den Nonsens streifenden „Gelärme“, das als eine Parodie auf die Lehrreden in der philosophischen Literatur, einschließlich der eigenen Lehrreden im „Zarathustra“ verstanden werden will.

Vor dem „Lärm“ des Tanzliedes hält sich das Leben „die zierlichen Ohren“ zu. Sie ähneln auffällig Zarathustras kleinen Ohren, die Unerhörtes hören, nämlich die Sirenenrede, dass sie einander gut seien, das Leben und Zarathustra. Die sich anschließende Destruktion dieser „Rede“ löst die naive Identifikation zwischen Zarathustras „Weisheit“ und dem „Leben“ auf. Als ein tiefgreifender Konflikt in einem Drama nimmt es an der Stelle die personalisierten Züge eines Mann-Frau-Verhältnisses an, an der das Leben an Zarathustra den Vorwurf richtet, er sei ihm „nicht treu genug“. Worin besteht die Untreue Zarathustras? Sie liegt in jenem seelischen Grundsachverhalt, dass er den in ihm verankerten Gedanken an den *Tod* dem Leben gegenüber verheimlicht. Der Gedanke an den Tod ist der Grundgedanke, der hinter allem philosophischen Nachdenken des Menschen steht. Durch ihn weiß er, dass er unwiderruflich sterben, das heißt das Leben verlassen muss. Für das Leben aber ist dieser heimliche Gedanke „Beweis“ genug, dass Zarathustra die Versuchung zur Selbstvernichtung noch nicht überwunden hat und es daher lange nicht so liebt, wie er vorgibt. Und so ahnt es, dass es sein geheimster Gedanke ist, es „bald“ zu verlassen. Nicht nur, weil – wie es im „Tanzlied“ aus dem zweiten Teil heißt – die Schwermut des Abends aus ihm redet: „Ist es nicht Torheit, noch zu leben?“, sondern auch weil der schwere Glockenschlag „zwischen Eins und Zwölf“ ihn an seine Vergänglichkeit gemahnt und sein dunkler Klang ihm zu sagen scheint – ich darf eine Stelle aus einer berühmten Erzählung von Mircea Eliade, „Bei den Zigeunerinnen“, zitieren: „Begreifst du immer noch nicht, was geschehen ist? Begreifst du wirklich nicht, dass die Stunde zwölf geschlagen hat?“

Auf den eifersüchtigen Vorwurf des Lebens „oh Zarathustra, ich weiß es, dass du mich bald verlassen willst“, antwortet er mit einem zögernden „Ja“. Zögernd deshalb, weil seine „Weisheit“ „weiß“, was auch das Leben, wenn auch unbewusst, weiß, außer ihnen aber kein Mensch. Und dann sagt er das Geheimnis seiner wissenden Weisheit dem Leben „ins Ohr“: das streng gehütete Mysterium der ewigen Wiederkehr „mitten hinein zwischen ihre verwirrten gelben thörichte Haarzotteln“ - eine unvergleichlich ironische Stilfügung, die durch die Reihung der Prädikate „verwirrt“, „gelb“, „thöricht“ die Anarchie und wilde Schönheit des Lebens hervorhebt. Das Tanzlied endet mit dem Hinweis, dass beide miteinander weinen, das Leben und Zarathustra, und dabei auf „die grüne Wiese“ blicken, „über welche eben der Abend lief“, eine unvergessliche Szene, bei der man unwillkürlich an ein Jugendstilgemälde Max Klingers denkt.

Worin liegt für uns die philosophische Relevanz des anderen Tanzliedes, auf die Hans-Georg Gadamer in seiner eindringlichen Studie „Nietzsche – der Antipode. Das Drama Zarathustras“ (1984) hingewiesen hat? Sie liegt in jenem unheilbaren Zwiespalt, in dem man das Stigma der modernen Subjektivität sehen kann. Auf der einen Seite rühmt Zarathustra das Leben in einer Weise, die an Rilkes „Hiersein“ ist herrlich denken lässt, auf der anderen Seite kann er nicht vergessen, dass der Tod allem „Hiersein“ ein Ende bereitet. Dieses Nicht-vergessen-Können des Todes ist für das Leben, das in seiner „Tanzleichtigkeit“ (H.-G. Gadamer) nur sich selber und die ewige Wiederkehr von Lust und Schmerz kennt, eine „Treulosigkeit“. Aus diesem Konflikt, der dem Tanzlied zugrunde liegt, und der unlösbar erscheint, ist zu folgern: Der Gegensatz zwischen der *Identität* des sich selber wollenden Lebens und der durch das Bewusstsein der Endlichkeit erzeugten *Differenz* lässt sich weder durch eine vom Deutschen Idealismus thematisierte Reflexionsdialektik noch durch die „Weisheit“ Zarathustras überwinden. Erst Nietzsches spätes Denken des Willens zur Macht als Kunst setzt zu einem neuen Versuch seiner Überwindung an.

Nachdem sich Nietzsche in seinem Spätwerk aus der Denk- und Gefühlswelt Richard Wagners gelöst hat, werden Pathos, ästhetische Fiktionalität und Dämonie des Schreckens von ihm auf eine im Vergleich zu seiner „Geburt der Tragödie“ revidierte Tragödienästhetik zurückgeführt, die er in der Schrift „Der Fall Wagner“ (1888) vor allem aus der Musik von Bizets „Carmen“ ableitet. Die auf dunklem Grund aufruhende *griechische Heiterkeit* wandelt sich für ihn dank des südlichen Pathos dieser Musik zur

„afrikanischen“ Heiterkeit. In ihr sind gleichwohl Elemente der griechischen Tragödie, wenn auch in einer anderen Färbung, noch immer präsent. Deutlich wird das in den Worten: „Diese Musik ist heiter; aber nicht von einer französischen oder deutschen Heiterkeit. Ihre Heiterkeit ist afrikanisch; sie hat das Verhängnis über sich, ihr Glück ist kurz, plötzlich, ohne Pardon.“ Und wenige Zeilen danach: „Endlich die Liebe, die in die *Natur* zurückübersetzte Liebe! (...) Keine Senta-Sentimentalität! Sondern die Liebe als Fatum, als *Fatalität*, cynisch, unschuldig, grausam – und eben darin *Natur!*“ (WA, KSA 6, 15) Was für Nietzsche in der „Carmen“ musikalisch zum Ausdruck kommt und seine späten Reflexionen inspiriert, ist, dass sie Schicksal als ein Verhängnis darstellt, ohne dass die Götter in Anspruch genommen werden.

Was Nietzsches „großer Stil“ mit und seit dem „Zarathustra“ fühlbar machen will, ist über den gedanklichen Inhalt hinaus die durch die Energie einer sich selbst aufzehrenden Schreibpraxis frei gesetzte Transformation des Dionysischen in ein „philosophisches Pathos“. Ausdruck gewinnt sie in einer die Texte Nietzsches zunehmend dominierenden musikalischen Zeichensprache. Für das Ohr des Lesers wird ihr Pathos als ein rhythmisches Vibrieren-, fast könnte man sagen als eine vorsprachliche „Melodie“ latent somatischer Impulse hörbar. Man denke, um ein Beispiel zu nennen, an jene Stelle aus dem *Mittags*-Kapitel im vierten Teil des „Zarathustra“, die als das Bild einer Seelenbewegung dicht unter der Schwelle des Wachbewusstseins liegt: „Wie ein zierlicher Wind, ungesehen, auf getäfeltem Meere tanzt, leicht, federleicht: so – tanzt der Schlaf auf mir“ (Za, KSA 4, 343)

„Es gibt“, schreibt der französische Philosoph Michel Haar in seinem Aufsatz „Nietzsche und die Sprache“ (1999), „ein Jenseits der Sprache, welches nichts anderes als ihr Diesseits ist, nicht reines Schweigen, sondern ursprünglicher Rhythmus, vorweltliches Lied, ursprüngliche wellenförmige Energie.“ Diese zutreffende Charakteristik von Nietzsches Sprache verweist auf ihre enge Verbindung mit der Lyrik der Moderne. Der ästhetische Sinn ihres Stils ist, so der „Ecce homo“, „eine innere Spannung von Pathos durch Zeichen, eingerechnet das Tempo dieser Zeichen, *mitzuteilen*.“ (EH, KSA 6, 304)

In einer Welt, in der es keine letzten Wahrheiten und Grundlagen gibt, erweitert Nietzsche die erkenntnis- und moralkritischen Ergebnisse seiner

Experimentalphilosophie auf die Tätigkeit einer *ästhetisch* bestimmten Vernunft. Sie führt das Verstehen von Welt auf die sprachliche Leistung interpretativer Akte zurück, deren Subjekt nicht mehr das „Ich denke“ des Descartes, sondern das von Rimbaud formulierte „*Es denkt mich*“ ist. In der durch dieses „Es“ gesteuerten Leistung der Sprache konkretisiert sich eine ästhetische Metaphysik, die auf die spannungsreiche Selbstproduktivität des Lebens reflektiert. Ist sie bei Goethe an das Gesetz von Polarität und Steigerung gebunden, so ist „Steigerung“ für den späten Nietzsche mit einer Erweiterung des Machtgefühls verbunden. Sie eröffnet dem Auge ganz unerprobte Perspektiven auf reichere, umfänglichere, südliche Horizonte des Lebens. Vor allem die im Frühjahr 1888 von ihm skizzierten Entwürfe zu einer physiologischen Ästhetik erfordern in diesem Zusammenhang besondere Beachtung. Als eine „Zeichensprache des Leibes“ ist sie für Nietzsche mit der Frage verbunden, welche Kunst nicht reaktive oder nihilistische Perspektiven eröffnet. Denn, so eine Nachlassnotiz aus dieser Zeit: „Der aesthetische Zustand hat einen Überreichthum von *Mittheilungsmitteln*, zugleich mit einer extremen *Empfänglichkeit* für Reize und Zeichen.“ (KSA 13, 296) In der von dieser Sinnlichkeit beflügelten Konzeption der Kunst wird das Kunstwerk zu einem Resonanzboden für endogene Erregungszustände, deren „Kurven“ ihr Abbild in einem „Mehr von Kraft“ haben. Sie sind, um noch einmal eine Bemerkung Nietzsches zu der Musik Bizets aufzunehmen, an eine unter der Sonne des Südens verbrannte „Sensibilität“ gekoppelt, die für ihn auch die Grundlage der von ihm hoch geschätzten Lyrik Baudelaires bildet.

Das Kunstwerk ist für den späten Nietzsche in der Form einer aufs Höchste gesteigerten Wahrnehmungsfähigkeit Resonanz einer „feinen Erreglichkeit des Leibes“. Wie bei dem späteren Proust hat sie ein „eigenes Gedächtniß“, das in die Tiefe vergessener seelischer „Zustände“ hinabreicht: „eine ferne und flüchtige Welt von Sensationen kehrt da zurück...“ (KSA 13, 296) Die Wirkung der Kunst ist für Nietzsche „tonisch“. Transformiert in die Sphäre des Akustischen, wird dieses tonische Element der Kunst für ihn hörbar in der *Musik des Südens* „als Tanz, als Leichtigkeit und Presto“ (KSA 13, 294). Sie impliziert eine mimische Zeichensprache der Grundaffekte des Lebens, übersetzt in einen musikalischen Rhythmus. Das „Ohr“ des Künstlers nimmt seine Schwingungen auf und transformiert sie in eine Sequenz von ästhetischen Manifestationen. Zudem besitzt es eine extreme Empfänglichkeit noch für das „Kleinste und Flüchtigste“, es genügt ihm der leichteste Sinneseindruck, ein Windhauch, der über

das Kornfeld streicht, um ihn in dem Gebilde eines Textes so zu verdichten, dass sich dadurch ein atmosphärischer Weltbezug eröffnet.

Wie sich über ihn eine unsagbare ontologische Erfahrung in einem „dionysischen Fortriß“ (Th. Böning) von Konturen des Seienden ereignet, davon berichtet die Erzählung „Das Maisfeld“ von Cesare Pavese. Sie beschwört die Erinnerung an einen Augenblick seiner frühen Kindheit an „dem Tag, als ich unten an einem Maisfeld stehenblieb und dem Rauschen der langen, dünnen Stengel zuhörte, die sich in der Luft bewegten.“ In ihrem Knistern wohnt „eine tödliche Stille“:

„Es ist ein Rauschen, das sich nicht bewegt. Ich begreife, daß ich eine Gewißheit vor mir habe, daß ich den Grund eines ewig gleichen Sees (...) berührt habe.“ Mit diesen Sätzen wird an ein mystisches Initiationserleben erinnert, das aus einer zeitphilosophischen Perspektive eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Fall Zarathustras in den „Brunnen der Ewigkeit“ im „Mittags“-Kapitel von „Also sprach Zarathustra“ zeigt. Was dem Knaben in der Erzählung Paveses widerfährt, kann als ein Hinweis auf das verstanden werden, was Nietzsche im August 1881 als den „Gedanken“ der ewigen Wiederkehr *erlebt* hat.

Das ästhetische Vermögen der Kunst, der mit ihm verbundene „große Stil“, ist für Nietzsche an das rezeptive Vermögen einer „intelligenten *Sinnlichkeit*“ gebunden. Als eine den Organismus des Kunstwerkes belebende Kraft ist sie, so eine späte Nachlassnotiz, *Divination* im Sinne einer „Kraft des Verstehens auf die leiseste Hülfe hin“ (KSA 13, 294)

Unter der Voraussetzung einer am Werk Nietzsches ablesbaren Ausdruckseinheit von Welt-Spiel und Sprach-Spiel kann man dessen einzelnen Schriften als Konstellationen einer im Namen des *Dionysos* kodifizierten Philosophie lesen. Im 7. Dithyrambus „Klage der Ariadne“, dessen Schluss unter der Regieanweisung steht „Ein Blitz. Dionysos wird in smaragdner Schönheit sichtbar“, beendet der Gott seinen beherrschenden Auftritt mit einem „klugen Wort“, das die minoische Königstochter nur als Anzüglichkeit empfinden kann. Er sagt zu ihr: „*Ich bin dein Labyrinth.*“ Ariadne, sprichwörtlich verknüpft mit dem Faden, der aus dem Labyrinth führt, wird darüber belehrt, dass das, was ihr entflieht, die Klage, eben dieses „Labyrinth“ sei. Die „Klage der Ariadne“ ist der Dithyrambus als das Labyrinth, das Dionysos ist. So gesehen, ist die opernhafte inszenierte kryptische

Beziehung zwischen Dionysos und Ariadne auch eine kunstvolle rezeptionsästhetische Anspielung Nietzsches auf das Verhältnis zwischen seinen Texten und ihrem Leser.

Jochen Schmidt und Ute Schmidt Berger haben in dem von ihnen herausgegebenen Band „Mythos Dionysos. Texte von Homer bis Thomas Mann“ (2008) überzeugend dargelegt, warum der fremde griechische Gott für Hölderlin und Nietzsche zur maßgebenden Instanz künstlerischer Inspiration, aber auch zum Anstifter zerstörerischer Obsessionen wurde. Dionysos ist für Nietzsche reine *Grenzüberschreitung*, insofern er als der „grosse Zweideutige“ die Differenz zwischen Vernunft (Stadt) und Wahnsinn (Wildnis) aufhebt. Im Hintergrund dieser Aufhebung steht die eindruckvollste Tragödie des Euripides, die „Bakchen“. In ihr kommt der Gott Dionysos mit der Schar seiner Anhängerinnen, den Bakchen, aus dem fernen Kleinasien, um in der Stadt Theben seine Göttlichkeit zu beweisen. Nietzsche kannte als Altphilologe die „Bakchen“ des Euripides genau. Dass sie in seinem Werk kaum Erwähnung finden, diese irritierende Seltsamkeit lässt den Schluss zu, dass er dieses größte literarische Dokument der Dionysos-Religion bewusst verschwiegen hat. Vielleicht aus einer unbewussten Angst vor der Begegnung seines eigenen künftigen Schicksals in der Figur des Königs Pentheus. Aber das ist Spekulation. Fest steht indessen, dass *Dionysos* als eine dunkle Metamorphose des Eros für ihn mehr und mehr zu einer Chiffre für sein eigenes alle Grenzen überschreitendes Denken wird. Dessen Dynamik hebt die Oppositionen „Ja“ und „Nein“, „Schaffen“ und „Zerstören“, „Licht und Finsternis“, „Gott“ und „Welt“ in einer umfassenden Weltperspektive auf. Bündelt in der Antike die polymorphe Gestalt des Gottes in sich so unterschiedlich getrennte Bereiche wie die Fruchtbarkeit des Weinstocks und das Dunkel des Hades, so ist Nietzsches Versuch, sie als das Symbol für eine von *Heraklit* im Fragment B 15 angedeutete paradoxe Einheit von Hades und Dionysos seinem Denken zu integrieren, jedoch problematisch, da es für seine Philosophie einen einheitlichen Grund der Welt nicht mehr gibt. Gleichwohl bleibt sie auf einen imaginären „Ort“ bezogen, der als Herrschaftssphäre des „fremden Gottes“ kein „Ursprung“ der Wahrheit im Sinne der Metaphysik ist, von dem her aber das „Ohr“ des Tänzers Zarathustra den Herzschlag der Welt wie einen Gesang von Wellen vernimmt. Ich möchte das noch genauer durch den Hinweis auf bestimmte Textpartien Nietzsche kommentieren, die sich indirekt auf die griechischen Mysterien im 5. Jahrhundert v. Chr. beziehen. Zuvor darf ich aber darauf hinweisen, dass das, was ich über die polymorphe Gestalt des Dionysos gesagt

habe, auch für *Apollon* gilt. In seiner Tier-Epiphanie als Maus und als Schwan überkreuzen sich Heils- und Todesaspekte. In der menschengestaltigen Erscheinung des Gottes, in dem *Apollonhymnus* der „Homerischen Hymnen“, erscheint er einmal mit der Leier und einmal mit dem Bogen, trägt er den Zwiespalt in der Einheit als Person und evoziert philosophische Mythologeme wie dasjenige des Heraklit von der „Harmonie“ von Bogen und Leier. Nietzsche, von Heraklit stark beeinflusst, hat den Ehrgeiz, den Klang, den sie in der Dichtung Hölderlins annimmt, aus der poetischen Sprache seiner ästhetischen Metaphysik erneut hörbar werden zu lassen.

„(...) *man kennt die Griechen nicht*, solange hier der verborgene unterirdische Zugang noch verschüttet liegt“, notiert sich Nietzsche in einer Nachlassstelle aus dem Spätsommer 1885. Ihm nähert er sich in einigen aus seinem Werk herausragenden Textpartien an. So im *Mittags*-Kapitel aus dem vierten Teil des „Zarathustra“. Die „heimliche Stunde“ des Mittags, über deren Stille ein fremdes Licht liegt, wird zu einer Allegorese des Todes, wenn in ihr Zarathustra aus dem im Licht des Tages scharf konturierten Reich der gestalteten Form heraustritt und zurücktritt in einen gestaltlosen Grund, den „Mittags-Abgrund“. Dieses hoch riskante Entgrenzungsgeschehen ist nicht aktiver, sondern passiver Natur. Deutlich wird das in der Frage „*was geschieht mir doch?*“ Ihr klagendes Pathos weckt von Ferne die Erinnerung an das mythische Schicksal der Kore, der Persephone, die Blumen pflückt, als sie durch den Herrn des Totenreiches geraubt wird. Die Konstellation befremdlicher Bezüge in der von Nietzsche durch den „Weinstock“, die „gelben Trauben“, den Tropfen „goldenen Weines“ symbolisierten Sphäre des Dionysos kehrt noch einmal in verwandelter Form wieder, nämlich in dem dem Gott gewidmeten Aphorismus Nr. 295 aus dem neunten Hauptstück von „Jenseits von Gut und Böse“. Er redet weder von der ewigen Wiederkehr noch vom Willen zur Macht, sondern von einer unsäglichen „Erfahrung“, die uns ihr fremdes Gesicht zuwendet. Es trägt Züge des Sokrates, zeigt aber vor allem die Züge des fremden Gottes, von dem es in den „Bakchen“ des Euripides heißt: „Ein Zaubersänger aus dem Lyderland / Mit blonden Locken voller Wohlgeruch / Und Aphrodites Glut im Angesicht.“

In einem Augenblick einer tiefen seelischen Krise in der „Mitte des Lebens“, im Sommer 1871, in dem Nietzsche mit sechsunddreißig Jahre so alt war wie sein Vater, der in diesem Alter verstarb, kreist sein ganzes Denken um die paradoxe Frage: Wie kann das

Individuum an einem Lebensprozess, der als Sterbeprozess im Augenblick des Todes seine Auslöschung bewirkt, dennoch Anteil haben? Die nicht minder paradoxe Antwort, die er auf sie gefunden zu haben meinte, war: indem es sich als Individuum wiederkehrend *denkt*. Nicht als dieses vereinzelte Individuum mit dem Namen „Friedrich Nietzsche“, sondern als viele Individuen im Sinne einer Abfolge von jeweiligen Individualisierungen, die mein sterbliches „Ich“ bewusst gar nicht erfährt, die es aber in einem „ungeheueren Augenblick“ blitzartig als einen Durchgang „von Inkarnation zu Inkarnation“ (Fernando Pessoa) zu erleben vermag. Das Ungeheuerliche dieser Möglichkeit ist auf geheimnisvoller Weise mit einem „Erfahrungskern“ verbunden, dem die intuitive Erkenntnis zuteil geworden ist, dass es nichts Feststehendes in der Welt gibt, sondern alles Sein in ihr dem Gesetz unaufhörlicher *Verwandlung* unterworfen ist, eingelassen in das ständig lautlose Fließen der *Zeit*. Ihm entspricht das Heraklit-Fragment B 12: „Steigen wir hinein in die gleichen Ströme, fließt andres und andres Wasser hinzu.“ Der mystische Gedanke einer in sich stehenden Dauer des Zeitstroms findet sich als eine bis ins Äußerste verdichtete Epiphanie in der wunderbaren Zeile Hölderlins: „Im Abendschimmer / Stand der Strom“. Er findet aber auch Ausdruck in einer traumähnlichen Vision, wie sie in den „Orphischen Gesängen“ (1995) des toskanischen Dichters Dino Campana:

„Das Wasser der Mühle läuft leise und unsichtbar in den Teich. Ich sehe diesen Knaben (...) ausgestreckt dort auf der Wiese. Er scheint zu schlafen. Ich denke an meine Kindheit: wie viel Zeit ist verflossen, seit mir der magnetische Schimmer der Sterne zum erstenmal von der Unendlichkeit der Tode sprach! ... Die Zeit ist verflossen, hat sich gesammelt und ist verflossen: wie das Wasser fließt, für den Knaben unbeweglich: hinter sich die Stille läßt, den tiefen, ebenmäßigen Teich: die Stille aufbewahrt wie jeder Tag den Schatten...“

In dem erbitterten Kampf, den Nietzsche als Leidender gegen das Christentum führt, spitzt sich an dessen Ende alles auf die eine, alles entscheidende Alternative zu, die der *Antichrist* in der Frage zusammenfasst:

„ – Hat man mich verstanden? – *Dionysos gegen den Gekreuzigten* (...)“

Weltbejahung im Zeichen des fremden Gottes, in dessen Polarität von lächelnder Anmut und dämonischer Vernichtungswut sich die Einheit von Eros und Thanatos verbirgt, contra *Weltverneinung* im Zeichen des am Marterholz hängenden Gottes, der

durch seine Passion seine Gläubigen auf eine Seligkeit verweist, die *jenseits* des Lebens liegt. Man muss auf den „großen Gedanken“ achten, der in dem Gegensatz Dionysos – der Gekreuzigte Ausdruck gewinnt, bevor sich für Nietzsche im Wahnsinn die Züge beider „Götter“ verwischen. Ihn hat der italienische Philosoph und Mitherausgeber der Kritischen Gesamtausgabe von Nietzsches Schriften *Giorgio Colli* in seinen Nietzsche-Kommentaren besonders herausgearbeitet. Es geht bei diesem Gedanken um die in der Philosophie verleugnete Animalität des Menschen. Sie nicht nur anzuerkennen, sondern in ihr das eigentliche Wesen des Menschen zu sehen, ist, wie er schreibt, „der schwere, entscheidende Gedanke, Vorbote des Sturms, der Gedanke, vor dem der ganze Rest der modernen Philosophie zu Heuchelei herabsinkt“ (Colli, 1980, S. 109). Vor Nietzsche ist es *Schopenhauer* gewesen, der ihm in seinem Werk eine beherrschende Bedeutung eingeräumt hat. Die Spätphilosophie Nietzsches verbindet ihn mit Dionysos, dem Symbol für eine von ihr skizzierte Weltvision. In ihr bildet das von der Philosophie thematisierte Verhältnis von Welt und Subjekt ein dynamisches Wirkungsgefüge aufeinander bezogener Machtquanten, deren jedes seine „Welt“ besitzt. Der *Wille zur Macht* ist in dieser Vision ein Wille zur Präsenz, zum Dasein-Wollen, zu einer höchsten Steigerung jener erotisch-thanatologischen Impulse des Lebens, deren Herrschaft im Dionysos-Mythos zum Ausdruck kommt. In einer seiner Varianten war Dionysos der „Herr der wilden Tiere“, der Zerreißer der Kreaturen, der Jäger Zagreus. Sein Gefolge bestand aus Satyrn, aus delirierenden Mänaden, die, mit Leopardenfellen bekleidet, Rehkälbchen und Zicklein zerfleischten. Vor diesem Hintergrund ist daran zu erinnern, dass die Maske der Spieler auf der Bühne des griechischen Theaters ursprünglich die Verwandlung des Menschen zum Tier symbolisiert: in den frühen *komoï* erschienen die Anhänger des Dionysos als Tiere verkleidet.

Nietzsche hat in seinen Reminiszenzen an den Ursprung der Tragödie das dionysische Pathos dem christlichen Mitleid entgegengesetzt. Man muss den tieferen Sinn dieser Konfrontation im Unterschied zu der von Schopenhauer vertretenen Ethik des Mitleids erkennen: Wer Mitleid empfindet, so Colli, lässt in der Teilhabe an dem Leiden des Anderen die eigene Individualität weitgehend unversehrt. Im dionysischen Pathos hingegen vollzieht sich der Bruch der Individuation. Durch ihn lebt die Anhängerschaft des Dionysos unmittelbar die Einheit von Tier und Mensch. Der innere Riss, der durch die Triebstruktur einer blinden Animalität geht, zeigt sich im tragischen Gewebe

einander widersprechender Impulse: zuweilen lebt der vom Gott Besessene die Qual des von ihm verfolgten Opfers, zuweilen die Grausamkeit des blutrünstigen Verfolgers: beide Rollen verschränken sich in der dionysischen Leidenschaft. Nietzsche kannte die geschichtlichen Zeugnisse über die Religion des Dionysos nur lückenhaft, doch hellichtig verstand und durchdrang er, wie Colli in dem Aphorismus *Der große Gedanke* aus seinem Buch „Nach Nietzsche“ (1980) zu Recht bemerkt, den fremden Gott in seiner vollen Bedeutung.

Es erscheint mir wichtig, darauf hinzuweisen, dass die Bedeutung der Animalität, wie sie von Nietzsche als Pathos des Somatischen herausgestellt wird, in keiner Weise mit der Position eines unreflektierten Vitalismus verwechselt werden darf. Dass der Mensch ab einem bestimmten Stadium seiner kulturellen Entwicklung *gegen* das naturbedingte Interesse seiner Selbsterhaltung und das heißt gegen sich selbst Stellung beziehen kann, dieses paradoxe „Rätsel“ hat er in meisterhaften Analysen des „schlechten Gewissens“ und der „Askese“ in seiner Schrift zur „Genealogie der Moral“ (1887) zum Grundthema seiner kulturanthropologischen Reflexionen erhoben. Gegen die in der Dritten Abhandlung: „was bedeuten asketische Ideale“ herausgestellte destruktive Energie eines *nihilistischen* Willens, der in der abendländischen Denktradition zur Herrschaft gekommen ist, richtet sich Nietzsches spätes nicht mehr nihilistische Wollen. Es zielt ähnlich wie die späte Lyrik Rilkes auf die freie Anerkennung einer heraklitischen Doppelwelt, die das Reich der Lebenden und der Toten umgreift. In der Einwilligung zu ihr vollzieht sich in dem „Willen zur Macht“ eine von der Nietzsche-Forschung noch viel zu wenig beachtete „Kehre“ vom Verfügen hin zum Vernehmen. Denn es ist *diese* „Doppelwelt“, aus der das Ohr Zarathustras das unaufhörliche Strömen und Zurückströmen nie versiegender Wasser in den ewigen Gezeiten von Ebbe und Flut als das Echo eines unsterblichen Gesanges vernimmt. Von seiner *Glückstiefe* betäubt, verwandelt sich die aus dem Schmerz geborene griechische und dann unter dem Zeichen des Südens stehende „afrikanische“ Heiterkeit ein letztes Mal und wird zur „güldenen Heiterkeit“ des Todes. Der sie befeuernde geistige Impuls steht – aus dem Zeitenabstand betrachtet – in einer verborgenen Nähe zu jenem Mysterium der Kore, von dem ein Brief Diotimas aus dem zweiten Band von Hölderlins „Hyperion“ Zeugnis gibt:

„Sieh auf in die Welt! Ist sie nicht, wie ein wandelnder Triumphzug, wo die Natur den ewigen Sieg über alle Verderbniss feiert? und führt nicht zur Verherrlichung das Leben

den Tod mit sich, in goldenen Ketten, wie der Feldherr einst die gefangenen Könige mit sich geführt? und wir, wir sind wie die Jungfrauen und die Jünglinge, die mit Tanz und Gesang, in wechselnden Gestalten und Tönen den majestätischen Zug geleiten.“

In einer Nachlassnotiz Nietzsches aus dem Herbst 1887 lesen wir:

„Die *Tiefe des tragischen Künstlers* liegt darin, dass sein ästhetischer Instinkt die ferneren Folgen übersieht, dass er nicht kurzfristig beim Nächsten stehen bleibt, dass er die *Ökonomie im Großen* bejaht, welche das *Furchtbare, Böse, Fragwürdige* rechtfertigt und nicht nur ... rechtfertigt.“ (KSA 12, 557) Der „tragische Künstler“, als den sich Nietzsche in dieser Stelle selbst portraitiert, feiert erneut die Rückkehr zu der griechischen Tragödie, die für ihn eine „Ökonomie im Großen“ darstellt. Ihre von ihm forcierte Transformation in eine ästhetische Metaphysik besagt, dass der *Lichtüberfluss* der Welt, in dem „das Schmerzlichste und Düsterste“ eine „nothwendige Farbe“ ist, nur als ästhetisches Phänomen gewürdigt werden kann. Die mit dieser Würdigung einhergehende Einsicht in die Tragweite einer allein durch die Kunst ermöglichten- und kraft ihrer lösenden Heilkraft bewirkten „Heiligung“ und „Segnung“ von Mensch und Welt in der Unschuld des Werdens ist, will man es so sehen, das letzte Glaubensbekenntnis des *Künstlers* Nietzsche. Als ein philosophisches Testament, das er uns hinterlassen hat, fordert es dazu auf, sich reflektierend mit ihm auseinanderzusetzen, um für uns selber seine Größe wie seine Grenze anzuerkennen oder zurückzuweisen, wobei sich diese punktuellen Bestimmungen in der Dauer der Zeit unserer Nietzsche-Lektüre immer erneut verschieben können.

Literatur

Nietzsches Werke werden zitiert nach der „Kritischen Studienausgabe“ (KSA) mit Band- und Seitenzahl.

Heraklit: Fragmente. Griechisch u. Deutsch, hg. von B. Snell, München u. Zürich 1983.

Euripides: Bakchen. Aus dem Griechischen neu übertragen von K. Steinmann, Frankfurt a. M. u. Leipzig 1999.

Friedrich Hölderlin: Hyperion oder der Eremit in Griechenland, hg. u. mit einem Nachw. vers. Von J. Schmidt, Frankfurt a. M. 1979.

Mythos Dionysos. Texte von Homer bis Thomas Mann, hg. von J. Schmidt u. U. Schmidt-Berger, Stuttgart 2008.

Jacob Burckhardt: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens (1855). Neudruck der Urausgabe, Kröners TB, Bd. 134, Stuttgart 1986.

G. Colli: Nach Nietzsche, Frankfurt a. M. 1980.

E. Grassi: Macht des Bildes: Ohnmacht der rationalen Sprache, Köln 1970.

Dino Campana: Orphische Gesänge. Canti Orfici. Italienisch-Deutsch, übertragen von H. Helbling, München 1995.

K. Schefold: Der religiöse Gehalt der antiken Kunst und die Offenbarung, Mainz 1998.

B. Hillebrand: Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute, Göttingen 1999.

H. Schläffer: Das entfesselte Wort. Nietzsches Stil und seine Folgen, München 2007.

K. H. Bohrer: Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage, München 2009.

Zum sich Aussprechen bei Hugo von Hofmannsthal

H.M. Emrich

Wie drückt sich das Seelische aus? Dies als eine Frage der Sprachphilosophie, die nicht nur für Philosophen, Literaturhistoriker und Psychologen, sondern insbesondere für uns alle, wie wir im Leben stehen, von eminenter Bedeutung ist. Das Psychische in uns kennt viele „Sprachen“, um sich auszusagen, um „Kontakt“ aufzunehmen, um etwas auszudrücken, Signale zu geben (in seiner Einsamkeit), um Antworten zu erwirken, wobei neben der gesprochenen Wortsprache/Satzsprache es die Mimik und die Gesten sind, das Tänzerische und das Singen, all das, was es für uns untereinander ausmacht, wir selbst zu sein und für andere zu sein und das den seelischen Ausdruck prägt. Lassen diese „Sprachen“ sich ineinander übersetzen, sind sie einander parallel, einander unter- oder übergeordnet, wie vermitteln sie sich miteinander und welche hat den Führungsanspruch? Wir gehen in der Regel davon aus, dass die Bewusstseinsprache, die Geistsprache, die gesprochene Sprache, die Begriffssprache diejenige ist, in der wir in erster Linie als geistig-seelische Wesen vorkommen und mit der wir uns mit uns und mit anderen vermitteln und austauschen. Aber da gibt es Probleme von Inselhaftigkeiten, Rissen und Verwerfungen, Widersprüchen und Dissoziationen, dem Auseinanderbrechen der Einheit des Bewusstseins oder eben auch gerade vieler Bewusstseins, die wir so gerne in eine Ordnung gebracht haben würden und deren Launenhaftigkeiten und Widersprüchlichkeiten uns das Leben nicht gerade leicht machen.

Vor diesem Hintergrund der Multiplizität sprachlicher Ausdrucksformen der menschlichen Psyche erscheint es nicht nur plausibel, ja es erscheint geradezu unausweichlich, dass es in uns Menschen zu Krisen kommt, die als Sprachkrisen des Unsagbaren bezeichnet werden können, und zwar dies in erster Linie in dem Sinne, dass die Sprache nicht das leistet, was wir von ihr erwarten, nämlich das auszusagen, was unsere Innerlichkeit, unsere geistig-seelische Intentionalität zum Ausdruck bringen will. Man könnte dies vielleicht als die Sprachkrise der ersten Stufe bezeichnen, in dem Sinne, dass die immer genauere, immer subtilere Ausdifferenzierung sprachlicher Gestalten, wie sie in einem Schriftstellerleben charakteristisch sind, an Grenzen stößt, innerhalb derer es zu einem Sprach-Misstrauen kommt, zu einer Sprachkrise des nicht

zum Ausdruck bringen Könnens, was das eigentlich ist, das – wie Ingeborg Bachmann in ihren späten zur Veröffentlichung nicht freigegebenen Gedichten sagt, diese Undurchdringlichkeit, an der die Worte scheitern, („Ich habe keine Worte mehr / nur Kröten, die springen / heraus und schrecken ...“, die „Mundgeburten / in lieblicher Bläue / und bei Frost der / abgemähten Liebesfelder / Liebe, die große Merde / alors, das dünkt einen / Wahnsinn, in dem / meinetwegen alles, / meinetwegen alles, / zugrunde gehen soll.“ (2003)

Eine darüber hinausgehende zweite Stufe der Sprachkrise besteht darin, dass bei traumatisierten Menschen eine Sprachverweigerung deshalb auftritt, weil das Trauma eine Desintegration der Multiplizität der verschiedenen Sprachformen unseres Selbst, die vorher illusionär vereinheitlicht worden war (vielleicht besser: zur Einheit gezwungen worden war) offenkundig gemacht hat und damit einen Sprach- und Wirklichkeitszerfall mit dissoziativen Zügen hervorgebracht hat, die der Sprache und dem Sprechen eine aporetische Gestalt verliehen hat. So heißt es bei Sarah Kane in ihrem Theaterstück „4.48 psychosis“ (2002):

Um 4 Uhr 48

wenn die Verzweiflung mich überkommt

werd ich mich aufhängen

im Ohr die Atemzüge meines Geliebten

Ich will nicht sterben

Sterblichkeit, dieser Fakt deprimiert mich so sehr, dass ich

beschlossen hab: Zeit zum Selbstmord

Ich will nicht leben

Ich bin eifersüchtig auf meinen Geliebten, der schläft, ich sehne

mich nach seiner ferngesteuerten Bewusstlosigkeit

Wenn er aufwacht, wird er mich beneiden um meine schlaflose

Nacht voller Gedanken und Reden ungetrübt von Medikamenten

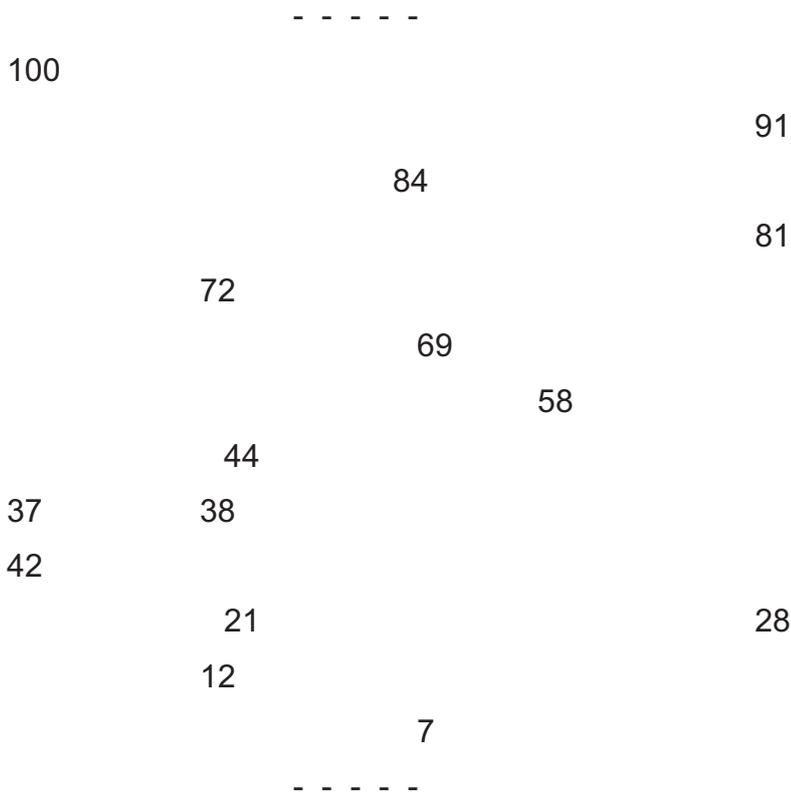
Ich habe mich dem Tod überlassen in diesem Jahr

Manche werden sagen: die übertreibt

(Glückliche, die nicht wissen, was daran wahr ist)

Manche werden den Schmerz kennen als simplen Fakt

So sieht mein Alltag jetzt aus



Und bei Ingeborg Bachmann in „Der Fall Franza“:

„Nur das Wortgeröll rollt, nur das Papier läßt sich wenden mit einem Geräusch, sonst tut sich nichts [...].“ (Bachmann 1993, 345)

„[...] zusammensetzen lassen aus Worten [...].“ (Ebd., 346)

„Das Papier aber will durch den Tunnel[...] die Worte formieren sich, [...] (bei nur blauer Lampe) rollen die Einbildungen und Nachbildungen, rollen heraus aus einem Kopf, kommen über einen Mund, der von ihnen spricht und es verlässlich tut wegen des Tunnels im Kopf, [...] ein Bild nur, von Zeit zu Zeit unter einer bestimmten Schädeldecke, die aufzuklappen auch wenig Sinn hätte [...].“ (Ebd., 346)

Die Sprechsprache mit ihrer Amalgamierungskunst, immer das Allgemeine im Besonderen und das Besondere im Allgemeinen ausdrücken zu können und dies auf alle Gebiete des Lebens beziehen zu können (alles mit allem zu verbinden, zumindest hiervon den Schein zu erwecken), hält die Illusion der Einheitlichkeit und Verbundenheit

der verschiedenen Teilsprachen unseres Lebens aufrecht (neben der Sprechsprache die Gestensprache, Mimiksprache, Singsprache, Heulsprache, Lachsprache, Berührungs- und Streichelsprache, Gewaltsprache, Hüpfsprache, Schreitsprache, Blicksprache, die Sprache in den Knochen (Franz Kafka schreibt 1920 an Milena über das „Nicht-Mitteilbare“: „...ich suche immerfort etwas Nicht-Mitteilbares mitzuteilen, etwas Unerklärbares zu erklären, von etwas zu erzählen, was ich in den Knochen habe und was nur in diesen Knochen erlebt werden kann.“))(1986). Bei Traumatisierung zerfällt die Illusion dieser Einheitlichkeit; es kommt zu dissoziativen Zuständen und zur Frakturierung des Bewusstseins, zur Ausbildung von „Sprech- und Sprach-Inseln“, die unvermittelt aneinander stoßen und unverbunden parallel zueinander arbeiten.

Ein Beispiel gibt Wiebrecht Ries in seinem Kafka-Aufsatz dieses Bandes an einer Stelle, in der er einen Text aus „Beschreibung eines Kampfes“ zitiert, wo gezeigt wird, dass eine konkrete Handlung, das „wir jausen im Grünen“, unverbunden bleibt mit der sprachlichen Äußerung hierüber, was als „merkwürdig“ erlebt wird: „Dabei sagte ich, dass dieser Vorfall so merkwürdig sei, und dass ich ihn keineswegs begreife.“ Der Hintergrund dabei ist der, dass in dem Kapitel „Begonnenes Gespräch mit dem Beter“ die radikale philosophische Frage gestellt wird, inwiefern es möglich ist, einen unmittelbaren Zugang zur eigenen Lebenswirklichkeit zu erlangen: „Es hat niemals eine Zeit gegeben, in der ich durch mich selbst von meinem Leben überzeugt war. Ich erfasse nämlich die Dinge um mich nur in so hinfälligen Vorstellungen, dass ich immer glaube, die Dinge hätten einmal gelebt, jetzt aber seien sie versinkend. Immer, lieber Herr, habe ich eine so quälende Lust, die Dinge so zu sehen, wie sie sich geben mögen, ehe sie sich mir zeigen. Sie sind da wohl schön und ruhig. Es muss so sein, denn ich höre oft Leute in dieser Weise von ihnen reden.“ (S. 217) Die große sprachphilosophische und erkenntnistheoretische Frage der Beziehung zwischen „Vorstellungen“ und der Welt der Dinge „ehe sie sich ... zeigen“, ist das Kernstück der hier skizzierten Sprech- und Sprachkrise der ersten Stufe, wie sie hier zu rekonstruieren versucht wird. Das „Unsagbare“ als eine Welt vor ihrer Erfahrung ist eine apriorische Wirklichkeit vor ihrer empirischen und sprachlichen Dimensionierung (den „so hinfälligen Vorstellungen“ (Franz Kafka)) und hat insofern Analogien zur kantischen Konzeption des „Ding an sich vor der Welt der Erscheinungen“.

Die erste Stufe der Sprachkrise wird bei Hugo von Hofmannsthal in seinem berühmten „Chandos-Brief“ deutlich (2000). In diesem Brief von 1902 hat Hugo v. Hofmannsthal ein Problem aufgeworfen, das völlig unlösbar erscheint: die Frage nämlich, wie angesichts der Unfähigkeit von Wörtern und Begriffen das Wirkliche als es selbst sprachlich zu erreichen, sprachlich fundiertes geistig-seelisches Leben überhaupt möglich ist. Es scheint dem jungen Briefschreiber, in gewissem Sinne Hugo von Hofmannsthal selbst, in einer Schreibkrise, in einer Verzweiflungssituation, eine ausweglose Situation vorzuliegen: so, als – fände er die geeignete Sprache, um dieses Problem zu lösen: er werde Engel niederzwingen können („..., dass ich in Worte ausbrechen möchte, von denen ich weiß, fände ich sie, so würden sie jene Cherubim, an die ich nicht glaube, niederzwingen, ...“).

Die zentrale Aussage in diesem Brief des Phillip Lord Chandos an Francis Bacon ist, dass durch eine seelische Krise ein Wirklichkeitsverhältnis entstanden ist, in dem keine Sprache mehr vorhanden ist, das Erlebte auszudrücken und dass eine unsprechbare Sprache geahnt wird, „von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde.“, quasi eine Sprache, die das Eigentliche dieses Lebens würde aussagen können, sozusagen eine Sprache der „wirklichen“ „Ontologie“. Die hier beschriebene Sprachkrise (der ersten Stufe) erscheint in diesem Text nicht traumatisch bedingt, sondern sie entsteht aus einer geistig-seelischen inneren Bewegung heraus spontan. Sie tritt auf als Prozess der Desillusionierung. Das vertraute Verhältnis des Gleichgewichts zwischen dem Leben und den „geistigen Zieraten in Büchern, Handschriften oder Gesprächen“ löst sich auf und es entsteht zuerst das Phänomen einer scheinbaren Wirklichkeitsentfremdung („Es zerfiel mit alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten ...“) Dieser Dissoziations- und Entfremdungsprozess geht allerdings einher mit einem eigentümlichen Vorgang der Radikalisierung im Wirklichkeitsverhältnis, einer Art „Hyper-Aisthesis“. Diese Überempfindung beschreibt der Briefautor so: „Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine Art große Einheit: geistige und körperliche Welt schien mir keinen Gegensatz zu bilden ... Überall war ich mitten drinnen, wurde nie ein Scheinhafes gewahr.“ Es kommt zu einer Art von Wirklichkeitszuwachs durch ein

Eintauchen in eine kosmische Harmonie von allem mit allem, die sich aber jeder Beschreibbarkeit entzieht und eine Unmittelbarkeit an sich hat, für die die Worte fehlen. So erscheint „jede Kreatur ein Schlüssel der anderen ...“, es kommt (kompensatorisch zum Phänomen der Entfremdung in der „Sprachkrise der ersten Stufe“, dem Zerfall von „natürlichem Bewusstsein“ (Hegel) heraus aus dem ursprünglich als „vertraut“ empfundenen Wirklichkeitsverhältnis) zu einem eigentümlichen Phänomen des Einsinkens in eine Totalität der Einheit des Ganzen. Die Sprachkrise führt dabei zu einem Zustand der Aporie, zum Phänomen des Nicht-mehr-sprechen-Könnens, des in der Unsagbarkeit Verharrens: „Aber was versuche ich wiederum Worte, die ich geschworen habe!“.

Eine Lösung dieses Problems findet Hugo von Hofmannsthal in seinem Lustspiel „Der Schwierige“, in dem gezeigt wird, dass es einen transzendierenden Umgang mit der beschriebenen Sprachkrise dadurch gibt, dass es eine Vermittlung zwischen den verschiedenen Modalitäten von Sprachen und ihren Sprachverweigerungen dadurch geben kann, dass man sich gewissermaßen immer wieder „dazwischen“ aufhält und damit Sagbarkeiten erzeugt, die sich allerdings nicht ausbuchstabieren lassen.

Mit dem Lustspiel „Der Schwierige“ von 1919, also ca. 17 Jahre nach dem „Chandos-Brief“ geschrieben, findet Hugo von Hofmannsthal diese „Sprache“: es ist dies die Sprache des „Schwierigen“, die allerdings eines liebenden Engels (Helene Altenwyl) bedarf, damit seine Sprache verstanden wird, die von dem Germanisten Wilhelm Emrich – meinem Vater – so charakterisiert wurde: „Die Dichtung ... bereichert weder unser Wissen, noch macht sie uns tüchtig im Handeln. Und doch macht sie gerade uns erst zu Menschen, öffnet den Blick für das, was wir selbst sind oder sein können, was menschenwürdiges Leben letztlich bedeutet. Dichtungsinterpretation ist daher im höchsten Sinne Menschenformung. Sie setzt freilich voraus, dass der Interpret gleichsam zwischen den Zeilen zu lesen versteht, ja, seine eigenen begrenzten Setzungen ihr gegenüber infrage stellen kann. Denn keine einzige Aussage repräsentiert sie ganz. Erst in der Fügung aller ihrer Teile kann sie verstanden, in zulänglich deutende Rede übersetzt werden.“ (W. Emrich, 1968).

Die Sprachprobleme, die Hugo von Hofmannsthal hier beschreibt, berühren einen sprachtheoretischen Aspekt, der darauf beruht, dass Sprache in zweierlei Weise

aufgefasst werden kann: einmal so, dass sie reine „Begriffssprache“ ist; diese fährt mit ihren Abstrakta quasi über die Generalisierungen und Kategorialisierungen von Wirklichkeit hinweg. Sprache ergreift dann nicht das Einzelne, das Wesenhafte, das Besondere. Sprache kann andererseits aber bedeuten, den Versuch zu beinhalten, zur „Ontologie des Wirklichen“ vorzudringen, sich mit dem „Sein des Seienden“ zu befassen. Diese Art von Sprache ist das, was Rainer Maria Rilke in seinem Zerrissenheitsroman „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ (1997) darstellt, in dem Malte eine besondere Art von Sprache „lernen“ will. Es geht um die Eröffnung einer neuen Welt, es geht um Verse auf der Grundlage von Weltwissen, von Daseinswissen. Beim späten Rilke werden Begriffe wie Tod, Gericht, ja Gegenstände personifiziert. Sie bekommen einen Status von eigenständigen Wesenheiten (Theorie des Weltinnenraumes; jedes Ding hat seine Würde). Es geht um eine „Entabstrahierung des Lebens“ (vgl. Emrich, 1998).

Dieses Phänomen, als geradezu traumatisch beunruhigende Fragestellung, wie kann ich zur Konkretheit des Lebens selbst mit Hilfe der Abstrakta der Sprache vordringen, hat einen Hintergrund, der mit dem Status von Realität, mit der quasi intimen Auffassung von „Wirklichkeit“ zu tun hat: Welchen Zugang habe ich zur Realität? Möglicherweise ist das Hauptthema von Sprech- und Sprachkrisen, der Bewältigung von Unsagbarkeiten, dass der/die Betroffene dafür eine Intuition für sich und andere gewinnen will (oder soll), d.h. nicht nur ein abstrahierbares kognitives „Wissen um“ sich und andere zu erwerben, sondern eine seelische Realität zu erlangen, eine Gefühls-Wahrheit, die nur in einer nicht verallgemeinerbaren Form zum Ausdruck gebracht werden kann, wie wir das z.B. von der Musikphilosophie her kennen. Sprech- und Sprachkrisen dieser Art haben wahrscheinlich den „Sinn“, dem Menschen in dieser Situation eine seelische „Form“ zu geben, in der er an seinem Realitäts-Kontakt zweifelt und verzweifelt. So ist bereits bei Jean Paul Sartre in seinem Flaubert-Werk „Der Idiot der Familie“ (1980) die Hauptaussage diejenige, dass der junge Flaubert die Sprache verweigert, weil er der Aussagekraft der Worte misstraut; d.h. weil er meint, dass die Worte die Realität nicht in ihrem wesentlichen Gehalt erfassen. Ihm ging es in diesem Sinne um einen konkreteren, genaueren Realitätskontakt.

Vom neurokognitiven Standpunkt aus lässt sich ergänzen: Wörter sind wie „Münzen“, die etwas „Ausgemünztes“ „bedeuten“. Aber das Bedeutete geht nicht auf in dem, was

wir „meinen“. Es gibt eine Differenz zwischen dem gemeinten Gegenstand und dem Begriff des Wortes. Wie kann mit dieser Differenz umgegangen werden? Die Lösung liegt darin, dass wir in der Art des Sprechens, der Art der assoziativen Anwendung der Wörter den eigentlichen Gegenstand, das wirklich Gemeinte, andeuten können. Der Hörer, im Falle des Lustspiels „Der Schwierige“ der interpretieren Hörer, im Lustspiel selber Helene Altenwyl, können, „zwischen den Zeilen lesend“ die eigentliche Bedeutung erraten. Dies wird in der Hofmannsthalschen Lösung des Problems auf unnachahmliche Weise gezeigt. Gerade im Versagen der Sprache macht sich das Eigentliche des Sprechens geltend.

Die beschriebenen verschiedenen „Sprach-Domänen“ des Menschen und deren Inkongruenzen, bei denen man zwischen den Zeilen lesen muss, um zu verstehen, spielen in „Der Schwierige“ die zentrale Rolle. Wie vermitteln sich diese verschiedenen Sphären unseres Lebens miteinander? Ursula Renner spricht in ihrem Nachwort (Reclam Universalbibliothek 2000) unter dem Titel „Sprechen ist ein ungeheurer Kompromiss“ von jener „den Worten gegenüber so viel verlässlicheren Körpersprache“ („Das alte Faktotum Lukas sucht mit Noblesse in die Tricks und Gewohnheiten seines Herrn einzuweisen: ‘Der kramt in Schubladen, wenn er schlecht gelaunt ist, hängt Bilder gerade, taucht plötzlich im Zimmer auf ...“). Man könnte in diesem Zusammenhang von einer „Transmodalität von Sprachen“ reden, deren Unübersetzbarkeiten zu Missverständnissen führen müssen („Hans Karl: ...das Ganze ist so ein unentwirrbarer Knäuel von Mißverständnissen. Ah, diese chronischen Mißverständnisse!“).

Um diese Situation näher in den Blick zu nehmen, ist es erforderlich, sich mit den „Koppelungen“ der verschiedenen Sprachsphären zu beschäftigen. Die Missverständnisse, Sprachlosigkeiten (Immer wieder wird im Stück von Hugo von Hofmannsthal notiert „schweigt“; z.B. „Crescence. ... wenn die Ehe annulliert werden könnt, du würdest sie heiraten. *Hans Karl schweigt.*“ An anderer Stelle: „Neuhoff. Einmal sehe ich sie, wie Gott sie geschaffen hat, Leib und Seele. Ein Schauspiel für Götter... (Helene schweigt)“) und Unsagbarkeiten (nach Hans Karl Bühls Auffassung beruht das Reden „auf einer indezenten Selbstüberschätzung“) lassen sich im „Schwierigen“ unter der Perspektive der Übergänge, der Koppelungen¹, der Risse

¹ Ein Beispiel für diese „Übergänge zwischen verschiedenen „Sprachen“ sind in der kognitiven Neurobiologie (der Hirnforschung) die Kognitions-Emotionskoppelung und Emotions-Kognitionskoppelung

diskutieren, die in der ritualisierten Welt dieses *Fin de Siecle*-Stückes immer wieder auftreten. Hier einige Beispiele: im Gespräch zwischen Crescence, Hans Karls Schwester, und ihm selbst über die Beziehung zu Helene Altenwyl versucht Hans Karl die Beziehung zu Helene zu bagatellisieren: „Sie ist doch eine Art von Kusine, ich hab sie so klein gekannt – sie könnte meine Tochter sein. (Sucht in der Lade nach etwas) ... Crescence. Sie wird ihn (Neuhoff) heiraten. (Hans Karl stößt die Lade zu).“ Hier ist also die Körpersprache der gesprochenen Sprache entgegengesetzt und macht für den aufmerksamen Betrachter bereits deutlich, wie das Stück enden wird.² Ein deutliches Beispiel für diese Frage nach Koppelungen findet sich im Dialog zwischen dem Neffen Stani und Hans Karl Bühl, wo es heißt: „Stani. Der Entschluß muß aus dem Moment hervorgehen. Gleich oder gar nicht, das ist meine Devise! Hans Karl. Mich interessiert nichts auf der Welt so sehr, als wie man von einer Sache zur anderen kommt. ...“ Diese Übergänge, wie der zwischen Entschluss und Handlung, haben mit der Frage nach der Kohärenz zwischen den verschiedenen Aussagesphären unseres Lebens zu tun und der Undurchschaubarkeit dessen, welche von ihnen sich letztlich durchsetzt. Ein Beispiel hierfür ist auch der Umgang mit Briefen in diesem Theaterstück, als einer wenn man so will „kristallisierten Sprache“ („Hans Karl. Aber so habe ich mich doch gar nicht ausgedrückt. Das waren doch niemals meine Gedanken! ... Agathe. Auf die Worte kommts nicht an. Aber den Sinn haben wir gut herausbekommen. Diesen demütigenden Sinn ...“) Dabei geht es insbesondere auch um den Umgang mit solchen Briefen: „Agathe. Oh Gott, in der Hand eines Sekretärs sind diese Briefe! Das dürfte meine Frau Gräfin nie erfahren! Hans Karl. Die Briefe sind natürlich eingesiegelt. Agathe. Eingesiegelt! So weit ist es schon gekommen?“

Ein anderes Beispiel für „entfremdetes Sprechen“ ist Hans Karl Bühls Aversion gegen das Telefon: „Lukas, abstellen! Ich mag diese indiskrete Maschine nicht!“

Das Stück gipfelt in einer besonderen Form einer dem Zuschauer vorenthaltenen „Koppelung“, nämlich dem fehlenden Kuss der Verlobten als größtem Riss zwischen

(Denkfühlen/Fühlenden), die auf spezielle neuropsychologische Mechanismen im Zentralnervensystems bezogen werden.

² Die Entgegensetzung der beiden „Sprachen“ lässt sich auf höchstem literarischem Niveau vor allem bei Kleist und Kafka beobachten. Bei Kleist in der Weise, dass sich vom Bewusstsein verdrängte seelische Regungen im Gesichtsausdruck spiegeln, wie zum Beispiel die Glut, die in der Erzählung „Die Marquise von O.“ der Marquise in die Wangen steigt, wenn der Graf ihr zum ersten Mal seine Hand anträgt. Bei Kafka ist es das Spiel der stummen Gebärde, das in seiner Erzählung „Das Urteil“ Georg in jenem Augenblick eines „schrecklichen Gefühls“ zu Bewusstsein kommt, als er bemerkt, dass an seiner Brust der Vater „mit seiner Uhrkette“ (Lebenszeit) spielt. Es sind diese auf den ersten Blick unmerkliche „Koppelungen“, die die Faszination einer Dichtung für uns ausmachen.

gesprochener Sprache und Körpersprache als einer Art Unsagbarkeit im Wirklichen. Der fehlende Kuss wird durch eine Umarmung der nächsten Verwandten substituiert. So sagt Stani: „Eine Verlobung kulminiert in der Umarmung des verlobten Paares. – in unserem Fall ist das verlobte Paar zu bizarr, um sich an diese Formen zu halten. Mamu, Sie ist die nächste Verwandte vom Onkel Kari, dort steht der Poldo Altenwyl, der Vater der Braut. Geh Sie sans mot dire auf ihn zu und umarm Sie ihn, und das ganze wird sein richtiges, offizielles Gesicht bekommen ... *Crescence eilt auf Altenwyl zu und umarmt ihn. Die Gäste stehen überrascht.*“

Neben (oder hinter) der hier dargestellten philosophisch-psychologischen Ebene der Frage nach Übergängen zwischen verschiedenen Sprachen in „Der Schwierige“ im Sinne der angesprochenen „Transmodalität“ steht aber noch eine andere, mehr psychopathologische Seite des Geschehens, nämlich der Traumhintergrund bei Hans Karl Bühl. Dieser wurde an der Front im 2. Weltkrieg in eine andere Wirklichkeit, die Realität der Front, hineingeschleudert, er erlebte beispielsweise den Ehemann seiner temporären Geliebten Antoinette, Adolf Hechingen, als Kameraden („Hans Karl. Wir waren miteinander, im Winter Fünfzehn, zwanzig Wochen in der Stellung in den Waldkarpathen, ich mit meinen Schützen und er mit seinen Pionieren, und wir haben das letzte Stückl Brot miteinander geteilt. Ich hab sehr viel Respekt vor ihm bekommen. Brave Menschen hats draußen viele gegeben, aber ich habe nie einen gesehen, der vis-à-vis dem Tod sich eine solche Ruhe bewahrt hätte, beinahe eine Art Behaglichkeit.“) Hans Karl erlebt an der Front eine Verschüttung, innerhalb derer er einen sein ganzes Leben verändernden Traum hat, nämlich den, mit Helene Altenwyl verheiratet zu sein; und dieser Traum und dieses Trauma verändern sein Leben und seine Persönlichkeit in einer Weise, die seine Schwester so beschreibt: „Sei Er gut, Kari, hab Er das nicht mehr, dieses Unleidliche, Sprunghafte, Entschlußlose, daß man sich hat aufs Messer streiten müssen mit seinen Freunden, weil der eine Ihn einen Hypochonder nennt, der andere einen Spielverderber, der dritte einen Menschen, auf den man sich nicht verlassen kann. – Du bist in einer so ausgezeichneten Verfassung zurückgekommen, jetzt bist du wieder so, wie du mit zweiundzwanzig Jahren warst, wo ich beinah verliebt war in meinen Bruder.“ Dies auch als Facette von Belegstücken für die hier verfolgte These: Trauma als Chance. Und an einigen Stellen in dem Stück wird deutlich, wie schwer das Verschüttungstrauma für Kari Bühl tatsächlich gewesen ist,

wie er es erlebt hat und wie er dadurch „geöffnet“ wurde, wie er sich psychisch und in der Persönlichkeit verändert hat und sich sein Welt- und Menschenbild gewandelt hat.

Literatur

Ingeborg Bachmann: Der Fall Franza. In: Werke Band 3 - Todesarten. Piper Verlag, München, 1993, S. 339-482

Ingeborg Bachmann: Ich weiß keine bessere Welt. Unveröffentlichte Gedichte, Piper Verlag, 2003

Hinderk Emrich: Borderline-Persönlichkeitsstörungen als Ausdruck des inneren Ringens um Einheitliche von Bewusstsein. Anal Psychol 1998; 29: 186-198

Wilhelm Emrich: „Hofmannsthals Lustspiel „Der Schwierige“ in „Protest und Verheißung“, Athaeneum Verlag, 1968

Hugo von Hofmannsthal: Der Brief des Lord Chandos: Schriften zur Literatur, Kunst und Geschichte. Reclam, Ditzingen, 2000

Hugo von Hofmannsthal: Der Schwierige. Reclam, Ditzingen, 2000

Franz Kafka: Beschreibung eines Kampfes. In: Sämtliche Erzählungen. Fischer, Frankfurt a.M., 1970, S. 197ff

Franz Kafka: Briefe an Milena. Fischer Verlag, Frankfurt, 1986

Sarah Kane: Sämtliche Stücke. Rowohlt, Hamburg, 2002

Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Dtv, München, 1997

Jean-Paul Sartre: Der Idiot der Familie. Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1980.

Lektüren zu Kafkas „Proceß“

Wiebrecht Ries

für Hinderk Emrich

Was uns an dem Künstler Franz Kafka bis heute fasziniert ist seine Kunst, eine der Alltagswahrnehmung zumeist verborgene Innenwelt sichtbar werden zu lassen. Wenn wir uns der Sprache dieser Kunst zuwenden, sie studieren, lernen wir, diese „Welt“ zu *sehen*. Einer der auffälligen Züge an ihr ist es, dass sie die mit dieser „Welt“ verbundenen- und aus ihrer Tiefe aufsteigenden Gedanken in einen ihnen zuzuordnenden somatischen Ausdruck übersetzt. In welcher Form er in der Sprache der handelnden Subjekte zum Durchbruch kommt und als sprachliche Artikulation eines „Fremden“ die Kontinuität eines vertrauten Weltumgangs in Frage stellt, möchte ich an Kafkas Roman „Der Proceß“ nachweisen, der zu den größten Werken der modernen Weltliteratur zählt. In ihm geht es um die Angst, dass die von uns im Licht des Tages konstruierte Welt der Erscheinungen Risse bekommt, die den Blick auf eine ihr zugrunde liegende nächtliche Welt lenken. Ihre Wahrnehmung hat stets eine Metamorphose der alltäglichen Erlebniswelt zur Voraussetzung. Sie findet durch den Zauber von Kafkas Sprachkunst ihre verbale Verkörperung. Durch den von ihr ausgehenden Sog gewinnt die erzählte Welt eine gleichsam körperliche Repräsentanz. Je länger wir im „Proceß“ lesen, desto weniger zweifeln wir, dass das mysteriöse „Gericht“, von dem sich das menschliche Dasein „eines Morgens“ verhaftet fühlt, *real* ist. Der Aufsatz „Franz Kafkas Bruch mit der Tradition und sein neues Gesetz“ (1958) des Germanisten Wilhelm Emrich fasst die hier vorgelegten Überlegungen in die Sätze zusammen: „*Kafka* betrachtet gleichsam das innere Leben als ein sichtbar äußeres, da er es radikal objektiviert (...) In *Kafkas* Dichtung hat sich die Vergegenständlichung auch der inneren Welt des Menschen vollzogen.“ Im „Proceß“ erlebt „Josef K. seinen inneren Prozeß als eine äußere schreckliche Wirklichkeit, die er (...) selbst nicht verstehen und durchschauen kann.“ (Emrich 1998, S. 236)

Die im „Proceß“ erzählte Welt ist durch eine Metaphorik bestimmt, die den Gesetzen des Traums gehorcht. Analog der für sie typischen gleitenden Verschiebungen und Überlagerungen einzelner Räume (Pensionszimmer, Anwaltskanzlei, dem „Haus“ als Tagungsort des Gerichts) kommt es zu einer surrealen Verknüpfung von „Justiz und Sexualität, Nachthemd und Gerichtsmalerei, Wohnzimmer und Kanzlei“ (K. Jeziorkowski). Die Verbindung von Bett und Gericht erinnert atmosphärisch an die

tragikomische Welt des Dorfrichters Adams zwischen ramponierter Perücke und Nachthemd in Kleists „Zerbrochenem Krug“.

Die Niederschrift des Romans 1914/15 fällt in eine schwere Lebenskrise Kafkas. Ihre Spiegelung im „Proceß“ macht das tödliche Ende eines Prozesses sichtbar, der fast immer unmerklich mit einer schleichend progredierenden Zerrüttung der Ich-Stabilität beginnt. Fremde Gedanken und im Licht des Tages nie bemerkte „Kellerwelten“ nehmen das „Ich“ mehr und mehr in ihren Besitz, destruieren seine mühsam aufrecht erhaltene Rationalität solange, bis es ihnen rettungslos verfällt. *Wie* dieser Vorgang einer Okkupation des „Ich“ mit einem geheimnisvollen Prozeß zusammenhängt und wie er die Haltung eines Einzelnen zu seinem Leben verändert, das verlebendigt Kafka weitgehend in einer an Kleist und Dostojewskij geschulten Kunst der Transformation seelischer Prozesse in somatische Ausdrucksformen. Im Bewusstsein seines Protagonisten manifestieren sie sich über jeweilig perspektivisch verzerrte optische Wahrnehmungs- und akustisch verfremdete Erlebnisepisoden.

Die Versprachlichung innerer Vorgänge im *Proceß*

Der „Proceß“ erzählt die Geschichte des Bankprokuristen Josef K., der am Morgen seines 30. Geburtstages von einer ihm fremden Gerichtsbehörde verhaftet wird. Im ersten Kapitel des Romans wird die Verhaftung gleich nach dem Erwachen K.s durch einen scheinbar unbedeutenden Vorgang in Gang gesetzt. Josef K. ist an diesem Morgen infolge einer geringförmigen Störung irritiert: „Die Köchin der Frau Grubach, seiner Zimmerwirtin, die ihm jeden Tag gegen acht Uhr früh das Frühstück brachte, kam diesmal nicht. Das war noch niemals geschehen.“ Der minimale Riss in einem verlässlichen Zeitablauf erweitert sich um ein wenig, als Josef K. „von seinem Kopfkissen aus“ die ihm gegenüber wohnende alte Frau bemerkt, „die ihn mit einer an ihr ganz ungewöhnlichen Neugierde beobachtete.“ Der Beobachtungsdruck, der von der alten Frau auf K. ausgeht, wird diesem nur halb bewusst. Durch ihn ausgelöst, kommt es zu einer atmosphärischen Vertiefung einer Irritation, die den Stand einer zunehmenden Instabilität der Welt *im* geschwächten „Ich“ des Josef K. anzeigt. Von seinem Bett aus läutet er „gleichzeitig befremdet und hungrig.“ Sofort betritt ein Mann, den er noch niemals gesehen hatte, sein Zimmer. Über die Frage K.s „Wer sind Sie?“ geht der Fremde hinweg, „als müsse man seine Erscheinung hinnehmen“. Die

Vermutung liegt nahe, dass Josef K. in dem „riskantesten Augenblick im Tag“ (Kafka), dem Zeitmoment des Erwachens, mit einem von seinem Bewusstsein abgespaltenen Teil seines inneren „Selbst“ konfrontiert wird. Bereits durch *Nietzsche* wissen wir, dass die dem Subjekt „bewußte Welt, wie er sagt, nur „ein kleiner Ausschnitt“ einer ihm unbekannt inneren Welt ist. Einer ihrer Instanzen tritt K. als ein „Fremder“ in einem „schwarzen Kleid“ entgegen. In der Verhaftung Josef K.s liegt ein Element der Selbstverhaftung: „hungrig“ läutet er sein „Gericht“ herbei. Das dadurch ausgelöste Glockenzeichen zieht ihn in eine „unvertraute Primär-Wirklichkeit“ (H. M. Emrich) hinein, die als Gerichtsbehörde auf stickigen Dachböden in einem abgelegenen „ungewöhnlich ausgedehnten“ Haus tagt und den Menschen vor ihren Richterstuhl ruft.

Das Auftauchen des Fremden in dem (Bewusstseins-)Zimmer K.s ist mit einer Störung von dessen Wahrnehmungsperspektive verbunden. In Szene gesetzt wird sie über eine veränderte Raumperspektive. Als K. in das Nebenzimmer, das Wohnzimmer seiner Wirtin Frau Grubach eintritt, findet er es fast unverändert, nur dass es ihm infolge der unvermuteten Anwesenheit eines Mannes, „der beim offenen Fenster mit einem Buch sitzt“, plötzlich ein wenig größer vorkommt als sonst.

Dass bereits an dieser frühen Stelle das Wort „Buch“ fällt, signalisiert, dass der „Proceß“-Roman die Literarisierung einer „Verhaftung“ des Daseins ist, deren Abbild sich bei seinem Autor auf die einzelnen Phasen seines Schreibprozesses an dem Roman beziehen lässt. Das auslösende Moment seiner Niederschrift liegt in dem Trauma einer biographisch bedingten „Niederlage“ und den aus ihr resultierenden Bestrafungs- und Gerichtsphantasien. Kafka begann mit der Niederschrift des Romans, nachdem seine Verlobung mit Felice Bauer nach nur sechs Wochen am 12. Juli 1914 im Berliner Hotel „Askanischer Hof“ beendet wurde. Das Tagebuch spricht vom „Gerichtshof im Hotel“ und „Ansprache vom Richtplatz“. Durch die Metaphorik „Gerichtshof“ und „Richtplatz“ verleiht Kafka einem Schuldgefühl Ausdruck, dessen Wurzeln bei ihm bis in die Tiefe eines gnostischen Welt- und Daseinsgefühls hineinreichen. Elias Canetti hat als Erster den engen Zusammenhang zwischen dem „Proceß“-Roman und der Beziehung Kafkas zu Felice Bauer, die im Roman als Fräulein Bürstner auftritt, in seiner schönen Studie „Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice“ (1969) herausgearbeitet.

Berücksichtigt man bei Kafka den engen Zusammenhang von Lebens- und Schreibprozess, so zeigt der Roman die unverkennbaren Züge einer großen Strafphantasie. Sie entwickelt sich aus dem Prozess des nächtlichen Schreibens heraus. Ihren Kern bilden gedächtnishaft rituell wiederholte Imaginationen jener peinlichen Vorgänge im „Askanischen Hof“ mit Felice als Anklägerin und Kafka als Angeklagten, der sich selbst verurteilend auf dem Richterstuhl sitzt. Von der autobiographischen Tiefendimension her gelesen, verdichten sich diese Imaginationen zu einem *Angsttraum*, in dem sich die unterhalb der Schwelle des Bewusstseins abgesunkenen Realitätspartikel zu immer neuen Konstellationen des Schreckens ineinanderfügen. Dieser Vorgang wird an jenem grundlegend hermeneutischen Sachverhalt erkennbar, dass – wie Hinderk M. Emrich in „Identität als Prozeß“ (2007) hervorgehoben hat – im Wachbewusstsein immer ein „Stück Traumwirklichkeit“ lebendig bleibt. Bei Kafka überwältigt es Josef K. in ähnlich befremdlicher Weise wie dies bei Dostojewskij („Der Doppelgänger“) in der Dissoziation des Bewusstseins seiner Helden der Fall ist. Der interne Zusammenhang zwischen der literarischen Verarbeitung biographisch bedingter Krisen und der für diese Transformation konstitutiven Erfahrung eines im erinnerten Erleben beheimateten „Traumhaften“, ist für die einzelnen Phasen der Niederschrift des Romans maßgeblich. Von nicht minderer Bedeutung ist für den Aufbau des Romans der zwanghafte Gedanke, von einer anonymen Gerichtsbehörde für eine *Schuld* bestraft zu werden, für die sich Kafka auf Grund seines Verhaltens Felice gegenüber angeklagt und verurteilt wusste. Der unaustilgbare Blutgeruch dieser Schuld lockt wie in der griechischen Tragödie die Erynien an. Im Roman sagt „der große Wächter“: „Unsere Behörde (...) wird, wie es im Gesetz heißt, von der Schuld angezogen und muß uns Wächter ausschicken.“

Die Erynien der griechischen Tragödie nehmen in Kafkas Roman als verfremdete Figurenkonstellationen die Form von Triaden an, die in ihrem Aufbau dem Zwangscharakter paranoider Wahrnehmungsepisoden gehorchen: drei Wächter: Franz, Willem und der Aufseher; drei Beobachter: das greisenhafte Paar am Fenster und der Mann mit dem „rötlichen Spitzbart“; drei Bankbeamte: Rabensteiner, Kullich, Kaminer. Als abgespaltete Figuren aus dem „Bewußtseinstheater“ (G. Kurz) Josef K.s umstellen sie das ihnen ausgelieferte „Ich“, belauern es und destruieren vor allem über die eigentümlich beredte Stummheit eines „Zwiegesprächs der Blicke“ schrittweise seine Stabilität. Zwischen dem Wächter *Franz*, dem literarischen alter ego Franz Kafkas, und

seinem von ihm durch das Schwanken des Schreibprozesses abhängigen Romansubjekt *Josef K.* kommt es im Kapitel „Verhaftung“ zu einem solchen Tausch der Blicke. Die Wächter verzehren das Frühstück K.s. Der „Franz“ Genannte führt „die Kaffeetasse“ in seiner Hand nicht zu seinem Mund, stattdessen sieht er K. „mit einem langen, wahrscheinlich bedeutungsvollen, aber unverständlichen Blick an. K. ließ sich, ohne es zu wollen, in ein Zwiesgespräch der Blicke mit Franz ein“. Dieses heimliche „Zwiesgespräch der Blicke“ bezieht sich auf den inneren Dialog des Autors „Franz Kafka“ mit seinem literarischen Ego Josef K. Andererseits ist durch das ungewollte und zugleich zwanghafte Sich-Einlassen K.s auf den Blick des Wächters „Franz“ das verfluchte Verfahren seines „Prozesses“ gleichsam besiegelt. Diese Unausweichlichkeit lässt sich durch ein seelisches-, aber auch philosophisch bekanntes Phänomen begründen: Das Dasein fühlt sich von einem „Blick“ angesehen, dessen Bedeutung es nicht zu deuten vermag. So sagt die Vermieterin Frau Grubach zu Josef K., ihr komme seine Verhaftung „wie etwas Gelehrtes“ vor, das man nicht verstehe, auch wenn ihr die beiden Wächter so etwas erzählt haben, wie dass es sich hierbei um das „Glück“ des Josef K. handele, das ihr „wirklich am Herzen“ liege. Durch den rational nie auflösbaren Zirkel, dass die Vieldeutigkeit jenes Blickes, von dem wir vermeinen, dass ihn uns das Auge des Lebens zuweilen zuwirft, eine Bedeutung („Glück“) für unser Dasein signalisiert, hinter deren „Sinn“ wir trotz größter Anstrengung nie kommen, und der hartnäckigen Vermutung, dass diesem unbekanntem „Sinn“ eine alles entscheidende Bedeutung für „das Glück“ unseres Lebens zukommt, die zu verkennen die schlimmste Strafe nach sich zieht, ist das Dasein in einen Wirbel der Mutmaßungen verstrickt. Aus ihm kann es sich, wie bereits die von *Kierkegaard* entworfene Existenzdialektik vor Augen führt, nie mehr befreien. Es versinkt in fruchtlose Grübeleien, die, da sie alle „zu nichts“ führen, ein Stück der Pathologie des Subjekts ausmachen. Das dissoziierte Subjekt Josef K., dem wie in einem Traum „nur für einen Augenblick“ die Erkenntnis aufblitzt, als trage er die fremde Gesellschaft in seinem Zimmer „auf seinen Schultern“, ohne doch aus ihr für sich persönlich einen Nutzen ziehen zu können, ergibt sich schrittweise seiner „Verhaftung“, obschon sie ihm aus der Perspektive seines rationalen Verstandes als „das Sinnloseste“ erscheint. In der körperlich aufdringlichen Gegenwart der Wächter kann K. keine „Klarheit über seine Lage“ erreichen, der Schematismus seines Denkens ist blockiert und setzt völlig aus, wenn „der Bauch“ des einen Wächters „förmlich freundschaftlich“ an ihn stößt. Aus dem Gefühl des körperlichen Bedrängtseins erfasst der Blick K.s nur „ein zu diesem dicken Körper gar nicht passendes trockenes,

knochiges Gesicht mit starker, seitlich gedrehter Nase, das sich über ihn hinweg mit dem anderen Wächter verständigte.“ Die stark an *Gogol* erinnernde Technik der Groteske, die diese Stelle des Romans auszeichnet, beruht auf einem gestörten proportionalen Verhältnis zwischen Körper und Gesicht. Vor allem gründet sie in der Verwischung der Grenze zwischen Belebtem und Unbelebtem. Der Wächter mit der „starken seitlich gedrehten Nase“ weckt die Assoziation an eine Holzpuppe.

Ist für *Nietzsche*, wie er im Zweiten Buch seiner „Morgenröthe“ schreibt „... all unser sogenanntes Bewusstsein ein mehr oder weniger phantastischer Commentar über einen ungewussten, vielleicht unwissbaren, aber gefühlten Text“ (M, KSA 3, 113) , so erweist sich für *Freud* das Bewusstsein in einer bestimmten Phase seines Denkens als ein „Ort“ komplexer semantischer Bedeutungen, wo in der Artikulation eines präsenten semantischen „Sinns“ sich wie im Traum ein latenter „Sinn“ zugleich verhüllt und meldet. (Literarisches Vorbild einer solchen mehrfachen semantischen Determination ist für Kafka Kleists Erzählung „Die Marquise von O...“) Bereits für Dostojewskijs „Dialogisierung des Selbstbewusstseins“ (M. Bachtin) ist die Verbindung und Durchkreuzung der fremden Worte des einen Protagonisten mit dem verborgenen, *inneren* Wort des anderen Protagonisten maßgeblich. Den Auffassungen Nietzsches, Freuds und Dostojewskijs entspricht bei Kafka, dass unsere mit dem Sprechakt verbundenen bewussten Intentionen durch die Artikulationen einer *fremden Sprache* ständig durchkreuzt werden. Das Fremde an ihr deutet auf einen dem Bewusstsein verborgenen „Tiefengrund“, dem als einem gleichsam letzten Glied in einer Kette von seelischen Vorgängen ein metaphorisches Deckbild oder ein verfremdeter sprachlicher Ausdruck seinen eigentümlich poetischen Zauber verleiht. Ich will diese Relation an einem Beispiel deutlich machen. K. beobachtet „im gegenüberliegenden Fenster“ des Zimmers von Fräulein Bürstner hinter dem greisenhaften Paar, von dem er sich schon die ganze Zeit über beobachtet fühlt, einen es überragenden „Mann mit einem auf der Brust offenen Hemd, der seinen rötlichen Spitzbart mit den Fingern drückte und drehte.“ Der nach Freud manifeste Sinn des „roten Spitzbartes“ als phallisches Symbol verdeckt und entdeckt jene latent sexuellen Triebwünsche, die Josef K.s bereits in dem Augenblick gegenüber Fräulein Bürstner hegt, als er ihr Zimmer betritt. Trägt man der engen Verbindung zwischen der Verlobungsgeschichte Kafkas und der Romanniederschrift Rechnung, so erscheint der riesenhaft aufragende Mann hinter dem Paar als die Symbolisierung jener Triebwünsche, für deren Finsternis Kafka sich selbst

verurteilte. Der „rötlicher Spitzbart“ ist Zeichen für eine der libidinösen Lebenspotenz innewohnenden Doppelung, Feuerbrand der Lust und Flamme des Todes zu sein.

Dem verborgenen Sinngehalt der in den Briefen und Tagebüchern reich dokumentierten Selbstverurteilung Kafkas für seine „Schuld“ Felice gegenüber entspricht auf sprachlicher Ebene eine von dem Germanisten Gerhard Kurz an den Texten Kafkas nachgewiesene „hermeneutische Doppelstruktur“. Sie lässt erkennen, dass die gesprochene Rede stets als das Symptom einer verschwiegenen Rede aufzufassen ist. Sie spricht von einer „anderen Wahrheit“, als die, die dem Redenden in seinem durch die Grammatik regulierten Sprechen zu Bewusstsein kommt. So weiß K., der von den Wächtern aufgefordert wird, einen „schwarzen Rock“ anzuziehen, selbst nicht und weiß es doch, in welchem Sinn er leise sagt: „Es ist doch noch nicht die Hauptverhandlung.“ Dieses missverstehende Verstehen K.s wird im Roman mit dem Satz kommentiert: „Die Wächter lächelten, blieben aber bei ihrem: „Es muß ein schwarzer Rock sein.“ Die gnomische Wendung, dass es ein „*schwarzer* Rock“ sein muss, deutet auf seine Verbindung mit der inneren Zeitlichkeit des „Prozeß“-Verlaufes und der ihr zu Grunde liegenden Gesetzlichkeit, die als Richtung auf den Tod hin zu bestimmen ist. Dem Symbolismus der Farbsemantik „schwarz“ entspricht auf einer Zeitebene der Handlung der Umschlag des Geburtstages in den Todestag, an dem „K. (...) schwarz angezogen, in einem Sessel sitzt, in der Haltung, wie man Gäste erwartet.“ (Im „Schloß“-Roman erscheint der geheimnisvolle Herr Klamm den Dorfbewohnern in stets wechselhaften Gestaltumrissen, nur Eines ist an ihm immer gleich, sein schwarzer Rock.)

An bestimmten „Nahtstellen“ im Roman, wie sie sich aus der Überkreuzung von detaillierter Beschreibung und von ihr Verschwiegenem ergeben, bedient sich Kafkas Sprache oftmals einer Andeutungsweise, die in sich selbst ein syntagmatisch querläufiges Verweisungssystem bildet. Es dient der Sichtbarwerdung phänomenal nicht sichtbarer, innerer, seelisch-geistiger Vorgänge. Ich erinnere an die „weiße Bluse“ im Zimmer von Fräulein Bürstner, die – über die Reminiszenz an die Bluse von Felice hinaus – als Synekdoche der sich in diesem Zimmer abspielenden nächtlichen Vorgänge aufzufassen ist. Heißt es zu Beginn der Verhaftung „An der Klinke des offenen Fensters hing eine weiße Bluse“, so ist, als K. mit Frau Grubach das Zimmer des Fräuleins noch vor deren Rückkehr inspiziert, wie durch einen Zauber „wirklich alles an seinem Platz“. Gleichwohl zeigt sich darin, dass „auch die Bluse nicht mehr an der

Fensterklinke hängt“, ein „Riss“ in dem rätselhaften Ereigniszusammenhang der Verhaftung. Er öffnet den Blick auf etwas Unheimliches, das durch die Magie des in das dunkle Zimmer scheinenden Mondlichtes noch verstärkt wird:

Der Mond schien still in das dunkle Zimmer. Soviel man sehen konnte, war wirklich alles an seinem Platz, auch die Bluse hing nicht mehr an der Fensterklinke. Auffallend hoch schienen die Pölster im Bett, sie lagen zum Teil im Mondlicht.

Die Magie des Mondlichts zeichnet in der geisterhaften Verlebendigung der nächtlichen Polstersilhouette schon an dieser Stelle den Abdruck des Schemens in die Kissen – den im Mondlicht entkleideten, mit einem Fleischermesser erstochenen Josef K. In einem erweiterten Sinn lässt sich daraus für den Roman ableiten: Korrespondenzen zwischen nur scheinbar marginalen Wahrnehmungselementen, wie sie sich zum Beispiel aus dem Anblick der Gesetzbücher auf dem Tisch des Untersuchungsrichters und den „Heidebildern“ Titorellis einstellen, wachsen bei Kafka zu einer eigenen Bedeutungsschicht unterhalb der Ebene des Erzählten zusammen, es sind Korrespondenzen dieser Art, die nach *Freud* die Signatur des Unbewussten bilden. In ihrem für unsere hermeneutischen Intentionen so hilfreichen Buch „Kafka – Poetik der sinnlichen Welt: Strukturen sprachkritischen Erzählens“ (1983) schreibt Susanne Kessler: „Die „weiße Bluse“ hängt also nicht mehr am Fenster. An verschiedenen anderen Stellen hat sich Kafka einer bis in archaische Wurzeln reichenden und in sehr vielen Kulturen und Sprachen geltenden Farbensymbolik zur Andeutung dessen bedient, was anders, da es nicht gegenständlich ist, nicht aussagbar ist. Und vielleicht grenzt diese Ästhetik damit an Bereiche der Sprache, die ursprünglich nicht Zeichen eines archaischen, sondern vielmehr eines unerträglich radikalen Denkens sind.“ (Kessler: 1983, S. 126)

Die ästhetische Transformation gnostischer Denkstrukturen im *Proceß*-Roman

In meinem Buch „Nietzsche / Kafka. Zur ästhetischen Wahrnehmung der Moderne“ (2007) habe ich im Anschluss an Harald Bloom, ungeachtet seiner Skepsis, Kafka wie zum Beispiel Gershom Scholem für die jüdische Gnosis zu reklamieren, wie auch im Anschluss an Walter H. Sokel und Gerhard Kurz den Dichter in Anbetracht der seine Schriften bestimmenden geistigen Ideen als einen späten Nachfahren der Gnosis

charakterisiert. Kafka selbst war mit gnostischem Gedankengut und ihrer *dualistischen Denkstruktur* vertraut. So besaß er in seiner Bibliothek Walter Köhlers Buch „Die Gnosis“ aus den von F. M. Schiele herausgegebenen „Religionsgeschichtlichen Volksbüchern für die deutsche christliche Gegenwart“. Seine eigenen literarischen Zeugnisse in den uns hinterlassenen Tagebüchern und den 1917 in Zürau entstandenen Oktavheften, zeigen bestimmte Ähnlichkeiten mit Texten aus den Nag Hammadi Schriften wie denen des Manichäismus. Die gedankliche Ähnlichkeit, die zwischen diesen sehr alten Texten und der Dichtung Kafkas besteht, gründet in einem von beiden Textarten betonten strengen Dualismus zwischen geistiger Welt und sinnlicher Welt, in deren Staub und Dunkel der Mensch gefangen ist und in dem Drama des Falls der Existenz in die Verkehrtheit der Finsternis dieser Welt. Aus ihrer Gefangenschaft kann ihn nur ein „Ruf“ von außerhalb dieser Welt erlösen, dem zu folgen die Zerstörung des irdischen Menschen zur Voraussetzung hat. Der Trug der sinnlichen Welt, ihr Lärm, so Kafka, ist unsere Verirrung. Sie kann nur durch „das Opfer“ der eigenen Existenz rückgängig gemacht werden. Kafkas Aufzeichnung „Es gibt nur eine geistige Welt, was wir sinnliche nennen ist das Böse in der geistigen“, zeigt eine größere Nähe zur Valentianischen Gnosis als zum Alten Testament. In beiden Traditionen geht es um die Geschichte des Sündenfalls, um die Kafkas Reflexionen unermüdlich kreisen. „Wir wurden geschaffen, um im Paradies zu leben, das Paradies war bestimmt uns zu dienen“, lautet eine Aufzeichnung aus den Oktavheften von 1917, und fährt mit Worten fort, die dem Glaubenssatz einer *negativen Theologie* nahe stehen: „Unsere Bestimmung ist geändert worden; daß dies auch mit der Bestimmung des Paradieses geschehen wäre, wird nicht gesagt.“

„Kafkas Spiritualität kennt keine Hoffnung auf Erlösung. In einer Aufzeichnung vom 23. November 1917 seiner Oktavhefte spielt der Dichter virtuos hintergründig mit der tschechischen Bedeutung der Namensgebung die „Kafkas“ als Dohlen oder Krähen, deren Unmöglichkeit gerade die Bedeutung von „Himmel“ ist:

„Die Krähen behaupten: Eine einzige Krähe könnte den Himmel zerstören. Das ist zweifellos, beweist aber nichts gegen den Himmel, denn Himmel bedeutet: Unmöglichkeit von Krähen.“

Wir fragen, wie eine den religiösen Spekulationen der Gnosis zugrunde liegende Denkstruktur im Sinne von ästhetischen Metamorphosen in den Dichtungen Kafkas weiterlebt. Nach einem Logion aus dem Philippus-Evangelium kam „die Wahrheit nicht nackt zur Welt, sondern (sie) ist gekommen in den Symbolen und den Bildern. Sie (die Welt) kann sie nicht anders empfangen“. Welche Bedeutung misst der Sprachkünstler Kafka auf dem Hintergrund dieses Logions der *Sprache* in seinen Schriften für eine solche Empfängnis der Wahrheit bei? Antwort gibt ein zentraler sprachtheoretischer Satz aus dem „Oktavheft G“ von 1917:

Die Sprache kann für alles außerhalb der sinnlichen Welt nur andeutungsweise, aber niemals auch nur annähernd vergleichsweise gebraucht werden, da sie, entsprechend der sinnlichen Welt, nur vom Besitz und seinen Beziehungen handelt.

Kafkas Einschränkung des Erzählens auf eine unkommentiert bleibende, oft minutiöse Beschreibung sinnlich wahrnehmbarer Gegenständlichkeit, vorgetragen in einer ruhigen, in ihrer Strenge gläsern wirkenden Sprache, ist die strikt eingehaltene und erzähltechnisch durchgeführte Konsequenz seiner sprachkritischen Einstellung wie er sie in dem zitierten Satz von den Grenzen der Sprache postuliert hat. In seinen großen Erzählungen wird das Befremdlichste in einem noch weitgehend der klassischen Erzähltradition verpflichteten Sprachton erzählt. Der in ihnen aufbrechende Gegensatz zwischen einem alle Grenzen der Normalität sprengenden Schrecklichen und dem ruhigen Ton, mit dem von diesem Furchtbaren erzählt wird, so als handele es sich bei ihm um etwas ganz und gar Selbstverständliches, bewirkt ihren ästhetischen Zauber.

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich im Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt.

(„Die Verwandlung“)

Kafka geht es, wenn wir seinen Selbstzeugnissen trauen dürfen, in seinem Schreiben gerade um das, was außerhalb der sinnlichen Welt liegt. Seine Suche nach einer Sprache, die zumindest „andeutungsweise“ diese jenseitige „Welt“ vergegenwärtigt, ist zugleich der Versuch eines verzweifelten „Ansturms“ gegen die Grenzen der Sprache. So schreibt er 1920 an Milena in Hinsicht auf das Problem der Versprachlichung einer an sich unsagbaren Sprache, die den Grund aller Erfahrung bestimmt:

„(...) ich suche immerfort etwas Nicht-Mitteilbares mitzuteilen, etwas Unerklärbares zu erklären, von etwas zu erzählen, was ich in den Knochen habe und was nur in diesen Knochen erlebt werden kann.

Dass uns Kafkas Kunst gleichwohl eine Ahnung von dieser jenseitig-geistigen Welt *andeutungsweise* zu vermitteln weiß, die fremd in die diesseitige Welt hineingreift, zeigt eine Stelle im „Proceß“. Sie demonstriert auf eindringlich-bestürzende Weise die unvereinbare Gegensätzlichkeit zwischen der Sprache, die auf Grund ihrer logischen Regeln von „Besitz“ und seinen Beziehungen handelt, das heißt den Tatsachen der äußeren Welt und einer für das menschliche Ohr unverständlichen Sprache, mit der sich die Bewohner einer „oberen“ Welt untereinander verständigen. (Die angedeutete Gegensätzlichkeit weckt die Erinnerung an Dostojewskijs phantastische Erzählung „Traum eines lächerlichen Menschen“. In ihr berichtet der Erzähler von seinem Aufenthalt bei Bewohnern auf einem fernen Stern, die als „Kinder ihrer Sonne“ in völliger Harmonie „gegenseitiger Verliebtheit“ leben. Der Erzähler kann ihre Rede jedoch nicht verstehen, die Bedeutung ihrer Lieder bleibt seinem Verstand unzugänglich.)

Der Augenblick, in dem diese fremde „Sprache“ für das Ohr hörbar wird, ist – im Unterschied zu Dostojewskij – bei Kafka immer riskant, da er mit einer Bedrohung der Selbstbehauptung ihrer auf der „Lüge“ der gewöhnlichen Sprache beruhenden Daseinshaltung verbunden ist, ja sie als solche auf eine tödliche Weise in Frage stellt.

Bei der von mir erwähnten Stelle handelt es sich um ein Ereignis bei dem Aufenthalt K.s in den Gerichtskanzleien. Er begegnet dort einem Mädchen, dessen „zierlicher Kopf“ seiner Erscheinung etwas Besonderes an Schönem verleiht. So zeigt ihr Gesicht jenen „strengen Ausdruck, wie ihn manche Frauen gerade in ihrer schönsten Jugend haben.“ Ihr zur Seite steht ein elegant gekleideter Mann, der von dem Mädchen als der Herr „Auskunftgeber“ vorgestellt wird. Die Begegnung“ mit diesen Fremden löst bei Josef K. den Anfall eines „leichten Unwohlseins“ aus. Er steigert sich im Verlauf der Unterredung mit ihnen zu einem Schwindelgefühl bodenloser Angst. Kafka bedient sich an dieser exponierten Stelle, die den Zusammenbruch der „Ich“-Stabilität durch eine panische, nicht mehr zu kontrollierende Angstüberflutung darstellt, einer von der Nautik inspirierten Metaphorik, die durch auditive Klangelemente gesteigert wird:

Er glaubte auf einem Schiff zu sein, das sich in schwerem Seegang befand. Es war ihm, als stürze das Wasser gegen die Holzwände, als komme aus der Tiefe des Ganges ein Brausen her, wie von überschlagendem Wasser, als schaukle der Gang in der Quere und als würden die wartenden Parteien zu beiden Seiten gesenkt und gehoben.

Umso unbegreiflicher ist „die Ruhe“ des Mädchens und des Mannes, die nun K. führen. Die „scharfen Blicke“, die „aus ihren kleinen Augen“ über ihn hinweggehen, der gleichmäßige Takt ihrer Schritte, die Botschaft ihrer fremden Sprache – verleihen ihnen einen befremdlichen Zug. Er erinnert an jene Engelwesen, von denen Rilke sagt, dass das „Schöne“ an ihnen es „gelassen verschmäh, uns zu zerstören“ (Erste Duineser Elegie):

Er war ihnen ausgeliefert, ließen sie ihn los, so mußte er hinfallen wie ein Brett. Aus ihren kleinen Augen giengen scharfe Blicke hin und her; ihre gleichmäßigen Schritte fühlte K. ohne sie mitzumachen, denn er wurde fast von Schritt zu Schritt getragen. Endlich merkte er, daß sie zu ihm sprachen, aber er verstand sie nicht, er hörte nur den Lärm der alles erfüllte und durch den hindurch ein unveränderlich hoher Ton wie von einer Sirene zu klingen schien. „Lauter“, flüsterte er mit gesenktem Kopf und schämte sich, denn er wußte, daß sie laut genug, wenn auch für ihn unverständlich gesprochen hatten.

Ich bin der Ansicht, dass es sich bei dieser Stelle aus dem Kapitel „Die Kanzleien“ um die literarische Verdichtung eines mystischen Vortod-Erlebens handelt. Der Roman deutet es durch die Wortfügung „große Verwandlung“ an. Erzählt wird es von einem Künstler, der während seines nächtlichen Schreibens zuweilen von ekstatischen Zuständen heimgesucht wurde. Das Sich-Getragen-Fühlen im Takt fremder Schritte, der alles erfüllende Lärm, dessen Klangintensität sich zu einem „einzigem hohen Ton“ steigert, der die Hörkraft des menschlichen Ohres zu sprengen droht, sind Zeichen für ein Schwellenerleben, dessen Eigenart es ist, dass sich das „Ich“ auf der schmalen Grenzzone zwischen Leben und Tod wie auf der Spitze eines Messers bewegt.

Aber sein stummes Dastehn mußte auffallend sein und wirklich sahen ihn das Mädchen und der Gerichtsdiener derartig an, als ob in der nächsten Minute irgendeine große

Verwandlung mit ihm geschehen müsse, die sie zu beobachten nicht versäumen wollten.

In dem unvollendeten Kapitel „Das Haus“ hat Kafka jene Stelle gestrichen, in welcher in einem Wachtraum diese Zone überschritten wird und sich für K. der entscheidende „Durchbruch“ ereignet. Dem Wechsel des Lichts – „Das Licht, das bisher von hinten eingefallen war, wechselte und strömte blenden von vorn“ – korrespondiert eine tödliche Weitung des Bewusstseins: „ohne jeden Aufwand von Mühe“ erfolgt der Auftrieb der Seele über den Treppen- und Stufenaufbau des Gerichtsgebäudes hinaus, „leicht wie ein leichtes Boot im Wasser“.

Auf dem Hintergrund der These, dass der „Proceß“ einen „verschlüsselten Reflexionsprozeß“ (F. Schirrmacher) enthält, dem eine dualistisch-gnostische Denkstruktur zugrunde liegt, verlangt der Hinweis Aufmerksamkeit, dass es die *Kanzleiluft* ist, die den Anfall K.s auslöst. Seine schöne Frisur ist zerstört, die Haare hängen ihm „in die schweißbedeckte Stirn“, während der Herr Auskunftgeber – welche subtile Komik im Gestischen – den Hut K.s, dieses Zeichen seines bürgerlichen Standes, „auf den gespreizten Fingern“ balancieren lässt. Erst „ein frischer Luftzug“, der ihm vom „Ausgang“ her entgegenweht, bringt ihn wieder zu Kräften. Das Mädchen aus den Kanzleien und ihr Begleiter ertragen ihn hingegen nur schlecht, ja „das Mädchen wäre vielleicht abgestürzt, wenn nicht K. äußerst schnell die Tür geschlossen hätte.“

Der wahre Weg der Seele zu einer göttlichen Seinswirklichkeit, die als Einheit alle Gegensätzlichkeit bestimmt, geht bei Kafka über „ein Seil“, das knapp über dem Boden gespannt, den Fuß zum Stolpern bringt. Im „Proceß“-Roman lässt es Josef K. – welche Ironie – über eine „Stufe hinter der Tür“ in die Welt der „Kanzleien“ fallen. Die aus der philosophischen Tradition bekannte platonische Umwendung der Seele zu dem „Ort der Ideen“ scheitert. Sie scheitert an der Unverträglichkeit der – aus menschlichem Empfinden – dumpfen „Luft“, die auf dem von der Sonne durchglühten Dachboden herrscht. Dieses Scheitern wird von Kafka bildhaft in Szene gesetzt, wenn er Josef K. „in so langen Sprüngen“ die Treppenstufen hinunterlaufen lässt, dass er „vor diesem Umschwung fast Angst bekam“. Der in weit ausholenden Sprüngen die Stufen hinabstürzende K. ist in dieser expressiven Repräsentanz die *Negation* der durch den Platonismus repräsentierten Aufschwungsbewegung und der immer noch in ihrer

Nachfolge stehenden Dialektik der Stadienlehre Kierkegaards. Die tiefe Erkrankung des geistigen Seins des Menschen kommt dadurch zum Ausdruck, dass die Sprache der oberen Welt unverständlich bleibt, obschon sie laut genug zu dem „Ohr“ des gesenkten Kopfes spricht. Es ist tragische Ironie, wenn sie von K. in einem somatischen Sinn fehlgedeutet wird: „Wollte etwa sein Körper revolutionieren und ihm einen neuen Proceß bereiten, da er den alten so mühelos ertrug?“

Auf der anderen Seite vermag das Mädchen aus den „Kanzleien“ die frische Luft, die „von der Treppe“ her weht, nicht zu ertragen und ist in Gefahr, an der Grenzmauer zu der sinnlichen Welt abzustürzen. Der mit dieser Passage verbundene gnostische Dualismus, der dem Werk Kafkas seine geistige Prägung verleiht, ist nach dem Sündenfall unaufhebbar. Die sinnliche Welt nimmt Schaden, sobald sie mit der „Atmosphäre“ eines ihr fremden Seinsbereiches in Berührung kommt. Im „Proceß“ sind die Figuren, die mit dem Gericht zu tun haben, mit Ausnahme des Malers Titorelli, von einem körperlichen Gebrechen gezeichnet.

Exkurs: Titorelli als Figur einer nihilistischen Artistenmetaphysik.

Es fällt auf, dass der Maler Titorelli frei von den Gebrechen ist, die bei den Protagonisten des Romans die Verbindung mit der Sphäre des Gerichtes hervorruft. Mit einem „Nachthemd“ und „einer breiten gelblichen Leinenhose bekleidet, die mit einem Riemen festgemacht war, dessen langes Ende frei hin- und herschlug“, verkörpert er als der Repräsentant einer mit den erotischen und thanatologischen Tiefenschichten des Lebens verbundenen Kunst eine Figur der Freiheit. Der verdrängten Erkenntnis, dass das Leben bis in seine Wurzeln von Sexualität durchtränkt ist, entspricht im Roman, dass alle „Räume“ des Gerichts sexuell besetzt sind. Das Atelier Titorellis, das von den Dachböden der Gerichtskanzlei nur durch eine Tür getrennt ist, ist von einer Schar von Mädchen belagert. Er selbst erscheint in seinem *Nachthemd* wie eine Verkörperung jenes von Nietzsche zum Helden seiner Kunstphilosophie erhobenen dionysischen Künstlers. Auf Grund seiner Verwandtschaft mit dem erotischen Naturgrund, kennt er die Sprache der Mänaden. Daher weiß er die jungen Mädchen, die gegen sein Atelier anstürmen, so zu bändigen, dass sie auf der Schwelle zu ihm in einer Stellung verharren, die derjenigen lauernder Hündinnen gleicht. Wie schwach befestigt diese Schwelle ist, wird daran ersichtlich, dass der Maler K. die Worte ins Ohr flüstert: „Auch

diese Mädchen gehören zum Gericht“. Wie zur Bestätigung seiner Worte steckt eines der Mädchen „einen Strohhalm durch eine Ritze zwischen den Balken (...) und führte ihn langsam auf und ab“, eine eindeutig obszöne Geste, die die Assoziation an jene sexuelle Tätigkeit hervorruft, die einen Wesenszug an der Erscheinung des Gerichts ausmacht. Während aber der „Untersuchungsrichter“ in dunkler Nacht im Schein seiner Lampe sich über die schlafende Frau des Gerichtsdieners beugt und ganz verloren in dem Anblick ihrer schönen Beine seine Amtspflichten zu vernachlässigen scheint, ist Titorelli der Herr über die von ihm liebevoll als „Fratzen“ bezeichneten Mädchen. Sie lieben ihn auf Grund der Verwandtschaft seiner Natur mit der ihrigen, treiben sich, wenn er außer Haus ist, bei ihm in allen Ecken seines Zimmers herum, verstecken sich unter seiner Bettdecke und sind gierig, mit der Ausstrahlung seiner körperlichen Nähe in Kontakt zu treten. Der buckligen Anführerin ist es bei dem Besuch K.s gelungen, unter dem ausgestreckten Arm des Künstlers hindurchzuschlüpfen, aber der Maler packt sie bei ihrem Rock und wirbelt sie so kunstvoll um sich herum, dass sie in seiner Hand zu „fliegen“ scheint: Eine Metapher für die Verwandlungsmacht der Kunst, die durch ihren Zauber das Entstellte, den Buckel, in einer dem Tanz gleichenden Wirbelbewegung auflöst. Das Schwunghaft-Leichte, das für diese „Metamorphose“ so bezeichnend ist, trifft genau das erotische Moment an einer dionysischen Kunst, welches – wie mein erster Beitrag gezeigt hat – Nietzsche an der Musik Bizets gepriesen hat.

Der Germanist Peter Pfaff hat in einem Beitrag zu Kafkas „Proceß“ „Was kann man wissen?“ (1987) als Erster den Künstler Titorelli mit Recht in die Nähe der von Nietzsche entworfenen Figur des „freien Geistes“ und einer durch ihn verkörperten nihilistischen Ästhetik gestellt. Aus ihrer Perspektive spricht er folgerichtig von „Titorellis Nihilismus“. Nicht nur das ewige Gericht ist, wie der Maler K. „mit amüsiertes Brutalität“ (P. Pfaff) aufklärt, eine Erfindung, die sich in dem Augenblick in Nichts auflöst, wenn im Tod „die Prozeßakten vollständig abgelegt werden und alles vernichtet ist“, auch das Bild, an dem der Maler bei dem Besuch K.s in seinem Atelier arbeitet, ist nichts anderes als Erfindung. Sie beruht auf Regeln der Ikonographie, die sich auf tradierte Formen der Darstellung des Heiligen gründen. Diese Formen sind jedoch verblasst, ihr Anspruch, das Heilige zu repräsentieren, ist fragwürdig. Die Worte Lenis „Das ist alles Erfindung“, mit denen sie den Blick K.s auf das Richterbild im Zimmer des Advokaten kommentiert, gelten dessen wahren Sitz im Leben. Sein realer „Ort“ ist nicht der Thronstuhl, sondern die Sphäre des Pedestren, verbunden mit dem Dunst der Küche und dem

Stallgeruch. Ein fast gleiches Bild, an dem der Maler arbeitet, ist eine Auftragsarbeit „für eine Dame“. Sie verdankt sich einem erotischen Motiv des Auftraggebers. Dieser ist Richter, ein „dicker Mann mit schwarzem buschigen Vollbart“, der sich aus Eitelkeit auf einem „Thronsessel“ hat portraituren lassen. Von ihm scheint er sich in der Haltung von Michelangelos „Mose“ drohend zu erheben. Aber diese Herrschaftsgeste ist nur ein durch die religiöse Ikonographie erzeugter Schein. In Wirklichkeit saß er niemals auf einem solchen Sessel. „Das alles ist Erfindung“, bemerkt wie schon Leni der Maler und desavouiert damit zugleich den Status der Kunst als Verwalterin der höheren Dinge.

Das Titorelli-Kapitel ist von einer Durchdringung von Kunst und Mythos bestimmt. Ludwig Dietz hat generalisierend davon gesprochen, dass die „Kunstgestalt“ des Romans in sich eine „mythologische Tiefenform“ enthält, in der über Schuld und Sühne Josef K.s verhandelt wird. Die „unter den zitternden Spitzen der Stifte“ sich bildenden Spiele des Schattens überhöhen die erotische und thanatologische Geneigtheit des Gerichts in die Aureole einer aufstrahlenden „Gerechtigkeit“. Als Siegesgöttin verwandelt sie sich in die *Göttin der Jagd*, die Josef K. erlegen wird, wie Artemis, die den Aktäon, der sie in ihrer Reinheit gestört hat, in einen Hirsch verwandelt hat und von seinen eigenen Hunden zerreißen ließ. Josef K., der Fräulein Bürstner wie ein Hund „überfallen“ hat, weiß nichts von dieser mythischen Korrespondenz, gleichwohl „weiß“ er um sie unterhalb der Schwelle seines Bewusstseins, da der Roman erzählt, dass ihn „die Arbeit des Malers mehr anzog als er wollte.“

Es ist von unvergleichlicher Komik und ähnelt der Sequenz aus einem Fellini-Film, wenn der Maler unter das Bett in seinem Zimmer kriecht und unter ihm „einen Haufen ungerahmter Bilder“ hervorzieht, die so mit Staub bedeckt waren, dass dieser, „als ihn der Maler vom obersten Bild wegzublasen suchte, längere Zeit atemberaubend K. vor Augen wirbelte.“ Das eintönig sich immer gleichbleibende Motiv dieser Bilder ist eine „Heidelandschaft“. In ihr stehen „zwei schwache Bäume weit voneinander entfernt im dunklen Gras“. Der Hintergrund zeigt einen vielfarbigen Sonnenuntergang. Peter Pfaff kommentiert dieses Bildmotiv durch die Überlegung, es symbolisiere den Untergang des „großen Lichtes“ und deute auf die Verdunkelung der beiden Bäume der Metaphysik, des Baumes der Erkenntnis und der des ewigen Lebens. Es ist Tragik und Ironie zugleich, „daß Titorellis Kunst noch von den letzten Strahlen jenes Lichtes lebt, dessen Niedergang sie triumphierend guthieß.“ (Schirmmacher, Hg. 1987, S. 123). Dass

die Bilder mit dem immer gleichen Heidemotiv den zeitlos düsteren Text der Welt als ein dunkel grundiertes Naturbild ewig eintöniger Vergängnis zitieren, dürfte für die Interpreten unstrittig sein. Man muss jedoch sehen, dass die Heidebilder, die „unter dem Bett“ des Malers liegen, in einem untergründigen Zusammenhang mit dem „unanständigen Bild“ in den schmutzigen Heftchen des Untersuchungsrichters stehen. Es zeigt ein auf kindliche Weise unbeholfen gezeichnetes Paar, das „nackt auf einem Kanapee“ sitzt und sich infolge „falscher Perspektive nur mühsam“ einander zuwendet. Das sinistre Heidebild wie das pornographische Bild scheinen Deckbilder für ein tiefer liegendes gänzlich „Unbewusstes“ zu sein. Sein dunkles Kolorit zeichnet Innenräume des Gerichts, wie sie auf verschlüsselte Weise in der Semiotik des Mythos und in der Hieroglyphik des Traums zum Ausdruck kommen. Durch die „Heidebilder“ über das „Gerichtswesen“ aufgeklärt, könnte Josef K. wie Titorelli zu jenem zynischen Liebhaber des „Ewig-Leeren“ werden, als den sich Mephistoteles in Goethes „Faust“ großtut. Stattdessen ist er, sein „Taschentuch an den Mund gedrückt“, von dem Aufenthalt in dem Atelier des Malers wie betäubt und schwankt hilflos vor dem Ansturm der Mädchen, den er, der Bürger, im Unterschied zu Titorelli, dem Künstler, nicht erträgt. Die Bilder des Malers versperrt er später in seinem Büro eilig „in die unterste Lade seines Tisches“, um sie „vor den Blicken des Direktor-Stellvertreters in Sicherheit zu bringen.“

Ursprünglich hatte Kafka erwogen, über Titorelli und seine Kunst seinem Helden K. einen rettenden Ausweg aus seinem Prozeß zu ermöglichen. Er hat jedoch alle Stellen, die auf ihn hindeuten, im Manuskript gestrichen. Der ethische Rigorist in ihm hat über den Künstler gesiegt. In diesem fragwürdigen „Sieg“ kann man eine entscheidende Differenz zu Nietzsche erkennen. Titorellis „schamloses Lächeln“ ins Leere hätte die Anerkennung des Philosophen gefunden. Kafka hat dieses Lächeln, Zeichen des „freien Geistes“, aus moralisch-religiösen Gründen verurteilt. Es zeigt jedoch seine innere Gespaltenheit, dass er in dem Stück *Ein Traum*, das in die Texthinterlassenschaft des „Prozeß“-Romans gehört, den erlösenden Durchbruch über die Schönheit der Kunst in der Form einer Todesvision geträumt hat.

An einem schönen Tag will K. einen Spaziergang machen. Nach zwei Schritten befindet er sich „auf dem Friedhof“. Über seine „gewundene Wege“ gleitet er „wie auf einem reißenden Wasser in unerschütterlich schwebender Haltung.“ Vor einem „Grabhügel“

bricht sein Flug ab. Aus einem Gebüsch tritt ein Mann hervor, „den K. gleich als Künstler“ erkennt. Mit einem „gewöhnlichen Bleistift“ erzielt er „Goldbuchstaben“ auf einem Grabstein. Ein Hindernis stört ihn bei seiner Arbeit. Wütend stampft er mit einem Fuß in den Grabhügel. Endlich *versteht* K.. Eilig gräbt er sich sein Grab, hinter dessen „abschüssigen Wänden“ sich „ein großes Loch“ auftut. Während K., von „einer sanften Strömung auf den Rücken gedreht“, unten „von der undurchdringlichen Tiefe“ aufgenommen wird, jagt „oben“ sein Name „mit mächtigen Zieraten über den Stein.“ Diesen einzigartigen Traum-Text, seine Verdichtung archetypischer seelischer Vorgänge wie das aus dem Traum bekannte schwerlose Dahingleiten auf „reißendem Wasser“ kann man nicht genug bewundern. Zugleich erscheint er wie ein Abgesang einer bei Hölderlin und Novalis durch eine ursprüngliche Symbolik, Seelenkult und Totenverehrung, genährten-, von der *Orphik* inspirierten und auf „dunklem Grund“ gezeichneten Natur. Es klingt im Ohr des Lesers wie ein fernes „Echo“ aus der „wilden Welt der Toten“ (Hölderlin), wenn bei dem von „Fahnen“ verhüllten Grabhügel davon die Rede ist, dass „die Fahnenträger“ unsichtbar bleiben. Wahrgenommen werden „Tücher“, die „mit großer Kraft“ aneinanderschlagen – handelt es sich um einen „Waschtag“? – und in einem verknüpften Halbsatz wird die Resonanz dionysischer Todeslust hörbar: „es war, als herrsche dort viel Jubel.“ (Liest man diesen Halbsatz isoliert, denkt man an *Novalis* („Hymnen an die Nacht“), aber er stammt von Kafka.)

Das Scheitern des „Durchbruchs“

Der körperliche Defekt der vom Gericht Angeklagten ist für Leni, die als Sirene eine seltene Missbildung der Hand aufweist, ein Zeichen ihrer „Schönheit“. Aus diesem Grund gibt sie sich ihnen hin. Zugleich ist er das Stigma eines irdischen Mangels. Aus der Perspektive von K.s Prozeß betrachtet, verweist er auf eine geistige Dimension, die sich auf einer abstrakten Ebene so formulieren lässt: Weder kann Josef K. eine Rechtfertigung des eigenen Lebens finden noch gewährt ihm der misslungene Tod jenen mystischen „Durchbruch“, den in einer gestrichenen Stelle aus dem Fragment „Das Haus“ eine in der Tradition des Platonismus stehende Lichtmetaphorik symbolisiert:

Das Licht, das bisher von hinten eingefallen war, wechselte und strömte blendend von vorn.

Das blendend von vorn einströmende Licht, das jenen *Glanz* erzeugt, von dem es im „Proceß“ heißt, dass er „unverlöschlich aus der Tür des Gesetzes bricht“, öffnet in der einsinnig-autonomen, aber nicht totalen Welt der Kafkaschen Dichtung einen fingierten anderen „Ort“ der Wahrheit. Von ihm aus ließen sich die Antinomien unseres menschlichen Standes im „Traumschrecken“ der Weltfremde auflösen, oder, um an ein überwältigendes Zeugnis aus dem literarischen Nachlass Kafkas zu erinnern, die diese Utopie als ekstatische Entrückung festhält:

An diesem Ort war ich noch niemals. Anders geht der Atem, blendender als die Sonne strahlt neben ihr ein Stern.

Zu der Bedeutung des „Rufes“ im Proceß

Stellen alle gnostischen Systeme ein großes Weltendrama dar, so ist der erweckende *Ruf* die Peripherie in diesem Drama. Er bewirkt die endzeitliche „Entmischung“ der mit der Finsternis der Materie vermischten Teile der Welt und der Teile des Göttlichen. Der jüdische Philosoph Hans Jonas hat in seinem frühen Werk „Gnosis und spätantiker Geist“ (1934) dem „Lied von der Perle“ aus den Thomasakten besondere Aufmerksamkeit geschenkt. In diesem „Seelenhymnus“, der für ein Verständnis der Gnosis von besonderer Wichtigkeit ist, muss der in die Welt gesandte und in ihr gefangene Königssohn durch den „Ruf“ befreit werden und der in die Finsternis versenkten Lichtseele, „der Perle“, zu ihrer Rückkehr in ihr jenseitiges Königsreich verhelfen. Ein fernes Echo dieser „Seelendichtung der Gnosis“ (H. Jonas) vermeinen wir auch noch aus der „Proceß“-Dichtung Kafkas zu vernehmen. Nicht umsonst kommt die Verhaftung Josef K.s seiner Wirtin Frau Grubach „wie etwas Gelehrtes“ vor. Es verweist auf die Sphäre des Heiligen, von der die Wirtin indirekt andeutet, dass sie dem menschlichen Urteil entrückt ist. „Der Ruf“, verstanden als ein Weckruf zu der Heimkehr des Geistes zu einem den Menschen bedingenden *Anderen*, spielt über den ganzen Prozessverlauf hinweg eine entscheidende, aber auch eine tief fragwürdige Rolle.

Im ersten Kapitel des Romans denkt Josef K. teils „aus dem Gedankengang der Wächter“ wie aus seinem eigenen Gedankengang heraus. Er gleitet infolge dieser Spaltung immer wieder von dem „Sinn“ seiner Verhaftung ab. Zu Beginn des Romans

wird er durch ein schockhaft akustisches Erleben auf ihn hingelenkt. Während er sich noch mit Hilfe eines Gläschen guten Schnapses über die Vorfälle am Morgen zu beruhigen sucht, erschreckt ihn ein „Zuruf aus dem Nebenzimmer derartig, daß er mit den Zähnen ans Glas schlug.“ Sein Erschrecken ist die Resonanz eines latent in ihm vorhandenen Schuldbewusstseins. Das „kurze abgehackte militärische Schreien“ des Aufsehers führt in das Zimmer von Fräulein Bürstner. Es hat sich in einen Verhandlungsraum verwandelt, in dem das Nachttischchen von ihrem Bett in der Mitte des Raumes steht. Zu dem auf der Folie der Felice-Episode biographisch bedingten und ihn transzendierenden Sinn dieser Metamorphose hat der Germanist Wolfgang Staroste in seiner Studie „Der Raum des Menschen in Kafkas *Prozeß*“ (1971) unter dem zeitbedingten Eindruck einer von Heidegger vorgelegten „Hermeneutik der Faktizität“ angemerkt: „Im Raum Fräulein Bürstners soll er nun in der Begegnung mit dem Fremden (Verhaftung) sowie im Angesicht (Blick durch das Fenster) des Alters (alte Leute) und des Todes (auf den mittelbar die riesige Figur mit rötlichem Spitzbart verweist) erfahren, dass er hier und jetzt ständig von seinem Ende her bedroht ist, von der äußersten Grenze, zu der er als in seinen Tod vorschreitet.“ (Staroste 1971, S. 126) K.s Lebenswille sperrt sich gegen diese Erfahrung, seine Verhaftung erscheint seinem Verstand als eine sinnlose Ängstigung. Indem er auf ihn allein setzt, verhindert er, dass ihm „das Reale am Traumcharakter“ (W. Staroste) des „inneren Gebotes“ erkennbar wird. Über dieses Gebot, das analog zu der alten metaphysischen Lehre vom inneren Menschen im Mysterium der „Seele“ seine Wohnstätte hat, notiert Kafka in einem fingierten Selbstgespräch (aus dem Frühjahr 1918):

„Warum vergleichst du das innere Gebot mit einem Traum? Scheint es wie dieser sinnlos, ohne Zusammenhang, unvermeidlich, einmalig, grundlos beglückend oder ängstigend, nicht zur Gänze mitteilbar und zur Mitteilung drängend? Alles das“

Die Aufzeichnung besagt: Wie die geistige Welt ist auch „das innere Gebot“ sprachlich nicht mitteilbar, da die Sprache „nur vom Besitz und seinen Beziehungen handelt“. Da es zu dem Menschen in der Regel nur in der Art eines „Traumes“ spricht, den er nicht versteht (und wenn er ihn versteht, verdrängt) kommt es zu seiner Übertretung, zu einer „Schuld“, die den „Aufseher“ des Gerichts das „Verfahren“ in Gang setzen lässt.

In dem Kapitel „Fräulein Bürstner“ spielt Josef K. die rätselhaften Vorgänge seiner Verhaftung dem Fräulein als eine „Komödie“ der inneren Welt vor, in welcher er selbst in theatralischer Gestik die Verteilung der an ihr beteiligten Personen darstellt. Es ist ein zweifelhafter Versuch, die seiner Verhaftung innewohnende Wahrheit durch Mimesis aufzuheben. Sie verrät sich gleichwohl durch das Pathos seiner Erregung: „Der Aufseher ruft als ob er mich wecken müßte, er schreit geradezu (...) es ist übrigens nur mein Name, den er so schreit.“ Vergebens versucht das Fräulein, K. am Schreien zu hindern. In dem Augenblick, da dieser seinen Namen „Josef K.“ ruft, „klopfte es an die Tür des Nebenzimmers einigemal, stark, kurz und regelmäßig. Fräulein Bürstner erbleichte und legte die Hand aufs Herz.“ Warum erbleicht Fräulein Bürstner und legt die Hand auf ihr Herz? Eine äußerlich bleibende Antwort ist die Erklärung, dass es sich bei dem Klopfen um die Reaktion eines Neffen von Frau Grubach, einem „Hauptmann“, handelt. Das Erbleichen und die Geste des die Hand aufs Herz Legens deuten – wie immer bei Kafka – auf einen inneren Vorgang. Fräulein Bürstner versteht im Unterschied zu Josef K. das Klopfen sogleich als *Drohung* und erschrickt vor ihr wie vor dem Ruf eines Richters, der erklingt, sobald der Name als der Träger personaler Verantwortlichkeit aufgerufen wird. Die Tiefe dieses Erschreckens wird in ihrer Bedeutung für die inneren Vorgänge der Verhaftung noch deutlicher ausgeleuchtet, wenn das Fräulein die erotischen Annäherungsversuche K.s abwehrend – „Wie Sie mich quälen!“ – auf einen Lichtschein zeigt, der aus der Zimmertür des Hauptmanns hervorbricht, – eine Stelle von höchster poetischer Magie – und zu K. leise sagt: „er hat angezündet und unterhält sich über uns.“

K., der die bittende Warnung des Fräuleins vor der Kontrollinstanz dicht hinter der Zimmertür – „Nun kommen Sie doch, bitte. Sehn Sie“ – als erotische Aufforderung missversteht, schnappt nach der Frau, küsst sie auf den Mund, dann über das ganze Gesicht „wie ein durstiges Tier“ und schließlich „küßte er sie auf den Hals, wo die Gurgel ist, und dort ließ er die Lippen lange liegen.“ Dieser Akt eines tierischen Verlangens, das auf „die Gurgel“ fixiert ist, ruft akustisch erneut „ein Geräusch aus dem Zimmer des Hauptmanns“ hervor. Es veranlasst K., von seinem Opfer aufzuschauen. Aber diese „Störung“ führt nicht dazu, dass er wie das Fräulein die mit diesem „Geräusch“ verbundene Drohung erkennt. Er verkennt daher auch den tödlichen Sinn der in ihr verborgenen Botschaft. Sie besagt im Sinne ihrer gnostischen Lesart, dass durch den Sturz des Geistes in die Finsternis des Fleisches der Tod über den

Menschen gekommen ist. Aus diesem „Gesetz“ gibt es bei Kafka – im Unterschied zur Gnosis – keinen Weg der Erlösung. Das sei an einem kleinen Zwischenexkurs verdeutlicht.

Der „Ruf“, wie wir ihn aus der gnostischen Literatur kennen, hat sich in der 1916 geschriebenen Erzählung „Eine kaiserliche Botschaft“ in eine „Botschaft“ verwandelt, die der Kaiser „von seinem Sterbebette aus“ seinem Boten ins Ohr flüstert. Der Bote, *das Zeichen der Sonne* auf seiner Brust, macht sich sogleich auf den Weg. Es ist jedoch nur Schein, wenn die Sehnsucht des Herzens bereits „das herrliche Schlagen seiner Fäuste“ an der Tür imaginiert, denn „immer noch zwingt er sich durch Gemächer des innersten Palastes.“ Die Botschaft des Kaisers erreicht niemals den „vor der kaiserlichen Sonne in die fernste Ferne geflüchteten Schatten“ des Menschen. Die Entfernung zwischen dem Göttlichen und dem Irdischen ist durch unendliche Räume definitiv. Die kleine Erzählung beschließt ein schwermütig-lyrisch klingender Satz. Er betont den einsamen-, sich die „Botschaft“ des Kaisers erträumenden menschlichen Selbstbezug durch die Worte: „Du aber sitzt an Deinem Fenster und erträumst sie Dir, wenn der Abend kommt.“

Im „Proceß“ waltet eine strenge Korrelation von Schuld und Strafe. Küsst Josef K. Fräulein Bürstner auf ihren Hals an der Stelle, „wo die Gurgel ist“, so wird im Schlusskapitel des Romans der eine der vom Gericht ausgesandten Boten seine Hände an K.s Gurgel legen, während der andere das Messer ihm tief ins Herz stößt. Die Strafe ist Vergeltung für eine Schuld, deren Zeichen an dem gebückten Gang des Fräuleins körperlich sichtbar wird. Ihre Schwere kommt K. vor dem Einschlafen nur halb zu Bewusstsein, wenn er sich, wie es sarkastisch heißt, darüber verwundert, dass er mit seinem Verhalten nicht noch zufriedener ist als er es ohnehin ist. Wie sehr K. zu seinem Schaden den Appell zu einer Annahme des „Rufes“ verkennt, wird dadurch ironisch unterstrichen, dass er die „ernstlichen Sorgen“, die auf den Hauptmann als einer Personifikation des „inneren Gebots“ zurückzuführen sind, nicht wie an sich vom „Gesetz“ her erforderlich auf sich, sondern auf das Fräulein bezieht.

Über dem ganzen Roman liegt ein feines Lichtnetz, dessen Hell-Dunkel-Spiel sich mit dem Fortgang von K.s „Prozess“ immer mehr ins Dunkle vertieft. Zuletzt, in der Finsternis, Stille und Größe des Domes trifft ihn von der Kanzel der Ruf des

Domgeistlichen, der keine Ausflucht zulässt: *Josef K!* Der flüchtige Gedanke K.s, vorläufig noch frei zu sein, um einfach weggehen zu können, wird durch die zwanghafte Wendung des Kopfes in die Richtung, von der her der Anruf erfolgt, untergraben. Er zerrinnt in Nichts, als der Geistliche „durch ein Winken des Fingers“ K. zu sich ruft. Dieser eilt „mit langen fliegenden Schritten der Kanzel entgegen.“ Es kann als eine Kritik Kafkas an der Gewalt theologischer Autorität gelesen werden, wenn der „scharf gesenkte Zeigefinger“ des Geistlichen K. eine Stelle knapp vor der Kanzel zuweist, bei der er den Kopf weit zurückbeugen muss, um ihn noch zu sehen. Nach der Ermahnung „Laß das Nebensächliche!“, erfährt er von ihm, dass es um seinen Prozeß schlecht steht. Der Geistliche mahnt ihn an den Tod, wenn er die das menschliche Dasein fundamental berührende Frage stellt: „Wie stellst Du Dir das Ende vor?“ K. weicht dieser Frage aus und gesteht seine Ratlosigkeit ein: „Ich weiß nicht, wie es enden wird. Weißt Du es?“ Die Antwort des Geistlichen geht dahin, dass das Verfahren (des Lebens) allmählich ins Urteil (Tod) vorrückt. „So ist es also“, sagte K. und senkte den Kopf.“ Sein Begehren nach Hilfe, das ihn den ganzen Prozeß hindurch begleitet hat, wird scharf abgewiesen:

„Du suchst zuviel fremde Hilfe“, sagte der Geistliche mißbilligend, „und besonders bei Frauen. Merkst Du nicht, daß es nicht die wahre Hilfe ist.“

Die „wahre Hilfe“ könnte K. „nur sich selbst sein“ (W. Staroste), indem er frei wird von der erotischen „Macht der Frauen“, aber auch reif, die Einigung mit dem „inneren Gebot“ seines ihm verborgenen geistigen Selbst über das Opfer der Selbstzerstörung zu vollziehen. Das aber geht über das Menschenmögliche hinaus.

Der Absturz des Geistes in die Dunkelheit, der diese Einigungsmystik scheitern lässt, gewinnt im Roman seinen Ausdruck in einem kosmischen Phänomen, einem „Unwetter“. Es erreicht Grade einer apokalyptischen Finsternis durch die Feststellung: „Das war kein trüber Tag mehr; das war schon tiefe Nacht.“ Aus ihr tönt das Schreien des Geistlichen von der Kanzel zu K. hinunter: „Siehst Du denn nicht zwei Schritte weit?“ Der unsichtbare Erzähler kommentiert: „Es war im Zorn geschrien, aber gleichzeitig wie von einem, der jemanden fallen sieht und weil er selbst erschrocken ist, unvorsichtig, ohne Willen schreit.“ Der Schrei des Geistlichen ertönt an dieser Stelle wie ein letzter Weckruf an K., zu dem „inneren Gebot“ *in* ihm als dem ihn tragenden

Wirklichkeitsgrund umzukehren, eine Aufgabe, die K. während seines Prozesses aus Schwäche versäumt hat. In den von ihm hinterlassenen Oktavheften diskutiert Kafka das religiöse Problem, warum uns auf Grund der Verfehlung im Paradies, nicht vom „Baum des Lebens“ gegessen zu haben die nötige Kraft fehlt, dem erkannten Guten in seiner absoluten Forderung Folge zu leisten. Es steht jedoch um uns noch schlimmer. Wir haben nach der Verführung durch den sinnlichen Zauber der Welt vergessen, dass sie nur ein *Übergang* ist und so kommt es zu der paradoxen Trostlosigkeit, dass das Gute uns ins Böse, „der Blick der Frau in ihr Bett gelockt hat.“

Nachdem der Geistliche von der Kanzel zu K. hinabgestiegen ist, erklärt er ihm, dass er sich in dem Gericht täusche und erzählt ihm die Legende „Vor dem Gesetz“. Sie ist, wie viele Interpreten meinen, das Herzstück des „Proceß“-Romans. Kafka hat sie aus dem Roman separiert und unter dem Titel „Vor dem Gesetz“ in leicht veränderter Form in den Sammelband „Ein Landarzt“ (1919) aufgenommen.

Ein Mann vom Lande begehrt Einlass in „das Gesetz“. Vor ihm steht ein Türhüter, der ihm den Eintritt mit den Worten verwehrt: „Es ist möglich, jetzt aber nicht.“ Der Mann entschließt sich aus Achtung vor dem Bescheid des Türhüters und aus Angst vor dem Unerträglichen des Anblicks weiterer „Türhüter“ dazu, *seitwärts* von dem Tor zum Gesetz auf einem ihm vom Türhüter gereichten Schemel Platz zu nehmen, um auf den Augenblick einer Erlaubnis zum Eintritt zu warten. In diesem Zustand des Gebanntseins auf der Zeitschiene ist er auf „den Schemel“ reduziert und verliert die schlichte Tatsache aus dem Blick, dass das Tor zum Gesetz offen steht wie immer. Im Laufe der Jahre versucht er alles, den Türhüter mit Bestechungen gnädig zu stimmen. Vergebens. Ja er studiert – welch eine Travestie des Studiums der Thora – zuletzt sogar „die Flöhe“ in seinem Pelz. (Man hört als Leser an dieser Stelle das unterdrückte Lachen Kafkas.) Auch das ist vergebens, er erhält von dem Türhüter keine Eintrittserlaubnis. Erst als er im Sterben liegt, sieht er jenen *Glanz*, der unverlöschlich aus der Tür des Gesetzes bricht. *Er* sieht den Glanz, nicht aber der Türhüter, der sich tief zu dem Mann hinunterbeugen muss, um ihm in sein vergehendes Gehör die Worte zu schreien: „Hier konnte niemand sonst Einlass erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn.“

Auch wenn der Mann in seiner Lebenszeit verkannt hat, dass – ganz im Sinne Kierkegaards – der Eingang zum „Gesetz“ von ihm nur in der angstfreien Ergreifung seines individuellen Personseins betretbar gewesen wäre, sieht er im Sterben jenen unverlöschlichen Glanz, in den durch die dunkle Pforte des Todes Einzugehen ihm als eine letzte Hoffnung bleibt. (Auch wenn eine solche „Hoffnung“ vom Wortlaut des Textes selbst nicht gedeckt ist.)

Nachdem der Geistliche die Legende erzählt hat, kommt es zwischen ihm und K. zu einem langen spitzfindigen Dialog, ob der Türhüter den Mann vom Lande hinsichtlich der Möglichkeit des Eintritts in das Gesetz getäuscht habe oder nicht. Eine definitive Entscheidung darüber bleibt in der Schwebe. Auch scheitert sie an der Müdigkeit K.s, die es ihm unmöglich macht, „alle Folgerungen der Geschichte übersehen zu können.“ Seine Müdigkeit ist Symptom einer Erschöpfung, die aus einer tiefen Lebensangst resultierend keinen Weg mehr in der Finsternis zu erkennen vermag. Schweigend gehen der Geistliche und K. nebeneinander. Die kleine Lampe in der Hand K.s ist längst erloschen. Im Roman ist dies eine Feststellung, deren klagender Tonfall und eine sie fast unhörbar anhaftende tiefe Traurigkeit unüberhörbar ist. Die erloschene Lampe steht, wie die Forschung gezeigt hat, in einer engen Nähe zu der zersprungenen Laterne in Nietzsches Parabel *Der tolle Mensch* aus der „Fröhlichen Wissenschaft“. Sie symbolisiert die Desorientierung des Daseins in dem Labyrinth einer zersplitterten Wirklichkeit. Ein rettender Ausweg aus ihm kann, so scheint es das „Dom“-Kapitel zu sagen, von keinem Licht erhellt werden, auch nicht von dem durch die Aufklärung gepriesenen Licht der Vernunft. Was die großen „Richter“ angeht, die im Sinne des Mythos über der „Wirklichkeit“ des Lebens walten, so sind sie im Roman schweigende, nicht greifbare Richter. Die ikonographische Tradition, die ihnen über die in ihr normativ festgelegten mythischen Motive eine Wirklichkeit des Imaginären verleiht, herrscht zwar über das Bewusstsein der Menschen, zeigt im „Proceß“ jedoch Züge eines selbstreferentiellen, durch „Erbfolge“ perpetuierter Leerlaufes. So nimmt Titorellis Zeichnung des Bildes eines Richters lediglich darin ihren Fortgang, dass er mit einem Pastellstift „ein wenig an den Rändern der Figur“ herumstrichelt. Ihre Metamorphosen zitieren tradierte mythische Sequenzen, die nach der Auskunft Titorellis allesamt auf Erfindung beruhen. Die Arbeit einer das Wirkungspotential des Mythos depotenzierenden Aufklärung, in Szene gesetzt durch die Begegnung K.s mit Titorelli und seinen Gemälden, besitzt auf den Fortgang von K.s Prozess keinerlei Einfluss.

Darin liegt eine gewisse Trostlosigkeit in der Konzeption seines Verlaufes, eine Monotonie, die Kafka nicht zufriedenstellen konnte und die vielleicht neben anderen Gründen den Abbruch der Schreibearbeit an dem Roman bewirkt hat.

Dass „Der Proceß“ trotz aller Lücken im Text weltberühmt wurde, liegt an der Magie seiner den Gesetzen des Traumes folgenden Erzählkunst, welche dem Leser die Identifikation seines eigenen Daseins mit dem Prozess-Verfahren Josef K.s aufzwingt. Für ihn trifft zu, was Bernhard Waldenfels in seinem „Philosophischen Tagebuch“ (2008) über den „Schloß“-Roman unter dem Stichwort „Realphantasie“ festgehalten hat: „Die Imagination ist derart verdichtet, daß der Autor sich in seiner Schreibwelt verfängt, als sei sie real. (...) So entsteht ein besonderer Sog im Text, der den Leser nicht nur mitreißt, sondern ihn in die Welt des Textes hineinzieht. Nähe zu den Träumen, denen der Träumende ebenfalls ausgeliefert ist.“ (Waldenfels 2008, S. 163)

Die an das dunkle Kolorit von *Schopenhauers* Willensmetaphysik erinnernde erotische-thanatologische Semantik der Welt des Gerichts hebt den Roman über die poetische Transformation einer aus der Biographie seines Autors ableitbaren Krisensituation hinaus. Durch sie erreicht er – aus philosophischer Perspektive – eine exemplarische Bedeutung für den tabuisierten Einblick in das auf somatisch-psychischen Impulsen und ihrer Triebdynamik aufruhende Geflecht des Lebens. Es ist dieses „Geflecht“, über das „alte abgegriffene Bücher“ auf dem Tisch des Untersuchungsrichters und die Heidebilder Titorellis eine unvergessliche Stunde der Aufklärung erteilen.

In dem Kapitel „Erste Untersuchung“ kommt es für Josef K. zu einer ersten Begegnung mit der dunklen erotischen Triebosphäre des Gerichts. Aufgeschreckt durch „ein Kreischen“, muss er die Augen beschatten, um durch einen weißlich blenden Dunst im Sitzungssaal des Gerichts einen Mann zu erkennen, der „die Waschfrau“ „in einen Winkel bei der Tür gezogen hatte und dort an sich drückte.“ Um das kopulierende Paar bildet sich ein Kordon „alter Männer“. An der nun folgenden Stelle gelingt es der Kunst Kafkas, auf eine dem Traum verwandte und ästhetisch nur von der Erzählkunst Dostojewskijs erreichten Weise, die Triebhaftigkeit des Fleisches in einer an ihren dunkelnden Rändern ins Vorweltliche absinkenden Animalität darzustellen:

Was für Gesichter rings um ihn! Kleine schwarze Äuglein huschten hin und her, die Wangen hiengen herab wie bei Versoffenen, die langen Bärte waren steif und schütter und griff man in sie, so war es als bilde man bloß Krallen, nicht als griffe man in Bärte.

Aufklärung und Gegenaufklärung stehen im „Proceß“ wie auch später im „Schloß“-Roman in einem dialektischen Spannungsverhältnis. Der verhinderte Durchbruch K.s zu einer Freiheit, die infolge der Eigentümlichkeit von Kafkas desperatem Glauben nur im *Tod* zu erreichen ist, thematisiert innerhalb der Literatur der Moderne die Kapitulation der Aufklärung, die sich auf eine durch sich selbst legitimierte Autonomie der Vernunft beruft. (Dieses Scheitern wird bis auf den heutigen Tag verdrängt.) Das „Dom“-Kapitel lässt verstehen, warum „Der Proceß“ zum Symbol für die Finsternis eines ganzen Zeitalters und der Unmöglichkeit einer gelingenden Lebensrechtfertigung geworden ist. Obschon K. nach seinem Besuch bei Titorelli dem Advokaten Huld das Mandat entzogen hat und versucht, sich in seinem Prozess auf sich selbst zu stellen, muss er eingestehen: „Ich kann mich aber im Dunkel allein nicht zurechtfinden.“ Er sagt es stellvertretend für unzählige Leser klagend und wie nach Hilfe suchend zu dem Geistlichen. Dieser überhört die Bitte um Führung und entlässt ihn mit den Worten: *„Das Gericht will nichts von Dir. Es nimmt Dich auf wenn Du kommst und es entläßt Dich wenn Du gehst.“* Die Abschiedsworte des Geistlichen zu K. beziehen sich auf die gleichgültige-, dem menschlichen Urteil gegenüber indifferente „Gerechtigkeit“ des Lebens. Sie deuten für mich auf die schlichte Wahrheit: Das Leben nimmt den Menschen bei seiner Geburt auf und es entlässt ihn bei seinem Tod. Die in diesem Sinn verstandenen Worte des Geistlichen widersprechen dem Jagdcharakter des Gerichts, das, von der Schuld angelockt, seine Wächter ausschickt. Den an dem Wort des Geistlichen über das Gericht sich aufbauenden Widerspruch über dessen „Wesen“ hat Kafka unkommentiert gelassen. Er verleiht in seiner antinomische Bestimmung dem Roman einen Rest von Schwäche. Vielleicht ist das Wort „Das Gericht will nichts von Dir“ ein Zeugnis für das Erhabene seines Glanzes, der – unberührt von dem schwankenden menschlichen Urteil über das, was das Gericht „will“ – als reine Transzendenz nur auf sich gerichtet, nie verlöschendes Leuchten, ewiges Licht ist. (Eine Deutung, die der von Hinderk M. Emrich nahe kommt.)

Eine von der Aufklärung inspirierte Utopie der Freiheit gibt es im Roman nicht. Statt ihrer beharrt er, wie das Titorelli-Kapitel beweist, im Anschluss an „alte Erzählungen“ auf mythischem Recht. Die große Figur, die auf dem Gemälde Titorellis den

Thronessel des Richters schmückt, ist die Göttin der Jagd. Sie treibt ihr Wild unfehlbar in die Fänge der Jäger:

Aber an K.s Gurgel legten sich die Hände des einen Herrn, während der andere das Messer ihm ins Herz stieß und zweimal dort drehte. Mit brechenden Augen sah noch K. wie nahe vor seinem Gesicht die Herren Wange an Wange aneinandergelehnt Entscheidung beobachteten. „Wie ein Hund!“ sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben.

Ist die Scham an dieser Stelle die emotionale Reaktion auf die Einsicht, wie ein Hund verenden zu müssen, weil auch im Erleiden des Todes sich kein Durchgang zum wahren Leben hinter dem Leben zeigt? Oder offenbart sich in ihr das Phänomen einer Schwäche? Der Roman gibt uns über die Andeutung hinaus K. „wußte jetzt genau, daß es seine Pflicht gewesen wäre, das Messer, als es von Hand zu Hand über ihm schwebte, selbst zu fassen und sich einzubohren“ hierüber keine Auskunft. Das Wort *Entscheidung* in der Schlusspassage des Romans zwingt, darüber nachzudenken, ob das Urteil des Gerichts, das an K. auf so grausame Weise exekutiert wird, endgültig ist oder ob es nicht doch auf rätselhafte Weise in der Schwebelage bleibt. Träfe Letzteres zu, wäre „das Ende“ nicht endgültig. Diese Möglichkeit verbleibt im Bereich des Spekulativen. Eine denkwürdige Parallele - so der Hinweis von Hinderk Emrich - gibt es in Kleists Lustspiel "Der zerbrochene Krug". Im sechsten Auftritt umkreist Frau Marthe in einem hintersinnigen Wortspiel den semantischen Doppelsinn des Wortes "entscheiden" (V. 417). Es intendiert untergründig eine Aufhebung des "geschiednen Krugs": "Wer wird mir den geschiednen Krug entscheiden?"

Der Dichter hat seinen Helden Josef K. ebenso wenig wie sich selber freigesprochen. Es gibt für das Gericht kein Vergessen und daher auch keinen endgültigen Freispruch. Darin liegt die Gnadenlosigkeit des Gerichts. Kafka hat ihre Härte für sich anerkannt, sie aber, wie es scheint, heimlich relativiert, wenn er „die Entscheidung“, welche die beiden Henker „Wange an Wange aneinandergelehnt“ beobachten, gleichsam in sich selber verharren lässt. In diesem „In-Schwebelage-Bleiben“ der Entscheidung liegt – auch wenn es durch den Wortlaut des Romans nicht gedeckt ist – das Äußerste an einer im Grunde nicht möglichen Möglichkeit der Rettung in einem solchen Prozeß, wie er Josef K. zuteil wird. Über dieses Äußerste hinaus wäre nur von einem Standpunkt *jenseits* des Lebens

jene Klarheit zu gewinnen, die zu erreichen uns in der kurzen Zeitspanne unseres Lebens verwehrt ist.

Literatur

W. Ries: Nietzsche / Kafka. Zur ästhetischen Wahrnehmung der Moderne, Freiburg /München 2007.

G. Kurz: Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse, Stuttgart 1980

S. Kessler: Kafka – Poetik der sinnlichen Welt: Strukturen sprachkritischen Erzählens, Stuttgart 1983.

W. Staroste: Raum und Realität in dichterischer Gestaltung. Studien zu Goethe und Kafka, Heidelberg 1971.

L. Dietz: Franz Kafka, 2. erw. u. verb. Aufl. Stuttgart 1990.

F. Schirmacher (Hg.): Verteidigung der Schrift. Kafkas Prozeß, Frankfurt a. M. 1987.

W. Emrich: Protest und Verheißung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung, 3. Aufl. Bonn 1968.

H. M. Emrich: Identität als Prozeß, Würzburg 2007.

Zur Philosophie des Unsagbaren bei Ingeborg Bachmann und Imre Kertesz

Hinderk M. Emrich

Gnomische Wendungen in der Lyrik

Der Verweis auf Unsagbares setzt einen fundierten Umgang mit den Möglichkeiten und Grenzen des etwas Sagens voraus. Im Sagen von etwas als einem intentionalen Gegenstand läuft das Ungesagte gewissermaßen mit; dies noch nicht als ein Unsagbares, sondern zunächst als ein nur Ausgespartes, so wie wenn ich mich entscheide, das eine auszuleuchten, das andere aber im Dunkeln zu belassen. Allerdings steckt im Sagen von etwas bereits der Keim von dessen Gegenteil, vom „Anderen seiner selbst“. Dies ist nicht nur eine Frage nach dem ‚Subtext‘, dem Untertext im Sinne von Stanislawski, der mitschwingt und das Gesagte vollendet, ergänzt, ja es vielleicht sogar falsifiziert. Es geht auch um den hegelschen Gedanken der Antinomie, die sich darin ausspricht: Die Sache hat an ihr selbst ihr Gegenteil; was Goethe einmal so formulierte: „Jedes ausgesprochene Wort ruft seinen Gegensinn hervor.“ Mit alledem sind aber die Worte noch nicht gefunden für das, was beansprucht, durch Worte nicht gefunden werden zu können. Oder besser gesagt, es sind noch nicht die Notwendigkeiten und Grenzen dessen aufgezeigt, was seine eigene Unsagbarkeit zu verteidigen hat. Bei Ingeborg Bachmann – dies sei im Vorgriff gesagt – hat dies viel mit der Frage nach Traumatisierung und Rückzug zu tun. Und damit mit einer Welt der Dissoziation, der Spaltung, der Verweigerung, des Abschieds.

In der Geschichte der Lyrik gibt es eine Entwicklungslinie in der Fragestellung, inwieweit philosophische Fundamenteinsichten und Grundprobleme sich nur in dichterischer Form und nicht in diskursiver begrifflicher Sprache ausdrücken lassen. Dieser Strang reicht von Pindars Lyrik bis zu Hölderlins philosophischer Dichtung und hat auch für das Werk Ingeborg Bachmanns eine zentrale Bedeutung.

Michael Theunissen hebt in seinem epochalen Werk „Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit“ (Theunissen 2002) die besondere Bedeutung von sog. „gnomischen Wendungen“ hervor. In den Handlungssträngen z.B. der Preislieder gibt es plötzlich einen Punkt, an dem das Gedicht sich ins Allgemeine wendet, an dem eine Totaleinsicht in das Wesen des Menschen, das ‚Menschenlos‘, sich Bahn bricht; so in der späten, sogenannten achten pythischen Ode über die Menschen als ephemere

Wesen, als die „ephemeroi“ mit der berühmten Gnome: „Tageswesen, was aber ist einer? Was aber ist einer nicht? Eines Schattens Traum der Mensch.“ (P.8.95-6a, Hölderlin 2004)

Es geht um die Paradoxie, die Endlichkeit und Unendlichkeit im begrifflich-geistigen Leben verbindet; diese in einer lyrischen Ode, die primär davon handelt, wie es Menschen ergeht, die etwas anstreben, einen Sieg erringen oder auch eine Niederlage einstecken müssen. Die Ode endet mit der Überzeugung, dass das göttliche Wesen dem Leben einen Glanz verleiht, der über diese Paradoxie hinausführt, der die Transzendierung des Zeitlichkeitsproblems beinhaltet:

„Wem aber jüngst ein Erfolg zufiel,
 der erhebt sich in hoffnungsbeflügeltem Mannesmut
 zu überquellender Wonne, sein Trachten
 lässt Reichtum hinter sich. Schnell wächst bei dem Menschen die Freude,
 ebenso schnell fällt sie auch zu Boden,
 wenn sie durch ein verfehltes Denken um ihren Grund gebracht wird.
 Eintagswesen! Was ist einer, was ist einer nicht? Eines Schattens Traum
 ist der Mensch. Aber wenn gottgeschenkter Glanz kommt,
 ruht helles Licht und freundliches Dasein auf den Menschen“
 (P.8.89-97) (Dönt 1986)

Diese Passage setzt sich aus drei Teilen zusammen. Der erste Teil handelt von dem möglichen Erfolg und den Intentionen, die ihn tragen. Im zweiten Teil wird der errungene Erfolg durch die Einsicht relativiert, dass er niemals von Dauer ist, sondern auf ihn schnell wieder Misserfolg folgen kann bzw. muss, einmal durch das Versagen, aber zum anderen auch dadurch, dass es „irrende Absicht“ gibt. Hier wird die zeitphilosophisch-ontologische Frage nach dem Sein des Menschen gestellt. Menschen sind eines „Schattens Traum“. Im dritten Teil wird die zeitphilosophische Aporie durch ein zeittranszendierendes Phänomen aufgelöst, nämlich durch den „gottgesendeten Glanz“.

Theunissen führt in seiner Interpretation dazu aus, dass es bei der philosophischen Exegese nicht darum gehen kann, dem Gedicht bzw. der Gnome eine metatheoretische Konzeption überzustülpen:

„Bei der Fahndung nach dem Weg, auf dem Pindar zu den Tageswesen kommt, ist durchaus auch zu prüfen, ob er diese Bedingungen erfüllt. Zugleich muß sich die Interpretation über ihren Anspruch an sich selbst klar werden. Eine philosophische Interpretation von *Dichtung* läuft ständig Gefahr, von der Basis abzuheben und mit der Konstruktion einer freischwebenden Anthropologie einen Überbau zu errichten. Inwieweit sie der Gefahr entgeht, ist daran abzuschätzen, in welchem Maße es ihr gelingt, gnomische Äußerungen eines Gedichts in dessen Bewegung aufzulösen und gerade auch den philosophischen Wahrheitsgehalt solcher Äußerungen als Resultat einer Bewegung wiederzuerzeugen.“ (Theunissen 2002)

Bei Gedichten Hölderlins wie „Brot und Wein“ und „Andenken“, die durch Philosophen wie Martin Heidegger, Bruno Liebrucks und Dieter Henrich ausgelegt wurden, wird deutlich, dass das philosophische Sagen in diesen Texten unabtrennbar ist von seiner dichterischen Form. Wenn es überhaupt das Sagbare in diesen Texten gibt in dem Sinne, dass wir es wiedersagen können, dann bedarf es bedeutender diskursiver philosophischer Reflexionen, diesen Schatz zu heben, d.h. aus dem lyrisch Gesagten ein uns erreichendes Sagen zu machen; quasi den „kompetenten Hörer“ in uns zu erzeugen.

Um die Grenzen des Sagbaren auszuloten, ja quasi nur anzudeuten, bedarf es einer enormen gedanklichen und sprachlichen Anstrengung, die im Werk Hölderlins in höchster Vollendung vor uns steht. Ein Beispiel hierzu finden wir in dem späten Gedicht „Andenken“, bei dem die letzte Strophe eine gnomische Wendung ins Allgemeine enthält: „Es nehmet aber und gibt Gedächtnis die See, und die Lieb auch heftet fleißig die Augen, was bleibt aber, stiften die Dichter.“ (Hölderlin 1969, 196) Dieter Henrich hat in seinem Buch „Der Gang des Andenkens – Beobachtungen und Gedanken zu Hölderlins Gedicht“ dazu Folgendes formuliert:

„‘Andenken’, dies späte Gedicht Hölderlins, tritt mit seinen Schlußsätzen in die Nähe der Philosophie, die Hölderlin viele Jahre zuvor erarbeitet hatte. ... Wir haben Andenken nicht als Stadium in einer philosophischen Entwicklung zu nehmen. Wir gingen nur darauf aus, verstehen zu können, wie das Gedicht aus seinem Gang und Bau die Sätze, in denen es schließt und die es so weit zu überragen scheinen, freizusetzen, wie es sie in sich zu halten und zu bewähren vermag.“

Genau in diesem Sinne gilt es, den kompetenten Hörer von Gesagtem in uns zu erzeugen.

Bei Ingeborg Bachmann, die als Philosophin, lyrische Dichterin und später auch als Roman-Autorin wirkte, stellt sich das Thema des irreduzibel sprachgebundenen Ansprechens von Nicht-Aussprechbarem zum einen im Spätwerk „Todesarten“, in dem philosophische, erkenntnistheoretische und existenzanalytische Problemlagen in die Textur quasi als gnomische Wendungen eingeflochten werden, zum anderen in der Radikalität später, nicht für die Veröffentlichung vorgesehener Lyrik. Zu beidem möchte ich hier etwas sagen.

In dem Riesenprojekt „Todesarten“ (1978), das aus verschiedenen „tektonischen“ Schichten der z.T. unvollendeten Romane „Malina“, „Der Fall Franza“, „Requiem für Fanny-Goldmann“ und anderen besteht, gibt es eine verbindende Idee, die mit der Bewältigung unangemessenen Sprechens zu tun hat. Gemeint ist die Romanveröffentlichung durch den früheren Lebensgefährten Max Frisch „Mein Name sei Gantenbein“, in dem die Dichterin zu einem Romansujet degradiert wird. Ingeborg Bachmann macht die Frage nach der Legitimität des Protokollierens, des Etwas-über-jemanden-oder-etwas-Sagens zum Zentralthema von „Todesarten“, insbesondere in dem Roman „Der Fall Franza“. Damit erhält das „Unsagbare“ einen ganz besonderen Status: Es bedeutet nicht nur das, welches sich entzieht, das Unerreichbare, das Nirvanahafte; es bedeutet vielmehr auch dasjenige, was unangetastet bleiben sollte, was schützenswert ist. Mit Unsagbarkeit verbindet sich demnach auch normativ die Rettung vor der exekutiven Macht der Sprache. Der Sprache auch als einer Form der „Kriegsontologie“ im Sinne von Emmanuel Levinas: der begrifflichen Zerstörung des Anderen, ja sogar des anderen unserer selbst.

Die philosophischen Thesen, die in die komplexe Romanstruktur von „Der Fall Franza“ eingefügt sind, beziehen sich nicht nur auf Fragen des Objektivierens von nicht Objektivierbarem; vielmehr beziehen sie sich auf die Wirklichkeitskonstruktion als eines in Frage stehenden Konstituens des Romans, ja von Leben schlechthin. Wir können dies besonders eindrucksvoll erleben anhand der Tunnelfahrt von Franzas Bruder, der die verschollene, im dissoziativen Zustand dahinvegetierende Schwester nach erzwungener Abtreibung aufsucht; eine Tunnelfahrt, die in dem philosophischen Satz

kulminiert: „Denn die Tatsachen, die die Welt ausmachen, sie brauchen des Nichttatsächliche, um von ihm aus erkannt zu werden.“ (Bachmann 1978 a) Ich möchte den Aspekt des Wirklichkeitsrelativismus, der ja zugleich die enorme Kraft des Wortes belegt, die der Roman nicht nur behauptet, sondern auch durchhält, anhand einiger Passagen aus dieser Tunnelfahrt deutlich machen.

Der Weg zur „gnomischen Wendung“ in der „Tunnelfahrt“ des Franza-Romans

Das Einleitungskapitel des Romans (nach der extrem ausdrucksstarken Vorrede) zeigt eine in sich zerbrochene, wirklichkeitsrelativistische Erzählstruktur. Diese Frakturiertheit ist wohl als Ausdruck des seelischen, dissoziierten Zustands von Franziska Renner zu verstehen, der Frau, zu der der Bruder der Protagonistin reist. Die Wörter, die an diesem Text im Hinblick auf das „Unsagbare“ besonders hervorzuheben sind, sind Wörter, die sich auf Sprache und Bewusstsein, das Innen und das Außen beziehen, so etwa: „Telegramm; Brief; Rede; Wort; Worte; Papier; Wortgeröll; Einbildungen; Kopf; Mund; Kopf; Bild; Schädeldecke; Irrtum; geschrieben; gesprochen; Tatsachen; das Nichttatsächliche.“ Um die Zusammenhänge deutlich zu machen, werden diese Wörter im Folgenden in ihren Kontexten zitiert, die letztlich zu der gnomischen Wendung hinführen:

„[...] ein Telegramm mußte es sein, einen Brief hatte sie nicht schreiben können [...].“ (Bachmann 1978 a, 344)

„[...] wenn von einem jungen Mann die Rede ist, der sich ausweisen können sollte als ein Martin Ranner, aber ebenso gut Gasparin heißen könnte [...].“ (Ebd., 345)

„Und da sich beweisen lässt, daß es Wien gibt, man es aber mit einem Wort nicht treffen kann [...], und Wien hier also nicht Wien sein kann, weil hier nur Worte sind, die anspielen und insistieren auf etwas, das es gibt, und auf anderes, das es nicht gibt [...].“ (Ebd., 345)

„[Obwohl die Zugauskunft zugeben würde,] daß hier (wo hier?) jeden Tag Züge durch den Tunnel fahren und auch nachts, aber diesen hier könnte sie ja nicht zugeben, den hier auf dem Papier [...].“ (Ebd., 345)

„Nur das Wortgeröll rollt, nur das Papier läßt sich wenden mit einem Geräusch, sonst tut sich nichts [...].“ (Ebd., 345)

„[...] zusammensetzen lassen aus Worten [...].“ (Ebd., 346)

„Das Papier aber will durch den Tunnel[...] die Worte formieren sich, [...] (bei nur blauer Lampe) rollen die Einbildungen und Nachbildungen, rollen heraus aus einem Kopf, kommen über einen Mund, der von ihnen spricht und es verlässlich tut wegen des Tunnels im Kopf, [...]ein Bild nur, von Zeit zu Zeit unter einer bestimmten Schädeldecke, die aufzuklappen auch wenig Sinn hätte [...].“ (Ebd., 346)

„[...] daß es sich bei dem Zug, aber allem anderen ebenso gut, um einen Irrtum handelt, und nun kann der Zug unserthalben fahren, indem von ihm geschrieben, gesprochen wird.“ (Ebd., 346)

„Denn die Tatsachen, die die Welt ausmachen, sie brauchen das Nichttatsächliche, um von ihm aus erkannt zu werden.“ (Ebd., 346)

In dieser Zusammenstellung der Textstellen wird die ungeheure Dynamik der quasi „dissoziativen Zusammenführung“ von äußeren Tatsachen (Briefen, Telegrammen) und inneren Tatsachen (das sich Formieren von Worten, die Wahnbildungen und Wahrbildungen, der Mund, die Schädeldecke, der Irrtum und das Schreiben und Sprechen) deutlich. Die Zusammenführung erfolgt in einer Weise, dass es dann plötzlich zu der gnomischen Wendung kommt, die letztlich begründet, inwiefern es gerade das Nichttatsächliche ist, von dem das Tatsächliche unseres Lebens abhängt. Ingeborg Bachmann war nicht nur eine bedeutende Lyrikerin und Romanautorin; sie hat auch als Philosophin (Wittgenstein-Studien; Promotion zu Heidegger etc.) einen bedeutenden Rang und insbesondere im Bereich des Phänomens des durch Sprache Unsagbaren wesentliche Beiträge geleistet.

Ihr Roman „Das Buch Franza“, wie er auch genannt wird, heißt nicht umsonst „Der Fall Franza“; Franziska Jordan, geb. Ranner, erlebt sich als jemand, dessen Leben zu einer Fallgeschichte, zu einer Casuistik gemacht worden ist. Cadere heißt fallen; wenn Menschen etwas „ordnen“, dann sortieren sie; die Dinge fallen hinein in Sortierkörbe. Die Vielfalt des Lebens, die wir alle in uns haben, die Einmaligkeiten, die Unverwechselbarkeiten, die „Singularitäten“, das Einzelne und Besondere: sie lassen sich im Sinne der Reduktion, der Rückführung, der rückführenden Vereinfachung auf Fälle, auf Fallbeispiele beziehen; das nennt man Wissenschaft. Etwas wissen heißt etwas als etwas wissen. Wir wissen etwas „als dieses da“; dies bedeutet sehr schnell auch eine Verkleinerung, worauf insbesondere Emmanuel Lévinas (in seinem Werk „Totalität und Unendlichkeit“, 1987) hinwies. Im Leben wiederholt sich so vieles als

einem schon Dagewesenen ähnlich oder sogar damit identisch, dass das Wissen von etwas „als etwas“ in der Regel als Sortiervorgang erscheint. In der klassischen Metaphysik des Aristoteles sind es die Kategorien, die dafür sorgen, dass Ordnung sein kann. Katägoros aber heißt der Ankläger. Wir sind hier in einem Zusammenhang angekommen, den der Philosoph Dieter Henrich als „juridisch“ bezeichnet hat - und zwar im Hinblick auf die Kategorientafeln in Kants „Kritik der reinen Vernunft“. Juridisch heißt „auf das Recht bezogen“. Den Dingen soll Recht geschehen (Kleist: im „Zerbrochenen Krug“, wo die Mutter Marthe die Frage stellt, ob dem zerbrochenen Krug „sein Recht geschehen“ kann). Wie kann man den Dingen dieser Welt, den Dingen des Lebens gerecht werden? Eine Weise, dies zu tun, sind „Fall-Geschichten“. Bei Ingeborg Bachmann heißt es, dass das Leben, ja sogar die Küsse: „Gewogen, zerlegt, pulverisiert, eingeteilt und untergebracht“ werden. Lévinas, dessen Werk „Totalität und Unendlichkeit“ ich schon erwähnte, spricht von der „Kriegsontologie“, von der Ontologie des Krieges, wie wir sie in dem modernen (scheinbar) naturbeherrschenden Lebensgefühl abendländischer Wissenschaftlichkeit etablieren: „Im Krieg zerreißt die Wirklichkeit die Wörter und Bilder, die sie kaschieren, um sich in ihrer Nacktheit und Härte aufzuzwingen. Harte Wirklichkeit (das klingt wie ein Pleonasmus!), harte Lehre der Dinge: Sobald er ausbricht, sobald die Schleier in Flammen aufgehen, zeigt sich der Krieg als die reine Erfahrung des reinen Seins. Das ontologische Ereignis, das sich in dieser schwarzen Klarheit abzeichnet, ist die Mobilisierung der bis dahin in ihrer Identität verankerten Seienden; die absoluten Seienden werden mobilisiert, kraft eines absoluten Befehls, dem sie sich nicht zu entziehen vermögen. Die Kraftprobe ist die Probe auf die Wirklichkeit. Aber die Gewalt besteht nicht so sehr im Verletzen und Vernichten; sie besteht vielmehr darin, die Kontinuität der Person zu unterbrechen, ihnen Rollen zuzuweisen, in denen sie sich nicht wiederfinden, sie zu Verrätern nicht nur an ihren Pflichten, sondern an ihrer eigenen Substanz zu machen, sie Taten verrichten zu lassen, die jede Möglichkeit einer Tat zerstören. Wie der moderne Krieg, so verwendet schon jeder Krieg Waffen, die sich gegen den kehren, der sie in Händen hält. Der Krieg errichtet eine Ordnung, zu der niemand Abstand wahren kann. So gibt es nichts Äußeres. Der Krieg zeigt nicht die Exteriorität und das Andere als anders; er zerstört die Identität des Selben. Das Gesicht des Seins, das sich im Krieg zeigt, konkretisiert sich im Begriff der Totalität. Dieser Begriff beherrscht die abendländische Philosophie. In der Totalität reduzieren sich die Individuen darauf, Träger von Kräften zu sein, die die Individuen ohne ihr Wissen steuern. Ihren Sinn, der außerhalb dieser

Totalität unsichtbar ist, erhalten die Individuen von dieser Totalität. Unaufhörlich opfert jede Gegenwart ihre Einzigkeit der Zukunft; diese ist berufen, den objektiven Sinn der Gegenwart freizusetzen. Denn nur der letzte Sinn zählt, erst der letzte Akt verändert die Seienden an sich selbst. Sie sind, als was sie in den schon erstarrten Formen des Epos erscheinen werden. . . . Die Moral erhebt sich gegen die Politik; sie geht über die Klugheit mit ihren Funktionen und über die Regel des Schönen hinaus; sie erhebt Anspruch auf Unbedingtheit und Universalität. Historisch geschieht das in dem Augenblick, in dem die Eschatologie des messianischen Friedens sich über die Ontologie des Krieges legt.“

So heißt es in „Fall Franza“: „Und dann ließ noch einmal ein Bomberverband, der vom Norden, aus Wien zurückkehrte, ein paar übriggebliebene Bomben fallen, die kleine Bahnstation fiel zusammen und ein steckengebliebener Eisenbahnzug voll Leute aus der Stadt wurde aus den Schienen geworfen, es zerfetzte die Leute. Dann war es wieder still, Sterben war in diesem Frühling das Gegebene und Leben auch, da es auf einmal so leicht war zu leben - mit erhobenem Kopf herumzugehen, wenn geschossen wurde, ruhig weiterzugehen, denn alle Feuer aus allen Mündungen und die abrupten Stillen danach, das war für jemand wie Franza nichts, und zum erstenmal war ihr Martin eine Last, weil er nicht verstand und sie allein mit dem Wunder blieb, so nannte sie ihre Unruhe.“

Das Gegenbild dieser kategorialen, d.h. als Ankläger auftretenden Ontologie, ist die „Milde“, die über den Dingen liegt („S. 221 Die Vertrautheit mit der Welt ist nicht nur das Resultat von Gewohnheiten, die man in dieser Welt annimmt, die ihr die Rauheit nehmen und die das Maß sind für die Anpassung des Lebendigen an eine Welt, die es genießt und von der es sich ernährt. Die Vertrautheit und die Intimität ereignen sich als eine Milde, die sich über das Angesicht der Dinge ausbreitet“).

Man könnte sagen, einer Dichterin wie Ingeborg Bachmann ist es darum zu tun, in ihrem Werk etwas von dieser Milde aufstrahlen zu lassen.

Wie aber wird Franza zum Fall? Zum Fall werden heißt, angeklagt werden, heißt reduziert werden auf einen Allgemeinzusammenhang, der gesetzartigen Charakter hat. Die Beschreibungsweisen derartiger gesetzartiger Zusammenhänge sind Theorien. Theorien spielen im „Fall Franza“ deshalb eine wichtige Rolle; sie treten auf als

Buchtitel, Arbeitsprogramme etc. („Am nächsten Tag Vortrag über das Personale. Akt der Liebe. Das sind Widersprüche. Davon wird die Welt in die Luft gehen, das Feuer ist nur zuletzt an die Lunte gekommen, das Dynamit war von der ersten Woche an vermehrt worden, das über Jahre. . . . Das ist es. Darauf könntest du schwören. Dein tyrannisches Gehirn, seine geheime Spiele zwischen Cortex und Zwischenhirn, seine vom Zwischenhirn in Gang gesetzten Akte und ihre kortikale Ausarbeitung, warum hast du von ihm gesagt Fossil, o nein, wie irrst du dich, er ist heutiger als ich, ich bin von niedriger Rasse, seit das geschehen ist, weiß ich, daß sich das selbst vernichtet, ich bin es, er ist das Exemplar, das heute regiert, das heute Erfolg hat, das von heutiger Grausamkeit ist, das angreift und darum lebt, nie habe ich einen Menschen mit soviel Aggression gesehen, so sagt man wohl, man könnte ihn einfassen, wie einen Stein, er würde das glänzend repräsentieren, das Raubtier dieser Jahre, das Rudel Wölfe dieser Jahre, da gibt es keinen Prozeß, und das hab ich begriffen, ich bin von niedriger Rasse. Oder müßte es nicht Klasse heißen? Man kann nur die wirklich bestehlen, die magisch leben, und für mich hat alles Bedeutung.“)

Die Frage „Wie wird man zum Fall?“ hat mit grundsätzlichen Vorentscheidungen der Erkenntnistheorie zu tun; letztlich mit Vorentscheidungen der Metaphysik. Fichte sagt einmal: „Welche Philosophie man wähle“, das zeige, „was für ein Mensch“ man sei. Ingeborg Bachmann startet ihre geistig seelisch intellektuelle Entwicklung als Dichterin, als Autorin ihres „Schreibprojektes“ mit dem Studium der Philosophie. Sie wird sofort Expertin; und zwar sowohl für Heidegger als auch - speziell - für Wittgenstein, wie sich dies besonders in ihrem berühmten Radioessay über Wittgenstein zeigt. Da heißt es: „Was ist nun dieses Unsagbare? Zuerst begegnet es uns als Unmöglichkeit, die logische Form selbst darzustellen. Diese *zeigt sich*. Sie spiegelt sich im Satz. Der Satz weist sie auf. Was *sich zeigt*, kann nicht gesagt werden; es ist das Mystische. Hier *erfährt die Logik ihre Grenze*, und da sie die Welt erfüllt, da die Welt in die Struktur der logischen Form eintritt, ist ihre Grenze die Grenze unserer Welt. So verstehen wir den Satz: „*Die Grenzen meiner Sprache* bedeuten die Grenzen meiner Welt“ (5.6.).“ „Es ist das Mystische“. Worum geht es hier? Das was in uns Menschen mystisch ist, was auf rationale Begriffe nicht gebracht werden kann: welchen Status kann es haben: Im Leben? In der Kultur? In der Wissenschaft? In der Kunst? Ich verweise auf einen Satz aus „Fall Franza“, wo es heißt: „Man kann nur die wirklich bestehlen, die magisch leben, und für mich hat alles Bedeutung.“ Magisch leben also bedeutet echten Besitz, bedeutet

in „Bedeutungen“ leben; wer rein rational lebt, dem ist nichts zu eigen. Insofern ist wirkliches Leben mit Magie verbunden.³ Nun dies hat ungeheure Implikationen für die Frage nach dem „richtigen Leben“, nach Vorentscheidungen in Wissenschaft und Kunst. Von was soll die Metaphysik ausgehen? Dies war die zentrale Frage des deutschen Idealismus; die Antwort wurde von den sog. „Systembauern“ gegeben, von Fichte, Schelling, Hegel. Schellings berühmter Satz in dieser Hinsicht lautet: „Vom Unbedingten muß die Metaphysik ausgehen.“ D.h. letztlich vom Absoluten, vom Numenon, vom Intelligiblen. Das Ringen um die Basis der Metaphysik bestimmt die gesamte Philosophie der Neuzeit seit Descartes, d.h. seit der Fundierung der Erkenntnistheorie durch das „cogito-sum“. Bei Kant heißt das „transzendente Deduktion der reinen Verstandesbegriffe“ in der „Kritik der reinen Vernunft“ (1774). D.h. von einer bestimmten Form des cogito-sum im Sinne der apriorischen Bedingungen der Möglichkeit von Erfahrung ist auszugehen. Der deutsche Idealismus (Fichte, Schelling, Hegel) entdeckt - als eine Philosophie der Romantik - das andere der Philosophie, das, was aus der Philosophie her nicht konzeptualisierbar gemacht werden kann, wir könnten sagen, nicht zum „Fall“ gemacht werden kann. Der romantische Idealismus entdeckt einen „Rest“ im „Leben“, der „widerständig“ (Fichte) bleibt; bei Hegel ist es in der Wissenschaft der Logik der Teil des Begriffs, der zu kurz greift, um das Begriffene zu erfassen; insofern geht Sprache nicht darin auf, pure Begriffssprache zu sein. Es geht um die Sprach-Grenzen, die Verstehens-Grenzen, die „Grenzen meiner Welt“. Und damit sind wir 100 Jahre weiter bei Wittgensteins Sprachphilosophie angelangt, die Ingeborg Bachmann mit 20 Jahren für sich entdeckt, wie Sigrid Weigel dies in ihrem Buch über Ingeborg Bachmann (2003) beschreibt: „„Es war kein Professor, niemand hat mich dazu gebracht, sondern ich habe selbst herumgesucht, ich habe dieses Buch gefunden, das heißt, ich habe es nicht entdeckt, in England hat man ja Wittgenstein schon längst gekannt, aber für uns war er ganz neu.“ Auch wenn man der Faktizität dieser Szene skeptisch gegenüberstehen muß, wenn man also davon ausgeht, daß die Szene nicht sagt, „wie es denn eigentlich gewesen ist“, dann beschreibt sie doch adäquat die Erinnerung der Autorin, Wittgensteins Buch für sich selbst gefunden zu

³ Dies wird besonders im „Andreas“-Roman von Hugo von Hofmannsthal deutlich, in dem der Held der magischen Abstrahlung von zwei verschiedenartigen Frauen ausgesetzt ist. Der Zauber dieser magischen Wirkungen führt zur Aufladung der Dinge mit unsagbaren „Bedeutungen“. Deren Konstellationen verdichten sich zu einem „System“ von Zeichen, das von der vernehmenden Vernunft in einem deiktischen Sinn von „Be-deuten“ gelesen werden kann. Wo die Konstellationen der Dinge als Träger von Bedeutung „im letzten Licht des Tages“ (O. Paz) aufscheinen, wenden sie dem Betrachter ihr fremdes Gesicht zu. Eingetaucht in das abendliche Zwielficht der Welt, erfährt das Dasein durch diese „Fremdheit“ einen Zuwachs an Spannung, der durch die kategoriale Ordnung des Denkens nie völlig beherrschbar ist.

haben, und zwar an einem Ort, der als Unterkellerung der Stadt Wien, d.h. als Unterseite und Verborgenes der kenntlichen Stadtopographie, bezeichnet wird. In diesem Bild schließt Wien auch den „Wiener Kreis“ ein. Diesen Fund, ihre eigene, damals noch einsame Lektüre Wittgensteins, hat Bachmann in dem Radioessay des folgenden Jahres noch einen Schritt weiter getrieben. Darin hat sich die Beziehung zwischen Sagbarem und Unsagbarem nun vollständig verkehrt. Also ist es nicht mehr das Denk- und Sagbare, das auf das Unsagbare hindeutet, sondern umgekehrt wird das Unsagbare als Voraussetzung und Möglichkeitsbedingung des Sagbaren beschrieben: „Daß die Welt sprechbar - also abbildbar wird -, daß Sagbares möglich ist, ist erst durch das Unsagbare, das Mystische, die Grenze oder wie immer wir es nennen wollen, möglich“⁴. Für ihre eigene, literarische Schreibweise sollte diese Figuration richtungsweisend werden. Was in der Einleitung zu „Der Fall Franza“ programmatisch formuliert ist - „Denn die Tatsachen, die die Welt ausmachen - sie brauchen das Nichttatsächliche, um von ihm aus erkannt zu werden“ -, geht bei „Malina“ in die Konzeption und Komposition des Romans ein: die vernünftige Erzählstimme Malinas und seine klare Geschichte gehen hier aus dem Schweigen der Ich-Person hervor, deren Stimme u.a. durch deutliche Präferenzen für das Mystische charakterisiert ist. Der Begriff des Mystischen im „Tractatus“ ist es, um den der Radioessay aus dem Jahre 1954 vor allem kreist: „Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern daß sie ist“.

⁴ Die Tatsache, dass das Unsagbare eine unabweisbare Realität unseres Lebens beinhaltet, lässt sich auch am Scheitern des Gedankenexperimentes von W.v.O. Quine darlegen, der vorführt, wie Wissenschaft mit ihren kognitiven (sprachlichen) Leistungen darauf aus ist, eine Identität von Begriff und Gegenstand zu erzeugen, so sehr, dass der Begriff der Ähnlichkeit verschwindet. Hatte Robert Spaemann (Oberseminar „Über Ähnlichkeit“, SS 1994) noch formuliert: „Irgendwie ist alles allem ähnlich“, so sagt Quine in seinem Werk „Wort und Gegenstand“: „Im allgemeinen können wir es als ein besonders deutliches Zeichen für die Reife eines Wissenschaftszweiges ansehen, wenn er keinen irreduziblen Begriff der Ähnlichkeit bzw. der Art mehr braucht. Es ist jene letzte Stufe, auf der die tierischen Rudimente gänzlich in der Theorie absorbiert sind.“ Aber diese Reste lassen sich eben gerade nicht zum Verschwinden bringen. So sagt Ingeborg Bachmann in „Der Fall Franza“ im Kapitel „Tunnelfahrt“: „Und da sich beweisen lässt, daß es Wien gibt, man es aber mit einem Wort nicht treffen kann, und Wien hier also nicht Wien sein kann, weil hier nur Worte sind, die anspielen und insistieren auf etwas, das es gibt, und auf anderes, das es nicht gibt ...“

Der Versuch, das Unsagbare zu eliminieren, hat möglicherweise mit den Wurzeln unserer kulturalanthropologischen Entwicklung zu tun: denn – wie die „Leibphilosophin“ A. Stopzik in ihrem Vortrag auf der Tagung der Internationalen Gesellschaft für Tiefenpsychologie Lindau 2009 zeigt, ist die Herrschaft des „logos“, des Verstandes, als männlicher Anspruch (Vater Zeus) eine „späte Entwicklung“ in der griechischen Hochkultur und löst die „Sophia“ des Matriarchats ab, innerhalb dessen die Unsagbarkeit von Ur-Phänomenen des Lebens nie in Frage gestellt war. Und die Verteidigung des „Unsagbaren“ ist insofern eine vom „Weiblichen“ (was immer das heißen mag) (Ingeborg Bachmann, Virginia Woolf) nicht ganz unabtrennbare geistig/seelische Position. Insofern ist auch der Satz (Joh. Ev. 1,1): „Im Anfang war das Wort“ problematisch und hat wohl das geradezu absurde Missverständnis ausgelöst, Priestertum sei eine monopolisierbar männliche Angelegenheit; dies verbunden mit den schrecklichen Folgen für das sakramentale Leben in der katholischen Kirche, die seit Jahrhunderten bekannt sind, aber erst jetzt offen diskutiert werden.

Unsagbarkeit bei Imre Kertesz: Traumatisierung und Realität

In dem Roman „Fiasko“ von Imre Kertesz (2001) geht es um die Unmöglichkeit des Traumatisierten, eine kohärente Ich-Identität zu entwickeln. Da heißt es: „Ich sah mich um: Um mich herum brodelte es nur so, alles gluckste, allenthalben summten Worte, wie in unsichtbaren Drähten unsichtbarer Telegrafmasten, Ideen. Angebote, Pläne und Hoffnungen sprangen von einem Kopf zum anderen über, wie flimmernde elektrische Entladungen. Ja, bei diesem großen Produzieren und Konsumieren, diesem gigantischen Stoffwechsel der Welt war ich irgendwie draußen geblieben; und in diesem Augenblick begriff ich, daß sich mein Schicksal damit entschieden hatte. Ich konsumiere nicht, und ich bin nicht konsumierbar.“ Und hier noch ein zweites Zitat: „Ich habe nichts zum Nachdenken. Doch langsam nimmt irgend etwas in mir Gestalt an. Wenn ich es aus dem vom Spaziergehen verursachten leichten Schwindel und eventuellen anderen Eindrücken herauslöse, stoße ich auf ein abgrenzbares Gefühl. Ich glaube, in ihm konturiert sich meine Situation. Es wäre schwer, dafür Worte zu finden – das ist es ja gerade: es nimmt Räume außerhalb der Worte ein. Es ist nicht in einer Feststellung faßbar, aber auch nicht in einer Negation. ... In gewisser Weise wird er ein anderer sein als der, an den ich bislang gewöhnt war ... er hat meine Person zum Gegenstand gemacht, mein hartnäckiges Geheimnis ins Allgemeine verwässert, eine unaussprechliche Wirklichkeit zu Zeichen destilliert“.

Paul Ricoeur hat in seinem Werk „Zeit und Erzählung“ (1991) ausgeführt, dass Menschen kaum eine absolute („metaphysische“) Identität entwickeln können (Franz Kafka, Der Prozess, „Vor dem Gesetz“: „Dieses Tor war nur für dich bestimmt“), sondern für sich eine „narrative Identität“ entwickeln, d.h. eine spezifische Weise der Selbstbezüglichkeit durch Sprech-Formen im Erzählen ihrer eigenen Lebensgeschichte. „Fiasko“ ist eine Metapher für eine Struktur unseres Daseins: unser Leben selbst ist ein Fiasko, insofern wir uns immer nur in einem Vorhof des Seins, aber nie im Sein selbst aufzuhalten scheinen. Aus den traumatischen Erfahrungen des Protagonisten in „Fiasko“, in gewissem Sinne des Autors selbst, ist etwas entstanden, was als radikale Metapher für Leben schlechthin zu verstehen ist: das Fiasko der Undurchdringlichkeit von Dasein. Diese Undurchdringlichkeit ist (in ähnlicher Weise wie bei Franz Kafka) das Zentrum, das Herzstück, dieses großartigen Romans. Zitat: „Mein Schicksal hätte mich ... im Augenblick eingeschlossen, mich in das Fiasko versenkt wie in einen Teerkessel:

Ob ich darin verkochen oder ob ich zu einem Fossil versteinern würde – das war im Grunde genommen gleich. Aber ich war nicht bedächtig genug. Und so passierte dann nicht mehr, als daß eine Vorstellung diskret in sich zusammenfiel, daß diese Vorstellung – ich selbst als Produkt meiner schöpferischen Phantasie – nicht mehr existierte; das war alles.“

Bedenkt man diese Dichotomie zwischen Begriffssprache und Leben, dann könnte man formulieren: wir leben immer in einer „unerlösten Situation“, wir leben in dem „Fiasko“, dass unsere Sprache, unsere Begriffe, unsere Gedanken, unsere Vernunft, unser Geist uns selbst nicht zu beschreiben und uns nicht zu retten vermögen; das gilt auch für unsere therapeutische Arbeit mit unseren Patienten. Hierzu noch ein anderes Zitat: „Vielleicht ist es das – grübelte ich –, diese Wesenlosigkeit: das ist die Tragödie. ... Wie könnte auch dieser Erfahrung vermittelbar sein, die gerade nicht in Erfahrung umsetzbar ist und auch nicht sein will, weil das Wesen ihrer Situation – dieser gleichzeitig zu abstrakten und zu konkreten Situation – auf der unwesentlichen und jederzeit austauschbaren Persönlichkeit beruht, für die es, an der Situation gemessen, weder Beginn noch Fortsetzung und erst recht keine Analogie gibt – die also, an der Vernunft gemessen, unwirklich ist? Vielleicht – überlege ich – müsste man eine Vorrichtung konstruieren, einen drehbaren Mechanismus, eine Falle; in ihren Gängen, auf ihren labyrinthisch anmutenden, doch stets in eine Richtung gehenden Bahnen jagen, von einer einzigen mechanischen Kraft angetrieben, in Gefangenschaft geratene Figuren wie elektronische Mäuse unaufhörlich umher. Alles rumpelt, schwankt, alle trampeln aufeinander herum, bis der Mechanismus auf einmal zerspringt ...“

Eine solche („geradezu therapeutische“) Situation kann man nun aber auch als eine Chance interpretieren, über diese Form eines Lebens im „als ob“, über eine Situation des „Überfliegens“ hinauszuwachsen und gewissermaßen „bei sich selbst“ anzukommen.

In der heute üblich gewordenen Situation des überbordenden Funktionalismus unserer Gesellschaft sind wir in der Wirklichkeit unserer selbst häufig eben gerade nicht angekommen. Das Trauma aber zerreißt die Beständigkeit der Rituale und reinen Gesten. Es zerreißt die Geltung der Fiktionalität des „als ob“. Dabei ist ein „Antidot“ gegen den Wirklichkeitszerfall nach Zerreißen der Stabilität des „als ob“ nach dem Trauma die „Genauigkeit“, die Bereitschaft, sich mit dem Konkreten des Konkreten

auseinanderzusetzen. Deswegen werden bei Kertesz zu Beginn des Romans „Fiasko“ die Details der Wohnung, des Lebens, der Denk-Akte so genau in ihren inneren Widersprüchlichkeiten präzise beschrieben mit immerwährenden Einschüben, Einklammerungen, Ergänzungen, bis in die Zahlenwelt hineinreichenden Konkretisierungen. Da heißt es beispielsweise: „Der Alte hatte einen ganzen Ordner voll solcher Papiere. Wie vielleicht schon erwähnt, hielt er sie im tiefsten Inneren des Sekretärs versteckt, damit sie ihm ja nicht irgendwie unter die Augen kämen. Wenn er nun gerade das Gegenteil wollte – daß sie ihm nämlich doch unter die Augen kämen –, mußte er zunächst die Schreibmaschine aus dem Sekretär heben, dann ein paar Ordner, darunter auch den mit der Aufschrift „Ideen, Skizzen, Fragmente“, des weiteren zwei Pappkartons, die verschiedene Dinge enthielten (nötige und unnötige) (welche Definitionen nur durch die jeweilige Gelegenheit mit konkretem Inhalt zu verstehen waren) (so daß der Alte also nie mit Sicherheit wußte, welches dieser verschiedenen Dinge nötig und welches unnötig war) (und dies um so weniger, als Jahre vergingen, ohne daß er die Deckel der beiden Kartons geöffnet und auf die darin befindlichen – nötigen und unnötigen – Dinge auch nur einen Blick geworfen hätte). So also mußte er vorgehen, damit ihm der gewöhnliche, graue, nach MNOSZ 5617 genormte Ordner mit seinen Papieren doch unter die Augen kam. Auf diesem grauen Ordner lag (oder ragte auf) (oder wölbte sich) (je nachdem, von welcher Seite man ihm betrachtete), gewissermaßen als Beschwerer, ein ebenfalls grauer – obzwar etwas dunklerer – unregelmäßig geformter Steinbrocken, über den wir nichts Befriedigendes aussagen können (etwas in der Art zum Beispiel, es sei ein vieleckiges Parallelepipedon) (also etwas, was den menschlichen Geist mit den Dingen – ohne daß er sie wirklich verstünde – versöhnlich seien Frieden machen ließe, wenn sie schon nicht wenigstens einer geometrischen Körperkonstruktion entsprechen und insofern als erledigt angesehen werden können), zumal dieser Steinbrocken durch die noch vorhandenen beziehungsweise schon abgeschlagenen Ecken, Kanten, Spitzen, Wölbungen, Riefen, Sprünge, Vorsprünge und Vertiefungen so unregelmäßig war, wie ein Steinbrocken nur sein kann, von dem man nie weiß, ob er ein abgebrochenes Stück von einem größeren Ganzen oder, im Gegenteil, ein erhalten gebliebener Überrest eines größeren Ganzen ist, das seinerseits, wie bei Fels und Berg – sicher wiederum Teil eines noch größeren Ganzen ist (verleitet uns doch letztlich jeder Stein sogleich zu urgeschichtlichen Überlegungen) (was nicht unser Ziel ist) (wenngleich es schwer ist, der Verlockung zu widerstehen) (vor allem, wenn wir es mit einem Steinbrocken zu tun haben, der unsere

versagende Vorstellung auf endliche) (oder besser anfängliche) (Anfänge, Enden, Dichteverhältnisse und Ganzheiten lenkt, damit wir letztlich zu unserer ohnmächtigen) (doch wenigstens mit der angeblichen Würde des Wissens versehenen) (Unwissenheit zurückkehren, und wie bei so vielem anderen war es auch bei diesem Steinbrocken so, daß man nicht wissen konnte, ob es sich um ein abgebrochenes Stück von einem größeren Ganzen oder, im Gegenteil, den erhaltenen Überrest von einem größeren Ganzen handelte).“ (S. 24)

Diese *Genauigkeit* kann etwas Rettendes haben, kann eine Halt gebende Funktion entwickeln im Sinne von „Präsenz“, Verwandlung in Gegenwart (vgl. Michael Theunissen „Negative Theologie der Zeit“, 1992; H.M. Emrich: „Die Verwandlung von Zeit in Gegenwart“, Vorlesungen an der Kunsthochschule für Medien Köln, im Druck 2010).

Das „Fiasko“ hat mit der Einsicht zu tun, immer im Vordergrund, im Seienden, im Beschreib- und Sagbaren anzukommen, aber nie im „Sein selbst“, dem Hypokeimenon, dem Zugrundeliegenden, das Sicherheit und Substanz gewähren würde. Dabei ist die im Roman von Imre Kertesz immer wieder auftauchende Thematik „Romanschreiben“ eine Darstellung des mit-sich-ins-Reine-Kommens; wobei ein Anderswerden erfolgt, eine (im Sinne von Paul Ricoeur) „narrative Identität“ aus dem „Schicksallosen“ entsteht (dem weichenstellenden Roman von Imre Kertesz). Dieses Anderswerden hat sehr spezifische Eigenschaften, die das Geistes- und Weltverhältnis von Menschsein schlechthin in der Moderne beschreiben. Welche sind das?

Wir leben in einer Wirklichkeit, in der die Worte, die Begriffe, das Denken, übermächtig werden. Dies führt zu einer besonderen Art von „Fiasko“. Die Welt ist fundamental geteilt: „Wirklichkeit selbst“ vs. die Wirklichkeit als Konstrukt der Begriffe des Geistes. Das „natürliche Bewusstsein“ (hat damit keine Probleme; denn wenn ich sage „da kommt ein Hund“, dann habe ich damit etwas „angedeutet“; und das natürliche Bewusstsein hat mit dieser Doppelung der Welt (R.M. Rilke spricht von der „gedeuteten Welt“)⁵ auch gar kein Problem; denn es kennt den ungeheuren Reichtum der wirklichen Welt und sieht in den „Andeutungen“ der Sprache im Hinblick auf die Wirklichkeit des

⁵ In diesem Sinne kann man fragen: Worum geht es in Franz Kafkas weichenstellender Erzählung „Beschreibung eines Kampfes“? Geht es nicht im Grunde weniger um den Kampf zwischen zwei Protagonisten, sondern um den Kampf um Realität? Um eine Realität jenseits des Abstrakten? Geht es um die Undurchdringlichkeit von „wirklicher Wirklichkeit“?

Lebens keine echte Konkurrenz sondern nur darin eine andeutende sinnvolle Ergänzung.

In der Moderne hat sich dieses natürliche Wirklichkeits- und Sprachverhältnis aber weitgehend aufgelöst. Hier entsteht eine *absolute Parallelität von Sprache und Leben*, wie sie in den Werken großer Dichter aufgewiesen wird.⁶

Literatur

Ingeborg Bachmann: Werke Band 3: Todesarten. Piper, München. (1978 a)

Ingeborg Bachmann: Werke Band 4: Todesarten. Piper, München. (1978 b)

Eugen Dönt: Pindar Oden – Griechisch/Deutsch. Reclam, Stuttgart, 1986

Michael Theunissen: Pindar - Menschenlos und Wende der Zeit, München 2002.

Dieter Henrich: Der Gang des Andenkens. Beobachtungen und Gedanken zu Hölderlins Gedicht. Stuttgart, 1999

Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zeitlicher Folge: 7. – 1799: Homburg. Empedokles I-II. Aufsätze zur Iduna. Emilie vor ihrem Brauttag. Ovid. Pindar-Übertragung. Luchterhand, München, 2004

Friedrich Hölderlin: Andenken, in: ders.: Werke und Briefe, hrsg. v. Friedrich Beißner und Jochen Schmidt, Bd. 1, Frankfurt a.M., 194-196., 1969

Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. Suhrkamp, Frankfurt am.M., 1974.

Imre Kertesz: Fiasko. Rowohlt, 2001

Emmanuel Lévinas: Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität. Alber Verlag, München 1987

Paul Ricoeur: Zeit und Erzählung. Bd. 3: Die erzählte Zeit. Fink, Muenchen, 1991.

Michael Theunissen: Negative Theologie der Zeit. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1992.

⁶ Zitat von Virginia Woolf aus „Wellen“(1999): „Mein Buch, vollgestopft mit Sätzen, ist auf den Boden gefallen. Es liegt unterm Tisch und wird von der Putzfrau weggefegt werden, wenn sie müde bei Tagesanbruch kommt und nach Papierfetzen Ausschau hält, nach alten Trambillets und dem einen oder anderen zusammengeknüllten Notizzettel, der zurückblieb, um mit dem Abfall weggefegt zu werden. Wie heißt der Satz für den Mond? Und der Satz für die Liebe? Bei welchem Namen sollen wir den Tod nennen? Ich weiß es nicht. Ich brauche eine kleine Sprache, wie Liebende sie verwenden, einsilbige Wörter, wie Kinder sie sagen, wenn sie ins Zimmer kommen und ihre Mutter beim Nähen finden und einen Rest bunter Wolle in die Hand nehmen, eine Feder oder einen Streifen Chintz. Ich brauche ein Aufheulen; einen Schrei. Wenn der Sturm über das Marschland fährt und über mich hinfegt, dort, wo ich unbeachtet im Graben liege, brauche ich keine Wörter. Nichts Säuberliches. Nichts, das mit allen Füßen auf dem Boden landet. Keine dieser Widerklänge und lieblichen Echos, die sich brechen und Nerv um Nerv in unserer Brust zum Klingen bringen, wilde Musik machen, falsche Sätze. Ich bin fertig mit den Sätzen.“

Sigrid Weigel: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses, dtv, München, 2003

Virginia Woolfe: Die Wellen. Fischer, Frankfurt a.M., 1994

