

Ästhetik der Empörung?

Paradoxien des *Hardcore-Punk*

Seminar-Reader

(HFBK SS 2012)

Möglicher Plan

1. 13.4.2012 Vorbesprechung
2. 20.4.2012 Anfänge & Übergänge
Songs: »Nervous Breakdown« (Black Flag, 1978) & »Pay To Cum« (Bad Brains, 1981)
Literatur: Aristoteles (1994), Adler (1911), Azerrad (2001), Andersen/Jenkins (2006)
3. 27.4.2012 »Straight Edge«
Songs: »Out of Step« (Minor Threat, 1981) & »Straight Edge« (Minor Threat, 1981)
Literatur: Deleuze/Guattari (1976), Kuhn (2010), Mulder (2010), Wood (2006)
4. 4.5.2012 »New York Hardcore«
Songs: »Victim in Pain« (Agnostic Front, 1984) & »It's Time« (Madball, 1994)
Literatur: Hanslick (1854), Blush (2010), Easley (2010), Martschukat (2008)
5. 11.5.2012 *Refused*
Songs: »Rather Be Dead« (Refused, 1996) & »New Noise« (Refused, 1998)
Literatur: Adorno (1970), Wohmann (2011), Dahlhaus (1972)
6. 18.5.2012 »Mainstream«
Songs: »Destroy Everything« (Hatebreed, 2006) & »The American Dream« (Walls of Jericho)
Literatur: Loos (1908), Adorno (1968), Baur (2008)
7. 25.5.2012 Alternativen: »Riot Grrrl« & »Mathcore«
Songs: »Handsome and Gretel« (Babes in Toyland, 1992) & »Insects« (PsyOpus, 2007)
Literatur: Rosenkranz (2007), Groß (2007), Menke (2001), Peglow (2011)
8. 1.6.2012 Komplexität: »Grindcore«
Songs: »AOTKPTA« (The Locust, 2007) & »Black Cloud« (Converge, 2004)
Literatur: Deleuze/Guattari (1980)
9. 8.6.2012 Archaik: Beatdown-HC
Songs: »This World Is Mine« (Shattered Realm, 2002) & »Aces High« (In Blood We Trust, 2009)
10. 15.6.2012 Abschlussrunde

Literatur zum Thema

Ableitinger, Martin (2004), *Hardcore Punk und die Chancen der Gegenkultur: Analyse eines gescheiterten Versuchs*, Hamburg: Verlag Dr. Kovac.

Adler, Guido (1911), *Der Stil in der Musik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Adorno, Theodor W. (1938), »Der Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens«, in: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt* (Gesammelte Schriften 14), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 14-50.

Adorno, Theodor W. (1968), »Leichte Musik«, in: ders., *Einleitung in die Musiksoziologie* (Gesammelte Schriften 14), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 199-218.

Adorno, Theodor W. (1970), *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Andersen, Mark/Jenkins, Mark (2006), *Punk, DC. Dance of Days – Washington Hardcore von Minor Threat bis Bikini Kill*, Mainz: Ventil.

Azerrad, Michael (2001), *Our Band Could Be Your Life. Scenes from the American Indie Underground 1981-1991*.

Appen, Ralf von (2007), *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären*, Bielefeld: Transcript.

Attali, Jacques (1985), *Noise. The Political Economy of Music*, Minnesota: University of Minnesota Press.

Barthes, Roland (1972), »Die Rauheit der Stimme«, in: ders.: *Der stumpfe und der entgegenkommende Sinn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 269-278.

Baur, Nina (2008), *Die soziale Konstruktion von Männlichkeit*, Leverkusen: Budrich.

Biamonte, Nicole (2010), »Triadic Modal and Pentatonic Patterns in Rock Music«, in: *Music Theory Spectrum*, Vol. 32, No.2, Berkeley: University of California Press, 95-110.

Blush, Steven (2010), *American Hardcore (Second Edition). A Tribal History by Steven Blush*, Port Townsend: Feral House.

Bourdieu, Pierre (1987), *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (2005), *Die männliche Herrschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bürger, Peter (1974), *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Büsser, Martin (2010), *If the Kids are united: Von Punk zu Hardcore und zurück*, Mainz: Ventil.

Butler, Judith (1991), *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Capuzzo, Guy (2009), »Sectional Tonality and Sectional Centricity in Rock Music«, in: *Music Theory Spectrum*, Vol 31, No.1, Berkeley: University of California Press, 157-175.
- Dahlhaus, Carl (1970), *Analyse und Werturteil* (Musikpädagogik 8), Mainz: Schott.
- Dahlhaus, Carl (1972), »Thesen über engagierte Musik«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 133.
- Debord, Guy (1996), *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin: Edition TIAMAT.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1976), »Was ist eine kleine Literatur?« in: dies., *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 24-39.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1980), »1730 – Intensiv-Werden, Tierwerden, Unwahrnehmbar-Werden...«, in: dies., *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin: Merve, 317-422.
- Easley, David B. (2011), »It's not my Imagination, I've a gun on my back« *Style and sound in early american Hardcore Punk 1978-1983*, Ann Arbor: ProQuest.
- Eco, Umberto (2007), *Die Geschichte der Hässlichkeit*, München: Hanser.
- Ehrenberg, Alain (2008), *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Elflein, Dietmar (2010), *Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal*, Bielefeld: Transcript.
- Foucault, Michel (1974), *Überwachen und Strafen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2007), *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Freud, Sigmund (1921), »Massenpsychologie und Ich-Analyse«, in: ders., *Studienausgabe Bd. IX*, Frankfurt am Main: Fischer, 61-134.
- Fromm, Erich (1977), *Anatomie der menschlichen Destruktivität*, Berlin: Rohwolt.
- Fuhr, Michael (2007), *Populäre Musik und Ästhetik*, Bielefeld: Transcript.
- Groß, Melanie (2003), »Von riot grrls, Cyberfeminismus und Kommunikationsguerilla – Postfeministische Strategien«, in: *Widersprüche. Zeitschrift für sozialistische Politik im Bildungs-, Gesundheits- und Sozialbereich*. Heft 87, 81-91.
- Hanslick, Eduard (1854), *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig: Breitkopf, 31-52.
- Heath, Joseph/Potter, Andrew (2005), *Konsumrebell. Der Mythos der Gegenkultur*, Berlin: Rogner & Bernhard.
- Hebdigde, Dick (1994), *Subculture – The Meaning of Style*, London: Routledge.

- Hecken, Thomas (2006), *Avantgarde und Terrorismus: Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF*, Bielefeld: Transcript.
- Hegarty, Paul (2007), *Noise/Music. A History*, New York: Continuum.
- Heidlingsfelder, Markus (2012), *System Pop*, Berlin: Kadmos.
- Heister, Hanns-Werner (1998), »Politische Musik«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil* Bd. 7, Kassel: Bärenreiter, Sp. 1661-1682.
- Hermannstädter, Dolf (2008), *Got me? Hardcore-Punk als Lebensentwurf. Trust-Kolumnen 1986-2007*, Bremen: Max und Moritz.
- Horkheimer, Max/Theodor W. Adorno (2003), *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Kropotkin, Peter A. (1992), *Der Anarchismus: Ursprung, Ideal und Philosophie*, Trotzdem.
- Kristeva, Julia (2007), *Schwarze Sonne. Depression und Melancholie*, Frankfurt am Main: Brandes und Apsel.
- Kuhn, Gabriel (Hg.) (2010), *Sober living for the Revolution. Hardcore Punk, Straight Edge and Radical Politics*, Oakland: PM Press.
- Loos, Adolf (1908), »Ornament und Verbrechen«.
- Lukács, Georg (1972), »Neuntes Kapitel. Die Katharsis als allgemeine Kategorie der Ästhetik«, in: ders., *Ästhetik III*, Neuwied: Luchterhand, 7-41.
- Martschukat, Jürgen (2008), *Geschichte der Männlichkeiten*, Frankfurt am Main: Campus.
- Milioto Matsue, Jennifer (2003), *Performing Ounderground Sounds: An Ethnography of Music-Making in Tokyo's Hardcore Clubs*, Ann Arbor: ProQuest.
- Menke, Christoph (2001), *Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz*, in: *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption*, hg. von Axel Honneth und Martin Saar, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, 283-295.
- Menke, Christoph (2003), »Die Disziplin der Ästhetik. Eine Lektüre von *Überwachen und Strafen*«, in: *Kunst als Strafe. Zur Ästhetik der Disziplinierung*, hg. von Gertrud Koch, Sylvia Sasse und Ludger Schwarte, München: Fink, 109-121.
- Mulder, Merle (2010), *Straight Edge: Subkultur, Ideologie, Lebensstil?*, Münster: Telos.
- Mundrian, Albert (2006), *Choosing Death. Die unglaubliche Geschichte von Death Metal & Grindcore*, Berlin: Jeske/Mader.
- Nehring, Neil (2006), »The Situationist International in American Hardcore Punk, 1982-2002«, in: *Popular Music and Society* Vol. 29, 519-530.

- Peterson, Brian (2009), *Burning Fight. The Nineties Hardcore Revolution in Ethic's, Politics, Spirit and Sound*, Huntington Beach: Revelation Records.
- Pileggi, Mary S. (1998), *No Sex, No Drugs, Just Hardcore Rock: Using Bourdieu to Understand Straight-Edge Kids and Their Practices*, Temple University.
- Kant, Immanuel (2001), *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg: Meiner.
- Kuhn, Gabriel (2010), *Straight Edge. Geschichte und Politik einer Bewegung*, Münster: Unrast.
- Lyotard, Jean-Francois (1994), *Die Analytik des Erhabenen. Kant-Lektionen*, München: Fink.
- Nedorostek, Nathan/Pappalardo, Anthony (2008), *Radio Silence/A Selected Visual History of American Hardcore Music*, New York: MTV Press.
- Peglow, Katja (2011), *Riot Grrrl Revisited! Geschichte und Gegenwart einer feministischen Bewegung*, Mainz: Ventil.
- Rancière, Jacques (2007), *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien: Passagen.
- Reynolds, Simon (2007), *Rip it up and start again. Postpunk 1978-1984*. Höfen: Hannibal.
- Rosenkranz, Karl (2007), *Ästhetik des Häßlichen*, Stuttgart: Reclam.
- Schreiber, Helge (2011), *Network Of Friends. Hardcore Punk der 80er Jahre in Europa*, Duisburg: Salon Alter Hammer.
- Seidl, Arthur (1907), *Vom Musikalisch-Erhabenen*, Leipzig: Kahnt.
- Shusterman, Richard (1994), *Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Starobinski, Jean (2001), *Aktion und ReAktion. Leben und Abenteuer eines Begriffspaars*, München: Hanser.
- Sulzer, Johann Georg (1792), »häßlich«, in: ders., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, B. II, Leipzig: Weimannsche Buchhandlung, 457-459.
- Tadday, Ulrich (2004), »Musikalische Körper – körperliche Musik. Zur Ästhetik auch der poulären Musik«, in: *Musikästhetik*, hg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber: Laaber, 395-407.
- Teipel, Jürgen (2001), *Verschwende Deine Jugend. Ein Doku-Roman über den deutschen Punk und New Wave*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wohmann, Nadine (2011), *Das »moderne politische Lied« im Spiegel der Hardcoremusik – »You still think you're free?«*, Examensarbeit, GRIN-Verlag.
- Wood, Robert T. (2006), *Straight Edge Youth. Complexity and Contradictions of a Subculture*, Syracuse: Syracuse University Press.

Musik

7 Seconds (1983), *The Crew*, BYO Records.

57 Times the Pain (1997), *Twenty Percent of my Hand*, Revelation.

57 Times the Pain (1999), *End of the Millenium*, Burning Heart.

Agnostic Front (1984), *Victim in Pain*,

Agnostic Front (1986), *Cause for Alarm*, Relativity/Combat Records.

Agnostic Front (1987), *Liberty & Justice*, Relativity Records.

Agnostic Front (2004), *Another Voice*, Nuclear Blast.

Agnostic Front (2006), *Live at CBGB 's*, Nuclear Blast.

Agnostic Front (2007), *Warriors*, Nuclear Blast.

Bad Brains (1982), *Bad Brains*, ROIR.

Bad Brains (1983), *Rock for Light*, Caroline Records.

Bad Brains (1986), *I Against I*, SST Records.

Bad Religion (1989), *No Control*, Epitaph.

Babes in Toyland (1989), *Spanking Machine*.

Babes in Toyland (1991), *To Mother*.

Babes in Toyland (1992), *Painkillers*.

Bikini Kill (1991), *Revolution Style Now!*

Bikini Kill (1993), *Yeah Yeah Yeah Yeah*.

Biohazard (2001), *Uncivilization*, Steamhammer.

Biohazard (2003), *Kill or Be Killed*, Steamhammer.

Biohazard (2005), *Means to an End*, Steamhammer.

Black Flag (1978), *Nervous Breakdown* – EP, SST Records.

Black Flag (1981), *Damaged*, SST Records.

Black Flag (1983), *Everything Went Black*, SST Records.

Black Flag (1984), *My War*, SST Records.

Blood for Blood (2001), *Wasted Youth Brew*, Victory Records.

Bury Your Dead (2002), *You Had Me at Hello*, Alveran Records.

CDC (2008), *Defy the Odds*, GhostTown Records.

Circle of Death (2011), *Violent Intercourse*, Bdhw Records.

Converge (2001), *Jane Doe*, Equal Vision Records.

Converge (2004) *You Fail Me*, Epitaph Records.

Converge (2006) *No Heroes*, Epitaph Records.

Cro-Mags (1992), *Alpha Omega*, Century.

Crass (1978), *The Feeding of the 5000*, CRASS.

Crass (1981), *Penis Envy*, CRASS.

Crass (1982), *Christ the Album*, CRASS.

Cro-Mags (1986), *Age of Quarrel*.

Dead Kennedys (1980), *Fresh Fruit for Rotting Vegetables*, Cherry Red Records.

Dead Kennedys (1981), *In God We Trust*.

Dead Kennedys (1985), *Frankenchrist*, Deay Music.

Death Before Dishonor (2005), *Friends Family Forever*, Bridge Nine Records.

Death Before Dishonor (2007), *Count Me In*, Bridge Nine Records.

Discipline (1996), *Guilty as Charged*, Lost & Found.

Dropkick Murphys (2003), *The Warriors Code*, Hellcut Records.

DYS (1983), *Brotherhood*, X-Claim Records.

Fugazi (1989), *13 Songs*, Dischord.

Fugazi (1995), *Red Medicine*, Dischord.

Gouvernement Issue (1981), *Legless Bull* – EP, Dischord.

Gouvernement Issue (1983), *Boycott Stabb*, Positive.

Hatebreed (2002), *Perseverance*, Universal Records.

Hatebreed (2003), *The Rise of Brutality*, Roadrunner Records.

Hatebreed (2006), *Supremacy*, Roadrunner Records.

Holy Molar (2007), *Cavity Search* – EP, Three One G.

Hüsker Dü (1983), *Metal Circus*, SST Records.

Hüsker Dü (1985), *New Day Raising*, SST Records.

In Blood We Trust (2005), *Curb Games*, TRUETILLDEAF.

In Blood We Trust (2009), *On Thin Ice*, Filled With Hate Records.

Le Tigre (2002), *Feminist Sweaptakes*, Mr. Lady Records.

Line of Srimmage (2007), *Cinderblock Solution*, Attack Records.

Line of Scrimmage (2011), *Denounced*, FWH Records.

Madball (1994), *Set It Off*,

Madball (1996), *Demonstrating My Style*,

Madball (1998), *Look My Way*, The All Blacks B.V.

Madball (2000), *Hold It Down*, Epitaph.

Madball (2005), *Legacy*,

Madball (2007), *Infiltrate The System*, Scream Records.

Madball (2010), *Empire*, Nuclear Blast.

Minor Threat (1984), *Out of Step*, Dischord.

Negative Approach (1990), *Total Recall*, Touch and Go Records.

PsyOpus (2004), *Ideas of Reference*, BLACK MARKET ACTIVITIES.

PsyOpus (2007), *Our Puzzling Encounters Considered*, Metal Blade Records.

PsyOpus (2009), *Odd Senses*, Metal Blade Records.

Reagan Youth (1984), *Youth Anthems for the New Order* – EP.

Refused (1994), *This Just Might Be the Truth*, Burning Heart Records.

Refused (1996), *Songs to Fan the Flames of Discontent*, Burning Heart Records.

Refused (1998), *The Shape of Punk to Come*, Burning Heart Records.

Shai Hulud (2008), *Misanthropy Pure*, Metal Blade Records.

Shattered Realm (2002), *Broken Ties Spoken Lies*, Alveran Records.

Shattered Realm (2005), *From the Dead End Blocks Where Life Means Nothing*, Alveran Records.

Sick of it All (1992), *Just Look Around*, Relativity Records.

Sick of it All (1994), *Scratch the Surface*, Atlantic Recording.

Sick of it All (2006), *Death to Tyrants*, Century Media Records.

S.O.A. (1981), *No Policy*, Dischord.

SS Decontrol (1982), *The Kids Will Have Their Say*.

SS Decontrol (1983) *Get It Away*.

Team Dresch (1995), *Personal Best*.

Teen Idles (1980), *Minor Disturbance* – EP, Dischord.

Terror (2004), *One With the Underdogs*, Trustkill Records.

Terror (2007), *Rhythm Amongst the Chaos* – EP, Reaper Records.

Terror (2008) *Forever Crossing the Line*, Trustkill Records.

The Adolescents (1981), *The Adolescents*.

The Dillingers Escape Plan (1999), *Calculating Infinity*, Relapse Records.

The Dillingers Escape Plan (2004), *Miss Machine*, Relapse Records.

The Dillingers Escape Plan (2007), *Ire Works*

The Locust (2003), *Plague Soundscapes*, ANTI-Records.

The Locust (2005), *Safety Second, Body Last* (Single), Radio Surgery.

The Locust (2007), *New Erections*, ANTI-Records.

Throwdown (2003), *Haymaker*, Roadrunner Records.

Toxoplasma (1983), *Toxoplasma*.

Unit 731 (2009), *A Plague Upon Humanity*, Filled With Hate Records.

Walls of Jericho (2006), *With Devils Amongst Us All*, Trustkill Records.

Walls of Jericho (2008), *The American Dream*, Trustkill Records.

Youth Brigade (1981), *Possible*, Dischord.

Filme

— *Agnostic Front Live At CBGB's* (2006), DVD Nuclear Blast Records.

— *American Hardcore. Die Geschichte des American Punk Rock 1980-1986* (2006), DVD Sony.

— *Boston Beatdown. »See the World through our eyes« Vol. II* (2004), DVD Crosscheck Records.

— *Converge. The Long Road Home* (2003), DVD Deathwish.

— *Minor Threat* (2003), DVD Dischord.

— *NYHC, Sunny Bastards Films*.

— *Refused Are Fucking Dead* (2006), DVD Burning Heart Records.

— *Straight Edge. Perspective On Drug Free Culture* (2010), DVD Compassion Media.

— *This is Hardcore Fest* (2008), DVD Eulogy Recordings.

Texte

Aristoteles: <i>Politik</i>	11
Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen.....	18
Karl Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen.....	29
Guido Adler: Der Stil in der Musik.....	45
Adolf Loos: Ornament und Verbrechen.....	51
Sigmund Freud: Die Masse und die Urhorde.....	57
Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie.....	61
Gilles Deleuze/Félix Guattari: Was ist eine kleine Literatur?.....	69
Gilles Deleuze/Félix Guattari: Tausend Plateaus.....	80
Roland Barthes: Die Rauheit der Stimme.....	94

Aristoteles

Politik

In: *Philosophische Schriften in sechs Bänden*, Hamburg 1995, Band 4, 289-300

Achtes Buch - Fünftes Kapitel.

Über die *Musik* sind wir schon vorhin einige strittige Punkte durchgegangen, und es empfiehlt sich, dieselben jetzt wieder aufzunehmen und weiterzuführen, um so zu den Erörterungen anderer, die etwa diesen Gegenstand eigens behandeln wollen, eine Art Vorspiel zu liefern. Es ist weder leicht, bestimmt zu sagen, worin ihre Bedeutung liegt, noch anzugeben, weswegen man sich mit ihr beschäftigen soll. Soll man es bloß der Unterhaltung und der Erholung wegen tun, so wie man auch schläft und trinkt? Denn dergleichen ist an sich nichts Tugendhaftes, sondern etwas Angenehmes, und stillt zugleich die Sorgen, wie *Euripides* sagt. Deshalb weist man auch der musischen Kunst entsprechend ihre Stelle an und vergönnt sich alles dieses, Wein, Rausche und Musik, in gleichem Sinne und rechnet auch noch das Tanzen hierher. Oder sollte die Musik vielmehr zur Veredelung der Sitten dienen, indem ihr die Kraft beiwohnt, so, wie die Gymnastik dem Körper gewisse Eigenschaften gibt, ihrerseits das Herz zu bilden, indem sie den Menschen zu der Kunst erzieht, sich auf die rechte Weise zu freuen? Oder trägt sie endlich zu würdiger Ausfüllung der Muße und zur Kultur des Geistes bei, was ja als" dritte unter den vorhin erwähnten Auffassungen zu nennen ist? -

Daß man nun die Jünglinge nicht des Spieles halber erziehen soll, steht außer Zweifel. Beim Lernen spielt man nicht. Lernen tut weh.

Man kann aber auch den Knaben und überhaupt dem unreifen Alter nicht füglich sinnvollen Genuß der Muße zuerkennen wollen. Denn was erst am Ende steht, kommt dem nicht zu, der noch am Werden ist.

Aber vielleicht meint man, was die Knaben im Ernst betreiben, sollte ihnen hernach, wenn sie zu Männern gereift seien, zum Spiele dienen. - Aber wenn dem so wäre, wozu brauchten sie dann zu lernen, statt wie die Könige der Meder und Perser das andere tun zu lassen und durch sie des Kunstgenußes und der Kennerschaft teilhaftig zu werden? Muß doch auch die Ausübung einer Kunst denen besser gelingen, die sie zu ihrem Fach und zu ihrer Lebensaufgabe gemacht, als denen, die sich nur gerade so viel mit ihr abgegeben haben, um Kenner zu sein. Wenn sie aber selber solche Fachstudien betreiben sollen, so müßten sie auch die Zubereitung der Speisen lernen, was doch ungereimt wäre. Auf dieselbe Schwierigkeit stößt man, wenn eine Kunst wie die Musik den Charakter veredeln soll. Denn was brauchen dann die Knaben sie selbst zu lernen, und warum solltensie nicht durch bloßes Anhören fremden Spieles es dahin bringen können, sich auf die rechte Weise zu freuen und ihr musikalisches Urteil zu bilden? So halten es ja die Lakonier: wenn sie schon keine Musik lernen, so sind sie doch, wie sie behaupten, imstande, über gute und schlechte Lieder ein richtiges Urteil zu fällen. Derselbe Grund gilt endlich, wenn sie zu jenem heiteren Lebensgenuß, wie er einem freien Manne ansteht, beitragen soll: wozu braucht man sie selbst zu lernen, statt sich an der Kunst anderer, die sie ausüben, zu ergötzen? Man kann hier auch an die Vorstellung erinnern, die wir von den Göttern haben: nicht den Zeus selbst lassen die Dichter singen und Zither spielen, vielmehr bezeichnen wir solche, die sich damit förmlich abgeben, als Banausen, und erachten, daß ein Mann solches nicht tut, es sei denn im Rausche oder zum Scherze.

Aber das können wir vielleicht später in Betracht nehmen, die Hauptfrage ist: ob man die Musik nicht unter die Lehrfächer aufnehmen soll, oder doch, und welches von den drei in Frage kommenden Stücken sie zu gewähren vermag: ob Gemütsbildung oder Unterhaltung oder geistigen Genuß.

Es ist wohlbegründet, sie auf alle drei zu beziehen, da sie an jedem von ihnen teilhaben möchte.

Die Unterhaltung nämlich dient einerseits zur Erholung, die, als Heilmittel gleichsam für die Beschwerden und Schmerzen der Arbeit, notwendig Genuß bringt, und die höchste Geistesbefriedigung andererseits muß eingestanden werden nicht nur das Schöne in sich bergen, sondern auch die Lust, da das vollkommene, glückselige Leben sich aus ihnen beiden zusammensetzt. Nun gestehen wir aber alle, daß die Musik zu den genußreichsten Dingen gehört, sowohl allein, als in Verbindung mit Gesang. Sagt doch schon *Musäus*, es sei

»Gesang der Sterblichen süßestes Labsal.«

Darum ruft man sie auch in Vereinen und zu Unterhaltungen mit gutem Grunde herbei, weil sie das Herz zu erfreuen vermag. Und schon deshalb könnte man annehmen, daß die jungen Leute sie lernen müßten. Denn alle unschädlichen Genüsse können nicht bloß unserer Endbestimmung dienstbar sein, sondern gewähren auch Erholung. Und da es uns Menschen selten vergönnt ist, auf den höchsten Höhen unserer Bestimmung zu wandeln, und wir oft nach Erholung ausschauen und zum Spiele greifen, nicht zu höherem Zwecke, sondern zum bloßen Vergnügen, so mag es immerhin nützlich sein, seine Erholung in jenen unschuldigen Freuden der Musik zu suchen. Nun widerfährt es uns aber, daß wir das Spiel zum Endziele machen. Denn auch das Ziel mag eine Lust in sich bergen, nur nicht die erste beste; indem wir nun sie, die vollkommene, suchen, nehmen wir irrtümlich jene gewöhnliche für sie, weil sie mit dem Ziele unserer Handlungen eine Ähnlichkeit hat. Wie nämlich das Ziel um keines späteren Dinges willen begehrt wird, so liegt auch solchen Genüssen nichts, was erst kommen soll, sondern Vergangenes, gehabte Mühe und Beschwerde, zugrunde.

Hierin darf man also billigerweise den Grund dafür erblicken, daß die Menschen in derartigen Genüssen ihre Glückseligkeit suchen; wenn sie aber die Musik pflegen, wird es nicht bloß wegen dieser Täuschung sein, sondern auch, weil es der Erholung zu dienen scheint.

Es fragt sich indessen, ob nicht dieser Vorzug bloß nebensächlich ist und die Musik nicht ihrer Natur nach zu hoch steht, um auf diesen Nutzen beschränkt zu sein, und ob man nicht vielmehr nicht bloß jenen gemeinen Genuß aus ihr schöpfen soll, den jedermann erfährt - denn sie bringt naturgemäßen und naturnotwendigen Genuß, und darum wird sie auch von allen Ältern und Charakteren so gern gepflegt -, sondern zuzusehen habe, ob sie nicht auch den Charakter und die Seele beeinflusse. Dies wäre offenbar der Fall, wenn sie sittliche Gefühle in uns wachruft. Daß sie das aber tut, zeigen außer manchen anderen nicht zuletzt die Gesänge des *Olympus*, die eingestanden werden die Seelen begeistern. Die Begeisterung aber ist ein Affekt der Seele als Trägerin des ethischen Lebens. Auch erzeugt schon die bloße mimische Darstellung ohne Rhythmen und Gesänge in aller Herzen ein gleichstimmiges Gefühl.

Da es aber der Musik eigen ist, uns zu ergötzen, wie der Tugend, sich recht zu freuen, zu lieben und zu hassen, so muß man offenbar bei ihrem Betriebe nichts so sehr lernen und sich angewöhnen, als das richtige sittliche Gefühl

und die Freude an tugendhaften Sitten und edeln Taten. Die Rhythmen und Melodien kommen als Abbilder dem wahren Wesen des Zornes und der Sanftmut, sowie des Mutes und der Mäßigkeit wie ihrer Gegenteile, nebst der eigentümlichen Natur der anderen ethischen Gefühle und Eigenschaften sehr nahe. Das zeigt die Erfahrung. Wir hören solche Weisen, und unser Gemüt wird umgestimmt. Nun ist aber von der angenommenen Gewohnheit, sich über das Ähnliche zu betrüben oder zu erfreuen, nicht weit bis zu dem gleichen Verhalten gegenüber der Wirklichkeit. Wenn einer bei dem Anblicke des Bildes einer Person sich erfreut, nicht aus sonst einem Grunde, sondern lediglich wegen der schönen Gestalt, so wird ihm notwendig auch der Anblick der Person selbst, deren Bild er sieht, angenehm sein.

Bei den anderen Sinnesobjekten ist es freilich nicht der Fall, daß sie mit ethischen Phänomenen Ähnlichkeit haben, so z. B. nicht bei den Objekten des Gefühls und des Geschmacks, dagegen in etwa bei denen des Gesichts: die Züge und die Haltung, die man annimmt, haben diese Eigenschaft, jedoch nur in geringerem Grade, und was sie ausdrücken, kann jeder verstehen. Sie sind auch nicht eigentlich Bilder des Ethischen, vielmehr sind die Züge, die Stellungen und die wechselnden Farben, die man annimmt, nur dessen Zeichen, wie es denn auch der Leib ist, an dem sie im Affekt hervortreten. Doch ist der Unterschied der Wirkung, die die Darstellung solcher Affekte hervorbringt, immerhin groß genug, um die Forderung zu rechtfertigen, daß die Jünglinge nicht die Werke eines *Pauson* zu sehen bekommen sollen, sondern die des *Polygnot* oder sonst eines Malers oder Bildhauers, der seinen Charakteren einen sittlichen Zug zu geben weiß.

Dagegen sind in den Melodien an sich schon Nachahmungen ethischer Vorgänge enthalten, wie es jedem einleuchten muß. Denn die Natur der einzelnen Tonarten ist von vornherein so verschieden, daß der Hörer bei jeder von ihnen anders und nicht in gleicher Weise gestimmt wird, sondern bei einigen, wie der sogenannten *mixolydischen*, mehr traurig und gedrückt, bei anderen, wie den ausgelassenen, mehr leichtsinnig, während eine andere vorzugsweise in eine mittlere, gefaßte Stimmung versetzt, was wohl von allen Tonarten allein die *dorische* tut, wogegen die *phrygische* zur Begeisterung hinreißt. So urteilen die Schriftsteller, die über diesen Zweig der Erziehung philosophiert haben, mit Recht. Was sie an Gründen für sich anführen, dafür können sie die Erfahrung selbst zur Zeugin nehmen. Denn mit den verschiedenen Taktarten ist es ebenso. Die einen haben einen ruhigeren Charakter, die anderen einen bewegten, und bei diesen ist wieder die Bewegung bald plumper, bald vornehmer.

Hieraus sieht man also, daß die Musik die Fähigkeit besitzt, dem Gemüte eine bestimmte sittliche Beschaffenheit zu geben. Vermag sie das aber, so muß man offenbar die Jünglinge zu dieser Kunst anhalten und in ihr unterrichten. Auch paßt der Unterricht in der Musik sehr gut zu der Eigenart dieser Altersstufe. Denn die Jünglinge unterziehen sich wegen ihres Alters keiner Sache freiwillig, die ihnen keinen Genuß gewährt; nun ist aber die Musik von Natur etwas Genußreiches. Es scheint auch eine Art Verwandtschaft zwischen der Seele und den Harmonien und Rhythmen zu bestehen, weshalb manche Philosophen behaupten, die Seele sei Harmonie, andere, sie enthalte eine solche in sich.

Sechstes Kapitel.

Ob aber die Jugend selbst singen und spielen lernen soll oder nicht, diese früher aufgeworfene Frage ist jetzt zu besprechen. Es kann aber kein Zweifel sein, daß es für den Erwerb gewisser Qualitäten einen großen Unterschied

macht, ob man sich selbst mit der Ausübung einer Sache befaßt hat. Es ist ein Ding der Unmöglichkeit oder doch recht schwer, ein tüchtiger Richter in einer Sache zu werden, ohne sie selbst getrieben zu haben. Auch gehört sich für die Kinder eine kurzweilige Beschäftigung, wie denn auch die Kinderklapper des *Archytas* für eine gelungene Erfindung zu gelten hat. Sie ist für die Kleinen vorgesehen, damit sie, mit ihr beschäftigt, nicht so leicht Sachen im Hause zerbrechen; denn das Kind kann nicht still sitzen. Wie nun diese Klapper für die ganze kleinen Kinder paßt, so ist der Musikunterricht die Klapper für die größer gewordenen.

Wie also diese und ähnliche Gründe ergeben, muß der Unterricht in der Musik so sein, daß sie auch praktisch betrieben wird. Was sich aber hier für die verschiedenen Alter schickt und nicht schickt, ist nicht schwer zu bestimmen, wie es auch nicht schwer fällt, jenen Einwurf zu lösen, als sei ihre praktische Ausübung banausisch. Was das erste angeht, so soll der Betrieb der Musik der Bildung des Geschmacks dienen, und darum soll man in der Jugend diese Kunst selbst ausüben, dagegen in den reiferen Jahren von der Ausübung ablassen und sich mit der in der Jugend erworbenen Fähigkeit begnügen, das Schöne zu beurteilen und sich auf richtige Weise zu erfreuen.

Was aber den von einigen erhobenen Vorwurf angeht, daß die Musik banausisch mache, so ist er unschwer zu widerlegen. Man muß eben nur zusehen, einmal, wie weit die zur politischen Tugend zu Erziehenden sich mit ihrer praktischen Ausübung befassen, dann, was für Melodien und was für Zeitmaße sie einüben, und endlich, was für Instrumente sie spielen lernen sollen; denn auch das macht natürlich einen Unterschied. In diesen Punkten liegt die Widerlegung jenes Vorwurfs. Denn es mag wohl sein, daß gewisse Arten Musik zu treiben die beregte nachteilige Wirkung tatsächlich haben.

Es kann also kein Zweifel bestehen, daß das Erlernen der Musik weder ein Hindernis der späteren Berufstätigkeit bilden, noch den Körper banausisch machen und für die Verrichtungen des Krieges und des Staatsdienstes in eine üble Verfassung bringen darf. Der Zögling muß körperlich, zunächst für die Dienstübungen und in der Folge für die Aneignung des notwendigen Wissens, gut gestellt bleiben. Dieses dürfte nun beim musikalischen Unterricht erreicht werden, wenn die Schüler weder mit solchen Dingen behelligt werden, wie man sie für einen förmlichen Wettstreit in der Kunst verstehen müßte, noch auch mit den besonderen Kunststücken und Überschwenglichkeiten, die sich gegenwärtig in die Wettkämpfe und aus den Wettkämpfen in den Unterricht eingeschlichen haben. Aber auch was sie wirklich lernen, darf nicht weiter gehen, als nötig ist, um sich an schönen Melodien und Maßen mit Sinn zu erfreuen und nicht bloß an jenem gemeinen Reize der Musik, für den auch gewisse Tiere mit dem großen Haufen der Sklaven und kleinen Kinder empfänglich sind.

Hieraus sieht man aber auch, was für Instrumente in unserem Falle zur Verwendung kommen sollen. Man darf für den Unterricht weder Flöten zulassen, noch sonst ein bloß für den Künstler von Fach bestimmtes Instrument, wie die Zither und dergleichen, sondern nur diejenigen, die geeignet sind, gute Schüler der Musik oder der anderen Disziplinen zu bilden. Auch bringt die Flöte nicht so sehr eine sittigende, als vielmehr eine stimulierende Wirkung hervor, so daß man sie für die Gelegenheiten verwenden muß, wo bei dem Hörer mehr auf homöopathische Reinigung der Affekte als auf Belehrung hingearbeitet wird. Bemerken wir auch noch als einen der erziehlichen Wirkung der Flöte entgegenstehenden Umstand, daß das Flötenspiel das begleitende Wort unmöglich macht.

Deshalb haben die Früheren dieses Spiel mit Recht aus dem Kreise der Jugend und der freien Bürger verbannt, obgleich es vorher bei ihnen gebräuchlich gewesen war. Als sie bei steigendem Wohlstand auch reichere Muße gewannen und ein höherer Geistesschwung neue sittliche Kräfte in ihnen entband, als ferner auch schon vor, besonders aber seit den Perserkriegen das Gefühl ihrer Taten sie mit Stolz erfüllte, da verlegten sie sich auf alle möglichen Bildungsmittel, ohne eine Auswahl zu treffen, vielmehr nur darauf bedacht, immer noch weitere ausfindig zu machen, und so zogen sie in den Bereich der Lehrfächer auch das Flötenspiel. In Lazedämon blies ein gewisser Chorführer selbst die Flöte zu dem Chor, und in Athen wurde sie so einheimisch, daß fast die meisten freien Bürger sie spielen konnten. Man sieht das aus der Gedenktafel, die *Thrasippus* aufstellen ließ, als er Chorführer des *Ekphantides* gewesen war. Später aber wurde sie, einzig auf Grund der angestellten Probe, wieder abgeschafft, als man besser hatte beurteilen lernen, was der Bildung zur Tugend förderlich ist, und was nicht. Dasselbe Schicksal traf viele andere von den alten Instrumenten, wie die Pektiden und Barbiten und die, die auf den Sinnenkitzel der Hörer des Spiels berechnet sind, die Septangeln, Triangeln, Sambyken und alle, die eine große Fingerfertigkeit erfordern.

Sinnreich ist auch der Mythos, den uns die Alten von der Flöte erzählen.

Athene, so heißt es, fand sie und warf sie weg. Es ist ganz artig, daß die Göttin das aus Unwillen über die Entstellung des Gesichtes getan haben soll. Doch ist wohl der richtigere Grund, daß der Unterricht im Flötenspiel nichts zur Geistesbildung beiträgt. Nun betrachten wir aber Athene als die Göttin der Wissenschaft und Kunst.

Man wird also jetzt unsere Meinung bezüglich der Instrumente und des Singens und Spielens verstehen. Wir lehnen für die Jugend die Ausbildung zum Virtuositum in der Musik ab und bezeichnen als solche diejenige Ausbildung, die zu den musikalischen Wettkämpfen erfordert wird. Denn wer hier seine Kunst zeigt, der betreibt sie nicht, um sich selber sittlich zu veredeln, sondern um den Hörern ein Vergnügen, und dazu noch ein grob sinnliches, zu bereiten. Daher geht unser Urteil dahin, daß ein solcher Betrieb keines freien Mannes würdig, sondern eine höhere Lohnarbeit ist, wie denn auch die Erfahrung beweist, daß die Virtuosen zu Handwerkern herabsinken, weil der Zweck, den sie verfolgen, verwerflich ist. Der ungebildete Hörer pflegt nachteilig auf die Musik einzuwirken, so, daß die Künstler, die sich dienstwillig nach ihm richten, geistig und körperlich, letzteres durch die unanständigen Faxen, verhunzt werden.

Siebentes Kapitel.

Noch haben wir von der Erlernung der Harmonien (Tonarten) und Rhythmen (Taktarten) zu handeln und zu untersuchen, ob man alle Ton- und Taktarten anwenden oder hier einen Unterschied machen soll; dann auch, ob für die pädagogische Praxis diese selbe Unterscheidung, die wir machen werden, oder noch eine weitere, dritte zu gelten hat. Sehen wir doch die Musik aus Melodien und Rhythmen bestehen, so daß wir wissen müssen, welchen Bildungswert jedes von diesen beiden Elementen hat, und ob es in diesem Betracht wichtiger ist, daß die Melodie oder daß der Rhythmus den Forderungen entspricht. Da wir nun glauben, daß hierüber einige der jetzigen Tonkünstler sowohl wie die musikalisch gebildeten Vertreter der philosophischen Zunft manche gute Bestimmungen geben, so müssen wir es denen, die Lust haben, überlassen, bei ihnen das Genauere über die einzelnen Punkte

nachzulesen; hier wollen wir den Stoff gleichsam mit der Kürze des Gesetzgebers zergliedern und nur seine weitesten Umrisse zeichnen.

Wir adoptieren also die bei verschiedenen philosophischen Autoren vorkommende Einteilung, wonach die Gesänge und Stücke in *ethische*, *praktische* und *enthusiastische* zerfallen und dementsprechend der eigentümliche Charakter der einzelnen Tonarten bestimmt und die eine zu dieser, die andere zu jener Klasse gezählt wird. Und da nun die Musik, wie wir wissen, nicht nur zu einem, sondern zu mehreren nützlichen Zwecken getrieben werden soll - einmal der sittlichen Bildung, dann zweitens der Katharsis, der homöopathischen Reinigung der Affekte wegen; was wir darunter verstehen, werden wir hier nur andeuten, um es hernach, in der *Poetik*, genauer zu erklären; endlich drittens zur würdigen Ausfüllung der Muße und zur Erholung und Ruhe nach der Arbeit -, nun, so erhellt hieraus, daß man alle Tonarten ohne Ausnahme anwenden darf, aber nicht alle auf gleiche Weise. Man soll vielmehr behufs Bildung zur Sittlichkeit die vorzugsweise *ethischen* Arten, dagegen für das bloße Anhören fremden Spieles die praktischen und enthusiastischen verwenden.

Der Affekt nämlich, der in einigen Gemütern bei solchem Spiele sehr heftig auftritt, findet bei allen Gemütern statt, nur hier in minderer, dort in größerer Stärke, so der Affekt des Mitleids, der Furcht und ebenso der Begeisterung; denn auch zu diesem Gefühl sind einzelne Personen stark geneigt. Infolge der heiligen Gesänge aber sehen wir diese Leute, wenn sie die das Gemüt säntigenden Weisen vernehmen, gleich solchen, die Medizinen und Purganzen genommen haben, wieder zur Ruhe kommen. Dieselbe Wirkung müssen nun auch solche empfinden, die besonders mitleidig oder furchtsam oder sonstwie disponiert sind, die anderen aber, soweit auf jeden etwas von diesen Affekten trifft: sie alle erfahren notwendig eine wohltuende Reinigung und Erleichterung. Ebenso machen die kathartischen Weisen den Leuten auch eine unschädliche Freude. Deshalb mögen sich in solchen Tonarten und Melodien billigerweise die Vertreter der Theatermusik miteinander messen.

Da es aber zwei Klassen von Theatergästen gibt, freie und gebildete Personen einerseits, und eine ungebildete Menge, die sich aus Handwerkern, Tagelöhnern und dergleichen Leuten zusammensetzt, andererseits, so seien auch dieser zweiten Klasse musikalische Wettkämpfe und Schaustellungen zu ihrer Erholung vergönnt. Wie ihre Gemüter ihre natürliche Verfassung eingebüßt haben und gleichsam verrenkt und verkrümmt sind, so stellen sich auch die gellenden und falsch nuancierten Tonweisen als Ausartungen der echten Tongattungen und Melodien dar. Einen jeden erfreut aber das, was seiner Natur verwandt ist. So sei denn den auftretenden Virtuosen verstattet, derlei Theatergästen auch mit derlei Musik aufzuwarten.

Für die Erziehung aber soll man, wie gesagt, eine Auswahl treffen und nur die ethischen Tonarten und die entsprechenden Melodien verwenden. Von solcher Art ist, wie wir schon bemerkt haben, die *dorische* Weise. Doch sind auch noch andere zuzulassen, wenn Männer, die das Studium der Philosophie betrieben haben und zugleich musikalisch gebildet sind, sie uns empfehlen sollten. *Sokrates* aber in der *Politeia* hat unrecht, wenn er neben der dorischen nur noch die *phrygische* Weise gelten läßt, zumal da er unter den Instrumenten die Flöte verwirft. Denn diese Weise hat dieselbe Wirkung unter den Tonarten wie die Flöte unter den Instrumenten: beide wirken orgiastisch (berauschend) und pathetisch (die Gefühle aufregend). Das beweist ihre Verwendung in den Werken der Tondichter: alle bacchische und verwandte Stimmung liegt von allen Instrumenten am meisten in den Flöten, und unter

den Melodien sind es die phrygischen Weisen, in denen sie ihren angemessenen Ausdruck findet, wie denn auch der Dithyrambus anerkanntermaßen phrygische Begleitung verlangt. Die Musikkenner wissen hierfür viele Beispiele anzuführen, namentlich auch, daß *Philoxenus* mit dem Versuche, einen Dithyrambus, die Mythen, nach der dorischen Weise zu komponieren, nicht zustande kam, sondern, durch die Natur selbst geleitet, wieder auf die phrygische Weise, als die angemessene, zurückgriff.

Dagegen geben alle zu, daß die dorische Tonweise am ruhigsten ist und den meisten männlichen Charakter hat. Auch loben wir die Mitte zwischen den Extremen und wollen sie angestrebt wissen, und die dorische Weise hat den anderen gegenüber diese mittlere Art, woraus denn erhellt, daß sich die dorischen Melodien für den Jugendunterricht besser eignen.

Es gibt aber zwei Ziele: das Mögliche und das Schickliche, da jeder eben das, was für ihn möglich und schicklich ist, vorzugsweise treiben soll. Nun richtet sich das aber auch nach den verschiedenen Altern. So ist es für Leute, die durch die Jahre entkräftet sind, nicht leicht, die anstrengenden Tonarten zu singen, sondern die Natur weist ihnen in diesem Alter die sanfteren Weisen zu. Darum machen einige Musikverständige dem Sokrates mit Recht auch das zum Vorwurf, daß er die sanfteren Tonarten verwerfe, indem er sie für berauschend halte, nicht wie der Wein berauscht, der vielmehr bacchantisch aufregt, sondern im Sinne des Einschläferns. Es müssen also auch für die kommenden Jahre des vorgerückten Alters solche Tonarten und Gesänge geübt werden. Und wenn es dann ferner eine Weise gibt, die für das jugendliche Alter auch aus dem Grunde paßt, weil sie mit der Bildung die Eleganz verbindet, eine Eigenschaft, die vor allem die *lydische* Tonart haben möchte, nun, so müssen offenbar für die musikalische Bildung unserer Jugend diese drei Dinge in Betracht kommen: das Mittlere, das Mögliche und das Schickliche.

Eduard Hanslick

Vom Musikalisch-Schönen

In: *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854, 31-52

III.

Wir sind bisher negativ zu Werke gegangen und haben lediglich die irrige Voraussetzung abzuwehren gesucht, daß das Schöne der Musik in dem Darstellen von Gefühlen bestehen könne.

Nun haben wir den positiven Gehalt zu jenem Umriß hinzubringen, indem wir die Frage beantworten, welcher Natur das Schöne einer Tondichtung sei?

Es ist ein spezifisch Musikalisches. Darunter verstehen wir ein Schönes, das unabhängig und unbedürftig eines von Außen her kommenden Inhaltes, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt. Die sinnvollen Beziehungen in sich reizvoller Klänge, ihr Zusammenstimmen und Widerstreben, ihr Fliehen und sich Erreichen, ihr Aufschwingen und Ersterben, - dies ist, was in freien Formen vor unser geistiges Anschauen tritt und als schön gefällt.

Das Urelement der Musik ist *Wohllaut*, ihr Wesen *Rhythmus*. Rhythmus im Großen, als die Uebereinstimmung eines symmetrischen Baues, und Rhythmus im Kleinen, als die wechselnd -gesetzmäßige Bewegung einzelner Glieder im Zeitmaß. Das *Material*, aus dem der Tondichter schafft, und dessen Reichthum nicht verschwenderisch genug gedacht werden kann, sind die gesamten *Töne*, mit der in ihnen ruhenden Möglichkeit zu verschiedener Melodie, Harmonie und Rhythmisirung. Unausgeschöpft und unerschöpflich waltet vor Allem die *Melodie*, als Grundgestalt musikalischer Schönheit; mit tausendfachem Verwandeln, Umkehren, Verstärken bietet ihr die *Harmonie* immer neue Grundlagen; beide vereint bewegt der *Rhythmus*, die Pulsader musikalischen Lebens, und färbt der Reiz mannigfaltiger *Klangfarben*.

Frägt es sich nun, was mit diesem Tonmaterial ausgedrückt werden soll, so lautet die Antwort: *Musikalische Ideen*. Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee aber ist bereits selbstständiges Schöne, ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel oder Material zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken, wenn sie gleich in hohem Grad jene symbolische, die großen Weltgesetze widerspiegelnde Bedeutsamkeit besitzen kann, welche wir in jedem Kunstschönen vorfinden.

Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik. In welcher Weise uns die Musik *schöne Formen* ohne den Inhalt eines bestimmten Affectes bringen kann, zeigt uns recht treffend ein Zweig der Ornamentik in der bildenden Kunst: die *Arabeske*. Wir erblicken geschwungene Linien, hier sanft sich neigend, dort kühn emporstrebend, sich findend und lassend, in kleinen und großen Bogen correspondirend, scheinbar incommensurabel, doch immer wohlgegliedert, überall ein Gegen- oder Seitenstück begrüßend, eine Sammlung kleiner Einzelheiten, und doch ein Ganzes. Denken wir uns nun eine Arabeske nicht todt und ruhend, sondern in fortwährender Selbstbildung vor unsern Augen entstehend. Wie die starken und die feinen Linien einander verfolgen, aus kleiner Biegung zu prächtiger Höhe sich heben, dann wieder senken, sich erweitern, zusammenziehen und in sinni-

gem Wechsel von Ruhe und Anspannung das Auge stets neu überraschen! Da wird das Bild schon höher und würdiger. Denken wir uns vollends diese lebendige Arabeske als thätige Ausströmung eines künstlerischen Geistes, der die ganze Fülle seiner Phantasie unablässig in die Adern dieser Bewegung ergießt, wird dieser Eindruck dem *musikalischen* nicht sehr nahekommend sein?

Jeder von uns hat als Kind sich wohl an dem wechselnden Farben- und Formenspiel eines *Kaleidoscops* ergötzt. Ein solches Kaleidoscop auf incommensurabel höherer Erscheinungsstufe ist Musik. Sie bringt in stets sich entwickelnder Abwechslung schöne Formen und Farben, sanft übergehend, scharf contrastirend, immer symmetrisch und in sich erfüllt. Der Hauptunterschied ist, daß solch unserm Ohr vorgeführtes Tonkaleidoscop sich als unmittelbare Emanation eines künstlerisch schaffenden Geistes giebt, jenes sichtbare aber als ein sinnreichmechanisches Spielzeug. Will man nicht bloß im Gedanken, sondern in Wirklichkeit die Erhebung der Farbe zur Musik vollziehen, und die Mittel der einen Kunst in die Wirkungen der andern einbetteln, so geräth man auf die abgeschmackte Spielerei des »Farbenclaviers,« oder der »Augenorgel,« deren Erfindung jedoch beweist, wie die formelle Seite beider Erscheinungen auf gleicher Basis ruhe.

Sollte irgend ein gefühlvoller Musikfreund unsre Kunst durch Analogien, wie die obige herabgewürdigt finden, so entgegnen wir, es handle sich bloß darum, ob die Analogien *richtig* seien oder nicht. Herabgewürdigt wird nichts dadurch, daß man es besser kennen lernt.

Wenn man die Fülle von Schönheit nicht zu erkennen verstand, die im rein Musikalischen lebt, so trägt die *Unterschätzung des Sinnlichen* viel Schuld, welcher wir in älteren Aesthetiken zu Gunsten der Moral und des Gemüths, in Hegel zu Gunsten der »Idee« begegnen. Jede Kunst geht vom Sinnlichen aus und webt darin. Die »Gefühltheorie« verkennt dies, sie übersieht das *Hören* gänzlich und geht unmittelbar ans *Fühlen*. Die Musik schaffe für das Herz, meinen sie, das Ohr aber sei ein triviales Ding.

Ja, was sie eben Ohr nennen, - für das »Labyrinth« oder die »Eustachische Trompete« dichtet kein Beethoven. Aber die *Phantasie*, die auf Gehörempfindungen organisirt ist, und welcher der *Sinn* etwas ganz anderes bedeutet, als ein bloßer Trichter an die Oberfläche der Erscheinungen, sie genießt in bewußter Sinnlichkeit die klingenden Figuren, die sich aufbauenden Töne und lebt frei unmittelbar in deren Anschauung.

Es ist von außerordentlicher Schwierigkeit, dies selbstständige Schöne in der Tonkunst, dies specifisch Musikalische zu schildern. Da die Musik kein Vorbild in der Natur besitzt und keinen begrifflichen Inhalt ausspricht, so läßt sich von ihr nur mit trocknen technischen Bestimmungen, oder mit poetischen Fictionen erzählen. Ihr Reich ist in der That »nicht von dieser Welt.« All' die phantasiereichen Schilderungen, Charakteristiken; Umschreibungen eines Tonwerks sind bildlich oder irrig. Was bei jeder andern Kunst noch Beschreibung, ist bei der Tonkunst schon Metapher. Die Musik will nun einmal als Musik aufgefaßt sein, und kann nur aus sich selbst verstanden, in sich selbst genossen werden.

Keineswegs ist das »Specifisch-Musikalische« als bloß akustische Schönheit, oder proportionale Dimension zu verstehen, - Zweige, die es als untergeordnet in sich begreift, - noch weniger kann von einem »ohrenkitzelnden Spiel in Tönen« die Rede sein und ähnlichen Bezeichnungen, womit der Mangel an geistiger Beseelung hervorgehoben zu werden pflegt. Dadurch, daß wir auf *musikalische Schönheit* dringen, haben wir den geistigen Gehalt

nicht ausgeschlossen, sondern ihn vielmehr bedingt. Denn wir anerkennen keine Schönheit ohne Geist. Indem wir aber das Schöne in der Musik wesentlich in *Formen* verlegt haben, ist schon angedeutet, daß der geistige Gehalt in engstem Zusammenhang mit diesen Tonformen stehe. Der Begriff der »Form« findet in der Musik eine ganz eigenthümliche Verwirklichung. Die Formen, welche sich aus *Tönen* bilden, sind nicht leere, sondern erfüllte, nicht bloße Linienbegrenzung eines Vacuums, sondern sich von innen heraus gestaltender Geist. Der Arabeske gegenüber ist dennoch die Musik in der That ein *Bild*, allein ein solches, dessen Gegenstand wir nicht in Worte fassen und unsern Begriffen unterordnen können. In der Musik ist Sinn und Folge, aber *musikalische*; sie ist eine Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu *übersetzen* nicht im Stande sind. Es liegt eine tiefsinnige Erkenntniß darin, daß man auch in Tonwerken von »Gedanken« spricht, und wie in der Rede unterscheidet da das geübte Urtheil echte Gedanken von bloßen Redensarten. Ebenso erkennen wir das vernünftig Abgeschlossene einer Tongruppe, indem wir sie einen »Satz« nennen. Fühlen wir doch so genau, wie bei jeder logischen Periode, wo ihr Sinn zu Ende ist, obgleich die Wahrheit beider ganz incommensurabel dasteht.

Das befriedigend Vernünftige, das an und für sich in musikalischen Formbildungen liegen kann, beruht in gewissen primitiven Grundgesetzen, welche die Natur in die Organisation des Menschen und in die äußern Lauterscheinungen gelegt hat. Das Urgesetz der »harmonischen Progression« ist's vorzugsweise, welches analog der Kreisform bei den bildenden Künsten den Keim der wichtigsten Weiterbildungen und die - leider fast unerklärte - Erklärung der verschiedenen musikalischen Verhältnisse in sich trägt.

Alle musikalischen Elemente stehen unter sich in geheimen, auf Naturgesetze gegründeten Verbindungen und Wahlverwandtschaften. Diese den Rhythmus, die Melodie und Harmonie unsichtbar beherrschenden Wahlverwandtschaften verlangen in der menschlichen Musik ihre Befolgung und stempeln jede ihnen widersprechende Verbindung zu Willkür und Häßlichkeit. Sie leben, wenngleich nicht in der Form wissenschaftlichen Bewußtseins, instinctiv in jedem gebildeten Ohr, welches demnach das Organische, Vernunftgemäße einer Tongruppe, oder das Widersinnige, Unnatürliche derselben durch bloße Anschauung empfindet, ohne daß ein logischer Begriff den Maßstab oder das *tertium comparationis* hierzu abgeben würde.

In dieser negativen, innern Vernünftigkeit, welche dem Tonsystem durch Naturgesetze inwohnt, wurzelt dessen weitere Fähigkeit zur Aufnahme *positiven* Schönheitsgehaltes.

Das Componiren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material. Wie reichhaltig wir dies musikalische Material befunden haben, so elastisch und durchdringbar erweist es sich für die künstlerische Phantasie. Diese baut nicht wie der Architekt auf rohem, schwerfälligem Gestein, sondern auf der Nachwirkung vorher verklungener Töne. Geistigerer, feinerer Natur, als jeder andre Kunststoff nehmen die Töne willig jedwede Idee des Künstlers in sich auf. Da nun die Tonverbindungen, in deren Verhältnissen das musikalisch Schöne ruht, nicht durch mechanisches Aneinanderreihen, sondern durch freies Schaffen der Phantasie gewonnen werden, so prägt sich die geistige Kraft und Eigenthümlichkeit dieser bestimmten Phantasie dem Erzeugniß als *Charakter* auf. Schöpfung eines denkenden und fühlenden Geistes hat demnach eine musikalische Composition in hohem Grade die Fähigkeit, selbst geist- und gefühlvoll zu sein. Diesen geistigen Gehalt werden wir in jedem musikalischen Kunstwerk fordern, doch darf er in kein andres Moment des-

selben verlegt werden, als in die *Tonbildungen selbst*. Unsre Ansicht über den Sitz des besondern Geistes und Gefühls einer Composition verhält sich zu der gewöhnlichen Meinung, wie die Begriffe *Immanenz* und *Transcendenz*. Jede Kunst hat zum Ziel, eine in der Phantasie des Künstlers lebendig gewordene Idee zur äußern Erscheinung zu bringen. Dies Ideelle in der Musik ist ein *tonliches*; nicht etwa begriffliches, welches erst in Töne zu übersetzen wäre. Nicht der Vorsatz, eine bestimmte Leidenschaft musikalisch zu schildern, sondern die Erfindung einer bestimmten Melodie ist der springende Punkt, aus welchem jedes weitere Schaffen des Componisten seinen Ausgang nimmt. Durch jene primitive, geheimnißvolle Macht, in deren Werkstätte das Menschenaue nun und nimmermehr dringen wird, erklingt in dem Geist des Componisten ein Thema, ein Motiv. Hinter die Entstehung dieses *ersten* Samenkorns können wir nicht zurückgehen, wir müssen es als einfache Thatsache hinnehmen. Ist es einmal in die Phantasie des Künstlers gefallen, so beginnt sein Schaffen, welches von diesem Hauptthema ausgehend und sich stets darauf beziehend, das Ziel verfolgt, es in allen seinen Beziehungen darzustellen. Das Schöne eines selbstständigen einfachen Thema's kündigt sich in dem ästhetischen Gefühl mit jener Unmittelbarkeit an, welche keine andere Erklärung duldet, als höchstens die *innere Zweckmäßigkeit* der Erscheinung, die Harmonie ihrer Theile, ohne Beziehung auf ein außerhalb existirendes Drittes. Es gefällt uns an sich wie die Arabeske, die Säule, oder wie Produkte des Naturschönen, wie Blatt und Blume.

Nichts irriger und häufiger, als die Anschauung, welche »schöne Musik« mit und ohne geistigen Gehalt unterscheidet. Sie stellt sich die kunstreich zusammengefügte Form als etwas für sich selbst Bestehendes, die hineingegossene Seele gleichfalls als etwas Selbstständiges vor und theilt nun consequent die Compositionen in gefüllte und leere Champagnerflaschen. Der musikalische Champagner hat aber das Eigenthümliche: er wächst *mit* der Flasche.

Ein bestimmter musikalischer Gedanke ist ohne Weiteres durch sich geistvoll, der andre gemein; diese abschließende Cadenz klingt würdig, durch Veränderung von zwei Noten wird sie platt. Mit voller Richtigkeit bezeichnen wir ein musikalisches Thema als großartig, graciös, innig, geistlos, trivial; - all' diese Ausdrücke bezeichnen aber den *musikalischen* Charakter der Stelle. Zur Charakterisirung dieses musikalischen Ausdrucks eines Motivs wählen wir häufig Begriffe aus unserem *Gemüthsleben*, als »stolz, mißmuthig, zärtlich, beherzt, sehnend.« Wir können die Bezeichnungen aber auch aus anderen Erscheinungskreisen nehmen, und eine Musik »duftig, frühlingsfrisch, nebelhaft, frostig« nennen. Gefühle sind also zur Bezeichnung musikalischen Charakters nur *Phänomene* wie *andre*, welche Aehnlichkeiten dafür bieten. Derlei Epitheta mag man im Bewußtsein ihrer Bildlichkeit brauchen, ja man kann ihrer nicht entrathen, nur hüte man sich zu sagen: diese Musik *schildert* Stolz u. s. f.

Die genaue Betrachtung aller musikalischen Bestimmtheiten eines Thema's überzeugt uns aber, daß es - bei aller Unerforschlichkeit der letzten, ontologischen Gründe, - doch eine Anzahl *näherliegender* Ursachen gibt, mit welchen der geistige Ausdruck einer Musik in genauem Zusammenhang steht. Jedes einzelne musikalische Element (d. h. jedes Intervall, jede Klangfarbe, jeder Accord, jeder Rhythmus u. s. f.) hat seine eigenthümliche Physiognomie, seine bestimmte Art zu wirken. Unerforschlich ist der Künstler, erforschlich das Kunstwerk.

Dasselbe Thema klingt anders über dem Dreiklang, als über einem Septaccord, ein Melodienschritt in die Septime trägt ganz andren Charakter als die Sexte; der Rhythmus, der ein Motiv begleitet, ob laut oder leise, von dieser

oder jener Klanggattung, ändert dessen specifische Färbung, kurz, jeder einzelne musikalische Faktor einer Stelle trägt dazu mit Nothwendigkeit bei, daß sie gerade *diesen* geistigen Ausdruck annimmt, so und nicht anders auf den Hörer wirkt. Was die *Halevy'sche* Musik bizarr, die *Auber'sche* graciös macht, was die Eigenthümlichkeit bewirkt, an der wir sogleich *Mendelssohn*, *Spohr* erkennen, dies Alles läßt sich auf rein *musikalische* Bestimmungen zurückführen, ohne Berufung auf das räthselhafte *Gefühl*. Warum die häufigen Quinext-Accorde, die engen, diatonischen Themen bei *Mendelssohn*, die Chromatik und Enharmonik bei *Spohr*, die kurzen, zweitheiligen Rhythmen bei *Auber* u. s. w. gerade diesen bestimmten, unvermischbaren Eindruck erzeugen, dies kann freilich weder die Psychologie, noch die Physiologie beantworten.

Wenn man jedoch nach der *nächsten* bestimmenden Ursache fragt, und darauf kömmt es ja in der Kunst vorzüglich an, so liegt die leidenschaftliche Einwirkung eines Thema's nicht in dem vermeintlich übermäßigen Schmerz des Componisten, sondern in dessen übermäßigen Intervallen, nicht in dem Zittern seiner Seele, sondern im Tremolo der Pauken, nicht in seiner Sehnsucht, sondern in der Chromatik. Der *Zusammenhang* Beider soll keineswegs ignorirt, vielmehr bald näher betrachtet werden, festzuhalten ist aber, daß der wissenschaftlichen Untersuchung über die Wirkung eines Thema's nur jene *musikalischen* Faktoren unwandelbar und objectiv vorliegen, niemals die vermuthliche Stimmung, welche den Componisten dabei erfüllte. Will man von dieser unmittelbar auf die Wirkung des Werkes folgern, oder diese aus jener erklären, so kann der Schlußsatz *vielleicht* richtig ausfallen, aber das wichtigste Mittelglied der Deduction, nämlich die *Musik* selbst, wurde übersprungen.

Die *praktische* Kenntniß des Charakters jedes musikalischen Elementes hat der tüchtige Componist, sei es in mehr instinctiver oder bewußter Weise, inne. Zur wissenschaftlichen Erklärung der verschiedenen musikalischen Wirkungen und Eindrücke gehört jedoch eine *theoretische* Kenntniß der genannten Charaktere von ihrer reichsten Zusammensetzung bis in das letzte unterscheidbare Element. Der bestimmte Eindruck, mit welchem eine Melodie Macht über uns gewinnt, ist nicht schlechthin »räthselhaftes, geheimnisvolles Wunder,« das wir nur »fühlen und ahnen« dürfen, sondern unausbleibliche Consequenz der musikalischen Faktoren, welche in dieser bestimmten Verbindung wirken. Ein knapper oder weiter Rhythmus, diatonische oder chromatische Fortschreitung, - Alles hat seine charakteristische Physiognomie und besondere Art uns anzusprechen; so daß es dem gebildeten Musiker eine ungleich deutlichere Vorstellung von dem Ausdruck eines ihm fremden Tonstücks gibt, daß z. B. zu viel verminderte Septaccorde und Tremolo darin seien, als die poetischste Schilderung der Gefühlskrisen, welche der Referent dabei durchgemacht.

Die Erforschung der Natur jedes einzelnen musikalischen Elementes, seines Zusammenhanges mit einem bestimmten Eindruck (- nur der Thatsache, nicht des letzten Grundes -) endlich die Zurückführung dieser speciellen Beobachtungen auf allgemeine Gesetze: das wäre jene »*philosophische Begründung der Musik*,« welche so viele Autoren ersehnen, ohne uns nebenbei mitzutheilen, was sie darunter eigentlich verstehen. Die psychische und physische Einwirkung jedes Accords, jedes Rhythmus, jedes Intervalls wird aber nimmermehr erklärt, indem man sagt: dieser ist Roth, jener Grün, oder dieser Hoffnung, jener Mißmuth, sondern nur durch Subsumirung der specifisch musikalischen Eigenschaften unter allgemeine ästhetische Kategorien und dieser unter ein oberstes Princip. Wären dergestalt die einzelnen Faktoren in ihrer Isolirung erklärt, so müßte weiter gezeigt werden, wie sie einander in den

verschiedensten *Combinations* bestimmen und modificiren. Der *Harmonie* und der *contrapunktischen* Begleitung haben die meisten Tongelehrten eine vorzügliche Stellung zu dem geistigen *Gehalt* der Composition eingeräumt. Nur ging man in dieser Vindication viel zu oberflächlich und atomistisch zu Werke. Man setzte die *Melodie* als Eingebung des Genies, als Trägerin der Sinnlichkeit und des Gefühls (- bei dieser Gelegenheit erhielten die Italiener ein gnädiges Lob -), im *Gegensatz* zur Melodie wurde die *Harmonie* als Trägerin des gediegenen Gehaltes aufgeführt, als erlernbar und Produkt des Nachdenkens. Es ist seltsam, wie lange man sich mit einer so dürftigen Anschauungsweise zufrieden stellen konnte. Beiden Behauptungen liegt ein Richtiges zu Grunde, doch gelten sie weder in dieser Allgemeinheit, noch kommen sie in solcher Isolierung vor. Der Geist ist Eins und die musikalische Erfindung eines Künstlers gleichfalls. Melodie und Harmonie eines Thema's entspringen zugleich in Einer Rüstung aus dem Haupt des Tondichters. Weder das Gesetz der Unterordnung noch des Gegensatzes trifft das Wesen des Verhältnisses der Harmonie zur Melodie. Beide können hier gleichzeitige Entfaltungskraft ausüben, dort sich einander freiwillig unterordnen, - in dem einen wie dem andern Fall kann die höchste geistige Schönheit erreicht werden. [...] Der geistige Gehalt kommt nur dem Verein *Aller* zu, und die Verstümmelung Eines Gliedes verletzt den Ausdruck auch der übrigen. Das *Vorherrschen* der Melodie oder der Harmonie, oder des Rhythmus kommt dem Ganzen zu Gute, und hier allen Geist in den Accorden, dort alle Trivialität in deren Mangel zu finden, ist baare Schulmeisterei. Die Camelia kommt duftlos zu Tage, die Lilie farblos, die Rose prangt für beide Sinne - das läßt sich nicht übertragen, und ist doch jede von ihnen *schön!*

So hätte die »philosophische Begründung der Musik« vorerst zu erforschen, welche nothwendigen geistigen Bestimmtheiten mit jedem musikalischen Element verbunden sind, und wie sie mit einander zusammenhängen. Die doppelte Forderung eines streng wissenschaftlichen Geripps und einer höchst reichhaltigen Casuistik machen die Aufgabe zu einer sehr schwierigen, aber kaum unüberwindlichen, es wäre denn, daß man das Ideal einer »exac-ten« Musikwissenschaft, nach dem Muster der Chemie oder Physiologie erstrebt!

Die Art, wie der Akt des Schaffens im Tondichter vorgeht, gibt uns den sichersten Einblick in das Eigenthümliche des musikalischen Schönheitsprinzips. Diese schaffende Thätigkeit ist eine durchaus analytische. Eine *musikalische* Idee entspringt primitiv in des Tondichters Phantasie, er spinnt sie weiter, - es schießen immer mehr und mehr Krystalle an, bis unmerklich die Gestalt des ganzen Gebildes in ihren Hauptformen vor ihm steht, und nur die künstlerische Aus-führung prüfend, messend, abändernd hinzutreten hat. An die Darstellung eines bestimmten Inhaltes denkt der Tonsetzer nicht. Thut er es, so stellt er sich auf einen falschen Standpunkt, mehr neben als in der Musik. Seine Composition wird die Uebersetzung eines *Programms* in Töne, welche dann ohne jenes Programm verständlich bleiben. Wir verkennen weder noch unterschätzen wir *Berlioz'* außerordentliches Talent, wenn wir an dieser Stelle seinen Namen nennen.

Wie aus dem gleichen Marmor der eine Bildhauer bezaubernde Formen, der andre eckiges Ungeschick heraushaut, so gestaltet sich die Tonleiter unter verschiedenen Händen zur Beethoven'schen Symphonie, oder zur Verdi'schen. Was unterscheidet die Beiden? Etwa, daß die eine höhere Gefühle, oder dieselben Gefühle richtiger darstellt? Nein, sondern daß sie schönere Tonformen bildet. Nur dies macht eine Musik gut oder schlecht, daß ein Componist ein geistsprühendes Thema einsetzt, der andere ein bornirtes,

daß der Erstere nach allen Beziehungen immer neu und bedeutend entwickelt, der Letztere seines wo möglich immer schlechter macht, die Harmonie des einen wechsellvoll und originell sich entfaltet, während die zweite vor Armuth nicht vom Flecke kommt, der Rhythmus hier ein lebenswarm hüpfender Puls ist, dort ein Zapfenstreich.

Es gibt keine Kunst, welche so bald und so viele Formen verbraucht, wie die Musik. Modulationen, Cadenzen, Intervallenfortschreitungen[,] Harmoniefolgen nützen sich in 50, ja 30 Jahren dergestalt ab, daß der geistvolle Componist sich deren nicht mehr bedienen kann und fortwährend zur Erfindung neuer, rein musikalischer Züge gedrängt wird. Man kann von einer Menge Compositionen, die hoch über den Alltagsstand ihrer Zeit stehen, ohne Unrichtigkeit sagen, daß sie einmal schön *waren*. Die Phantasie des *geistreichen* Künstlers wird nun aus den geheim-ursprünglichen Beziehungen der musikalischen Elemente und ihrer unzählbar möglichen Combinationen die feinsten, verborgensten entdecken, sie wird Tonformen bilden, die aus freier Willkür erfunden und doch zugleich durch ein unsichtbar feines Band mit der Nothwendigkeit verknüpft erscheinen. Solche Werke oder Einzelheiten derselben werden wir ohne Bedenken »geistreich« nennen. Hiermit berichtigt sich leicht *Oulibicheff's* mißverständliche Ansicht, eine Instrumentalmusik könne nicht geistreich sein, indem »für einen Componisten der Geist einzig und allein in einer gewissen *Anwendung* seiner Musik auf ein *directes* oder *indirectes* Programm bestehe.« [...] Man suche nicht die Darstellung bestimmter Seelenprocesse oder Ereignisse in Tonstücken, sondern vor Allem *Musik*, und man wird rein genießen, was sie vollständig gibt. Wo das Musikalisch-Schöne fehlt, wird das Hineinklügeln einer großartigen Bedeutung es nie ersetzen, und dieses ist unnütz, wo jenes existirt. Auf alle Fälle bringt es die musikalische Auffassung in eine ganz falsche Richtung. Dieselben Leute, welche der Musik eine Stellung unter den Offenbarungen des menschlichen Geistes vindiciren wollen, welche sie nicht hat und nie erlangen wird, weil sie nicht im Stande ist, *Ueberzeugungen* mitzutheilen, - dieselben Leute haben auch den Ausdruck »Intention« in Schwang gebracht. In der Tonkunst gibt's keine »Intention« in dem beliebten technischen Sinne. Was nicht zur Erscheinung kommt, ist in der Musik gar nicht da, was aber zur Erscheinung gekommen ist, hat aufgehört, bloße Intention zu sein. Der Ausspruch: »Er hat Intentionen,« wird meist in lobender Absicht angewandt, mir dünkt er eher ein Tadel, welcher in trockenes Deutsch übersetzt etwa lauten würde: Der Künstler möchte wohl, jedoch er kann nicht. *Kunst* kommt aber von *Können*, wer nichts kann, - hat »Intentionen.«

Wie das *Schöne* eines Tonstücks lediglich in dessen musikalischen Bestimmungen wurzelt, so folgen auch die Gesetze seiner *Construction* nur diesen. Es herrschen darüber eine Menge schwankender, irriger Ansichten, von welchen hier nur Eine angeführt werden mag.

Dies ist nämlich die aus der Gefühlsanschauung hervorgegangene landläufige Theorie der *Sonate* und *Symphonie*. Der Tonsetzer, heißt es, habe vier voneinander verschiedene *Seelenzustände*, die aber mit einander (wie?) zusammenhängen, in den einzelnen Sätzen der Sonate darzustellen. Um den unläugbaren Zusammenhang der Sätze zu rechtfertigen und ihre verschiedene Wirkung zu erklären, zwingt man ordentlich den Zuhörer, ihnen bestimmte Gefühle als Inhalt unterzulegen. Die Deutung paßt manchmal, öfter auch nicht, niemals mit Nothwendigkeit. Dies aber wird immer mit Nothwendigkeit passen, daß vier Tonsätze zu einem Ganzen verbunden sind, welche nach *musikalisch-ästhetischen* Gesetzen sich abzuheben und zu steigern haben. Wir verdanken dem phantasiereichen Maler M. v. *Schwind* eine sehr an-

ziehende Illustration der *Clavierphantasie* op. 80 von *Beethoven*, deren einzelne Sätze der Künstler als zusammenhängende Ereignisse derselben Hauptperson auffaßte und bildlich darstellte. Gerade so wie der Maler Scenen und Gestalten aus den Tönen herausieht, so legt der Zuhörer Gefühle und Ereignisse hinein. Beides hat damit einen gewissen Zusammenhang, aber keinen *nothwendigen*, und nur mit diesem haben es wissenschaftliche Gesetze zu thun. [...]

Einem möglichen Mißverstehen wollen wir schließlich dadurch begegnen, daß wir unsern Begriff des »Musikalisch-Schönen« nach drei Seiten feststellen. Das »Musikalisch-Schöne« in dem von uns vorgenommenen specifischen Sinn beschränkt sich nicht auf das »Classische,« noch enthält es eine Bevorzugung desselben vor dem »Romantischen.« Es gilt sowohl in der einen als der andern Richtung, beherrscht *Bach* so gut als *Beethoven*, *Mozart* so gut als *Schumann*. Was es sei, das die Musik dieser Meister so gänzlich verschieden färbt, gäbe eine höchst fruchtbare Untersuchung, die wir uns jedoch für einen geeigneteren Ort vorbehalten müssen, da sie eine ausführliche Entwicklung der Begriffe »classisch« und »romantisch,« sowie eine historische Darstellung der Verschiedenheit des musikalischen Ideals erheischt. Unsere These also enthält auch nicht die Andeutung einer Parteinahme. Der ganze Verlauf der gegenwärtigen Untersuchung spricht überhaupt kein *Sollen* aus, sondern betrachtet nur ein *Sein*; kein *bestimmtes* musikalisches Ideal läßt sich daraus als das wahrhaft Schöne deduciren, sondern bloß nachweisen, was in jeder auch in den entgegengesetztesten Schulen in gleicher Weise das Schöne ist.

Es ist nicht lange her, seit man angefangen hat, Kunstwerke im Zusammenhang mit den Ideen und Ereignissen der Zeit zu betrachten, welche sie erzeugte. Dieser unläugbare Zusammenhang besteht auch für die Musik. Eine Manifestation des menschlichen Geistes muß sie auch in Wechselbeziehung zu dessen übrigen Thätigkeiten stehen: zu den gleichzeitigen Schöpfungen der dichtenden und bildenden Kunst, den poetischen, socialen, wissenschaftlichen Zuständen ihrer Zeit, endlich den individuellen Erlebnissen und Ueberzeugungen des Autors. Die Betrachtung und Nachweisung dieses Zusammenhangs an einzelnen Tonkünstlern und Tonwerken ist demnach wohl berechtigt und ein wahrer Gewinn. Doch muß man dabei sich stets in Erinnerung halten, daß ein solches Parallelisiren künstlerischer Specialitäten mit bestimmten historischen Zuständen ein *kunstgeschichtlicher*, keineswegs ein rein *ästhetischer* Vorgang ist. So nothwendig die Verbindung der Kunstgeschichte mit der Aesthetik von methodologischem Standpunkt erscheint, so muß doch jede dieser bei den Wissenschaften ihr eigenstes Wesen vor einer unfreien Verwechselung mit der andern rein erhalten. Mag der Historiker eine künstlerische Erscheinung im Großen und Ganzen auffassend, in *Spontini* den »Ausdruck des französischen Kaiserreichs,« in *Rossini* die »politische Restauration« erblicken,- der *Aesthetiker* hat sich lediglich an die Werke dieser Männer zu halten, zu untersuchen, was daran *schön* sei und warum? Die ästhetische Untersuchung weiß nichts und darf nichts wissen von den persönlichen Verhältnissen und der geschichtlichen Umgebung des Componisten, nur was das Kunstwerk selbst ausspricht, wird sie hören und glauben. Sie wird demnach in *Beeihouen's* Symphonien, auch ohne Namen und Biographie des Autors zu kennen, ein Stürmen, Ringen, unbefriedigtes Sehnen, kraftbewußtes Trotzen herausfinden, allein daß der Componist republikanisch gesinnt, unverheirathet, taub gewesen, und all' die andern Züge, welche der Kunsthistoriker beleuchtend hinzuhält, wird jene nimmermehr aus den Werken lesen und zur Würdigung derselben verwerthen dürfen. Die Ver-

schiedenheit der Weltanschauung eines *Bach, Mozart, Haydn* zu vergleichen, und den Contrast ihrer Compositionen darauf zurückzuführen, mag für eine höchst anziehende, verdienstliche Unternehmung gelten, doch sie wird Fehlschlüssen um so ausgesetzt sein, je strenger sie den Causalnexus darlegen wollte. Die Gefahr der Uebertreibung ist bei Annahme dieses Principis außerordentlich groß. Man kann da leicht den losesten Einfluß der Gleichzeitigkeit als eine innere Nothwendigkeit darstellen und die ewig unübersetzbare Tonsprache deuten, wie man' s eben braucht. Es wird rein auf die schlagfertige Durchführung desselben Paradoxons ankommen, daß es im Munde des geistreichen Mannes eine Weisheit, in jenem des schlichten ein Unsinn erscheint.

Auch *Hegel* hat in Besprechung der Tonkunst oft irregeführt, indem er seinen vorwiegend *kunstgeschichtlichen* Standpunkt unmerklich mit dem rein ästhetischen verwechselt und in der Musik Bestimmtheiten nachweist, die sie an sich niemals hatte. »*Einen Zusammenhang*« hat der Charakter jedes Tonstückes mit dem seines Autors gewiß, allein er steht für den Aesthetiker nicht zu Tage; - die Idee des nothwendigen Zusammenhangs *aller* Erscheinungen kann in ihrer concreten Nachweisung bis zur Carricatur übertrieben werden. Es gehört heutzutage ein wahrer Heroismus dazu, dieser picanten und geistreich repräsentirten Richtung entgegenzutreten und auszusprechen, daß das »historische Begreifen« und das »ästhetische Beurtheilen« verschiedene Dinge sind: *Objectiv* aber steht fest *erstens*: daß die Verschiedenartigkeit des Ausdrucks der verschiedenen Werke und Schulen auf einer durchgreifend verschiedenen Stellung der *musikalischen* Elemente beruhe, und *zweitens*: daß, was an einer Composition, sei es die strengste Bach'sche Fuge, oder das träumerischeste Notturmo von *Chopin* mit Recht gefällt, *musikalisch* schön sei.

Noch weniger als mit dem Classischen kann das »Musikalisch-Schöne« mit dem *Architektonischen* zusammenfallen, das es als Zweig in sich faßt. Die starre Erhabenheit schwer übereinander gethürmter Figuration, die kunstreiche Verschlingung vieler Stimmen, von denen *keine* frei und selbstständig ist, weil es *alle* sind, heben ihre unvergängliche Berechtigung. Doch sind jene großartig düstern Stimmpyramiden der alten Italiener und Niederländer ebensosehr nur ein kleiner, kleiner Fleck auf dem Gebiete der musikalischen Schönheit, als die vielen zierlich ausgearbeiteten Salzfässer und silbernen Leuchter des ehrwürdigen Sebastian Bach.

Viele Aesthetiker halten den musikalischen Genuß durch das Wohlgefallen am *Regelmäßigen* und *Symmetrischen* ausreichend erklärt, worin doch niemals ein Schönes, vollends ein *Musikalisch-Schönes* bestand. Das abgeschmackteste Thema kann vollkommen symmetrisch gebaut sein. »Symmetrie« ist ja nur ein Verhältnißbegriff und läßt die Frage offen: »Was ist es denn, das hier symmetrisch erscheint? - Die regelmäßige Anordnung geistloser, abgenützter Theilchen wird sich gerade in den allerschlechtesten Compositionen nachweisen lassen. Der musikalische Sinn verlangt immer *neue* symmetrische Bildungen.

Zuletzt hat für die Musik diese Platonische Ansicht *Oerstedt* an dem Beispiel des Kreises entwickelt, dem er positive Schönheit vindicirt. Sollte der Treffliche niemals die ganze Entsetzlichkeit einer kreisrunden Composition an sich erlebt haben?

Vorsichtiger vielleicht als nothwendig sei endlich noch hinzugefügt, daß die musikalische Schönheit mit dem *Mathematischen* nichts zu tun habe. Die Vorstellung, welche Laien (darunter auch gefühlvolle Schriftsteller) von der

Rolle hegen, welche die Mathematik in der musikalischen Composition spielt, ist eine merkwürdig vage. Nicht zufrieden damit, daß die Schwingungen der Töne, der Abstand der Intervalle, das Consoniren und Dissoniren sich auf mathematische Verhältnisse zurückführe, sind sie überzeugt, auch das *Schöne* einer Tondichtung gründe sich auf Zahlen. Das Studium der Harmonielehre und des Contrapunktes gilt für eine Art Cabbala, welche die »Berechnung« der Composition lehrt.

Wenn für die Erforschung des physikalischen Theils der Tonkunst die Mathematik einen unentbehrlichen Schlüssel liefert, so möge im fertigen Tonwerk hingegen ihre Bedeutung nicht überschätzt werden. In einer Tondichtung, sei sie die schönste oder die schlechteste, ist gar nichts mathematisch berechnet. Schöpfungen der Phantasie sind keine Rechenexempel. Alle Monochord-Experimente, Klangfiguren, Intervallproportionen u. dgl. gehören nicht hierher, das *ästhetische* Bereich fängt erst an, wo jene Elementarverhältnisse in ihrer Bedeutung aufgehört haben. Die Mathematik regelt bloß den elementaren Stoff zu geistfähriger Behandlung und spielt verborgen in den einfachsten Verhältnissen, aber der musikalische Gedanke kommt ohne sie ans Licht. Wenn *Oerstedt* fragt: »Sollte wohl die Lebenszeit mehrerer Mathematiker hinreichen, alle Schönheiten einer *Mozartschen* Symphonie zu berechnen?« So bekenne ich, daß ich das nicht verstehe. Was soll denn oder kann berechnet werden? Etwa das Schwingungsverhältnis jedes Tones zum nächstfolgenden, oder die Längen der einzelnen Perioden gegen einander, oder was sonst? Was eine Musik zur Tondichtung macht, und sie aus der Reihe physikalischer Experimente hebt, ist ein Freies, Geistiges, daher unberechenbar. Am musikalischen *Kunstwerk* hat die Mathematik einen ebenso kleinen, oder ebenso großen Antheil, wie an den Hervorbringungen der übrigen Künste. Denn Mathematik muß am Ende auch die Hand des Malers und Bildhauers führen, Mathematik webt im Gleichmaß der Vers- und Strophenlängen, Mathematik im Bau des Architekten, in den Figuren des Tänzers. In jeder genauen Kenntniß muß die Anwendung der Mathematik, als Vernunftthätigkeit, eine Stelle finden.

Nur eine wirklich positive, schaffende Kraft muß man ihr nicht einräumen wollen, wie dies manche Musiker, diese Conservativen der Aesthetik, gerne möchten. Es ist mit der Mathematik ähnlich, wie mit der Erzeugung der Gefühle im Zuhörer, - sie findet bei allen Künsten statt, aber großer Lärm darüber ist bloß bei der Musik.

Auch mit der *Sprache* hat man die Musik häufig zu parallelisiren und die Gesetze der ersteren für die letztere aufzustellen versucht.

Die Verwandtschaft des *Gesanges* mit der Sprache lag nahe genug, mochte man sich nun an die Gleichheit der physiologischen Bedingungen halten oder an den gemeinsamen Charakter als Entäußerung des Innern durch die menschliche Stimme. Die analogen Beziehungen sind zu auffällig, als daß wir hier darauf einzugehen hätten, es sei demnach nur ausdrücklich eingeräumt, daß wo es sich bei der Musik wirklich bloß um die subjective Entäußerung eines inneren Dranges handelt, in der That die Gesetzmäßigkeit des *sprechenden* Menschen theilweise maßgebend für den *singenden* sein wird. Daß der in Leidenschaft Gerathende mit der Stimme steigt, während die Stimme des sich beruhigenden Redners fällt; daß Sätze besonderen Gewichtes langsam, gleichgiltige Nebensachen schnell gesprochen werden, dies und Aehnliches wird der Gesangscomponist, insbesondere der *dramatische*, nicht unbeachtet lassen dürfen. Allein man hat sich mit diesen begrenzten Analogien nicht begnügt, sondern die *Musik selbst* als eine (unbestimmtere oder feinere) *Spra-*

che aufgefaßt und nun ihre Schönheitsgesetze aus der Natur der Sprache abstrahiren wollen. Jede Eigenschaft und Wirkung der Musik wurde auf Aehnlichkeiten mit der Sprache zurückgeführt. Wir sind der Ansicht, daß, wo es sich um das Specifische einer Kunst handelt, ihre *Unterschiede* von verwandten Gebieten wichtiger sind, als die Aehnlichkeiten. Unbeirrt durch diese oft verlockenden, aber das eigentliche Wesen der Musik gar nicht treffenden Analogien muß die ästhetische Untersuchung unablässig zu dem Punkte vordringen, wo Sprache und Musik sich unversöhnlich scheiden. Nur aus diesem Punkte werden der Tonkunst wahrhaft fruchtbringende Bestimmungen sprießen können. Der wesentliche Grundunterschied besteht aber darin, daß in der Sprache der *Ton* nur *Mittel* zum Zweck eines diesem Mittel ganz fremden Auszudrückenden ist, während in der *Musik* der *Ton als Selbstzweck* auftritt. Die selbstständige Schönheit der Tonformen hier und die absolute Herrschaft des Gedankens über den Ton als bloßes Ausdrucksmittel dort, stehen sich so ausschließend gegenüber, daß eine Vermischung der beiden Principe eine logische Unmöglichkeit ist.

Der Schwerpunkt des Wesens liegt also ganz wo anders bei der Sprache und bei der Musik, und um diesen Schwerpunkt gruppiren sich alle übrigen Eigenthümlichkeiten. Alle specifisch *musikalischen* Gesetze werden sich um die selbstständige Bedeutung und Schönheit der Töne drehen, alle *sprachlichen* Gesetze um die correcte Verwendung des Lautes zum Zweck des Ausdruckes.

Die schädlichsten und verwirrendsten Anschauungen sind aus dem Bestreben hervorgegangen, die Musik als eine Art Sprache aufzufassen; sie weisen uns täglich praktische Folgen auf. So mußte es hauptsächlich Componisten von schwacher Schöpferkraft geeignet erscheinen, die ihnen unerreichbare selbstständige musikalische Schönheit als ein falsches, sinnliches Princip anzusehen, und die charakteristische Bedeutsamkeit der Musik dafür aufs Schild zu heben. [...] Die Musik kann sich niemals »zur Sprache erheben,« - herablassen müßte man eigentlich von musikalischem Standpunkt sagen, indem die Musik ja offenbar eine *gesteigerte* Sprache sein müßte:

Das vergessen auch unsere Sänger, welche in Momenten größten Affectes Worte, ja Sätze *sprechend* herausstoßen und damit die höchste Steigerung der Musik gegeben zu haben glauben. Sie übersehen, daß der Uebergang vom Singen zum Sprechen stets ein Sinken ist, so wie der höchste normale Sprechton noch immer tiefer klingt als selbst die tieferen Gesangstöne desselben Organes. Ebenso schlimm als diese praktischen Folgen, ja noch schlimmer, weil nicht alsogleich durch das Experiment geschlagen, sind die *Theorien*, welche der Musik die Entwicklungs- und Constructionsgesetze der Sprache aufdringen wollen, wie es in älterer Zeit *Rousseau* und *Rameau* gethan, in neuerer Zeit von den Jüngern *R. Wagner's* versucht wird. Es wird dabei das wahrhafte Herz der Musik, die in sie selbst befriedigte Formschönheit, durchstoßen und dem Phantom der »Bedeutung« nachgejagt. Eine Aesthetik der Tonkunst müßte es daher zu ihren wichtigsten Aufgaben zählen, die Grundverschiedenheit zwischen dem Wesen der Musik und dem der Sprache unerbittlich darzulegen, und in allen Folgerungen das Princip festzuhalten, daß wo es sich um Specifisch Musikalisches handelt, die Analogien mit der Sprache jede Anwendung verlieren.

Karl Rosenkranz

Ästhetik des Häßlichen

Stuttgart 2004: Reclam, 214-250

c) Das Rohe

Die Gemeinheit überhaupt ist die Erniedrigung der Freiheit unter eine Notwendigkeit, die nicht ihre eigene ist. Als Roheit ist sie eine Hingebung an eine Abhängigkeit von der Natur, (214) welche die Freiheit aufhebt, oder ein Hervorbringen von Zwang gegen die Freiheit oder ein Verhöhnern des absoluten Grundes, auf welchem alle Freiheit beruht, des Glaubens an Gott. - Das Majestätische kann auch dem Leiden verfallen, aber nur von seiner endlichen und sterblichen Seite, die es der äußern Gewalt preisgeben muß, während es sich in sich als frei behauptet und daher gerade im Leiden die durch dasselbe unverkümmerte Unendlichkeit seines Handelns um so energischer zu bewähren vermag, wie Rückert so schön sagt:

Es trübt die schmutzge Welle die reine Perle nicht,
üb sich ihr Schaum auch wütend an ihrer Schale bricht.

Die Freiheit widerspricht sich noch nicht, wenn sie erst unvollkommen sich ausdrückt, wovon schon in der Einleitung gehandelt worden. Gegen die höhere, gegen die letzte Stufe der möglichen Entwicklung gehalten, können die ersten, unreifen Gestalten unschön erscheinen und, sofern sich die werdende Kraft darin gewaltsam hervordrängt, eine rohe Form haben. Eine solche Existenz entspricht dann in ihrer Realität noch nicht vollkommen ihrem Begriff, allein dies Nochnichtentsprechen ist keineswegs ein Widersprechen, vielmehr auf dem Wege zur wirklichen Kongruenz des Wesens und seiner Erscheinung. Die Roheit, die wir dann aussagen müssen, ist nicht eine dem Schönen konträr entgegengesetzte Häßlichkeit. Es sind niedrigere, oft unvermeidliche Stadien, welche die Existenz durchlaufen muß, sukzessiv ihren Begriff vollständig zu realisieren. Die rohe Anlage ist ein Zustand der Anfänglichkeit, der die Schönheit nicht positiv von sich ausschließt und dem wir den Zustand der Ausglättung und Ausfeilung, der Politur entgegensetzen. In diesem Sinn kann Roheit, sofern ein Überschwang gärender Produktionskraft darin waltet, uns sogar ein Unterpfand künftiger Tüchtigkeit sein. Der große Inhalt einer Konzeption kann in markigen Entwürfen (215) erscheinen, aus deren Roheit dennoch ihre mögliche, ihnen schon inwohnende Schönheit hervorleuchtet. Handzeichnungen von Bildhauern und Malern, Baupläne, dramatische Skizzen können uns in ihrer embryonischen Gestalt doch schon die ganze Unendlichkeit echter Kunst offenbaren. In den Erstlingswerken nationaler Kunstbestrebungen finden wir mit der Roheit der Darstellung doch oft schon einen Typus wahrhafter Schönheit verbunden, dessen Ringen mit der Unvollkommenheit der Erscheinung etwas tief Ergreifendes haben kann. Ganz unbedenklich kann man selbst von einer rohen Majestät sprechen, weil es möglich ist, daß ihre Größe und Macht noch der feinern Ausarbeitung entbehrt, wohl aber schon in dem freien, unabhängigen, kühnen Wurf der ganzen Gestaltung sichtbar wird.

Diese Art der Roheit betrifft also die Feinheit der Form und die Ausführung in den Detailbestimmungen. Von ihr ist diejenige Roheit zu unterscheiden, die einen Widerspruch der Freiheit mit sich selber enthält, und zwar zunächst dadurch, daß sich dieselbe vom *Sinnlichen*, welches ihr als ein Mittel untergeordnet sein sollte, abhängig macht. Der Geist soll das Sinnliche genie-

ßen, ohne in diesem Genuß völlig aufzugehen und ihm seine freie Herrschaft darüber aufzuopfern. Die Häßlichkeit der Gefräßigkeit, Trunksucht und Ausschweifung liegt in einer Gebundenheit der Freiheit, die gegen ihren Begriff ist. Weder die Ernährung noch die Zeugung als solche sind, als eine reine Notwendigkeit der Natur, unschön. Sie werden es erst, sofern sie die Freiheit des Geistes unterjochen. Für die Tierwelt kann daher diese Gestalt der Häßlichkeit als eine durch sittliche Begriffe vermittelte nicht existieren. Dem Tiere fehlt die Freiheit der Besinnung, die Vergleichung seines Zustandes mit einem seinsollenden Begriff. Schieben wir jedoch, wie in der Fabel geschieht, den Tieren analogisch die Vorstellung unserer Freiheit unter, so kann auch das Tier kraft solcher Fiktion zur häßlichen Anschauung werden. Die Hyäne z. B. kann dann in ihrer Gefräßigkeit darin scheußlich erscheinen, daß ihre Gier auch die Gräber nicht verschont und ihr unersättlicher Schlund auch die Leichen verschlingt. Es tritt hier also ein ethisches Moment ein, das unser Urteil bestimmt. Weil jedoch Ernährung und Zeugung an sich notwendige Akte der Natur sind, so kann die Komik gerade an ihnen außerordentliche Mittel gewinnen, indem der Mensch, wenn er von der strengen Gesetzmäßigkeit der Freiheit abfällt und sich dem Sinnengenuß behaglich überläßt, die Schuld von sich auf die Natur abwirft, der er nur als ein *homuncio* seinen Tribut zahle, wie der französische Leichtsinn sich dafür die Phrase erfunden hat, zu sagen: *c' est plus fort, que moi*. Ohne Laune aber ist dies nicht möglich. Alle Tisch- und Trinklieder, die nicht von ihr durchatmet werden, sind häßlich. Die Komik kann mit dem Naturtriebe auch ironisch spielen. Sie kann die Leidenschaft für den sinnlichen Genuß scherzhaft übertreiben, als ob für den Menschen oder gar für die Götter nichts Höheres und Wichtigeres existierte. So haben die antiken Komiker den Herakles gern als einen Landstreicher dargestellt, dessen Hunger durch nichts zu stillen. Aristophanes hat dieser Hanswurstiaden gespottet, ihre Manier jedoch beibehalten, z. B. in den FRÖSCHEN. Von den Satyrspielen ist uns nur der Euripideische KYKLOPS erhalten, der uns die kolossale Roheit des Polyphemos vorführt. Im GARGANTUA UND PANTAGRUEL hat der gelehrte und weltkundige Arzt Rabelais den Parisern ein Spiegelbild ihrer Unsitten vorgehalten, indem er Saufen und Fressen als ein ernstes Studium schildert, mit welchem sich die Helden auf der Universität in gründlicher Forschungslust beschäftigen. In Immermanns MÜNCHHAUSEN treffen wir den Bedienten Karl Buttervogel, wie er zum gnädigen Fräulein von Posemuekel nur deshalb eine brennende Liebe fingiert, um von ihr mit fetten Butterbröten und sonstigen Viktualien regaliert zu werden. - Für die komische Behandlung des Geschlechtstriebs ist diejenige Situation vorzüglich günstig, welche die Notwendigkeit der Natur ganz verleugnet, ihr in falschem Hochmut eine eingebildete Naturlosigkeit entgegenzusetzen möchte und nun, von der Macht der Natur überrascht, zu einer halb unfreiwilligen Anerkennung derselben gezwungen wird. Dieser komische Zug durchzittert schon die altindischen Geschichten jener Bűßerkönige, die den Göttern durch ihre Kraft gefährlich zu werden drohten und denen sie daher eine der reizendsten Apsarasen zuschickten, sie in ihrer heiligen Einsamkeit zu verführen. Derselbe Zug belebt eine Unzahl der mittelalttrigen Erzählungen, welche den in ihm enthaltenen Kontrast am zierlichsten in jenen Geschichtchen vorgestellt haben, wie Alexander dem Aristoteles eine Buhlin zusendet, die den Philosophen von der Höhe seiner Abstraktionen dazu herabschmeichelt, daß er, auf allen vieren kriechend, es sich gefallen läßt, ihre holde Bürde auf seinem Rücken umherzutragen, in welcher anmutigen Beschäftigung ihn der lachende Alexander überrascht. Welche schlüpfrige Historien im Boccaccio und im Wieland auf diesem Element beruhen, ist bekannt genug.

Obwohl nun der Erhaltungs- wie der Gattungstrieb nur durch sittliche Weihe oder durch die Komik ästhetisch möglich werden, so ist es doch interessant zu sehen, wie mit den natürlichen Folgen ihrer Befriedigung Zustände verbunden sein können, die ästhetisch uns noch roher zu erscheinen vermögen. Die Natur zwingt z. B. den Menschen, wie das Tier, zur Entäußerung des Überflüssigen, und zwar in einer noch viel dringlicheren Weise als zum Essen und Trinken selber, weshalb wir auch im Deutschen diese gemeine Notwendigkeit mit einem be sondern Wort *Notdurft* nennen. Der Organismus befreit sich darin von dem, was er zu seinem Leben nicht hat verwenden können, was er als ein relativ Totes von sich ausscheidet, was ein vom Organismus produziertes Unorganisches, ein vom Leben getötetes Dasein ist. Diese Entäußerung ist, wie notwendig sie sei, häßlich, weil sie den Menschen in der niedrigsten Abhängigkeit von der Natur erscheinen läßt. Er sucht daher auch die Verrichtung der Notdurft, soviel er kann, zu verbergen. Das Tier ist natürlich in Ansehung auch dieses Aktes sorglos, und nur die reinliche, sich immer beleckende und putzende Katze verscharrt ihren an heimlichen Orten entleerten Kot. Das Kind tut anfänglich wie das Tier, und die Unschicklichkeit der lieben Kleinen kann der Geschlossenheit konventioneller Formen gegenüber sehr unangenehm ergötzliche Kontraste hervorbringen. Die Darstellung der Notdurft ist daher unter allen Umständen unästhetisch, und nur die Komik kann sie erträglich machen. Potter hat eine »pissende Kuh« gemalt, die zuletzt nach Petersburg hin um einen ungeheuren Preis verkauft ist; wäre Potter aber nicht ein so guter Tiermaler gewesen, so würde auch die exakteste Kopierung der Kuh in jenem Zustand gerade den Wert des Kunstwerks wohl nicht gesteigert haben. Wir gestehen uns, daß wir das Pissen der Kuh wohl missen könnten und daß aus ihm heraus uns keine ästhetische Befriedigung erwächst. Dennoch dürfen wir an das Tier nicht den Maßstab des Menschen legen, und dies ist der Grund, weshalb eine »pissende Kuh« uns nicht verletzt. Wir müssen hier umgekehrt sagen: *quod lieet bovi, non licet* [otn. In Brüssel heißt eine bekannte Fontäne, an welcher die Flut der fashionablen Welt vorüberströmt, *Mannekenpis*, weil ein derber Junge das Wasser pißt. Aber diese niederländische Komik ist kaum noch komisch, denn Wasser soll rein, soll eben Wasser sein, und es mischt sich etwas Widriges in die Vorstellung, aus so entstandenem Wasser zu schöpfen und zu trinken. Wenn Rembrandt dagegen den Ganymed gemalt hat, wie er, vom Adler emporgetragen, in der Überraschung vor Schrecken nach Kinderart pißt, so ist das wirklich komisch. Der feiste Junge hält in der Linken noch die Weintraube, die er sich hat schmecken lassen, als der Vogel des hochher donnernden Zeus ihn ergriffen und ihm mit der Krallen das Hemdehen über seinen rundlichen Hintern emporgezogen hat. [...]

Die übermäßige Befriedigung des Nahrungstriebes kann als Folge der Gestalt auch wampig, wanstig und dadurch häßlich machen, eine Deformität, die von der Komik immer aufs neue zu ganz unfehlbarem Effekt ausgebeutet wird, wenn auch schon Aristophanes darüber schmält, daß die Komiker; Lachen zu erzwingen, es sich mit der Anwendung von Dickbäuchen zu bequem machen. Der dicke Bauch, der so viel Inkonvenienzen mit sich bringt, vor welchem der Inhaber seine eigenen Füße nicht mehr sehen kann, der so boshaft dem Dichter das Ätherische, dem Priester das Geistliche nimmt, der dicke Bauch, den man vor sich hertragen muß und der an einer Straßenecke eher als sein Träger sichtbar wird, ist bis zum Spitzbauch des schalkischen *Punch* herunter ein Liebling der niedern Komik gewesen. Ohne Geist, ohne Witz, ohne Ironie ist das Lächerliche eines Dickbauchs allerdings sehr dünn, bei einem *Falstaff* aber wird er zu einer unerschöpflichen Fundgrube humoristischer Witze.

Trunkenheit kann liebenswürdig erscheinen, solange sie die Freiheit des Menschen steigert und ihm nur die Schranken wegräumt, die ihn sonst einengen. Als enthusiastische kann sie daher die Gestalt sogar verklären wie die festliche Raserei der himmelanschauenden Mänaden. Dem Silenos hat das bacchische Feuer zwar den Gebrauch seiner Füße geraubt; 220 man muß ihm auf den Esel helfen; allein sein sinniges Lächeln zeigt, daß die göttliche Trunkenheit die Gegenwart seines Geistes nur intensiver gespannt, keineswegs vernichtet hat. Der Übergang des Trunkenen aus der Besonnenheit in die Unbewußtheit ist die Zeugstätte für die Possenreißerei und selbst für die feinere Komik, wenn sie jemand als »bespitzt« darstellt. Erreicht aber die Trunkenheit einen Grad, der dem Menschen alle Besinnung raubt, so wird sie notwendig häßlich. In vielen Ästhetiken wird zwar ohne weiteres vom Betrunkenen so gesprochen, als ob er unmittelbar lächerlich sei. Dies ist jedoch keineswegs der Fall, denn der Untergang der persönlichen Freiheit, der den Menschen dem Tier nähert, kann nur häßlich erscheinen. Lächerlich kann dieser Zustand nur so lange sein, als er die Freiheit in vergeblichem Kampf mit der Natur darstellt und wir bei dieser Anschauung von aller sittlichen Zurechnung einstweilen wegsehen. Das Lallen und Stottern des Trunkenen, sein Schwanken, sein unbewachtes Ausplaudern von Geheimnissen, seine Monologe, seine Dialoge mit nicht vorhandenen Personen, seine Kreuz- und Querzüge von Abis Z sind komisch, solange sie noch eine gewisse Selbstbeherrschung verraten. Schon kann der Betrunkene nicht anders, als dem Zufall und der Willkür anheimfallen, aber noch möchte er anders, und dieser Schein der im Nebel seines Unbewußtseins untergehenden Freiheit ist für uns komisch. Wegen dieser Unentbehrlichkeit der Mimik und der Tonmalerei ist es, daß nur Pantomimen und Dramatiker diesen Zustand recht erfolgreich benutzen können, was sie denn auch so häufig getan haben, daß Beispiele anzuführen entraten werden kann.

Blähungen sind unter allen Umständen etwas Häßliches. Weil sie aber gegen die Freiheit des Menschen etwas Unwillkürliches behaupten, weil sie ihn oft zu seinem Schrecken am unrechten Ort überraschen, bei einer schnellen Bewegung ihm 221 unbeaufsichtigt entschlüpfen, so haben sie die Eigenschaft eines neckischen Kobolds, der unangemeldet *sans gene* in Verlegenheit setzt. Die Komiker haben sich daher ihrer im Grotesken und Burlesken immer bedient, mindestens in Anspielungen. Es können die lächerlichsten Szenen durch diese »tönenden Unschicklichkeiten« hervorgebracht werden, unter welchen von den bekannten die Anekdote vom Förster und seinen Hunden gewiß die ergötzlichste ist. Carl Vogt erzählt sie auch in seinen BILDERN AUS DEM TIERLEBEN.⁴⁶ - Weil wir Menschen, wie wir auch sonst an Alter, Bildung, Wohlstand und Rang uns unterscheiden mögen, uns in dieser unwillkürlichen Niedrigkeit unserer Natur begegnen, so verfehlen auch die Anspielungen darauf selten, dem Publikum ein Lachen abzunötigen, und die niedere Komik liebt daher alle hierher einschlägigen Grobianismen, Unflätereien und Tölpelereien außerordentlich. Auch der eleganteste Zirkus produziert sie in seinen Clowns doch von neuem. Ohne Witz, mindestens ohne Laune sind sie überaus schal, dürrig, abstoßend, ja wahrhaft widrig; die bengalische Flamme des Witzes vermag freilich selbst die Zynismen zu begeistern. In Paris hatte ein Hundeschere sich, zwei Hunde auf sein Schild malen lassen, die sich gegenseitig in den Hintern rochen. Darunter hatte er aber die Worte geschrieben: *Au bon jour des chiensf*, und alle Welt lachte.

Von diesen Natürlichkeiten, die dem Menschen selbst bei größter Vorsicht passieren können, ist die Gemeinheit des Obszönen verschieden, weil dasselbe schamlos ist. Die Scham ist heilig und schön, denn sie drückt das Gefühl

des Geistes aus, seinem Wesen nach über die Natur hinaus zu sein; natur los kann er nicht sein, aber naturfrei sollte er sein. Die Natur kennt die Scham nicht, und das liebe Vieh, wie man im Deutschen sagt, schämt sich nicht; der Mensch aber, seines Unterschiedes von der Natur sich innewerdend, schämt sich. Das Obszöne besteht in der absichtlichen Verletzung der Scham. Schon eine zufällige und unabsichtliche Entblößung erweckt Verlegenheit, vielleicht einen peinlich komischen Moment, aber sie ist nicht obszön. Bei Kindern, bei unbefangenen Badenden, bei schönen Statuen oder Bildern, die den nackten Körper in seiner Totalität darstellen, wird niemand von Obszönität reden, denn auch die Natur ist göttlich, und auch die Schamglieder sind an sich ein ebenso natürliches, gottgeschaffenes Organ als Nase und Mund. Feigenblätter aber, auf die Schamteile von Statuen geklebt, bringen schon obszöne Wirkungen hervor, weil sie aufmerksam darauf machen und sie isolieren. Man wolle dies nicht so verstehen, als sollte gesagt sein, daß die Kunst nicht wohl tue, keusch zu sein; wir wollen nur bemerklich machen, daß Keuschheit und Prüderie nicht dasselbe ist. Das Obszöne beginnt erst mit der sexuellen Beziehung, weil das geschlechtliche Gefühl das Schamglied des Mannes erregt und ihm eine häßliche Form gibt, die in diesem Zustande zur übrigen Gestalt in ein Mißverhältnis tritt. Das Weib ist von der Natur schämiger behandelt worden, aber die Katamenien sind es, die ihm doch eine Verhüllung der Scham aufdrängen. Alle Darstellung der Scham und der Geschlechtsverhältnisse in Bild oder Wort, welche nicht in wissenschaftlicher oder ethischer Beziehung, sondern der Lüsternheit halber gemacht wird, ist obszön und häßlich, denn sie ist eine Profanation der heiligen Mysterien der Natur. Alles *Phallische*, obwohl in den Religionen heilig, ist doch ästhetisch genommen häßlich. Alle phallischen Götter sind häßlich. Der Priap in der Geradlinigkeit seines aufgesteiften Gliedes ist häßlich. Die Masken der alten und die *Mohabazzin* oder Straßen schauspieler der neuen Ägyptier, die mit beweglichen Gliedern ein obszönes Spiel treiben; oder gar die Zwergfiguren der Römer mit ihren kolossalen männlichen Gliedern, der *Sannio*, der *Morion*, der *Drilllops*, sind häßlich, denn der Penis einer solchen Figur ist beinahe so groß als sie selber - Ist aber schon die Ostentation der Schamglieder an sich häßlich, so muß die Häßlichkeit sich noch steigern, wenn die sexuelle Beziehung in bestimmter Weise hervortritt, wie z. B. im indischen Lingam, der den Phallus in der Yoni, d. h. in den weiblichen Schamteilen stekkend, darstellt, was freilich innerhalb des indischen Kultus religiös gemeint ist. Wie viele Menschen übrigens auf diesem indischen Standpunkt auch in Europa stehen, wie sehr die Phantasie der Menge sich immer mit phallischen Bildern befleckt, sieht man in jeder Stadt, wo eine Mauer; ein Torweg nur recht frisch und rein angestrichen zu werden braucht, um schon tags darauf mit solchen Figuren besudelt zu sein. Im Mittelalter war es eine Zeitlang sogar üblich, dem Zuckerwerk des Nachtischs phallische Formen zu geben. - Alle priapeisehen Bilder, Gedichte und Romane sind daher häßlich, mit einem wie großen Aufwand von Phantasie, Witz und technischer Virtuosität sie auch gemacht seien. Man sehe die Übersicht der weitläufigen, hierhergehörigen Romanliteratur in O. L. B. Wolffs GESCHICHTE DES ROMANS.⁴⁸ In der Malerei fingen die Pornographen, welche die verschiedenen darstellten, zur Zeit Alexanders an; für die moderne Welt haben die bekannten Bilder des Pietro von Arezzo und die von Julio Romano gezeichneten, von Raimondi gestochenen Figuren den Grund zu solchen Darstellungen gelegt. Im Roman hat Petronius mit seinem SATYRIKON das Fundament solcher obszön wollüstigen Schilderungen mit einer gewissen Großheit der Anschauung gegeben, die seinen Nachfolgern fehlt. Nichts wohl ist für diese infame Gattung charakteristischer; als daß Sade, der sogenannte König der Galeerensklaven, in ihr der vornehmste Klassi-

ker geworden ist. Die blasierten Nerven jener Wüstlinge, die alles durchge-
 nossen haben, kitzeln sich noch in der Phantasie mit solchen Raffinements
 auf. Eine traurige Erscheinung der neueren Zeit, daß solche obszöne Schrif-
 ten und Bilder eine immer größere Verbreitung finden und, wie der Tourist
 Kohl erzählt, in den Straßen Londons selbst der Jugend schon in die Hände
 gespielt werden. Auch unser modernes Ballett ist von solchen Elementen in-
 fiziert und ästhetisch hauptsächlich dadurch so sehr heruntergekommen, daß
 es nicht symbolisch die Leidenschaft der Liebe, sondern die Zuckungen der
 Wollust darzustellen sucht. Diese Pirouetten und Windmühlengestalten, dies
 freche himmelanschreiende Beinausrecken und ekelhafte Kreuzen von Tän-
 zer und Tänzerin werden für den Triumph der Kunst gehalten. Da ist nicht
 mehr von idealer Schönheit und Grazie, nur von gemeinem Kitzel die Rede.
 Der *Chahut* und *Cancan* sind in dem Tanz der heutigen Gesellschaft die un-
 ausbleiblichen Konsequenzen eines solchen Standpunkts, der nur noch von
 den halbnackten oder nackten Gestalten in den lebenden Bildern eines
 Quirinus Müller überboten werden kann. Der französische *Chicard* war bis
 vor einiger Zeit der Gipfel dieser obszönen Tendenz. A. Stahr, ZWEI MO-
 NATE IN PARIS, 1851, II, S. 155, beschreibt ihn folgendermaßen: »Keine
 Spur von dem Hingerissensein in den Taumel der Sinne und des Bluts, in je-
 ne Trunkenheit der Leidenschaft, die ihre Entschuldigung in sich trägt; keine
 Ausgelassenheit der Jugend, welche die Überfülle der Kraft im wilden
 Rhythmus der Leibesbewegung aufjauchzen läßt. Nein, hier war nichts als kal-
 tes, bewußtes, überlegtes Raffinement des Häßlichen und Niederträchtigen.
 Dieser Chicard war der Genius der Polizeisittlichkeit, die sich selbst ironisiert.
 Die ihm zur Seite stehenden Wächter derselben dienten nur dazu, als Folie
 den Glanz seiner Triumphe zu erhöhen. Denn alles Interesse beruhte we-
 sentlich darauf, wie weit er es in der Darstellung des Abscheulichen, Sittenlo-
 sen zu treiben versuchen werde, ehe diese Wächter der Sittlichkeit sich ge-
 setzlich berechtigt erachteten, seine Kunstleistungen zu unterbrechen und ihn
 selbst von dem Schauplatz seiner Triumphe zu entfernen. Es war die Ver-
 höhnung der uniformierten Moral, der betretten, säbeltragenden Sittlichkeit,
 des für Geld gemieteten Tugendschutzes, um die sich das ganze Interesse bei
 diesem Tanze drehete. Der Chicard wagte das Äußerste, und er ging als Sie-
 ger hervor.« Diese pikante Schilderung ist jedoch sehr einseitig; man vergleiche
 mit ihr die ausführliche Darstellung vom Chicard durch Taxile Delord in den
 FRANÇAIS PEINTS PAR EUX MEMES, H, p. 361-376.49 - Die Griechen
 mit ihrem tiefen, ethisch wahren Kunstsinn milderten das Obszöne dadurch,
 daß sie es größtenteils halbmenschlich gestalteten Wesen beilegen, wie den
 Satyrn und den Faunen. Gerieren sich solche Individuen, die sich unterhalb
 mit Bocksfüßen präsentieren, dann auch böckisch, so darf uns das billig nicht
 wundernehmen. Mehre pompejanische Bilder zeigen uns Satyrn, wie sie im
 Walde eine Nymphe beschleichen, die sich in aller Pracht ihrer schneeigen
 Glieder auf den moosigen Pfühl hingebettet hat. Die Schöne stellt sich ge-
 wöhnlich in einer halben Rückenlage dar und ist öfter mit einem Schleier be-
 deckt gewesen, den der genußlüsterne Satyr aufhebt. Mit vor Wollust schau-
 ernden Gliedern, in die Erstarrung des Sinnenrauschs verloren, steht hier die
 ins Tierische fallende Häßlichkeit vor der halbschlummernden Schönheit.
 Wie ganz anders schauen diese üppigen, obszöndezenten Bilder sich an als
 jene erotischen Szenen aus den *cubiculis veneris* der pompejanischen Häuser,
 wo Liebende in mannigfachen Stellungen dem Werk der Natur obliegen und
 gewöhnlich ein Sklav dabeisteht, der den aphrodisischen Trank gereicht hat
 und dessen Gegenwart erst recht lebhaft die Empfindung des Obszönen
 hervorbringt. Ekelhaft!

Um das Obszöne zu mildern, wendet der Geist die List der *Zweideutigkeit* an, d. h. der mehr oder weniger verdeckten und versteckten Anspielung auf unvermeidliche-zynische Verrichtungen oder auf die geschlechtlichen Verhältnisse des Menschen. Die Zweideutigkeit ist ein indirektes Anschauen dessen, was uns Scham einflößt. Sie entspringt offenbar selber aus dieser Scham, indem sie ihr zugleich durch das Eingehen auf die Geschlechtsverhältnisse widerspricht, verhüllt aber diese Unschamhaftigkeit durch Formen, die zunächst einen andern Sinn einzuschließen scheinen, sich jedoch leicht in eine andere Version übersetzen lassen. Das Spiel der Phantasie kann sich daher hier gerade in witzigen Analogien recht hervortun. Man erwäge, was Schopenhauer über das Verhältnis der beiden Geschlechter sagt,⁵⁰ so wird man begreiflich finden, weshalb durch alle Kulturen und Stände hindurch in allen Zeitaltern die sexuelle Zweideutigkeit als die Amphibolie *par excellence* eine Lieblingsbeschäftigung der Menschheit gewesen ist. Mit der Zivilisation vermehrt sich das Wohlgefallen daran so lange, bis aus ihr die noch höhere, reine, ideale Bildung geboren wird. Die Religionen in ihrer Obszönität sind ohne alle Verschleierung der Geschlechtsverhältnisse, und was ein Phallus, Lingam, Priap, ist nicht erst durch symbolische Deutung auszumachen. Die Religionen erkennen darin die göttliche, heilige Kraft der Natur und entkräften durch ihre Offenheit den Versuch, damit zu spielen. In den Bildern, Reliefs und Gemmen aus dem Altertum, die uns Opfer darstellen, welche junge Frauen dem Priap darbringen, wird man nichts Wollüstiges, vielmehr eine strenge Haltung finden. Skulptur und Malerei können nun allerdings wollüstig und obszön werden, allein der Korruption der Zweideutigkeit erliegen sie weit weniger als die Mimik und die Poesie. Die Musik ist ihrer gar nicht fähig. Die Zweideutigkeit beschäftigt unsere Phantasie und unsern Verstand zugleich und ist durch ihre Allusion nicht ganz dasselbe mit der Zote, die ihrerseits auch eine Zweideutigkeit sein kann, während umgekehrt eine Zweideutigkeit nicht auch schon eine Zote zu sein braucht. Die Zote besitzt eine Derbheit, Dreistigkeit, Grobheit, von welcher die Zweideutigkeit als dem Witz verpflichtet sich entfernt. Die Zote, ein Hauptelement des sogenannten Niedrigkomischen, spielt am liebsten mit den Entäußerungen der Notdurft. Sie lacht über den Menschen, daß er als ein so privilegiertes Wesen doch nicht umhinkann, sein Wasser abzuschlagen und zu Stuhle zu gehen. Wie sprudelt Rabelais von Zoten, wie sparsam ist er mit der Zweideutigkeit! Wie reich ist Shakespeare an Zweideutigkeiten und wie mager an Zoten! Bei Rabelais ist es ganz im Wesen der Zote, daß sein Held sich z. B. ernsthaft mit der tiefsinnigen Forschung beschäftigt, welcherlei Arten von Torcheculus wohl die vorzüglichsten, deshalb eine lange Reihe von Experimenten anstellt, die gewissenhaft in einem Katalog aufgezählt werden, und mit dem Resultate schließt, daß der Steiß von jungen Hühnern, die eben aus dem Ei gekrochen, unserm Hintern am angenehmsten sei. Es versteht sich, daß Rabelais nebenbei durch seine Behandlung dieses Themas die sterile Wissenschaft persiflieren will, die sich oft so gründlich mit dem Nichts abgibt. Von der Satire kann die Zote überhaupt als Korrektiv gegen die Prüderie gewendet werden, durch ihre Naturwüchsigkeit die Zimmerlichkeit zu erinnern, daß ihre affektierte Engelhaftigkeit eine Lüge. Wenn die Abgeschmacktheit des puritanischen Rigorismus in Nordamerika verbietet, in Gegenwart von Damen das Wort Hemde oder Beinkleid zu gebrauchen, so beweist der Ausdruck *inexpressibles* am besten, daß man recht gut wisse, was Hosen seien. Ein Titel eines Romans wie der: DIE HOSEN DES HERRN VON BREDOW von W. Alexis würde den Autor in Nordamerika für ewig gesellschaftsunfähig gemacht haben. Es kommt viel darauf an, wie die Zote vorbereitet wird, in welcher Kunst Heine großes Geschick besitzt. Man erinnere sich an seine Po-

lemik gegen Platen in den Reisebildern; an seine Memoiren des Herrn von Schnabelowopski; an seinen Schluß des Wintermärchens, wo die feiste Hammonia ihm den Nachtstuhlthron Karls des Großen aufzudecken befiehlt. Die Zweideutigkeit dagegen bewegt sich vornehmlich auf dem Gebiet mehr oder weniger versteckter geschlechtlicher Anspielungen. Das siebzehnte und das achtzehnte Jahrhundert haben sich denselben außerordentlich überlassen. Ronsard, Voltaire, Crebillon, Gresset u. a. gehören hierher. Als ein Maximum der damaligen äquivoken französischen Literatur pflegt immer ein Werk Diderots angeführt zu werden: LES BIJOUX INDISCRETS («Die geschwätzigen Kleinodien»). Man würde sich jedoch sehr irren, wenn man dasselbe nach der Art, wie es gewöhnlich erwähnt wird, in die Klasse Sotadischer Erfindungen setzen wollte. Die Literaturhistoriker pflanzen notgedrungen Urteile fort, ohne den Gegenstand derselben zu kennen. Eine gleichsam banale Phrase heftet sich als stereotypes Prädikat einem Buche an. Die Bnoux INDISCRETS sind der Sache nach eine Fortsetzung der LETTRES PERSANES («Persische Briefe») von Montesquieu, eine Satire auf die grenzenlose Liederlichkeit und politische Korruption der Zeit, ein Sittengericht über die geheimsten Laster und Schändlichkeiten der damaligen Gesellschaft, vorgetragen mit allem Geist eines Diderot, aber, es läßt sich nicht leugnen, nicht ohne einen frivolen Einschlagsfaden, nicht ohne ein gewisses Wohlgefallen an den erotischen Szenen. Diderot hat in dem Sultan Mongogul und in seiner Favoritin Mirzoza die zartesten Verhältnisse den extravaganten Zynismen, welche durch den Zauberring des weisen Cucufa enthüllt werden, taktvoll gegenübergestellt; er hat Liebe und Zärtlichkeit von Wollust und Gemeinheit streng geschieden; er überschreitet niemals eine gewisse Grenze, sondern bricht ab, wo ein Autor, dem es um Erregung des Sinnenkitzels zu tun gewesen wäre, sich erst recht vertieft hätte; er läßt durch das ganze Buch die bittere Erkenntnis durchschmecken, die der Sultan selber in die Worte zu sammenfaßt (CEUVRES DE DIDEROT, ed. Naigeon, X, p. 126): *»Que d'horreurs! un epoux deshonoré, l'état trahi, des citoyens sacrifiés, ces forfaits ignorés, récompenses même comme des vertus: et tout cela à propos d'un bijou.«* Und dennoch macht das Buch einen widerwärtigen Eindruck, weil die fundamentale Fiktion zur Enthüllung der Abgründe menschlicher Leidenschaften schlechthin häßlich ist. Die Gemeinheit dieser Voraussetzung wirkt durch die ganze Reihe der Erzählungen hin ähnlich wie in Ben Jonsons EPICOENE (oder DAS STUMME FRAUENZIMMER, übersetzt von Tieck, aufgenommen in seine sämtlichen Werke, Bd. 12) die Basis des Stücks, daß ein Heiratsvertrag *propter frigiditatem* wieder zurückgenommen werden soll.

Eine eigentümliche Gruppe des Häßlichen bieten hier noch diejenigen Darstellungen, die nicht im Sinne der Lüsterheit oder Zweideutigkeit schamlos sind und dennoch das Schamgefühl tief verletzen, weil sie einen Inhalt, den wir von der Muse der Geschichte mit unbefangenen Ernst aufnehmen würden, poetisch machen wollen. Es gibt eine Offenheit der Korruption, die zu einer verkehrten Unschuld wird. Man kann gewissen Darstellungen nicht den Vorwurf machen, daß sie die Wollust durch Verschleierung pikanter schilderten oder umgekehrt, die Sinne zu bestechen, einen besonders Aufwand trieben. Ihre Treue in den Gemälden der physischen und ethischen Verworfenheit, ihre peinlich genaue Anatomie der Gemeinheit läßt uns gegen sie nicht den Vorwurf erheben, daß wir durch halbverratene Reize verführt oder durch kokette Farben überwältigt würden, allein gerade weil diese Entschuldigung fehlt, ist die Wirkung solcher Produkte eine um so ekelhaftere. Wenn ein Suetonius und Tacitus uns mit objektiver Wahrheitsliebe dergleichen berichten, so schaudern wir über die Brutalität, zu welcher sich die Menschheit verirren kann; wenn wir uns aber solche Scheußlichkeiten mit dem Anspruch

dargeboten sehen, Poesie darin zu finden, so fühlen wir uns ethisch und ästhetisch zugleich vernichtet. Beaumont und Fleteher haben diesen Fehler oft gemacht; er ist auch Lohensteins Fehler in seinen Dramen; er ist der Fehler so vieler Produkte der neuen französischen Hyperromantik, wie jetzt in der CAMELIENDAME des jüngern Dumas; der Fehler Sues in vielen Partien seiner Pariser Mysterien, z. B. in der medizinisch korrekten Beschreibung des *amor furens*; - alle Phantasie reicht nicht hin, das entsetzlich Prosaische, das einmal in der Sache liegt, zu vertilgen. Auch Diderot hat in seiner RELIGIEUSE (»Die Nonne«) einen abschreckenden Beleg hierzu gegeben. Unter dem kulturhistorischen Gesichtspunkt ist dies Buch gewiß eines der wichtigsten Vermächtnisse des achtzehnten Jahrhunderts, denn an intimer Kenntnis der furchtbaren Geheimnisse der Nonnenklöster übertrifft es sogar die Geschichte der schwarzen Nonne von Montreal in Kanada. Und welche einfache, hinreißende Darstellung! Unter dem ästhetischen Gesichtspunkt aber ist diese Schilderung durchaus verwerflich, denn eine dicke, wollüstige Äbtissin, die ihre Nonnen zu lesbischen Sünden zwingt, ist ein unpoetisches Scheusal. Freilich könnte Diderot sagen, weshalb wir ihm die Präntention aufdrängten, einen Roman, ein Kunstwerk gegeben zu haben; allein er selbst, wie Naigeon¹ berichtet, überzeugte sich, auch ohne solchen Anspruch zu machen, von der Gefährlichkeit seiner Darstellungen und wollte sie sogar kastigieren, woran ihn jedoch seine Krankheit, an welcher er starb, hinderte. Auch in JACQUES LE FATALISTE finden wir eine Art Entschuldigung für die Nuditäten, die darin vorkommen, eingeflochten. - Die romanische Literatur hat einen Hang zum Schlüpfrigen, Obszönen, Zweideutigen, Lasziven, der schon vom Mittelalter, von den *contes* und *fabliaux* an, von den galanten Abenteuern der Artusritter her, bis zu den Chansons eines Betanger sich hinzieht, welchen Autor man, wenn man an seine Fretillon denkt, von dem spezifischen Wohlgefallen der Franzosen an sinnlich frivolen Vorstellungen nicht wird freisprechen können, mit welcher Laune und Anmut er auch so häßliche Stoffe zu behandeln wisse. Die Fiktion eines gewissen Fatalismus der Liebe, die wir auch schon in der Tristansage finden und die von den Goetheschen WAHLVERWANDTSCHAFTEN ins Tragische und damit Sittliche gewendet worden, ist von den Franzosen zu einer ungenügenden Entschuldigung für sehr zweideutige Darstellungen gemacht. Noch immer ist bei ihnen einer der beliebtesten Romane MANON LESCAUT von Prevost d'Exiles. Zwei Liebende sind darin gleichsam magisch miteinander verkettet und bleiben sich durch allen, oft sehr herben Wechsel des Geschicks bis in den Tod getreu. Aber wie? Wenn ihre äußerliche Not sehr groß wird, so verfällt die schöne, lebenswürdige Manon regelmäßig auf das Auskunftsmittel, sich mit Zustimmung ihres Geliebten, irgendeinem Reichen in die Arme zu werfen, ihn gehörig auszubeuten und dann mit den durch ihre Prostitution erworbenen Schätzen sich und ihrem Geliebten wieder ein sorgenfreies Leben zu bereiten. Manon bleibt ihrem Geliebten treu, so treu, daß sie für ihn sich prostituiert! Und er, der Herr Ritter Desgrieux? Er verdient durch falsches Spiel! Pikant sind diese Situationen gewiß, und französisch sind sie gewiß auch, wie die vielen, noch immer neu erscheinenden Ausgaben der MANON LESCAUT beweisen. Aber ethisch und ästhetisch gemein und niedrig sind sie gewiß auch. Daß die Liebenden hinterher nach Amerika ziehen, dort sehr tugendhaft werden und ein rührendes Ende nehmen, das Vorbild zu Chateaubriands ATALA, ist keine Rechtfertigung, sondern ethisch und ästhetisch ein Fehler, weil diese Manon und dieser Desgrieux auf amerikanischem Boden gar nicht mehr dieselben Personen sind. George Sand hat sich verleiten lassen, in ihrem LEONE LEONI ein Seitenstück zur Manon liefern zu wollen, mit dem Unterschiede, daß Julie keusch ist und das Gewerbe Leonis, der auch ein falscher Spieler,

nicht kennt. Sie ist aber ganz ins Häßliche verfallen, denn was bei Prevost d'Exiles durch die offene Übereinkunft der Liebenden zu einer, wie wir oben sagten, verkehrten Unschuld wird, das wird durch die Tücke und den Zwang Leonis gegen Julie, die er einem Engländer in der brutalsten Weise verhandelt, zum Unerträglichen. Die Treue Manons hat nichts Unnatürliches, aber die leidenschaftliche Anhänglichkeit Luliens an ein sittliches Ungeheuer, das sie zu einem Mittel des Erwerbs hat erniedrigen wollen und sie auf das ehrloseste betrügt, ist empörend."

Diese ganze Region der sexuellen Gemeinheit kann nur durch die Komik ästhetisch befreit werden. Die ethische Seite muß in diesem Fall ignoriert und nur der tatsächliche Widerspruch, der in der Situation als solcher liegt, festgehalten werden. Die Komik muß sich nur dem Geschehen als solchem zuwenden, denn jede tiefere Auffassung würde sie stören. Byron hat in seinem DON JUAN diese Komik in sehr pikanten Szenen geübt, die uns lachen lassen, ohne uns zu entrüsten. Julia, die üppige Spanierin, stopft, als ihr Mann mit den Alguazils in ihr Zimmer dringt, Don Juan unter das Bettdeck und hält nun eine fulminante Predigt, wie man so schamlos sein könne, bis an ihr Bett zu dringen. Man durchsucht alles in der Stube bis unter das Bett und findet nichts Verdächtiges, während der Schuldige im Bette schwitzt. Oder Don Juan wird von der Sultanin in Konstantinopel als Sklav gekauft, als Mädchen verkleidet, in den Harem gesteckt, da es aber noch an einem Bett für ihn fehlt, provisorisch für die erste Nacht einer der Odaliskens zugesellt, welche dann einen so sonderbaren und lebhaften Traum, träumt, daß ihr Aufschrei den ganzen Schlafsaal in Aufruhr bringt. In diesen Fällen muß die Komik, wie gesagt, von aller sittlichen Kritik abstrahieren, allein die Möglichkeit dieser Abstraktion muß auch in dem ganzen übrigen Komplex der Umstände liegen, wie wir z. B. hier in einem Harem von einem als Mädchen verkleideten Don Juan, der ohne sein Zutun einer Odaliskin als Bettgenosse zuerteilt wird, die Vergessenheit der ethischen Postulate nicht überraschend finden werden. Byron malt in seinem DON JUAN niemals in der Weise mit lüsternen Farben, wie es Wieland tut, der sich im Auskosten des Sinnlichen gefällt. Unter den Neuern hat sich für dies Genre vorzüglich Paul de Kock die frische Sorglosigkeit bewahrt, ohne welche es durch und durch abstoßend ist. Man fühlt ihm an, daß das Lächerliche der Situation ihm die Hauptsache ist und daß er das Sinnliche zwar lasziv, allein ohne Hintergedanken behandelt. So läßt er einmal eine alte Jungfer auf die Vorstellung verfallen, alle sexuelle Unsittlichkeit lediglich daraus abzuleiten, daß so viele Frauenzimmer keine Hosen trügen. Sie duldet daher in ihrem Hause kein weibliches Wesen, das nicht beinkleidert wäre. Mietet sie eine Magd, so muß dieselbe angeloben, Hosen zu tragen. Eingetreten in das Haus, muß sie erscheinen, die Röcke aufheben und zeigen, daß sie sittlich behost ist. Sie nimmt eine Nichte zu sich. Das junge Mädchen muß sofort vor allen Dingen Calencons anziehen, denn Hosentragen ist für die ehrwürdige Dame mit Anstand und Sittlichkeit identisch geworden, und sie hält dem jungen Mädchen weitläufige Auseinandersetzungen über die Wichtigkeit dieses ethischen Prinzips. Eines Tages nun sitzt die Nichte mit ihrem Vetter im Garten auf einer Bank. Die Bank kippt auf, die jungen Leute fallen herunter, und durch diesen Zufall entdeckt der Vetter, daß seine Cousine allerliebste Hosen trägt. Unglückliche Entdeckung, denn man sieht vorher, daß sie Folgen haben kann, welche den erhabenen Intentionen der weisen Pädagogin ganz entgegenlaufen. Früher haben wir schon einmal gesagt, daß Paul de Kock überhaupt durch seine Komik, weil dieselbe ins Groteske und Burleske tendiert, viel weniger gefährlich sei als mancher andere Autor. Diese joviale Laune hat er mit großem Glück besonders in einem Roman, LA MAISON BLANCHE (»Das weiße Haus«), entfaltet. Von

den vielen echt komischen Situationen desselben wollen wir zur Beleuchtung unseres Themas nur eine einzige anführen. Robineau, 234 ein Parvenü, hat ein Schloß in der Provinz gekauft und veranstaltet auf demselben ein ländliches Fest. Unter andern Belustigungen findet sich auch ein *Mdt de Cogne*. Allein alle gewinnlustigen Jungen gleiten von der glatten Kletterstange ab, und schon hat es den Anschein, als ob niemand den Preis erlangen würde. Da erscheint die rüstige Köchin, schlägt die Rösche fest zusammen, klimmt ebenso dezent als glücklich hinan, ergreift den Preis und beginnt den Rückrutsch. Allein inzwischen haben sich ihre Kleider oben verhakt und falten sich ungeahnt über ihrem Kopf zusammen, so daß das Publikum die derben, unbehaglichen Hinterbacken der Siegerin zu schauen bekommt. Diese höchst lächerliche Situation ist von Kock ganz ungezwungen herbeigeführt.

Die bisher als Formen der Roheit aufgeführten Begriffe haben die Abhängigkeit der Freiheit von dem Sinnlichen gemeinsam. Von ihnen unterscheidet sich die *Brutalität*, die nämlich an dem Zwang, den sie der Freiheit anderer antut, ein Vergnügen hat. Das majestätische Handeln kann auch andere leiden lassen, allein nur, wenn die Gerechtigkeit es fordert; noch erhabener erscheint die Majestät, wenn ihre Gnade verzeihen kann. Die Gemeinheit dagegen vollendet ihre Roheit darin, daß sie in andern zur Genugtuung ihres Egoismus Leiden hervorbringt. Das Wort brutal charakterisiert sich schon durch seinen etymologischen Ursprung, obwohl das Vieh selber, eben weil es Vieh ist, nicht brutal sein kann. Nur der Mensch kann brutal werden, weil er aus seiner Freiheit heraus sich in eine Gewaltsamkeit verlieren kann, die einen viehischen Charakter annimmt. Wenn ein Kater, ein Eber ihre Jungen fressen, so ist das unnatürlich, allein es ist nicht brutal, denn das Tier ist der Pietät unfähig. Die Rücksichtslosigkeit, mit welcher der tierische Drang verfährt, ist recht eigentlich das Wesen des Brutalen; das Tier folgt ihm unbekümmert; der Mensch aber sollte ihn seinem Willen unterwerfen. Die Brutalität ist roh, weil sie gegen die Freiheit mit gewaltsamer Willkür, also *grausam*, verfährt und weil sie in diesem Verhalten zugleich *Lust* empfindet. Grausamkeit wird im Brutalen zur Wollust, Wollust zur Grausamkeit. Je berechneter die Gewalt in ihrer Grausamkeit, je raffinierter die Schwelgerei in ihrer Wollust, um so brutaler werden sie - und ästhetisch um so häßlicher, weil nämlich die Entschuldigung einer Übereilung durch den Affekt dann um so mehr wegfällt und das Brutale um so mehr als ein Werk des selbstbewußten freien Willens erscheint. Die Brutalität mißbraucht die Gewalt des Stärkern gegen den Schwächern, des Mannes gegen das Weib, des Erwachsenen gegen das Kind, des Gesunden gegen den Kranken, des Freien gegen den Gefangenen, des Bewaffneten gegen den Wehrlosen, des Herrn gegen den Sklaven, des Schuldigen gegen den Unschuldigen .. Der Zwang, den die Übermacht in ihrer Selbstsucht gegen den Schwachen ausübt, ist das Himmelschreiende in der Brutalität.

Der Form nach kann die Brutalität aber teils eine *gröbere*, teils eine *feinere* sein. Eine gröbere, wenn das Leiden, das sie hervorbringt, einen direkt sinnlichen Ausdruck annimmt, wie bei Tierhetzen, Stiergefechten, Hinrichtungen, Torturen u. dgl.; eine feinere, wenn das Leiden mehr auf einem psychologischen Zwange beruht. Die erstere Form ist diejenige, die in den kriminalistischen Dramen, in Ritter- und Räuberromanen, in Proletariernovellen, in Sklavengeschichten herrscht. Als Eugene Sue seine *PARISER GEHEIMNISSE* geschrieben hatte, was für Brutalitäten der größten Art häuften da nicht seine Nachahmer zusammen! Sue hat für die Schilderung des Brutalen ein außerordentliches Talent; er ist oft grell, allein zuweilen auch wahrhaft plastisch. Seine Geschichte von Gringalet und Coupeen-deux in den *MYSTERIEN* ist

ein Meisterstück. Dieser Coupeen-deux ist noch ganz in der Weise des Blaubart gehalten, dieses finstern, aus den Feudalzeiten stammenden 236 Wütrichtypus. Er hat sich eine Menagerie hülfloser Kleinen zusammengebracht, die er tagsüber aussendet, den einen mit einer Schildkröte, den andern mit einem Affen; wehe ihnen, wenn sie am Abend ohne reichlichen Erlös zurückkehren; Schimpfworte, Mißhandlungen, Prügel, Hunger warten ihrer dann in der entsetzlichsten Grausamkeit. - Die feinere Form der Brutalität, der psychologische Zwang, hat wohl nirgends eine tiefere Durchbildung als in dem Calderónschen Drama erhalten, dessen Dialektik von Glaube, Liebe und Ehre die unerhörtesten Peinigungen auch an andern hervorruft, denn die Qual, die jemand sich selbst zufügt, kann man nicht Brutalität nennen, bestände sie auch, wie bei Origenes, in Selbstkastration, wie bei Suso im Tragen eines Stachelgürtels, im Schlafen auf einem hölzernen Kreuz usw. Die große Phantasie des spanischen Dichters und das religiöskatholische Interesse, das sich mit ihm verbindet, haben in seiner Betrachtung allerdings die Anerkennung, ja auch nur die Bemerklichmachung des brutalen Elementes sehr zurückgedrängt. Indessen besitzen wir auch eine Arbeit, die sich mit vieler Gründlichkeit der Mühe unterzogen hat, an den berühmtesten Dramen Calderóns die empörende Unmenschlichkeit nachzuweisen, in welche die Dialektik von Glaube, Ehre und Liebe ausartet. [...] Der äußerliche Gottesdienst läßt alle Naturkräfte frei, und der düstere Reiz des Aberglaubens verkehrt das Leben in einen wüsten Tummelplatz böser Geister. Wer in Calderón die üppig schaffende Phantasie bewundert, 237 vergesse nicht, daß in dieser Phantasie das Wort des Geheimnisses sich verbirgt, das Spaniens Verderben überdeckt. Diese blütenreiche Sprache feierte mit derselben .Pracht die Glaubenshandlungen der Inquisition, sie übertönte mit ihrem süßen Geflüster das Geheul der Ketzer in den Flammen, sie breitete sich wie der Duft eines arabischen Weihrauchs verhüllend über die unwürdige Opferstätte des Fanatismus. - Das Wesen des Fanatismus ist, sich an eine Abstraktion zu veräußern, die sich als absolute Negativität gegen alles Konkrete richtet. So ist das Leben im vollsten Sinne des Wortes ein Traum, geträumt von einem abstrakten Wesen. Die Wirklichkeit ist dem Augenblick anheimgegeben, weil sie von dem Absoluten nicht anerkannt wird. Dafür wird sie von ihm auch nicht eingeschränkt; sie kennt kein Maß. Die Natur bricht in der Glut der Leidenschaft, gedankenlos und ohne Zügel, brausend aus dem dunkeln Quell des unh eiligen Gemüts, und zerstört heute, was sie gestern geliebt. Es ist nichts fest als das Jenseits. In allen Formen spielt diese Leidenschaft, diese auf sich konzentrierte, von der Heiligkeit der Abstraktion nicht gebrochene Subjektivität; der einzelne ist im Haß wie in der Liebe, im Edelmüt wie in der Bosheit schrankenlos; die Glut des Lebens, von keiner Substantialität genährt, flammt mit desto unbändigerer Gewalt im Innersten des Menschen. Die Rechtfertigung des Menschen ist, daß er von sich und der Wirklichkeit abstrahiert: hat er den Kelch der irdischen Lust bis auf die Neige geleert, so schwingt er sich auf den Flügeln der Abstraktion durch ein Wunder in die Seligkeit des Himmels. - Da die erlösende Wirkung dieser blinden Kraft auf äußerliche Weise eintritt, ohne innere Entzweiung, so geht der Mensch in seiner nackten natürlichen Wildheit unbefangen und gedankenlos diesem wüsten Schicksal entgegen. Auf der einen Seite die Blutgier des Tigers, das gedankenlos um sich wütende Tollwerden, auf der andern die Heiligkeit, die alle Abstraktion von der Welt bereits vollbracht 238 hat und sich im reinen Übersinnlichen bewegt. All diese Figuren sind Abstraktionen, weil sie ohne Entzweiung und ohne Entwicklung sind; sie empören das Gefühl, weil das Tierische oder Göttliche als Natur gegen den Geist sich geltend macht. Strebt der Mensch nach der

Erkenntnis des Absoluten, so greift er zur Magie; findet eine Wiedergeburt statt, so ist es durch ein Wunder.« - [...]

Wenn die Roheit der Gewalt die Unschuld mißhandelt, so wird die Brutalität ihres Zwanges um so häßlicher, je mehr die Unschuld entweder die des Kindes ist, das noch nicht in die überall mit Schuld befleckte Verwirrung der Geschichte sich eingelebt hat, das noch nicht durch eigene Tat schuldig geworden ist; oder je mehr die Unschuld die selbstbewußte Hoheit der Sittlichkeit ist, die sich von dem allgemeinen Verderben befreit hat. Dorthin gehört z. B. der *Bethlehemitische Kindermord*, den die Maler so gern gemalt haben, den Marini besungen hat. Ähnliches kann in der Form feinerer Barbarei sich darstellen, wie Sue in seiner *MATHILDE* die niederträchtigen Quälereien geschildert hat, mit denen Mademoiselle de Maran die kleine Mathilde systematisch unter dem Schein abmartert, ihr eine gewissenhafte, sorgfältige Erziehung zu geben. Wie grenzenlos brutal ist jenes Ungeheuer in der Szene, wo sie, im Bett liegend, der Kleinen ihr schönes Haar abschneidet! In der berühmten Chouette der Pariser Mysterien hat Sue nur einen schon karikierten, ins Grobe gezeichneten Abklatsch dieser diabolischen Egoität gegeben. - Den Kontrast der Majestät selbstbewußter Freiheit mit der Brutalität finden wir besonders 240 durch die *Passionsgeschichte* Christi zum Gegenstande der Kunst gemacht. In der antiken Kunst war dieser Gegensatz noch nicht hervorgetreten. Niobe, Dirke, Laokoon waren durch Hybris; Ödipus, Orestes durch unfreiwillig freiwilliges Handeln schuldig; Marsyas, dem Gotte gegenüber ebenfalls durch Hybris schuldig, kann uns durch die Art seiner Strafe Mitleiden erregen, weil es unsern heutigen Gefühlen widersagt, daß ein Gott selber, auch wenn er berechtigt ist, eine solche Strafe vollzieht, seinem überwundenen Gegner mit einem Messer die Haut abzustreifen. Antike Darstellungen auf Reliefs mildern daher auch diese brutale Anschauung dadurch, daß sie den Apollo mit dem Messer auf den an einen Baumstamm gebundenen Marsyas nur zu schreiten lassen. In der Passion Christi aber erblicken wir den diametralen Gegensatz der Unschuld zur Brutalität, die ihr in feinem und größern Formen gegenübertritt. Früh hat die Malerei diesen Kontrast ergriffen, und die ältere deutsche Schule vornehmlich hat sich angelegen sein lassen, den Pharisäern, Schriftgelehrten und Kriegsknechten recht brutal diabolische Physiognomien zu geben." Von der Geschichte Christi aus wurde dieser Kontrast in der Geschichte der Märtyrer und Heiligen nach allen Seiten hin weiter entwickelt. In tausendfachen Schattierungen wurde hier die Verspottung Christi durch die Kriegsknechte, die ihn mit Ruten strichen, mit Dornen krönten, ihm sein Kreuz zu tragen auferlegten, wiederholt. Das Kneipen mit glühenden Zangen, das Annageln an das Kreuz, bei Petrus sogar mit dem Kopf nach unten, das Braten auf einem Rost, das Schinden der Haut, das Ausreißen der Gedärme, das Köpfen, das Auszerren der Glieder auf Folterbänken, das Sieden in Öl, das Eingraben in die Erde usw. sind Brutalitäten, die ästhetisch nicht weniger als ethisch den Fluch verdienen. Sosehr auch das Genie der Künstler bemüht gewesen ist, diese Stoffe mit den Forderungen der Schönheit zu versöhnen, so selten ist dies doch wirklich gelungen. Man sage nicht, daß ein Schlachtgemälde uns doch auch das Schauspiel des Mordes und der Todesqual in mannigfaltigen Gestalten darbiete. In der Schlacht tritt Gewalt der Gewalt gegenüber; der Krieger kämpft mit dem Krieger; der Angegriffene ist zugleich der Angreifende. Dennoch wird der Maler mit den Schrecken des Krieges haushälterisch verfahren; er wird uns Verwundete und Sterbende aller Art malen, allein gewisse Verstümmelungen wird er unserer Anschauung darzubieten Anstand nehmen. Auch die antike Malerei hat das Schreckliche ungeschont dargestellt, allein nur das Notwendige, von welchem Goethe in der Betrachtung der Philostratischen Gemälde sagt, daß es das

Schickliche sei. Bd. 39, S. 65, äußert er bei Gelegenheit der Zerfleischung des Abderos: »In diesen Bildern finden wir das Bedeutende niemals vermieden, sondern vielmehr dem Zuschauer mächtig entgegengebracht. So finden wir die Köpfe und Schädel, welche der Straßenräuber am alten Baum als Trophäen aufgehängt; ebensowenig fehlen die Köpfe der Freier Hippodamias am Palaste des Vaters aufgesteckt; und wie sollen wir uns bei den Strömen Blutes benehmen, die in so manchen Bildern mit Staub vermischt hin und wieder fließen und stocken. Und so dürfen wir wohl sagen, der höchste Grundsatz der Alten war das Bedeutende, das höchste Resultat einer glücklichen Behandlung aber das Schöne. Und ist es bei uns Neuern nicht derselbe Fall? Denn wo wollten wir in Kirchen und Galerien die Augen hinwenden, nötigten uns nicht vollendete Meister so manches widerwärtige Martyrtum dankbar und behaglich anzuschauen.« Ein ästhetischer Gegenstand kann die Brutalität, welche den wehrlosen Heiligen ausgesuchte Leiden bereitet, nur insofern werden, als die Darstellung den Sieg der innern Freiheit über die äußere Gewalt zur Erscheinung bringt. Die Henker müssen daher muskulöse Körper, harte, fühllose Gesichter, grinsende Mienen haben, mit ihrem gräßlichen Geschäft persönlich in Einklang zu stehen, während die Gestalt und das Antlitz der Heiligen uns durch Würde und Schönheit fesseln muß. Die Ohnmacht der Brutalität über die Freiheit muß durch die Verklärung der Physiognomie, durch den Adel in der Haltung der Gemarterten sich zweifellos herausstellen. Die selbstgewisse Majestät des Glaubens muß der Banden und der Qualen, des Todes und Hohnes, man kann nicht einmal sagen, spotten, weil dies noch eine gewisse Befangenheit, eine Endlichkeit der Entgegensetzung in sich schließen würde, sondern sie muß schlechthin darüber hinaus sein und im Erleiden und Empfinden des Schmerzes triumphieren. Im Anblick solcher erhabenen Ruhe muß das Graunvolle der brutalen Handlungen als ein Nichts verschwinden. Ohne diesen Untergang des Entsetzlichen in der Größe und Macht der göttlichen Gesinnung wird die Anschauung einer bloßen Henkerarbeit unerträglich, und mit diesem Greuelanblick peinigen uns diejenigen Maler und Bildhauer sogleich, die uns Christus, die Apostel und die Heiligen als Irokesen darstellen, welche sich selbst damit ergötzen, den Qualen, mit denen ihre Feinde sie martern, den Trotz einer abstrakten Unempfindlichkeit entgegenzusetzen. Die Unsterblichkeit des für die absolute Wahrheit opferfreudigen Geistes muß die Grausamkeit in sich aufzehren. Und doch sind solche Szenen für die bildende Kunst durch ihre effektvollen Kontraste noch immer günstiger als für die Poesie, denn das Bild oder die Gruppe gibt uns mit einem Male, was, durch die Breite der Beschreibung hindurchgezerrt, uns nur noch abstoßender berühren kann. Es scheint dies dem Lessingschen Kanon zuwider zu sein, allein jeder, der jene Legenden des Mittelalters kennt, in denen die Martyrien von Heiligen mit protokollartiger Gründlichkeit beschrieben sind, wird uns beipflichten; es gibt kaum etwas langweilig Häßlicheres. Manche Stoffe aus dieser Region sind bei den Malern von jeher außerordentlich beliebt gewesen, weil sie Gelegenheit zu grellen Kontrasten darbieten, stehen aber an einer bedenklichen Grenze und sind deshalb auch häufig genug bei der Ausführung ins Häßliche verfallen. Wie mancher Maler hat den Bethlehemitischen Kindermord zu einer scheußlichen Schlächtereierstellung! Wie mancher hat die Herodias gemalt, nicht als ob sie das blutige Haupt eines Märtyrers, sondern als ob sie einen Blumenstrauß oder in der Schüssel gar ein leckeres Gericht trüge! Das Mittelalter fühlte hier eine Lücke, daß Jugend, Schönheit, Weltlust, Leichtsinn so fühllos der Würde, Entsagung, Gottergebenheit, Ausdauer sollte entgegentreten können, und erfand daher eine Liebesgeschichte der schönen Tänzerin zu dem Propheten, der sie ver-

schmähet hatte und an welchem sie nun durch seinen Tod sich rächen wollte.

Um an der Brutalität das Krasse der Erscheinung zu sänftigen, wird ein Zusammenhang des Gewalttätigen mit der Gerechtigkeit immer die günstigste Situation bleiben, weil sie den Gedanken der bloßen Willkür und Zufälligkeit entfernt. Wir haben vorhin aufmerksam gemacht, wie die antike Kunst den schwarzen Faden der Schuld in solchen Fällen festgehalten hat. Die Bildhauer Apollonios und Tauriskos haben in der berühmten Gruppe des *Farnesischen Stieres*, die sich jetzt zu Neapel befindet, die Dirke dargestellt, wie Amphion und Zethos sie an die Hörner eines Stieres binden, der bereits zum gliederzerschmetternden Lauf sich emporbäumt. Wie schön ist dies Weib! Aber ihre Schönheit rührt nicht die kraftvollen Jünglinge. Diese haben auch nicht etwa Freude an ihrem brutalen Werk, sondern sie üben nach antiken Begriffen eine Pflicht aus, die Rache für ihre Mutter. Sie tun dasselbe, was Apollon und Artemis, wenn sie die Kinder der Niobe töteten. Der Mangel der sogenannten *poetischen Gerechtigkeit* wird daher von uns als eine unverantwortliche Brutalität empfunden werden. Die moderne französische Tragik nach ihrem Grundsatz, *le laid c' est le beau*, hat es auch hieran nicht fehlen lassen. In einem Trauerspiel, *LE ROI s' AMUSE* (»Der König amüsiert sich«), hat 244 z. B. Victor Hugo diesen Fehler gemacht. Der Majestät eines schönen und ritterlichen Königs, Franz I., hat er hier in Triboulet einen häßlichen und buckligen Narren entgegengestellt. Den König degradiert er aber zu einem wahren liederlichen Lumpen, der jeder Schürze den Hof macht und verkleidet bis in die unsaubersten Kneipen selbst den gemeinsten Schenker mädchen nachläuft. Ein solcher König ist kein König, denn von der Orgie an, in welcher wir ihn zuerst kennenlernen, bis zu dem ekelhaften Abenteuer in der Spelunke, worin er ermordet werden soll, ist auch nicht eine Spur edlen Wesens an ihm zu entdecken. Dieser Triboulet aber, der so giftige Impromptus auf jedermann schleudert, der so boshafte Ratschläge gibt, der den unglücklichen St. Vallier seiner vom Könige geschändeten Tochter halber verhöhnt, soll doch zugleich ein zärtlicher Vater sein und neben seinem Narrentum, das er nur als Gewerbe betreibt, ein wahrhaft priesterliches, humanes Bewußtsein besitzen. Er hat zu seinem Unglück eine schöne Tochter, die dem Könige gefällt. Der König, der sie in der Kirche gesehen, weiß nicht, daß Blanche die Tochter seines Hofnarren ist. Verkleidet schleicht er ihr nach. Höflinge, von Triboulets Sarkasmen beleidigt, überfallen seine Tochter, knebeln sie, rauben sie und führen sie dem Könige zu, der sie, die Weinende und Flehende, in sein Kabinett nimmt, dessen Tür verschließt und sie *con amore* schändet, während eben diese Tür von den Höflingen bewacht und gegen den ahnungsvoll auf sie eindringenden Triboulet verteidigt wird. Kann man sich eine brutalere Situation ersinnen? Nun will der Narr den König von einem Zigeuner Saltabadil für zwanzig Goldstücke ermorden lassen, der aber durch Zufall und Wirrnis Triboulets Tochter ermordet, welche den König liebt, obwohl er sie ihrer Ehre beraubt hat. Saltabadil steckt die Leiche in einen Sack; Triboulet setzt darin die Leiche des Königs voraus und will den Sack in die Seine werfen. Jedoch, seine Rache recht zu ersättigen, will er den 245 Cernordeten noch einmal sehen. In der pechfinstern Nacht wäre dies freilich unmöglich, allein der gefällige Dichter läßt sofort ein Gewitter heraufziehen, mit dem Schein seiner Blitze zuweilen zu leuchten. Triboulet schneidet den Sack mit einem Dolch auf und erkennt seine Tochter, die noch ~twas lebt und, mit halbem Leibe im Sack steckend, noch einige rührende Reden hält, voll sentimentaler Leidenschaft für den König, der in der Kneipe hatte ermordet werden sollen, wohin er sich gestohlen, um bei der Schwester des Zigeuners, Magelone, die Nacht zuzubringen. Hierauf stirbt sie; ein herbeieilender Chi-

rurg erklärt dem Vater mit handwerksmäßiger Sentenz, daß seine Tochter nun wirklich tot sei, worauf Triboulet sich nicht einmal ermordet, sondern nur die Besinnung verliert, während der König, durch Magelone vom Tode errettet, unbekannt mit den Vorgängen um sich herum, ausgeschlafen und trällernd von dannen geht! Diese Straflosigkeit ist offenbar die ärgste Brutalität in diesem Schauspiel, das so recht eine Musterkarte von Gemeinheiten. Es würde uns zu weit führen, wollten wir uns noch auf andere Dramen dieses Dichters einlassen, und wir begnügen uns mit der Bemerkung, daß seit Victor Hugo die Verletzung der poetischen Gerechtigkeit bei den Franzosen nichts Seltenes geworden ist. Eine der glänzendsten Rollen der Rachel ist die der Adrienne Lecouvreur, welche Scribe eigens für sie geschrieben. Adrienne, eine Schauspielerin, welcher der Marschall von Sachsen den Hof macht, empfängt von der eifersüchtigen Geliebten desselben, einer verheirateten Herzogin, einen vergifteten Blumenstrauß, der sie richtig tötet, während die Frau Herzogin frei ausgeht. Die eigentliche Pointe dieses Stücks ist aber nicht einmal diese Dissonanz, sondern die pathologisch exakte Darstellung des Sterbens der Unglücklichen. Alle Phasen, welche das Gift bewirkt, werden in ihren gräßlichen Übergängen bis zum Aushauchen des letzten Seufzers nur zu korrekt vorgeführt. [...]

Obschon es unsere Aufgabe ist, den Begriff des Häßlichen zu entwickeln, so wollen wir doch nicht anstehen, zu bekennen, daß es uns, bei allem wissenschaftlichen Mut, unmöglich fällt, uns noch in diejenige Form des Brutalen zu vertiefen, welche durch die Verbindung der Grausamkeit mit der Wollust und durch die Unnatur der Wollust entsteht. Die Annalen der Kunstgeschichte sind leider überreich an solchen Produkten. Wir begnügen uns, aus der deutschen Literatur nur an Lohensteins AGRIPPINA zu erinnern.^V Notzucht, gröbere und feinere, ist natürlich die Lieblingsbrutalität auf diesem Gebiet.

Das Brutale kann auch ins Komische gewendet werden.

Diese Wendung wird als Parodie am gewöhnlichsten sein, wie in neuerer Zeit die Münchener FLIEGENDEN BLÄTTER das Brutale in Bänkelsängerballaden und in kleinen tragikomödisehen Aktionen oft köstlich persifliert haben und die Marionettentheater zu Paris und London^{III} mit solcher Parodie die Unnatur der Situationen und das geschraubte, falsche Pathos, worin die Tragödie epochenweise verfiel, absichtlich geißelten. Jedoch kann die komische Wendung auch ohne Parodie möglich werden. Der RAUB DER SABINE-RINNEN ist an sich eine Gewalttat; der plötzliche Überfall der Jungfrauen ist brutal; indem hier aber das Urverhältnis der Geschlechter interveniert, mildert sich Angst und Schrecken! Die Bildhauer und Maler haben diesen Vorfall daher sehr gern dargestellt, weil sie durch ihn Gelegenheit haben, die erschreckten Mienen zugleich mit dem Ausdruck süßen Erbangens, das Sträuben der Scham mit unwillkürlicher Hingebung zu verschönen; von den kühnen Römern geraubt zu werden, ist am Ende nicht zu unangenehm. Ähnlich verhält es sich mit dem Raub der Proserpina, mit der Entführung der Europa usw. Wenn Reineke das Weib Isegrimms vor dessen Augen auf dem Eise 247 notzüchtigt, so ist das unbedingt brutal, wird aber durch die nähern Umstände komisch.^t Auch gibt es manche Handlungen, die gewalttätig sind, ohne brutal genannt werden zu können; diese können nur als komischer Gegenstand der Kunst werden; dahin gehören all jene Bilder der niederländischen Schule, welche uns *Zahnbrecher* darstellen, wie sie mit einfältigen Jungen, die ganz ungebärdig schreien, oder mit Bauern hantieren, die sich wie arme Sünder zu einer Hinrichtung anschicken. -

Guido Adler

Der Stil in der Musik

Leipzig 1907: Breitkopf & Härtel, 4-18

Einleitung.

Mit den vorliegenden Erörterungen sollen Beiträge gegeben werden zur Untersuchung über die Prinzipien der Stilbehandlung, die Arten musikalischen Stiles und in weiterer Folge über die geschichtlichen Etappen der stilistischen Entwicklung der Tonkunst. Bisher war dieses Forschungsgebiet arg vernachlässigt, fast ganz beiseite gelassen. Es herrschen da chaotische Zustände, ein Wirrwarr der Auffassungen, die sich dort und da in den verschiedensten Werken der musikalischen Literatur zerstreut finden. Eine einheitliche Behandlung ist bisher noch nicht versucht worden. Und doch besteht darin das Um und Auf kunstwissenschaftlicher Betrachtung und Behandlung, die Stilbestimmung ist die Achse kunstwissenschaftlicher Erkenntnis. Die Stilfragen sind das Sublimat aller theoretischen und historischen Untersuchungen und Feststellungen. Es ist also begreiflich, daß unsere im Sinne moderner wissenschaftlicher Forschung junge Disziplin zu den Stilproblemen bisher nur zaghaft Stellung genommen hat, sie nur rein im Vorbeigehen, im Vorbeihuschen behandelte und ihre Lösung kaum versuchte. Welche Widersprüche sind allenthalben zu finden, wie wenig klar und präzise sind die Fassungen, wie willkürlich die Herausnahme und Aufstellung der Kriterien behufs Erfassung dieser Probleme! Wir kennen noch nicht den Bruchteil der stilbildenden Momente, der leitenden Prinzipien, nicht die Ursachen und Zusammenhänge der Stilwandlungen, der Vervollkommnung, der Hochblüte und des Niederganges der einzelnen (I)Stilepochen und Schulen. Wir stehen am Anfang dieser Untersuchungen.

Meine Absicht geht dahin, zur Klärung der Begriffe und Anschauungen, zur Klarstellung der Stilfragen beizutragen, zu ihrer weiteren Verfolgung anzuleiten, das Fundament der Stilgeschichte abzugrenzen, das Auf und Ab der Stilbewegungen zu beleuchten und zu ergründen. Es soll nicht eine detaillierte Stilgeschichte gegeben werden, denn hierzu ist die Zeit noch nicht gekommen, sondern die Hauptzüge stilkritischer Behandlung sollen festgestellt werden. Es ist nur möglich, das Allgemeine der Stilunterschiede zu betrachten und festzustellen, eine Art »Rahmengesetz« (wie der Jurist sagt) zu schaffen, innerhalb dessen die zukünftige Forschung sich zu bewegen hätte und die Ausführung der Thesen zu verfolgen wäre. Dazu sind wir wohl jetzt in die Lage gesetzt, da uns die Gesamtausgaben der großen Meister fast vollständig vorliegen und die -Denkmäler der Tonkunst- instinktiv oder bewußt auf die Veröffentlichung von Werken gerichtet werden, die für die Stilbehandlung und den Werdegang der Stilarten von Bedeutung sind.

Für die historische Stilbetrachtung bilden auch die Werke zweiter und dritter Ordnung ein kaum zu entbehrendes entwicklungsgeschichtliches Bindeglied, eine Vermittlung der Arten und Formen. Nicht nur die Heroen sind die Stil-schaffenden, nicht sie sind die , Väter- einer Stilgattung, wie sich diese irrtümliche Behauptung von Handbuch zu Handbuch fortschleppt, sondern in der Geschichte der Musik sind es gerade oft die »kleinen« Meister, deren Namen in den Grundrissen der Musikgeschichte nicht fett gedruckt oder gar nicht verzeichnet sind, die die Bausteine für ein Stilgebäude zusammentragen, während die großen Personen der Geschichte ihnen den Abschluß, die Krönung geben. Ob dies in der Geschichte der bildenden Künste sich auch so

verhält, möchte ich im Gegensatz zu den Aufstellungen der (3) zeitgenössischen Wissenschaft der bildenden Künste nur mutmaßen. Es wird heute allenthalben ein fast heuchlerischer Heroenkult betrieben, der der Bequemlichkeit, den blinden Trieben der großen Masse auf musikalischem Gebiet Entstehung und Verbreitung dankt. Groß-, Klein- und Mittelmeister kommen dann zu ihrem Rechte, wenn in solchen Stilfragen die allgemein verbindenden Züge betrachtet werden. Solche generelle Um- und Rückschau kann und darf also nicht Namen zusammenpfropfen, sondern nur den Zusammenhalt, das Zusammenführen stilistischer Qualitäten zum Hauptzweck, zum Hauptinhalt ihrer Untersuchungen machen. Wenn sich solche Bildungen dann in einer oder mehreren Persönlichkeiten gleichsam als ihren Hauptrepräsentanten zuspitzen, so tritt fast regelmäßig schon bei diesem oder jenem dieser Gruppe oder fast immer in den Werken des genialsten oder vorgeschrittensten dieser Gemeinschaft eine Umbildung zu einer anderen Stilrichtung ein, worüber wir uns noch Rechenschaft legen wollen. In dem Knäuel künstlerischer Erscheinungen gilt es den roten Faden der Geschichte aufzudecken und da ist es nötig, alle Untersuchungen auf möglichst einfache Grundlagen zurückzuführen, auf denen sich dann leichter kombinierte Gebäude errichten lassen, wie sie den vielverschlungenen Wandelpfaden der Kunstgeschichte entsprechen.

Der Prüfstein für alle noch so schwierigen, komplizierten Untersuchungen ist die Möglichkeit der Ableitung klarer Endresultate, die sich in wenigen Worten zusammenfassen lassen. Dies ist nichts weniger als gleichbedeutend mit der Aufstellung von Schlagworten, mit denen gerade auf unserem Gebiete allzu oft operiert wird, wie dies etwa mit der Kennzeichnung der Barocke und der Renaissance in der bildenden Kunst geschehen ist. Diesem Vorgang sollten die Untersuchungen über musikalische Stilistik möglichst ausweichen. Soviel zur Kennzeichnung der Absichten, deren Ausführung großen Schwierigkeiten (4) begegnet. Dieser ist sich der Verfasser wohl bewußt. Eine Reihe Fragen wird offen bleiben, auf die hinzuweisen gerade eine der Aufgaben dieser Untersuchungen sein soll. Indem sich unsere Forschungen vorzüglich den Stilprinzipien, Stilarten und Stilperioden der Musik zuwenden, können sie zugleich auch als eine Einführung in Wesen und Geschichte der Tonkunst und in musikhistorische Betrachtungsweise angesehen werden.

Stilprinzipien.

I.

Wie jedes Kunstwerk als eine Funktion der geistigen und Gemütskräfte eines Künstlers und seiner Zeit angesehen werden kann, als eine -Funktion der Werte«, wie Gottfried Semper sagt, der Werte, die im Werke enthalten sind, in ihm zur Erscheinung gelangen, so kann die Art und Weise, wie sich der Künstler mitteilt, wie der Künstler seine Stimmungen und Gedanken faßt, als sein Stil, als der Stil des betreffenden Erzeugnisses bezeichnet werden.

Der Griffel (*»stilus«*), mit dem der Künstler seine Gedanken zum Ausdruck bringt, bekommt da eine metaphorische, symbolische Bedeutung, in der deutschen Sprache des 14. Jahrhunderts mit dem Worte »Ticht« bezeichnet, die »tichterische« Fassung, die Schreibweise, das eigentümliche Gepräge der dichterischen, der künstlerischen Mitteilung, die, wie in Dichtkunst, so in Tonkunst, Architektur und den übrigen Künsten in die Erscheinung tritt. Der Definitionen könnte man eine große Zahl aufstellen und jede wäre unzulänglich, wie dies fast immer mit den Begriffserklärungen der Fall ist. So muß man sich mit Umschreibungen begnügen. Der Stil ist das Zentrum künstlerischer

Behandlung und Erfassung, er erweist sich, wie Goethe sagt, als eine Erkenntnisquelle von viel tieferer Lebenswahrheit, als die bloß sinnliche Beobachtung und Nachbildung. Er ist der Maßstab, nach dem alles im Kunstwerk bemessen und beurteilt wird. So bezeichnet man die Kunst der Darstellung schlechtweg als (6) »Stilistik« und nennt ein Werk • stilhalt-, wenn es in einem ausgeprägten Stile gehalten und gesetzt ist. Im Gegensatz hierzu nennen wir ein Werk • stillos < oder -stilwidrig-, wenn die Haltung des Ganzen oder einzelner Teile nicht solchen Anforderungen, Annahmen oder Erwartungen entspricht.

Wie der Künstler als Glied der ihn umgebenden Gesellschaft in und aus seiner Zeit schafft, so hängen Idee, Kraft, Stoff, Auswahl und Verwendung der Mittel nicht allein von dem Produzierenden, seiner Eigenanlage, seiner Energie ab, sondern auch von den Erfordernissen und Möglichkeiten seiner Zeitgenossenschaft und ihrem inneren Zusammenhange mit dem Vorangegangenen. Selbst der kühnste Neuerer steht in organischer Abhängigkeit von der Grundstimmung seiner Zeitgenossenschaft, wenn anders seine Kunst einen Stilcharakter und einen Charakterstil erreichen soll, der an sich von Wert ist und für den Fortgang der Kunst Bedeutung gewinnen will. Auch das - Kunstwerk der Zukunft«, wie Richard Wagner sein musikalisches Drama bezeichnete, war für die Zeitgenossen geschaffen, als ein Glied, das sich in die Kette der musikdramatischen Erscheinungen organisch einfügte und sich auch allgemein Anerkennung verschaffte, als Wagner lebte und schuf. Experimente fallen ab, wenn sie sich außerhalb des organischen Versuchsfeldes stellen; sie bilden dann höchstens einen Materialbeitrag für einen neu auszubildenden Stil.

Man kann alle im organischen Entwicklungsgang gelegenen, bedingenden Faktoren des Kunstschaffens als die *objektiven* Erfordernisse des Kunststiles bezeichnen, denen die aus der individuellen Anlage des Künstlers stammenden stilschaffenden Momente als *subjektive* gegenüberstehen. Beide sind im Kunstwerke selbst untrennbar verbunden. Die These, daß der Stil seine Begründung in der Objektivität des künstlerischen Bildens habe (Eduard Hanslick), ist dahin (7) zu verstehen, daß das höchstpersönliche Schaffen des Künstlers, aus dem einzig das Werk hervorgeht, eben auf dem Boden des allgemeinen Kunstwollens erstanden ist, wie es den Stimmungen und Regungen seiner Zeit entspricht, aus ihnen sich zu einer Höhe erhebt, die von vielen Kunstempfindenden und Kunstgenießenden erst erklommen werden muß - aber immer nur von dem Standpunkt erreicht werden kann, auf dem sie stehen.

Die allgemeine Anschauung der Zeit und die besondere Richtung in der Darstellungsweise des einzelnen Künstlers müssen sich begegnen, müssen aus einer Bewegung hervorgehen und da schlägt es nicht, wenn die erstere erst allmählich herangebildet werden muß oder wenn die Wirksamkeit einer neuen oder einer vollausgebildeten Kunstrichtung sich erst allmählich zur Geltung bringen kann oder in ihren Nachwirkungen und in ihrer Einwirkungskraft gar erst in einer nachfolgenden Zeitepoche stärker wäre, als zur Zeit, da sie entstand und geboten wurde. Solch ein Beispiel bietet uns das Schicksal der Kunst von J. S. Bach.

Die vom Aesthetiker Theodor Lipps ausgehende wissenschaftliche Betrachtungsweise, der zufolge der Stil als Endergebnis des Abstraktionsbedürfnisses dem Naturalismus als Resultante des Einfühlungsdranges gegenübergestellt wird, hat für die Stilfragen der Musik eine untergeordnete Bedeutung, um so mehr da rein spekulative Erörterungen von uns möglichst in den Hintergrund

gedrängt werden. Schon die weitere Folge der genannten Aufstellung, daß die Kunst nicht mit naturalistischen, sondern mit ornamental-abstrakten Gebilden beginne, läßt sich auf die Musik nicht ohne weiteres übertragen, wenngleich es feststeht, daß die Schwelle wirklicher Kunstübung nur betreten werden kann, wenn die formale Ausgestaltung des Produktes als ein Wesensfaktor beobachtet und erfüllt ist. Ob dies aber in der Tonkunst vom Ornament ausgehen kann, erscheint sehr fraglich. Diese (8) Fragen könnten erst bei einem höheren Stande der musikalischen Ethnographie sachgemäß erörtert werden. Für unsere Stilbetrachtungen sind sie von sekundärer Bedeutung, festgestellt kann werden, daß der Stil gleicherweise von der Grundstimmung abhängt, in der sich Zeit und Künstler begegnen, und von dem Stande der Technik, den der Künstler übernimmt. Aber keines derselben schafft für sich allein den Stil, wie dies dort und da behauptet wird. Keines von beiden macht für sich den Stil aus, wie oft angenommen wird.

H. Taine (Philosophie der Kunst, S. 314) sieht den Stil geradezu als Äußerung des Charakters an. In verwandter Art, aber in einer anderen Absicht sprach G. L. de Buffon in seiner Akademierede vom Stil, den er als den Ausfluß des Höchstpersönlichen als das eigenste des Schriftstellers bzw. Künstlers bezeichnet. Weder Fülle der Kenntnisse, noch ausgezeichnete Tatsachen, noch auch neue Entdeckungen, sagt Buffon, sicherten die Unsterblichkeit; »ces choses sont hors de l'homme; le style est de l'homme même. Le style ne perd donc ni s'enlève, ni se transporte, ni s'altère : s'il est éternel, noble, sublime, l'auteur sera également admiré dans tous les temps.« Diese Dinge stehen außerhalb des Menschen, der Stil ist ein Teil seines Wesens. Der Stil kann daher weder entwendet, noch übertragen, noch geändert werden; ist er erhaben, edel, hoch, so wird der Schriftsteller zu allen Zeiten gleich bewundert werden.« Man könnte den Stil als ein künstlerisches Spiegelbild des - wie der Franzose sagt - »état d'âme«, der »température d'un temps« ansehen, des Seelenzustandes des Künstlers und seiner Zeit. In der Tat werden manche Stilarten nur mit Charakterbezeichnungen versehen: so der kräftige, energische, wahrhaftige, sensitive, elegische, vornehme Stil, hierher gehörte auch der pathetische, satirische, ironische, humoristische Stil. Solche und unzählige andere Bezeichnungen treffen diejenigen Eigenschaften, welche (8) im Charakter, der Charakteranlage des Schaffenden gelegen sind oder gerade in einzelnen seiner Werke in besonders scharfer Weise zum Vorschein kommen.

Entgegen den Allgemeinbezeichnungen des *stile nuovo*, *moderno*, der *ars nuova*, der *musica nuova* wurden einzelne Stilarten bei ihrem Entstehen geradezu mit solchen Charakterbezeichnungen versehen, wie z. B. das Barock mit »bizarro« »striuxjanie« als Titelvignette, während der Gattungsname des »Barock« erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts von den Franzosen eingeführt wurde, zwei Jahrhunderte nach der Installierung des Barockstiles in Italien. Auch in der Musik taucht solche Charakterbezeichnung für Stilnamen auf: so stellt Monteverdi drei Stilarten in seinen Kompositionen fest, lediglich nach der in ihnen hervortretenden Gemütsverfassung und gruppiert sie nach ihren Wesensunterschieden: *stile concitato*, *temperato*, *molle*.

Auch die Bezeichnung »Biedermeierstil« wurzelt in dem Charaktergrundzuge der Zeit und kann auf die Musik übertragen werden, wie dies Heinrich Rietsch mit Hinweis auf die in schlicht-biederer Art mit gleich-bemessener Vier- und Achttaktigkeit sich beschränken Lieder des 18. Jahrhunderts getan hat, die jedoch, wie wir sehen werden, im allgemeinen schon früher hervortritt. So taugte dieser Name wohl besser für Tonprodukte der »Biedermeierzeit« des 19. Jahrhunderts, so z. B. auf Werke des Wiener J. N. Hummel als eines Hauptrepräsentanten dieser Richtung. Hierbei kämen allerdings an-

dere stilbildende Momente mit in Betracht. Auch von anderen Musikhistorikern wurde instinktiv zu solchen Charakterbezeichnungen gegriffen, so z. B. von P. Martini für Komponisten des 18. Jahrhunderts, die im »*stile elecato*« oder »*maestoso*« schreiben; oder von Hugo Riemann für den in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Wien wirkenden G. Porsile, für dessen Kunst er den »einfach ausdrucksvollen Stil« reklamiert, für seine (9) Kunst und für die einiger ihn umgebender Künstler. Damit findet man wohl nicht das Auslangen, da in den verschiedensten Stilepochen solche Gruppen hervortreten, denen dieser Grundcharakter zukommt. Auch die Bezeichnung »großer Stil« wurzelt im Charakter des Künstlers. Allein hier greift die Bezeichnung schon in ein anderes Gebiet über: in das der technischen Ausführung, für die eine große Zahl von Stilnamen eingeführt wurde.

Eduard Hanslick will den Stil in der Tonkunst von Seite der musikalischen Bestimmtheiten schlechtweg als die vollendete Technik auffassen, wie sie im Ausdruck des schöpferischen Gedankens als Gewöhnung erscheint. Indem die künstlerische Haltung des Ganzen in der technischen Ausführung übereinstimmend bewahrt wird, entstehe der Stil. In der Tat findet man für den Begriff des Stils oft schlankweg den des »Satzes« unterschoben. Man spricht vom schlichten, überladenen, reinen, fehlerhaften Satz, vom polyphonen, homophonen Satz - also eine vollkommene Gleichstellung von »Satz« und »Stil«. Hier liegt der Gedanke zugrunde, daß in der technischen Ausführung das Wesen des Stiles liege. Sie ist aber nur eine Folge des notwendigen Anschlusses des werdenden Künstlers an die technischen Bedingungen und Voraussetzungen seiner Zeit, seiner Vorgänger und Genossen. So hoch auch ein Künstler steigen möge, so sehr er sich über das Niveau seiner mitschaffenden Umgebung erheben möge, auch in den höchsten Erhebungen hängt er aufs innigste mit den Grundbedingungen zusammen, die er vorfindet, von denen er ausgeht. Wenn Wölflin einerseits mit vollem Recht sagt, daß die Technik niemals einen Stil schaffe und andererseits zugesteht, daß das Hauptsächlichste des Stiles die Prinzipien der Komposition sind, < so liegt in diesem - wie H. St. Chamberlain sagen würde - s plastischen Widerspruche stillschweigend die Erkenntnis, daß die Technik stilbildend ist und ich möchte noch weiter gehen und (10) sagen: die Technik ist mitzeugend. Sieht man dies nicht bei den größten Genies in der Geschichte unserer Kunst? Die technische Arbeit rotiert weiter, sie fügt sich den Forderungen formaler Ausführung, sie wird förmlich zur Mechanik der Ausgestaltung. Zu ihrer Zeit mögen solche Werke die höchste Beglückung hervorgerufen haben, denn jeder Stil wird aus den Bedürfnissen der Zeit geschaffen. In der Folge verliert sich mannigfach die Wirkungskraft eines Stiles als Ganzes oder einzelner Züge desselben.

Wir wollen hier nicht mit dem Worte »schön« operieren, denn ein Kunstwerk mag seiner Zeit vollendet schön erscheinen und von den kommenden Generationen mögen sich dann nur wenige dieser Anschauung anschließen. Der Stil einer Epoche, einer Schule, eines Künstlers oder eines Werkes kann unabhängig von der begleitenden Vorstellung der Schönheit betrachtet und untersucht werden und gerade dem Historiker obliegt es, sich außerhalb der Schönheitsauffassung seiner Zeit zu stellen und die Stile unabhängig davon in ihrem Wesen zu erfassen, zu erforschen und zu erkennen. Er muß sich in den Charakter der Zeit und der Schaffenden einleben, er muß die kulturhistorische Begründung mit der psychologischen Beobachtungsweise verbinden. Er muß das Lebensgefühl der betreffenden Stilzeit erfüllen und darin begegnet er sich mit jedem Kunstaufnehmenden, Kunstgenießenden. Die stilistische Ausführung eines Kunstwerkes kann subjektiv empfunden werden, wenn das

Stilgefühl ausgebildet, die psychische Disposition für die »Annahmen« (nach der Lehre von Alexius Meinong) vorhanden ist.

Sie kann aber auch wissenschaftlich erkannt und erfaßt werden. Hierzu kommen nach den bisherigen Ausführungen folgende Momente in Betracht: der Weg der Erkenntnis ist entweder induktiv oder deduktiv, hier wird er doppelt beschritten. Den Stil erkennen wir aus der einheitlichen Erfassung eines Kunstwerkes, ferner aus der Vergleichung mit (I I) Erzeugnissen seiner Zeit, der umgebenden Schulen und Richtungen in Gegenwart und Vorgängerschaft. Notwendig ist die Erforschung des Ausdruckscharakters im Zusammenhang mit der Persönlichkeit des Künstlers und der Gemütsstimmung seiner Zeit, ferner der Bestimmung, für die das Werk geschaffen (die auch freie Selbstbestimmung sein kann) und endlich der spezifisch künstlerischen Qualitäten der äußeren Erscheinung, die natürlich mit den inneren Eigenschaften auf das innigste zusammenhängen. Diese äußeren Qualitäten beziehen sich in der Musik vorzüglich auf Tonalität und Rhythmus und auf deren Wechselbeziehungen in Melodik, Ornamentik, Harmonik und Polyphonie, ferner auf die koloristische Einbekleidung. Für die Verbindung der Tonkunst mit anderen Künsten kommen noch besondere Momente in Betracht. Dies alles umfaßt die Gesamtauffassung des Stiles eines Werkes, einer Gattung, einer zeitlichen oder örtlichen Gruppe von Werken (einer Schule), ferner der künstlerischen Arbeit eines Meisters (in verschiedenen Etappen). Der Stil durchdringt das Ganze, wie die Teile, bedingt und offenbart die einheitliche Erscheinung in Form und Ausdruck.

ADOLF LOOS

Ornament und Verbrechen (1908)

In: *Adolf Loos - Sämtliche Schriften 1897-1930*, münchen: herold druck- und verlagsgesellschaft

der menschliche embryo macht im mutterleibe alle entwicklungsphasen des tierreiches durch. wenn der mensch geboren wird, sind seine sinneseindrücke gleich denen eines neugeborenen hundes. seine kindheit durchläuft alle wandlungen, die der geschichte der menschheit entsprechen. mit zwei jahren sieht er wie ein papua, mit vier jahren wie ein germane, mit sechs jahren wie sokrates, mit acht jahren wie voltaire. wenn er acht jahre alt ist, kommt ihm das violett zum bewußtsein, die farbe, die das achtzehnte jahrhundert entdeckt hat, denn vorher waren das veilchen blau und die purpurschnecke rot. der physiker zeigt heute auf farben im sonnenspektrum, die bereits einen namen haben, deren erkenntnis aber dem kommenden menschen vorbehalten ist.

das kind ist amoralisch. der papua ist es für uns auch. der papua schlachtet seine feinde ab und verzehrt sie. er ist kein verbrecher. wenn aber der moderne mensch jemanden abschlachtet und verzehrt, so ist er ein verbrecher oder ein degenerierter. der papua tätowiert seine haut, sein boot, sein ruder, kurz alles, was ihm erreichbar ist. er ist kein verbrecher. der moderne mensch, der sich tätowiert, ist ein verbrecher oder ein degenerierter. es gibt gefängnisse, in denen achtzig prozent der häftlinge tätowierungen aufweisen. die tätowierten, die nicht in haft sind, sind latente verbrecher oder degenerierte aristokraten. wenn ein tätowierter in freiheit stirbt, so ist er eben einige jahre, bevor er einen mord verübt hat, gestorben.

der drang, sein gesicht und alles, was einem erreichbar ist, zu ornamentieren, ist der uranfang der bildenden kunst. es ist das lallen der malerei. alle kunst ist erotisch.

das erste ornament, das geboren wurde, das kreuz, war erotischen ursprungs. das erste kunstwerk, die erste künstlerische tat, die der erste künstler, um seine überschüssigkeiten los zu werden, an die wand schmierte. ein horizontaler strich: das liegende weib. ein vertikaler strich: der sie durchdringende mann. der mann, der es schuf, empfand denselben drang wie beethoven, er war in demselben himmel, in dem beethoven die neunte schuf. aber der mensch unserer zeit, der aus innerem drange die wände mit erotischen symbolen beschmiert, ist ein verbrecher oder ein degenerierter. es ist selbstverständlich, daß dieser drang menschen mit solchen degenerationserscheinungen in den anstandsorten am heftigsten überfällt. man kann die kultur eines landes an dem grade messen, in dem die abortwände beschmiert sind. beim kinde ist es eine natürliche erscheinung: seine erste kunstäußerung ist das bekritzeln der wände mit erotischen symbolen. was aber beim papua und beim kinde natürlich ist, ist beim modernen menschen eine degenerationserscheinung.

ich habe folgende erkenntnis gefunden und der welt geschenkt: *evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentes aus dem gebrauchsgegenstände*. ich glaubte damit neue freude in die welt zu bringen, sie hat es mir nicht gedankt. man war traurig und ließ die köpfe hängen. was einen drückte, war die erkenntnis, daß man kein neues ornament hervorbringen könne. wie, was jeder neger kann, was alle völker und zeiten vor uns ge-

konnt haben, das sollten allein wir, die menschen des neunzehnten jahrhunderts, nicht vermögen? was die menschheit in früheren jahrtausenden ohne ornament geschaffen hatte, wurde achtlos verworfen und der vernichtung preisgegeben. wir besitzen keine hobelbänke aus der karolingerzeit, aber jeder schmarren, der auch nur das kleinste ornament aufwies, wurde gesammelt, gereinigt und prunkpaläste wurden zu seiner beherbergung gebaut. traurig gingen die menschen dann zwischen den vitrinen umher und schämten sich ihrer impotenz. jede zeit hatte ihren stil und nur unserer zeit soll ein stil versagt bleiben? mit stil meinte man das ornament. da sagte ich: weinet nicht. seht, das macht ja die gröÙe unserer zeit aus, daß sie nicht imstande ist, ein neues ornament hervorzubringen. wir haben das ornament überwunden, wir haben uns zur ornamentlosigkeit durchgerungen. seht, die zeit ist nahe, die erfüllung wartet unser. bald werden die straßen der städte wie weiße mauern glänzen! wie zion, die heilige stadt, die hauptstadt des himmels. dann ist die erfüllung da.

aber es gibt schwarzalben, die das nicht dulden wollten. die menschheit sollte weiter in der sklaverei des ornamentes keuchen. die menschen waren weit genug, daß das ornament ihnen keine lustgefühle mehr erzeugte, weit genug, daß ein tätowiertes antlitz nicht wie bei den papuas das ästhetische empfinden erhöhte, sondern es verminderte. weit genug, um freude an einer glatten zigarette zu empfinden, während eine ornamentierte, selbst bei gleichem preise, von ihnen nicht gekauft wurde. sie waren glücklich in ihren kleidern und waren froh, daß sie nicht in roten samthosen mit goldlitz wie die jahrmaktsaffen herumziehen mußten. und ich sagte: seht, goethes sterbezimmer ist herrlicher als aller renaissanceprunk und ein glattes möbel schöner als alle eingelegten und geschnitzten museumstücke. die sprache goethes ist schöner als alle ornamente der pegnitzschäfer.

das hörten die schwarzalben mit mißvergnügen und der staat, dessen aufgabe es ist, die völker in ihrer kulturellen entwicklung aufzuhalten, machte die frage nach der entwicklung und wiederaufnahme des ornamentes zu der seinen. wehe dem staate, dessen revolutionen die hofräte besorgen! bald sah man im wiener kunstgewerbemuseum ein büffet, das "der reiche fischzug" hieß, bald gab es schränke, die den namen "die verwunschene prinzessin" oder einen ähnlichen trugen, der sich auf das ornament bezog, mit welchem diese unglücksmöbel bedeckt waren. der österreichische staat nimmt seine aufgabe so genau, daß er dafür sorgt, daß die fußlappen aus den grenzen der österreichischungarischen monarchie nicht verschwinden. er zwingt jeden kultivierten zwanzigjährigen mann drei jahre lang an stelle der gewirkten fußbekleidung fußlappen zu tragen. denn schließlich geht eben jeder staat von der voraussetzung aus, daß ein niedrig stehendes volk leichter zu regieren ist. nun gut, die ornamentseuche ist staatlich anerkannt und wird mit staatsgeldern subventioniert. ich aber erblicke darin einen rückschritt. ich lasse den einwand nicht gelten, daß das ornament die lebensfreude eines kultivierten menschen erhöht, lasse den einwand nicht gelten, der sich in die worte kleidet: "wenn aber das ornament schön ist. ..!" mir und mit mir allen kultivierten menschen erhöht das ornament die lebensfreude nicht. wenn ich ein stück pfefferkuchen essen will, so wähle ich mir eines, das ganz glatt ist und nicht ein stück, das ein herz oder ein wickelkind oder einen reiter darstellt, der über und über mit ornamenten bedeckt ist. der mann aus dem fünfzehnten jahrhundert wird mich nicht verstehen. aber alle modernen menschen werden es. der vertreter des ornamentes glaubt, daß mein drang nach einfachheit einer kasteiung gleichkommt. nein, verehrter herr professor aus der

kunstgewerbeschule, ich kasteie mich nicht! mir schmeckt es so besser. die schauengerichte vergangener jahrhunderte, die alle ornamente aufweisen, um die pfauen, fasane und hummern schmackhafter erscheinen zu lassen, erzeugen bei mir den gegenteiligen effekt. mir grauen gehe ich durch eine kochkunstausstellung, wenn ich daran denke, ich sollte diese ausgestopften tierleichen essen. ich esse roastbeef. der ungeheuere schaden und die verwüstungen, die dieneuerweckung des ornamentes in der ästhetischen entwicklung anrichtet, könnten leicht verschmerzt werden, denn niemand, auch keine staatsgewalt, kann die evolution der menschheit aufhalten! man kann sie nur verzögern. wir können warten. aber es ist ein verbrechen an der volkswirtschaft, daß dadurch menschliche arbeit, geld und material zugrunde gerichtet werden. diesen schaden kann die zeit nicht ausgleichen.

das tempo der kulturellen entwicklung leidet unter den nachzüglern. ich lebe vielleicht im jahre 1908, mein nachbar aber lebt um 1900 und der dort im jahre 1880. es ist ein unglück für einen staat, wenn sich die kultur seiner einwohner auf einen so großen zeitraum verteilt. der kaiser bauer lebt im zwölften jahrhundert. und im jubiläumsfestzuge gingen völkerschaften mit, die selbst während der völkerwanderung als rückständig empfunden worden wären. glücklich das land, das solche nachzügler und marodeure nicht hat. glückliches amerika! bei uns gibt es selbst in den städten unmoderne menschen, nachzügler aus demachtzehnten jahrhundert, die sich über ein bild mit violetten schatten entsetzen, weil sie das violett noch nicht sehen können. Ihnen schmeckt der fasan besser, an dem der koch tagelang arbeitet, und die zigarette mit renaissance ornamenten gefällt ihnen besser als die glatte. Und wie stehts auf dem lande? kleider und hausrat gehören durchaus früheren jahrhunderten an. der bauer ist kein christ, er ist noch ein heide.

die nachzügler verlangsamen die kulturelle entwicklung der völker und der menschheit, denn das ornament wird nicht nur von verbrechern erzeugt, es begeht ein verbrechen dadurch, daß es den menschen schwer an der gesundheit, am nationalvermögen und also in seiner kulturellen entwicklung schädigt. wenn zwei menschen nebeneinander wohnen, die bei gleichen bedürfnissen, bei denselben ansprüchen an das leben und demselben einkommen verschiedenen kulturen angehören, kann man, volkswirtschaftlich betrachtet, folgenden vorgang wahrnehmen: der mann des zwanzigsten jahrhunderts wird immer reicher, der mann des achtzehnten jahrhunderts immer ärmer. ich nehme an, daß beide ihren neigungen leben. der mann des zwanzigsten jahrhunderts kann seine bedürfnisse mit einem viel geringeren kapital decken und daher ersparnisse machen. das gemüse, das ihm mundet, ist einfach in wasser gekocht und mit etwas butter übergossen. dem anderen mann schmeckt es erst dann gleich gut, wenn honig und nüsse dabei sind und wenn ein mensch stundenlang daran gekocht hat. ornamentierte teller sind sehr teuer, während das weiße geschirr, aus dem es dem modernen menschen schmeckt, billig ist. der eine macht ersparnisse, der andere schulden. do ist es mit ganzen nationen. wehe, wenn ein volk in der kulturellen entwicklung zurückbleibt. die engländer werden reicher und wir ärmer ...

noch viel größer ist der schaden, den das produzierende volk durch das ornament erleidet. da das ornament nicht mehr ein natürliches produkt unserer kultur ist, also entweder eine rückständigkeit oder eine degenerationerscheinung darstellt, wird die arbeit des ornamentikers nicht mehr nach gebühr bezahlt.

die verhältnisse in den gewerben der holzbildhauer und drechsler, die verbrecherisch niedrigen preise, die den stickerinnen und spitzen klöpplerinnen

bezahlt werden, sind bekannt. der ornamentiker muß zwanzig stunden arbeiten, um das einkommen eines modernen arbeitsers zu erreichen, der acht stunden arbeitet. das ornament verteuert in der regel den gegenstand, trotzdem kommt es vor, daß ein ornamentierter gegenstand bei gleichem materialpreis und nachweislich dreimal längerer arbeitszeit um den halben preis angeboten wird, den ein glatter gegenstand kostet. das fehlen des ornamentes hat eine verkürzung der arbeitszeit und eine erhöhung des lohnes zur folge. der chinesische schnitzer arbeitet sechzehn stunden, der amerikanische arbeiter acht. wenn ich für eine glatte dose so viel zahle wie für eine ornamentierte, gehört die differenz an arbeitszeit dem arbeiter. und gäbe es überhaupt kein ornament, - ein zustand, der vielleicht in jahrtausenden eintreten wird - brauchte der mensch statt acht stunden nur vier zu arbeiten, denn die hälfte der arbeit entfällt heute noch auf ornamente.

ornament ist vergeudete arbeitskraft und dadurch vergeudete gesundheit. so war es immer. heute bedeutet es aber auch vergeudetes material und beides bedeutet vergeudetes kapital. da das ornament nicht mehr organisch mit unserer kultur zusammenhängt, ist es auch nicht mehr der ausdruck unserer kultur.

das ornament, das heute geschaffen wird, hat keinen zusammenhang mit uns, hat überhaupt keine menschlichen zusammenhänge, keinen zusammenhang mit der weltordnung. es ist nicht entwicklungsfähig. was geschah mit der ornamentik otto eckmanns, was mit der van de veldes? stets stand der künstler voll kraft und gesundheit an der spitze der menschheit. der moderne ornamentiker aber ist ein nachzügler oder eine pathologische erscheinung. seine produkte werden schon nach drei jahren von ihm selbst verleugnet. kultivierten menschen sind sie sofort unerträglich, den anderen wird diese unerträglichkeit erst nach jahren bewußt. wo sind heute die arbeiten otto eckmanns? wo werden die arbeiten olbrichs nach zehn jahren sein? das moderne ornament hat keine eltern und keine nachkommen, hat keine vergangenheit und keine zukunft. es wird von unkultivierten menschen, denen die größe unserer zeit ein buch mit sieben siegeln ist, mit freuden begrüßt und nach kurzer zeit verleugnet.

die menschheit ist heute gesünder denn je, krank sind nur einige wenige. diese wenigen aber tyrannisieren den arbeiter, der so gesund ist, daß er kein ornament erfinden kann. sie zwingen ihn, die von ihnen erfundenen ornamente in den verschiedensten materialien auszuführen.

der wechsel der ornamente hat eine frühzeitige entwertung des arbeitsproduktes zur folge. die zeit des arbeitsers, das verwertete material sind kapitalien, die verschwendet werden. ich habe den satz aufgestellt: die form eines gegenstandes halte so lange, das heißt, sie sei so lange erträglich, so lange der gegenstand physisch hält. ich will das zu erklären suchen: ein anzug wird seine form häufiger wechseln als ein wertvoller pelz. die balltoilette der frau, nur für eine nacht bestimmt, wird ihre form rascher wechseln als ein schreibtisch. wehe aber, wenn man den schreibtisch so rasch wechseln muß wie eine balltoilette, weil einem die alte form unerträglich geworden ist, dann hat man das für den schreibtisch verwendete geld verloren.

das ist dem ornamentiker wohl bekannt und die österreichischen ornamentiker suchen diesem mangel die besten seiten abzugewinnen. sie sagen: "ein konsument, der eine einrichtung hat, die ihm schon nach zehn jahren unerträglich wird, und der daher gezwungen ist, sich alle zehn jahre einrichten zu lassen, ist uns lieber als einer, der sich einen gegenstand erst dann kauft, wenn der alte aufgebraucht ist. die industrie verlangt das millionen werden

durch den raschen wechsel beschäftigt." es scheint dies das geheimnis der österreichischen nationalökonomie zu sein; wie oft hört man beim ausbruch eines brandes die worte: "gott sei dank, jetzt haben die leute wieder etwas zu tun." da weiß ich ein gutes mittel! man zünde eine stadt an, man zünde das reich an und alles schwimmt in geld und wohlstand. man verfertige möbel, mit denen man nach drei jahren einheizen kann, beschläge, die man nach vier jahren einschmelzen muß, weil man selbst im versteigerungsamt nicht den zehnten teil des arbeits und materialpreises erzielen kann, und wir werden reicher und reicher.

der verlust trifft nicht nur den konsumenten, er trifft vor allem den produzenten. heute bedeutet das ornament an dingen, die sich dank der entwicklung dem ornamentiertwerden entzogen haben, vergeudete arbeitskraft und geschändetes material. wenn alle gegenstände ästhetisch so lange halten würden, wie sie es physisch tun, könnte der konsument einen preis dafür entrichten, der es dem arbeiter ermöglichen würde, mehr geld zu verdienen und weniger lang arbeiten zu müssen. für einen gegenstand, bei dem ich sicher bin, daß ich ihn voll ausnützen und aufbrauchen kann, zahle ich gerne viermal so viel wie für einen in form oder material minderwertigen. ich zahle für meine stiefel gerne vierzig kronen, obwohl ich in einem anderen geschäft stiefel um zehn kronen bekommen würde. aber in jenen gewerben, die unter der tyrannei der ornamentiker schmachten, wird gute oder schlechte arbeit nicht gewertet. die arbeit leidet, weil niemand gewillt ist, ihren wahren wert zu bezahlen.

und das ist gut so, denn diese ornamentierten dinge wirken nur in der schäbigsten ausführung erträglich. ich komme über eine feuersbrunst leichter hinweg, wenn ich höre, daß nur wertloser tand verbrannt ist. ich kann mich über den gschnas im künstlerhaus freuen, weiß ich doch, daß er in wenigen tagen aufgestellt, in einem tage abgerissen wird. aber das werfen mit goldstücken statt mit kieselsteinen, das anzünden einer zigarette mit einer banknote, das pulverisieren und trinken einer perle wirkt unästhetisch. wahrhaft unästhetisch wirken die ornamentierten dinge erst, wenn sie im besten material, mit der höchsten sorgfalt ausgeführt wurden und lange arbeitszeit beansprucht haben. ich kann mich nicht davon frei sprechen, qualitätsarbeit zuerst gefordert zu haben, aber freilich nicht für dergleichen.

der moderne mensch, der das ornament als zeichen der künstlerischen überschüssigkeit vergangener epochen heilig hält, wird das gequälte, mühselig abgerungene und krankhafte der modernen ornamente sofort erkennen. kein ornament kann heute mehr geboren werden von einem, der auf unserer kulturstufe lebt.

anders ist es mit den menschen und völkern, die diese stufe noch nicht erreicht haben.

ich predige den aristokraten, ich meine die menschen, die an der spitze der menschheit stehen und doch das tiefste verständnis für das drängen und die not der untenstehenden haben. den kaffer, der ornamente nach einem bestimmten rhythmus in die gewebe einwirkt, die nur zum vorschein kommen, wenn man sie auftrennt, den perser, der seinen teppich knüpft, die slovakische bäuerin, die ihre spitze stickt, die alte dame, die wunderbare dinge in glasperlen und seide häkelt, die versteht er sehr wohl. der aristokrat läßt sie gewähren, er weiß, daß es ihre heiligen stunden sind, in denen sie arbeiten. der revolutionär würde hingehen und sagen: "es ist alles unsinn." Wie er auch das alte weiblein vom bildstock reißen würde und sagen würde: "es gibt kei-

nen gott." der atheist unter den aristokraten aber lüftet seinen hut, wenn er bei einer kirche vorbeigeht.

meine schuhe sind über und über mit ornamenten bedeckt, die von zacken und löchern herrühren. arbeit, die der schuster geleistet hat, die ihm nicht bezahlt wurde. ich gehe zum schuster und sage: "sie verlangen für ein paar schuhe dreißig kronen. ich werde ihnen vierzig kronen zahlen." damit habe ich diesen mann auf eine selige höhe gehoben, dieer mir danken wird durch arbeit und material, die an güte in gar keinem verhältnis zum mehrbetrag stehen. er ist glücklich. selten kommt das glück in sein haus. hier steht ein mann vor ihm, der ihn versteht, der seine arbeit würdigt und nicht an seiner ehrlichkeit zweifelt. in gedanken sieht er schon die fertigen schuhe vor sich. er weiß, wo gegenwärtig das beste leder zu finden ist, er weiß, welchem arbeiter er die schuhe anvertrauen wird, und die schuhe werden zacken und punkte aufweisen, so viele, als nur auf einem eleganten schuh platz haben. Und nun sage ich: "aber eine bedingung stelle ich. der schuh muß ganz glatt sein." da habe ich ihn aus den seligsten höhen in den tartarus gestürzt. er hat weniger arbeit, aber ich habe ihm alle freude genommen.

ich predige den aristokraten. ich ertrage ornamente am eigenen körper, wenn sie die freude meiner mitmenschen ausmachen. sie sind dann auch meine freude. ich ertrage die ornamente des kaffern, des perser's, der slowakischen bauern, die ornamente meins schusters, denn sie alle haben kein anderes zu bekommen. wir haben die kunst, die das ornament abgelöst hat. wir gehen nach des tages last und mühen zu beethoven oder in den tristan. das kann mein schuster nicht. ich darf ihm seine freude nicht nehmen, da ich nichts anderes an ihre stelle zu setzen habe. wer aber zur neunten symphonie geht und sich dann hinsitzt, um ein tapetenmuster zu zeichnen, ist entweder ein hochstapler oder ein degenerierter.

das fehlen des ornamentes hat die übrigen künste zu ungeahmter höhe gebracht. die symphonien beethovens waren nie von einem manne geschrieben worden, der inseide, samt und spitzen daher gehen musste. wer heute im samtrock herumläuft, ist kein künstler, sondern ein hanswurst oder ein anstreicher. wir sind feiner, subtiler geworden. die herdenmenschen mussten sich durch verschiedene farben unterscheiden, der moderne mensch braucht seine kleider als maske. so ungeheuer stark ist seine individualität, dass sie sich nicht mehr in kleidungsstücken ausdrücken lässt. der moderne mensch verwendet die ornamente früherer und fremder kulturen nach seinem gutdünken. seine eigene erfindung konzentriert er auf andere dinge.

Sigmund Freud

Die Masse und die Urhorde

In: »Massenpsychologie und Ich-Analyse«, *Studienausgabe* Bd. IX, Frankfurt am Main: Fischer, 114-119

Im Jahre 1912 habe ich die Vermutung von Ch. Darwin aufgenommen, daß die Urform der menschlichen Gesellschaft die von einem starken Männchen unumschränkt beherrschte Horde war. Ich habe darzulegen versucht, daß die Schicksale dieser Horde unzerstörbare Spuren in der menschlichen Erbgeschichte hinterlassen haben, speziell, daß die Entwicklung des Totemismus, der die Anfänge von Religion, Sittlichkeit und sozialer Gliederung in sich faßt, mit der gewaltsamen Tötung des Oberhauptes und der Umwandlung der Vaterhorde in eine Brüdergemeinde zusammenhängt¹. Es ist dies zwar nur eine Hypothese wie so viele andere, mit denen die Prähistoriker das Dunkel der Urzeit aufzuhellen versuchen - eine »just-so story« nannte sie witzig ein nicht unliebenswürdiger englischer Kritiker² -, aber ich meine, es ist ehrenvoll für eine solche Hypothese, wenn sie sich geeignet zeigt, Zusammenhang und Verständnis auf immer neuen Gebieten zu schaffen.

Die menschlichen Massen zeigen uns wiederum das vertraute Bild des über starken Einzelnen inmitten einer Schar von gleichen Genossen, das auch in unserer Vorstellung von der Urhorde enthalten ist. Die Psychologie dieser Masse, wie wir sie aus den oft erwähnten Beschreibungen kennen - der Schwund der bewußten Einzelpersönlichkeit, die Orientierung von Gedanken und Gefühlen nach gleichen Richtungen, die Vorherrschaft der Affektivität und des unbewußten Seelischen, die Tendenz zur unverzüglichen Ausführung auftauchender Absichten -, das alles entspricht einem Zustand von Regression zu einer primitiven Seelentätigkeit, wie man sie gerade der Urhorde zuschreiben möchte.³

Die Masse erscheint uns so als ein Wiederaufleben der Urhorde. So wie der Urmensch in jedem Einzelnen virtuell erhalten ist, so kann sich aus einem beliebigen Menschenhaufen die Urhorde wieder herstellen; soweit die Massenbildung die Menschen habituell beherrscht, erkennen wir den Fortbestand der Urhorde in ihr. Wir müssen schließen, die Psychologie der Masse sei die

¹ Totem und Tabu (1912-13) [Abhandlung IV, s. unten, S. 387 ff.].

² Die Anspielung bezieht sich auf Rudyard Kiplings Buch mit drolligen Geschichten über die Evolution, für Kinder ausgedacht.

³ Für die Urhorde muß insbesondere gelten, was wir vorhin in der allgemeinen Charakteristik der Menschen beschrieben haben. Der Wille des Einzelnen war zu schwach, er getraute sich nicht der Tat. Es kamen gar keine anderen Impulse zustande als kollektive, es gab nur einen Gemeinwillen, keinen singulären. Die Vorstellung wagte es nicht, sich in Willen umzusetzen, wenn sie sich nicht durch die Wahrnehmung ihrer allgemeinen Verbreitung gestärkt fand. Diese Schwäche der Vorstellung findet ihre Erklärung in der Stärke der allen gemeinsamen Gefühlsbindung, aber die Gleichartigkeit der Lebensumstände und das Fehlen eines privaten Eigentums kommen hinzu, um die Gleichförmigkeit der seelischen Akte bei den Einzelnen zu bestimmen. - Auch die exkrementellen Bedürfnisse schließen, wie man an Kindern und Soldaten merken kann, die Gemeinsamkeit nicht aus. Die einzige mächtige Ausnahme macht der sexuelle Akt, bei dem der Dritte zumindest überflüssig, im äußersten Fall zu einem peinlichen Abwarten verurteilt ist. Über die Reaktion des Sexualbedürfnisses (der Genitalbefriedigung) gegen das Herdenhafte siehe unten [So 130-31].

älteste Menschenpsychologie; was wir unter Vernachlässigung aller Massenreste als Individualpsychologie isoliert haben, hat sich erst später, allmählich und sozusagen immer noch nur partiell aus der alten Massenpsychologie herausgehoben. Wir werden noch den Versuch wagen, den Ausgangspunkt dieser Entwicklung anzugeben.

Eine nächste Überlegung zeigt uns, in welchem Punkt diese Behauptung einer Berichtigung bedarf. Die Individualpsychologie muß vielmehr ebenso alt sein wie die Massenpsychologie, denn von Anfang an gab es zweierlei Psychologien, die der Massenindividuen und die des Vaters, Oberhauptes, Führers. Die Einzelnen der Masse waren so gebunden, wie wir sie heute finden, aber der Vater der Urhorde war frei. Seine intellektuellen Akte waren auch in der Vereinzelung stark und unabhängig, sein Wille bedurfte nicht der Bekräftigung durch den anderen. Wir nehmen konsequenterweise an, daß sein Ich wenig libidinös gebunden war, er liebte niemand außer sich, und die anderen nur, insoweit sie seinen Bedürfnissen dienten. Sein Ich gab nichts Überschüssiges an die Objekte ab.

Zu Eingang der Menschheitsgeschichte war er der *Übermensch*, den Nietzsche erst von der Zukunft erwartete. Noch heute bedürfen die Massenindividuen der Vorspiegelung, daß sie in gleicher und gerechter Weise vom Führer geliebt werden, aber der Führer selbst braucht niemand anderen zu lieben, er darf von Herrennatur sein, absolut narzißtisch, aber selbstsicher und selbständig. Wir wissen, daß die Liebe den Narzißmus eindämmt, und könnten nachweisen, wie sie durch diese Wirkung Kulturfaktor geworden ist.

Der Urvater der Horde war noch nicht unsterblich, wie er es später durch Vergottung wurde. Wenn er starb, mußte er ersetzt werden; an seine Stelle trat wahrscheinlich ein jüngster Sohn, der bis dahin Massenindividuum gewesen war wie ein anderer. Es muß also eine Möglichkeit geben, die Psychologie der Masse in Individualpsychologie umzuwandeln, es muß eine Bedingung gefunden werden, unter der sich solche Umwandlung leicht vollzieht, ähnlich wie es den Bienen möglich ist, aus einer Larve im Bedarfsfalle eine Königin anstatt einer Arbeiterin zu ziehen. Man kann sich da nur dies eine vorstellen: Der Urvater hatte seine Söhne an der Befriedigung ihrer direkten sexuellen Strebungen verhindert; er zwang sie zur Abstinenz und infolgedessen zu den Gefühlsbindungen an ihn und aneinander, die aus den Strebungen mit gehemmtem Sexualziel hervorgehen konnten. Er zwang sie sozusagen in die Massenpsychologie. Seine sexuelle Eifersucht und Intoleranz sind in letzter Linie die Ursache der Massenpsychologie geworden.⁴

Für den, der sein Nachfolger wurde, war auch die Möglichkeit der sexuellen Befriedigung gegeben und damit der Austritt aus den Bedingungen der Massenpsychologie eröffnet. Die Fixierung der Libido an das Weib, die Möglichkeit der Befriedigung ohne Aufschub und Aufspeicherung machte der Bedeutung zielgehemmter Sexualstrebungen ein Ende und ließ den Narzißmus immer zur gleichen Höhe ansteigen. Auf diese Beziehung der Liebe zur Charakterbildung werden wir in einem Nachtrag [So I 28 ff.] zurückkommen.

Heben wir noch als besonders lehrreich hervor, in welcher Beziehung zur Konstitution der Urhorde die Veranstaltung steht, mittels derer - abgesehen

⁴ | Es läßt sich etwa auch annehmen, daß die vertriebenen Söhne, vom Vater getrennt, den Fortschritt von der Identifizierung miteinander zur homosexuellen Objektliebe machten und so die Freiheit gewannen, den Vater zu töten, [So *Totem und Tabu*, unten, S.428.]

von Zwangsmitteln - eine künstliche Masse zusammengehalten wird. Bei Heer und Kirche haben wir gesehen, es ist die Vorspiegelung, daß der Führer alle Einzelnen in gleicher und gerechter Weise liebt. Dies ist aber geradezu die idealistische Umarbeitung der Verhältnisse der Urhorde, in der sich alle Söhne in gleicher Weise vom Urvater verfolgt wußten und ihn in gleicher Weise fürchteten. Schon die nächste Form der menschlichen Sozialität, der totemistische Clan, hat diese Umformung, auf die alle sozialen Pflichten aufgebaut sind, zur Voraussetzung. Die unverwüsthche Stärke der Familie als einer natürlichen Massenbildung beruht darauf, daß diese notwendige Voraussetzung der gleichen Liebe des Vaters für sie wirklich zutreffen kann.

Aber wir erwarten noch mehr von der Zurückführung der Masse auf die Urhorde. Sie soll uns auch das noch Unverstandene, Geheimnisvolle an der Massenbildung näherbringen, das sich hinter den Rätselworten Hypnose und Suggestion verbirgt. Und ich meine, sie kann es auch leisten. Erinnern wir uns daran, daß die Hypnose etwas direkt Unheimliches an sich hat; der Charakter des Unheimlichen deutet aber auf etwas der Verdrängung verfallenes Altes und Wohlvertrautes hin¹. Denken wir daran, wie die Hypnose eingeleitet wird. Der Hypnotiseur behauptet im Besitz einer geheimnisvollen Macht zu sein, die dem Subjekt den eigenen Willen raubt, oder, was dasselbe ist, das Subjekt glaubt es von ihm. Diese geheimnisvolle Macht - populär noch oft als tierischer Magnetismus bezeichnet - muß dieselbe sein, welche den Primitiven als Quelle des Tabu gilt, dieselbe, die von Königen und Häuptlingen ausgeht und die es gefährlich macht, sich ihnen zu nähern (Mana). Im Besitz dieser Macht will nun der Hypnotiseur sein, und wie bringt er sie zur Erscheinung? Indem er die Person auffordert, ihm in die Augen zu sehen; er hypnotisiert in typischer Weise durch seinen Blick. Gerade der Anblick des Häuptlings ist aber für den Primitiven gefährlich und unerträglich, wie später der der Gottheit für den Sterblichen. Noch Moses muß den Mittelsmann zwischen seinem Volke und Jehova machen, da das Volk den Anblick Gottes nicht ertrüge, und wenn er von der Gegenwart Gottes zurückkehrt, strahlt sein Antlitz, ein Teil des »Mana« hat sich wie beim Mittler der Primitiven auf ihn übertragen.

Man kann die Hypnose allerdings auch auf anderen Wegen hervorrufen, was irreführend ist und zu unzulänglichen physiologischen Theorien Anlaß gegeben hat, zum Beispiel durch das Fixieren eines glänzenden Gegenstandes oder durch das Horchen auf ein monotones Geräusch. In Wirklichkeit dienen diese Verfahren nur der Ablenkung und Fesselung der bewußten Aufmerksamkeit. Die Situation ist die nämliche, als ob der Hypnotiseur der Person gesagt hätte: »Nun beschäftigen Sie sich ausschließlich mit meiner Person, die übrige Welt ist ganz uninteressant.« Gewiß wäre es technisch unzweckmäßig, wenn der Hypnotiseur eine solche Rede hielte; das Subjekt würde durch sie aus seiner unbewußten Einstellung gerissen und zum bewußten Widerspruch aufgereizt werden. Aber während der Hypnotiseur es vermeidet, das bewußte Denken des Subjekts auf seine Absichten zu richten, und die Versuchsperson sich in eine Tätigkeit versenkt, bei der ihr die Welt uninteressant vorkommen muß, geschieht es, daß sie unbewußt wirklich ihre ganze Aufmerksamkeit auf den Hypnotiseur konzentriert, sich in die Einstellung des Rapports, der Übertragung, zum Hypnotiseur begibt. Die indirekten Methoden des Hypnotisierens haben also, ähnlich wie manche Techniken des Witzes den Erfolg, gewisse Verteilungen der seelischen Energie, welche den Ablauf des unbewußten Vorgangs stören würden, hintanzuhalten, und

sie führen schließlich zum gleichen Ziel wie die direkten Beeinflussungen durch Anstarren oder Streichen.⁵

Ferenczi (1909) hat richtig herausgefunden, daß sich der Hypnotiseur mit dem Schlafgebot, welches oft zur Einleitung der Hypnose gegeben wird, an die Stelle der Eltern setzt. Er meinte zwei Arten der Hypnose unterscheiden zu sollen, eine schmeichlerisch begütigende, die er dem Mutter Vorbild, und eine drohende, die er dem Vater zuschrieb. Nun bedeutet das Gebot zu schlafen in der Hypnose auch nichts anderes als die Aufforderung, alles Interesse von der Welt abzuziehen und auf die Person des Hypnotiseurs zu konzentrieren; es wird auch vom Subjekt so verstanden, denn in dieser Abziehung des Interesses von der Außenwelt liegt die psychologische Charakteristik des Schlafes, und auf ihr beruht die Verwandtschaft des Schlafes mit dem hypnotischen Zustand.

Durch seine Maßnahmen weckt also der Hypnotiseur beim Subjekt ein Stück von dessen archaischer Erbschaft, die auch den Eltern entgegenkam und im Verhältnis zum Vater eine individuelle Wiederbelebung erfuhr, die Vorstellung von einer übermächtigen und gefährlichen Persönlichkeit, gegen die man sich nur passiv-masochistisch einstellen konnte, an die man seinen Willen verlieren mußte und mit der allein zu sein, »ihr unter die Augen zu treten« ein bedenkliches Wagnis schien. Nur so etwa können wir uns das Verhältnis eines Einzelnen der Urhorde zum Urvater vorstellen. Wie wir aus anderen Reaktionen wissen, hat der Einzelne ein variables Maß von persönlicher Eignung zur Wiederbelebung solch alter Situationen bewahrt. Ein Wissen, daß die Hypnose doch nur ein Spiel, eine lügenhafte Erneuerung jener alten Eindrücke ist, kann aber erhalten bleiben und für den Widerstand gegen allzu ernsthafte Konsequenzen der hypnotischen Willensaufhebung sorgen.

Der unheimliche, zwanghafte Charakter der Massenbildung, der sich in ihren Suggestionerscheinungen zeigt, kann also wohl mit Recht auf ihre Abkunft von der Urhorde zurückgeführt werden. Der Führer der Masse ist noch immer der gefürchtete Urvater, die Masse will immer noch von unbeschränkter Gewalt beherrscht werden, sie ist im höchsten Grade autoritätssüchtig, hat nach Le Bons Ausdruck den Durst nach Unterwerfung. Der Urvater ist das Massenideal, das an Stelle des Ichideals das Ich beherrscht. Die Hypnose hat ein gutes Anrecht auf die Bezeichnung: eine Masse zu zweit; für die Suggestion erübrigt die Definition einer Überzeugung, die nicht auf Wahrnehmung und Denkarbeit, sondern auf erotische Bindung gegründet ist.

⁵ Die Situation, daß die Person unbewußt auf den Hypnotiseur eingestellt ist, während sie sich bewußt mit gleichbleibenden, uninteressanten Wahrnehmungen beschäftigt, findet ein Gegenstück in den Vorkommnissen der psychoanalytischen Behandlung, das hier erwähnt zu werden verdient. In jeder Analyse ereignet es sich mindestens einmal, daß der Patient hartnäckig behauptet, jetzt fiele ihm aber ganz bestimmt nichts ein. Seine freien Assoziationen stocken, und die gewöhnlichen Antriebe, sie in Gang zu bringen, schlagen fehl. Durch Drängen erreicht man endlich das Eingeständnis, der Patient denke an die Aussicht aus 'dem Fenster des Behandlungsraumes, an die Tapete der Wand, die er vor sich sieht, oder an die Gaslampe, die von der Zimmerdecke herab hängt. Man weiß dann sofort, daß er sich in die Übertragung begeben hat, von noch unbewußten Gedanken in Anspruch genommen wird, die sich auf den Arzt beziehen, und sieht die Stockung in den Einfällen des Patienten schwinden, sobald man ihm diese Aufklärung gegeben hat.

Theodor W. Adorno

Ästhetische Theorie

Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, 74-85

Daß Kunst im Begriff des Schönen nicht aufgeht sondern, um ihn zu erfüllen, des Häßlichen als seiner Negation bedurfte, ist ein Gemeinplatz. Aber damit ist die Kategorie des Häßlichen als Kanon von Verboten nicht einfach abgeschafft. Er verbietet nicht mehr Verstöße gegen allgemeine Regeln, doch solche gegen die immanente Stimmigkeit. Seine Allgemeinheit ist nur noch der Primat des Besonderen: nichts Unspezifisches soll mehr sein. Das Verbot des Häßlichen ist zu dem des nicht hic et nunc Geformten, nicht Durchgebildeten - des Rohen - geworden. Dissonanz ist der technische Terminus für die Rezeption dessen durch die Kunst, was von der Ästhetik sowohl wie von der Naivetät häßlich genannt wird. Was immer es sei, soll es ein Moment der Kunst bilden oder bilden können; ein Werk des Hegelschülers Rosenkranz trägt den Titel »Ästhetik des Häßlichen«. Die archaische und dann wieder die traditionelle Kunst seit den Faunen und Silenen zumal des Hellenismus abundiert von Darstellungen, deren Stoff für häßlich galt. Das Gewicht dieses Elements wuchs in der Moderne derart an, daß daraus eine neue Qualität entsprang. Nach der herkömmlichen Ästhetik widerstreitet jenes Element dem das Werk beherrschenden Formgesetz, wird von ihm integriert und bestätigt es dadurch samt der Kraft subjektiver Freiheit im Kunstwerk gegenüber den Stoffen. Sie würden im höheren Sinn doch schön: durch ihre Funktion in der Bildkomposition etwa oder bei der Herstellung dynamischen Gleichgewichts; denn Schönheit haftet, nach einem Hegelschen Topos, nicht am Gleichgewicht als dem Resultat allein sondern immer zugleich an der Spannung, die das Resultat zeitigt. Harmonie, die als Resultat die Spannung verleugnet, die in ihr entsteht, wird dadurch zum Störenden, Falschen, wenn man will, Dissonanten. Die harmonistische Ansicht vom Häßlichen ist in der Moderne zu Protest gegangen. Ein qualitativ Neues wird daraus. Die Anatomiegreuel bei Rimbaud und Benn, das physisch Widerwärtige und Abstoßende bei Beckett, die skatologischen Züge mancher zeitgenössischer Dramen haben mit der Bauernderbheit holländischer Bilder des siebzehnten Jahrhunderts nichts mehr gemein. Das anale Vergnügen und der Stolz der Kunst, überlegen es sich einzuverleiben, dankt ab; im Häßlichen kapituliert das Formgesetz als ohnmächtig. So durchaus dynamisch ist die Kategorie des Häßlichen und notwendig ebenso ihr Gegenbild, die des Schönen. Beide spotten einer definitorischen Fixierung, wie sie jeglicher Ästhetik vorschwebt, deren Normen, sei's noch so indirekt, an jenen Kategorien orientiert sind. Das Urteil, irgend etwas, eine von Industrieanlagen verwüstete Landschaft, ein von Malerei deformiertes Gesicht, sei ganz einfach häßlich, mag spontan auf solche Phänomene antworten, enträt aber der Selbstevidenz, mit der es sich vorträgt. Der Eindruck der Häßlichkeit von Technik und Industrielandschaft ist formal nicht zureichend erklärt, dürfte übrigens bei rein durchgebildeten und im Sinn von Adolf Loos ästhetisch integren Zweckformen fortbestehen. Er datiert zurück aufs Prinzip der Gewalt, des Zerstörenden. Unversöhnt sind die gesetzten Zwecke mit dem, was Natur, wie sehr auch vermittelt, von sich aus sagen will. In der Technik ist Gewalt über Natur nicht durch Darstellung reflektiert, sondern tritt unmittelbar in den Blick. Verändert könnte das werden erst von einer Umlenkung der technischen Produktiv-

kräfte, welche diese nicht länger bloß an den gewollten Zwecken sondern ebenso an der Natur mißt, die da technisch geformt wird. Entfesselung der Produktivkräfte könnte, nach Abschaffung des Mangels, in anderer Dimension verlaufen als einzig der quantitativer Steigerung der Produktion. Ansätze dazu zeigen sich, wo Zweckbauten an landschaftliche Formen und Linien sich anpassen; wohl bereits wo die Materialien, aus denen Artefakte gebildet wurden, ihrer Umgebung entstammten und dieser sich einfügten wie manche Burgen und Schlösser. Was Kulturlandschaft heißt, ist schön als Schema dieser Möglichkeit. Rationalität, die solche Motive aufgriffe, könnte die Wunden von Rationalität schließen helfen. Noch der vom bürgerlichen Bewußtsein naiv vollzogene Richtspruch über die Häßlichkeit der von Industrie zerwühlten Landschaft trifft eine Relation, die erscheinende Naturbeherrschung dort, wo Natur den Menschen die Fassade des Unbeherrschten zukehrt. Jene Entrüstung fügt darum der Ideologie von Herrschaft sich ein. Solche Häßlichkeit verschwände, wenn einmal das Verhältnis der Menschen zur Natur des repressiven Charakters sich entäußerte, der die Unterdrückung von Menschen fortsetzt, nicht umgekehrt. Das Potential dazu in der von Technik verwüsteten Welt liegt in einer friedlich gewordenen Technik, nicht in eingeplanten Exklaven. Nichts vermeintlich einfach Häßliches gibt es, das nicht durch seinen Stellenwert im Gebilde, emanzipiert vom Kulinarischen, seine Häßlichkeit abwerfen könnte. Was als häßlich figuriert, ist zunächst das historisch Ältere, von der Kunst auf der Bahn ihrer Autonomie Ausgestoßene, dadurch in sich selbst vermittelt. Der Begriff des Häßlichen dürfte allorten entstanden sein in der Abhebung der Kunst von ihrer archaischen Phase: er markiert deren permanente Wiederkunft, verflochten mit der Dialektik der Aufklärung, an welcher die Kunst teilhat. Archaische Häßlichkeit, die kanibalisches drohenden Kultfratzen waren ein Inhaltliches, Nachahmung von Furcht, die sie als Sühne um sich verbreiteten. Mit der Depotenzierung der mythischen Furcht durchs erwachende Subjekt werden jene Züge von dem Tabu ereilt, dessen Organon sie waren; häßlich erst angesichts der Idee von Versöhnung, die mit dem Subjekt und seiner sich regenden Freiheit in die Welt kommt. Aber die alten Schreckbilder überdauern in der Geschichte, welche Freiheit nicht einlöst, und in der das Subjekt als Agent der Unfreiheit den mythischen Bann fortsetzt, gegen den es sich aufbäumt und unter dem es steht. Nietzsches Satz, alle guten Dinge seien einmal arge Dinge gewesen, Schellings Einsicht vom Furchtbaren am Anfang könnten an der Kunst erfahren worden sein. Der gestürzte und wiederkehrende Inhalt wird zur Imagination und zur Form sublimiert. Nicht ist Schönheit der platonisch reine Beginn, sondern geworden in der Absage an das einst Gefürchtete, das erst retrospektiv, von seinem Telos aus, mit jener Absage zum Häßlichen wird, gleichsam entspringt. Schönheit ist der Bann über den Bann, und er vererbt sich an sie. Die Vieldeutigkeit des Häßlichen stammt daher, daß das Subjekt unter seiner abstrakten und formalen Kategorie alles subsumiert, worüber in der Kunst sein Verdikt erging, das sexuell Polymorphe ebenso wie das von Gewalt Verunstaltete und Tödliche. Aus dem Wiederkehrenden wird jenes antithetisch Andere, ohne das Kunst ihrem eigenen Begriff nach gar nicht wäre; durch Negation rezipiert, nagt es korrektiv am Affirmativen der vergeistigenden Kunst, Antithesis zum Schönen, dessen Antithesis es war. In der Geschichte der Kunst saugt die Dialektik des Häßlichen auch die Kategorie des Schönen in sich hinein; Kitsch ist, unter diesem Aspekt, das Schöne als Häßliches, im Namen des gleichen Schönen tabuiert, das es einmal war und dem es nun wegen der Absenz seines Widerparts widerspricht. Daß

aber der Begriff des Häßlichen so gut wie sein positives Korrelat nur formal sich bestimmen läßt, steht im innigsten Zusammenhang mit dem immanenten Aufklärungsprozeß der Kunst. Denn je mehr sie von Subjektivität durchherrscht wird, und je unversöhnlicher diese allem ihr Vorgeordneten sich zeigen muß, desto mehr wird subjektive Vernunft' das formale Prinzip schlechthin, zum ästhetischen Kanon!"; Dies Formale, subjektiven Gesetzmäßigkeiten ohne Rücksicht auf ihr Anderes gehorsam, behält, von keinem solchen Anderen erschüttert, sein Wohlgefälliges: Subjektivität genießt darin unbewußt sich selbst, das Gefühl ihrer Herrschaft. Die Ästhetik des Wohlgefälligen, einmal der kruden Stofflichkeit ledig, koinzidiert mit mathematischen Verhältnissen im künstlerischen Objekt, deren berühmtestes, in der bildenden Kunst, der goldene Schnitt ist und das seinesgleichen hat in den einfachen Obertonverhältnissen der musikalischen Konsonanz. Aller Ästhetik des Wohlgefallens gebührt der paradoxe Titel des Don Juan-Stücks von Max Frisch: Liebe zur Geometrie. Den Formalismus im Begriff des Häßlichen und des Schönen, wie ihn die Kantische Ästhetik einbekennt, gegen den künstlerische Form nicht immun ist, hat Kunst als Preis dafür zu zollen, daß sie über die Herrschaft der Naturmächte sich erhebt, nur um sie als Herrschaft über Natur und Menschen fortzusetzen. Formalistischer Klassizismus begeht einen Affront: er befleckt eben die Schönheit, die sein Begriff verherrlicht, durch das Gewaltsame, Arrangierende, -Komponierende-, das seinen exemplarischen Werken anhaftet. Was auferlegt, hinzugetan wird, dementiert insgeheim die Harmonie, die ihre Herrschaft herzustellen sich unterfängt: die anbefohlene Verbindlichkeit bleibt unverbindlich. Ohne daß der formale Charakter von häßlich und schön durch Inhaltsästhetik ruckhaft zu annullieren wäre, ist sein Inhalt bestimmbar. Er gerade verleiht ihm die Schwere, die es verwehrt, durch plumpes Übergewicht der Stoffschicht die immanente Abstraktheit des Schönen zu korrigieren. Versöhnung als Gewalttat, ästhetischer Formalismus und unversöhntes Leben bilden eine Trias.

Der latente Inhalt der formalen Dimension häßlich-schön hat seinen sozialen Aspekt. Das Motiv der Zulassung des Häßlichen war antifeudal: die Bauern wurden kunstfähig. Bei Rimbaud dann, dessen Gedichte über entstellte Leichname jene Dimension rückhaltloser verfolgten als selbst Baudelaires »Martyre«, sagt das Weib beim Sturm auf die Tuileries: »Je suis crapule-«, vierter Stand oder Lumpenproletariat, Das Unterdrückte, das den Umsturz will, ist nach den Normen des schönen Lebens in der häßlichen Gesellschaft derb, von Ressentiment verzerrt, trägt alle Male der Erniedrigung unter der Last der unfreien, zumal körperlichen Arbeit. Unter den Menschenrechten derer, welche die Zeche der Kultur bezahlen, ist, polemisch gegen die affirmative, ideologische Totale, auch das darauf, daß jene Male der Mnemosyne als imago zugeeignet werden. Kunst muß das als häßlich Verfemte zu ihrer Sache machen, nicht länger um es zu integrieren, zu mildern oder durch den Humor, der abstoßender ist als alles Abstoßende, mit' seiner Existenz zu versöhnen, sondern um im Häßlichen die Welt zu denunzieren, die es nach ihrem Bilde schafft und reproduziert, obwohl selbst darin noch die Möglichkeit des Affirmativen als Einverständnis mit der Erniedrigung fort dauert, in die Sympathie mit den Erniedrigten leicht umschlägt. Im Penchant der neuen Kunst für das Ekelhafte und physisch Widerliche, dem die Apologeten des Bestehenden nichts Stärkeres entgegenzuhalten wissen, als daß das Bestehende schon häßlich genug sei und darum die Kunst zu eitel Schönheit verpflichtet, schlägt das kritisch materialistische Motiv durch, indem Kunst durch ihre autonomen Gestalten Herrschaft verklagt, auch die zum geistigen Prinzip sublimierte,

und für das zeugt, was jene verdrängt und verleugnet. Noch als Schein bleibt es in der Gestalt, was es jenseits der Gestalt war. Mächtige ästhetische Valeurs werden vom sozial Häßlichen entbunden: das nie geahnte Schwarz des ersten Teils von Hanneles Himmelfahrt. Der Vorgang ist vergleichbar der Einführung negativer Größen: sie behalten ihre Negativität im Kontinuum des Gebildes. Das Bestehende wird damit fertig nur, indem es Graphiken mit verhungern den Arbeiterkindern, extreme Darstellungen als Dokumente jenes gütigen Herzens schluckt, das noch im Ärgsten schlage und damit verspreche, es sei nicht das Ärgste. Solchem Einverständnis arbeitet Kunst dann dadurch entgegen, daß ihre Formensprache den Rest von Affirmation beseitigt, den sie im sozialen Realismus behielt: das ist das soziale Moment im formalen Radikalismus. Die Infiltration des Ästhetischen mit dem Moralischen, wie Kant sie außerhalb der Kunstwerke im Erhabenen aufsuchte, wird von der Kulturapologie als Entartung diffamiert. So mühsam hat die Kunst in ihrer Entwicklung ihre Grenzen gezogen, so wenig, als Divertissement, sie je ganz geachtet, daß, was an die Hinfälligkeit jener Grenzen mahnt, alles Hybride, heftigste Abwehr provoziert. Das ästhetische Verdikt übers Häßliche lehnt sich an die sozialpsychologisch verifizierte Neigung an, das Häßliche, mit Grund, dem Ausdruck des Leidens gleichzusetzen und, projektiv, zu beschimpfen. Das Reich des Hitler hat, wie auf die gesamte bürgerliche Ideologie, auch darauf die Probe gemacht: je mehr in den Kellern gefoltert ward, desto unerbittlicher wurde darüber gewacht, daß das Dach auf Säulen ruhe. Invariantenlehren tendieren zum Vorwurf der Entartung. Deren Gegenbegriff soll eben die Natur sein, für die einsteht, was der Ideologie Entartung heißt. Nicht hat Kunst gegen den Vorwurf, sie sei entartet, sich zu verteidigen; wo sie ihm begegnet, weigert sie sich, den verruchten Weltlauf als eherne Natur zu bejahen. Daß aber die Kunst die Kraft hat, das ihr Konträre zu bergen, ohne von ihrer Sehnsucht etwas nachzulassen, ja ihre Sehnsucht in die Kraft dazu verwandelt, verschwistert das Moment des Häßlichen ihrer Vergeistigung, so wie George hellstichtig in der Vorrede zur Übertragung der Fleurs du mal es gewährte. Der Titel Spleen et idéal spielt darauf an, wenn anders man unter dem Wort die Obsession mit jenem gegen seine Formung Spröden sehen darf, einem Kunstfeindlichen als Agens der Kunst, das deren Begriff über den des Ideals hinaus erweitert. Dem dient das Häßliche in der Kunst. Aber Häßliches: Grausamkeit in ihr ist nicht nur ein Dargestelltes. Ihr eigener Gestus hat, wie Nietzsche wußte, ein Grausames. In den Formen wird Grausamkeit zur Imagination: aus einem Lebendigen, dem Leib der Sprache, den Tönen, der sichtbaren Erfahrung etwas herauszuschneiden. Je reiner die Form, je höher die Autonomie der Werke, desto grausamer sind sie. Appelle zur humaneren Haltung der Kunstwerke, zur Anpassung an Menschen als ihrem virtuellen Publikum, verwässern regelmäßig die Qualität, erweichen das Formgesetz. Was Kunst in einem weitesten Sinn bearbeitet, unterdrückt sie, der im Spiel nachlebende Ritus von Naturbeherrschung. Das ist die Erbsünde der Kunst; auch ihr permanenter Einspruch gegen Moral, die grausam die Grausamkeit ahndet. Die Kunstwerke aber gelangen, die von dem Amorphen, dem sie unabdingbar Gewalt antun, in die Form, die als abgespaltene es verübt, etwas hinüberretten. Das allein ist das Versöhnliche an der Form. Die Gewalt jedoch, die den Stoffen widerfährt, ist der nachgeahmt, die von jenen ausging und die in ihrem Widerstand gegen die Form überdauert. Die subjektive Herrschaft des Formens ergeht nicht in-, differnten Stoffen, sondern wird aus ihnen herausgelesen, Grausamkeit des Formens ist Mimesis an den Mythos, mit dem sie umspringt. Der griechi-

sche Genius hat das bewußtlos allegorisiert: ein frühdorisches Relief des Palämitanischen archäologischen Museums, aus Selinunt, stellt den Pegasus dar als entsprungen aus dem Blut der Medusa. Erhebt in den neuen Kunstwerken Grausamkeit unverstellt ihr Haupt, so bekennt sie das Wahre ein, daß vor der übermacht der Realität Kunst apriori die Transformation des Furchtbaren in die Form nicht mehr sich zutrauen darf. Das Grausame ist ein Stück ihrer kritischen Selbstbesinnung; sie verzweifelt an dem Machtanspruch, den sie als versöhnte vollstreckt. Nackt tritt das Grausame aus den Kunstwerken hervor, sobald ihr eigener Bann erschüttert ist. Das mythisch Furchtbare der Schönheit reicht in die Kunstwerke hinein als deren Unwiderstehlichkeit, wie sie einst der Aphrodite Peithon zugesprochen war. Wie die Gewalt des Mythos auf dessen olympischer Stufe vom Amorphen übergegangen war an die Einheit, welche das Viele und die Vielen sich unterwirft und sein Zerstörendes behält, so haben dann die großen Kunstwerke das Zerstörende behalten in der Autorität ihres Gelingens, als zerschmetternde. Finster ist ihr Strahlen; das Schöne durchwaltet die Negativität, in dem sie bezwungen dünkt. Noch von den scheinbar neutralsten Objekten, welche die Kunst als schön zu verewigen trachtete, geht - als fürchteten sie um das Leben, das ihnen durch ihre Verewigung ausgesaugt wird - ein Hartes, Unassimilierbares: Häßliches aus, vollends von den Materialien. Die formale Kategorie des Widerstands, deren doch das Kunstwerk bedarf, wenn es nicht zu dem von Hegel abgefertigten leeren Spiel absinken soll, trägt noch in Kunstwerke glücklicher Perioden wie der des Impressionismus das Grausame von Methode hinein, so wie andererseits die Sujets, an denen der große Impressionismus sich entfaltete, selten solche der friedvollen Natur sind, sondern versetzt mit zivilisatorischen Einsprengseln, die dann die peinture beseligt sich einverleiben will.

Wenn überhaupt, ist das Schöne eher im Häßlichen entsprungen als umgekehrt. Würde aber sein Begriff auf den Index gesetzt, wie manche psychologischen Richtungen mit dem der Seele, manche soziologischen mit dem der Gesellschaft verfahren, so resignierte Ästhetik. Die Bestimmung der Ästhetik als der Lehre vom Schönen fruchtet so wenig, weil der formale Charakter des Schönheitsbegriffs von dem vollen Inhalt des Ästhetischen abgeleitet. Wäre Ästhetik nichts anderes als ein gar systematisches Verzeichnis dessen, was irgend schön genannt wird, so gäbe das keine Vorstellung von dem Leben im Begriff des Schönen selbst. In dem, worauf ästhetische Reflexion zielt, gibt er einzig ein Moment ab. Die Idee der Schönheit erinnert an ein Wesentliches von Kunst, ohne daß sie es doch unmittelbar ausspräche. Würde nicht von Artefakten, wie sehr modifiziert, geurteilt werden, daß sie schön seien, so wäre das Interesse an ihnen unverständlich und blind, und keiner, Künstler nicht und nicht Betrachter, hätte Anlaß, jene Bewegung aus dem Bereich praktischer Zwecke, den der Selbsterhaltung und des Lustprinzips, zu vollziehen, den Kunst ihrer Konstitution nach zumutet. Hegel stellt die ästhetische Dialektik still durch die statische Definition des Schönen als des sinnlichen Scheinens der Idee. So wenig ist das Schöne zu definieren wie auf seinen Begriff zu verzichten, eine strikte Antinomie. Ohne Kategorie wäre Ästhetik molluskenhaft, historisch-relativistische Beschreibung dessen, was hier und dort, in verschiedenen Gesellschaften etwa oder verschiedenen Stilen, mit Schönheit gemeint gewesen sei; eine daraus destillierte Merkmaleinheit würde unweigerlich zur Parodie und ginge am nächsten besten konkret Herausgegriffenen zuschanden. Die fatale Allgemeinheit des Begriffs des Schönen ist jedoch nicht kontingent. Der Übergang zum Primat der Form, den die Ka-

tegorie des Schönen kodifiziert, läuft bereits auf den Formalismus, die
 übereinstimmung des ästhetischen Objekts mit allgemeinsten subjektiven
 Bestimmungen hinaus, an dem Bann der Begriff des Schönen leidet. Nicht
 ist dem formal Schönen ein materiales Wesen entgegenzusetzen: das
 Prinzip ist, als Gewordenes, in seiner Dynamik und insofern inhaltlich zu
 begreifen. Das Bild des Schönen als des Einen und Unterschiedenen ent-
 steht mit der Emanzipation von der Angst vorm überwältigend Ganzen
 und Ungeschiedenen der Natur. Den Schauer davor rettet das Schöne in
 sich hinüber vermöge seiner Abdichtung gegen das unmittelbar Seiende,
 durch Stiftung eines Bereichs des Unanrührbaren; schön werden Gebilde
 kraft ihrer Bewegung gegen das bloße Dasein. Der ästhetisch formende
 Geist ließ von dem, woran er sich betätigte, nur passieren, was ihm
 gleicht, was er begriff oder was er sich gleichzumachen hoffte. Dieser
 Prozeß war einer von Formalisierung; darum Schönheit, ihrer historischen
 Richtungstendenz nach, ein Formales. Die Reduktion, welche Schönheit
 dem Schrecklichen widerfahren läßt, aus dem sie und über das sie sich
 erhebt, und das sie gleichwie aus einem Tempelbezirk draußen hält, hat
 im Angesicht des Schrecklichen etwas Ohnmächtiges. Es verschanzt sich
 draußen wie der Feind vor den Wällen der belagerten Stadt und hungert
 sie aus. Dem muß Schönheit, will sie nicht ihr Telos verfehlen, entgegen-
 arbeiten, auch wider die eigene Richtungstendenz. Die von Nietzsche er-
 kannte Geschichte des hellenischen Geistes ist unverlierbar, weil sie in
 sich selbst den Prozeß zwischen dem Mythos und dem Genius austrug
 und darstellte. Die archaischen Riesen, hingestreckt in einem der Tempel
 von Agrigent, sind so wenig wie die Dämonen der attischen Komödie nur
 Rudimente. Ihrer bedarf die Form, um nicht dem Mythos zu erliegen, der
 in ihr sich verlängert, wofern sie ihm bloß sich sperrt. In aller späteren
 Kunst, die mehr ist als Fahrt ohne Fracht, erhält und verwandelt sich jenes
 Moment, so schon beim Euripides, in dessen Dramen der Schrecken der
 mythischen Gewalten überschlägt auf die purifizierten, der Schönheit ge-
 sellten olympischen Gottheiten, die nun ihrerseits als Dämonen verklagt
 werden; von dem Grauen vor ihnen wollte danach die Epikurische Philo-
 sophie das Bewußtsein heilen. Da aber die Bilder der schreckhaften Natur
 von Anbeginn mimetisch jene besänftigen, ähneln bereits die archaischen
 Fratzen, Monstren und Halbtiere auch einem Menschlichen sich an. Schon
 in den Mischgebilden waltet ordnende Vernunft; Naturgeschichte hat ih-
 resgleichen nicht überleben lassen. Sie sind schreckhaft, weil sie an die
 Gebrechlichkeit der menschlichen Identität mahnen, aber nicht chaotisch,
 Drohung und Ordnung sind darin ineinander. In den Wiederholungs-
 rhythmien primitiver Musik geht das Bedrohliche vom Ordnungsprinzip
 selbst aus. Die Antithesis zum Archaischen ist in diesem impliziert, das
 Kräftespiel des Schönen eines; der qualitative Sprung der Kunst ist ein
 kleinster Übergang. Kraft solcher Dialektik verwandelt sich das Bild des
 Schönen in der Gesamtbewegung von Aufklärung. Das Gesetz der For-
 malisierung des Schönen war ein Augenblick von Balance, fortschreitend
 gestört durchs Verhältnis zu dem Ungleichnamigen, das die Identität des
 Schönen von sich vergebens fernhält. Das Furchtbare blickt aus Schönheit
 selbst als der Zwang, der von der Form ausstrahlt; der Begriff des Blen-
 denden meint diese Erfahrung. Die Unwiderstehlichkeit des Schönen, sub-
 limiert vom Sexus an die höchsten Kunstwerke gelangt, wird von ihrer
 Reinheit, ihrer Distanz von Stofflichkeit und Wirkung ausgeübt. Solcher
 Zwang wird zum Inhalt. Was den Ausdruck unterjochte, der formale
 Charakter der Schönheit, mit aller Ambivalenz des Triumphs, verwandelt
 sich zum Ausdruck, in dem das Bedrohliche der Naturbeherrschung sich

vermählt mit der Sehnsucht nach dem Bezwungenen, die an jener Herrschaft entflammt. Es ist aber der Ausdruck des Leidens an der Unterjochung und ihrem Fluchtpunkt, dem Tode. Die Affinität aller Schönheit zu ihm hat ihren Ort in der Idee der reinen Form, die Kunst der Mannigfaltigkeit des Lebendigen auferlegt, das in ihr erlischt. In der ungetrübten Schönheit wäre ihr Widerstrebendes ganz zur Ruhe gekommen, und solche ästhetische Versöhnung ist tödlich' fürs Außerästhetische. Das ist die Trauer von Kunst. Versöhnung vollbringt sie unwirklich, um den Preis der wirklichen. Das Letzte, was sie vermag, ist die Klage um das Opfer, das sie darbringt und das sie selbst in ihrer Ohnmacht ist. Nicht allein spricht das Schöne, wie die Wagnersche Walküre zu Siegmund als Sendbote des Todes spricht, sondern ähnelt ihm in sich, als Prozeß. Der Weg zur Integration des Kunstwerks, eins mit dessen Autonomie, ist der Tod der Momente im Ganzen. Was im Kunstwerk über sich, die eigene Partikularität hinaustreibt, sucht den eigenen Untergang, und die Totalität des Werks ist sein Inbegriff. Haben die Kunstwerke ihre Idee am ewigen Leben, dann einzig durch Vernichtung des Lebendigen in ihrem Bezirk; auch das teilt sich ihrem Ausdruck mit. Er ist der des Untergangs des Ganzen, so wie das Ganze vom Untergang des Ausdrucks redet. Im Drang alles Einzelnen der Kunstwerke zu seiner Integration meldet insgeheim sich der desintegrative der Natur an. Je integrierter die Kunstwerke, desto mehr zerfällt in ihnen, woraus sie sind. Insofern ist ihr Gelingen selber Zerfall, und er leiht ihnen das Abgründige. Er entbindet zugleich die immanente Gegenkraft der Kunst, die zentrifugale. - Weniger stets realisiert sich das Schöne an der partikularen, purifizierten Gestalt; das Schöne verschiebt sich auf die dynamische Totalität des Gebildes und setzt in solcher ansteigenden Emanzipation von der Partikularität die Formalisierung fort, schmiegt aber auch jener, dem Diffusen sich an. Indem die Wechselwirkung, die in Kunst statthat, virtuell, im Bild den Kreislauf von Schuld und Buße durchbricht, an dem sie teil hat, legt sie den Aspekt eines Zustands jenseits des Mythos frei. Sie transponiert den Kreislauf in die imago, die ihn reflektiert und dadurch transzendiert. Treue zum Bild des Schönen bewirkt Idiosynkrasie gegen es. Sie verlangt Spannung und kehrt am Ende sich gegen deren Ausgleich. Spannungsverlust ist der schwerste Einwand gegen manche zeitgenössische Kunst, Gleichgültigkeit im Verhältnis von Teilen und Ganzem ein anderes Wort. Dabei wäre Spannung an sich, abstrakt postuliert, abermals dürftig-kunstgewerblich: ihr Begriff gilt dem immer auch Gespannten, der Form und ihrem Anderen, dessen Repräsentant im Werk die Partikularitäten sind. Wird aber einmal das Schöne, als Homöostase von Spannung, transferiert an die Totalität, so gerät es in deren Strudel. Denn diese, der Zusammenhang der Teile zur Einheit, fordert ein Moment von Substantialität der Teile oder setzt es voraus, und zwar mehr als je ältere Kunst, in der Spannung unterhalb etablierter Idio-me weit latenter blieb. Weil Totalität am Ende die Spannung verschluckt und zur Ideologie sich schickt, wird Homöostase selbst aufgesagt: das ist die Krisis des Schönen und die von Kunst. Darin dürften wohl die Bestrebungen der letzten zwanzig Jahre konvergieren. Noch darin setzt die Idee des Schönen sich durch, die alles ihr Heterogene, konventionell Gesetzte, alle Spur von Verdinglichung ausscheiden muß. Auch um des Schönen willen ist kein Schönes mehr: weil es keines mehr ist. Was anders nicht denn als negativ erscheinen kann, spottet einer Auflösung, die es als falsch durchschaut, und die darum die Idee des Schönen entwürdigte. Die Empfindlichkeit des Schönen gegen das Geglättete, die aufgehende Rechnung, welche die Kunst ihre Geschichte hindurch mit der Lüge kompromittiert

hat, überträgt sich auf das Moment der Resultante, das so wenig von der Kunst kann weggedacht werden wie die Spannungen, aus denen es erwächst. Absehbar wird der Prospekt einer Absage an die Kunst um der Kunst willen. Er deutet sich an in denjenigen ihrer Gebilde, die verstummen oder verschwinden. Auch sozial sind sie richtiges Bewußtsein: lieber keine Kunst mehr als sozialistischer Realismus.

Was ist eine kleine Literatur?

In: *Kafka – Für eine kleine Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 24-39

Bisher haben wir hauptsächlich die Inhalte und ihre Formen behandelt: gesenkter Kopf/erhobener Kopf, Dreiecke/Fluchtlinien. Und gewiß fügen sich im Ausdruck der gesenkte Kopf zum Porträt und der erhobene Kopf zum Klang. Aber um einen wirklichen Ausweg zu finden, auch auf der Inhaltsebene, muß man den Ausdruck selbst mitsamt seiner Form und seiner Deformation betrachten. Allein der Ausdruck erschließt das *Verfahren*. Nun hat aber Kafka das Ausdrucksproblem nicht abstrakt und allgemein formuliert, sondern anhand dessen, was er die »kleinen Literaturen« nannte, z. B. die jüdische in Warschau oder in Prag (vgl. T 132). Eine kleine oder mindere Literatur⁶ ist nicht die Literatur einer kleinen Sprache, sondern die einer Minderheit, die sich einer großen Sprache bedient. Ihr erstes Merkmal ist daher ein starker Deterritorialisierungskoeffizient, der ihre Sprache erfaßt. In diesem Sinne hat Kafka die Sackgasse definiert, die den Prager Juden den Zugang zum Schreiben verspernte und ihre Literatur »von allen Seiten unmöglich« machte: Sie lebten zwischen »der Unmöglichkeit, nicht zu schreiben, der Unmöglichkeit, deutsch zu schreiben, und der Unmöglichkeit, anders zu schreiben.«¹ Nicht zu schreiben war unmöglich, weil das unsichere und unterdrückte Nationalbewußtsein geradezu zwangsläufig auf die Literatur angewiesen ist (in ihr »bekommt der literarische Streit in größtem Ausmaß eine wirkliche Berechtigung«, T 130). Anders als deutsch zu schreiben war für die Prager Juden unmöglich, weil sie zu ihrer ursprünglichen tschechischen Territorialität eine unüberwindliche Distanz empfanden. Und deutsch zu schreiben war gleichfalls unmöglich, weil die deutsche Bevölkerung in Prag selbst deterritorialisiert war: eine herrschende Minderheit mit einer elitären, von den Massen getrennten, künstlich gepflegten, einer »papierenen« Sprache. Dies galt erst recht für die Juden, die dieser Minderheit angehörten und zugleich von ihr ausgeschlossen waren, gleich Zigeunern, »die das deutsche Kind aus der Wiege gestohlen« haben (Br 338). Mithin war das sogenannte »Pragerdeutsch« eine deterritorialisierte Sprache, die sich seltsamen »kleinen« Gebrauchsweisen regelrecht anbot (man vergleiche in anderem Kontext, was die Schwarzen heute mit dem Amerikanischen machen können).

Das zweite Merkmal kleiner Literaturen: In ihnen ist alles politisch. In »großen« Literaturen verknüpft sich die *einzelne Angelegenheit* (das individuelle Geschehen in Familie, Ehe usw.) tendenziell mit anderen, ebenso einzelnen Angelegenheiten, während das gesellschaftliche Milieu bloß als Umrahmung oder Hintergrund dient, so daß keine dieser ödipalen Angelegenheiten als besondere unverzichtbar, keine absolut notwendig ist, sondern alle in einem weiten Raum »irgendwie zusammenhängen«. Ganz anders dagegen die »kleine« Literatur: Ihr enger Raum bewirkt, daß sich

⁶ Im Französischen nicht *petite littérature*, sondern beziehungsreicher *littérature mineure* (als Gegensatz zur großen, anerkannten, wohletablierten *littérature majeure*). Um dies anzudeuten, wird Kafkas Bestimmung »klein« hier behelfsweise durch »minder« kommentiert oder in Anführungszeichen gesetzt. *Anm. d. Übers.*

jede individuelle Angelegenheit unmittelbar mit der Politik verknüpft. Das individuelle Ereignis wird um so notwendiger und unverzichtbarer, um so mehr unterm Mikroskop vergrößert, je mehr sich in ihm eine ganz andere Geschichte abspielt. So verbindet sich das ödipale Dreieck der Familie mit anderen, mit den geschäftlichen, ökonomischen, bürokratischen, justiziarischen Dreiecken, die seine Werte bestimmen. Wenn Kafka in seiner Aufzählung der Ziele einer kleinen Literatur die »Veredelung und Besprechungsmöglichkeit des Gegensatzes zwischen Vätern und Söhnen« anführt (T 130), so handelt es sich dabei nicht um eine ödipale Phantasie, sondern um ein politisches Programm. »Wenn auch die einzelne Angelegenheit oft mit Ruhe durchdacht wird, so kommt man doch nicht bis an ihre Grenzen, an denen sie mit gleichartigen Angelegenheiten zusammenhängt, am ehesten erreicht man die Grenze gegenüber der Politik, ja man strebt sogar danach, diese Grenze früher zu sehen, als sie da ist, und oft diese sich zusammenziehende Grenze überall zu finden [...]. Was innerhalb großer Literaturen unten sich abspielt und einen nicht unentbehrlichen Keller des Gebäudes bildet, geschieht hier im vollen Licht, was dort einen augenblicksweisen Zusammenlauf entstehen läßt, führt hier nichts weniger als die Entscheidung über Leben und Tod aller herbei.«

Schließlich gewinnt in kleinen Literaturen - und dies ist ihr drittes Merkmal - alles kollektiven Wert. Gerade wegen ihres Mangels an großen Talenten fehlen ihr die Bedingungen für *individuelle Aussagen*, die ja stets Aussagen des einen oder anderen »Meisters« wären und sich von der *kollektiven Aussage* trennen ließen. Somit erweist sich der relative Talentmangel durchaus als günstiger Umstand: Er gestattet, etwas anderes als eine Literatur der großen Meister zu konzipieren. Was der einzelne Schriftsteller schreibt, konstituiert bereits ein gemeinsames Handeln, und was er sagt oder tut, ist bereits politisch, auch wenn die anderen ihm nicht zustimmen. Das Politische hat jede Aussage angesteckt. Vor allem jedoch ist es die Literatur als ganze (um so mehr, als zu ihren Vorteilen »das einheitliche Zusammenhalten des im äußern Leben oft untätigen und immer sich zersplitternden nationalen Bewußtseins zählt, T 129), der die Rolle und Aufgabe einer kollektiven, ja revolutionären Aussage zufällt: Die Literatur produziert aktive Solidarität, trotz ihres Skeptizismus; und wenn sich der Schreibende am Rande oder außerhalb seiner Gemeinschaft befindet, so setzt ihn das um so mehr in die Lage, eine mögliche andere Gemeinschaft auszudrücken, die Mittel für ein anderes Bewußtsein und eine andere Sensibilität zu schaffen - wie der Hund in den *Forschungen*, der in seiner Einsamkeit nach einer *anderen Wissenschaft* ruft. Die literarische Maschine bereitet den Boden für eine kommende revolutionäre Maschine, nicht als vorauslaufende »Ideologie«, sondern weil sie als einzige dazu berufen ist, die ansonsten überall fehlenden Voraussetzungen einer kollektiven Aussage zu erfüllen: *Die Literatur ist eine Angelegenheit des Volkes*. So und nicht anders stellt sich das Problem für Kafka. Das Ausgesagte verweist weder auf ein Subjekt der Aussage als seine Ursache noch auf ein Subjekt des Ausgesagten als seine Wirkung. Ohne Zweifel dachte auch Kafka eine Zeitlang in den traditionellen Kategorien dieser zwei Subjekte: Autor und Held, Erzähler und Person, Träumer und Getraumtes. Doch bald verzichtete er auf das Erzählerprinzip, ebenso wie er, trotz seiner Bewunderung für Goethe, eine Literatur der Autoren und Meister verwarf. Josefina, die singende Maus, verzichtet auf die individuelle Ausübung ihrer Sangeskunst, um aufzugehen in der kollektiven Aussage »der zahllosen Menge der Helden unseres Volkes« (E 185). Übergang vom einzelnen Tier zur Meute oder zur kollektiven Vielzahl: sieben musi-

zierende Hunde. Oder auch, gleichfalls in den *Forschungen eines Hundes*, die Aussagen des einsamen Forschers, die sich tendenziell zur kollektiven Aussage der ganzen Hundegattung verketteten, mag diese Kollektivität auch nicht mehr oder noch nicht gegeben sein. Es gibt kein Subjekt, es *gibt nur kollektive Aussageverkettungen* - und die Literatur bringt diese Verkettungen zum Ausdruck, sofern sie sich noch nicht selbst veräußert haben, sondern vorerst nur als drohende böse Mächte (oder als erst noch zu schaffende revolutionäre Kräfte) existieren. Kafkas »Einsamkeit« macht ihn offen für alles, was die heutige Geschichte durchzieht. Die Abkürzung K. bezeichnet weder einen Erzähler noch eine Romanperson, vielmehr eine Verkettung, die um so maschineller, einen Agenten, der um so kollektiver wird, je fester sich ein Individuum in seiner Einsamkeit daran anheftet (nur durch ein Subjekt wäre das Individuelle vom Kollektiven trennbar, so daß es nur die Angelegenheit eines Einzelnen beträfe).

Das also sind die drei charakteristischen Merkmale einer kleinen Literatur: Deterritorialisierung der Sprache, Koppelung des Individuellen an unmittelbar Politische, kollektive Aussageverkettung. So gefaßt, qualifiziert das Adjektiv »klein« nicht mehr bloß bestimmte Sonderliteraturen, sondern die revolutionären Bedingungen jeder Literatur, die sich innerhalb einer sogenannten »großen« (oder etablierten) Literatur befindet. Auch wer das Unglück hat, in einem Land mit großer Literatur geboren zu sein, muß in seiner Sprache schreiben wie ein tschechischer Jude im Deutschen oder ein Usbeke im Russischen: schreiben wie ein Hund sein Loch buddelt, wie eine Maus ihren Bau gräbt. Dazu ist erst einmal der Ort der eigenen Unterentwicklung zu finden, das eigene Kauderwelsch, die eigene Dritte Welt, die eigene Wüste. In langen Diskussionen hat man immer wieder zu klären versucht, was eine »marginale« Literatur ist - oder eine populäre, eine proletarische usw. Die Kriterien sind offensichtlich sehr schwer zu bestimmen, solange man nicht zunächst einen objektiveren Begriff genauer klärt, eben den der *kleinen* Literatur. Allein die Möglichkeit einer kleinen (nicht etablierten) Schreibweise auch innerhalb großer Sprachen erlaubt eine Definition von populärer, marginaler usw. Literatur. Nur um diesen Preis wird die Literatur tatsächlich zur kollektiven Ausdrucksmaschine, nur so wird sie fähig, Inhalte zu behandeln, mit sich fortzureißen. Kafka sagt ausdrücklich, daß eine kleine Literatur besser fähig ist, den vorhandenen Stoff zu verarbeiten." Aber warum? Und was ist das für eine *Ausdrucksmaschine*] Wir wissen, daß sie zur Sprache in einem Verhältnis mehrfacher Deterritorialisierung steht: zum einen durch die Lage der Juden, die das Tschechische und zugleich das ländliche Milieu verlassen haben, zum anderen durch die Lage des Deutschen als einer »papierenen« Sprache. Gehen wir nun etwas weiter, treiben wir diese Deterritorialisierungsbewegung im Ausdruck weiter voran. Dafür gibt es zwei Wege: Entweder wir bereichern dieses papierene Deutsch artifiziell, blähen es auf, indem wir sämtliche Ressourcen eines Symbolismus, einer Hellseherei, einer esoterischen Sinngebung, eines verborgenen Signifikanten ausbeuten - damit sind wir bei der Prager Schule, bei Gustav Meyrink und vielen anderen, auch bei Max Brod.? Allerdings impliziert dieser Versuch ein verzweifelteres Bemühen um symbolische Territorialisierung anhand von Archetypen, von Kabbala und Alchimie, wodurch die Trennung vom Volk nur noch verschärft wird und der politische Ausweg nur im Zionismus als dem »Traum von Zion« erscheint. Kafka entschied sich schnell für den anderen Weg - oder besser, er *erfand* einen anderen: das Pragerdeutsch nehmen, wie es ist, mit all seiner Armut; die Deterritorialisierung weiter vorantreiben, in aller Nüchternheit; den ausgetrockneten Wortschatz in

der Intensität vibrieren lassen; dem symbolischen oder bedeutungsschwangeren oder bloß signifikanten Gebrauch der Sprache einen rein intensiven Sprachgebrauch entgegenstellen; zu einem perfekten und nicht geformten, intensiv-materialen Ausdruck gelangen. (Könnte man, was diese beiden Wege betrifft, nicht dasselbe, gewiß unter anderen Bedingungen, auch von Joyce und Beckett sagen? Beide schrieben ja, als Iren, unter hervorragenden Bedingungen einer kleinen Literatur. Der Glanz einer solchen Literatur ist gerade, daß sie »klein« ist, d. h. revolutionär für jede Literatur überhaupt. Benutzung des Englischen und überhaupt aller Sprachen bei Joyce, Benutzung des Englischen und des Französischen bei Beckett. Aber während der eine durch exuberante Fülle und übercodierung voran schreitet und dabei sämtliche möglichen Reterritorialisierungen vollzieht, geht der andere in trockener Nüchternheit weiter, durch gewollte Armut hindurch, womit er die Deterritorialisierung so weit vorantreibt, daß nur noch Intensität übrig bleibt.)

Wie viele Menschen leben heutzutage in einer Sprache, die nicht ihre eigene ist? Wie viele kennen die eigene Sprache gar nicht oder noch nicht, während sie die große Sprache, die sie gebrauchen müssen, nur unzulänglich beherrschen? Das ist ein vitales Problem der »Gastarbeiter«, vor allem ihrer Kinder. Ein Problem der Minderheiten. Das Problem einer kleinen Literatur, aber auch unser aller Problem: Wie kann man der eigenen Sprache eine Literatur abzwängen, die fähig ist, die Sprache auszugraben und sie freizusetzen auf eine nüchtern-revolutionäre Linie? Wie wird man in der eigenen Sprache Nomade, Fremder, Zigeuner? Kafka sagt: Indem man das Kind aus der Wiege stiehlt, indem man auf einem Seil tanzt.

Jede Sprache, gleich ob arm oder reich, impliziert eine Deterritorialisierung des Mundes, der Zunge und der Zähne. Mund, Zunge und Zähne finden ihre ursprüngliche Territorialität in der Nahrung. Indem sie sich der Artikulation von Lauten widmen, deterritorialisieren sie sich. Es gibt also eine gewisse Disjunktion zwischen essen und sprechen - und mehr noch, dem Anschein zum Trotz, zwischen essen und schreiben: Gewiß kann man beim Essen schreiben, es ist leichter, als beim Essen zu sprechen, aber das Schreiben verwandelt die Wörter eher in Dinge, die mit der Nahrung rivalisieren können. Disjunktion zwischen Inhalt und Ausdruck. Sprechen, und vor allem Schreiben, ist Hungern. Kafka bekundet eine regelrechte Nahrungsbesessenheit; er spricht immer wieder von der Nahrung par excellence, dem Tier oder dem Fleisch, von Fleischhauern, Zähnen, großen Gebissen." Eins der Hauptprobleme mit Felice liegt genau hier. Auch das Hungern ist ein konstantes Thema seines Schreibens, dieser langen Hungergeschichte. Der *Hungerkünstler*, der von Fleischhauern bewacht wird, hungert am Ende bei Raubtieren, die das Fleisch roh fressen - für die Zuschauer eine irritierende Alternative. In den *Forschungen* versuchen die anderen Hunde, den Mund des fragenden Hundes zu »besetzen«, indem sie ihn mit Essen vollstopfen, damit er nicht mehr fragen kann - und auch hier eine irritierende Alternative: »Aber dann hätte man mich doch besser verjagen können und meine Fragen sich verbitten. Nein, das wollte man nicht, man wollte zwar meine Fragen nicht hören, aber gerade wegen dieser meiner Fragen wollte man mich nicht verjagen- (E 332). Der forschende Hund schwankt zwischen zwei Wissenschaften: einerseits der Wissenschaft von der Nahrung, die aus der Erde kommt, und vom gesenkten Kopf (» Woher nimmt die Erde diese Nahrung?« E 331), andererseits der Wissenschaft von der Musik, die »aus der Luft« kommt, und vom erhobenen Kopf, wie die sieben musizierenden Hunde zu Be-

ginn und der singende Hund am Ende der *Forschungen* zeigen; gleichwohl stehen die beiden Wissenschaften in einem Zusammenhang, denn die Nahrung kann ja von oben kommen, und die Nahrungswissenschaft kommt nur durch Hungern voran, ganz wie sich die Musik seltsam schweigend vollzieht.

Gewöhnlich kompensiert die Zunge ihre Deterritorialisierung durch eine Reterritorialisierung in den Sinn. Sobald sie nicht mehr Organ eines Sinnes ist, wird sie zum Instrument des Sinns. Der Sinn beherrscht als »primärer« Sinn die Zuweisung von Designation an Töne (die Sache oder den Sachverhalt, den das Wort designiert) sowie als übertragener Sinn die Zuweisung von Bildern und Metaphern (die anderen Sachen, auf die das Wort unter gewissen Bedingungen angewandt werden kann). Mithin gibt es nicht nur geistige Reterritorialisierung *in* den »Sinn«, sondern auch eine physische *durch* diesen Sinn. Entsprechend existiert die Sprache nur durch die Verschiedenheit und Komplementarität eines Subjekts der Aussage im Verhältnis zum Sinn und eines Subjekts des Ausgesagten im Verhältnis zu der direkt oder metaphorisch designierten Sache. Man kann diesen gewöhnlichen Gebrauch der Sprache *extensiv* oder *repräsentativ* nennen: hier hat die Sprache reterritorisierende Funktion (der singende Hund am Schluß der *Forschungen* zwingt den Forscher, sein Hungern einzustellen: eine Art von Re-Odipalisierung).

So also ermöglicht gerade die besondere Lage des Deutschen in Prag, gerade diese ausgetrocknete, mit tschechischen und jiddischen Brocken durchsetzte Sprache, daß Kafka eine Erfindung macht: Da es nun eben so ist (sso ist es, so ist es« - eine beliebte Formel Kafkas, das Protokoll eines Tatbestandes), verzichten wir eben auf den Sinn, ziehen wir ihn stillschweigend ab, um nur ein Skelett, eine papierene Hülle zu behalten:

I. War der artikulierte Laut bisher ein deterritorisiertes Geräusch, das sich jedoch im Sinn reterritorisierte, so wird sich der Laut nun selbst deterritorialisieren, ohne Kompensation, also absolut. Der Laut oder das Wort, die diese neue Deterritorialisierung durchmachen, gehören weder zur sinnvollen Sprache, mögen sie auch aus ihr kommen, noch zu einer Musik oder Melodie, auch wenn sie manchmal so wirken. Wir haben es gesehen: das Piepsen, das Gregors Worte entstellt, das Pfeifen der Maus, das Husten des Affen; auch der Klavierspieler, der nicht spielt, die Sängerin, die nicht singt, die ihren Gesang gerade durch ihr Nichtsingen hervorbringt, die musizierenden Hunde, die mit ihrem ganzen Körper musizieren, ohne Musik zu machen. überall zieht sich quer durch die organisierte Musik eine Gegenlinie, die sie aufhebt, überall schneidet eine Fluchtlinie quer durch die Sinnsprache, um eine lebendige Ausdrucksmaterie freizusetzen, die nur noch für sich selber spricht und nicht mehr der Formung bedarf." Die derart dem Sinn entrissene, über dem Sinn gewonnene Sprache, die eine aktive Sinn-Neutralisierung bewirkt, findet ihre Richtung nur noch in einer Wortbetonung, in einem Umlaut: »Ich lebe nur hie und da in einem kleinen Wort, in dessen Umlaut ich zum Beispiel auf einen Augenblick meinen unnützen Kopf verliere. Erster und letzter Buchstabe sind Anfang und Ende meines fischartigen Gefühls- (T 40). Kinder sind sehr geschickt in der Übung, ein Wort, dessen Sinn sie nur vage erfaßt haben, immer wieder sich vorzusagen, um es in sich selber schwingen zu lassen (vgl. auch die Kinder im ersten Kapitel des *Schloß*, die so schnell reden, daß man ihre Worte nicht versteht, S 13). Kafka erzählt, wie er als Kind einen Ausdruck des Vaters sich immerzu vorsagte (sder Letzte, der Letzte ... «10), um ihn freizusetzen - eine Linie des Nicht-Sinns. Eigenna-

men, die ja an sich keinen Sinn haben, eignen sich besonders gut zu dieser Übung: Der Name *Milena*, mit starkem Ton auf dem *i*, scheint Kafka zuerst »ein Grieche oder Römer, nach Böhmen verirrt, tschechisch vergewaltigt, in der Betonung betrogen«, und dann, nach näherer Bekanntschaft, »eine Frau, die man auf den Armen trägt aus der Welt, aus dem Feuer«, wobei der starke Ton auf dem *i* entweder den stets möglichen Fall bezeichnet oder den »Glückssprung, den du selbst machst mit deiner Last«.

2. Zwischen diesen beiden Gedanken, die der Name Milena hervorruft, liegt, so scheint uns, ein bestimmter, wenngleich sehr relativer und feiner Unterschied: Der erste verknüpft sich noch mit einer extensiven und bildlichen Szene der phantastischen Art; der zweite ist bereits sehr viel intensiver und kennzeichnet einen Fall oder Sprung als die im Namen selbst enthaltene Intensitätsschwelle. Wenn nämlich der Sinn aktiv neutralisiert wird, entsteht in der Tat jene Lage, von der Wagenbach sagt: »Die überragende Bedeutung hat das Wort, als direkte Assoziationsursache des Bildes.« Doch wie definieren wir dieses Verfahren? Vom Sinn bleibt nur so viel übrig, daß die Fluchtlinie eine Richtung erhält. Weder Designation einer Sache durch einen primären Sinn noch Zuweisung von Metaphern durch einen übertragenen Sinn. Statt dessen bilden die Sachen sowie die Bilder nur noch eine Sequenz aus lauter Intensivzuständen, eine Skala oder einen Stromkreis aus reinen Intensitäten, den man in jeder Richtung, von oben nach unten wie von unten nach oben durchlaufen kann. Das Bild ist selbst dieser Durchlauf, es ist ein Werden geworden: Hund-Werden des Menschen und Mensch-Werden des Hundes, Affe- oder Käfer-Werden des Menschen und umgekehrt. Wir befinden uns nicht mehr in der Situation einer gewöhnlichen, reichen Sprache, in der zum Beispiel das Wort -Hund- ein Tier designiert und sich metaphorisch auf anderes anwenden läßt (von dem man dann sagt, es sei »wie ein Hund-je«). »Die Metaphern«, sagt Kafka einmal, »sind eines in dem vielen, was mich am Schreiben verzweifeln läßt« (T 343). Bewußt zerstört Kafka alle Metaphern, alle Symbolismen, jede Bedeutung und jede Designation. Die Metamorphose - das heißt die Verwandlung - ist das Gegenteil der Metapher. Es gibt keinerlei Sinn mehr, weder primären noch übertragenen, es gibt nur noch Verteilung von Zuständen über das aufgefächerte Wort. Die »Sachen« und die »anderen Sachen- sind nur noch Intensitäten, durchzogen von deterritorialiserten Lauten oder Worten, die ihren Fluchtlinien folgen. Es geht nicht mehr um Ähnlichkeit zwischen menschlichem und tierischem Verhalten - und schon gar nicht um ein Wortspiel. Es gibt überhaupt keine Tiere und Menschen mehr, da sie sich gegenseitig deterritorialisieren in einem Intensitätskontinuum. Es geht um ein Werden, das, ganz im Gegenteil, die größtmögliche Differenz umfaßt, die Intensitätsdifferenz, das überschreiten einer Schwelle, Aufstieg oder Fall, Niedergang oder Erhebung, Wortbetonung. Das Tier spricht nicht »wie« ein Mensch, sondern schält bedeutungslose Tonalitäten aus der Sprache heraus; auch die Worte sind nicht »wie« Tiere, sondern klettern selber empor, bellen oder wimmeln in ihrer Eigenschaft als Sprachhunde, Sprachinsekten oder Sprachmäuse. Die Sequenzen vibrieren, das Wort öffnet sich unerhörten inneren Intensitäten, kurzum, die Sprache wird asignifikant, also *intensiv* benutzt. Desgleichen gibt es auch nicht mehr ein »erstes« Subjekt der Aussage und ein »zweites- des Ausgesagten: Das zweite Subjekt ist nicht Hund, während das erste weiterhin »wie« ein Mensch bleibt; das erste Subjekt ist nicht »wie« ein Mistkäfer, während das zweite weiterhin Mensch bleibt. Es gibt nur noch einen einzigen Stromkreis von Zuständen, der sich, inmitten einer zwangsläufig vielfälti-

gen oder kollektiven Verkettung, zu einem umfassenden Werden, einem Prozeß schließt.

Inwiefern wird ein solcher Gebrauch der Sprache durch die besondere Lage des Deutschen in Prag - seine Wortarmut, seine inkorrekte Syntax - begünstigt? Man könnte die sprachlichen Elemente, die tendenziell die »inneren Spannungen einer Sprache zum Ausdruck bringen, bei all ihrer Verschiedenheit unter den Termini *Intensivierer* oder *Spanner* (*elements intensifs ou tenseurs*) zusammenfassen. Intensivierer in diesem Sinne nennt der Linguist Vidal Sephiha »jedes sprachliche Werkzeug, das die Grenze eines Begriffs anzustreben oder zu überschreiten erlaubt«, indem es eine Bewegung der Sprache zu ihren Extremen, zu einem reversiblen Jenseits oder Diesseits bezeichnet. P Vidal Sephiha zeigt, daß diese Elemente sehr verschieden sein können: Allerweltswörter, Verben oder Präpositionen, die alle möglichen Bedeutungen annehmen können, Pronominalverben oder, wie im Hebräischen, regelrechte Intensivverben, Konjunktionen und Ausrufe, Adverbien und schließlich *Ausdrücke, die Schmerz konnotieren*.¹⁶ Auch die Binnenakzente der Wörter mit ihrer diskordanten Funktion sind hier zu nennen. Es scheint nun, daß diese Intensivierer oder Spanner gerade in Sprachen mit kleinen Literaturen besonders stark entwickelt werden. Wagenbach nennt als charakteristische Merkmale des tschechisch beeinflussten »Pragerdeutsch«: falschen Gebrauch von Präpositionen, Mißbrauch der Reflexivpronomen, Verwendung von Allerweltswörtern (z. B. das Verb *geben* für die Reihe *-setzen-, -stellen-, -legen-, -abnehmen-*, wodurch es intensiv wird), Häufung von Adverbien, Vielzahl von Schmerz konnotierenden Ausdrücken, Bedeutung des Akzents für die innere Wortspannung und der Verteilung von Konsonanten und Vokalen für die innere Diskordanz. Und Wagenbach hebt ausdrücklich hervor: Alle diese Merkmale sprachlicher Armut finden sich bei Kafka wieder, nun aber kreativ gebraucht, in den Dienst einer neuen Nüchternheit gestellt, einer neuen Expressivität, einer neuen Flexibilität, einer neuen Intensität.¹⁷ »Kein Wort fast, das ich schreibe, paßt zum andern, ich höre, wie sich die Konsonanten blechern aneinanderreiben, und die Vokale singen dazu wie Ausstellungsncger.«! Die Sprache gibt ihr repräsentatives Dasein auf, um sich bis an ihre Extreme, ihre äußersten Grenzen zu spannen. Die Konnotation von Schmerz begleitet diese Verwandlung, zum Beispiel wenn die Worte bei Gregor zum »schmerzlichen Piepsen- werden, oder wenn Franz seinen Schrei ausstößt, »ungeteilt und unveränderlich«, auf einem Ton. Man denke an die Benutzung des Französischen als gesprochene Sprache in den Filmen Godards: Auch hier eine Häufung von Adverbien und stereotypen Konjunktionen, die schließlich alle Sätze bilden - seltsame Armut, die das Französische zu einer »kleinen« Sprache auf französisch macht; kreatives Verfahren, das die Wörter direkt an die Bilder koppelt; Mittel, das am Ende einer Sequenz eingesetzt wird, unter Benutzung des äußersten Intensivierers: »*c'est assez, assez, il y en a marre*«; verallgemeinerte Intensivierung, die mit einer Totale zusammenfällt, mit einem wilden Kameranachschwenk auf der Stelle, der die Bilder in sich vibrieren läßt.

Vielleicht ist die vergleichende Sprachforschung weniger interessant als die Erforschung der Funktionen, die verschiedene Sprachen für ein und dieselbe Gruppe haben können: Zweisprachigkeit oder gar Vielsprachigkeit. Denn nur eine Untersuchung der Funktionen, die sich in verschiedenen Sprachen verkörpern können, erfaßt unmittelbar gesellschaftliche Faktoren, Kräfteverhältnisse und Machtzentren sehr unterschiedlicher Art; sie entgeht dem Mythos der »Information«, um das hierarchische und impe-

rative System der Sprache als Befehlsübermittlung, Machtausübung oder Widerstand gegen sie zu erkennen. Ausgehend von den Forschungen Fergusons und Gumperz' hat Henri Gobard ein Vier-Sprachen-Modell vorgeschlagen: 1. die »vernakulare«, bodenständige, territoriale oder Mutter-Sprache, d. h. die Sprache der ländlichen Gemeinschaft oder ländlichen Ursprungs; 2. die »vehikulare«, vermittelnde, städtische, Staats- oder gar Weltsprache, die Sprache der Gesellschaft, des Handels, der bürokratischen Transmission etc., d. h. die Sprache der primären Deterritorialisierung; 3. die »referentiale«, Maßstäbe setzende Sprache, d. h. die Sprache des Sinns und der Kultur, die eine kulturelle Reterritorialisierung betreibt; 4. die »mythische« Sprache am Horizont der Kulturen, d. h. die Sprache der geistigen oder religiösen Reterritorialisierung. Eine grobe Einteilung dieser vier Sprachen nach RaumZeit- Kategorien ergäbe ungefähr dies: Die »vernakulare« Sprache ist *hier*, die »vehikulare« *überall*, die »referentiale« *dort* und die »mythische« *dahinter*. Vor allem aber variiert die Verteilung dieser Sprachen je nach Gruppe und innerhalb einer Gruppe je nach Epochen (so war das Lateinische in Europa lange die vehikulare Sprache, bevor es zuerst die referentiale und dann eine mythische Sprache wurde; das Englische ist heute die vehikulare Weltsprache).¹⁹ Was man in der einen Sprache sagen kann, läßt sich nicht einfach in einer anderen sagen, und was man insgesamt sagen kann, variiert zwangsläufig je nach der Sprache und den zwischensprachlichen Verhältnissen.²⁰ Außerdem können alle diese Faktoren unscharfe Grenzen, fließende Unterteilungen haben, die je nach Sachgebieten wechseln. Eine Sprache kann in einem bestimmten Bereich bestimmte Funktionen erfüllen und andere Funktionen in einem anderen Bereich. Jede Sprachfunktion ist ihrerseits unterteilt und umfaßt vielfältige Machtzentren. Ein *Brei* aus Sprachen, nicht ein *System* von Sprachen ... Man begreift den Unmut der Integralisten, die sich entrüsten, daß Messen auf französisch gelesen werden, verliert doch das Lateinische damit seine mythische Funktion. Noch rückständiger sind allerdings jene akademischen Gesellschaften, die bejammern, daß man dem Latein auch noch seine kulturelle Referentialfunktion genommen hat. Was sie damit beklagen, sind kirchliche und pädagogische Formen einer Macht, die einst durch diese Sprache ausgeübt wurde und heute durch andere Formen wirksam wird. Es gibt ernsthaftere Beispiele, quer durch die Gruppen. Die Wiederentdeckung der regionalen Eigenheiten zum Beispiel, mit ihrer Reterritorialisierung durch den Dialekt, die bodenständige Lokalsprache usw. - das nützt einer weltweiten oder überstaatlichen Technokratie, und das *kann* auch revolutionäre Bewegungen fördern, transportieren doch auch sie gern Archaismen, denen sie einen »aktuellen Sinn« zu geben versuchen ... Also vom cleveren Technokraten bis zum bretonischen Barden und zum franco-kanadischen Klampfensänger? Auch das ist noch nicht die Grenze, denn der kanadische Liedermacher kann sehr wohl die reaktionärste und ödipalste aller Reterritorialisierungen betreiben, O Mamma, O süße Heimat, O Waldesluhuhust. Wir sagten es schon: ein *Brei*, eine vernebelte Geschichte, eine politische Angelegenheit, von der die Linguisten keine Ahnung haben, von der sie nichts wissen wollen, denn als Linguisten sind sie »apolitisch«, reine Gelehrte, auch Chomsky, der sein apolitisches Gelehrtentum mit seinem mutigen Kampf gegen den Vietnamkrieg bloß kompensiert.

Kehren wir zurück zur Lage im Reich der Habsburger. Der Zerfall und Niedergang des Reichs verdoppelt die Krise, verschärft überall die Deterritorialisierungsbewegungen und weckt komplexe, archaisierende, mythische oder symbolistische Reterritorialisierungen. Wir nennen wahllos un-

ter Kafkas Zeitgenossen: Einstein mit seiner Deterritorialisierung der Darstellung des Universums (Einstein lehrte in Prag, und der Physiker Philipp Frank hielt Vorlesungen, die Kafka besuchte), die österreichischen Zwölf-töner mit ihrer Deterritorialisierung der musikalischen Repräsentation (der Todesschrei der Marie im *Wozzeck*, der Schrei der Lulu oder auch das verdoppelte *ja*), die wohl in mancher Hinsicht ähnlich wie 35 Kafka vorgingen, der expressionistische Film mit seiner Doppelbewegung von De- und Reterritorialisierung des Bildes (Robert Wiene war unter Tschechen aufgewachsen, Fritz Lang ist in Wien geboren, Paul Wegener verwendete Prager Themen); hierher gehören selbstverständlich auch die Wiener Psychoanalyse und die Prager Linguistik. Wie steht es mit den »vier Sprachen- bei den Prager Juden? Als vernakulare Sprache haben sie, die ja vom Lande stammen, das Tschechische; doch es wird allmählich vergessen oder verdrängt. Das Jiddische wird oft verachtet oder gefürchtet; es *macht Angst*, wie Kafka sagt. Das Deutsche ist die vehikulare Sprache der Städte, die bürokratische Staats- und kommerzielle Handelssprache (während bereits das Englische dafür unverzichtbar zu werden beginnt). Wiederum das Deutsche, diesmal aber die Sprache Goethes, erfüllt eine kulturelle und referentielle Funktion (dazu sekundär das Französische). Schließlich das Hebräische als mythische Sprache, die mit dem Aufkommen des Zionismus, noch im Zustand des aktiven Traums, an Bedeutung gewinnt. Für jede dieser Sprachen sind die Territorialitäts- sowie die De- und Reterritorisierungskoeffizienten einzeln zu bestimmen. Und nun Kafkas eigene Situation: Er gehörte zu den wenigen jüdischen Schriftstellern in Prag, die das Tschechische verstanden und sprachen (das Tschechische sollte eine große Rolle in seinem Verhältnis zu Milena spielen). Das Deutsche spielte für ihn die Doppelrolle der vehikularen und der kulturellen Sprache, Goethe am Horizont (außerdem las Kafka französisch, italienisch und sicher auch einigermaßen englisch). Hebräisch lernt er erst spät. Recht kompliziert ist sein Verhältnis zum Jiddischen: Er sieht darin weniger eine sprachliche Territorialität für die Juden als eine nomadische Dereterritorisierungsbewegung, die das Deutsche verarbeitet. Was ihn am Jiddischen fasziniert, ist weniger die Sprache einer Religionsgemeinschaft als die des *Volkstheaters* (vgl. seine aktive Anteilnahme an der Schauspieltruppe des Jizchak Löwy).²² Bemerkenswert ist die Art, wie Kafka einmal in einer öffentlichen Versammlung, anlässlich einer Theateraufführung vor einem bürgerlich-jüdischen, überwiegend feindselig eingestellten Publikum das Jiddische dargestellt hat: Er nennt es eine Sprache, die »Angst mit einem gewissen Widerwillen« hervorruft, einen Dialekt, der keine Grammatiken hat, der von gestohlenen, beweglich gemachten, auf »Völkerwanderungen genommenen«, also nomadisch gewordenen Wörtern lebt, der zahlreiche große Sprachen, alle in einem »Zustand von Neugier und Leichtsinn«, mit Kraft »zusammenhält«, einen Verschnitt aus dem Mittelhochdeutschen, der das Deutsche so gründlich verarbeitet hat, daß man ihn nicht ins heutige Deutsch übersetzen kann, sondern nur »führend« versteht, wenn »außer Kenntnissen auch noch Kräfte und Anknüpfungen von Kräften« in einem tätig sind - eine intensive Sprache mit-hin, eine »kleine« Verwendung von Sprache, die einen mit sich fortreißt: »Dann werden Sie die wahre Einheit des Jargon zu spüren bekommen, so stark, daß Sie sich fürchten werden, aber nicht mehr vor dem Jargon, sondern vor sich ... Genießen Sie es, so gut Sie können!«

Kafka versucht keinerlei Reterritorialisierung durch das Tschechische. Er verfolgt auch keinen hyperkulturellen Gebrauch des Deutschen, aufgeladen mit visionären, symbolischen, mythischen und hebraisierenden über-

höhungen wie in der Prager Schule. Es geht ihm auch nicht um eine Wiederbelebung des gesprochenen, volkstümlichen» Jargons«. Aber er nimmt den Weg, den das Jiddische weist, um ihn auf ganz andere Art zu beschreiten und zu einer einzigartigen und einsamen Schreibweise zu wenden. Er entscheidet sich: Da nun das Deutsche in Prag schon in mehrfacher Hinsicht deterritorialisiert ist, muß man eben weitergehen, intensiv, aber in Richtung auf eine neue Nüchternheit, eine neue, unerhörte Korrektur, eine rücksichtslose Berichtigung, ein Aufrichten des Kopfes: Schizo-Anmut, Trunkenheit durch klares Wasser.²⁴ Die Sprache auf einer Fluchtlinie vibrieren und abschwirren lassen; sich mit Hunger füllen; dem Pragerdeutschen all jene unterentwickelten Momente entreißen, die es vor sich selber verbergen will; es aufschreien lassen in einem ganz nüchternen und strengen Schrei; in ihm das Hundegebell, den Affenhusten, das Käfergesumm freisetzen; eine Syntax des Schreis machen, die sich mit der starren Syntax dieser papierenen Sprache vereint; sie immer weiter vorantreiben, bis zu einer Deterritorialisierung, die nicht mehr durch die Kultur oder den Mythos kompensiert wird, die endlich, wie langwierig, zäh und dickflüssig der Prozeß auch immer sein mag, zur *absoluten* Deterritorialisierung wird. Die Sprache langsam, schrittweise in die Wüste führen. Die Syntax zum Schreien benutzen, dem Schrei eine Syntax geben.

Groß und revolutionär ist nur das Kleine, das »Minderer«. Haß gegen alle Literatur der Herren. Hinwendung zu den Knechten, zu den kleinen Angestellten (bei Kafka ebenso wie bei Proust, der ja auch fasziniert war von den Dienern und ihrer Sprache). Das Interessanteste ist hier wieder die Möglichkeit, die *eigene* Sprache, auch wenn sie einheitlich und großartig ist oder war, wie eine kleine Sprache zu benutzen. *In* der eigenen Sprache wie ein Fremder leben: Das ist die Situation des »große'n Schwimmers«. ²⁵ Jede Sprache, selbst die einheitlichste, ist noch immer ein Brei, eine schizophrene Mischung, ein Harlekinskleid über sehr verschiedenen Sprachfunktionen, über Machtzentren, die entscheiden, was man sagen kann und was nicht: Also gilt es, die eine Funktion gegen die andere auszuspielen, die Koeffizienten der Territorialität und der Deterritorialisierung spielen zu lassen. Jede Sprache, selbst eine große, läßt sich intensiv benutzen, so daß sie auf kreativen Fluchtlinien abfährt, um schließlich, sei's auch nach langem Zögern, eine nun wahrhaft absolute Deterritorialisierung zu erreichen. Welche Erfindungskraft (nicht nur im Wortschatz, der zählt wenig, eher die nüchterne Syntax), um wie ein Hund zu schreiben! (Aber Hunde schreiben doch nicht. -Eben, eben!)- Was Artaud aus dem Französischen gemacht hat: die gehauchten Schreie. Was Celine, einer anderen Linie folgend, aus dem Französischen gemacht hat: der Aufschrei auf der höchsten Spitze. Celines syntaktische Evolution: von der *Reise ans Ende der Nacht* zum *Tod auf Kredit* und von da aus weiter zu *Guignol's band I* (danach hatte Celine außer seinem Jammer nichts mehr zu sagen, d. h. er hatte keine Lust mehr zu schreiben, er brauchte nur noch Geld). So endet das immer mit den Fluchtlinien der Sprache: im Schweigen, im Abgebrochenen, im Nichtaufhörenkönnen oder noch schlimmer. Aber dazwischen, was für eine rasende Schöpfung, was für eine Schreib-Maschine! Man rühmte Celine noch für *die Reise ans Ende der Nacht*, als er schon längst viel weiter war, im *Tod auf Kredit* und dann in dem ungeheuren *Guignol's band*, wo die Sprache nur noch aus Intensitäten besteht. Er sprach von der »kleinen Musik«. Auch Kafka, auch dort die kleine Musik, eine andere zwar, aber stets deterritorialisierte Laute, eine Sprache, die, sich »überkugelnd«, davonrast, die sich Hals über Kopf in die Büsche schlägt). Das sind die wahrhaft »kleinen« Autoren. Ein Ausweg für die Sprache, für

die Musik, für das Schreiben. Was man gemeinhin Pop nennt - Popmusik, Popphilosophie, Popliteratur: *Wörterflucht*.

Vielsprachigkeit in der eigenen Sprache verwenden, von der eigenen Sprache kleinen, minderen oder intensiven Gebrauch machen, das Unterdrückte in der Sprache dem Unterdrückenden in der Sprache entgegenstellen, die Orte der Nichtkultur, der sprachlichen Unterentwicklung finden, die Regionen der sprachlichen Dritten Welt, durch die eine Sprache entkommt, eine Verkettung sich schließt. Wie viele Stile, literarische Gattungen oder Bewegungen, auch ganz kleine, haben nur den einen Traum: eine sprachliche Großfunktion zu erfüllen, Dienste zu leisten als offizielle, als Staatssprache (z. B. die heutige Psychoanalyse, die sich als Herrin des Signifikanten, der Metapher und des Wortspiels versteht). Doch es geht um den entgegengesetzten Traum: klein werden können, ein Klein-Werden schaffen. (Hat die Philosophie eine Chance, nachdem sie so lange eine offizielle und referentielle Disziplin war? Heute versteht sich die Antiphilosophie als Machtsprache. Nützen wir diesen Augenblick.)

Gilles Deleuze/Félix Guattari

»Intensiv-Werden, Tier-Werden, Unwahrnehmbar-Werden...«

In: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve, 326-344

Erinnerung eines Zauberers, I. - Beim Tier-Werden hat man es immer mit einer Meute zu tun, mit einer Bande, einem Rudel, einer Population, einer Bevölkerung, kurz gesagt, mit einer Mannigfaltigkeit. Wir Zauberer haben das schon immer gewußt. Es kann sein, daß andere Instanzen, die übrigens ganz verschieden voneinander sein können, das Tier anders sehen: man kann vom Tier bestimmte Eigenschaften, Gattungen und Arten, Formen und Funktionen etc. beibehalten oder aus ihm ableiten. Gesellschaft und Staat brauchen bestimmte Tier-Eigenschaften, um die Menschen zu klassifizieren; Naturgeschichte und Wissenschaft brauchen Eigenschaften, um die Tiere selber zu klassifizieren. Serialismus und Strukturalismus stufen die Eigenschaften entweder nach ihren Ähnlichkeiten oder ordnen sie nach ihren Differenzen ein. Tier-Eigenschaften können mythisch oder wissenschaftlich sein. Wir aber, wir interessieren uns nicht für Eigenschaften, wir interessieren uns für die Art und Weise der Ausbreitung, der Fortpflanzung, der Besetzung, der Ansteckung und der Bevölkerung. Ich bin Legion. Der *Wolfsmann* ist von mehreren Wölfen fasziniert, die ihn ansehen. Was ist schon ein Wolf allein? Oder ein Wal, eine Laus, eine Ratte, eine Fliege? Beelzebub ist der Teufel, aber der Teufel als Herr der Fliegen. Der Wolf ist in erster Linie keine Eigenschaft oder eine bestimmte Anzahl von Eigenschaften, sondern ein Wolfsgewimmel. Die Laus ist Läusegewimmel... etc. Was ist ein Schrei, unabhängig von einem Volk, nach dem er ruft oder das er zum Zeugen macht? Virginia Woolf sieht sich nicht als einen Affen oder Fisch, sondern als eine Wagenladung von Affen, als einen Schwarm von Fischen, einer Beziehung des Werdens entsprechend, das mit den 326 Personen, denen sie sich nähert, variiert. Wir wollen damit nicht sagen, daß bestimmte Tiere in Meuten leben; wir wollen nicht in lächerliche evolutionistische Klassifikationen à la Lorenz verfallen, bei denen es unterlegene Meuten und überlegene Sozietäten gibt. Wir meinen, daß jedes Tier zuallererst eine Bande, eine Meute ist. Daß es eher seine Art und Weise des In-der-Meute-Seins als Eigenschaften hat, auch wenn man Unterscheidungen innerhalb dieser Seinsweisen machen kann. Das ist der Punkt, an dem der Mensch mit dem Tier zu tun hat. Wir können nicht Tier werden, ohne von der Meute, von der Mannigfaltigkeit fasziniert zu sein. Eine Faszination durch das Außen? Oder hat die uns faszinierende Mannigfaltigkeit bereits eine Beziehung zu einer Mannigfaltigkeit, die uns im Inneren bewohnt? In einem seiner Hauptwerke erzählt Lovecraft die Geschichte von Randolph Carter, der spürt, wie sein "Ich" ins Taumeln gerät, und der sich davor viel mehr als vor der Vernichtung fürchtet: "Carters sowohl in menschlicher wie in nicht menschlicher Gestalt, Vertebraten wie Evertrebraten, vernunftbegabte wie geistlose, tierische wie pflanzliche. Und damit nicht genug, da waren Carters, die mit dem irdischen Leben nichts mehr gemein hatten, sondern sich zügellos vor den Kulissen anderer Planeten, Systeme, Galaxien, und kosmischer Kontinua bewegten.(...) Das Verschmelzen mit dem Nichts ist ein friedvolles Vergessen; aber sich der eigenen Existenz bewußt zu sein, und

dennoch zu wissen, daß man nicht länger ein definit von anderen Wesen unterschiedenes Wesen ist, (...) das ist der namenlose Gipfel von Agonie und Furcht." Hofmannsthai oder vielmehr Lord Chandos ist von einem "Volk von Ratten" fasziniert, die im Todeskampf liegen - und in ihm, quer durch ihn hindurch, in den Zwischenräumen seines aufgewühlten Ichs "bleckte die Seele dieses Tieres gegen das ungeheure Verhängnis die Zähne", kein Mitleid, sondern "ein ungeheures Anteilnehmen, ein Hinüberfließen in jene Geschöpfe": eine *widernatürliche Anteilnahme*. So entsteht in ihm der seltsame Imperativ: entweder aufhören zu schreiben oder wie eine Ratte schreiben ... Wenn der Schriftsteller ein Zauberer ist, dann liegt das daran, daß Schreiben ein Werden ist; das Schreiben ist von einem seltsamen Werden durchdrungen, das kein Schriftsteller-Werden ist, sondern ein Ratte-Werden, ein Insekt-Werden, ein Wolf-Werden etc. Das muß erklärt werden. Viele Selbstmorde von Schriftstellern sind durch diese widernatürlichen Anteilnahmen zu erklären, durch diese widernatürlichen Vermählungen. Der Schriftsteller ist deswegen ein Zauberer, weil er das Tier als die einzige Population erlebt, gegenüber der er sich zu recht verantwortlich fühlt. Der deutsche Frühromantiker Karl Philipp Moritz fühlt sich nicht für die sterbenden Kälber verantwortlich, sondern angesichts der Kälber, die sterben und ihm das unglaubliche Gefühl für eine unbekannte Natur geben - für den *Affekt*.⁷ Denn der Affekt ist kein persönliches Gefühl und auch keine Eigenschaft mehr, sondern eine Auswirkung der Kraft der Meute, die das Ich in Aufregung versetzt und taumeln läßt. Wer hat nicht die Gewalt dieser Tier-Sequenzen erlebt, die einen, wenn auch nur für einen Augenblick, aus der Menschheit herausreißen und einen sein Brot wie ein Nagetier zusammenkratzen lassen oder einem die gelben Augen einer Raubkatze verleihen? Eine schreckliche Involution, die uns zu ungeahnten Arten des Werdens treibt. Das sind keine Regressionen, auch wenn Bruchstücke von Regression, Sequenzen von Regression sich daran anschließen.

Man müßte sogar drei Arten von Tieren unterscheiden. Zunächst die vereinzelter, gefühlsmäßig besetzten Haustierte, die ödipalen Tiere der Anekdoten aus der Kindheit, "meine" Katze, "mein" Hund; diese Tiere bringen uns dazu, zu regredieren, indem sie uns zu einer narzißtischen Betrachtung bringen, und die Psychoanalyse versteht nur diese Tiere, um hinter ihnen um so besser das Bild von Papa, Mama oder einem kleinen Bruder entdecken zu können (wenn die Psychoanalyse von Tieren spricht, fangen die Tiere an zu lachen): *alle, die Katzen oder Hunde lieben, sind Dummköpfe*. Dann gibt es eine zweite Art von Tieren, Tiere mit einer Eigenschaft oder einem Attribut, die Gattungs-, Klassifikations- oder Staats-Tiere, so wie die großen Göttermythen sie behandeln, um aus ihnen Serien oder Strukturen, Archetypen oder Modelle zu beziehen (Jung geht allerdings doch tiefer als Freud). Und schließlich gibt es Tiere, die vor allem dämonisch sind, Tiere in Meuten und mit Affekten, die eine Mannigfaltigkeit bilden, Werden, Population, Märchen... Und können wiederum nicht alle Tiere auf diese drei Weisen betrachtet werden? Es gibt immer die Möglichkeit, ein beliebiges Tier, eine Laus, einen Geparden oder einen Elefanten, wie ein Haustier zu behandeln, mein eigenes kleines Tier. Und im anderen Extremfall kann jedes Tier auch wie eine Meute oder ein

⁷9. Vgl. Karl Philipp Moritz, "Anton Reiser", in *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2, Berlin und Weimar 1976, S. 244-247.

Gewimmel betrachtet werden, was eher uns Zauberern gefällt. Sogar die Katze, sogar der Hund... Und wenn der Schäfer oder der Dompteur, der Teufel, sein Lieblingstier in der Meute hat, dann doch nicht auf die vorher beschriebene Weise. Ja, jedes Tier ist oder kann eine Meute sein, allerdings je nach den Graden wechselnder Zuneigung, die die Entdeckung der Mannigfaltigkeit, des Anteils von 328 Mannigfaltigkeit, den es entweder aktuell oder potentiell enthält, mehr oder weniger leicht macht. Schwärme, Banden, Herden oder Populationen sind keine untergeordneten Gesellschaftsformen, sondern Affekte und Potenzen, Involutionen, die jedes Tier in ein Werden einbeziehen, das nicht weniger kraftvoll als das des Menschen mit dem Tier ist.

Borges, ein für seine außerordentliche Bildung berühmter Autor, ist zumindest mit zwei Büchern gescheitert, die nur schöne Titel haben. Zum einen mit der *Universalgeschichte der Niedertracht*, weil er die grundlegende Unterscheidung nicht gesehen hat, die Zauberer zwischen Täuschung und Verrat machen (und schon hier stehen die Arten des Tier-Werdens, und zwar notgedrungen, auf der Seite des Verrats). Und zweitens mit seinem *Handbuch der phantastischen Zoologie*, wo er aus dem Mythos nicht nur ein fades zusammengebasteltes Bild macht, sondern auch alle Probleme der Meute und des entsprechenden Tier-Werdens beim Menschen ausklammert: "Wir haben in diesem Buch absichtlich die Legenden über Verwandlungen von Menschenwesen - den Lobison, den Werwolf usw. - außer acht gelassen."⁸ Borges interessiert sich nur für Eigenschaften, sogar die phantastischsten, während Zauberer wissen, daß Werwölfe ebenso wie Vampire Banden sind und daß diese Banden sich von den einen in die anderen verwandeln. Aber was heißt das nun, das Tier als Bande oder Meute? Gehört zu einer Bande nicht eine Abstammung, die uns zur Reproduktion bestimmter Eigenschaften zurückführen würde? Wie kann man eine Bevölkerung, ein Sich-Fortpflanzen oder ein Werden ohne Filiation und Produktion durch Vererbung verstehen? Eine Mannigfaltigkeit ohne die Einheit eines Vorfahren? Das ist ganz einfach und jeder weiß es, auch wenn man darüber nur im Geheimen spricht. Wir stellen die Epidemie der Abstammung gegenüber, die Ansteckung der Vererbung, die Bevölkerung durch Ansteckung der geschlechtlichen Fortpflanzung und der sexuellen Produktion. Menschliche und tierische Banden vermehren sich durch Ansteckungen, Epidemien, Schlachtfelder und Katastrophen. So wie Zwitter, die selber unfruchtbar sind und durch eine sexuelle Vereinigung zustandekommen, die selber nicht reproduziert wird, sondern jedesmal von vorn beginnt und dabei an Terrain gewinnt. Widernatürliche Anteilnahmen oder Vereinigungen sind die wahre *Natur*, die die Tier- und Pflanzen-Reiche durchzieht. Vermehrung durch Epidemie, durch Ansteckung, hat nichts mit Abstammung durch Vererbung zu tun, 329 auch wenn beide Themen sich vermischen und voneinander abhängig sind. Der Vampir pflanzt sich nicht fort, er steckt an. Der Unterschied liegt darin, daß die Ansteckung, die Epidemie, ganz heterogene Terme ins Spiel bringt, wie zum Beispiel einen Menschen, ein Tier und eine Bakterie, einen Virus, ein Molekül und einen Mikro-Organismus. Oder wie beim Trüffel einen Baum, eine Fliege und ein Schwein. Kombinationen, die we-

⁸ 10. Jorge Luis Borges, *Universalgeschichte der Niedertracht*, München 1972; und *Izinhorn, Sphinx und Salamander - Ein Handbuch der phantastischen Zoologie*, übers. von Ulla de Herrera, München 1964, S. 7. [Der Lobison ist ein phantastisches Wesen aus der uruguayischen Folklore, das in vielen Gestalten auftritt.]

der genetisch noch struktural sind, Zwischenreiche, widernatürliche Anteilnahmen; aber nur so geht die Natur vor, sogar gegen sich selber. Wir sind weit entfernt von der Produktion durch Filiation, von der Fortpflanzung durch Vererbung, die als Differenz nur eine schlichte Dualität von Geschlechtern innerhalb ein und derselben Gattung und kleine Modifikationen in der Generationsfolge übrig behält. Für uns gibt es ebensoviele Geschlechter wie Terme in Symbiose, ebensoviele Differenzen wie Elemente, die bei einem Ansteckungsprozeß mitwirken. Wir wissen, daß es zwischen Mann und Frau viele Geschöpfe gibt, die aus anderen Welten kommen, die vom Wind herbeigetragen werden, die um Wurzeln herum Rhizome bilden und sich nicht in Termen der Produktion begreifen lassen, sondern nur in Termen des Werdens. Das Universum wird nicht durch Abstammung zusammengehalten. Wir sagen also nur, daß Tiere Meuten sind und daß Meuten sich durch Ansteckung bilden, entwickeln und umwandeln.

Diese Mannigfaltigkeiten mit heterogenen Termen und mit dem KoFunktionieren der Ansteckung gehen in bestimmte Gefüge ein, und eben da betreibt der Mensch seine Arten und Weisen des TierWerdens. Aber man darf diese undurchdringlichen Gefüge, die in unserem tiefsten Inneren am Werk sind, nicht mit Organisationen wie der Institution der Familie oder dem Staatsapparat verwechseln. Wir könnten Jägersgesellschaften, Kriegersgesellschaften, Geheimgesellschaften oder Verbrechensgesellschaften zitieren. Das Tier-Werden ist ein Bestandteil von ihnen. Man suche in ihnen nicht nach Regimen der Abstammung vom Typus Familie oder Arten und Weisen der Klassifikation oder Zuordnung vom staatlichen oder vor-staatlichen Typus oder gar serielle Einrichtungen vom religiösen Typus. Die Mythen haben hier, trotz aller möglichen Erscheinungen und Mischformen, weder ein ursprüngliches Terrain noch einen Anwendungspunkt. Es sind Märchen oder Erzählungen und Aussagen des Werdens. Es ist daher sinnlos, selbst Tier-Gemeinschaften aus der Sicht eines ersponnenen Evolutionismus zu hierarchisieren, für den Meuten ganz unten stehen und dann familialen oder staatlichen Gesellschaften Platz machen. Es gibt im Gegenteil einen wesentlichen Unterschied, und Meuten haben einen ganz anderen Ursprung als Familien und Staaten; sie wirken unaufhörlich von unten auf sie ein und stören sie von außen mit anderen Inhaltsformen und anderen Ausdrucksformen. Die Meute 330 ist zugleich Tier-Realität und Realität des Tier-Werdens des Menschen. Die Ansteckung ist zugleich tierhaftes Bevölkern und Auslutung des tierhaften Bevölkerns des Menschen. Die Jagdmaschine, die Kriegsmaschine oder die Verbrechensmaschine setzen alle möglichen Arten des Tier-Werdens in Gang, die sich nicht im Mythos ausdrücken und *erst recht nicht im Totemismus*. Dumezil hat gezeigt, daß solche Arten des Werdens wesentlich zum Krieger gehörten, und deshalb stand dieser außerhalb der Familien und Staaten, veränderte die Abstammungslinien und Klassifikationen. Die Kriegsmaschine steht immer außerhalb des Staates, auch wenn der Staat sich ihrer bedient und sie sich aneignet. Der Krieger hat ein ganz eigenes Werden, das Mannigfaltigkeit, Schnelligkeit, Allgegenwärtigkeit, Metamorphose und Verrat, die Kraft des Affektes beinhaltet. Wolfsmänner, Bärenmänner, wilde Männer, Tier-Männer überhaupt, und Geheimbünde beleben die Schlachtfelder. Aber auch Tiermeuten, die den Menschen in der Schlacht dienen, ihr folgen und daraus Gewinn ziehen. Und alle zusammen sorgen

dafür, daß die Ansteckung sich ausbreitet.⁹Es ist ein komplexes Ganzes: das Tier-Werden des Menschen, Meuten von Tieren, Elefanten und Ratten, Winde und Unwetter, Bakterien, die Ansteckung verbreiten. Ein und derselbe *Furor*. Bevor er bakteriologisch wurde, hat der Krieg schon zoologiflehe Sequenzen gehabt. Durch Krieg, Hungersnöte und Epidemien verbreiten sich Werwölfe und Vampire. Jedes beliebige Tier kann von diesen Meuten und den entsprechenden Arten des Werdens erfaßt werden; man hat Katzen auf Schlachtfeldern und sogar als Teil von Armeen gesehen. Deshalb sollte man weniger zwischen Tierarten, sondern vielmehr zwischen unterschiedlichen Zuständen 331 unterscheiden, je nach dem, ob sie sich in familiäre Institutionen, Staatsapparate, Kriegsmaschinen etc. integrieren. (Und welche Beziehung hat die Schreibmaschine oder die Musikmaschine zu den Arten des Tier-Werdens?)

Erinnerungen eines Zauberers, II. - Unser erstes Prinzip lautete: Meute und Ansteckung, Ansteckung der Meute, eben dadurch vollzieht sich das Tier-Werden. Aber ein zweites Prinzip scheint das Gegenteil zu sagen: überall wo es eine Mannigfaltigkeit gibt, findet man auch ein außergewöhnliches Individuum, und mit diesem muß man sich verbünden, um Tier zu werden. Vielleicht nicht mit einem einzelnen Wolf, aber es gibt den Anführer der Bande, das Leittier des Rudels oder auch den abgesetzten, ehemaligen Chef, der jetzt ganz allein lebt, es gibt den *Einzelgänger* oder auch den *Dämon*. Willard hat seinen Liebling, die Ratte Ben, und nur durch die Beziehung zu ihm wird .er Ratte, in einer Art von Liebes- und später Haß-Bündnis. *Moby Dick* ist insgesamt eines der größten Meisterwerke des Werdens; Kapitän Ahab hat ein unwiderstehliches Wal-Werden, das aber gerade die Meute oder den Schwarm umgeht und sich direkt durch eine monströse Allianz mit dem *Einzigem*, mit dem Leviathan, mit Moby Dick vollzieht. Es gibt immer einen Pakt mit dem Dämon, und der Dämon erscheint manchmal als Anführer der Bande, manchmal als Einzelgänger neben der Bande und manchmal als höhere Macht über der Bande. Für das außergewöhnliche Individuum gibt es viele mögliche Positionen. Kafka, ein weiterer großer Autor des tatsächlichen Tier-Werdens, besingt das Volk der Mäuse; und Josephine, die singende Maus, hat manchmal eine privilegierte Stellung in der Bande, manchmal eine Stellung außerhalb der Bande und gleitet manchmal in die Anonymität der kollektiven Aussagen der

⁹Über den Mann des Krieges, seine Außenstellung gegenüber dem Staat, der Familie und der Religion, über die Arten des Tier-Werdens und des Wild-Werdens, in die er eintritt, vgl. Dumézil, vor allem *Mythes et dieux des Germains* (Paris 1939), *Horace et les Curiaces* (Paris 1942), *Aspekte der Kriegerfunktionen bei den Indogermanen*, (übers. von Inge Körb, Darmstadt 1964) und *Mythe et épopée* (Paris 1968-1973), Bd. 2. Man beachte auch die Untersuchungen über die Leopardennann-Gesellschaft etc. in Schwarzafrika: es ist wahrscheinlich, daß diese Gesellschaften ihren Ursprung in Krieger-Bünden hatten. Aber in dem Maße, in dem die Kolonialstaaten die Stammeskriege verboten, verwandelten sie sich in Verbrechensgesellschaften, wobei sie sich ihre politische und territoriale Bedeutung bewahrten. Eine der besten Untersuchungen zu diesem Thema ist *Les sociétés secrètes des hommes-leopards en Afrique noire*, Paris 1955, von Paul Ernest Jolles. Das Tier-Werden dieser Gruppen scheint uns etwas ganz anderes zu sein als die symbolischen Beziehungen von Tier und Mensch, wie sie in Staatsapparaten, aber auch in vor-staatlichen Institutionen vom Typus Totemismus vorkommen. Levi-Strauss zeigt recht gut, daß der Totemismus schon dann eine Art von Embryonalstaat enthält, wenn er über die Stammesgrenzen hinausgeht (*Das wilde Denken*, a.a.O., S. 251 ff.)

Bande ab und verliert sich in ihnen. Kurz gesagt, jedes Animal hat sein Anomal. Verstehen wir recht: jedes Tier, das in seiner Meute oder in seiner Mannigfaltigkeit steckt, hat sein Anomal. Man hat einmal festgestellt, daß das Wort "anomal", ein veraltetes Adjektiv, einen ganz anderen Ursprung als das Wort "anormal" hat: a-normal, das lateinische Adjektiv ohne Substantiv, bezeichnet das, was nicht die Regel ist oder der Regel zuwiderläuft, während "An-omalie", das griechische Substantiv, das sein Adjektiv verloren hat, das Ungleiche bezeichnet, das Unebene, die Unebenheit, die Grenze der Deterritorialisierung.¹⁰ Das Anomale kann nur im Zusammenhang mit artspezifischen oder gattungsmäßigen Eigenschaften definiert werden. Aber das Anomale ist eine Position oder ein Komplex von Positionen gegenüber einer Mannigfaltigkeit.

Die Zauberer benutzen also das alte Adjektiv "anomal", um die sitionen des außergewöhnlichen Individuums in der Meute zu stimmen. Man geht immer mit den Anomalen, mit Moby Dick oder **mit** Josephine, ein Bündnis ein, um Tier zu werden.

Man könnte meinen, daß es Widersprüche gibt: zwischen der Meute **und** dem Einzelgänger; zwischen der Massenansteckung und dem bevorzugten Bündnis; zwischen der reinen Mannigfaltigkeit und dem außergewöhnlichen Individuum; zwischen der zufälligen Gesamtheit **und** der vorherbestimmten Wahl. Und diese Widersprüche sind real: Ahab hat bei dieser Wahl, die über ihn hinausgeht und von woanders kommt, Moby Dick nicht auswählen können, ohne mit dem Gesetz der Wale zu brechen, das vorsieht, daß man zunächst der Herde folgen muß. Penthesilea bricht das Gesetz der Meute, der Frauenmeute, der Meute der Hündinnen, wenn sie sich Achilles als Lieblingsfeind erwählt. Und dennoch gerät jeder durch diese anomale Wahl in sein Tier-Werden, in das Hund-Werden von Penthesilea, in das Wal-Werden von Kapitän Ahab. Wir Zauberer wissen sehr wohl, daß die Widersprüche real sind, aber wir wissen auch, daß die realen Widersprüche nur zum Lachen sind. Denn die ganze Frage lautet: Wie sieht das Anomale eigentlich aus? Welche Funktion hat es im Verhältnis zur Bande, zur Meute? Es ist offensichtlich, daß das Anomale nicht einfach ein außergewöhnliches Individuum ist, was es auf das Haustier in der Familie reduzieren würde, das nach Art der Psychoanalyse ödipalisiert wird, das Bild des Vaters ... , etc. Für Ahab ist Moby Dick nicht so etwas wie das Schoßhündchen oder Kätzchen einer alten Dame, die es verwöhnt und an ihm hängt. Für Lawrence hat sein Schildkröte-Werden nichts mit einer sentimental und häuslichen Beziehung zu tun. Lawrence ist einer der Schriftsteller, die uns Probleme machen und uns Bewunderung abverlangen, da sie es verstanden haben, ihr Schreiben mit völlig unbekannten Arten des tatsächlichen Tier-Werdens zu verbinden. Aber man hat Lawrence gerade vorgeworfen: "Ihre Schildkröten sind nicht wirklich!" Und er hat geantwortet: das ist möglich, aber mein Werden ist wirklich, auch und vor allem dann, weil ihr es nicht beurteilen könnt, weil ihr kleine Schoßhündchen seid ...¹¹ Das Anomale, das bevor-

¹⁰ 12. Vgl. Georges Canguilhem, Das Normale und das Pathologische, übers. von Monika Noll und Rolf Schubert, München 1974, S. 86f.

¹¹ 13. "Ich habe es satt, mir von Tieren, die bloß andersartig sind, dauernd sagen zu lassen, daß es so ein Tier nicht gibt. Wenn ich eine Giraffe bin, und die Durchschnittsengländer, die über mich schreiben, nette, manierliche Hunde sind, dann ist es klar, daß die Tiere verschieden sind. (...) Glaube mir: Du liebst mich gar nicht. Das Tier, das ich bin, mißfällt Dir instinktiv ... " (D. H. Lawrence, Briefe, übers. von E. Schnack, Zürich 1979, S.301).

zugte Element der Meute, hat nichts mit dem bevorzugten, domestizierten und psychoanalytischen Individuum zu tun. Und das Anomale ist erst recht kein Gattungsträger, der artspezifische und gattungsmäßige Eigenschaften im Reinzustand aufweist, ein Vorbild oder einzigartiges Exemplar, die leibliche typische Vollkommenheit, der Höhe- und Endpunkt einer Serie oder der Träger einer absolut harmonischen Entsprechung. Das Anomale ist weder Individuum noch Gattung, es ist nur ein Träger von Affekten und umfaßt weder vertraute oder subjektivierte Gefühle noch artspezifische oder signifikative Eigenschaften. Menschliche Liebkosungen sind ihm ebenso fremd wie menschliche Klassifikationen. Lovecraft bezeichnet jene Sache oder Entität, jenes *Ding* als *Outsider*, das vom Rand kommt und über die Grenze eindringt, das linear ist und dennoch multipel, "ein Gewimmel, brodelnd, unruhig, schäumend, das sich wie eine Infektionskrankheit, dieser namenlose Schrecken, ausbreitet".

Weder Individuum noch Gattung. Was ist nun das Anomale? Es ist zwar ein Phänomen, aber ein Randphänomen. Unsere Hypothese lautet: eine Mannigfaltigkeit wird weder durch Elemente definiert, die sie in extenso zusammensetzen, noch durch Eigenschaften, die sie im Auffassungsvermögen zusammensetzen, sondern durch die Linien und Dimensionen, die sie in "intensio" enthält. Wenn man die Dimensionen ändert, wenn man eine hinzufügt oder wegnimmt, verändert man die Mannigfaltigkeit. Daher gibt es bei jeder Mannigfaltigkeit einen Rand, der keineswegs ein Zentrum ist, sondern eine umrandende Linie oder die äußerste Dimension, von der aus man die anderen ermessen kann, also all jene, die in einem bestimmten Moment die Meute bilden (außerhalb dessen würde die Mannigfaltigkeit ihr Wesen verändern). Eben das sagt Kapitän Ahab zu seinem Ersten Offizier: Moby Dick ist keine persönliche Angelegenheit, ich übe keine Rache, ich habe keinen Mythos auszuleben, sondern ich habe ein Werden! Moby Dick ist weder ein Individuum noch eine Gattung, sondern der Rand, und ich muß ihn durchstoßen, um die ganze Meute zu packen und durch sie hindurchzukommen. Die Elemente der Meute sind nur imaginäre "Marionetten", die Eigenschaften der Meute sind nur symbolische Entitäten, es zählt nur der Rand - das Anomale. "*Und diese Mauer (...), das ist der weiße Wal, sie rückt mir auf den Leib,*" die weiße Wand. "Manchmal denk ich, es ist nichts dahinter. Aber dann, dann weiß ich!"¹² Wenn das Anomale ein Rand ist, kann man seine verschiedenen Stellungen im Verhältnis zur Meute oder Mannigfaltigkeit, an die es angrenzt, besser verstehen, ebenso wie die verschiedenen Stellungen eines faszinierten Ich. Man kann sogar eine Klassifikation von Meuten erstellen, ohne in die Fallen eines Evolutionismus zu gehen, der darin nur ein untergeordnetes 334 kollektives Stadium sehen würde (anstatt die besonderen Gefüge zu berücksichtigen, die sie ins Spiel bringen). Jedenfalls gibt es immer dann, wenn ein Tier sich in einem Raum auf der Linie befindet oder im Begriff ist, eine Linie zu ziehen, der gegenüber alle anderen Mitglieder der Meute sich links oder rechts auf einer Seite befinden, den Rand der Meute und eine anomale Stellung: eine periphere Position, die bewirkt, daß man nicht mehr weiß, ob das Anomale noch zur Bande gehört, außerhalb steht oder sich an der beweglichen Grenze der Bande befindet. Aber

¹² 14. Herman Melville, *Moby Dick*, übers. von Thesi Mutzenbecher, Hamburg 1984, Kap. 36 ("Auf dem Achterdeck"), S. 150.

manchmal erreichen alle Tiere diese Linie oder nehmen diese dynamische Stellung ein, zum Beispiel in einem MÜckenschwarm, wo "jedes Individuum der Gruppe willkürlich so lange eine andere Position einnimmt, bis es alle seine Artgenossen in ein und demselben Halbraum sieht und sich dann bemüht, seine Bewegung so zu verändern, daß es in die Gruppe zurückkehrt, so daß die Stabilität im Ernstfall durch eine *Barriere* gesichert wird". Manchmal ist es ein ganz bestimmtes Tier, das als Anführer der Meute den Rand besetzt und umreißt. Und manchmal wird der Rand durch ein Geschöpf anderer Art festgelegt oder verstärkt, das nicht mehr zur Meute gehört oder niemals zu ihr gehört hat und eine Macht anderer Ordnung darstellt, indem es eventuell als Bedrohung wirkt oder auch als Schrittmacher, Outsider. .. etc. Jedenfalls gibt es keine Bande ohne dieses Phänomen des Randes oder des Anomalen. Es ist richtig, daß Banden auch von ganz unterschiedlichen Kräften unterminiert werden, die in ihnen innere Zentren vom Typus Ehe, Familie oder Staat bilden und sie zu einer ganz anderen Form von Gesellschaftlichkeit übergehen lassen, indem sie die Meutenaffekte durch Familiengefühle oder staatliche Identifikationsmuster ersetzen. Dann spielen das Zentrum oder die inneren schwarzen Löcher die Hauptrolle. Der Evolutionismus sieht darin einen Fortschritt, in diesem Abenteuer, das auch den menschlichen Banden widerfährt, wenn sie erneut einen Familialismus der Gruppe oder gar einen Autoritarismus, einen Faschismus der Meute bilden.

Die Zauberer haben an der Grenze der Felder oder Wälder immer eine anomale Stellung eingenommen. Sie hausen an den Rändern. Sie befinden sich am Dorfrand oder *zwischen* zwei Dörfern. Wichtig bei ihnen ist ihre Neigung zum Bündnis und zum Pakt, die ihnen einen Status gibt, der im Gegensatz zur Abstammung steht. Die Beziehung zum Anomalen ist immer die eines Bündnisses. Der Zauberer hat eine Bündnisbeziehung zum Dämon als Macht des Anomalen. Die alten Theologen haben säuberlich zwei Arten von Verfluchung der Sexualität unterschieden. Die erste bezieht sich auf die Sexualität als Fortpflanzung, durch die sie die Erbsünde weitergibt. Aber die zweite bezieht sich auf die Sexualität als Bündnismacht, weil sie zu unstatthaften Verbindungen oder abscheulichen Liebschaften führt: sie unterscheidet sich um so mehr von der ersteren, als sie die Fortpflanzung zu verhindern versucht, und der Dämon, der sich selber nicht fortpflanzen kann, sich indirekter Mittel bedienen muß (so zum Beispiel, indem er der weibliche Sukkubus eines Mannes ist, um zum männlichen Inkubus einer Frau zu werden, auf die er den Samen des ersteren überträgt). Es ist richtig, daß Bündnis und Abstammung durch Ehegesetze geregelt werden, aber trotzdem behält das Bündnis eine gefährliche und ansteckende Macht. Leach hat gezeigt, daß der Zauberer, trotz der Ausnahmen, die diese Regel zu widerlegen scheinen, in erster Linie zu einer Gruppe gehört, die nur durch ein Bündnis mit der Gruppe verbunden ist, auf die er seine Macht ausübt: so muß der Zauberer oder die Hexe in einer matrilinearen Gruppe auf der väterlichen Seite gesucht werden. Die ganze Entwicklung der Zauberei und Hexerei hängt davon ab, ob die Bündnisbeziehung eine Dauerhaftigkeit erlangt oder einen politischen Wert bekommt." Es genügt nicht, einem Wolf ähnlich zu sein oder wie ein Wolf zu leben, um in seiner eigenen Familie Werwölfe zu produzieren: der Pakt mit dem Teufel muß durch ein Bündnis mit einer anderen Familie verstärkt werden, und die Rückkehr dieses Bündnisses in die erste Familie, die Rückwirkung dieses Bündnisses auf die erste Familie produziert wie bei einem *feed-back* Werwölfe. In einem schönen Märchen von

Ernest Erckmann und Alexandre Chatrian, *Hugues le loup*, werden die Überlieferungen zu dieser komplizierten Situation zusammengefaßt.

Wir sehen, daß der Widerspruch zwischen den beiden Themen "Ansteckung durch das Tier als Meute" und "Pakt mit dem Anomalen als außergewöhnlichem Geschöpf" immer mehr zusammenschmilzt. Leach hat die beiden Begriffe Bündnis und Ansteckung, Pakt und Epidemie zu Recht verbunden. In seiner Untersuchung über den Kachin-Zauber schreibt er: "Es wird angenommen, daß der unheilvolle Einfluß durch die Nahrung übertragen wird, die die Frau zubereitet (...). Der Kachin-Zauber ist eher ansteckend als erblich, (...) er hängt mit dem Bündnis zusammen, nicht mit der Abstammung." Das Bündnis oder der Pakt sind die Ausdrucksform einer Infektion oder Epidemie, die die Inhaltsform sind. In der Zauberei gehört das Blut zur Ordnung der Ansteckung und des Bündnisses. Man kann sagen, daß ein Tier-Werden eine Angelegenheit der Zauberei ist, 1. weil es eine vorherige Bündnisbeziehung zu einem Dämon voraussetzt; 2. weil dieser Dämon die Rand-Funktion einer Tier-Meute hat, in die der Mensch durch Ansteckung hineingerät oder in der sein Werden stattfindet; 3. weil dieses Werden selber ein zweites Bündnis mit einer deren Menschengruppe voraussetzt; 4. weil dieser neue Rand zwischen den beiden Gruppen die Ansteckung von Tier und Mensch mitten in die Meute führt. Es gibt eine Politik des Tier-Werdens und auch eine Politik der Zauberei: diese Politik entfaltet sich in Gefügen, die weder zur Familie, noch zur Religion oder zum Staat gehören. Sie bringen eher Gruppen zum Ausdruck, die minoritär, unterdrückt oder verboten sind, die revoltieren oder sich immer am Rande der anerkannten Institutionen befinden und um so geheimer sind, weil sie extrinsisch oder anomisch sind. Wenn das Tier-Werden die Form einer Versuchung annimmt, die Form von Ungeheuern, die in der Phantasie vom Dämon heraufbeschworen werden, so deshalb, weil es in seinen Ursprüngen wie in seiner Entwicklung von einem Bruch mit den zentralen Institutionen begleitet wird, die bereits bestehen oder sich zu bilden versuchen.

Wir wollen ein paar Beispiele anführen, zwar völlig ungeordnet, aber nicht, um Mischformen herzustellen, sondern eher um unterschiedliche Fälle zu studieren: das Tier-Werden in der Kriegsmaschine, die wilden Männer jeder Art, wobei allerdings die Kriegsmaschine von außen kommt und gegenüber dem Staat extrinsisch ist, der den Krieger als anomale Macht behandelt; das Tier-Werden in Verbrechensgesellschaften, die Leoparden-Männer, die Alligator-Männer, wenn der Staat lokale und Stammeskriege verbietet; das Tier-Werden in aufständischen Gruppen, wenn Kirche und Staat mit Bauernaufständen, in denen Hexen eine Rolle spielen, zu tun bekommen und sie unterdrücken wollen, indem sie ein Rechts- und Gerichtssystem einsetzen, das Pakte mit dem Teufel verdammen soll; das Tier-Werden in asketischen Gruppen, der von Gras lebende Einsiedler oder das wilde Tier, wobei die Askemaschine sich allerdings in einer anomalen Position befindet, auf der Fluchtlinie, neben der Kirche, und deren Anmaßung bestreitet, sich als imperiale Institution zu geben"; das Tier-Werden in Gesellschaften mit sexueller Initiation von Typus "heiliger Deflorator", Wolfsmänner, Bocks-Männer etc., die sich auf ein höheres Bündnis berufen, das der Familienordnung überlegen und äußerlich ist, während die Familien ihnen gegenüber das Recht erkämpfen müssen, ihre eigenen Bündnisse zu schließen, sie den Beziehungen pas-

sender Abstammung gemäß zu definieren und diese entfesselte Macht des Bündnisses zu bändigen.¹³

Die Politik des Tier-Werdens bleibt natürlich außerordentlich doppeldeutig. Denn auch primitive Gesellschaften haben sich diese Arten des Werdens immer wieder angeeignet, um sie zu zerstören und auf Beziehungen mit totemistischer oder symbolischer Entsprechung zu reduzieren. Staaten haben sich die Kriegsmaschine in Form von nationalen Armeen immer wieder angeeignet, die das Werden des Kriegers streng eingrenzen. Die Kirche hat immer wieder Hexen verbrannt oder Einsiedler in das entschärfte Bild einer Reihe von Heiligen integriert, die zum Tier nur noch eine merkwürdig familiäre, häusliche Beziehung haben. Familien haben immer den dämonischen Verbündeten, der sie bedrängte, abgewehrt, um untereinander passende Bündnisse abzuschließen. Man hat gesehen, daß Zauberer den Anführern dienen, sich in den Dienst des Despotismus stellen, eine Gegen-Hexerei des Exorzismus bilden und sich auf die Seite der Familie und der Abstammungslinien stellen. Aber das bedeutet den Tod des Zauberers und des Werdens. Man hat gesehen, daß das Werden nur noch einen großen Haushund hervorbringt, wie in der Verdammung bei Miller ("vielließer würde ich vorgeben, daß ich ein Tier war, sagen wir ein Hund, der hin und wieder einen Knochen vorgeworfen bekommt") oder bei Fitzgerald ("Dennoch will ich versuchen, so korrekt zu sein wie jedes animalische Wesen, und wenn jemand mir einen Knochen mit genügend Fleisch daran hinwirft, werde ich ihm vielleicht sogar die Hand lecken.")

¹³ Pierre Gordon CL 'initiation sexuelle et l'evolution religieuse, Paris 1946) hat die Rolle der Tier-Männer in den Riten der "heiligen Defloration" untersucht. Diese TierMänner zwingen den Abstammungsgruppen ein rituelles Bündnis auf; sie selber gehören zu äußeren oder randständigen Bruderschaften und sind Meister der Ansteckung, der Epidemie. Gordon analysiert die Reaktion von Dörfern und Städten, wenn sie den Kampf gegen diese Tier-Männer aufnehmen, um das Recht zu erwerben, ihre eigenen Initiationsformen durchzuführen und ihre Verbindungen nach ihren jeweiligen Abstammungen zu regeln (zum Beispiel der Kampf gegen den Drachen). - Das gleiche Thema findet sich zum Beispiel beim Hyänen-Mann in der sudanesischen Tradition (vgl. Genevieve Calame-Griaule und Z. Ligers, "L'homme-hyene dans la tradition soudanaise", in L'Homme, Mai 1961, S. 89-118): der Hyänen-Mann lebt am Rand des Dorfes oder zwischen zwei Dörfern und überwacht beide Richtungen. Ein Held oder zwei Helden, die jeder eine Verlobte im Dorf des anderen haben, besiegen den TierMann. Dabei muß man offenbar zwei sehr verschiedene Bündnisarten unterscheiden: ein dämonisches Bündnis, das von außen aufgezwungen wird und sein Gesetz allen Abstammungslinien aufzwingt (ein erzwungenes Bündnis mit dem Ungeheuer, dem Tier-Mann); und dann ein freiwilliges Bündnis, wenn die Männer des Dorfes das Ungeheuer besiegt haben und ihre eigenen Beziehungen aufbauen, ein Bündnis, das mit den Abstammungslinien im Einklang steht. Dabei kann die Frage des Inzests verändert werden. Denn es genügt nicht zu sagen, daß das Inzestverbot aus positiven Ansprüchen des Bündnisses im allgemeinen herrührt. Es gibt vielmehr ein Bündnis, das der Abstammung gegenüber derartig fremd und feindlich ist, daß es zwangsläufig eine Inzestposition einnimmt (der Tier-Mann hat immer etwas mit Inzest zu tun). Das zweite Bündnis verbietet den Inzest, weil es sich den Rechten der Abstammung nur unterordnen kann, wenn es genau zwischen unterschiedlichen Abstammungslinien zustande kommt. Der Inzest taucht zweimal auf, als monströse Macht des Bündnisses, wenn dieses die Abstammung umkehrt, aber auch als verbotene Macht der Abstammungslinie, wenn diese sich das Bündnis unterordnet und es auf verschiedene Linien verteilen muß.

Fausts Spruch umkehren: Das ist also die Form des fahrenden Skolasten?
Ein schlichter Pudel!

Erinnerungen eines Zauberers, III. - Man darf den Arten des Tier-Werdens keine ausschließliche Bedeutung beimessen. Sie sind eher Segmente, die einen mittleren Bereich besetzen. Diesseits trifft man auf Arten des Frau-Werdens, des Kind-Werdens (vielleicht hat das Frau-Werden mehr als alle anderen eine besondere Macht, Zugang zu verschaffen, und vielleicht ist die Frau nicht so sehr eine Hexe, sondern die Hexerei ist etwas, das durch dieses Frau-Werden vonstatten geht). Jenseits davon trifft man auf Arten des Zellular-, Molekular-, Elementar- und sogar Unwahrnehmbar-Werdens. In welches Nichts trägt der Besen die Hexen? Und wohin zieht Moby Dick Ahab so lautlos? Lovecraft läßt seinen Helden seltsame Tiergestalten annehmen, aber schließlich dringt er in die äußersten Bereiche eines *Kontinuums* vor, das von namenlosen Wellen und unauffindbaren Partikeln bewohnt wird. In der Science-fiction-Literatur gibt es eine Entwicklung, die vom Pflanze-, Mineral- oder TierWerden zu Arten des Bakterie-, Virus-, Molekül- und Unwahrnehmbar- Werdens führt.¹⁴ Der eigentlich musikalische Inhalt der Musik wird von Arten des Frau-Werdens, Kind-Werdens und Tier-Werdens durchlaufen, aber durch alle möglichen Einflüsse, die auch mit den Instrumenten zu tun haben, tendiert' er immer stärker dazu, molekular zu werden, und zwar in einer Art von kosmischem Geplätscher, bei dem das Unhörbare hörbar wird und das Unwahrnehmbare als solches erscheint: nicht mehr der Singvogel, sondern das KlangMolekül. Wenn Drogenexperimente jeden gezeichnet haben, auch diejenigen, die keine Drogen nehmen, so deshalb, weil sich dadurch die Wahrnehmungskoordinaten von Raum und Zeit geändert haben und uns in ein Universum von Mikro-Wahrnehmungen führen, wo Arten des Tier-Werdens durch Arten des Molekül-Werdens ersetzt werden. Die Bücher von Castaneda zeigen diese Evolution oder vielmehr Involution recht gut, bei der zum Beispiel die Affekte eines Hund-Werdens durch die eines Molekular-Werdens, durch MikroWahrnehmungen von Wasser, Luft etc. ersetzt werden. Ein Mann torkelt von einer Tür zur anderen und löst sich in Luft auf: "Ich kann dir nur sagen, daß wir bewegliche, leuchtende Wesen sind, die aus 339 Fasern bestehen."¹⁵ Bei allen sogenannten Initiationsreisen gibt es solche Schwellen und Türen, wo das Werden selber wird und wo man sein Werden verändert, je nach den "Stunden" der Welt, den Kreisen einer Hölle oder den Etappen einer Reise, die die Maßstäbe, Formen und Schreie verändert. Vom tierischen Geheul bis zum Gewimmer von Elementen und Partikeln.

Die Meuten, die Mannigfaltigkeiten sind ständig dabei, sich ineinander zu verwandeln, ineinander überzugehen. Wenn Werwölfe sterben, verwandeln sie sich in Vampire. Das ist nicht erstaunlich, denn Werden und Mannigfaltigkeit sind ein und dasselbe. Eine Mannigfaltigkeit wird weder durch ihre Elemente, noch durch ein Zentrum der Vereinheitlichung oder des Begriffsvermögens definiert. Sie wird durch die Zahl ihrer Dimensionen definiert; sie läßt sich nicht aufteilen, sie verliert oder gewinnt keine Dimension, *ohne ihr Wesen zu ändern*. Und so wie ihr die Variationen ih-

¹⁴ 19. Bei der Beschreibung dieser Entwicklung haben Richard Matheson und Isaac Asimov eine ganz besondere Bedeutung (Asimov hat besonders das Thema der Symbiose vorangetrieben).

¹⁵ 20. Carlos Castaneda, *Der Ring der Kraft*, übers. von T. Lindquist, Frankfurt 1978, S. 176-177.

rer Dimensionen immanent sind, muß man auch sagen, daß jede Mannigfaltigkeit bereits aus heterogenen Termen in Symbiose zusammengesetzt ist oder sich ständig, je nach ihren Schwellen und Türen, in eine lange Reihe von anderen Mannigfaltigkeiten verwandelt. So wurde zum Beispiel beim "Wolfsmann" das Wolfsrudel auch zu einem Bienenschwarm und sogar zum Bereich des Anus und zu einer Ansammlung von kleinen Löchern und feinen Geschwüren (Thema der Ansteckung); aber all diese heterogenen Elemente bildeten auch "die" Mannigfaltigkeit aus Symbiose und Werden. Wenn wir uns die Position eines faszinierten Ich vorgestellt haben, so deshalb, weil die Mannigfaltigkeit, zu der es neigt, zu der es sich bis zum Zerreißen hinneigt, die Fortsetzung einer anderen Mannigfaltigkeit ist, die es bearbeitet und von innen her in Spannung versetzt. Und zwar so weit, daß das Ich nur noch eine Schwelle ist, eine Tür, ein Werden zwischen zwei Mannigfaltigkeiten. Jede Mannigfaltigkeit wird durch einen Rand definiert, der die Funktion des Anomalen hat; aber es gibt eine Reihe von Rändern, eine kontinuierliche Linie von Rändern (*Faser*), an denen sich die Mannigfaltigkeit verändert. Und auf jeder Schwelle, an jeder Tür, ein neuer Pakt? Eine Faser erstreckt sich von einem Menschen zu einem Tier, von einem Menschen oder von einem Tier zu Molekülen, von Molekülen zu Teilchen, bis hin zum Unwahrnehmbaren. Jede Faser ist eine Faser des Universums. Eine Faser als Reihe von Rändern bildet eine Fluchtlinie oder eine Linie der Deterritorialisierung. Man sieht, daß das Anomale, der Outsider, mehrere Funktionen hat: er begrenzt nicht nur jede Mannigfaltigkeit, deren vorübergehende oder lokale Stabilität er determiniert (und zwar in der größtmöglichen Dimension); er ist nicht nur die für das Werden notwendige Bündnisbedingung; sondern er treibt die Transformationen des Werdens oder **die** Übergänge von Mannigfaltigkeiten auf der Fluchtlinie immer weiter voran. Moby Dick ist die *weiße Wand*, die die Meute eingrenzt; **er** ist auch der dämonische *Bündnis-Term*; und er ist die schreckliche *Fangleine*, an deren Ende nichts ist, die Linie, die die Wand durchbricht und den Kapitän bis ins ... Nichts zieht.

Es wäre ein Irrtum, vor dem man sich hüten muß, in dieser Reihe, diesen Übergängen oder Transformationen eine Art von logischer Ordnung zu sehen. Allein schon von einer Ordnung auszugehen, die vom Tierischen zum Pflanzlichen und dann zu Molekülen und Teilchen fortschreiten würde, wäre zuviel. Jede Mannigfaltigkeit ist symbiotisch und vereinigt in ihrem Werden Tiere, Pflanzen, MikroOrganismen und verrückte Teilchen, eine ganze Galaxie. Und es gibt auch keine vorgeformte logische Ordnung zwischen diesen Heterogenen, zwischen den Wölfen, Bienen, Aftern und kleinen Narben des "Wolfsmannes". Gewiß, die Zauberei codifiziert unaufhörlich bestimmte Transformationen des Werdens. Nehmen wir zum Beispiel einen Roman, der voll von Hexenüberlieferungen ist, den *Meneur de loups* von Alexandre Dumas: durch einen ersten Pakt werden dem Menschen vom Waldrand seine Wünsche vom Teufel erfüllt, allerdings unter der Bedingung, daß dabei jedesmal eine Strähne seiner Haare rot wird. Wir befinden uns in der Haar-Mannigfaltigkeit, wobei das Haar der Rand ist. Der Mann selber läßt sich am Rand des Wolfsrudels als Anführer nieder. Als er schließlich kein einziges menschliches Haar mehr hat, zwingt ihn ein zweiter Pakt zum WolfWerden selber, zu einem endlosen Werden, zumindest im Prinzip, da er nur an einem Tag im Jahr verletzbar ist. Wir wissen, daß zwischen der Haar-Mannigfaltigkeit und der Wolfs-Mannigfaltigkeit immer eine Ordnung der Ähnlichkeit (rot wie ein Wolfsfell) eingeführt werden kann, die aber ziemlich nebensächlich bleibt (der verwandelte Wolf wird schwarz sein, mit einem weißen Haar). Tatsäch-

lich gibt es eine erste Haar-Mannigfaltigkeit, die in ein rotes Fell-Werden hineingerät; dann eine zweite Wolfs-Mannigfaltigkeit, die ihrerseits das TierWerden des Menschen umfaßt. Schwelle und Faser zwischen den beiden, Symbiose oder Übergang von Heterogenen. Wir Zauberer folgen keiner logischen Ordnung, sondern alogischen Kompatibilitäten oder Konsistenzen. Der Grund dafür ist einfach. Niemand, nicht einmal Gott, kann im Voraus sagen, ob zwei Ränder eine Reihe oder eine Faser bilden, ob eine Mannigfaltigkeit in eine andere übergeht oder nicht oder ob bestimmte heterogene Elemente eine Symbiose eingehen, eine Mannigfaltigkeit der Konsistenz oder des Ko-Funktionierens bilden, die zu einer Transformation fähig ist. Niemand kann sagen, wo die Fluchtlinie verläuft: Wird sie steckenbleiben, um in ein ödipales Haustier, in einen schlichten Pudel zurückzufallen? Oder gerät sie in die andere Gefahr, sich in die Linie der Abschaffung, der Vernichtung, der Selbstzerstörung zu verkehren? Ahab, Ahab ... Wir kennen die Gefahren der Fluchtlinie und ihre Doppeldeutigkeiten nur allzu gut. Risiken sind immer vorhanden, die Chance, sich herauszuwinden, ist immer da: in jedem Fall kann man sagen, ob die Linie konsistent ist, das heißt, ob die Heterogene tatsächlich in einer symbiotischen Mannigfaltigkeit funktionieren, ob die Mannigfaltigkeiten sich wirklich in ein Werden von Übergängen verwandeln. Nehmen wir nur ein einfaches Beispiel wie: x spielt wieder Klavier. .. Ist das eine ödipale Rückkehr zur Kindheit? Ist es ein Sterben in einer Art von Klangvernichtung? Ist das ein neuer Rand, so etwas wie eine aktive Linie, die andere Arten des Werdens nach sich zieht, Arten des Werdens, die ganz anders als das Pianist-Werden oder wieder Pianist zu werden sind, und die zu einer Transformation aller vorherigen Gefüge führt, in denen x gefangen war? Ein Ausweg? Ein Pakt mit dem Teufel? Schizoanalyse oder Pragmatik haben keinen anderen Sinn: Macht Rhizome! Aber ihr wißt nicht, mit wem ihr ein Rhizom machen könnt, welcher unterirdische Strang tatsächlich ein Rhizom bildet oder bilden wird und eure Wüste bevölkert. Probiert es aus.

Das ist leicht gesagt? Aber es gibt keine vorgeformte logische Ordnung des Werdens oder der Mannigfaltigkeiten, es gibt *Kriterien*, und dabei ist wichtig, daß diese Kriterien nicht im Nachhinein geliefert werden, sondern der Situation entsprechend zum Tragen kommen, im Augenblick, und daß sie ausreichend sind, um uns durch die Gefahren zu führen. Wenn Mannigfaltigkeiten durch den Rand bestimmt und verändert werden, der jeweils die Zahl ihrer Dimensionen bestimmt, faßt man die Möglichkeit ins Auge, sie auf ein und derselben Ebene einzuordnen, wo die . Ränder aufeinanderfolgen, indem sie eine gebrochene Linie ziehen. Eine solche Ebene "reduziert" die Dimensionen also nur zum Schein; denn sie vereinigt alle Dimensionen in dem Maße, wie sich auf ihr *flache Mannigfaltigkeiten* einschreiben, das heißt, *mit zunehmenden oder abnehmenden Dimensionen*. Lovecraft hat versucht, in großartigen und vereinfachenden Worten das letzte Wort der Zauberei auszusprechen: "Dann verstärkten sich die Wellen und versuchten, sein Verständnis zu erweitern, indem sie ihn mit der vielförmigen Entität aussöhnten, von der sein hierbefindliches Fragment einen infinitesimalen Teil darstellte. Sie sagten ihm, daß jede Figur des Raumes nur das Resultat der Intersektion mit einer Ebene einer korrespondierenden Figur der nächsthöheren Dimension ist - so wie ein Quadrat ein Würfelschnitt und ein Kreis ein Kugelschnitt ist. Die dreidimensionalen Würfel und Kugeln sind ihrerseits Schnitte der korrespondierenden vierdimensionalen Figuren, die die Menschen nur aus Spekulationen und Träumen kennen; und diese wiederum sind Ausschnitte aus fünfdimensi-

onalen Figuren, und so immer weiter hinauf in die schwindelnde und unerreichbare Höhe archetypischer Unendlichkeit. Weit davon entfernt, die Anzahl der Mannigfaltigkeitsdimensionen auf zwei zu reduzieren, deckt sich die *Konsistenzebene* mit allen und bewirkt ihre Überschneidung, um ebenso viele fließende Mannigfaltigkeiten mit beliebigen Dimensionen koexistieren zu lassen. Die Konsistenzebene ist die Überschneidung aller konkreten Formen. Auch alle Arten des Werdens werden wie Zeichnungen von Zauberern auf dieser Konsistenzebene niedergeschrieben, die letzte *Tor*, durch die sie entkommen können. Das ist das einzige Kriterium, das sie daran hindert, zu versinken oder sich in Nichts aufzulösen. Die Inzige Frage lautet: Wird ein Werden so weit kommen? Kann also eine Mannigfaltigkeit all ihre konservierten Dimensionen abflachen, o wie eine Blume, die in getrocknetem Zustand all ihr Leben bewahrt? Lawrence geht in seinem Schildkröte-Werden von der beharrlichsten Tier-Dynamik zur reinen abstrakten Geometrie von chuppen und "Sektionen" über, ohne dabei an Dynamik zu verlieren: r macht das Schildkröte-Werden zu einem Konsistenzplan.^P Alles wird unwahrnehmbar, alles ist ein Unwahrnehmbar-Werden auf der Konsistenzebene, aber genau da wird das Unwahrnehmbare gesehen und vernommen. Das ist die *Planomene* oder die *Rhizosphäre*, das *Kriterium* (und es gibt auch noch weitere Namen, der Zunahme an Dimensionen entsprechend). Nach *n* Dimensionen bezeichnet man sie als *Hypersphäre*, *Mechanosphäre*. Das ist die *abstrakte Figur* oder, da sie selber keine Form hat, vielmehr die *abstrakte Maschine*, bei der jedes konkrete Gefüge eine Mannigfaltigkeit ist, ein Werden, ein Segment, eine Vibration. Und sie ist die Sektion von allen.

Wellen sind Vibrationen, bewegliche Ränder, die sich als lauter Abstraktionen auf der Konsistenzebene einschreiben. Die abstrakte Wellenmaschine. In *Die Wellen* hat Virginia Woolf es verstanden, aus ihrem ganzen Leben und Werk einen Übergang zu machen, ein Werden, alle Arten von Werden zwischen Altersstufen, Geschlechtern, Elementen und Tierreichen, indem sie sieben Personen vermischt, Bernard, Neville, Louis, Jinny, Rhoda, Susan und Percival. Jede dieser sieben Personen steht mit ihrem Namen und ihrer Individualität für eine Mannigfaltigkeit (zum Beispiel Bernard und der Fischschwarm). Jede ist zugleich in dieser Mannigfaltigkeit und am Rande, und geht in die anderen über. Percival ist so etwas wie die letzte und äußerste Mannigfaltigkeit, die die größte Zahl von Dimensionen enthält. Aber er bildet noch keine Konsistenzebene. Wenn Rhoda zu sehen glaubt, wie sich seine Gestalt vom Meer abhebt, ist es nicht er: "Wenn der weiße Arm auf dem Knie ruht, bildet er ein Dreieck; nun wird er hochgestreckt - eine Säule; nun ist er eine Fontäne, eine herabfallende. (...) Hinter ihr rauscht das Meer. Sie ist außer unsrer Reichweite".²³ Jeder bewegt sich wie eine Welle vorwärts, aber auf der Konsistenzebene ist es eine einzige *abstrakte Welle*, deren Vibration sich entsprechend der Fluchtlinie oder der Deterritorialisierungslinie ausbreitet, die die ganze Ebene durchläuft (jedes Kapitel des Romans von Virginia Woolf wird von einer Meditation über einen Aspekt der Wellen eingeleitet, über eine ihrer Stunden, über eine Art ihres Werdens).

Roland Barthes

Die Rauheit der Stimme

In: ders. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 269-278

Die Sprache ist laut Benveniste das einzige semiotische System, das imstande ist, ein anderes semiotisches System zu *interpretieren* (freilich kann es auch Grenzwerke geben, in deren Verlauf ein System sich selbst zu interpretieren vorgibt: die *Kunst der Fuge*). Wie stellt es nun die Sprache an, wenn sie die Musik interpretieren soll? Anscheinend leider sehr schlecht. Untersucht man die gängige Praxis, der Musikkritik (oder der Gespräche »über- Musik: das ist oft das gleiche), so ist deutlich ersichtlich, daß das Werk (oder seine Ausführung) immer nur anhand der ärmsten sprachlichen Kategorie übersetzt wird: des Adjektivs. Die Musik erhält aus natürlicher Neigung sofort ein Adjektiv. Das Adjektiv ist unvermeidlich: Diese Musik ist *dies*, dieses Spiel ist *jenes*. Sobald wir eine Kunst zum Sujet (eines Artikels, eines Gesprächs) erheben, bleibt uns vermutlich nichts anderes übrig, als sie zu prädikatisieren; bei der Musik nimmt diese Prädikation jedoch zwangsläufig die einfachste, die trivialste Form an: die des Epithetons. Natürlich besitzt dieses Epitheton, auf das man aus Schwäche oder Faszination ständig zurückgreift (ein kleines Gesellschaftsspiel: von einer Musik sprechen, ohne auch nur ein Adjektiv zu verwenden), eine ökonomische Funktion: Das Prädikat ist immer das Bollwerk, mit dem sich das Imaginäre des Subjekts vor dem ihm drohenden Verlust schützt: Der Mensch, der sich selbst oder den ein anderer mit einem Adjektiv versieht, wird entweder gekränkt oder bestärkt, aber immer *konstituiert*; es gibt ein Imaginäres der Musik, dessen Funktion darin besteht, dem zuhörenden Subjekt Gewißheit zu geben oder es zu konstituieren (etwa weil die Musik gefährlich ist - eine alte platonische Idee, da sie zur Wollust, zum Sich-verlieren führt? Viele ethnographische und volkstümliche Beispiele ließen sich als Beweise anführen), und dieses Imaginäre dringt sofort über das Adjektiv in die Sprache ein. Hier müßte ein historisches Dossier erstellt werden, da die adjektivische Kritik oder die prädikative Interpretation im Laufe der Jahrhunderte gewisse institutionelle Aspekte angenommen hat: Das musikalische Adjektiv wird nämlich immer dann gesetzestkräftig, wenn ein *Ethos* der Musik postuliert wird, das heißt, wenn man ihr einen regulären (natürlichen oder magischen) Bedeutungsmodus zuweist: Bei den alten Griechen, für die die musikalische *Sprache* (und nicht das kontingente Werk) in ihrer denotativen Struktur unmittelbar adjektivisch war, da jede Tonart mit einem kodierten Ausdruck verknüpft war (roh, streng, stolz, männlich, feierlich, erhaben, kriegerisch, belehrend, hochmütig, prunkvoll, klagend, sittsam, ausschweifend, wollüstig); und bei den Romantikern, die von Schumann bis Debussy die einfache Angabe der Tempi (*allegro, presto, andante*) durch immer subtilere emotionale und poetische Prädikate ersetzen oder ergänzen, die in der jeweiligen Landessprache angegeben werden, um die Prägung durch den Code zu verringern und den »freien« Charakter der Prädikation (*sehr kräftig, sehr präcis, spirituel et discret* usw.) zur Entfaltung zu bringen.

Sind wir zum Adjektiv verurteilt? Sind wir wirklich in diesem Dilemma gefangen: Prädikation oder Unsagbarkeit? Wollte man wissen, ob es (verbale) Möglichkeiten gibt, ohne Adjektive von der Musik zu sprechen, so müßte man die gesamte Musikkritik eingehender betrachten, was, glaube

ich, noch nie getan wurde und auch hier weder in unserer Absicht noch in unseren Möglichkeiten liegt. Es läßt sich folgendes sagen: Nicht durch den Kampf gegen das Adjektiv (durch die Umlenkung dieses Adjektivs, das einem auf der Zunge liegt, auf irgendeine substantivische oder verbale Umschreibung) hat man eine gewisse Aussicht, den Musikkommentar zu reinigen und von der prädikativen Zwangsläufigkeit zu befreien; an statt die Sprache über Musik direkt verändern zu wollen, wäre es angebrachter, das musikalische Objekt als solches, wie es sich der Rede anbietet, zu verändern: die Wahrnehmungs- oder Erkenntnisebene zu modifizieren: den Berührungstreifen zwischen Musik und Sprache zu verlagern.

Diese Verlagerung möchte ich skizzieren, und zwar nicht bezüglich der gesamten Musik, sondern nur bezüglich eines Teils der gesungenen Musik (Lied oder Melodie): eines präzise abgesteckten Raums (Genres), in dem *eine Sprache einer Stimme begegnet*. Ich werde diesem Signifikanten, auf dessen Ebene, glaube ich, die Verlockung des Ethos beseitigt und folglich das Adjektiv verabschiedet werden kann, sofort einen Namen geben: nämlich die *Rauheit*: die Rauheit der Stimme, wenn sie auf zweierlei ausgerichtet ist, zweierlei hervorbringt: Sprache und Musik.

Was ich über die »*Rauheit*« zu sagen versuche, wird natürlich nur die scheinbar abstrakte Seite, die unmögliche Schilderung einer individuellen Lust sein, die ich beim Anhören von Gesang ständig empfinde. Um diese »*Rauheit*« von den anerkannten Werten der Vokalmusik abzuheben, werde ich mich einer zweifachen Unterscheidung bedienen: der theoretischen zwischen Phänotext und Genotext (Julia Kristeva) und der paradigmatischen zwischen zwei Sängern, von denen ich einen sehr mag (obwohl man ihn nicht mehr hört) und den anderen sehr wenig (obwohl man nur noch ihn hört): Panzera und Fischer-Dieskau (die natürlich nur Chiffren sind: Ich vergöttere ersteren nicht und habe nicht das geringste gegen letzteren).

Man höre einen russischen Baß (einen Kirchenbaß: Denn in der Oper ist er ein Genre, bei dem die Stimme gänzlich zur dramatischen Ausdruckswirkung übergewechselt ist: eine Stimme mit geringer signifikanter Rauheit): Etwas ist da, unüberhörbar und eigensinnig (man hört nur es), was jenseits (oder diesseits) der Bedeutung der Wörter liegt, ihrer Form (der Litanei), der Koloratur und selbst des Vortrags stils : etwas, was direkt der Körper des Sängers ist, der in ein und derselben Bewegung aus der Tiefe der Hohlräume, Muskeln, Schleimhäute und Knorpel und aus der Tiefe der slawischen Sprache an das Ohr dringt, als spannte sich über das innere Fleisch des Vortragenden und über die von ihm gesungene Musik ein und dieselbe Haut. Diese Stimme ist nicht persönlich:

Sie drückt nichts vom Sänger, von seiner Seele aus; sie ist nicht originell (alle russischen Sänger haben' gros so modo die gleiche Stimme) und ist dennoch gleichzeitig individuell: Sie läßt einen Körper hören, der zwar keine amtliche Existenz, keine »Persönlichkeit«: hat, aber dennoch ein abgesonderter Leib ist; und vor allem befördert diese Stimme über das Intelligible und das Expressive hinaus *direkt* das Symbolische: Da ist, als werfe man uns ein Paket vor die Füße, der Vater, seine phallische Statur. Die »*Rauheit*« wäre demnach folgendes: die Materialität des Körpers, der seine Muttersprache spricht: vielleicht der Buchstabe; beinahe mit Sicherheit die Signifikanz.

Somit tauchen im Gesang (bevor diese Unterscheidung auf die gesamte Musik ausgedehnt wird) die zwei Texte auf, von denen Julia Kristeva ge-

sprochen hat. Der *Phänogesang* (falls man diese Übertragung zu akzeptieren bereit ist) umfaßt alle Phänomene, alle Merkmale, die zur Struktur der gesungenen Sprache gehören, den Gesetzen des Genres, der kodierten Form der Koloratur, dem Idiolekt des Komponisten und dem Stil der Interpretation: kurz, alles, was beim Vortrag im Dienst der Kommunikation, der Darstellung und des Ausdrucks steht: wovon gewöhnlich die Rede ist, woraus der Stoff der kulturellen Werte gewebt ist (Stoff der eingestanden Vorlieben, der Moden, der kritischen Diskurse), was direkt mit den ideologischen Alibis einer Epoche verzahnt ist (die »Subjektivität«, die »Ausdruckswirkung«, die »Dramatik«, die »Persönlichkeit« eines Künstlers). Der *Genogesang* ist das Vohimen der singenden und sprechenden Stimme, der Raum, in dem die Bedeutungen keimen, und zwar »aus der Sprache und ihrer Materialität heraus«; es ist ein signifikantes Spiel, das nichts mit der Kommunikation, der Darstellung (von Gefühlen) und dem Ausdruck zu tun hat; es ist die Spitze (oder der Grund) der Erzeugung, wo die Melodie tatsächlich die Sprache bearbeitet - nicht, was diese sagt, sondern die Wollust ihrer Laut-Signifikanten, ihrer Buchstaben: wo sie erforscht, wie die Sprache arbeitet und sich mit dieser Arbeit identifiziert. Es ist, mit einem sehr einfachen, aber ernst zu nehmenden Wort: die *Diktion* der Sprache.

Vom Standpunkt des Phänogesangs ist Fiseher-Dieskau vermutlich ein musterhafter Künstler; von der (semantischen und lyrischen) Struktur wird alles berücksichtigt; und dennoch verführt nichts, reißt nichts zur Lust hin; es ist eine übertrieben expressive Kunst (die Diktion ist dramatisch, das Zurückhalten und Freisetzen des Atems, die Zäsuren setzen ein wie ein Beben der Leidenschaft), und gerade dadurch überschreitet sie nie den Rahmen der Kultur: Hier begleitet die Seele den Gesang, nicht der Körper: Der Körper soll die musikalische Diktion nicht mit einer Gefühlsbewegung begleiten, sondern mit einer »Ankiindigungs-Geste«¹⁶, darin 273 liegt die Schwierigkeit; zumal die gesamte Musikpädagogik keineswegs die Pflege der »Rauheit- der Stimme lehrt, sondern die Modalitäten der emotionalen Hervorbringung: Das ist der Mythos des Atems. Wie oft haben wir nicht Gesangslehrer verkünden hören, daß die ganze Gesangeskunst auf der Beherrschung, auf der guten Führung des Atems beruht! Der Atem ist das *pneuma*, die anschwellende oder zusammenbrechende Seele, und jede ausschließliche Atemkunst könnte durchaus eine insgeheim mystische Kunst sein (einer auf den Maßstab der Langspielplatte abgeflachten Mystik). Die Lunge, dieses blödsinnige Organ (Katzenfutter!), schwillt, wird aber nicht strafft. In der Kehle, dem Ort, wo das Lautmetall gehärtet und gestanzt wird, und im Gesichtsausdruck, bricht die Signifikanz auf und läßt nicht die Seele, sondern die Wollust hervortreten. Bei ED. glaube ich nur die Lungen zu hören, niemals die Zunge, die Stimmritze, die Zähne, die Innenwände, die Nase. Die ganze Kunst Panzeras hingegen lag in den Buchstaben, nicht im Blasebalg (ein einfaches technisches Merkmal: Man hörte ihn nicht *atmen*, sondern nur den Satz *zerteilen*). Ein extremes Denken regelte die Prosodie der Äußerung und die Lautökonomie der französischen Sprache; Vorurteile (die gewöhnlich aus der rhetorischen und kirchlichen Diktion stammten) wurden umgestoßen. Die

¹⁶ »Die Lektüre mit einigen passenden Körperbewegungen zu begleiten, ist deshalb die beste Art, mich zu lesen. Gegen das nicht gesprochene Geschriebene, gegen das nicht geschriebene Gesprochene. Für die Ankündigungs-Geste.« (Philippe Sollers, *Lais*, S. 108).

Konsonanten, von denen man gern annimmt, daß sie das Gerüst unserer Sprache bilden (die allerdings keine semitische Sprache ist) und die man immer *tu* »artikulieren«, zu trennen, hervorzuheben vorschreibt, *um der Klarheit des Sinns Genüge zu leisten*, empfiehlt Panzera in vielen Fällen zu *verschleifen*, ihnen die Abnutzung einer lebenden, funktionierenden und seit langem arbeitenden Sprache zu belassen, sie zum bloßen Sprungbrett des bewundernswerten Vokals zu machen: Die »Wahrheit« der Sprache lag hier, nicht in ihrer Funktionalität (Klarheit, Expressivität, Kommunikation); und dem Spiel der Vokale kam die gesamte Signifikanz zu (die der Sinn ist, insofern er lustvoll sein kann): die Opposition zwischen dem *e* und dem *é* (die in der Konjugation so notwendig ist), die, ich würde beinahe sagen, *elektronische* Reinheit des französischsten aller Vokale, des *ü*, das unsere Sprache nicht aus dem Lateinischen übernommen hat, so gespannt, so gehoben, exponiert und ausgehalten war der Ton; genauso führte P. seine *r* über die Normen des Sängers hinaus - ohne diese Normen zu verleugnen: Sein *r* war zwar gerollt, wie in der gesamten klassischen Gesangeskunst, aber diesem Rollen haftete nichts Bäuerliches oder Kanadisches an; es war ein künstliches Rollen, der paradoxe Zustand eines zugleich vollständig abstrakten (durch die metallische Kürze der Schwingung) und vollständig materiellen (durch die offenkundige Verwurzelung in der sich bewegenden Kehle) Ton-Buchstabens. Diese Phonetik (Nehme ich sie als einziger wahr? Höre ich Stimmen in der Stimme? Aber besteht die Wahrheit der Stimme nicht darin, daß sie halluziniert wird? Ist der gesamte Raum der Stimme nicht ein endloser Raum? Das war wohl der Sinn von Saussures Arbeit über die Anagramme), diese Phonetik schöpft die Signifikanz nicht aus (sie ist unerschöpflich); zumindest schiebt sie den von einer ganzen Kultur unternommenen Versuchen, das Gedicht und seine Melodie auf ihre *Expressivität zu reduzieren*, einen Riegel vor.

Diese Kultur ließe sich unschwer datieren, historisch spezifizieren. ED. herrscht heute beinahe unumschränkt über die gesamte besungene Langspielplatte; er hat alles aufgenommen: Falls Sie Schubert lieben, aber nicht E. D., so ist Ihnen Schubert heutzutage *versagt*: Ein Beispiel für diese positive Zensur (durch die Überfülle), die unsere Massenkultur kennzeichnet, ohne daß sie ihr jemals zum Vorwurf gemacht wird; vielleicht deshalb, weil seine ausdrucksstarke, dramatische, *gefühlsmäßig klare*, von einer Stimme ohne »Rauheit«, ohne signifikantes Gewicht getragene Kunst durchaus der Nachfrage nach einer *Durchschnittskultur* entspricht; diese Kultur, die durch die Verbreitung des Hörens und das Verschwinden der Praxis (keine Amateure mehr) definiert ist, verlangt zwar nach Kunst und Musik, vorausgesetzt, diese Kunst und diese Musik sind eindeutig, »übersetzen« eine Emotion und stellen ein Signifikat (den »Sinn« des Gedichts) dar: eine Kunst, die die Lust immunisiert (indem sie sie auf eine bekannte, kodierte Emotion reduziert) und das Subjekt mit dem versöhnt, was in der Musik *gesagt werden kann*: was die Schule, die Kritik, die öffentliche Meinung prädikativ über sie sagen. Panzera gehört nicht zu dieser Kultur (er hätte es nicht gekonnt, da 'er vor dem Aufkommen der Schallplatte gesungen hat; ich bezweifle übrigens, ob seine Kunst, falls er heute sänge, anerkannt oder überhaupt *wahrgenommen* werden würde); sein in der Zwischenkriegszeit sehr großes Reich war das einer ausschließlich bürgerlichen (das heißt keineswegs kleinbürgerlichen) Kunst, die ihren inneren, von der Geschichte getrennten Werdegang - durch eine wohlbekannte Verzerrung - zum Abschluß brachte; und vielleicht konnte diese Kunst gerade deshalb - das ist weniger paradox als es scheint - die Spuren der

Signifikanz tragen, der Tyrannei der Bedeutung entfliehen, weil sie *bereits* eine elitäre Randerscheinung war.

Die »Rauheit« der Stimme ist nicht - oder nicht nur - ihr Timbre; die Signifikanz, die sie freilegt, läßt sich nicht besser definieren als durch die Reibung zwischen der Musik und etwas anderem, das die Sprache ist (und keineswegs die Mitteilung). Der Gesang muß sprechen, oder besser, *schreiben*, denn das auf der Ebene des Genogesangs Hervorgebrachte ist letztlich Schrift. Dieses gesungene Schreiben der Sprache ist es, die meines Erachtens die französische Melodie mitunter zu vollbringen versucht hat. Ich weiß, daß das deutsche *Lied* über die Vermittlung des romantischen Gedichts eng mit der deutschen Sprache verbunden war; ich weiß, daß die poetische Bildung Schumanns unermesslich war und eben dieser Schumann über Schubert sagte, er hätte die gesamte deutsche Literatur vertont, falls er länger gelebt hätte; aber ich glaube dennoch, daß der historische Sinn des *Lieds* auf Seiten der Musik zu suchen ist (schon allein aufgrund seiner volkstümlichen Herkunft). Die historische Bedeutung der französischen Melodie hingegen liegt in einer gewissen Kultur der französischen Sprache. Man weiß, daß die romantische Dichtung unseres Landes eher rhetorisch als textbetont ist; was unsere Dichtung jedoch nicht allein vollbringen konnte, hat die Melodie mitunter mit ihr gemeinsam vollbracht; sie hat die Sprache über das Gedicht bearbeitet. Diese Arbeit (in der Besonderheit, die man ihr hier zugesteht) ist nicht ersichtlich in der gängigen Masse der melodischen Produktion, die sich allzusehr auf zweit-rangige Dichter einläßt, auf das Modell der kleinbürgerlichen Romanze und der Salonpraktiken; aber sie ist in einigen Werken unbestreitbar: anthologisch (sagen wir: ein wenig zufällig) in manchen Melodien von Faun! und Duparc, massiv im späten (prosodischen) Faun! und im Vokalwerk Debussys (selbst wenn *Pelleas* oft schlecht gesungen wird: dramatisch). In diese Werke ist weitaus mehr eingebracht als ein musikalischer Stil, nämlich (wenn man so sagen kann) eine praktische Reflexion über die Sprache; es gibt einen fortschreitenden Aufstieg von der Sprache zum Gedicht, vom Gedicht zur Melodie und von der Melodie zu deren Ausführung. Das heißt, daß die (französische) Melodie viel weniger einer Musikgeschichte als einer Theorie des Textes unterliegt. Der Signifikant muß auch hier wieder umverteilt werden.

Vergleichen wir zwei gesungene Tode - die beide berühmt sind, den von Boris und den von Melisande, Der Tod von Boris ist, unbeschadet der Absichten Mussorgskis, *expressiv* oder, wenn man das vorzieht, hysterisch; er ist mit affektiven, historischen Inhalten überladen; dieser Tod läßt sich immer nur dramatisch vortragen: Das ist der Triumph des Phanotextes, das Ersticken der Signifikanz unter dem Signifikat der Seele. Melisande hingegen stirbt nur *prosodisch*; zwei Extreme werden verknüpft, verflochten: die perfekte Intelligibilität der Denotation und der reine prosodische Ausschnitt des Aussagens: zwischen beiden ein wohltuender Hohlraum, der die Fülle von Boris ergab: das *Pathos*, das heißt Aristoteles zufolge (warum nicht?) die Leidenschaft, *wie die Menschen sie sprechen, sie sich vorstellen*, die gängige Vorstellung des Todes, der *endoxe* Tod. Melisande stirbt *lautlos*; nehmen wir diesen Ausdruck in seiner kybernetischen Bedeutung: Nichts stört den Signifikanten, nichts zwingt folglich zur Redundanz; es kommt zur Hervorbringung einer Musik-Sprache, deren Funktion darin besteht, den Sänger daran zu hindern, *expressiv* zu sein. Wie beim russischen Baß wird das Symbolische (der Tod) unmittelbar (ohne Vermittlung) vor uns hingeworfen (dies um dem Klischee zuvorzukommen,

demzufolge das Nichtexpressive nur kalt, intellektuell sein kann; der Tod Melisandes »riihrt«; das heißt, er bewegt etwas in der Kette des Signifikanten).

Die französische Melodie ist aus vielen Gründen untergegangen (man kann sogar sagen, sie sinkt wie ein Stein), oder zumindest hat dieser Untergang zahlreiche Aspekte angenommen; sie ist vermutlich dem Bild ihrer Herkunft aus dem Salon erlegen, das mehr oder weniger die lächerliche Form ihrer Klassenherkunft ist; die »gute« Massenmusik (Schallplatten, Radio) hat sich ihrer nicht angenommen, entweder das pathetischere Orchester vorgezogen (Erfolg Mahlers) oder weniger bürgerliche Instrumente als das Klavier (das Cembalo, die Trompete). Vor allem aber geht dieser Tod mit einem weitaus umfassenderen historischen Phänomen einher, das kaum mit der Geschichte der Musik oder der des musikalischen Geschmacks zusammenhängt: Die Franzosen geben ihre Sprache auf, zwar nicht als normative Gesamtheit edler Werte (Klarheit, Eleganz, Richtigkeit) - oder zumindest beunruhigt uns das kaum, da es sich um institutionelle Werte handelt=, sondern als Raum der Lust und des Genießens, als Ort, an dem die Sprache *umsonst* bearbeitet wird, das heißt in der Perversion (erinnern wir hier an die Eigenartigkeit - die Einsamkeit - des letzten Textes von Philippe Sollers, *Lois*, der die prosodische und metrische Arbeit der Sprache zum Ausdruck bringt).

Die »Rauheit« ist der Körper in der singenden Stimme, in der schreibenden Hand, im ausführenden Körperteil. Wenn ich die »Rauheit« einer Musik wahrnehme, und dieser »Rauheit« einen theoretischen Wert beimesse (das ist der Aufstieg des Textes im Werk), so kann ich nicht umhin, mir eine neue, vermutlich individuelle Bewertungstabelle zu erstellen, da ich entschlossen bin, 'meinen Bezug zum Körper des oder der Singenden oder Musizierenden zu hören und dieser Bezug erotisch ist, aber keineswegs »subjektiv« (nicht das psychologische »Subjekt« in mir hört; die Lust, die es sich erhofft, verhilft ihm nicht dazu, sich zu festigen - sich auszudrücken -, sondern, im Gegenteil, zum Selbstverlust). Diese Bewertung wird ohne Gesetz vor sich gehen; sie wird dem Gesetz der Kultur entgegenarbeiten, aber auch dem der Antikultur; sie wird jenseits des Subjekts den ganzen Wert entfalten, der hinter dem »*ich liebe*« oder »*ich liebe nicht*« steckt. Die Sänger und insbesondere die Sängerinnen werden sich in zwei Kategorien reihen, die man als prostitutiv bezeichnen könnte, da es darum geht, das auszuwählen, was mich nicht wählt: Ich werde also in aller Freiheit einen kaum bekannten, zweitrangigen, vergessenen und vielleicht verstorbenen Künstler verehren und mich von einem anerkannten Star abwenden (führen wir keine Beispiele an, sie hätten vermutlich nur biographischen Wert), und ich werde meine Entscheidung auf alle Gattungen der Vokalmusik, die Unterhaltungsmusik inbegriffen, übertragen und werde darin ohne die geringste Mühe die Unterscheidung zwischen dem Phänogesang und Genogesang wiederfinden (manche Künstler haben eine »Rauheit«, die andere, auch noch so bekannte, nicht besitzen). Selbst außerhalb der Stimme, in der Instrumentalmusik, bleibt die »Rauheit« erhalten oder fehlt; denn auch wenn es in ihr keine Sprache mehr gibt, um die Signifikanz in ihrer äußersten Spannweite zu öffnen, so gibt es zumindest den Körper des Künstlers, der mir erneut eine Bewertung abverlangt: Ich werde ein Spiel nicht nach den Regeln der Interpretation, den (übrigens ganz illusorischen) Zwängen des Stils beurteilen, die fast alle zum Phänogesang gehören (ich werde mich nicht an der »Strenge«, der »Brillanz«, der »Wärme«, dem »Respekt vor dem Geschriebe-

nen« usw. begeistern), sondern nach dem Bild des Körpers (der Figur), das mir dargeboten wird: Ich höre mit Gewißheit - der Gewißheit des Körpers, der Lust -, daß das Cembalo Wanda Landowskas aus ihrem Körperinneren kommt, und nicht aus der kleinen Fingerstrickerei so vieler Cembalisten (und zwar so sehr, daß es zu einem anderen Instrument wird); und bei der Klaviermusik weiß ich sofort, welcher Teil des Körpers spielt: ob es der Arm ist, der leider allzu oft muskulös ist wie die Wade eines Tänzers, die Klaue (trotz der kreisenden Handgelenke), oder ob es, im Gegenteil, der einzige erotische Teil des Körpers eines Pianisten ist: die Fingerkuppen, deren »Rauheit« man so selten hört (muß man hier daran erinnern, daß es unter dem Druck der Massenschallplatte heute anscheinend zu einer Verflachung der Technik kommt; diese Verflachung ist paradox: Alle Spielweisen sind *in der Perfektion* abgeflacht: Es gibt nurmehr den Phanotext),

All dies wurde über die (im weiteren Sinne) »klassische« Musik gesagt; die bloße Berücksichtigung der musikalischen »Rauheit« könnte jedoch selbstverständlich eine andere Geschichte der Musik herbeiführen als die uns bekannte (die rein phänotextuell ist): Falls es uns gelänge, eine gewisse »Ästhetik« des musikalischen Genießens zu verfeinern, so würden wir dem großartigen tonalen Bruch, den die Moderne vollzogen hat, vermutlich weniger Bedeutung schenken.