

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 72 (1992)  
**Heft:** 11

**Buchbesprechung:** Das Buch

**Autor:** [s.n.]

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.04.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Rilkes poetische Politik

«Tasso/politisch Sorgen herzungewisse». Dieses Bruchstück Hölderlins könnte ein Motto sein für Rilkes «*Briefe zur Politik*»<sup>1</sup>; weist es doch auf ein Grundproblem des künstlerisch Schaffenden: Er sorgt sich um die Belange der *polis*, um das Politische, da dies der Ort ist, wo er durch seine *poesis* zu wirken hofft. Hölderlin nannte diese Sorgen «*herzungewiss*», was bedeutet, dass sie bis ins tiefe Innere des Dichters reichen, ohne dass sie sich wirklich präzise fassen lassen. Sie bleiben im Ungewissen trotz ihrer Verinnerlichung. Womöglich werden sie jedoch gerade dadurch ungenau, dass nicht mehr der Diskurs in der *polis* diese Sorgen «*bespricht*», sondern dass sie sich im Innern des Dichters zu verwandeln beginnen. Andererseits deutet das Wort «*herzungewiss*» auch auf die Schwierigkeit hin, auf der Grundlage dichterischer Innerlichkeit die «*politisch Sorgen*» angemessen beurteilen zu können.

Rilke bescheinigte sich wahlweise «*politische Ahnungslosigkeit*» und Sorge um das Politische. Diese Sorge war jedoch anderer Art als jene Hesses, Döblins oder Heinrich Manns. Es war in erster Linie eine Sorge um sein Verhältnis zum Politischen. Zumeist spiegelte es sich in Beobachtungen der Zeitverhältnisse. Schon früh äussert er Missbehagen am «*Kastenwesen der Nationen*», was ihn nicht hinderte, den «*nationalen Russen*» geradezu hartnäckig zu idealisieren. Als unliebsame, bis gefährliche Zeitphänomene registrierte der junge Rilke die Unterdrückung der tschechischen Literatur und das «*ver-*

*frühte Renaissancegefühl*» im Deutschland der Jahrhundertwende.

Ist es nun eine politische Aussage, wenn Rilke in einem Brief an seine Frau Clara vom «*Erlösenden*» spricht, «*das im Handeln liegt*»? Wäre dieses Plädoyer für das Tun gleichzusetzen mit Heinrich Manns dialektischer Erörterung des Verhältnisses von «*Geist und Tat*»? Mitnichten. Rilkes Handeln ist stets ästhetischer Natur gewesen. Und seine oft willkürlich zitierte überraschende Folgerung aus dem Betrachten des *Archaischen Torso Apollos* (und des Betrachtet-Werdens durch ihn!): «*Du musst dein Leben ändern*» lässt sich nun einmal nicht gleichsetzen mit einer Aufforderung zu einem quasi-politischen Aktionismus. Immer ist damit auch die Verwandlung ins Innere gemeint. Gleichzeitig ist aber festzuhalten, dass die ästhetisch intendierte «*Verwandlung*» durchaus auch den gesellschaftlichen Bereich meint, nicht unbedingt jedoch im Sinne einer Revolutionierung, sondern vor allem mit Blick auf seine Selbst-Besinnung.

Die Politik werde ein Zeigen, meint Rilke 1907, ein symbolischer Akt, der freilich in Gefahr stehe, sich nur noch zu veräusserlichen, demonstrativ, oder wie er mit Blick auf Deutschland sagt, «*grob*» zu werden. Diesen Gedanken entwickelte er, das Schicksal des jüdischen Volkes bedenkend, dessen «*Selbstaufrichtung*» er hervorhebt. Dabei versucht Rilke, ein (uns heute nicht unbekanntes) Dilemma positiv zu wenden: «*Das nationale Sich-Besinnen, das so befremdlich scheint in einer Zeit über-*

*nationaler Verständigung, ist vielleicht ein Versuch, erst im Grossen Einzelne zu schaffen. – Einzelstaaten von starker Persönlichkeit, die sich aufrichtig zur Geltung bringen.»* Dass diese These kein Zukunftsentwurf sein konnte, wusste Rilke spätestens 1915. Der durch den Krieg «entstellten Welt» vermag er jetzt nur noch durch öffentliches Schweigen zu begegnen; so lehnt er eine Aufforderung seines Verlages, an einem Almanach auf jenes Jahr mitzuarbeiten, mit dieser Begründung ab.

Nationale Identität war für Rilke nahezu ausschliesslich eine Frage der Sprache gewesen. «*Ich bin zu der Einsicht gekommen,»* schreibt Rilke 1907, «*dass man diesem Drängen (sich in einer fremden Sprache auszudrücken, R.G.) nicht zu sehr nachgeben, vielmehr immer wieder seine Kraft daran setzen muss, in der eigenen Sprache alles zu finden, mit ihr alles zu sagen.»* Alles. Das schloss die unseligen *Fünf Gesänge* (1914) ein, die sich heute so peinlich lesen wie Hölderlins schlimme Ode *Der Tod fürs Vaterland*. Freilich konnte im unmittelbaren Umkreis der kriegsenthusiasmierten *Gesänge* das wichtige Gedicht *An Hölderlin* entstehen (wie auch Hölderlin auf jenem Blatt, auf dem er diese unheimlichen Verse schrieb, das so betont harmonische Gedicht *Sokrates und Alcibiades* entwerfen). Was lässt sich daraus folgern? Dass Gedichte rollengebunden sein können, ein Spiel mit dieser oder jener Aussage, ein Experiment mit Auffassungen, in keinem Fall aber eine blosse Abbildung dessen, was der Dichter tatsächlich fühlt und denkt. Wer schreibt, Kunst schafft, ist der Verführung der Maske bereits erlegen. Wer nun als Leser den Dichter bei seinem Wort nehmen will, wer so von diesem Wort Rückschlüsse auf den Dichter ziehen will, vergisst, dass der Dichter im

Gedicht nicht sich, sondern die Sprache beim Wort genommen hat.

Auch die vermeintlich «politischen» Aussagen eines so kunstbewussten (um nicht zu sagen kunst-besessenen) Dichters wie Rilke sind immer mit diesem Vorbehalt zu lesen; das gilt auch in besonderem Masse für seine Briefe, die ihrerseits Sprachkunstleistungen im höchstem Grade sind, lyrische Prosa, Spracherprobung in einer distanzierten Dialogsituation. Rilke bietet in seinen Briefen alles auf, was ihm seine Sprachkönnerschaft erlaubt. Das Bonmot wird in diesen Briefen ebenso gepflegt wie das gewollte Paradoxon: Über das «*Österreichische*» nachdenkend, nennt er es «*die Unaufrichtigkeit als Staat;*» später freut er sich seines habsburgischen Hintergrunds, seiner Vielfalt (bis Verschwommenheit) wegen. Die Konstruktionen seiner Herkunft werden zu einem Labyrinth, in dem er notfalls unsichtbar werden kann. Ein weiteres Bonmot, das sich treffender nicht denken lässt: «*Der <deutsche Gott>, unter Wilhelm II. wars ein Unteroffizier –, jetzt ist es eine Art Ebert auf Halbmast.»*

Diese Bekanntes mit Unbekanntem erhellend verbindende, mustergültig edierte Briefauswahl dokumentiert, wie eingangs bemerkt, vor allem Rilkes Verhältnis zur Zeitgeschichte – und damit eben den Umgang eines Künstlers mit seiner Zeit. Diese Auswahl ermöglicht es dem Leser, das «*Herzgewisse*» an Rilkes «*politisch Sorgen*» nachzuempfinden, seine «*Unschärfebeziehung*» zur Zeitgeschichte zu würdigen und ihre ästhetische Verwandlung, die sich in vielen dieser Briefe bereits ereignet, zu erkennen. Der Herausgeber dieser Auswahl, *Joachim W. Storck*, hat diesen Band auf zwei wichtige Vorarbeiten stützen können: Zum einen auf seinen – damals wie heute – umstrittenen, da

bahnbrechenden Aufsatz über *«Emanzipatorische Aspekte im Werk und Leben Rilkes»* (1975) sowie auf die von ihm betreute Marbacher Rilke-Ausstellung (gleichfalls 1975), die Rilkes betont idiosynkratisches Verhältnis zur Zeit mustergültig veranschaulicht hatte. Kritische Selbsteinschätzung und Suche nach Metaphern gingen bei Rilke stets Hand in Hand. Das belegt beispielsweise sein Brief an Sophie Liebknecht vom August 1917, in dem er schreibt: *«Sehen Sie, die Zeitung ist ja nicht die Zeit, und von einem auf das andere zu schliessen, dazu fehlt es mir an List, an Beweglichkeit, an historischen Voraussetzungen. Man kann die ungeheuerliche Anmassung der Zeitungen nur korrigieren, wenn man ihnen Historie entgegenzustellen hat. Aber ich fürchte, was mich von der Geschichte abtrennt im Grunde, trennt mich auch von ihrer vaguesten und gewissenlosesten Manifestation, der Presse: dass ich nicht imstande bin, Wort gegen Wort, Meinung gegen Meinung, auszuwägen, zehn Meinungen gleichzeitig im Bewusstsein zu halten ohne noch einer Recht zu geben; das ist doch sozusagen des klareren und selbständigen Zeitungslesers unentbehrlichste Eigenschaft und Vorsicht.»* Nun folgt ein Hinweis auf sein eigenes sprachkritisches Bewusstsein, um sogleich einen schaffenspsychologischen Punkt anzusprechen: Die in Paris entstandenen Gedichte seien *«aus der Zeit heraus»* geschrieben, aus ästhetischer Zeitkenntnis und aus dem Bedürfnis, bestimmte Gestalten, Motive, im umfassendsten Sinne Ein-Gesehenes aus der Zeit herauszunehmen – im und durch das Gedicht.

Wiederholt erwähnt Rilke sein Verhältnis zum Medium der Zeit, zur Zeitung, wobei er gelegentlich behauptet, dass er täglich bis zu drei, vier Zeitungen

lese, wenige Wochen später aber betont, dass er *«kein Zeitungsleser mehr sein»* könne. Im März 1919 gibt er zu, monatlang sogar *«fünf bis sechs Zeitungen»* gelesen zu haben, will aber künftig nicht mehr *«auf Politisches»* eingehen, was ihn nicht daran hindern wird, im nämlichen Jahr in der Schweiz eine politische Rede zu entwerfen, deren metaphorischer Charakter besonders ins Auge fällt (*«Die politische Uhr ist ähnlich jenen Wächter-Uhren...»*).

Rilke und die November-Revolution, eine Phase, die diese Auswahl in den Mittelpunkt rückt. *«Übrigens versteh ich unter Revolution die Überwindung von Missbräuchen zugunsten der tiefsten Tradition...»*, heisst es in einem Brief Rilkes vom Dezember 1918. Eine Stegreifansprache soll er im November 1918 gehalten haben, in München, ansonsten aber die Zeit, vom Besuch einiger Veranstaltungen abgesehen, *«mit Zuschauen und Zuhören, nein mit Hoffen vor allem»* zugebracht haben. Seine Wohnung in der Ainmillerstrasse 34 war nicht gerade ein Hauptquartier der Räte, aber auch keine unberührte Dichterklausur gewesen. Rilke wusste Bescheid über die Vorgänge um ihn, nahm lebhaften Anteil an ihnen, stand in freundschaftlicher Beziehung mit Kurt Eisner und bewahrte sich das *«Programm der bayerischen Volksregierung»* sorgfältig auf, deren Zerfall er gleichfalls genau registrierte. *«Die Räteherrschaft ist in Millionen kleiner Splitter zersprungen...»*, vermerkt er im Mai 1919. Zudem spürt er, wie kräfteaufreibend es sein wird, die Verhältnisse wieder zu ordnen.

*Zuschauen, sich ereignen, zerfallen, ordnen* und sich dabei *aufreiben*, damit sind jene Stichworte genannt, die Rilke in seiner *Achten Duineser Elegie* gültig verarbeitet hat: *«Und wir: Zuschauer,*

*immer, überall, / dem allen zugewandt und nie hinaus! / Uns überfüllt. Wir ordnen. Es zerfällt. / Wir ordnen wieder und zerfallen selbst.»*

Als sich Rilke 1919 der Schweiz zuzuwenden beginnt, misst er das Land immer wieder nach politischen Massstäben. Er idealisiert das Land nicht (wie Russland), seine Urteile fallen vielmehr betont nüchtern aus: *«Über Zürich, diese politisch-trübe Stadt, ist kaum etwas zu sagen»*, schreibt er in einem seiner ersten Briefe aus seinem Domizil in Soglio. Und wenig später konstatiert er: *«...die Schweiz, gewiss kein Land für mich; sie mutet mich an wie jene gemalten oder modellierten Aktfiguren, die darauf angelegt waren, die Schönheiten vieler Frauen an einer Gestalt in Erscheinung zu setzen, das ist, wenn ich nicht irre, die Ästhetik der Schweiz»*, in der die *«Künstler so rasch ins Pädagogische geraten»*. Doch die Bindekräfte der Natur und Geschichte der Schweiz beginnen zu jener Zeit (im August 1919) bereits auf ihn zu wirken, zumal er sich von ihrer politischen Wirkung überzeugen kann: Er erkennt die politische Vielfalt dank des Kantonalprinzips, aber auch ihren inneren, durch Natur und Geschichte, begründeten Zusammenhang. Schon einen Monat später kann er schreiben: *«...ich glaube sogar, die Schweiz fängt an, mir begreiflich zu werden, in ihrer eigentümlichen Durchdringung und angestammten Einheit»*.

Während ihm *«das Nationale unendlich fern liegt»*, deutete er jedoch gerade in seinen letzten Lebensjahren seine Heimatlosigkeit als etwas Spezifisches Österreichisches, wobei er, ein weiterer *«reiner Widerspruch»*, den er stets für eine Hauptquelle seines künstlerischen Schaffens gehalten hat, die *«Ent-Natio-*

*nalisierung der Polen»*, welche die europäischen Grossmächte systematisch betrieben hätten, beklagen konnte.

In seinem Brief über das Preussische an Nanny Wunderly-Volkart vom Dezember 1921 deutete Rilke an, dass er eine ästhetisch bestimmte Politiktradition für humaner halte als ein rein pragmatisches Politikverständnis. Der *«musikalisch bewegte»* Prinz Louis-Ferdinand, von Rilke *«hinreissend»* genannt, gehörte für ihn zu dieser Tradition wie vor ihm der Bruder Friedrichs des Grossen, Prinz Heinrich. Rilkes ausführliches Bekenntnis zur ästhetischen Politik, einer Politik des symbolischen *«Zeigens»*, folgt dann im Juli 1922 in einem Brief an die Gräfin Sizzo-Noris-Crouy. Inmitten der Schweizer Republik denkt er an den Symbolgehalt der ungarischen Stephanskronen als Symbol einer *«Idee»*, die aus der *«Mitte»* der ungarischen *«Art»* entstanden sei. Ungarns Glaube *«an seine Krone, dieser stille, unbeirrliche Drang durch die Jahrhunderte hin, in einem Ding das Unbegreiflichste der Macht sich rein zu erhalten, kann nichts anderes sein, als eine grosse verschwiegene Idee; die Stephanskronen wäre gewissermassen der Akkumulator dieser ins Unantastbare und Gemeinsame hinein gesparten Kraft: sie denkt, es denkt in ihr wie in einem goldenen Haupte...»*. Als ideales Amt stellt er sich nun die Aufgabe eines *«Erb-Kronhüters»* vor. Soweit der Revolutionär des Jahres 1918. Die ans Unheimliche grenzende Fortsetzung dieser symbolisch-ästhetizistischen Politik liefert dieser Brief auch. Rilke berichtet, dass er in seinem Château de Muzot ein uraltes Hakenkreuz über dem Eingang einer alten katholischen Schloss-Kapelle gefunden habe. Er glaubt sich dem Geist der Tempelritter nahe. Er konnte nicht wissen, dass er damit unter einem Dach

mit dem Symbol des deutschen Verhängnisses lebte.

Mit Blick auf Deutschland gebraucht er 1923 das bei ihm seltene Wort «*absurd*», um die Verhältnisse dort zu beschreiben. Und Deutschland gilt auch eine seiner letzten Mahnungen in Sachen Politik: Das Land habe es nach dem Ersten Weltkrieg versäumt, Demut

zu üben, sich auf seine «*ältesten Grundlagen*» zu besinnen und sich selbst ins «*Maass*» zu rücken. In der Tat bleibt dies eine sehr deutsche Aufgabe.

Rüdiger Görner

<sup>1</sup> Rainer Marie Rilke: Briefe zur Politik. Herausgegeben von Joachim W. Storck. Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig 1992.

## Erfahrung als Prozess der Ent-Täuschung

«*Vergangenes historisch artikulieren heisst nicht, es erkennen, <wie es denn eigentlich gewesen ist>. Es heisst, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt*», schreibt Walter Benjamin.

Vielleicht gelingt es Peter Bürger mit seiner essayistischen Durchquerung postmoderner Philosophiegeschichte, jenen «*Zeitkern der Wahrheit*» freizulegen, auf den es immer schon ankommt<sup>1</sup>. Was «*aufblitzt*», ist jene zutiefst in unserer historischen Gegenwart begründete Sehnsucht nach Authentizität, die der Wahrheitsfrage eine neue Dimension gibt. In einer Welt, in der die Grenze von Wirklichkeit und Fiktion, von Mensch und Maschine, von Natur und Kultur allmählich verschwindet, und der Mensch, umstellt von Versatzstücken perfekter Simulation, selbst zum Simulacrum zu werden droht, versteht sich das Interesse postmoderner Intellektueller ebensowohl als «*zeitige Frage*» wie auch als «*Frage der Zeit*» (*Lessing*). Wo sich aber die Grenze zwischen Natur und Kultur verwischt, da scheint sich auch die Wahrheitsfrage zu erübrigen, und wo sich die Wahrheitsfrage nicht mehr stellt, da gibt es auch keinen Ort mehr für jenen Intellektuellen (ob bür-

gerlich oder marxistisch), der sich als autonomes, selbstverantwortliches Subjekt weiss in einer Geschichte, die als Resultat des Handelns der Menschen begriffen wird. *Sartre* als letzter Philosoph?

In einer Welt, in der die Grenze zwischen Symbol und Symbolisiertem fällt zugunsten einer «*Symbolokratie*» (*Saner*) und Erfahrung dereinst nur noch als Erinnerungsspur auf der Couch vorkommen wird, muss der Intellektuelle daran denken, seinen Abgang vorzubereiten. Mit verzweifelter Emphase klammert er sich an sein angestammtes Instrumentarium, an die Sprache, oder besser das, was von ihr übriggeblieben ist: den Signifikanten als den Teil, der sich dem Zugriff wohl am ehesten anbietet. Auf dessen Materialität richtet sich seine ganze Hoffnung. In der Literatur als dem Ort jener «*Materialität*», die *Blanchot* einmal «*mein Bewusstsein ohne mich*» nennt, sucht der neue Intellektuelle sein Heil. Ihr überlässt er sich mit Haut und Haar, in ihr lässt er sein Subjekt verschwinden. Da er aber kein echter Selbstmörder ist, sondern nur dessen Surrogat, kann er sein Verschwinden zum Selbstbegründungsakt stilisieren. Ob damit das letzte

Kapitel jener so männlichen Erhabenheits-Geschichte zwischen Grössenwahn und Grenzerfahrung angebrochen ist? Insofern nämlich das Verschwinden dieses Intellektuellen *sein* Verschwinden ist, bezieht er daraus die Gewissheit seiner selbst: Ich verschwinde, also bin ich. Was trennt ihn denn da von seinem Vorgänger (Cogito ergo sum!)? Einmal mehr müssen sich Frauen ausgeschlossen fühlen. «*LA femme n'existe pas*», also kommen sie auch nicht in Frage für das «*Verschwinden*». Aber vielleicht ist auch das nur ein Simulacrum, und die Frauen sehen sich (einmal mehr) betrogen um die Hoffnung, endlich die letzte Kränkung in ihrer Leidensgeschichte erlitten zu haben. Von *Blanchot* bis *Foucault*: Selbstausslöschung als Schreibmotivation. Inszenierte Selbstinaugurierung des Verschwindenden als Gestus der Macht, und noch immer (schon wieder) ist das männliche Subjekt mit sich allein.

In den Widersprüchen des fremden Textes bewege sich die Wahrheit, schreibt Peter Bürger in seinem einleitenden Brief an *Malte Fues*, einem der herausragenden Kenner der Postmodernen-Szene. Der Interpret kämpft gegen seinen Erwartungshorizont im Bewusstsein der Nur-Vermeintlichkeit seines Wissens – Erfahrung als «*Prozess der Ent-täuschung*» (13). Bürgers Kampf wird zum exquisiten Lesevergnügen. Mit Bürger bewegt sich der Leser von *Foucault* zu *Blanchot*, von *Derrida* zu *Bataille* und umgekehrt; mit Bürger teilt man/frau die Faszination, die von Texten ausgeht, deren Sinn in ihrem Gestus liegt. Und an einem Gestus entzündet sich schliesslich auch Bürgers Denklust. Hinter dem Geheimnis jenes Lächelns, das immer dann auf den Lippen der Poststrukturalisten erscheine (so Bürger), wenn der «*Kritiker*» ein Ar-

gument vorgebracht zu haben meint, verberge sich vielleicht jenes gespaltene Ich des unsere Gegenwart antizipierenden Künstlers, für das Bürger die Formel findet: *Batailles* «*Lachen*» als Gebärde dessen, «*der sein Denken radikal in Frage stellt, ohne ihm damit seinen tödlichen Ernst zu nehmen*» (62). Die *Hegelsche* Dialektik «*als endlose Bewegung verzweifelter Lust, lustvoller Verzweiflung*». Die Gebärde dieses Lächelns verweise auf «*die Gestalt des Herrn*» aus Hegels Kapitel über Herrschaft und Knechtschaft in der «*Phänomenologie des Geistes*» (176). «*Der Herr hat sich unangreifbar gemacht. Während der Kritiker ihn in seiner Gestalt fassen will, hat er schon eine andere angenommen. Der Kritiker beweist durch seine Rede nur, dass er keinen Anteil hat am Universum des Herrn. Der Herr lächelt*» (58). *Batailles* gespaltene Selbsteinschätzung zwischen Überlegenheits- und Unterlegenheitsgefühlen bilden sich in seinen Texten ab. Oder sind auch das nur Tricks? Mittel zur Erzeugung jener vielgepriesenen Authentizität? (60).

Dann *Batailles* Verhältnis zum Nationalsozialismus. Er und seine Freunde des «*Collège de Sociologie*» entwickeln in den Jahren vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges den Gedanken eines «*pouvoir spirituel*». Als «*Kirche oder moralische Gemeinschaft*», die «*Anspruch auf geistige Macht erheben konnte*», wollten sie sich konstituieren. Bürger stellt fest: «*Im Nationalsozialismus verwirklicht tritt ihnen der Gedanke einer mythisch legitimierten Macht (...) als feindlicher entgegen. Die Gemeinschaft der Starken, die sich zu bilden hoffen, gibt es bereits*» (50). Der Faschismus als kollektiver Wahnsinn ist kein «*Rückfall ins Archaische, (...) sondern ein Phänomen der Moderne*», schreibt

Bürger (36). Die moderne Symbolokratie schafft ein Universum von Zeichen, in dem das wahrhaftige Bewusstsein ganz in der Unmittelbarkeit zu leben meint; «*das wahnsinnige Bewusstsein überspringt den Sehnsuchtshorizont und weiss sich eins mit dem Ziel der Sehnsucht*».

Es war vor allem Sartre, der sich Bataille entgegenstellte. Er wirft ihm Täuschung und Unaufrichtigkeit vor, Widersprüchlichkeit als «*Ausdruck einer leidenschaftlich besetzten Unentschiedenheit*» (55). Nur – in einer Welt, in der Aufrichtigkeit und Unaufrichtigkeit vermittlungslos zusammenfallen, entfällt auch jegliche Kritik. So bleibt der Vorwurf des Irrationalismus gegen Bataille ohnmächtig. Der Gewissheit des eigenen Todes setzt Bataille ein Leben «*im emphatischen, im ekstatischen Wortsinn*» entgegen. «*Das wahre Leben gibt es nur im Tode, aber im Tod gibt es kein Leben. Wie lässt sich der Tod leben? Er lässt sich nur simulieren. Die Angst und die Verzückung (ravisement) der Ekstase sind Todessimulationen. In ihnen kommt das Ich zu sich, indem es sich preisgibt*» (57). Die Frage nach dem Träger dieser Erfahrung drängt sich auf. Sartre meint: «*Ein gewisser Herr Bataille, Bibliothekar an der Bibliothèque Nationale*» (57); Batailles Texte meinen: «*ein stolzes Selbst (ipse fier), das fähig ist, sich preiszugeben*» (57). Für Bürger verweist diese Selbstpreisgabe als «*acte souverain (...)*» auf die Gestalt des Herrn. In ihr vermischen sich auf eigentümliche Weise Denkmotive Hegels mit solchen Nietzsches (58). Der weibliche Leser kommt nicht umhin, sich an jene idealistische Topik zu erinnern, wo sich im Gewaltakt Schillerscher Erhabenheitstheorie das männliche Selbst als Denkendes inauguriert.

Neben Bataille ist es besonders Bür-

gers Essay zu Blanchot – beides französische Denker, denen die postmodernen Theoretiker besonders viel verdanken –, der zu einem besonderen Lesevergnügen wird. Blanchots «*De l'angoisse à la littérature*» legt die Spur, auf der sich dieser originelle Dichter und Denker bewegt. Ausgangsort seines Schreibens sei die Angst, die danach verlange, gesagt zu werden. Blanchot schreibt: «*Die Existenz des Schriftstellers erbringt den Beweis, dass in demselben Individuum neben dem geängstigten Menschen ein kaltblütiger fortbesteht, neben dem Wahnsinnigen ein vernünftiges Wesen und eng vereint mit dem Stummen, dem alle Wörter entfallen sind, ein Rhetor, der den Diskurs beherrscht*» (67). Offenbar sieht sich Blanchot in der Ausweglosigkeit, einerseits den sprachmächtigen Beobachter erzeugen zu müssen, um die Angst überhaupt erfahren zu können, andererseits ist es eben die Versprachlichung, welche das Erlebnis um seine Authentizität bringt. Aber anders als der Dialektiker rette sich Blanchot aus der Widersprüchlichkeit: «*Der Gedanke (...) wird stillgestellt in der festgehaltenen Aporie.*» Faszinierend, wie Bürger sich auf diesen ungewohnten Denkversuch einlässt. Er versucht, Blanchots Denkform auf den Begriff des Paradox zu bringen. Anders als bei Kierkegaard, wo der paradoxe Gedanke Raum schafft für den Glauben, verstehe sich das Paradoxon bei Blanchot nicht als Stadium des Durchgangs, sondern als «*endlos dehnbare(r) Augenblick radikaler Verzweiflung*». Dieser habe für das Ich «*die Evidenz einer sich selbst enthüllenden Wahrheit, in der freilich alles, nicht nur die Welt und die andern, sondern auch das Ich als ein besonderes verschwindet*», kommentiert Bürger. «*Dieses Ich hat im wörtlichen Sinn nichts zu sagen. Das aber macht es redselig*» (71).



Bürger erinnert an Blanchots Engagement innerhalb der französischen Rechten während der dreissiger Jahre und exponiert dessen Denkposition in diesem Zusammenhang. Die Besetzung Frankreichs macht den Willen zur nationalen Einheit obsolet, es sei denn, man gebe das Ziel im Akt der Verwirklichung preis (71). Auch das kennen wir schon von Bataille. Blanchot schliesse sich der Kollaboration nicht an, aber er denke ihre Logik zu Ende, schreibt Bürger. Die Verlagerung des Engagements des Schreibenden von der Gesellschaft auf die Literatur lenkt das Interesse notwendigerweise auf die Sprache, und zwar auf das Wort, das nicht mehr als Träger von Bedeutung interessiert. So neu scheint mir diese Verlagerung allerdings nicht, reagiert nicht schon Schiller auf die sich abzeichnende Ausweglosigkeit der Französischen Revolution mit «*ästhetischen Briefen*», und verbrauchte nicht die Elite des deutschen Idealismus ihre Energien im Nachdenken über den Autonomiestatus der Kunst? Im Anschluss an Mallarmé entwickelt Blanchot eine Sprachauffassung, die jenseits der seit Saussure geläufigen Funktion des Bezeichnens und Bedeutens Sprache als eine «*äusserst seltsame magische Macht*» unabhängig von Mensch und Ding begreift, als «*ein verkörpertes Bewusstsein, das auf die Materialität der Wörter, ihren Klang, ihr Leben beschränkt ist und das uns glauben macht, diese Wirklichkeit öffne uns irgendeine Wirklichkeit zum Grund der Dinge. Vielleicht trägt das nur. Aber vielleicht ist dieser Trug die Wahrheit alles Geschriebenen*» (77). Blanchots Vorliebe für Kafka lässt sich unschwer orten. Beide verfallen dieser seltsamen magischen Macht der Sprache, die Extrem-erfahrung eröffnet. An dieser Stelle kann sich Bürger nicht enthalten, seinen

Widerstand zum kritischen Argument zu objektivieren: «*Statt seiner selbst bewusst zu werden im andern, verliert das Ich sich an das <Bewusstsein ohne Subjekt>, die Sprache – eine Erfahrung, die einem Leben im Tode vergleichbar ist*» (78).

Die Erfahrung, die Blanchots Schreiben im Medium der Sprache hervorbringt, habe etwas Solipsistisches. Das solipsistische Bewusstsein aber – so Bürger – «*ist das des Herrn, d. h. dessen, der sich als Herr imaginiert*» (82). Die Herrschaft aber sei (nach Kojèves Hegel-Interpretation) «*eine existentielle Sackgasse. Der Herr kann entweder in Lust verdummen oder auf dem Schlachtfeld als Herr sterben, doch er kann nicht bewusst leben und sich dabei als das, was er ist, befriedigt wissen*» (88 ff.). Immer wieder versucht Bürger, die widerständigen Denkpositionen der Gedankenbewegung des dialektischen Prozesses auszusetzen (65). Mit seinen Essays über Bataille und Blanchot legt er die Spur zu den «*Grossen*»: Barthes, Foucault, Lacan, Derrida. «*Denken als Geste*» überschreibt Bürger seinen Foucault-Essay, den er noch einmal seinem Gesprächspartner Malte Fues widmet. Das Denken falle dort mit der Geste zusammen, wo der Selbstbegründungsanspruch eingezogen werde (127). «*Im Zeitalter der Kommentare bleibt dem Philosophen nur die Geste dessen, der die Philosophie untergräbt.*» Und «*– die Foucaultsche Denkgeste hebt die Gegensätze nicht auf, sondern zerreibt sie im discours*» (132).

Ausgegangen ist Bürgers Denkbewegung vom postmodernen Roman und dessen Verbindung zu Hegel und dem Surrealismus; beschlossen wird dieser Gang durch die postmoderne Landschaft, nach einem Abstecher zu Heidegger, mit einer ungewöhnlichen

hommage an *Hegel*: postmodernes Denken als «*Denken des Herrn*», das die Vernunft des Knechts begrenze und ihr eben darum verhaftet sei (178). Lächelnd steht der Herr abseits und sieht sich bestätigt, wenn sich dem Knecht «*die Geschichte in Geschick*» verkehrt: «*Die Wahrheit des Knechts ist das Wissen von der Macht des menschlichen Tuns, der Gestaltbarkeit der Welt und der Verwirklichung des Glücks. Die Wahrheit*

*des Herrn ist das Wissen von der menschlichen Ohnmacht, der Geschicklichkeit aller Geschichte und der Wirklichkeit des Todes*» (178).

Bürgers «*Denken des Herrn*», ein philosophischer Spaziergang, der von der Lust am Gehen lebt.

Beatrice Wehrli

<sup>1</sup> Peter Bürger, *Das Denken des Herrn. Essays*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1992.

## Hinweis

### «Die Kleefabrik»

*Hinweis auf einen Roman von Hermann Jacobi*<sup>1</sup>

Mit seinem Roman «*Die Kleefabrik*» hat *Hermann Jacobi*, aus traditionsreicher Familie, «*Jurist und Manager einer Firmengruppe*» (Klappentext), in fortgeschrittenen Jahren überraschend einen kurzen Roman – oder vielleicht eher: eine längere «*dramatische Erzählung*» – vorgelegt; ein kleines, dichtes Werk, dessen Lektüre ebenso vergnügt und erheitert wie gedanklich auf mehreren Ebenen herausfordert und zu ernstem Mit- und Nachdenken nötigt.

Geschickt komponiert und gewandt, wenn auch konventionell erzählt, enthält «*Die Kleefabrik*» in den Erkenntnissen, die der Autor vor allem über seinen Protagonisten, den Glücksklee-Fabrikanten Norman Vogt, entwickelt, die Summe einer umfassenden Welt- und Lebenserfahrung in unserer Zeit. Sie führt über all das Vergnügliche und Erheiternde, zuweilen auch Derbe und Frivole hin zur Sinn-Frage des Menschen überhaupt, dieses «*Sandkorns im All*».

Vogt, der innerlich einsame, Frau und Töchtern wie auch seinen Verwaltungsräten, Freunden und Verwandten längst entfremdete, aber äusserlich erfolgreiche und angesehene Fabrikant in der Provinzstadt «Bitterfelden», ringt inmitten vielerlei vordergründiger Geschehnisse still, zäh und »frustriert« (frustra: vergeblich...) mit dieser Frage, die kurz vor dem 25jährigen, pompös gefeierten Jubiläum seiner prosperierenden Kleefabrik in sein Leben einbricht: nicht bloss eine gewöhnliche Krise der Lebensmitte, sondern über das Individuelle einer solchen Krise weit hinausführend.

Allerdings: der Einbruch erfolgt zunächst in recht vordergründigen Formen. Gesundheitliche Störungen treten auf. Vogt sucht Hilfe: beim Arzt, in Medikamenten, in einer psychologischen Beratung, in einer therapeutischen Gruppe («*Seelenkurs*»: Intensivwoche im österreichischen «Falkenheim»). Er dringt dabei in schmerzhaften Schritten zur Wurzel seiner existentiellen, überindividuellen Angst und Einsamkeit vor, zur Frage nach dem «*Grossen Geheimnis*», wie er es schliesslich nennt.

Jahrzehntelang hat er sich der Bedrohungen aus dem eigenen, irrationalen Inneren durch seine hektisch-erfolgreiche Tätigkeit als Unternehmer zu erwehren versucht. Die Fabrik, sein materialisiertes Ich, steht als der sichtbare Beweis dieses Erfolgs. Vogt hat sich darin einen mächtigen Schutzwall gegenüber allen inneren Ängsten, einen festen äusseren Halt in seiner Einsamkeit errichtet.

In seiner jetzigen Krise aber kann er sich der eigentlichen Herausforderung nicht mehr entziehen, er stellt sich ihr endlich: denkend, philosophierend. Dabei gelangt er zu bemerkenswerten Einsichten – aber nicht zu einer Lösung, die ihn in das »Grosse Geheimnis« wirklich eindringen liesse.

Vielleicht auch darum unternimmt er zur selben Zeit, in seiner andauernden Not («tiefer Denker? armer Irrender? Zwitter? Schalk?»), den hilflosen Versuch, seine Kleefabrik vor einem möglichen Verlust an einen imaginären Feind abzusichern; als ob er sich selbst in seinem Werk gegenüber allen möglichen, dunklen Bedrohungen schützen wollte.

Es geht ihm darum, die letzte Verfügung über «seine» Fabrik in den eigenen Händen zu behalten, und sei es, schlimmstenfalls, sogar durch deren Zerstörung. Zu diesem Zweck lagert er im Keller Sprengstoff ein, den er sich bei Joseph Brüllmann, dem dubiosen Zechkumpanen aus dem Seelenkurs in Falkenheim, besorgt – einem resignierten Achtundsechziger, Ingenieur und Leiter eines Büros für Sicherheitsbauten und Sprengtechnik, der sich einmal anbiedernd und anmassend, doch nicht eigentlich verfehlt als Vogts »brüderlichen Antipoden« bezeichnet.

Seine philosophischen Einsichten und Erkenntnisse aber präsentiert Vogt

schliesslich in einer langen, tiefschürfenden Rede anlässlich seines fünfzigsten Geburtstages. Er lässt sie der versammelten Prominenz, dem Freundeskreis und der Verwandtschaft durch einen Schauspieler effektiv vortragen. Das Publikum ist perplex, teils tatsächlich, teils pflichtbewusst beeindruckt.

Doch wird deutlich genug, dass keiner der von Vogt denkend erwogenen Heilswege ihn selbst zum Ziel geführt hat oder je führen könnte, aus seiner existentiellen Angst und Einsamkeit als Mensch heraus: weder die philosophische Wahrheitssuche noch das Bemühen um Gerechtigkeit in dieser Welt, weder das Ausleben des Sexus (als Ausdruck des Hedonismus schlechthin) noch das Ergründen der Tiefen der Psyche.

Das Problem Vogts (des »knechtenden und zugleich geknechteten Menschen«?) lässt sich weder denkend noch handelnd lösen; wenn es überhaupt eine Lösung gibt, kann er sie nur in einem tiefen und existentiellen Sinne erfahren.

Jacobi gelingt es tatsächlich, in einem wendungs- und überraschungsreichen Geschehen, in dem Vogts »brüderlicher Antipode« eine verhängnisvolle Rolle spielt, den Weg in diese Erfahrung bis hin zur Erfüllung im Augenblick des (nicht mehr gesuchten) Todes vorstellbar zu machen. – Die Erzählung endet heiter-ironisch, so, wie sie begonnen hat.

Ein eigenes Vergnügen bereitet es, Jacobis vordergründigere und verstecktere Chiffren und Symbole aufzuspüren und in Beziehungen zu setzen, quasi über »Scherz, Satire und Ironie zur tieferen Bedeutung« vorzudringen.

Walter Jacob

<sup>1</sup> Hermann Jacobi, Die Kleefabrik. Roman. Edition Hans Erpf, Bern/München 1990.