

Thorben Päthe / Helen Müller / Georg Huber
Christian Frühm / Simon Schkade (Hrsg.)

ARS MILITANS

Zum Verhältnis von Literatur, Religion und Politik



Festschrift für
CLEMENS PORNSCHLEGEL

Königshausen & Neumann

Frühm / Huber / Müller / Päthe / Schkade (Hrsg.)

—
Ars militans

Ars militans

Zum Verhältnis von Literatur,
Religion und Politik

Festschrift für Clemens Pornschlegel

Herausgegeben von

Thorben Päthe
Helen Müller
Georg Huber
Christian Frühm
Simon Schkade

Königshausen & Neumann

Das Herausgeber-Team bedankt sich herzlich bei allen Autorinnen und Autoren, die mit ihren Beiträgen die inhaltliche Gestaltung dieser Festschrift ermöglicht haben. Ein besonderer Dank gilt zudem der Ludwig-Maximilians-Universität und dem *Zentrum für Buchwissenschaft* der LMU für die finanzielle Unterstützung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2024

Umschlag: skh-softics/coverart

Umschlagabbildung: Jens Kabisch, *Ars Militans*, 2023.

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Druck: docupoint, Magdeburg
Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-8852-0

eISBN 978-3-8260-8853-7

www.koenigshausen-neumann.de

www.ebook.de
www.buchhandel.de
www.buchkatalog.de



Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
---------------	---

1 Literarische Souveräne

Susanne Lüdemann Schöne Seele – schöner Staat? Über Charis und Charisma in Schillers Demetrius	25
--	----

Manfred Schneider Souveräne, Plagiatoren und ihre Mitschreiber Glossen zum weltgeschichtlichen Eckermannwesen	43
---	----

Johannes Frimmel „Auf „konziliatorischen Filzschuhen“ Friedrich Schlegel redigiert sein Werk in Wien	55
--	----

Helen Müller Der Traum vom absoluten Buch Überlegungen zum Verhältnis von Typographie und Literatur in der Moderne	65
---	----

Georg Mein Vor dem Gesetz – und darüber hinaus	91
---	----

Markus May: „Sleeping with monsters“? Zu Konstruktion und Funktion von Body-, Sex- und Gender-Konzepten in der Fantasy	105
--	-----

2 Kleine Litteraturen

Waldemar Fromm „Plan eines Aufsatzes: „Goethes entsetzliches Wesen““ Gilles Deleuzes und Félix Guattaris „Kafka. Für eine kleine Literatur“ wiedergelesen mit Franz Kafkas Notizen zu „kleinen Litteraturen“	127
---	-----

Sven Hanuschek Allen ist's gleich, ob ich noch da bin, oder in der Fremde, oder gestorben Joseph von Eichendorffs Aus dem Leben eines Taugenichts (1826) als Grotteske	147
Giuliana Parotto Constantin Frantz auf Reise durch Mitteleuropa Zu den Ursprüngen des europäischen Föderalismus	161
Marcus Twellmann Das Dorf der Einwanderungsgesellschaft Zur Multiperspektivik postmigrantischer Landliteratur	175
Thorben Päthe „no merci in germany united“ oder die zahnlose „spießbürgerfresse“ der „bürgerbälger“ Zur politisch-poetologischen (Sprach-)Gewalt Feridun Zaimoglus	197

3 ars militans

Jens Kabisch Über das Unvergebbare – Meditationen zur einer <i>ars militans</i>	217
Florian Schneider Elemente einer Sprache des Friedens (Goethe, Bachmann, Rau).....	235
Martin Stingelin Nietzsches Narrenpolitik.....	255
Simon Schkade Revolution im Tümpel – Arkadij Maslows Fragment über die Poliakov-Affäre 1936.....	273

Vorwort

Ich kann aber dieser Ansicht nicht unbedingt huldigen; die Goetheaner ließen sich dadurch verleiten, die Kunst selbst als das Höchste zu proklamieren, und von den Ansprüchen jener ersten wirklichen Welt, welcher doch der Vorrang gebührt, sich abzuwenden.¹

1

Beginnen wir mit einer bitteren Ironie: Alfred Döblins programmatische Grundsatzrede zur Wirksamkeit der Kunst wurde rezeptionsgeschichtlich weitestgehend übergangen. Gottfried Benns Äußerung, dass Kunst zur Wirkungslosigkeit verdammt sei, sollte zumindest in Bezug auf Döblins Rede Recht behalten.² Im Döblin-Handbuch bringt es die *ars militans*-Rede gerade einmal auf drei Erwähnungen: einmal wird sie in einer Aufzählung von verschiedenen wichtigen Reden, die Döblin „Raum für Reflexion“ gaben, erwähnt, dann in einer antithetischen Gegenüberstellung zur Verwertungslogik der Filmbranche „ars gratia artis“ anzitiert und schließlich in der Besprechung zu *Die Ebe* in einem Satz *en passant* abgehandelt.³ Auch anderorts findet man lediglich kursorische, um nicht zu sagen: verkürzte, Zusammenfassungen der Rede.⁴ Eine systematische

¹ Heine, Heinrich. „Die romantische Schule“ *Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Band 8/1*. Hrsg. Manfred Windfuhr. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1979. 153.

² Bei Benn heißt es 1930: „Kunstwerke sind phänomenal, historisch unwirksam, praktisch folgenlos. Das ist ihre Größe.“ Benn, Gottfried. „Können die Dichter die Welt ändern?“ *Was will Literatur? Aufsätze, Manifeste und Stellungnahmen deutschsprachiger Schriftsteller zu Wirkungsabsichten und Wirkungsmöglichkeiten der Literatur. Band 2: Von 1918 bis 1973*. Hrsg. Josef Billen/Helmut H. Koch. Paderborn: Schöningh, 1975. 60.

³ Vgl. Becker, Sabrina (Hrsg.). *Döblin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 2016. 223, 233, 262.

⁴ Damit einher geht eine z.T. entkontextualisierte Lektüre, die die Rede politisch dann beliebig drehen und wenden kann. Um auf die Spannweite aufmerksam zu machen, seien zwei jüngere Beispiele genannt: „Auf die Frage ‚Was will Literatur?‘ finden die Dichter insbesondere nach den Erfahrungen des Ersten Weltkriegs höchst unterschiedliche Antworten: Während die einen sich auf autonomieästhetische Positionen zurückziehen, versuchen andere, Literatur durch gesellschaftliche Relevanz zu legitimieren. In diesem Kampf um die Sinnstiftung von Literatur hat Döblin bereits den militanten Jargon der 1930er Jahre vorweggenommen, wenngleich er es ganz anders meinte: ‚Ars militans‘ könnte auch das Schlagwort der poeto-

Auseinandersetzung sucht man indes vergeblich. Stattdessen beschränkt man sich in der Regel auf die Wiedergabe des schlagwortartigen Titels: Das Desiderat der Kunst müsse darin liegen, wirksam zu sein. Dieses Versäumnis soll im Folgenden nachgeholt werden. Denn erst von einer genaueren Auseinandersetzung mit Döblins pointierter Rede aus kann die ihr innewohnende Sprengkraft ermessen werden.

Gehalten wurde sie am 15. März 1929 vor der ‚Preußischen Akademie der Künste‘ vor der dortigen ‚Sektion für Dichtkunst‘ unter dem Titel ‚Kunst ist nicht frei, sondern wirksam: ars militans‘.⁵ Wenngleich der Titel programmatisch erscheint, soll die Rede zunächst in ihren zeitlichen Kontext eingeordnet werden, um ihr Problemvermögen schärfer konturieren zu können. Der Senator der Preußischen Akademie, Alexander Amersdorffer, hatte in einer vorigen Sitzung am 5. Februar 1929 vor der ‚Sektion für Dichtkunst‘ auf die im Raum stehenden Verschärfungen der staatlichen Zensur hingewiesen. Dabei mutmaßte Amersdorffer eine wohl eher mäßige Protestbereitschaft von Seiten der Akademie-Mitglieder gegen stärkere staatliche Restriktionen gegen die Kunst.⁶ Die Frage nach Zensur bzw. der Freiheit von ihr stand durchaus tagesaktuell auf der politischen bzw. kunstpolitischen Agenda:

Am 20. Februar 1929 nahm der Preußische Landtag zwei von der Deutschnationalen Volkspartei, dem Zentrum, der Deutschen Volkspartei, der Wirtschaftspartei und der nationalsozialistischen Deutschen Fraktion gemeinsam eingebrachte Uranträge zu schärferen gesetzlichen Maßnahmen zum Schutz der „deutschen Kultur“ an.⁷

logischen NS-Schriften lauten.“ Lungershausen, Gerrit. *Weltkrieg mit Worten Kriegsprosa im Dritten Reich 1933 bis 1940*. Wiesbaden: J.B. Metzler, 2017. 48. Oder: „Auf diesen Kräfteausgleich projizierte Döblin seine Forderung nach einer ars militans, die – anders als die von Benjamin geforderte Systemüberwindung – nicht ideologisch geprägt war. Vielmehr präfigurierte sie die nach dem Zweiten Weltkrieg realisierte, systemstärkende Idee einer streitbaren Demokratie. Döblin sah ein, dass eine extreme Durchführung freiheitlicher Prinzipien zwei katastrophale Folgen haben würde: eine wachsende Indifferenz dem System gegenüber und eine totalitäre Tendenz, die das System letztendlich mit dessen eigenen Mitteln zerstören würde.“ Beun, Cyril de. *Schriftstellerreden 1880–1938. Intellektuelle, Interdiskurse, Institutionen, Medien*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021. 210–214, hier 212. Man mag zurückfragen, ist Döblin hier nolens volens Vorbereiter eines NS-Diskurses? Oder schwebt ihm unser Modell einer wehrhaften Demokratie vor?

⁵ Verschiedentlich wird sie auch im Mai datiert. Wir folgen hier der Darstellung Liselotte Grevels, die sich die Sitzungsprotokolle angesehen hat und der damit wohl eine höhere Glaubwürdigkeit zugesprochen werden kann. De Beun wiederum beruft sich auf das Jahrbuch der Sektion für Dichtkunst.

⁶ Vgl. Grevel, Liselotte. „Provokation und Institution: Alfred Döblin und die Preußische Akademie der Künste“. *Alfred Döblin zwischen Institution und Provokation. Jahrbuch für internationale Germanistik*. Hrsg. Yvonne Wolf. Bern u.a.: Lang, 2007. 45.

⁷ Peterson, Klaus. *Zensur in der Weimarer Republik*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995. 30. Als bekanntestes Beispiel vgl. Etwa die Protokolle der Zensur in Brecht, Bertolt.

Damit liegen die Uranträge zeitlich zwischen den Reden von Amersdorfer und Döbblin. Im größeren Rahmen trübte sich die Situation der Weimarer Republik Ende der 1920er Jahre, nach einer Phase größerer politischer und ökonomischer Stabilität, signifikant. Dies wirkte unmittelbar auf die Kunstfreiheit und die damit verbundenen Zensurfragen zurück.

In dieser Gemengelage hielt der Titel von Döbblins Rede für das Publikum der ‚Sektion für Dichtkunst‘ eine gewisse Provokation bereit. Döbblin stellte im Angesicht der drohenden Zensurverschärfung ihre künstlerisch-produktive Bedeutung heraus. Ja, er fordert geradezu ein Recht auf Zensur für die Kunst ein.⁸ Thematisiert wird also nicht, dass sich die Kunst gegen sogenannte ‚Schund- und Schmutzkampagnen‘ zu erwehren habe, gegen Vorwürfe der Blasphemie, Sittenwidrigkeit, Aufwiegelung, Pornographie usw. In solchen Verteidigungsgestus fällt Döbblin nicht. Stattdessen nimmt er diese Debatte zum Ausgang, um die fundamentale Frage der Funktion der Kunst zu eruieren. Was ist die genuine Aufgabe von Kunst in einer Gesellschaft?

Dazu wendet sich Döbblin zwei Fragen zu, mit denen die gesellschaftliche Dimension von Kunst in den Fokus gerückt wird:

1. Gibt es politische Tendenzdichtungen, die zweifellos Kunstwerke sind? [...]
2. [...] Wie soll der jeweilige Staat, in dem solche Kunstwerke entstehen und an den die Tendenz des Werkes adressiert ist, auf das Werk und seinen Verfasser reagieren?⁹

Wie ist das Verhältnis zwischen Tendenzdichtung und Kunstwerk genauer zu bestimmen? Als Beispiele einer gelungenen Komposition aus Tendenzdichtung und Kunstwerk nennt Döbblin Kleists *Die Hermannsschlacht* und Dantes *Commedia*. Interessant sind die Beispiele insbesondere deshalb, weil die Autoren dezidiert auf ihre Zeit und spezifische Wirklichkeit hin geschrieben haben. So ist die politische Verbannung Dantes eine wesentliche Voraussetzung für die Krise, die in der *Commedia* durchgearbeitet wird.¹⁰ Mehr noch, Dante vermochte dabei als Autor die Wirklichkeit seiner Zeit darstellerisch zu durchdringen, wie Döbblin an anderer Stelle schreibt:

Kuhle Wampe. Protokoll des Films und Materialien. Hrsg. Wolfgang Gersch/Werner Hecht. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973. 103–135, sowie das Nachwort 171–179.

⁸ Vgl. Döbblin, Alfred. „Kunst ist nicht frei, sondern wirksam: ars militans“. 249.

⁹ Döbblin, Alfred: „Kunst ist nicht frei, sondern wirksam: ars militans“. 246. Die angegebenen Texte sind insofern interessant, da hier zwei Pole einer Skala genannt werden. Die *Commedia* als Tendenzwerk zu betrachten, wirkt vor ihrem umfassenden Wirklichkeitshorizont zumindest kühn. Fasst man dagegen über die Frage der direkten Zensur, in Form der Verbannung, mit ein, wird die Tragweite des Zensurthemas sichtbar. Demgegenüber ist die Tendenz der *Hermannsschlacht* sofort einleuchtend.

¹⁰ Vgl. Auerbach, Erich. *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Berlin/NewYork: Walter de Gruyter, 2001 [1929]. 93, 124. Zur allgemeinen politischen Dynamik ebd. 80–84.

er ist selbst durch sein Gedicht gegangen, er hat seine Figuren beklopft, er hat sich in die Vorgänge eingemischt, und zwar nicht spielerisch, sondern mit allem Ernst, jeder zu seiner Zeit hat ihn verstanden in dem wichtigsten Punkt seines Gerichts. Er hat teilgenommen am Leben seiner Figuren. Er ist wie König David vor dem siegreichen Heer seiner Figuren getanzt.¹¹

Dies gelingt Dante nicht zuletzt mit der sprachlichen Gestaltung des *vulgaro*, das gerade durch seine Mannigfaltigkeit besticht:

Aber wenn man von den Früheren ausgeht, so ist Dantes Sprache nahezu ein unbegreifliches Wunder. Gegenüber all den Früheren, unter denen doch große Dichter waren, besitzt sein Ausdruck so unvergleichlich mehr Reichtum, Gegenwart, Kraft und Biogsamkeit, er kennt und verwendet so unvergleichlich mehr Formen, er faßt die verschiedensten Erscheinungen und Inhalte mit so unvergleichlich sichererem und festerem Griff, daß man zu der Überzeugung gelangt, dieser Mensch habe die Welt durch seine Sprache neu entdeckt.¹²

Kleist wiederum fungiert als gegenstrebigter Zeitgenosse zur klassischen Kunstautonomie Goethe'scher Prägung, die Döblin in der Folge einer radikalen Kritik unterziehen wird. Um vorab einen Eindruck davon zu geben; in der *Schicksalsreise* wird es heißen: „wie flammete ich auf als mir die „Penthesilea“ von H. v. Kleist begegnete, und wie richtete sich mein Zorn gegen den kalten, gar zu wohl temperierten Goethe, der dieses Werk ablehnte.“¹³ Diese Gegenüberstellung (Kleist/Goethe) trifft dabei den Kern des Widerstreits zwischen künstlerischen Avantgarden und der bürgerlichen Kunstästhetik. Ihre jeweilige Ästhetik lässt sich kaum miteinander harmonieren:

Goethe sieht das Wesentliche, wenn er Kleist vorwirft, gleichzeitig eine rein „stationäre Prozessform“ als Ergebnis eines festen Planes geschaffen zu haben, Leerstellen und Sprünge eingeführt zu haben, die jede Entfaltung eines Zentralcharakters verhindern, und eine Mobilisierung von Affekten in Gang gesetzt zu haben, die ein großes Gefühlswirrwarr nach sich zieht.¹⁴

Die Erzeugung von politischen Affekten und Leidenschaften ist Kleists Texten eingeschrieben: „Es entwickelt sich keine Form, und es bildet sich

¹¹ Döblin, Alfred. „Der Bau des epischen Werkes“. *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2013. 226–227.

¹² Auerbach, Erich. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen: A. Francke, 2015. 175.

¹³ Döblin, Alfred. *Schicksalsreise. Bericht und Bekenntnis*. Hrsg. Anthony W. Riley. München: dtv, 1996. 128.

¹⁴ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve, 1992. 366.

kein Subjekt, sondern es verschieben sich Affekte, Arten des Werdens schießen empor und bilden einen Block, wie das Frau-Werden von Achilles und das Hündin-Werden von Penthesilea.“¹⁵ Die Intensitäten der Kleist’schen Texte sind nicht auf Distanzierung, sondern vielmehr auf Affizierung aus. Dies gilt insbesondere für *Die Hermannsschlacht*: „Der Krieg, der hier gemeint ist, spielt nicht mehr in der Phantasie, sondern in einer projektierten Wirklichkeit. Das Drama ist eine klare und eindeutige Aufforderung zur Aktion.“¹⁶ Entsagung, Redlichkeit, Mäßigung („edle Einfalt und stille Größe“) und Bildung zur Humanität sind die Sache Kleist’scher Figuren nicht. Ganz anders das Bildungsprogramm à la Goethe:

Für sie [d.h. Goethe und Hegel, Anm. d. Verf.] mußte der Plan unauflöslich eine Entwicklung haben, die mit der Form und der geregelten Bildung des Subjektes, der Person oder des Charakters harmoniert (die Erziehung des Gefühls, die wesentliche innere Einsamkeit des Charakters, die Harmonie oder Analogie der Formen und die Kontinuität der Entwicklung, der Staatskult etc.¹⁷

Damit ist – die Zitate indizieren dies – nicht bloß eine unterschiedliche Präferenz zwischen Goethe und Kleist in der künstlerischen Inhalts- und Ausdrucksform bezeichnet, um die es auch Döblin geht. Vielmehr handelt es sich – wie Clemens Porschlegel in *Der literarischen Souverän* und in den *Hyperchristen* gezeigt hat – um eine literaturgeschichtliche Zäsur, mit der die spezifisch deutsche bürgerliche Kunstproduktion und -rezeption konzipiert wird und zur Wirksamkeit gelangt.¹⁸ Es geht um die Entstehung und Formierung der bürgerlichen Institution Kunst:¹⁹

Es ist Hegels berüchtigtes Wort vom „Ende der Kunst“ aus dem Geist der Wissenschaft, des technischen Fortschritts und der praktischen Geschäftsideen –, das den neuralgischen und entscheidenden Punkt, um den es hier geht, zweifellos am genauesten bezeichnet. Die romantische Avantgarde hat ihre widerständige poetische Praxis von Anfang an ebenso bewusst wie entschieden gegen jene

¹⁵ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Tausend Plateaus*. 365.

¹⁶ Kitler, Wolf. *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1987. 230. 240.

¹⁷ Deleuze, Gilles/Guattari, Félix. *Tausend Plateaus*. 365–366.

¹⁸ Vgl. Porschlegel, Clemens. *Allegorien des Unendlichen. Hyperchristen II. Zum religiösen Engagement in der literarischen Moderne. Kleist, Schlegel, Eichendorff, Hugo Ball*. Wien/Berlin: Turia und Kant, 2017. 13–29; Porschlegel, Clemens. *Der literarische Souverän. Zur politischen Funktion der deutschen Dichtung bei Goethe, Heidegger, Kafka und im George-Kreis*. Freiburg im Breisgau: Rombach, etwa 12–13. 74 sowie 101–170.

¹⁹ Vgl. Bürger, Christa. *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar. Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe*. Frankfurt a.M. 1977.

Welt konzipiert, die das Ende der Kunst aktiv betreibt – und zwar indem sie die Kunst allein der historisch-ästhetischen Praxis unterstellt, um sie umso zielsicherer in einen Warenfetisch zu verwandeln. [...] Was Hegel „Ende der Kunst“ nennt, bedeutet genau umgekehrt den *Beginn* dieser Art von bürgerlich ästhetischer, (kunst-)marktorientierter Praxis, die den Werken resp. jeden ontologisch verbindlichen Status im Hinblick auf ihre Welt-Darstellungen abspricht, um sie ins Reich des schönen Scheins und der angenehmen Unterhaltung abzudrängen.²⁰

Was damit zusehends infrage gestellt wird, ist der Wirklichkeitsbezug von Literatur, die schließlich dazu führt, dass Kunst hauptsächlich als distinktionsheischendes Genussunternehmen fungiert.²¹

Es stellt sich – dies macht Döblin deutlich – zusehends die

Frage, nach dem was Kunst oder Literatur ist, oder nach dem was „Literatur“ sein könnte, gesetzt sie hätte die Kraft, ihren ziemlich fragwürdig gewordenen funktionalen, etatistischen und nationalen Bestimmungen, zu denen freilich auch noch die ihr gesetzlich gewährte Autonomie gehört – auch sie nicht zufällig in der Zeit um 1800 erfunden –, analytischen Widerstand zu leisten; Widerstand, der sich zugleich gegen das Aufgehen von Literatur in schierer (Partei)Propaganda richtet, aber auch gegen eine so obsolete wie brüchige und alles andere als ungefährliche Reaktualisierung ihrer verlorenen, souveränen Macht oder schöpferischen Auktorialität.²²

Mit den kanonischen Autoren Dante und Kleist vermag Döblin, auf eine andere Literaturpraxis aufmerksam zu machen. Ihnen ist in ihrem literarischen Schaffen eine Gleichzeitigkeit von Tendenz und Kunst kaum abzusprechen. Das Rekurrieren auf Dante und Kleist dient damit vor allem der Herausstellung einer nicht-bürgerlichen Kunstproduktion, die sich ihrer gesellschaftlichen Funktion sehr wohl bewusst ist und diese geradezu forciert.²³

Unter Tendenzdichtung verstehen die goethenisch-hegelianischen Autonomieverfechter nun die ‚Anmaßung‘ einer Kritik an den Bedingungen der ungleichen gesellschaftlichen Verhältnisse. Lapidar fasst Döblin diesen Zusammenhang wie folgt: „Bastardkunst und Unkunst liegt vor [...], wenn ein literarischer Produzent einer anderen Gesellschaftsschicht

²⁰ Pornschlegel, Clemens. *Allegorien des Unendlichen*. 13–14.

²¹ Ausschlaggebend für den „Autonomiestatus der Kunst ist demnach die vollzogene institutionalisierte „Trennung von Kunst und Lebenspraxis“. Bürger, Christa. *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar*. 17.

²² Pornschlegel, Clemens. *Der literarische Souverän*. 14.

²³ Dabei agiert diese sowohl literaturpolitisch als auch realpolitisch alles andere als neutral. Die Reaktualisierung der Reichstheologie ist ihr folgenschweres Projekt. Vgl. die genealogische Entfaltung in Pornschlegel, Clemens. *Der literarische Souverän*.

angehört und munter aus ihrer Mentalität heraus produziert.“²⁴ Damit thematisiert Döblin eine Form der (unbewussten oder bewussten) Legitimierung von gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnissen. Es geht dabei vor allem um die Vorherrschaft einer autonomie-ästhetischen Dominanz, die sich *mutatis mutandis* von Goethe, über Hugo von Hofmannsthal,²⁵ Stefan George, Gottfried Benn und Thomas Mann fortschreibt.²⁶

Die gängige Auffassung, dass Kunst frei sei, untermauere damit entweder ihre gesellschaftliche Abhängigkeit, Unmündigkeit oder aber ihre Belanglosigkeit: Denn wenn der Kunst von Seiten des Staates alles erlaubt sei, da sie ohnehin nur „subjektivistische Spielei“ eines Autors sei und nichts mit der Wirklichkeit zu tun habe, werde sie von vornherein in ihrer Bedeutung degradiert.²⁷ Sie bleibe letztlich ohne Einsatz. Darin verstetige sich die Trennung zwischen Literatur bzw. Kunst und Leben: „Wir haben die Kunstwerke aus der Realität in das Reich der Illusion, sagen wir einfach: in das Reich der Täuschung gestoßen. Wir nennen das „Leben“ ernst und haben für die Kunst eine sehr dürftige und komische Heiterkeit reserviert.“²⁸ Entschieden wendet Döblin sich damit gegen die gängigen autonomie-ästhetischen Litaneien, die in Deutschland allzu gerne herunterbetet werden:

Die Kunst ist heilig, und was heilig ist, darf man natürlich nicht bestrafen [...]. „[D]ie Kunst ist frei“, nämlich sie ist gänzlich harmlos, die Herren und Damen Künstler können ja schreiben und malen, was sie wollen; wir lassen es in Leder binden, lesen es uns durch oder hängen es an die Wand, darunter rauchen wir Zigaretten, die Bilder sind eventuell auch im Kunsthandel brauchbar. Daß man so frech mit der Kunst umspringt, daran ist sie selbst schuld, denn ihre meisten Vertreter verdienen schon lange nicht mehr den Namen von Künstlern. Diese Künstler sind ja zufrieden mit der literarisch-

²⁴ Döblin, Alfred. „Kunst ist nicht frei, sondern wirksam: ars militans“. 250.

²⁵ Vgl. Hugo von Hofmannsthal „Poesie und Leben“. In: ders. *Erzählungen und Aufsätze*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1957. 314–320.

²⁶ Damit ist nicht gesagt, dass alle der Genannten gleichermaßen in die bürgerliche Institution Kunst eingeordnet werden könnten. Vielmehr geht es um eine Bandbreite ästhetischen Primats gegenüber engagierter Kunst, die zugleich aber auch über das bürgerliche Kunstverständnis hinausgehen können. In *Wissen und Verändern!* nennt Döblin „vier Beispiele für die Art der geistigen Verbildung und Verkümmern in Deutschland: Goethe, Richard Wagner, Stefan George, Friedrich Nietzsche“. Döblin, Alfred. *Wissen und verändern!*. 181. Zur genaueren Verschränkung zwischen Institution Kunst und dem Nationalstaat vgl. Pornschlegel, Clemens. *Der literarische Souverän*. 51–71. „Im Dichter findet entsprechend die erneute oder aktualisierte „Menschwerdung des Heiligen“ oder des liebenden Gottes statt, dessen poetisch-symbolisch kreierte Welt gerade so in ihm ist wie er in ihr.“ Pornschlegel, Clemens. *Der literarische Souverän*. 138.

²⁷ Vgl. Döblin, Alfred: „Der Bau des epischen Werkes“. 223.

²⁸ Döblin, Alfred. „Der Bau des epischen Werkes“. 220.

ästhetischen Rolle, die sie spielen, besser: mit dem Halsbändchen und der Schlummerrolle, die man unseren lieben Schoßhündchen gegeben hat, und ihre Produkte rechtfertigen größtenteils auch sonst diese Art der Behandlung.²⁹

Dabei räumt Döblin zwar ein, dass für Künstler und Künstlerinnen die Berufung auf die Autonomie des Kunstwerks ein effektives Mittel zum Schutz des Werkes gegenüber der Zensur darstellt, sie zugleich auf diese Weise ihre widerständige Kraft einbüße. Sie diene sich somit den Herrschaftsverhältnissen zur kurzweiligen Unterhaltung an. Im Sinne ihrer historischen Rolle im Mäzenatentum sei diese subalterne Haltung der Kunst alles andere als verwunderlich:

Es ist die Kettung der Produzenten, also auch ihrer Produktion, an eine einzige kleine Gesellschaftsschicht, wenigstens in Deutschland, an Begüterte und ihren Anhang. Diese Gesellschaftsschicht hat ökonomisch die künstlerischen Produzenten gefesselt, hat ihnen dabei wie einem Simson die Haare geschoren und die Kraft genommen und sie ganz machtlos, würdelos und bis auf die Knochen degeneriert. Diese Gesellschaftsschicht dankt ihnen jetzt dafür und stellt die Situation vollkommen klar, indem sie die Kunst für – frei erklärt, nämlich für gänzlich unschädlich!³⁰

Aufgrund dieser engen ideologisch-hegemonialen Kopplung seien die Möglichkeiten dessen, was gesagt werden kann und was nicht, zunächst einmal limitiert. Gerade das kunstästhetische Diktum der Kunstfreiheit verdecke diese Form der Verfestigung der gesellschaftlichen Verhältnisse. Während der erste Fragekomplex also die Stellung des Künstlers bzw. der Künstlerin im Staat aufwirft, betrifft der zweite Fragekomplex im engeren Sinne die Zensur, von der aus das Problem nun umgekehrt umrissen wird.

2

Damit ist der zweite Fragekomplex aufgerufen, nämlich die Eingriffsmöglichkeiten des Staates gegenüber abtrünniger, kritischer, subversiver oder widerständiger Kunst. Die Möglichkeiten des Staates werden im Rahmen der Rechtsordnung, d.h. in den staatlichen Gewalten zwischen Legislative, Judikative und Exekutive, verortet. Döblin bindet dabei das ihnen zugrundeliegende Prinzip zurück auf eine intellektuelle Schicht, die der

²⁹ Döblin, Alfred. „Kunst ist nicht frei, sondern wirksam: ars militans“. In: ders. *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2013. 247–248. Die religiösen Bezüge sind in diesem Zusammenhang wörtlich zu nehmen.

³⁰ Döblin, Alfred. „Kunst ist nicht frei, sondern wirksam: ars militans“. 248.

Ordnung Legitimität verleiht.³¹ Insofern steht die intellektuelle Schicht in engem Austausch zur Macht. „Kein Sprechen, wo und wann auch immer, kann sich den legitimatorischen Bezug auf die mythische Instanz eines Im-Namen-von ersparen.“³² Mit Foucault lässt sich dieser Zusammenhang folgendermaßen fassen:

In einer Gesellschaft wie der unsrigen – und damit im Grunde genommen in jeder beliebigen Gesellschaft – wird der soziale Körper von vielfältigen Machtbeziehungen durchzogen, charakterisiert, konstituiert; ohne Produktion, Akkumulation und Zirkulation, ohne ein Funktionieren des wahren Diskurses können sich diese weder auflösen, noch stabilisieren, noch funktionieren. Dank der Macht sind wir der Wahrheitsproduktion unterworfen, wir können Macht nur über die Produktion von Wahrheit ausüben.³³

In Verbindung mit Döblins Gedankengang steht dies insofern, als auf diese Weise die Verschiebungen der Wahrheitsproduktion in den Blick genommen werden können. Was geschieht etwa, wenn eine Ordnung in ihren überkommenen Legitimationsweisen nicht länger überzeugt? Wer versorgt eine Gesellschaft mit Legitimation? An diese Fragen wird Döbblin zwei Jahre später in *Wissen und Verändern!* wieder anknüpfen, wenn es um die Korrespondenz zwischen Gesellschafts- bzw. genauer Herrschaftsordnung und der Ideenproduktion geht – die Döbblin weit fasst, da hierunter auch die Ausprägung bestimmter Mentalitäten fallen.³⁴ Für die Situation von 1929 verortet Döbblin diesen Komplex nun vor allem zeitgeschichtlich, indem er nach den prägenden intellektuellen und politischen Instanzen in der Gegenwart fragt.

³¹ Zur Struktur der Rechtfertigung gesellschaftlicher Ordnungen vgl. Legendre, Pierre. *Gott im Spiegel. Untersuchung zur Institution der Bilder*. Hrsg. Georg Mein/Clemens Porschlegel. Wien/Berlin: Turia und Kant, 2011. „Für die europäische Kultur geht aus der Abfolge der Machtformen in der historischen Wiederaufnahme des römischen Rechts eine komplexe Fiktion hervor, die ich mit dem Begriff *monumentalen Subjekts* bezeichnen möchte und dessen moderne Erscheinungsform der Staat ist. Er wurde konstruiert, um Träger eines Diskurses zu sein, der ihm zugerechnet werden kann, und ist teil eines rigorosen *Authentifizierungsmechanismus*. Die Begriffe der *Zuschreibung* und *Authentifizierung* helfen uns nun, die Illusion der Rationalität zu begreifen – ich meine damit eine Konstruktion, die nicht wahnhaft ist, sondern dem Status des Mythologischen steht.“ Legendre, Pierre. *Gott im Spiegel*. 136.

³² Porschlegel, Clemens. „Warum Gesetze? Zur Fragestellung Pierre Legendres.“ *Die Zivilisation des Interpreten. Studien zum Werk Pierre Legendres*. (Hrsg.) Georg Mein. Wien/Berlin: Turia und Kant, 2012. 53.

³³ Foucault, Michel: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–76)*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2016, 38.

³⁴ Vgl. Döbblin, Alfred. „Wissen und Verändern! Offene Briefe an einen jungen Menschen (1931)“. *Der deutsche Maskenball. Wissen und verändern!* Olten/Freiburg im Breisgau, 1972, 156–179, insbes. 178.

Alle heutigen Staaten aber sind Spannungssysteme mehrerer Geistigkeiten in den Rahmen demokratischer Verfassungen eingelegt; schwankende Gleichgewichtslagen, – besonders jetzt, wo die Geistigkeiten überall in einem krisenartigen Fluß sind und in den Staaten die Spannungen und Unausgeglichheiten besonders groß sind.³⁵

In der pluralistisch-liberalen Staatskonzeption der Weimarer Republik gestaltet sich die Frage der Ordnung und ihrer Legitimierung diffizil, da es kein ausgemachtes ideologisches oder machtpolitisches Zentrum gibt. Vielmehr sind hier die politischen, sozialen und intellektuellen Verhältnisse hochgradig dynamisch. Hier bestehe das Prinzip gerade in den Interessenkämpfen zwischen verschiedenen intellektuellen Lagern und den aufeinanderprallenden Kräfteverhältnissen. Die agonalen Verhältnisse müssen sich vielmehr stets auf Neue reaktualisieren. Insofern wohnt ihnen immer auch die Gefahr eines Kippens in eine Faschisierung inne.

Die Geistigen und also auch die Künstler, die gegen Zensur kämpfen, haben als Vertreter des heute im Westen gültigen Staatsprinzip dieses legitime Prinzip auch gegen die zufälligen Machthaber und Mehrheiten so lange zu verteidigen, wie das Prinzip staats- oder volkslegitimiert ist. Sie sind in der Defensive, ab so paradox es ist: die Geistigkeit, die heute gegen die Brachialgewalt einer Zensur kämpfen würde, würde für den Staat gegen Staatsfeinde kämpfen, die sich der Gesetze – wenigstens vorübergehend – bemächtigt haben.³⁶

Cyril de Beun sieht darin eine Präfiguration einer zwar streitbaren, aber wehrhaften Demokratie, sodass sich Döblin letztlich mit dem politischen System der Weimarer Republik *volens nolens* einverstanden zeige.³⁷ Was versteht Döblin nun unter dem „legitimen Prinzip“ gegenüber den „zufälligen Machthabern“? In dieser Gegenüberstellung wird eine Differenz hergestellt zwischen dem Repräsentationsmodell liberaler Demokratien („zufälligen Machthabern“), etwa in Form von Parteien und direkteren Demokratieformen, in denen das Volk unmittelbar partizipieren könne, wie etwa in der Räterepublik.³⁸ Damit weist Döblin auf einen überdeckten Bruch innerhalb des Weimarer Systems hin. Denn die Rücknahme

³⁵ Döblin, Alfred. „Kunst ist nicht frei, sondern wirksam: ars militans“. 249. Implizit deutet sich damit bereits unter den Vorzeichen der heraufziehenden Weltwirtschaftskrise eine Diagnose an, wie sie neuerdings wieder verstärkt gestellt wird. Vgl. Selk, Veith. *Demokratiedämmerung. Eine Kritik der Demokratietheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2023.

³⁶ Döblin, Alfred. „Kunst ist nicht frei, sondern wirksam: ars militans“. 250.

³⁷ Vgl. Beun, Cyril de. *Schriftstellerreden 1880–1938. Intellektuelle, Interdiskurse, Institutionen, Medien*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2021. 212.

³⁸ Vgl. dazu Döblin, Alfred. „Wissen und Verändern!“.

der Basiskompromisse der Novemberrevolution zwischen den revolutionären Volksmassen gegenüber den privilegierten Schichten aus Kapital und traditionellen Eliten ist 1929 bereits voll im Gange.³⁹ Der heute so gern gefeierte Kompromisscharakter – von Döblin und anderen Zeitgenossen bereits als Verrat an der Revolution wahrgenommen – wurde in der *de facto* zunehmend obsolet. Insofern wird auch das Scheitern des demokratischen Gedankens immer offener.

Als „Staatsfeinde“ gelten damit sämtliche Parteien und Bewegungen, die sich gegen das legitimatorische Prinzip stellen. Einbegriffen sind damit nicht nur die offenbaren Feinde der Verfassung von rechts, sondern vielmehr auch jene Kräfte, die gleichermaßen konsequent und effektiv eine Realisierung des Rätegedankens, der verfassungsrechtlich verankert war, blockiert haben. Indem dieses radikaldemokratische Prinzip der Verfassung der Weimarer Republik in ihrem offenen Charakter eingeschrieben ist – ohne jedoch je wirklich zur Entfaltung gekommen zu sein – kann auch Döblin auf jene (revolutionäre) Rückkehr insistieren.⁴⁰ Döblin eignet sich damit kaum als Verteidiger des Weimarer Systems, sondern vielmehr als kritischer Zeitgenosse, der ihre inneren, strukturellen Widersprüche aufdeckt.

Von hier aus wird nun auch der zunächst irritierende Schluss der Rede lesbar:

Zur Erziehung der Künstler, zur Aufweckung des Publikums sind helle und klare Gesichtspunkte nötig. Die Kunst ist wirksam und hat Aufgaben, – es heißt diesen Satz nach allen Seiten, gegen die Künstler, den Staat, das Publikum, hart durchzukämpfen. Da ist Opportunismus und Taktik schon ein halbes steckenbleiben. Was hier gesagt ist, ist nicht Politisierung der Kunst, sondern *ars militans*, *Wiederherstellung*, *Renaissance der Kunst und zugleich der einzige Weg zu ihrer Rehabilitierung*.⁴¹

Der Kunst kommt damit weder die Rolle parteipolitischer Propaganda noch aber eine neutralisierend-distanzierte Beobachterposition zu. Wie-

³⁹ Vgl. Peukert, Detlev. *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der klassischen Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2014. 16, 46 –52, 269.

⁴⁰ Grevel schreckt – gewissermaßen symptomatisch – davor zurück Döblins Radikalität anzuerkennen und nimmt diese auch sofort zurück. Die unrühmliche Rolle der Sozialdemokratie in der Weimarer Republik ist zwar hinlänglich bekannt, aber gleichermaßen erstaunlich verdrängt. Graf, Plievier, Rosenberg, Döblin, Benjamin, Brecht mögen einem auf die Sprünge helfen. Doch zurück zu Grevel: „Diese Haltung ist wiederum vor dem zeitlichen Kontext zu werten. Sie spiegelt Döblins Einschätzung der ideologischen Frontstellung in der Weimarer Republik. Bezieht er sich doch bereits in dieser Rede ausdrücklich auf die Gefahr einer Verletzung der „geistigen Struktur des heutigen Staates“, womit die sozialdemokratische Fundierung der Republik gemeint ist.“ Grevel, Liselotte. „Provokation und Institution“. 45.

⁴¹ Döblin, Alfred. „Kunst ist nicht frei, sondern wirksam: *ars militans*“. 251.

derherstellung bedeutet freilich nicht eine Rückkehr zu Heiligen Allianzen, Wilhelminischen Kaiserreichen, Konservativen Revolutionen oder zukunftssträchtigen Dritten Reichen, denen in und durch Kunst legitimatorischer Glanz verliehen wird.

Vielmehr rückt die Kunst gesellschaftlich Streitbare Fragen in den Fokus. Den zentralen Bezugspunkt liefert hier die Revolution von 1918/19. Man mag in diesem Zusammenhang in die Münchner Räterepublik und den Einfluss von Künstlern und Intellektuellen wie Kurt Eisner, Gustav Landauer, Erich Mühsam oder Ernst Toller erinnern. Mit solchem Kunst- und (implizit auch Politikverständnis) ist keine bürgerlich-ästhetische Kunst zu machen. Die bürgerliche Schranke zwischen dem Leben und der Kunst ist in solchem Verständnis kaum aufrechtzuerhalten. Wie sich zeigen lässt, verortet Döblin in die Aufgabe der Kunst in der Frage der politischen Teilhabe, die sich nicht in elektoraler Repräsentanz erschöpft. Wie das Rekurren auf „Erneuerung“ zeigt, geht es, um die Fähigkeit mit Kunst die Frage nach der Form des Zusammenlebens zu stellen. Als Referenz dient hierfür die Novemberrevolution als solche Fragen zumindest momenthaft zur Disposition gestellt wurden. Gesucht wird eine Vermittlung zwischen individueller Freiheit und Sozialismus. Hier steht Döblin in größerer Nähe zu sozialistisch-anarchistischen Positionen à la Bakunin steht.⁴²

„Was hier gesagt ist, ist nicht Politisierung der Kunst, sondern *ars militans*, Wiederherstellung, Renaissance der Kunst und zugleich der einzige Weg zu ihrer Rehabilitierung.“⁴³ Dass dies längst kein apolitisches Kunstverständnis bedeutet, sollte deutlich geworden sein. Die institutionelle Rede Döblins hält bei genauer Lektüre mehr revolutionäre Sprengkraft inne, als es zunächst den Anschein hatte. Es nimmt von hier aus kaum Wunder, dass Döblin auch episch zu diesem Thema in Form der großen Revolutionsbücher *November 1918* zurückkehren wird.

3

Der Band gliedert sich in drei Teile: Im ersten werden souveräne Gesten der Selbstermächtigung in der Literatur diskutiert, der zweite befasst sich mit den „kleinen Litteraturen“, die sich jenen Ermächtigungsgesten von vornherein zu entziehen suchen, im dritten wird der Konflikt zwischen Großem und Kleinem *expressis verbis* als *ars militans* zur Disposition gestellt.

⁴² Vgl. Riley, Anthony. „Nachwort“. In: Döblin, Alfred. *Der deutsche Maskenball von Linke Poot. Wissen und Verändern!*. München: dtv, 1987. 312–313.

⁴³ Döblin, Alfred. „Kunst ist nicht frei, sondern wirksam: *ars militans*“. 251.

Damit ist das Kräftefeld umrissen, das gleichermaßen die akademische Forschung und die Lehre von Clemens Pornschlegel maßgeblich geprägt hat.

Ihm ist dieser Band gewidmet.

Literatur

- Auerbach, Erich. Dante als Dichter der irdischen Welt. Berlin/New York: Walthers de Gruyter, 2001.
- Auerbach, Erich. Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Tübingen: A. Francke, 2015.
- Becker, Sabrina (Hrsg.). Döblin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler, 2016.
- Benn, Gottfried. „Können die Dichter die Welt ändern?“ Was will Literatur? Aufsätze, Manifeste und Stellungnahmen deutschsprachiger Schriftsteller zu Wirkungsabsichten und Wirkungsmöglichkeiten der Literatur. Band 2: Von 1918 bis 1973. Hrsg. Josef Billen/Helmut H. Koch. Paderborn: Schöningh, 1975. 58–65.
- Beun, Cyril de. *Schriftstellerreden 1880–1938. Intellektuelle, Interdiskurse, Institutionen, Medien*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2021.
- Brecht, Bertolt. Kuhle Wampe. Protokoll des Films und Materialien. Hrsg. Wolfgang Gersch/Werner Hecht. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973.
- Bürger, Christa. *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar. Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe*. Frankfurt a.M. 1977.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve, 1992.
- Döblin, Alfred. *Schicksalsreise. Bericht und Bekenntnis*. Hrsg. Anthony W. Riley. München: dtv, 1996.
- Döblin, Alfred. *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2013.
- Döblin, Alfred. „Wissen und Verändern! Offene Briefe an einen jungen Menschen (1931)“. *Der deutsche Maskenball. Wissen und verändern!* Olten/Freiburg im Breisgau.
- Foucault, Michel: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–76)*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2016.
- Grevel, Liselotte. „Provokation und Institution: Alfred Döblin und die Preußische Akademie der Künste“. *Alfred Döblin zwischen Institution und Provokation. Jahrbuch für internationale Germanistik*. Hrsg. Yvonne Wolf. Bern u.a.: Lang, 2007.

- Heine, Heinrich. „Die romantische Schule“ *Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Band 8/1*. Hrsg. Manfred Windfuhr. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1979. 121–244.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Poesie und Leben“. *Erzählungen und Aufsätze*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1957. 314–320.
- Kittler, Wolf. *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1987.
- Legendre, Pierre. *Gott im Spiegel. Untersuchung zur Institution der Bilder*. Hrsg. Georg Mein/Clemens Porschlegel. Wien/Berlin: Turia und Kant, 2011.
- Peukert, Detlev. *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der klassischen Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2014.
- Peterson, Klaus. *Zensur in der Weimarer Republik*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995.
- Porschlegel, Clemens. *Allegorien des Unendlichen. Hyperchristen II. Zum religiösen Engagement in der literarischen Moderne. Kleist, Schlegel, Eichendorff, Hugo Ball*. Wien/Berlin: Turia und Kant, 2017.
- Porschlegel, Clemens. *Der literarische Souverän. Zur politischen Funktion der deutschen Dichtung bei Goethe, Heidegger, Kafka und im George-Kreis*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1994.
- Porschlegel, Clemens. „Warum Gesetze? Zur Fragestellung Pierre Legendres.“ *Die Zivilisation des Interpreten. Studien zum Werk Pierre Legendres*. (Hrsg.) Georg Mein. Wien/Berlin: Turia und Kant, 2012. 53–76.
- Selk, Veith. *Demokratiedämmerung. Eine Kritik der Demokratietheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2023.

1

Literarische Souveräne

Vom Pilgerzuge
Nichts als die Stäbe ziehen
Durch Sommerfelder.
(Shigeyori)

Schöne Seele – schöner Staat? Über Charis und Charisma in Schillers *Demetrius*

Das Bildungsprogramm der deutschen Klassik ist, einer Einsicht Clemens Pornschlegels zufolge, eine Metapolitik des Menschen.¹ *Des* und nicht *der* Menschen, weil sie ein Ideal der Humanität befördert, das für alle Menschen gelten soll. Eine *Politik* gleichwohl, weil dieses Ideal als Bildungsanleitung in pädagogische und ästhetische Programme eingeht, die einem neuen Reich des Geistes zuarbeiten. Ist Dichtung dergestalt „Propaganda für den Neuen Menschen“², so entfaltet sich diese in einer Humanisierungsutopie, die durch ästhetische Erziehung zugleich das *Ancien Régime* überwinden und die Revolution überflüssig machen soll, „weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freyheit wandert“³, wie die paradigmatische Formulierung Schillers aus den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* lautet.

Anders als Goethe hat Schiller jedoch in seinen dramatischen Werken immer wieder auch nach den machtpolitischen Settings gefragt, in denen sich das Ideal zu bewähren hätte oder an denen es zerbricht. Konnte schon der *Wallenstein* in diesem Sinne als „realistisches“ Stück interpretiert werden, „hinter dem“, wie Heiner Müller formuliert, „der Schatten Napoleons auf(taucht), des letzten Protagonisten der Macht im Sprung aus der Geschichte in die Politik, die Tragödie nicht mehr im Gepäck hat“⁴, so sind es doch besonders die nachgelassenen dramatischen Fragmente, in denen Schiller neue politische Machträume erkundet und Probleme behandelt, die von den vollendeten Werken aufgeworfen wurden, aber im Rahmen der idealistischen Ästhetik und Anthropologie der offiziellen Weimarer Klassik nicht verhandelt werden konnten. So arbeitet er etwa zeitgleich mit der Niederschrift des klassizistischen Dramas *Die Braut von Messina* am *Warbeck*-Stoff, der (historisch überlieferten) Geschichte eines Betrügers, der sich für einen der Söhne Eduards IV. ausgab und mit Hilfe der Herzogin von York fast auf den englischen Thron ge-

¹ Pornschlegel, Clemens. *Der literarische Souverän. Studien zur politischen Funktion der deutschen Dichtung*. Freiburg: Rombach Litterae, 1994. 118 und öfter.

² Pornschlegel, Clemens. *Der literarische Souverän*. 108.

³ Schiller, Friedrich. „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“ *Schillers Werke: Nationalausgabe: Zwanzigster Band: Philosophische Schriften: Erster Teil*. Weimar: Böhlau, 1962. 309–412, hier 312 (im Folgenden im Fließtext zitiert als „NA 20“). Hervorhebungen in Schiller-Zitaten und Rechtschreibung wo nicht anders vermerkt nach der Nationalausgabe.

⁴ Müller, Heiner. „Zu Wallenstein“. *Werke 8: Schriften*. 274–277, hier 274.

langt wäre. Der idealistischen Anthropologie von Anmut und Würde tritt im *Warbeck*-Entwurf eine „entidealisierende“ an die Seite, „die mit den Ambivalenzen von Identität und Nicht-Identität experimentiert“⁵ und fast im Sinne einer Genealogie des Ideals die Würde aus dem Betrug ableitet. Diese Thematik verschärft sich noch einmal im *Demetrius*-Fragment, das vollends als Dekonstruktion der idealistischen Anthropologie gelesen werden kann, indem es die *Charis* der schönen Seele als Selbstbetrug des Charismatikers lesbar macht.

1 Schillers Semiotik der Anmut

Mit der „schönen Seele“ entwickelt Schillers Abhandlung *Über Anmuth und Würde* (1793) eines der nachmals berühmtesten Ideale der deutschen Klassik. Obwohl der Begriff, der sich aus Platons *kalokagathia* herleitet, bereits im 18. Jahrhundert gebraucht und von Rousseau, Richardson, Shaftesbury und anderen popularisiert wurde⁶, war es Schiller, der ihn mit einer eigenen Definition versah und ihn ins Zentrum seiner ästhetisch-politischen Anthropologie stellte. Hier bezeichnet er ein Bildungsideal, das sich durch das vollkommene Gleichgewicht und die harmonische Übereinstimmung zwischen den verschiedenen Vermögen der menschlichen Seele auszeichnet, insbesondere zwischen der von Vernunft und Gesetz beherrschten Sittlichkeit und der von Neigung und Begehren bestimmten Sinnlichkeit. Der Dualismus von Sinnlichkeit und Sittlichkeit selbst geht auf Kant zurück, dessen Moralphilosophie Schiller zu überwinden versucht, ohne ihre Prämissen aufzugeben. Bekanntlich beschreibt Kant das Verhältnis von praktischer Vernunft und Sinnlichkeit (oder Pflicht und Neigung) als einen beständigen Antagonismus, wobei der Begriff der Pflicht an sich schon die Idee des Zwangs oder der Unterwerfung des Willens unter das Gesetz impliziert:

Der *Pflichtbegriff* ist an sich schon der Begriff von einer *Nötigung* (Zwang) der freien Willkür durchs Gesetz; dieser Zwang mag nun ein *äußerer* oder ein *Selbstzwang* sein. Der moralische *Imperativ* verkündigt, durch seinen kategorischen Ausspruch (das unbedingte Sollen) diesen Zwang, der also nicht auf vernünftige Wesen überhaupt (deren es etwa auch *heilige* geben könnte), sondern auf *Men-*

⁵ Pfotenhauer, Helmut. „Genealogie der Identität. Schillers späte dramatische Fragmente“. *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstdliteratur und Ästhetik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1991. 179–199, hier 179.

⁶ Vgl. zur Begriffsgeschichte ausführlich Lubkoll, Christine. „Moralität und Modernität. Schillers Konzept der ‚schönen Seele‘ im Lichte der literaturhistorischen Diskussion“. *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*. Hrsg. Walter Hinderer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. 83–99, besonders 92ff.

schen als vernünftige *Naturwesen* geht, die dazu unheilig genug sind, daß sie die Lust wohl anwandeln kann, das moralische Gesetz, ob sie gleich dessen Ansehen selbst anerkennen, doch zu übertreten und, selbst wenn sie es befolgen, es dennoch *ungern* (mit Widerstand ihrer Neigung) zu tun, als worin der *Zwang* eigentlich besteht.⁷

Zwar sind wir nach Kant „gesetzgebende Glieder eines durch Freiheit möglichen, durch praktische Vernunft uns zur Achtung vorgestellten Reichs der Sitten“, aber doch zugleich „Untertanen, nicht das Oberhaupt desselben.“⁸ Tugend ist daher, so Kant, „moralische Gesinnung *im Kampfe*, und nicht *Heiligkeit* im vermeinten *Besitze* einer völligen *Reinigkeit* der Gesinnungen des Willens.“⁹

Schillers Begriff der „schönen Seele“ hingegen zeichnet sich in erster Linie durch die völlige Abwesenheit von Kampf, Selbstzwang oder Unterwerfung aus, denn in diesem ‚schönen‘ Gemütszustand wünscht die Neigung nichts anderes, als was das Sittengesetz befiehlt.

Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grad versichert hat, daß es dem Affekt die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf, und nie Gefahr läuft, mit den Entscheidungen desselben im Widerspruch zu stehen. Daher sind bey einer schönen Seele die einzelnen Handlungen eigentlich nicht sittlich, sondern der ganze Charakter ist es. Man kann ihr auch keine einzige darunter zum Verdienst anrechnen, weil eine Befriedigung des Triebes nie verdienstlich heißen kann. Die schöne Seele hat kein andres Verdienst, als daß sie ist. Mit einer Leichtigkeit, als wenn bloß der Instinkt aus ihr handelte, übt sie der Menschheit peinlichste Pflichten aus, und das heldenmüthigste *Opfer*, das sie dem Naturtriebe abgewinnt, fällt, wie eine freiwillige Wirkung eben dieses Triebes, in die Augen. Daher weiß sie selbst auch niemals um die Schönheit ihres Handelns, und es fällt ihr nicht mehr ein, daß man anders handeln und empfinden könnte.¹⁰

„In einer schönen Seele ist es also“, schließt Schiller, „wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmoniren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung.“ (NA 20. 288)

⁷ Kant, Immanuel. *Die Metaphysik der Sitten. Werke in zwölf Bänden. Band 8.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977. 508.

⁸ Kant, Immanuel. *Kritik der praktischen Vernunft. Werke in zwölf Bänden. Band 7.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977. 203–204.

⁹ Kant, Immanuel. *Kritik der praktischen Vernunft.* 206.

¹⁰ Schiller, Friedrich. *Ueber Anmuth und Würde.* In *Schillers Werke: Nationalausgabe: Zwanzigster Band: Philosophische Schriften: Erster Teil.* 251–308. Weimar: Böhlau Verlag, 1962. 287. Im Folgenden im Fließtext zitiert als „NA 20“.

Schillers Annäherung an die schöne Seele in *Ueber Anmuth und Würde* ist jedoch keine direkte. Der zitierten Passage gehen etwa 30 Seiten voraus, auf denen er das Verhältnis von Schönheit und Anmut ausarbeitet. Diese Ausarbeitung ist durch die doppelte Anstrengung bestimmt, erstens die Anmut von der natürlichen oder „architektonischen“ Schönheit zu unterscheiden, und sie zweitens als den unwillkürlichen oder spontanen – und damit *an sich selbst natürlichen* – Ausdruck moralischer Schönheit zu erweisen. Die Notwendigkeit dieser Ausarbeitung erschließt sich nicht unmittelbar, sie ist aber, wie ich meine, eng mit der Hauptabsicht der Abhandlung verbunden. Schillers Semiotik der Anmut kreist nämlich um das Problem, ob und wie das ideale moralische Wesen des Menschen sich materialisiert, und ob und wo seine sichtbaren Zeichen in der Welt der Erscheinungen aufgespürt und gelesen werden können. Der Dualismus von praktischer Vernunft und Sinnlichkeit als „Vermögen“ *innerhalb* der menschlichen Seele wird bei Schiller von Anfang an durch den Dualismus von Seele und Körper verdoppelt; der innere Dualismus durch den Dualismus von ‚innen‘ und ‚außen‘ selbst. Schillers Auseinandersetzung mit diesem letzteren Dualismus könnte man als phänomenologisch, ja fast als materialistisch bezeichnen, denn er fragt danach, welche physischen Zeichen am menschlichen Körper als zuverlässiger Index für den moralischen Zustand seiner Seele dienen können. Die Distinktionen, die er trifft, dienen dem Zweck, *trägerische* Zeichen auszuschließen.

Deswegen muss erstens die „Schönheit des Baus“ oder „architektonische Schönheit“ außer Betracht bleiben, denn sie ist eine Laune der Natur und findet sich auch bei moralisch minderwertigen Menschen. Anmut hingegen kommt auch ohne guten Körperbau aus. Sie liegt, so Schiller in der „Schönheit der Bewegung“, denn „auch das Minderschöne, auch das Nichtschöne kann sich **schön bewegen**.“ (NA 20. 253) Allerdings ist (zweiter Schritt) nicht jede schöne Bewegung auch anmutig. Denn einerseits ist Anmut ein „Vorrecht der Menschenbildung.“ (NA 20. 254) „Könnten also die Locken an einem schönen Haupte sich mit Anmuth bewegen, so wäre kein Grund mehr vorhanden, warum nicht auch die Äste eines Baumes, die Wellen eines Stroms, die Saaten eines Kornfeldes, die Gliedmaßen der Thiere, sich mit Anmuth bewegen sollten.“ (Ebd.) Der Anblick dieser Erscheinungen mag zwar dem Auge gefallen, aber man nennt sie nicht „anmutig“. Andererseits kann noch nicht einmal jede schöne Bewegung des menschlichen Körpers anmutig genannt werden. Rein der Natur entspringende Bewegungen, wie zum Beispiel das Kräuseln der Haare auf einem schönen Kopf, verdienen das Attribut der Anmut nach Schiller ebenso wenig wie rein willkürliche Bewegungen, die allein von der Absicht bestimmt sind, wie wenn ich zum Beispiel nach einem Gegenstand greife, weil ich ihn besitzen will. Wenn Anmut trotzdem nur willkürlichen Bewegungen zukommen kann, dann deswegen,

weil willkürliche Bewegungen meist von unwillkürlichen oder „sympathetischen“ Bewegungen begleitet werden, auf die alleine es Schiller ankommt:

Indem ich meinen Arm ausstrecke, um einen *Gegenstand* in Empfang zu nehmen, so führe ich einen Zweck aus, und die Bewegung, die ich mache, wird durch die Absicht, die ich damit erreichen will, vorgeschrieben. Aber welchen Weg ich meinen Arm zu dem *Gegenstand* nehmen und wie weit ich meinen übrigen Körper will nachfolgen lassen --wie geschwind oder langsam; und mit wie viel oder wenig Kraftaufwand ich die Bewegung verrichten will, in diese genaue Berechnung lasse ich mich in **dem** Augenblick nicht ein, und der Natur in mir wird also hier etwas anheim gestellt. Auf irgend eine Art und Weise muß aber doch dieses durch den bloßen Zweck nicht bestimmte, entschieden werden, und hier also kann meine Art zu empfinden den Ausschlag geben, und durch den **Ton**, den sie angiebt, die Art und Weise der Bewegung bestimmen. Der Anteil nun, den der Empfindungszustand der Person an einer willkürlichen Bewegung hat, ist das Unwillkürliche an derselben, und er ist auch das, worinn man die Grazie zu suchen hat. (NA 20. 267)

Dieser unwillkürliche und potentiell anmutige (oder eben auch nicht anmutige) Aspekt einer willkürlichen Bewegung, die *Art*, wie sie *ausgeführt* wird, ist nach Schiller folglich auch der allein zuverlässige Indikator für die „Schönheit“ der Seele (oder deren Fehlen). Das ist der Grund, aus dem er die sympathetischen Bewegungen auch als „mimisch“ oder „sprechend“ bezeichnet und sie wie folgt definiert:

Sprechend (im weitesten Sinne) nenne ich jede Erscheinung am Körper, die einen Gemüthszustand begleitet, und ausdrückt. In dieser Bedeutung sind also alle sympathetische Bewegungen *sprechend*, selbst diejenigen, welche bloßen Affektionen der Sinnlichkeit zur Begleitung dienen. (...) *Sprechend* im **engern** Sinn ist nur die menschliche Bildung und diese auch nur in denjenigen ihrer Erscheinungen, die seinen moralischen Empfindungszustand begleiten, und demselben zum Ausdruck dienen. (NA 20. 271/272)

Wenn man fragt, warum Schiller so viel Mühe darauf verwendet, Anmut in der Erscheinung mit Moral in der Gesinnung zu verbinden, ist die nächstliegende Antwort sicher der angestrebte Bruch mit der höfischen Tradition, für die Anmut keine moralische Deckung erforderte und nie mehr als Dekor und schönen Schein bedeutet hatte. Die bürgerliche Kultur etabliert ‚moralische‘ Werte wie Ehrlichkeit, Authentizität und Wahrhaftigkeit gegen eine – aus ihrer Sicht – aristokratische Zivilisation der bloßen Äußerlichkeit, der Rhetorik, Künstlichkeit und Affektiertheit. Vor dem Hintergrund der Französischen Revolution verbindet sich dieses Projekt einer „Veredlung“ des menschlichen Charakters mit der Utopie eines „ästhetischen Staats“, in dem Gesetz und Freiheit ebenso gewaltfrei miteinander in Einklang stehen wie Sinnlichkeit und Vernunft in der