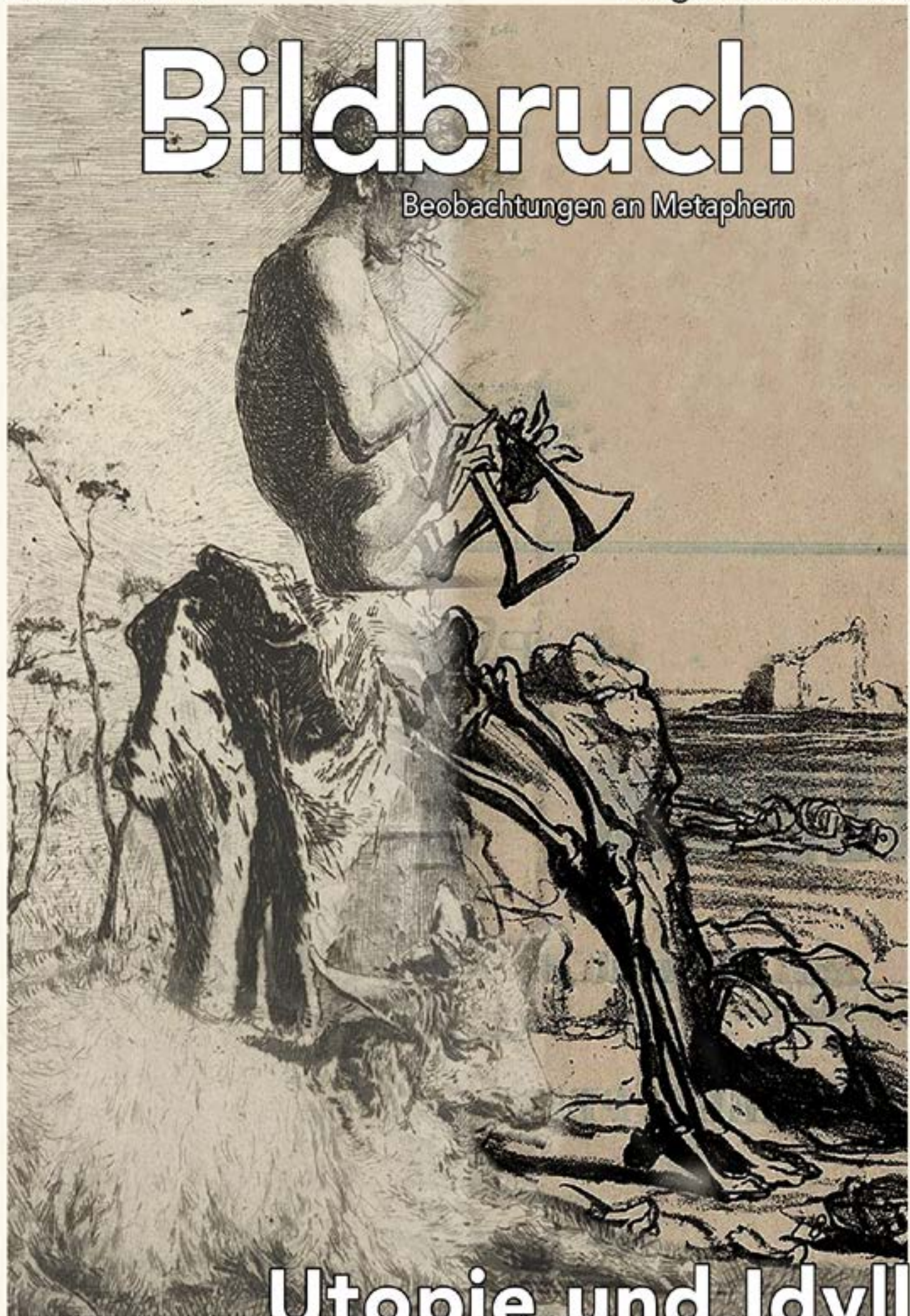


Bildbruch

Beobachtungen an Metaphern



Utopie und Idyll

Bildbruch – Beobachtungen an Metaphern

Herausgegeben von Sina Dell'Anno und Simon Godart

Utopie und Idyll

Ausgabe 4 Herbst 2022

Herausgegeben von Simon Godart und Andreas Strasser

Redaktion: Gesa Blume, Benjamin Brewer, Sina Dell'Anno, Nicolas Fink,
Simon Godart, Emmanuel Heman, Tobias Klein, Sophie Storch

Satz und künstlerische Gestaltung: Tobias Klein

Erscheinungsort: Berlin und Basel
ISSN: 2702-0150

Cover: ‚Ohne Titel‘ (Tobias Klein 2022, basierend auf Honoré Daumiers *Peace, an Idyll*
und Marià Fortuny Marsals *Idyll*)

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder innerhalb des Exzellenzclusters *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* – EXC 2020 – Projekt-ID 390608380 und die Princeton University.

Funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, German Research Foundation) under Germany's Excellence Strategy in the context of the Cluster of Excellence *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* – EXC 2020 – Project ID 390608380 and the Princeton University.

Inhalt

Aufsätze und Essays

Geschichte und Eigensinn von Utopie und Idylle. Zur Einleitung <i>Andreas Strasser</i>	4
Utopie und Idylle. Einige Beobachtungen an zwei Metaphern/Katachresen <i>Simon Godart</i>	14
Modalities of Utopia <i>Haziran Zeller</i>	36
Utopie und Geschichtsphilosophie. Zum Verhältnis von Ernst Blochs Philosophie der Antizipation und Walter Benjamins Retrospektive des Eingedenkens <i>Lea Fink</i>	50
Idyllische Zeitregime. Das goldene Zeitalter als kultureller Topos und televisives Techno-Phantasma <i>Nils Jablonski</i>	56
Warten auf den richtigen Wind. Idyllische Inseln und utopische Städte in der mittelalterlichen Imagination <i>Hanna Zoe Trauer</i>	70
Bacons Zukunftsutopie? Zur Zeit- und Technikvorstellung von <i>Nova Atlantis</i> <i>Daniel Queiser</i>	89
"Durch Rost der stillen Zeit". Martin Opitz' <i>Zlatna</i> zwischen Geschichte und Überzeitlichkeit <i>Marie Helen Klaiber</i>	114
Idyllische Wunschbilder im deutschen Realismus. Wilhelm Raabes <i>Stopfkuchen</i> und die Kritik der Idylle <i>Benjamin Heller</i>	132
Wandern durch uralte Höllen. Das bürgerliche Interieur des 19. Jahrhunderts als Idylle. Von Adorno zu Kierkegaard <i>Tobias Klein</i>	146
Kleinstadt Utopie. Adorno liest Mörike <i>Gesa Jessen</i>	171
Idyll und Utopie – Ort und Nicht-Ort. Eine Betrachtung beider Konzepte in der Dichtung der römischen Kaiserzeit <i>Laila Dell'Anno</i>	180

Besprechung

Katharina Manojlovic und Kerstin Putz (Hg.): Utopien und Apokalypsen. Die Erfindung der Zukunft in der Literatur. Wien 2022. <i>Ruben Schenzle</i>	187
---	-----

Geschichte und Eigensinn von Utopie und Idylle

Zur Einleitung¹

Andreas Strasser

Das wechselseitige Verhältnis von Utopie und Idylle lässt sich in seinen geschichtlichen Bedingungen an Kurt Tucholskys „Idylle“ veranschaulichen, die er 1919 in der Wochenzeitschrift *Die Weltbühne* veröffentlichte.

Idylle

Das war damals, als General Noske uns das Telephon sperrte. Alle öffentlichen Einrichtungen feierten: die elektrische Straßenbahn und die Stadtbahn und die Omnibusen und jenes Telephon – nur die Wasserspülung verband uns noch mit der übrigen Menschheit. Und doch: es war eine himmlische Zeit!

Frühmorgens stand ich auf, der beblümete Schlafrock schlurchte um meine Beine, die lange Pfeife hielt ich fröhlich paffend waagerecht, und dann begoß ich meinen Gummibaum. Ein liebes Bäumchen, aus Sachsen und sanftmütig wie eine echte Balme. Kein Telephon. Ich aß Brotschnitten mit Schleichhandelsbraten drauf, stocherte etwas im Ofen, steckte die Nase in die Küche und wurde von Adelgunde wieder herausgefegt – kein Telephon. Der Postbote kam nicht – unten ging eine Postbötin und schlenkerte mit den Armen, so nach der Melodie: Der Mensch ist frei geboren, ist frei –! Und kein Telephon. Wenn es klingelte, so war es Frau Nachbar Guhlke, die sich erkundigte, ob wir auch alle Blumenvasen (sie drückte sich wuchtiger aus) voll Wasser gelassen hätten, und kein Telephon! Niemand klingelte an: Claire, das süße, wengleich alte Mädchen nicht, nicht der Herausgeber, der aber schleu . . . nigst ein prima lyrisches Gedicht auf Ludendorffen erheischte – kein Telephon. Meeresstille und glückliche Fahrt!

Ich lag der Länge nach auf dem Sofa und las. Was muß in diesem gottverlassenen Steinloch geschehen, damit unsereiner Wilhelm Raabe zu sich nehmen kann? Generalstreik. Und ich las von Gedelöcke, den sie dreimal beerdigt haben, und vom ‚Marsch nach Hause‘, und wie der alte schwedische Sergeant im Brandenburger Moor stecken blieb ...

Hölle und Teufel –! So fluchte der Sergeant, aber so fluchte auch ich. Was war das? Ein rasselndes, rostiges Geräusch . . . Verdammt! ‚Hier Panter.‘ – ‚Großpapa! Hurra! Man kann wieder telephonieren!‘ Und los gings.

O schöne Zeit –! O selge Zeit –! Und ich klappte seufzend meinen Raabe zu und wartete, auf den nächsten Generalstreik.²

Tucholsky veröffentlichte seine „Idylle“ am 10. April 1919, einige Wochen nach dem Generalstreik der Berliner Arbeiterschaft zur Durchsetzung der Sozialisierung der Industrie und der Demokratisierung des Militärs im März 1919, der unter Gustav Noske blutig niedergeschlagen wurde. Sie bewegt sich im Gegensatz zwischen der groß angelegten militärischen Reaktion auf den Generalstreik und dem beglückten Lesen im

¹ Ich danke Devin Fore, Kathrin Witter, Elisa Purschke, Sina Dell’Anno und Simon Godart für die hilfreichen Vorschläge und Lektürehinweise.

² Tucholsky 1919, 424–425.

kleinen Kreis der Wohnung. Darin stellt sich, was über das Bestehende hinausstrebt, in der Befriedigung bewegter Ruhe dar: Der aufs Ganze gerichtete utopische Impuls des organisierten Ringens um die bessere Einrichtung der Gesellschaft kondensiert im Rückblick zum Moment der friedlichen Muße in einfacher Überschaubarkeit. Dieser ist bedingt durch die militärische Maßnahme, alle technische Mobilität und Kommunikation zu unterbinden. „Kein Telephon“ störe, kein Herausgeber fordere zur Arbeit. Das Interesse richte sich auf das Nächste und näher Gerückte, den heimischen Gummibaum und die Nachbarschaft. Es dominiert sympathische Vertrautheit. Die erzwungene Beschränktheit gereicht zur müßigen Selbstbeschränkung, die, mit Jean Paul gesprochen, ein „Vollglück“ verheißt.³ Das Spießige am Sich-einrichten ist in dem Verweis auf die Lektüre der Raabe'schen Erzählungen mit ihren Kriegs-, Glaubens-, Todes- und Geschlechterthematiken aufgehoben.⁴ Auf diese Weise findet sich das revolutionär-demokratisch gesonnene, bürgerlich-intellektuelle Publikum reflektiert. Die Idylle sublimiert den Verlust an Energie, die in politischer Aktion gebannt war, im Licht der anstehenden Niederlage in ästhetischem Lustgewinn. Das utopische Versprechen glitzert ambivalent in der Idylle des bloß reflexiven Lesegenusses. Wir erleben ihn, indem wir die Bedingungsmöglichkeiten der Literatur in der spielerischen Selbstreferentialität des Textes nachvollziehen. Dies aber führt uns zugleich über sich selbst hinaus auf die geschichtlichen Bedingungen derselben.

Auf den ersten Blick führt uns Tucholskys „Idylle“ vor, was sie selbst uns verspricht: die ersehnte Befriedigung eines Bedürfnisses, das uns nur im Moment des Lesens und seiner reflexiven Operationen spielerischer Wiedererkennung zu Bewusstsein kommt. Wie die im Titel aufgerufene Gattungstradition lebt auch Tucholskys Text von der inszenierten Vertraulichkeit zwischen Lesenden, Erzählinstanz und der literarischen Tradition, auf die so zahlreich angespielt wird.⁵ Doch wo die Interpretation der Literatur nur sich selbst zum Inhalt gibt, ohne diesen Prozess in seiner geschichtlichen Bestimmtheit zu sehen, droht sie durch diese Beschränkung auf spielerische Selbstreferentialität im Textuellen die literarische Erfahrung zu idyllisieren: die Welt aufs Spiel des Textes zu reduzieren.⁶ Ihre interpretatorischen Operationen an der schillernden Oberfläche des Textes wären bloß die Kehrseite jener (hermeneutischen) Versenkung in die geschichtslose Tiefe, der sie scheinbar entgegengesetzt sind. Solches Interpretieren findet dann seine Idylle in einer (Selbst-)Genügsamkeit, die sich ganz auf die der geschichtlichen Welt entgegengesetzte Literatur beschränkt. Dann schiene die

³ Vgl. den § 73 von Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik*: „Wenigstens eine kleine epische Gattung haben wir, nämlich die Idylle. Diese ist nämlich epische Darstellung des Vollglücks in der Beschränkung. [...] Die Beschränkung in der Idylle kann sich bald auf die der Güter, bald der Einsichten, bald des Standes, bald aller zugleich beziehen.“ Jean Paul, SW I/5, 257–262.

⁴ Zu Raabe siehe die Beiträge von Marie Drath, Christoph Gardian und Cornelia Pierstorff, in: Schneider und Drath 2017. Siehe auch den Beitrag von Benjamin Heller in diesem Heft.

⁵ Am prominentesten ist wohl die Anspielung auf Johann Heinrich Voss' *Luise* (1795) und Johann Wolfgang von Goethes *Hermann und Dorothea* (1797) durch das Motiv von Pfeife und Schlafrock sowie auf Goethes Gedichte „Meeresstille“ und „Glückliche Fahrt“. Explizit wird auf Wilhelm Raabes Erzählungen aus dem späten 19. Jahrhundert verwiesen. Ignace Feuerlicht diskutiert „Vertraulichkeit“ ausführlich als Merkmal der deutschen Idylle. Siehe Feuerlicht 1933, 180–185.

⁶ Schon William Empson bestimmt, was im Englischen „pastoral“ heißt, als strukturelles Verfahren des „putting the complex into the simple“ (Empson 1950, 23). Wenn die Idylle auf die Konstruiertheit des Eindrucks von Natürlichkeit reflektiert, so treibt sie in dieser Reflexion ebenso zur Naturalisierung des künstlerisch-technisch Hergestellten von patriarchaler Geschlechtlichkeit bis zu kolonialer Herrschaft. Zu Ersterem siehe Jakob Hellers hilfreiche Begriffsdiskussion zur Idylle als „Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Bedingungen für die Herstellung der Illusion von Natürlichkeit“ (Heller 2018, 86). Zu Letzterem siehe unter anderem Drath 2022.

Literatur nicht nur ihrem Wesen nach utopisch, sondern als könnte sie selbst herbeiführen, woran Tucholskys „Idylle“ erinnert.⁷ Statt des märchenhaft unbestimmten „Es war einmal“ steht bei Tucholsky aber ein „Das war damals“, das noch heute deiktisch über sich hinausverweist auf geschichtlich Bestimmtes.

Bereits der Veröffentlichungsform ist die Kurzlebigkeit der Anekdote in einer Wochenzeitung eingepreßt, die einem emphatischen Werkbegriff entgegenläuft. Gerade das Beiläufige und scheinbar Spontane scheint ihre Ausdruckskraft auszumachen. Zwischen der Kritik an der wirtschaftlichen Ausrichtung der Berliner Verkehrsbetriebe des Ökonomen Alfons Goldschmidt und der Besprechung einer Architekturausstellung des Kunstkritikers Willi Wolfradt erinnert Tucholskys „Idylle“ an das Jüngstvergangene, nur um im nächsten Moment im Altpapier zu landen. Der Titel aber setzt die Idylle als ausgestellte Einheit von Gegenstandsbezeichnung und Werk- und Gattungsnamen in eine reflexive Beziehung von Form und Inhalt. Jenseits der durch ihre digitalisierte Auferstehung bloß scheinbar überwundenen abstrakten Zeitlichkeit mag es aus der zeitlichen Ferne scheinen, als setze Tucholsky an die Stelle der Erinnerung an Gewalt und tausende Tote das genügsame Glück vereinnahmender literarischer Lektüre und nehme damit das bis heute andauernde Vergessen dieser geschichtlich und politisch entscheidenden Ereignisse vorweg. Die zeitliche Nähe der Veröffentlichung zum Dargestellten steht im offensichtlichen Kontrast zu dem „Das war damals“. Dadurch thematisiert Tucholsky dieses Vergessen und stellt auch die Idylle als besondere literarische Form desselben aus. Um letzteres zu verdeutlichen, ist näher zu verfolgen, wie der Inhalt von Tucholskys „Idylle“ die Idylle selbst als Form des erzwungenen Umgangs mit der verpassten Verwirklichung des Erhofften konkretisiert. Erst in solcher Konkretion erschiene eine Art gebannte Dialektik des Vorscheins eines über die bloße Bedürfnisbefriedigung hinausgehenden, freien Begnügens in spielerisch bewegter Ruhe, dargestellt in der Nachträglichkeit eines Bewusstseins der aus dem gesellschaftlichen Konflikt erwachsenen Krise.

Der Inhalt scheint zunächst vor allem durch den Generalstreik und die militärische Reaktion auf ihn bedingt. Der Intellektuelle, der sich als geistiger Arbeiter darstellt, der dem Druck der Produktion ausgesetzt ist, nimmt jedoch nicht direkt am Generalstreik teil. Vielmehr bietet der offene Klassenkampf ihm die Chance, es sich gemütlich einzurichten. Die Unterbrechung des Produktionszwangs erlaubt endlich den ersehnten Lesekonsum „im gottverlassenen Steinloch“. Die Auszeit gestaltet sich zum literarischen Erfahrungsraum und die Erlösungshoffnung verschiebt sich auf die Literatur. Die literarisierte Verhimmelung des Restes des theologischen Erlösungsverprechen: „himmlische Zeit! [...] O schöne Zeit –! O selge Zeit –!“ – sie führt zur Sehnsucht nach der Wiederholung der bloß imaginierten Erfüllung. Die abschließenden Zeilen des Wartens „auf den nächsten Generalstreik“ lesen sich so auch als Vorhaltung im ironischen Ton ausgestellt gekünstelter Naivität, die der Literatur und ihren Intellektuellen die Parteilichkeit ihres Gegensatzes zum politischen Kampf als selbstgenügsame Sehnsucht nach dem Generalstreik widerspiegelt. So drückt sich zwar Sympathie mit den Streikenden aus, deren gewaltsame Niederlage bleibt zugleich

⁷ Zur Bestimmung der Literatur als Utopie im Anschluss an Ernst Bloch, siehe Ueding 1978. Hans Ulrich Seeber formuliert eine Kritik an Gert Uedings Allgemeinbestimmung und differenziert „1. eine literarische Gattung, die auf einen Prototyp zurückgeht; 2. einen wirklichkeitsübersteigenden Entwurf einer ‚anderen‘ Gesellschaft, die besser (Idealstaat) oder auch schlechter als die Wirklichkeit ist, in jedem Falle aber anders sein muß. Eine solche Vorstellung kann in literarischen oder nicht-literarischen Texten vorkommen. Man könnte diesen zweiten Bedeutungsschwerpunkt unter den Begriff ‚utopisches Denken‘ subsumieren; 3. umgangssprachlich und abwertend eine nicht zu verwirklichende, realitätsfremde Idee, wishful thinking, Illusion, Schimäre.“ Seeber und Berghahn 1986, 10.

Bedingung der idyllischen Erinnerung an die erfüllte Auszeit. Hier gilt noch: Ohne aufs gesellschaftliche Ganze gerichteten Klassenkampf und Arbeitsteilung keine Idylle als Darstellungsform der geglätteten Versöhnung.⁸

Dargestellte Versöhnung trägt die Züge ihrer geschichtlichen Bedingungen, sei es in der Idylle in Bezug auf die bedrohliche Natur und später die zwischenmenschlichen Konflikte oder in der Utopie das gesellschaftliche Ganze. Goethes *Hermann und Dorothea*, das nach seinem Ableben als Nationalepos zum Höhepunkt der deutschen Gattungsgeschichte der Idylle erklärt wurde⁹, lässt sich so etwa als geschlechtlich codierter Ausdruck der Drohung deklassierender Enteignung von Land und Besitz interpretieren. Wie dort bietet auch bei Tucholsky der gewaltvolle Konflikt – dort die Nachwehen der französischen Revolution, hier die Nachwehen der demokratischen Revolution – den Hintergrund für den Schein räumlich und zeitlich beschränkter Versöhntheit.¹⁰ Bei Goethe bricht dieser Konflikt noch von außen im Zug der Geflüchteten ins Städtchen herein und muss durch Heirat in die bürgerliche Nah-Welt integriert werden. Bei Tucholsky ist er als konstitutive Bedingung ästhetischer Befriedung explizit gemacht. Statt im Epos ambivalent idealisierter männlicher Innerlichkeit findet sich bei Tucholsky die Innerlichkeit des dichterischen Schriftstellers erschöpft im Moment des Lesens.¹¹ Wenn jene Innerlichkeit sich zum idyllischen Nationalepos verdichtet, stellt letztere idyllische Sehnsucht als Erfahrungsform des Zyklus konflikthafter Krisen aus. Auch Hermann schwört sich am Ende auf den Krieg ein, dem schon Dorotheas erster Verlobter zum Opfer fiel. Festhalten am Bestehenden und Verhimmelung des Konflikts setzen sich an die Stelle der Angst vor der Enteignung, die, wie auch Goethes Apotheker mahnt, auch von innen als finanzieller Ruin droht. Verallgemeinert lassen sich Enteignungsprozesse als Grund für die Vielfalt idyllischer Darstellungsformen schon bis auf die Vertreibung aus dem Paradies, das Exil (in der ersten Ekloge Vergils) oder vom selbst bebauten Land und schließlich, nicht zuletzt bei Friedrich Schiller oder Jean Paul, aus der Kindheit nachverfolgen. Worin sich aber Utopie und Idylle zu einer verallgemeinerten Veranschaulichung des Idealzustandes vereinen, setzen sie den Enteignungsprozessen die Idee versöhnter Einheit von Begriff und Wirklichkeit, Natur und Kultur, Individuum und Gesellschaft entgegen, projiziert – sei es auf die Nation, die Familie oder auf andere Planeten – ins Jenseits der geschichtlichen Dynamik.¹²

Das dritte Besondere, das sich in Tucholskys „Idylle“ bestimmt, ist so nicht nur durch den Widerspruch der Klasseninteressen und der gesellschaftlichen Arbeitsteilung bedingt, sondern durch den Widerspruch zwischen der Klassengesellschaft an sich und der Verwirklichung der klassenlosen Gesellschaft. Die Traditionen von Idylle und Utopie lassen sich im Rückblick auch als mehr oder weniger artikulierte Darstel-

⁸ Für eine strukturelle Bestimmung des „pastoral“ anhand klassenbestimmter Komplexitätsübersetzungen ins Einfache siehe auch Empson 1935.

⁹ Siehe Schneider 1986.

¹⁰ Siehe Schneider 1986; Hegel 1986, 332–340, 414–415; Kaiser 1998.

¹¹ In die geschlechtliche Thematik der (literarischen) (Selbst-)Befriedigung führt schon die phallische Symbolik ein: „die lange Pfeife hielt ich fröhlich paffend waagerecht, und dann begoß ich [...]“ (Tucholsky 1919, 424.)

¹² So heißt es bekanntlich bei Marx (1962, 742): „Aber sobald die Eigentumsfrage ins Spiel kommt, wird es heilige Pflicht, den Standpunkt der Kinderfibel als den allen Altersklassen und Entwicklungsstufen allein gerechten festzuhalten. In der wirklichen Geschichte spielen bekanntlich Eroberung, Unterjochung, Raubmord, kurz Gewalt die große Rolle. In der sanften politischen Ökonomie herrschte von jeher die Idylle. Recht und ‚Arbeit‘ waren von jeher die einzigen Bereicherungsmittel, natürlich mit jedesmaliger Ausnahme von ‚diesem Jahr‘. In der Tat sind die Methoden der ursprünglichen Akkumulation alles andre, nur nicht idyllisch.“

lungsweisen der Idee von letzterer verstehen. Sie stellen diese Idee der geschichtlichen Wirklichkeit als Ursprung und Ideal gegenüber und können darin auch dem Anspruch ihrer Verwirklichung entsagen.¹³ Wenn die Verwirklichung aber – wie in der Gestalt der Revolution zur Zeit Tucholskys – tatsächlich erhofft war und unbetrübt bleibt, läßt sich das Erhoffte ambivalent auf. Nicht was die Revolution versprach, sondern der Ausnahmezustand, hier der Generalstreik, gerät zum sentimental-reflexiv darstellbaren Sehnsuchtsort. Verwirklichung des Erhofften bleibt utopisches Jenseits, Nicht-Ort. Das Utopische kommt so nur in der satirisch anmutenden Wirkung zum Ausdruck, in der Tucholskys „Idylle“ den Widerspruch zwischen idyllischem Anspruch und Wirklichkeit zu Bewusstsein kommen läßt. In diesem Bewusstsein setzt die literarische Erinnerung nicht einfach nur den selbstreflexiv-ironischen Lesegenuss an Stelle der Erinnerung an die brutale Gewalt und Kämpfe in den Berliner Straßen, sondern reflektiert die Bedingungen des Erinnerns. Im Licht der schwindenden Chancen der Revolution ist Tucholskys „Idylle“ zugleich der ambivalente Versuch, ihre Versprechen zu bewahren, indem sie die Ambivalenz idealisierender Verklärung der Gewalt des Bestehenden und ironisch-reflexiver Bewahrung der Hoffnung auf (revolutionäre) Erlösung nachvollzieht.

Durch diesen Nachvollzug mag Tucholskys „Idylle“ auch im heutigen Rückblick noch rühren, eben weil die geschichtliche Erfahrung, die sie verarbeitet, scheinbar unendlich fern liegt. Sie bewahrt die merkwürdige Leichtigkeit einer Erinnerung an vermeintlich Überwundenes. Der ihr zugrundeliegende Konflikt und die ihn bedingenden Enteignungsprozesse sind in weiten Teilen des Westens heute aus dem Bewusstsein gebannt. Die geschichtliche Entwicklung, die für Tucholsky zum damaligen Zeitpunkt noch sowohl in der Verwirklichung einer utopisch geahnten besseren Gesellschaft als auch in der Katastrophe enden kann, ist aus der Perspektive der vierzig Jahre später etablierten und noch heute wirksamen literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschung zu Idylle und Utopie unausweichlich entschieden. Angesichts der Katastrophen des zwanzigsten Jahrhunderts ist das, was die Gattungstraditionen von Idylle und Utopie im engeren Sinne laut der prominenten germanistischen Forschung in den 1960er und 1970er Jahren lebendig ausdrückten, unwiederholbar vergangen und münde schon im Biedermeier in seine kulturell dominanten Prägungen und Schwundformen.¹⁴ Dabei zeichnen sich Utopie und Idylle beide ihrem Begriff nach gerade auch dadurch aus, einen literarischen Gegensatz zu einer schlechten oder mangelhaften geschichtlichen Wirklichkeit darzustellen. Demnach würde also die Notwendigkeit des Umgangs mit jenen Katastrophenerfahrungen nicht allein im kulturgeschichtlichen Rückblick das Bedürfnis nach und die Auseinandersetzung mit jenen Idealzuständen besonders dringlich machen. Eine bloß rückwärtsgewandte Konstruktion ihrer vermeintlich zu Ende gegangenen Geschichten drohte noch, in Nostalgie und Kitsch zu verfallen und im Rückblick die Literatur einer Zeit, in der Utopien und Idyllen – als Ausdrücke des konflikthaften Ganzen und Gegenentwürfe dazu – durchaus noch möglich gewesen sein sollen, selbst zu idyllisieren.

¹³ Die bürgerliche Vorstellung dieser Idee verbleibt in der Negation der Standesgesellschaft, abermals Jean Paul: „ebenso steht die Wahl des Standes der Mitspieler frei, sobald nur dadurch nicht die Bedingung des Vollglücks in ‚Beschränkung‘ verliert. Folglich unrichtig oder unnütz ist in den Definitionen der Zusatz, daß sie ihre Blumen außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft anbaue. Ist denn eine kleine Gesellschaft, wie die der Hirten, Jäger, Fischer, keine bürgerliche? oder gar die in Vossens Idyllen? Höchstens dies kann man verstehen, daß die Idylle als ein Vollglück der Beschränkung die Menge der Mitspieler und die Gewalt der großen Staatsräder ausschließe;“ Jean Paul, SW I/5, 261.

¹⁴ Siehe Böschstein 1967, 109; Schneider 1978, 364–367.

Diese Perspektive auf die Forschung setzt wiederum ein verallgemeinertes Verständnis von Utopie und Idylle auch als geschichtliche Denkformen voraus.¹⁵

Die sehnsuchtsvolle Vorstellung einer Vergangenheit, in der es immerhin noch möglich gewesen sei, zu hoffen und dies an Utopien und Idyllen zu veranschaulichen, verhängt, dass der Impuls dieser Vorstellung selbst noch jenen unbefriedigten Bedürfnissen und Bedingungen entspringt, die schon die vergangenen Idealbilder sowohl als fantasievolle Entwürfe des Besseren als auch als Ausdrücke der andauernden Zustände, die sie verdammen, erscheinen lassen. Die Entgegensetzung der mit ästhetischem Wahrheitsgehalt behafteten Utopien und Idyllen der Vergangenheit von den massenkulturell abgewerteten Produkten der Gegenwart setzt aber auch für letztere jene Bedingungen und Bedürfnisse voraus, die sich demnach in ersteren auf besondere Weise ästhetisch ausgedrückt finden.¹⁶ Dann wäre im abgeschmacktesten Kitsch wie in der dystopisch anmutenden Technik ein utopischer Impuls artikuliert¹⁷ und es wäre letztlich auch für die Gegenwart zwischen abgewerteten ideologischen oder kulturindustriell-manipulativen Darstellungen und einem kritischen Ideal der Idylle zu unterscheiden, wie es der Kulturhistoriker Hermann Glaser schon Ende der 60er Jahre forderte: „soll die Welt genesen, wird man auf eine ‚gebrochene Idylle‘, auf ein ‚reflektiertes Arkadien‘ inmitten unserer Industrielandschaft und -gesellschaft nicht verzichten wollen und können. Es geht nicht darum, glücklich zu sein – doch darum, glücklicher zu werden.“¹⁸ Aber bliebe in letzter Konsequenz dann nicht auch gerade diese ethisch bestimmte, arkadische Gemeinschaft mündiger Bürger:innen in der in sich reflektierten Idylle sowie die kritische Utopie in ihrem vermeintlichen Gegensatz zur geschichtlichen Wirklichkeit, von dieser auf eine Weise bestimmt, die zur Fortdauer dessen verhilft, von dem sie sich als ihr Ideal absetzen? Demzufolge lässt sich noch in der ideologiekritisch intendierten Forderung eines Bewusstwerdungsprozesses, der nicht auf das Glücklich-Sein, sondern im Bewusstsein utopischen Hoffens darauf ausgerichtet ist, „glücklicher zu werden“, eine spätmoderne Transfiguration der idyllischen Funktion ausmachen, die Ideale in ihrer Wirklichkeit vorzustellen. Jenseits der bildhaften Verdichtung in der Literatur prägt diese Transfiguration die funktionale Idealisierung abstrakter Utopien und den sanften Zwang der milden Versöhnung des Konflikthafte in pastoraler Idealität den Management-, Regierungs- und Selbsttechniken ein.¹⁹

Diese geschichtliche Bedingtheit inhaltlicher und formaler Bestimmung dessen, was Utopie und Idylle kennzeichnet, lässt sich in einem bekannten Radiogespräch zwischen Theodor W. Adorno und Ernst Bloch aus dem Jahr 1964 über „Möglich-

¹⁵ „Was wir jedoch zum Schluß als These wagen dürfen läßt sich in der Paradoxie andeuten, daß das arkadische Ethos nicht mehr wie bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in festen Gattungsgefäßen geborgen zu sein scheint, sondern als momentanes Bild in den verschiedensten dichterischen Formen, ja noch in der Sozialphilosophie und verwandten Äußerungen, aufblitzt.“ Garber 2009, 112.

¹⁶ Jameson 2007b [1979].

¹⁷ Jameson 1994, 281–299.

¹⁸ Glaser 1969, 9. Glasers Formulierung erinnert an Jean Pauls „drei Wege, glücklicher (nicht glücklich) zu werden“ aus dem *Leben des Quintus Fixlein*. Glaser führt aus: „In der ‚wahren‘ Idylle würden Ideal und Wirklichkeit zusammenfallen; ihre Ruhe sei die Ruhe der Vollendung, des Gleichgewichts; in der ‚falschen Idylle‘ würden befriedete und umfriedete Wirklichkeit ohne Ideal wiedergegeben, ihre Ruhe sei die Ruhe der Trägheit, des Stillstands der Kräfte. – Wenn die Sehnsucht für Wirklichkeit genommen, die Schwermut verdrängt und die Heiterkeit mit Saturiertheit verwechselt wird, wenn man im Kuhglück der Oberflächlichkeit nichts mehr von Tod und Gefährdung weiß, dann degeneriert die Idylle zu Krähwinkel: das Nest wird muffig, und die Seligkeit blöde.“ Glaser 1969, 35.

¹⁹ Siehe Bröckling 2017. Bröckling diskutiert unter anderem Prävention, Resilienz, Mediation und Kontraktpädagogik als solche Praktiken.

keiten der Utopien heute“ nachvollziehen.²⁰ Darin zeichnet Bloch, seinem *Prinzip Hoffnung* gemäß, die Tradition utopischer Darstellungen von den frühneuzeitlichen Utopien von Thomas Morus, Tommaso Campanella und Francis Bacon, über die Märchen und die Sozialutopien des 19. Jahrhunderts bis zur Science Fiction nach, um auf der geschichtlichen Bedeutung eines utopischen Hoffens zu insistieren, das die bloß materiellen Bedürfnisse übersteigt. Beide Gesprächspartner stimmen überein, dass sich viel dessen, was sich in der Tradition der utopischen Darstellungen ausgemalt findet, verwirklicht hat: von den unaufhörlich produzierenden automatisierten Maschinen, über das Fernsehen bis zum Traum des Fliegens. Und dennoch habe sich die diesen Träumen zugrundeliegende utopische Hoffnung nicht erfüllt, sondern sei angesichts der technischen und gesellschaftlichen Tendenzen umso schwerer am Leben zu halten. Das Ausmalen dessen, worauf das utopische Hoffen zielt, drohe demnach, die Ideale unbewusst auszudrücken und das, wovon sie sich als Besseres absetzen und dem sie zugleich entspringen, selbst zu verfestigen. Umgekehrt könne sich aber, so Adorno, auch ein Bilderverbot über der Utopie, wie es in der DDR zum politischen Machtwerkzeug wurde, ganz der Verteidigung der bestehenden Ordnung einfügen. In einem Versuch dialektischer Rettung insistiert Bloch in seinem „Utopien und Arkadien“ noch 1968 darauf, dass das, was unbefriedigt zum Ausdruck drängt, in der Form ästhetischer Praxis, wenn auch nicht mehr in den alten Gattungen, doch stets noch der Idee ihrer Verwirklichung folgt.²¹ Bloch skizziert die wechselseitig sich durchdringenden Geschichten von Arkadien, das er wiederum mit typisch idyllischen Bestimmungen in Zusammenhang bringt, und Utopie seit der griechischen und römischen Antike über ihr Ineinander in den Raumutopien der frühen Neuzeit bis zu ihrer scheinbaren Gegenüberstellung in bürgerlicher Idyllik und den Sozialutopien im 19. Jahrhundert. Jenseits der literarischen Idylle im engeren Sinn gilt Bloch das Arkadische im freien Sich-Beschränken einer „sanfte[n] Gemeinschaft“²² als mögliches „Korrektiv“ des sich selbst absolut setzenden Utopischen.²³ Das gilt ihm nur im Bewusstsein, dass jenes Streben zur Beschränkung auf das Glück im Kleinen und Vertrauten, wo es den utopisch transzendierenden Impuls nicht in sich aufnimmt, in der Beschränktheit eines sturen Beharrens darauf verbleibt, dass es gut sei, wie es ist. Dann bleiben alle Konflikte und alles Leid ausgeblendet im bloß erzwungenen und zwanghaften Schein des Glücks.

Im Bewusstsein dieser Schwierigkeit finden sich seit den Nachkriegsjahrzehnten zahlreiche Rekonstruktionen der sich überkreuzenden Geschichten von Utopie und Idylle und ihren verwandten Formen unter anderem als Formen der „Ursprungsgeschichte bürgerlichen Bewusstseins“.²⁴ Sie umgreifen in verschiedenen Konstellationen antike Hirten-, Schäfer- und Landlebendichtung, Bukolik und Georgik, die frühneuzeitlichen Utopien nicht nur bei Bacon und Campanella²⁵ und die barocke Schäfer- und Pastoralidylle.²⁶ In der deutschen Literatur- und Kulturgeschichte umfassen sie vor allem auch die bürgerliche Idyllik der Antikisierung, Familie und

²⁰ Bloch, 1980, 58–77.

²¹ Siehe Bloch 1968.

²² Bloch 1968, 39.

²³ Klaus Garber integriert dementsprechend in seinen Arbeiten zu Arkadien die Idylle im engeren Sinne in die übergreifende Tradition Arkadiens. Siehe Garber 2009, 90–115.

²⁴ Schneider 1978, 367, siehe auch Kaiser 1977.

²⁵ Siehe Berghahn und Seeber 1986 sowie Ueding 1978.

²⁶ Für eine Sammlung prominenter früher Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex, siehe Garber 1978.

Nation von Geßner über Voß zu Goethe sowie des literarischen Realismus und bestimmte Darstellungen in Film, Fernsehen, Tourismus und Werbung im Bauern- und Heimatkult, der DDR-Kultur und schließlich jüngere Auseinandersetzungen mit den Motiv- und Formbeständen.²⁷ Den vielfach differenzierten gattungsgeschichtlichen Rekonstruktionen stehen entsprechende ästhetisch-formale, kulturanthropologische, medienhistorische und philosophische Allgemeinbestimmungen, begriffliche Differenzierungen und Systematisierungen zur Seite.²⁸ Zugleich ist das wechselseitige Verhältnis von Idylle und Utopie in den letzten Jahrzehnten aus dem Fokus vieler Auseinandersetzungen mit ihnen geraten.²⁹ Vollends in der Postmoderne – oder was auch immer auf sie folgen mag – scheinen Idylle und Utopie als Darstellungen des verwirklichten Idealzustandes gelungener Befriedigung individueller und gesellschaftlicher Bedürfnisse wie der Versöhnung mit der Natur gerade aufgrund der Allgegenwart ihrer Form- und Motivelemente an sich entkräftet und halten sich doch nicht zuletzt als Pastiche am Leben.³⁰ Mit der Inbrunst ihrer geschichtlichen Bestimmtheit gesprochen, können sich ihre Begriffe heute so wenig dem Vorwurf politischer Naivität entziehen, wie sie sich mit den Form- und Motivbeständen der Traditionen zu dem, was einmal Idee hieß, einheitlich entfalten lassen.³¹ Ihre bloß formale Betrachtung wiederum würde noch, wie oben anhand von Tucholskys „Idylle“ gezeigt, die eigene geschichtliche Bestimmtheit verkennen. Die gänzliche Entkopplung von Idylle und Utopie als ästhetische Formen von ihrem gesellschaftlichen Gehalt ginge ebenso fehl, wie das abstrakte Festhalten an dem, worin sich einmal die Einheit der in ihnen ausgedrückten wechselseitigen Bedingung von individuellem und gesellschaftlichem Glücksversprechen artikulierte. Von hier aus treten uns schließlich die Produkte der Vergangenheit mit ihrem uns fremden Bewusstsein des Möglichen gegenüber und provozieren unsere Faszination.

Dieser Faszination gehen die Beiträge dieses Heftes nach; in begrifflicher und philosophischer Richtung (Simon Godart, Haziran Zeller, Lea Fink, Nils Jablonski), mit Fokus auf Werke der Antike, der Frühen Neuzeit und Vormoderne (Laila Dell’Anno, Ruben Schenzle, Hanna Trauer, Daniel Queiser, Marie Helen Klaiber) und schließlich mit Blick auf die Moderne seit 1800 (Benjamin Heller, Tobias Klein, Gesa Jessen).

Herzlicher Dank gilt zunächst allen Autor*innen dieses Heftes, die trotz der durch die Pandemie erschwerten Bedingungen die Arbeit fortgesetzt und das Gelingen dieses Heftes gesichert haben. Wir sind insbesondere der Redaktion der Zeitschrift *Bildbruch* zu großem Dank verpflichtet. Die Redaktionsmitglieder wussten immer wie-

²⁷ Siehe Jameson 2007a.

²⁸ Für eine neuere umfassende Untersuchung des „materialen Topos“ Idylle, siehe Jablonski 2019. In Bezug auf die Idylle diskutiert die Forschung immer wieder vielfältige Differenzierungen derselben von Hirtendichtung, Bukolik, Landlebendichtung sowie begrifflich von Arkadien, dem goldenen Zeitalter, Paradiesvorstellungen und weiteren Formen von Wunschbildern.

²⁹ Siehe Böschenstein 2000. Jüngst verweisen Jablonski und Nitzke auf das „utopische[...] Potential“ der Idylle. Jablonski und Nitzke 2022, 10.

³⁰ Die fortdauernde Auseinandersetzung mit dem Thema Utopie deutet sich schon in der akademischen Institutionalisierung an, unter anderem in der akademischen Zeitschrift *Utopian Studies*. Für die gegenwärtige Bedeutung der Idylle, insbesondere für die Literatur, siehe unter anderem die Beiträge in Gerstner und Riedel, 2018 und das erst im Erscheinen begriffene *Handbuch Idylle* von Gerstner, Heller und Schmitt, 2022. Im englischsprachigen Raum schließen neuere Forschungen zum *Pastoral*, das mit der Idyllentradition überlappt, wenn auch nicht identisch ist, sich an die Diskussionen zum *Ecocriticism* an, siehe Lilley, 2020.

³¹ Von der Allgegenwart der Idylle geht auch der vor Kurzem erschienene Sammelband „Paradigmen des Idyllischen“ aus. Siehe Jablonski und Nitzke 2022.

der geduldig die auftretenden Verzögerungen zur hilfreichen und intensiven Auseinandersetzung mit den Texten zu nutzen. Darüber hinaus gilt unser Dank dem Exzellenzcluster *Temporal Communities* an der Freien Universität Berlin und dem German Department sowie weiteren Departments der Princeton University für ihre großzügige Unterstützung bei der Organisation des Workshops *Utopia and Idyll – Temporality of Non-Space and Locus Amoenus* (Dezember 2020) und der Konferenz *Idyll and Utopia* (Oktober 2021), denen viele der hier veröffentlichten Beiträge entspringen.

Literatur

- Berghahn, Klaus L., und Hans Ulrich Seeber (Hg.): *Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart*. Königstein/Ts. 1986.
- Bloch, Ernst: *Arkadien und Utopien*. In: Heinz Maus, Heinrich Düker, Kurt Lenk und Hans-Gerd Schumann (Hg.): *Gesellschaft, Recht und Politik*. Wolfgang Abendroth zum 60. Geburtstag. Neuwied 1968, 39–45.
- und Theodor, W. Adorno: *Etwas fehlt... Über die Widersprüche der utopischen Sehnsucht*. Ein Gespräch mit Theodor W. Adorno. Gesprächsleiter: Horst Krüger. In: Rainer Traub und Harald Wieser (Hg.): *Gespräche mit Ernst Bloch*. Frankfurt a. M. 1980, 58–77.
- Böschstein, Renate: *Idylle*. Stuttgart 1967.
- : *Idylle*. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd 3. Stuttgart–Weimar 2010, 119–138.
- Bröckling, Ulrich: *Von Hirten, Herden und dem Gott Pan*. In: Ders.: *Gute Hirten führen sanft: Über Menschenregierungskünste*. Berlin 2017, 15–45.
- Drath, Marie: *Die Schweiz als Idylle. Mediale Wandergemeinschaften und (neo-)koloniale Praktiken*. In: Nils Jablonski und Solvejg Nitzke (Hg.): *Paradigmen des Idyllischen: Ökonomie – Ökologie – Artikulation – Gemeinschaft, Rurale Topografien, Band 13*. Bielefeld 2022, 159–80.
- Empson, William: *Some Versions of Pastoral*. London 1935.
- Feuerlicht, Ignace: *Analyse des Idyllischen*. In: *Psychoanalytische Bewegung* 5, Nr. 2 (1933): 167–186.
- Garber, Klaus: *Arkadien: ein Wunschbild der europäischen Literatur*. Paderborn 2009.
- (Hg.): *Europäische Bukolik und Georgik*. Darmstadt 1976.
- Glaser, Hermann: *Kleinstadt-Ideologie. Zwischen Furchenglück und Sphärenflug*. Sammlung Rombach 16. Freiburg 1969.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt a. M. 1986.
- Heller, Jakob Christoph. „Die stillen Schatten fruchtbarer Bäume“: *die Idylle als ökologisches Genre*. In: Evi Zemanek (Hg.): *Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik*. Göttingen 2018, 73–89.
- Jablonski, Nils: *Idylle: Eine medienästhetische Untersuchung des materialen Topos in Literatur, Film und Fernsehen*. Stuttgart 2019: 13. August 2022: <https://www.springer.com/de/book/9783476049360>. DOI: 10.1007/978-3-476-04937-7
- und Solvejg Nitzke (Hg.): *Paradigmen des Idyllischen: Ökonomie – Ökologie – Artikulation – Gemeinschaft. Rurale Topografien, Band 13*. Bielefeld 2022.
- Jameson, Fredric: *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London 2007. [a]
- : *Reification and Utopia in Mass Culture* (1979). In: ders. *Signatures of the Visible*. New York 2007, 11–46. [b]
- : *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca 1994.
- Kaiser, Gerhard: *Die Phänomenologie des Idyllischen in der deutschen Literatur*. In: ders.: *Wandrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*. Göttingen 1977, 11–106.
- : *Französische Revolution und Deutsche Hexameter. ‚Goethes Hermann und Dorothea‘ nach 200 Jahren*. Ein Vortrag. In: *Poetica* 30, Nr. 1/2 (1998), 81–97.

- Lilley, Deborah: *The New Pastoral in Contemporary British Writing*. New York 2020.
- Marx, Karl: *Das Kapital*. Band 1. In: *Marx-Engels Werke*. Bd. 23. Berlin 1962.
- Jean Paul: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Norbert Miller und Walter Höllerer. Frankfurt a.M. 2000. [=SW]
- Schneider, Helmut J.: *Die sanfte Utopie. Zu einer bürgerlichen Tradition literarischer Glücksbilder*. In: ders. (Hg.): *Idyllen der Deutschen: Texte und Illustrationen*. Frankfurt a.M. 1978, 355–425.
- : *Gesellschaftliche Modernität und ästhetischer Anachronismus. Zur geschichtsphilosophischen und gattungsgeschichtlichen Grundlage des idyllischen Epos*. In: Hans Ulrich Seeber und Paul Gerhard Klusmann (Hg.): *Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Bonn 1986, 13–24.
- Schneider, Sabine, und Marie Drath (Hg.): *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Stuttgart 2017.
- Tucholsky, Kurt: *Idylle*. In: Jacobsohn, Siegfried (Hg.): *Die Weltbühne. Der Schaubühne XV. Jahr. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft*. 15.1 (1919), 424–425. 23. August, 2022: <https://ia903204.us.archive.org/24/items/DieWeltbhne15-11919/Die-Weltbhne15-11919.pdf>
- Ueding, Gert (Hg.): *Literatur ist Utopie*. Frankfurt a.M. 1978.

Utopie und Idylle

Einige Beobachtungen an zwei Metaphern/Katachresen

Simon Godart

Während es der Kartographie schwerfällt, die genauen Koordinaten von Idyllen und Utopien anzugeben, ist die Frage danach, ob sie irgendwann ihren Anfang genommen haben, für die Verzeichnung in der Literaturgeschichte weit weniger anspruchsvoll. Es gibt gewisse Urszenen beider Gattungsnamen, die in ihren Proliferationen und Adaptionen in der europäischen und außereuropäischen Literatur mitevoziert werden:¹ die Utopie, als Nicht- oder Un-Ort von Morus zum *telling name* seiner idealen Insel gewählt, und die Idylle, die Theokrits kurzen Hirten- und Mythengedichte einen Namen gegeben hat, den die Nachwelt als ‚kleine Bilder‘ überinterpretiert hat.² Auch wenn es vor Theokrit einerseits, vor Thomas Morus andererseits schon Utopien und Idyllen gegeben haben mag, so sind doch ihre Texte zeitliche Bezugspunkte, die den Unorten und den loci amoeni Modell stehen, ob in rezeptiver Aneignung oder retrospektiver Zuschreibung. Im Falle der deutlich jüngeren Utopie ist es gelungen, dass „aus [einem] bloßen Namen“, einem anachronistischen Gräzismus zudem, „ein erfolgreicher Begriff werden konnte“;³ für die altehrwürdige Idylle hat die verzweigte Etymologie von *eidola*, ‚Bildchen‘, der Idylle die Bildlichkeit – wohl zu Unrecht – explizit in die Wiege gelegt. Bei beiden Namen handelt es sich um Sprachbilder – ob vergessene, verschliffene, notwendige oder schlicht bebildernde. Lassen sie sich so, aus der Perspektive einer Begriffs- oder Metapherngeschichte und im Dienste einer Literatur- und Gattungsgeschichte, als ‚alte Namen‘ verstehen, die über die Zeit an Bedeutung gewonnen haben?

Im Nachvollzug der Begriffskonstitution sticht eine gewisse Affinität ins Auge. Während U-topie vom griechischen *topos* in Verneinung Abstand nimmt – *dies ist kein Ort* – ist der Diminutiv von *eidos* eine Verkleinerung dessen, was Bild, aber auch Form und Gestalt bedeutet. Der Name Idylle schließt also in sich selbst das ein, was man der Gattung späterhin attestieren will: Beschränkung, Verkleinerung, Miniatur. Nicht ganz das zu sein, was man könnte, oder nur im Kleinen dem zu entsprechen, was sonst möglich wäre, ist Ausdruck einer Abwertung, wie man schon vor Theokrit bei Platon finden kann.⁴ Wenn die Scholien zu den Hirten- und Mythengedichten aus

¹ Utopien und Idyllen sind, als Gattungsnamen verstanden, sicher westliche Leitbegriffe, die nicht unbedacht auf andere Traditionen und Kulturräume übertragen werden sollten. Während im Historischen Utopien schon vor der Frühneuzeit erkannt und beschrieben wurden, ist die Zuschreibung in nicht-europäischen oder nicht-westlichen Literaturen nur zögerlich erfolgt. Siehe etwa Longxi 2002. Vgl. auch Dutton und Sargent 2013.

² Dierse 1976. Vgl. Böschenstein-Schäfer 1967, 2ff.

³ Dierse 2001b, Sp. 527. Es ist bemerkenswert, dass Ulrich Dierse als leitender Begriffshistoriker des *Historischen Wörterbuchs der Philosophie* gleich für beide hier verhandelten Begriffe die entsprechenden Einträge verfasst hat.

⁴ *Politeia* 601b, 605c. Siehe Platon 2006, 513, 518.

dem 3. Jahrhundert v. Chr. die Form als *eidyllia* bezeichnen,⁵ geht es zwar weniger um Lug und Trug von Zerrbildern als um die Kleinigkeit, die hier in der Dichtung gewürdigt wird – der pejorative Gehalt wird aber sicher in der Wortfindung eine Rolle gespielt haben. Beide Namen ergeben sich aus Umstellungen bestehender Begriffe durch Verneinung und Verkleinerung. Dass sie dabei nicht nur zu literaturhistorischen, sondern auch zu poetologischen, gar zu philosophischen und politischen Begriffen werden konnten, beschreibt einen Prozess des kollektiven Vergessens, dass Utopie und Idylle einer Sache ihren Namen gaben, bevor diese sich selbst erst so recht konstituiert hatte. Beide Namen sind somit Paläonyme⁶ und folglich mit einer gewissen Vorsicht zu genießen; alte Namen, deren Verwendung nicht erfolgen kann, ohne das Risiko von Rückprojektionen und Fehletikettierungen in Kauf zu nehmen.

Utopie als Nicht-Ort

„Utopie“ ist seit Morus' Erstverwendung 1516 ein gebrochener Ortsname auf der Grundlage der phantastischen Reiseliteratur des 16. Jahrhunderts. Utopien sind, ganz analog zu ihren neu-,entdeckten' Vorbildern, entlegene und unerreichbare Orte am Rand der Welt, an denen anderen Gesetze, Traditionen und Möglichkeiten herrschen. Der eigentliche Titel, *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*, unterstreicht den Charakter der Insel „Utopia“ als ‚neue Welt‘, deren Kenntnisnahme analog zu den globalen Expansionen neuzeitlichen Wissens und Eroberns strukturiert wird. Utopie ist hier kein Gattungs-, sondern ein paradoxer Ortsname, der sich in der einfachsten Lesart als Fiktionalitätssignal verstehen lässt: Morus beschreibt ‚wahrhaftig‘ einen Ort, den es nicht gibt und an dem weder er noch sein Erzähler je gewesen sind, noch wissen, wo er verortet werden könnte. Lediglich der weitgereiste Berichtstatter Raphael Hythlodius, der Amerigo Vespucci auf seinen Reisen begleitet hatte und so auch auf Um- und Abwegen nach Utopia gekommen ist, wüsste die Koordinaten anzugeben – allein, die von Morus inszenierten Dialogpartner haben es versäumt, ihm diese Frage zu stellen. Das Vorwort hält dies fest, verbunden mit der Behauptung, ansonsten ausschließlich die Wahrheit über das ferne Inselreich festgehalten zu haben; lediglich in einem Punkt, der Länge einer Brücke dort, ist man sich nicht mehr ganz sicher, ob sie nach Raphaels Bericht nun exakt 200 oder 500 Fuß gemessen habe. Erst dieses Detail bringt den Erzähler auf den Gedanken, noch einmal bei dem Seefahrer nachzufragen – und bei dieser Gelegenheit vielleicht auch noch nachzufragen, in welchem Meer die Insel überhaupt gelegen sei:

Allerdings wäre dieser Schaden leicht zu bessern, wenn Du Raphael selber fragen würdest, mündlich oder brieflich; das ist ohnedies notwendig wegen eines anderen Zweifels, der uns aufgestoßen ist – ich weiß nicht, ob mehr durch mich oder Dich oder durch Raphael selbst verschuldet. Wir haben nämlich gar nicht daran gedacht, ihn zu fragen, in welcher Gegend jenes neuen Weltteils denn eigentlich Utopia liegt. Wahrhaftig, ich gäbe schon ein wenig Geld darum, könnte ich damit die Unterlassung wieder gutmachen! Denn einmal ist es mir wirklich etwas fatal, nicht zu wissen, in welchem Meere die Insel, von der ich so viel zu erzählen weiß, überhaupt liegt; dann aber gibt es bei uns einen oder den andern, vor allem einen frommen Berufstheologen, der in heißem Verlangen darauf brennt, Utopien zu besuchen, nicht aus platter, sensationslüsterner Neugier, sondern um die glücklichen Anfänge unserer Religion dort zu pflanzen und auszubreiten.⁷

⁵ Fantuzzi 2006.

⁶ Der Begriff des Paläonyms geht auf Derrida zurück, der mit den alten Namen die Schnittmenge aus heuristischer Notwendigkeit, geschichtlicher Dynamik und anachronistischer Zumutung in der Begriffsverwendung einfasst. Siehe Derrida 1997. Vgl. ferner Haverkamp 2007, 12; Zambon 2020, 16–19.

⁷ Morus 2012, 13–15.

Diese ironische Brechung des authentischen Reiseberichts wiederholt die titelgebende Geste – auch innerhalb des Rahmennarrativs ist die Unerreichbarkeit und das Unverzeichnete des Inselstaats entscheidend. Wegen des Versäumnisses des Herausgebers bleibt der Ort unbekannt. Ansonsten unternimmt Morus' aber alles, um die Authentizität der utopischen Landeskunde glaubwürdig werden zu lassen.⁸ Die Authentizität des Berichts wird mit altherwürdigsten Referenzfiguren verschaltet – der paradigmatisch glücklose Seefahrer Odysseus und der vermeintliche Urvater der Utopie, Platon – all dies aber als Resultat einer Hafenszene, eines Tavernengesprächs, das uns aus zweiter Hand und ohne Garantien von Utopia berichtet. Es handelt sich um Seemannsgarn, dessen Zuverlässigkeit in Frage steht.⁹

All diese Motive spielen in die historische Analogie zum jüngst ‚entdeckten‘ amerikanischen Kontinent und den eingehenden Tatsachenberichten hinein, die seit Columbus' großer Irrfahrt mit Hindernis mit den anderen Fahrern nach Europa zurückkehren – allen voran mit dem Namensgeber der Neuen Welt, Amerigo Vespucci,¹⁰ dessen Fahrt erst Anlass für Raphael Hythlodæus' Reise und späteren Bericht war. Morus konzipiert seinen Text als Persiflage auf tatsächliche Berichte, und operiert dabei in entgegengesetzter Richtung: Die Lust darauf, die Neue Welt zu sehen und sich Untertan zu machen, die zum Beginn des 16. Jahrhunderts bereits merklich wird, konterkariert er mit der Lust an einem scheinbar idealen, harmonischen und unabhängigen Gemeinwesen, dessen Möglichkeiten nicht europäische Kolonialisierung, sondern Imitation und/oder Karikatur einschließt. Sein Utopia ist und bleibt ein Un-Ort, der sich nicht auf den Karten dieser Welt finden lässt, wohl aber innerhalb seines Narrativs, das mehr erhoffen lässt als neue Ländereien, Handelsrouten und wertvolle Bodenschätze, nämlich, wie der Titel es verspricht, eine gelungene politische und soziale Ordnung. Der Negation wird die Perfektion der *optima res publica* zur Seite gestellt.¹¹

Die namensgebende Kategorie des Un-Orts, die es jenseits von Morus' Gegenarrativ zur eigenständigen literarischen Gattung gebracht hat, ist also in ihrem Beginn schon nicht nur nicht verortet, sondern auch nicht verortbar: Der *telling name* kann sich nur insoweit literaturhistorisch erhalten, als dass die Setzung dieses Un-Topos selbst topisch werden kann. Die griechischkundige Lektüre begreift den Scherz des durchgestrichenen Eigennamens unmittelbar – ohne Zweifel wird die ironische

⁸ Zur Ironie des Textes vgl. die instruktive „Detailinterpretation“ von Schmidtke 2016.

⁹ So fasst Höffe die ironische Brechung fragend zusammen und unterstreicht zudem den anderen konstitutiven *telling name* des Textes: Höffe 2016, 6: „Der Berichtende ist ein Raphael Hythlodæus, dessen Nachname so viel wie ‚eitler Schwätzer‘ bedeuten kann, insofern die Glaubwürdigkeit des Berichteten infrage [steht]: Nimmt also Morus sein Kontrastprogramm gar nicht ernst; soll es bloß ‚Seemannsgarn‘, Scherz und Ironie ohne tiefere Bedeutung, sein?“ Das Prinzip vielsagender und durchaus alberner Namen, die vornehmlich durch Negationen im Griechischen entstehen, setzt sich im Werk weiter fort; siehe Fokkema 2011, 32: „The various contrived mock names, such as Hythlodæus and the name of the island of Utopia (No place), which also became the name of the genre, or Anydrus (the name of a river) meaning ‚No water‘ (52), Ademus (the title of a mayor) meaning ‚No people‘ (58), and In senatu Amaurotico meaning ‚in the obscurantist Parliament‘ (65; 1995: 144), emphasize the mocking tenor of the argument.“

¹⁰ Das auch in mittelalterlichen und außereuropäischen Narrativen dabei durchaus Utopisches erkannt werden kann, bleibt von dieser Kontextualisierung unbeeinträchtigt; vgl. etwa Renz 2013. Die Relevanz von Reiseberichten aus der ‚Neuen Welt‘, auf die Morus ja mit Amerigo Vespucci explizit anspielt, hat vielmehr dadurch die Konzeption seiner Utopia beeinflusst, als dass es in authentischen Narrativen die Faktizität der bislang unbekannteren Inseln und gar Kontinente gewesen ist, deren Möglichkeiten der europäischen Rezeption unmittelbar vor Augen gestellt wurden. Vgl. zur Tradition und Wirkung von Vespuccis Briefen etwa Heijkant 2003.

¹¹ So der ausführliche Titel des Textes. Siehe Morus 2012, 8.

Brechung im Titel seinen ersten Leser, Erasmus von Rotterdam, an sein eigenes satirisches *Lob der Torheit* erinnern haben, das er wiederum Morus' gewidmet hatte.¹² Morus' beständige Fiktionalitätsindikatoren, die von der Kontrastfolie mit dem zeitgenössischen England über die unzuverlässige Dialogsituation als Textgenese bis hin zu den unzähligen gelehrten Wortwitzen reichen, deren berühmtester es aufs Titelblatt geschafft hat, ermöglichen späterhin eine Aneignung der Form in Rezeption und Adaption der Gattung. Der *telling name* bleibt dabei virulent; immer, wenn die Utopie auf den Plan tritt, ist ein Un-Ort gemeint, den es nicht gibt und geben kann und der folglich in seiner Andersartigkeit als literarische Projektion und als satirische Kritik des Bestehenden dienen kann. Die Fiktionalisierung und nicht zuletzt das Wechselspiel der beiden Teile von Morus' Text lassen es analog zum *Lob der Torheit* als „paradoxes Enkomion“ verstehen.¹³ Die neuzeitliche Utopie nutzt das Schema der Weltreiseberichte, verkehrt aber das vorherrschende Bild der Neuen Welt von Wildnis und Ursprünglichkeit abrupt ins Gegenteil: Die hier gefundenen Orte am Rand der Welt sind keine beschaulichen ‚Naturzustände‘ des Menschen, sondern hoch- und höherzivilisierte Gegenwelten, während die vermeintlichen Entdecker und Eroberer Schiffbrüchige sind, die nur als Zaungäste und lediglich auf Zeit geduldet werden. Die Utopien sind keine nunmehr aufgefüllten Flecken auf der Landkarte, noch sind sie exotische Reiseziele, die, analog zu den zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert entstehenden und besetzten Kolonien, nur darauf warten, dass man in sie eingreift und sich ihrer bemächtigt. Um Denk- und Möglichkeitsräume zu sein, bleiben Utopien *terra incognita*. Es trifft zu, dass Utopien nur vor dem Hintergrund einer noch unerforschten Welt in Erscheinung kommen konnten; solange es noch blinde Flecken auf den europäischen Landkarten gab, die dazu einluden, sie ausfüllen und auszufabulieren, konnten nicht nur Unternehmungen wie Columbus' Fahrt an den Rand der bekannten Welt, sondern auch utopische Narrative entstehen. Die Unorte sind nur dann glaubhaft, wenn sie möglich bleiben; eine Auskundschaftung aller Weltmeere bedroht diese Möglichkeitsräume. Dass man für die Erzählungen in den faktischen Seefahrerberichten passende Modelle finden konnte, und auch diese von Irrfahrten und Schiffbrüchen geprägt waren, hat der Fiktion ferner Inseln eine Plausibilität verliehen, auf deren Basis die künstlichen Entwürfe reifen konnten. Aber die Bedingung der Möglichkeit der Gattung Utopie geht mit der Darstellung von Möglichkeiten einher; die Inselstaaten der utopischen Literatur müsse nicht zwangsläufig Modelle rationaler Staats- und Gesellschaftsformen sein, solange sie in ihrer Heterogenität zum Bekannten und Bestehenden aufzeigen, dass es auch anders sein könnte. Jamesons Beschreibung deckt sich mit der ambivalenten Form bei Morus – für ihn zeigen Utopien nicht Idealisierungen, sondern Transgressionen, die uns weniger vor Augen stellen sollen, was getan werden muss, als im Überschreiten der Grenzen der uns bekannten Welt

¹² Erasmus hat die Herausgabe des Textes 1516 in Löwen veranlasst, sein *Moriae Encomium*, das er in Morus' Haus verfasst hatte, war bereits 1511 erschienen. Vgl. zur Beziehung beider bspw. den kommentierten Briefwechsel, Herbrüggen 1985. Yorhan 2005 geht soweit, die politisch-soziale Struktur Utopias als Ausformulierung einer humanistischen Politik im Sinne Erasmus' zu verstehen.

¹³ V. Koppenfels 1981, 35. Vgl. ebd., 37–38: „Wie der Erasmus des *Encomium moriae* (1511) und der *Colloquia* (1518 ff.) schiebt er augenzwinkernd seine persona vor.“ Zur Gattungsbestimmung in Bezug auf die Satire, siehe ferner Jameson 2005, 25, und Elliot 1963, 321: „Utopia and Roman satire have this general structural outline in common, but many other canonical elements as well. So true is this that one must read the Utopia with an eye – and an ear – to complexities of the kind one finds in Horace and Alexander Pope, testing the voices of the speakers against the norms of the work, weighing each shift of tone for possible moral implication.“

auch die Grenzen unserer Sprache und unseres Denkens aufzuzeigen.¹⁴ So schließt denn auch Morus seinen Text nicht mit einem Appell, sondern einer Evaluation, die als Resümee den Vergleichswert deutlich ausstreicht: „Indessen gestehe ich doch ohne weiteres, dass es in der Verfassung der Utopier sehr vieles gibt, was ich in unseren Staaten eingeführt sehen möchte. Freilich ist das mehr Wunsch als Hoffnung.“¹⁵

Die Möglichkeiten der Utopie gehen also aus der Verneinung hervor – so beschreibt auch Hans Blumenberg *Utopia* in Abgrenzung vom platonischen Vorbild und fasst zusammen: „Die Negation der Evidenz des in ihr demonstrierten Modells steht ausdrücklich im Text.“¹⁶ Es ist kein Ort, die Utopie ist eben nicht wirklich, bleibt möglich, bleibt in der Fiktion als Modell erhalten, das sich selbst durchstreicht. Die dargestellte Möglichkeit muss nicht zwangsläufig in einer Wunschvorstellung aufgehen, geschweige denn in einer normativen, planmäßig umzusetzenden Invektive gegen das Bestehende. Morus' Differenz zwischen Wunsch und Hoffnung bleibt negativ und an den Unort gekoppelt, der über den Umweg des Reiseberichtes dennoch Entscheidendes zurück in die britische Heimat mitgebracht hat: die Denk- und Sagbarkeit eines Anderen, das nun der bloßen Wirklichkeit entgegengehalten werden kann.¹⁷ Dieses „Gedankenexperiment“¹⁸ mag befremden und – verzerrt und überzeichnet, aber auch ironisch gebrochen – von den politischen Umsetzbarkeiten himmelweit entfernt sein. Aber damit wird der Ausflug zu einer fernen Insel, einmal zum *Topos* geworden, gleichzeitig auch zur Öffnung eines Denkraums. Die Annahme, dass der Utopie irgendwann der Platzmangel zum Verhängnis werden sollte, nimmt die Aneignung der Reiseliteratur vielleicht allzu sehr beim Wort, um den alten Namen zu überlesen.

Die Negation ist dem Utopischen wesentlich, und führt von Morus' Neologismus an zu einer „Ontologie des Noch-Nicht“ bei Bloch, der gerade in der Verneinung ein Moment von Kritik, Vorschein und schließlich Hoffnung erkennt.¹⁹ Blochs Umbestimmung besinnt sich darauf, was bei der Begründung des Begriffs erfolgt ist. Die

¹⁴ Jameson 2010, 23: „The utopia, I argue, is not a representation but an operation calculated to disclose the limits of our own imagination of the future, the lines beyond which we do not seem able to go in imagining changes in our own society and world (except in the direction of dystopia and catastrophe).“

¹⁵ Morus 2012, 335.

¹⁶ Blumenberg 1969, 126.

¹⁷ Ob man so weit gehen will, die Darstellung Morus' als bloße Absurdität zu verstehen, scheint angesichts nicht nur der idealisierenden Momente seiner Schilderung, sondern auch mit Blick auf die Rezeption im mindesten gewagt; so etwa Sissa 2017, 36–37: „In the fictional Antwerp sketched in the first book of *Utopia*, a good-humored skirmish among intellectuals results in a friendly parody [of Erasmian or humanist thought, S.G.]. Morus has the last word, at the expense of a politically misguided, probably prickly, and certainly weary, Hythlodæus – who cannot possibly be Morus's alter ego. *Utopia*, for him, is a piece of absurdity.“ Yorans Rekonstruktion der Gelehrtenbeziehung zu politischen Vorstellungen von Erasmus liest sich deutlich differenzierter und macht die kritisch-korrigierende Ausrichtung der *Utopia* besser verständlich: Yorán 2022, 27: „*Utopia* envisages the Utopian social order as the embodiment of Erasmian humanism. But the ideal humanist state is revealed to be essentially anti-Erasmian and antihumanist.“

¹⁸ So schreibt Herz, der unter dem Titel „Zwei Wahrheiten“ die Ambivalenz Morus' konzise zusammenfasst: Herz 1993, 20: „Aus diesen Schwierigkeiten zeigt sich ein Ausweg, wenn man *Utopia* nicht als fremde Insel, sondern als die englische Wirklichkeit versteht. *Utopia* ist das gleiche England, wie das des ersten Buches – lediglich unter der Annahme eines Gedankenexperiments. Dieses Gedankenexperiment gilt es näher zu betrachten“

¹⁹ Hetzel 2010, 252: „Weiterhin verweist das ‚Nicht‘, wie wir im Anschluß an Ernst Bloch sagen könnten, auf das ‚Noch-Nicht‘, auf den Vorschein eines glücklichen und gelingenden Lebens, auf nicht-entfremdete soziale Verhältnisse, auf Hoffnung, Vertrauen und vielleicht sogar auf einen säkular verstandenen Glauben, daß ein besseres Leben möglich ist. In diesem Sinne läßt sich das ‚Nicht‘ der *Utopia*, so Ernst Bloch, ‚postulativ‘ deuten“

Unorte im Sinne Morus' sind wesentlich inexistent, unwirklich und unerreichbar, die Verneinung schreibt sich bei ihm selbst in den Namen seines unzuverlässigen Augenzeugen und die geographischen Bestimmungen des Inneren des Inselreiches ein und durchwirkt eine Kontrafaktizität, die vielleicht zu wünschen übrig lässt, aber doch zu hoffen erlaubt.²⁰ Morus' Titel wird darum zum Modell derjenigen Autor*innen, die nach ihm ins Entlegene ausweichen, weil für sie die Negation des Ortes und die Unmöglichkeiten der Insel zum Reservoir neuer Entwürfe werden. Es mag paradox erscheinen, dass gerade das Verneinte zum Fluchtpunkt von Idealisierungen wird;²¹ dies aber nur um den Preis der Negation, die im Namen angelegt ist. Wenn die Staatenbilder, die Utopien nach Morus beschreiben, denn tatsächlich idealtypische Modellstaaten sein sollen, und wenn ihre Invektive darin besteht, den Vergleich mit dem Bekannten herauszufordern,²² dann ist die Utopie selbst zum Topos geworden, die unerreichbare Insel mit dem verneinenden Namen zum Modell einer Bejahung anderer Welten, die sich in Fiktion und Experiment durchaus beschreiben lassen. Das Utopische wird bald zum doppelten Namen; einmal bezeichnet es nur negativ, was über das Gegebene hinausgeht und damit nur in der Vorstellung, nur in Phantasie oder schließlich in Spinnerei erträumt werden könne.²³ Utopisch denken heißt unrealistisch sein. Auf der entgegengesetzten Seite aber wird das Eu-topische zum Ideal, das nicht bloße Fiktion und Modellierung sein soll, sondern Geschichtsziel für Gesellschaft und Politik. Hier ist die Literatur nur Experimentierfeld, die Utopie drängt schon in die Wirklichkeit herein und soll sich in ihrer Umsetzung beweisen – der Text ist hierfür nur Vorbild und erster Schritt. Einmal als Plan aufgefasst, lässt sich die Negation

²⁰ Morus unterstreicht immer wieder, dass man seinem Text mit Misstrauen begegnen sollte. Der weitere *telling name* Raphael Hythlodæus ließe sich als Leerredner oder „Possenfreund“ (v. Koppenfels 1981, 39) übersetzen. Siehe ferner Sissa 2017, 34: the discoverer of the new island, a worldly man, appropriately called Raphael Hythlodæus, a telling name that means Idle-Talk. It is Raphael Idle-Talk – not Morus, the Author in the text, and not his friend Peter Giles – who extols the Utopians, for their prosperous and tranquil communism. Morus replies that nothing seems to him more absurd, 'absurde instituta'. Stephen Greenblatt versteht die Verortung der Insel Utopia gar als Vexierbild, in dem der Unort gerade den Schnittpunkt zweier konträrer Welten markiert; Greenblatt 1980, 22: „Like ‚The Ambassadors‘, Utopia presents two distinct worlds that occupy the same textual space while insisting upon the impossibility of their doing so. We can neither separate them entirely nor bring them into accord, so that the intellectual gratification of radical discontinuity is as impossible to achieve as the pleasure of wholly integrated form.“

²¹ In der weiteren Ausfaltung des Begriffs hat die „Dystopie“, der schlimme Ort, sich als Gegenbegriff etabliert, während Sidneys Vorschlag, von „Eutopie“, gelungenem oder glücklichem Ort, statt Utopie zu sprechen, nur mäßigen Nachhall gefunden hat. Sidney 1595, D2r-D2v: „But even in the most excellent determination of goodnesse, what Philosophers counsaile can so readely direct a Prince, as the feined Cirus in Xenophon, or a vertuous man in all fortunes : as Aeneas in Virgill, or a whole Common-wealth, as the Way of Sir Thomas Moores Eutopia. I say the Way, because where Sir Thomas Moore erred, it was the fault of the man and not of the Poet : for that Way of patterning a Common-wealth, was most absolute though he perchance hath not so absolutely performed it.“ [Meine Hervh., S.G.] Ob Morus es auf die Homonymie zwischen U- und Eutopie angelegt hat, mag offen bleiben, insofern die Möglichkeiten des Wortspiels beim Neologismus vielleicht an Grenzen stoßen; Arnswald 2010, 19: „Dadurch entsteht in englischer Aussprache eine Homophonie, die auf *ou-topia* (Nichtort) oder auf *eu-topia* (Glücksland) anspielen kann. Utopie meint somit zweierlei: einerseits als *eu-topos* bzw. als Eutopie den besten und schönsten Ort, andererseits als *ou-topos*, den ‚Nicht-Ort‘ bzw. das ‚Nirgendwo‘.“ Siehe auch Koppenfels 1981, 22.

²² Saage 1991, 5: „Ohne die Gegenüberstellung mit dem, was kritikwürdig erscheint, verlöre die politische Utopie ihren emanzipatorischen Impetus und damit ein wesentliches Element ihrer Identität.“

²³ So beginnt Saage seine Betrachtungen zur „politischen Utopie“; Saage 1991, 1: „Tatsächlich wird der Begriff ‚Utopie‘ heutzutage in der Regel mit einer negativen Bedeutung besetzt. In der Umgangssprache bedeutet das Adjektiv ‚utopisch‘ zumeist soviel wie ‚übersteigert‘, ‚unrealistisch‘, ‚träumerisch‘ etc. Mit dem Wort ‚utopisch‘ wird ein Denken denunziert, das Projekte entwirft, die angeblich scheitern müssen, weil ihr realitätsblinder Urheber die konkreten Voraussetzungen ihrer Verwirklichung nicht berücksichtigt hat.“

des Namens und ihre konstitutive Bedeutung in der Urszene der Gattung nicht mehr recht ins Bild einfügen. Wenn Utopie nicht nur denk-, sondern auch machbar sein soll, kann man ihre Unverortbarkeit nur als Mangel an Verwirklichung begreifen; was hier negiert ist, ist gerade das, was dem erkannten Ideal einer besseren Welt noch fehlt, um einzutreten.

Vom Raum zur Zeit. Zur katachrestischen Resignifikation des Utopischen und ihren Bedingungen

Vor diesem Hintergrund wird die historische Differenz von Raum- und Zeitutopien, wie sie in Geistesgeschichte und „Utopieforschung“ virulent geworden ist,²⁴ neu befragbar. Ausgangspunkt ist die eurozentrische Perspektive der Utopie; nur in den Peripherien der Welt, die sich um Europa im Zuge ihrer Auskundschaftung erst bildet, sind solche Denk- und Wunschorte möglich. Ist die Kartographie des Globus im ausgehenden 18. Jahrhundert abgeschlossen, wird es dementsprechend unmöglich, Utopien an noch ‚unentdeckten‘ Orten zu inszenieren. Folgenreich und folgerichtig ergibt sich eine Transposition als „Kopernikanische Wende“ der Utopiepoetik:²⁵ die Möglichkeiten und Richtigkeiten auf entlegenen Inseln rücken nun notbehelfsmäßig in zeitliche Ferne. Mit dem Ende der Entdeckungen werden sie in die Zukunft projiziert. Eines der ‚Verzeitlichungskriterien‘, die Koselleck hierfür festmacht, sei schlicht und einfach die Tatsache, dass es keinen Platz mehr gebe für die entlegenen Inseln, weil die Europäer sich bereits einen globalen Überblick verschafft hätten.²⁶ Es wurde der Phantasie zu eng, um noch Orte zu finden, die Nicht-Orte hätten sein können, noch Fiktionalisierbares zu finden, das glaubhaft macht, was andernorts und nirgends noch alles möglich sein sollte. Ein Ausweichen im Raum, etwa auf fremde Planeten oder die Untiefen der Meere, habe sich nicht durchsetzen können,²⁷ also musste man auf die Zukunft ausweichen. Diese These traut dem Phantastischen, Irrealen und schließlich bloß Fiktionalen der utopischen Literatur nicht recht über den Weg. Und damit auch der namensstiftenden Verneinung nicht. Die Auskundschaftung des Globus ergibt in Kosellecks Lesart eine logisch anspruchsvolle doppelte Negation: Die Möglichkeit von Utopien sei durch die Unmöglichkeit weiterer Nicht-Orte ausgeräumt und nur durch die Hinzuziehung der Projektion in die Zukunft zu erhalten.²⁸ Koselleck geht davon aus, dass die Leser*innen utopischer Literatur glauben können müssen, dass die Reiseberichte von entlegenen Inseln, wie auch in Morus' Titel angezeigt, ‚wahr‘ seien. Der Prototyp *Utopia* hatte mit seinen Fiktionalitätssignalen zwar alles darangesetzt, die Un-Orte als Un-Möglichkeiten zu schildern, aber das hat die spätere utopische

²⁴ Prominent postuliert wurde diese Entwicklung in Kosellecks „Verzeitlichungen der Utopie“ (Koselleck 2000). Ein jüngerer Abriss dieser Verlagerung des Utopischen findet sich bei Voßkamp 2016.

²⁵ Voßkamp 2016, 135.

²⁶ Koselleck 2006, 260: „Ich nenne einige Verzeitlichungskriterien, die den Transfer einer räumlich gedachten Utopie in die zeitliche Zukunft hinein erklärlich machen. Als erstes muß man feststellen, daß der Globus um 1770 durch die westlichen, seefahrenden Nationen im wesentlichen bekannt war; nicht alle Kontinente, aber doch zumindest die Küsten waren in ihren Umrissen entdeckt.“

²⁷ Koselleck 2000, 134: „Deshalb waren die Autoren des Nirgendwo schon seit geraumer Zeit auf den Mond und auf die Sterne ausgewichen oder unter die Erdoberfläche gekrochen. Die räumlichen Angebote, die Utopie auf der einmal erkannten Endlichkeit unserer Erdoberfläche anzusiedeln, waren erschöpft. Die utopischen Räume waren von der Erfahrung eingeholt worden.“

²⁸ Becker 2010, 273: „Zuvor noch hatte Utopie auf gewisse Weise ein Jenseits, buchstäblich ein *außerhalb von hier* markiert, ein Etwas ganz prinzipiell jenseits jedes *räumlich* greifbaren. Ab Beginn der Moderne konkretisierte sie dann ein Hier im später, gewissermaßen ein Jenseits nun jenseits jedes *zeitlich* greifbaren.“

Literatur nicht davon abgehalten, die Staatsgebilde, die sie beschrieb, in den Stand von Realisierbarkeit zu versetzen. Damit hatten schon Bacon und Campanella begonnen,²⁹ wenngleich sie in ihren Reiseberichten die überblickshafte Statik der Schilderungen und die Diskontinuität zum bekannten europäischen Festland aufrechterhielten. Der Sinn der Utopie oszilliert von Morus an zwischen Kritik am Bestehenden und am Entwurf eines anderen, und letzteres gerinnt schon bei Bacon zur Idealisierung eines Projektes, dem zu folgen wäre – mit denselben temporalisierenden Tendenzen, die sich für Koselleck erst über einhundert Jahre erkennen lassen.³⁰ Wenn es einen Paradigmenwechsel zwischen dem 16. und dem ausgehenden 18. Jahrhundert gegeben haben soll, dann einen, der in einem zähen Prozess der Verzeitlichung schon in Anschluss an Morus' seinen Ausgang genommen haben muss. Die Hinwendung zur Zeit als Symptom einer Dynamisierung und Verschiebung, der nunmehr die Zukunft zum Horizont menschlichen Wirkens geworden ist, beginnt dann in einer schon deutlich früheren Neuzeit. Damit lässt sich Kosellecks Argument vom bloßen Engwerden des Globus entkoppeln. Nur weil Bacon, Campanella und Morus sich der narrativen Struktur der Reiseliteratur bedienen, sind sie keineswegs darauf angewiesen, die Möglichkeiten der Existenz ihrer entlegenen Inselreiche zu plausibilisieren, und nur, weil Unorte möglich werden, wo sie von den „Entdeckungen“ durchaus realer Orte präfiguriert wurden, bedeutet dies keineswegs, dass die Ausmessung der Welt mit einer Verdrängung der Utopie gleichgesetzt werden kann. Niemand, weder jetzt noch in der Frühneuzeit, ist der Fiktion von idealen Eilanden aufgesessen. Kennzeichen der „neuen Welten“ der Utopie ist, dass sie dem Zugriff europäischer Entdecker nicht nur verborgen waren, sondern es auch bleiben, dass ihre Orte ihrer Eigengesetzlichkeit, ihre Narrative ihrer Eigenzeitlichkeit verhaftet bleiben.

Die statischen Narrationen utopischer Landeskunde wurden episch neu konzipiert.³¹ So äußert sich das Zeitlich-Werden utopischer Narration vor allem in der Dynamisierung des Geschehens, das die statisch-statistische Draufsicht auf ein funktionierendes Gemeinwesen um erzählerische Bewegungen ergänzt. Die „Fiktionsstruktur“ späterer Utopien ist von einer „Dominanz der Erzählung gegenüber der Beschreibung“ gekennzeichnet.³² Damit verliert die Utopie die Unverbindlichkeit, die sie als bloßes Gegenbild vormals gehabt haben mag:

²⁹ Vgl. v. Koppenfels 1981, 40: „Die von der Kritik als gattungstypisch angesehenen Werke Campanellas und Bacons ahmen [...] vorwiegend den expositorischen Teil der Utopia nach und verzichten weitgehend auf die Ironiestruktur.“

³⁰ In diesem Sinne ist zu betonen, dass man Bacons *Nova Atlantis* durchaus als Zeit-Utopie verstehen kann; so diskutiert bspw. Weiß völlig zurecht den nicht rein teleologischen, sondern doppelten Zeitbegriff Bacons als Matrix seiner utopischen Narration; siehe Weiß 2014, 134: „Man kann also [bei Bacons *Neu-Atlantis*, S.G.] von einer Zeitutopie in zweierlei Richtung sprechen: Einmal vorwärts in eine Zukunft mit einer Wissenschaft und Technik, die es zu Lebzeiten von Bacon überhaupt nicht gibt, und zum andern rückwärts in eine tiefe Vergangenheit, die sich vor dem historischen Zugriff verborgen hat.“ Vgl. ferner den Beitrag von Queiser in diesem Heft.

³¹ „Statik“ meint hier nicht nur die erzählte, sondern auch die erzählerische Unbeweglichkeit utopischer Narrative. Die Struktur der dargestellten Gesellschaften in Utopien in der Frühneuzeit wird inhaltlich als wesentlich statisch bestimmt, so etwa bei Waschkuhn 2003, X: „Sie sind fast immer Arbeits- und Bildungsutopien und sind ganzheitlich entworfen. Das macht oft ihre Statik und Konfliktfreiheit problematisch, aber sie sind auch dynamisierbar, zum Guten (Freiheit und Gerechtigkeit) und zum Schlechten (totalitäre Zwangsbeglückung).“ (vgl. auch Hagel 2016, 216). Eine Untersuchung zur *formalen* und *narrativen* Statik utopischer Reiseberichte steht noch aus. Die Ereignislosigkeit und Konfliktarmut idealisierter Gesellschaften und der landeskundliche Blick auf die fernen Inselstaaten verweigern sich einer Erzählung abseits einer soziologischen Draufsicht.

³² Voßkamp 2016, 134–135.

Denn beim Wechsel von der Raum- zur Zeitutopie kann die Differenz zwischen dem idealen utopischen Zustand und der Erfahrungswelt nicht mehr durch bloße Gegenbildlichkeit beschrieben werden, der Übergang zwischen beiden Welten ist vielmehr zu erzählen. Wie lässt sich dieser Übergang darstellen? Können Techniken gefunden werden, die den Übergang als Prozess erscheinen lassen? Lässt sich eine Herleitung des Zukünftigen aus dem Status Quo erzählen?³³

Die Plausibilisierungsleistungen, die zuvor im Dienst des Fiktionscharakters standen und die fiktionale Erreichbarkeit der unverzeichneten Utopie erklären mussten, haben sich verschoben. Wenn die Utopie nicht länger als fernes Eiland verstanden wird, entfällt der *rite de passage* der Ankunft als Grenzüberschreitung.³⁴ Die Transgression muss also anders erläutert werden; die utopische Narration wird Projektion und Entwurf, die Kontinuität wird Kohärenz. Wenn der Ort nicht unbekannt, sondern nur ‚noch-nicht‘ realisiert, was die Ausschilderung erwarten macht, verschiebt sich die kritische Invektive in der Zeit: Nicht mehr die Differenz, die man aus der Distanz gewonnen hatte, sondern das Abzuändernde, was heute schon beginnen müsste, ist Kernbestand der Utopie der Moderne. Wenn wir nicht mehr reisen, sondern bloß noch warten müssen, hat das unmittelbare Konsequenzen für die Narrative und ihren Beispielcharakter. Zeitlich Erwartetes wird dann zum Ziel und in der Prospektive zeigt sich uns das Ergebnis heutiger Entscheidungen, die sich aus dem Voranschreiten der Geschichte ergeben werden. Wenn der meistzitierte Text, der die Temporalisierung der Utopie bescheinigen soll, Merciers *L’an 2440, un rêve s’il en fut jamais* von 1771, sich keinen Schritt aus Paris wegbewegen muss, um uns zu erzählen, dass alles anders sein könnte, dann ist die Utopie in die Science Fiction übergewandert, in das Als-Ob eines ‚Traums‘, der denselben Regeln folgt wie Bacons *Neu-Atlantis*: All das, was hier und jetzt undenkbar scheint, wird dort und dann, später, als erfüllt geschildert. Hier wird die Fiktionalitätsanzeige Pflicht – der selten mitzitierte Untertitel von Merciers Werk unterstreicht, dass Zukunftswissen nur im Traum zu haben sei (etwa: Ein Traum, wenn es einen solchen denn je gegeben habe), und dies, so die deutsche Übersetzung, als Traum aller Träume.³⁵ Das Aufzeigen von reinen Möglichkeiten – des Staats, des Lebens, der Gesellschaft und der Religion – mag zuvor auf den entlegenen Inseln der noch unerkundeten Welt seinen Unort finden; die Asynchronität, die Unzeit der utopischen Welten zu derjenigen des Publikums aber hatte auch schon bei Morus, Bacon und Campanella Anteil an ihrer Wirksamkeit.³⁶

Eine Auslagerung des Utopischen in die Geschichte bietet dagegen Charles Renouviers 1876 veröffentlichte *Uchronie*. Seine Konzeption entwirft das Utopische in die Geschichte, im kollektiven Singular. Sein Buch verspricht uns, so der Untertitel, ganz im Sinne Blochs „(l’utopie dans l’histoire): esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu’il n’a pas été, tel qu’il aurait pu être.“³⁷ Das grammatische Amalgam vergangener Zukunft und Potentialität, das sich als Ausdruck für die Sammlung historischer Aspirationen anbietet, ließe sich mit

³³ Voßkamp 2016, 137.

³⁴ Vgl. hierzu Renz 2018, 132–133.

³⁵ Vgl. Burschel 2008.

³⁶ Der Frage, wie dominant der Raum gegenüber der Zeit denn tatsächlich bei Morus ist, müsste gesondert nachgegangen werden. Wenn sich – wie hier nur vermutet werden kann – zeigen ließe, dass die Idee der Utopie als Zukunftsentwurf keineswegs die einzige Form utopischer Zeitlichkeit darstellt und dass vor allem die Kontinuität und Eigengeschichtlichkeit der Inselkultur *Utopia* als Heterochronie aufzufassen wäre, müsste der Befund zur Verzeitlichung generell überdacht werden. Zu Bacon in dieser Hinsicht, siehe Queiser in diesem Heft.

³⁷ Renouvier 1867.

Bloch als Antizipation beschreiben; als Ausgriff auf die Weiten der Possibilitäten, die mit dem Zeichen von Zukunft versehen werden.³⁸ Die Utopie, die so durchaus von konservativer Lesart als säkularisierte Prophezeiung oder gar als Drohung verstanden werden kann, nimmt die Deplatzierung der Gattung beim Wort: Was überhaupt noch nicht zum Gegenstand einer Besichtigung hat werden können, präsentiert sich hier im Modus eines nachträglichen Berichts. Das macht die Un-Zeit des Un-Orts zur Projektionsfläche, die trotz der Übertragung vom Raum in die Zeit deren Relativität ausschöpfen will. Das nunmehr der Welt entthobene Utopische einer Zeitutopie bleibt aber der Gattungskonstitution darin treu, die narrativ konstruierte Kontinuität nicht nur nicht aus den Augen zu verlieren, sondern in Form einer sich noch erfüllenden Kohärenz zum Grundsatz zu erheben. Dass es hierin eben nicht nur um bloße Phantastik gehe, sondern um Entwürfe des Sozialen und des Politischen, deren Gültigkeit vom bloßen Umstand ihrer faktischen Fragwürdigkeit nicht berührt ist, erträgt die Übertragung vom Weltball auf die Weltgeschichte fast mühelos.

Dem Großnarrativ der zunehmenden Verzeitlichung im Zuge der Moderne und der Säkularisierung heilsgeschichtlicher Temporalität ist mit Vorsicht zu begegnen. So auch mit Blick auf die Geschichte der Utopie; wenn es sie, wie man annehmen darf, in anderer Form schon vor Morus Verwendung des Namens gegeben hat und wenn sie bis heute selbst möglich geblieben ist, so schließt sich die Frage an, ob der Übergang vom Raum zur Zeit tatsächlich eine so entscheidende Tendenz offenbart wie angenommen wird. Die Zeit der Utopie ist, wie ihr Raum, zunächst eine andere, und der Vorgriff auf die kommende, ideale Gesellschaft ist ebenso nachweisbar in einer verzeitlichten Zeit als ihr Widerpart, die Transposition ins Historische und damit bereits Vergangene. Was übrig bleibt, ist der Anspruch ans Ideale, der sich von der Ambivalenz von Utopia emanzipiert zu haben scheint. Mercier, aber auch schon Campanella und Bacon scheinen nicht so unentschlossen wie Morus es war, wenn man ihre Texte auf ihren Gehalt und ihre politisch-soziale Schlagkraft hin befragt: Utopisches zeigt kein reines Können, sondern ein impliziertes Sollen.

Die Geschichte der Utopie ist also die Geschichte einer doppelten Transformation. Die Übertragung einer kontrafaktischen Gegenwelt auf einen möglichen und erwünschten Neuentwurf von Politik und Gesellschaft hat die Negation im Herzen des Titels in eine Aufforderung verwandelt. Das Utopische ist nicht das Negierte, sondern das Wünschenswerte, dort, wo Morus noch nur hoffen wollte. Es ist nicht die bloße Auslagerung auf die Zukunft, sondern die Einforderung einer kommenden Umsetzung, die sich an die utopischen Narrative bindet. Das Utopische setzt so der Negation im Gattungsnamen, die sich auf das bloß Mögliche beschränkte, das positive Projekt einer Menschheitsreise in die Zukunft entgegen; wenn man die Narration als Aufforderung und als historische Aufgabe versteht, wird die Möglichkeit nicht einer Verzeitlichung, sondern Verwirklichung unterstellt. Hat man so die Negation im Namen über die Konsolidierung des Begriffs vergessen? Hat man in der Übertragung das Bildliche des Kunstworts verwischt? Oder kann man nicht vielmehr sagen, dass Morus nur das auf den notwendigen Namen gebracht hat, was schon längst ein inhärenter Teil kultureller Praxis war?³⁹ Es spricht einiges dafür, den alten Namen Utopie

³⁸ Zu Blochs Begriff der Antizipation und seinem Verhältnis zur Utopie, vgl. den Beitrag von Lea Fink in diesem Heft.

³⁹ Ein allgemeineres Utopisches jenseits einer bestimmten literarischen Gattung oder Tradition lässt sich durchaus ohne Rekurs auf Morus' Text beschreiben. Auch wenn es retrospektiv so scheinen mag, als wäre *Utopia* ein Nachklang einer vielfältigen Geschichte utopischen Denkens und Schreibens, in dem die Charakteristika erst zusammenfinden sollten, ist die Transposition *avant la lettre* gleichermaßen möglich

unter Katachreseverdacht zu stellen, und die ‚Utopieforschung‘ scheint ihn in ihren Beschreibungen der Transformation der Gattung, wenn es denn eine ist, unter der Hand zu bestätigen. Die Negation hat ihr Nachleben im pejorativen Begriff des ‚bloß Utopischen‘ und folglich Irrealen, Abwegigen und -seitigen beibehalten, der immer dann in Anschlag gebracht wird, wenn es jemandem einfällt, die Machbarkeit und Notwendigkeit anderer Orte und ihrer Einrichtungen ins diskursive Spiel zu bringen. Für die politische Utopie der Moderne ist es eben das, was die Verzeitlichung so bemerkenswert gemacht hat; die Zukunft ist nicht weit genug entfernt, und man rückt die Möglichkeiten ferner Inseln verhängnisvoll nahe, wenn man sie als Entwurf einer nun auch machbaren Zukunft in die eigene Nachbarschaft verlegt. Damit ist die Verlagerung in die Zeit, die Koselleck beobachtet, kein bloßer Wechsel im Medium, sondern Ausdruck einer allgemeinen Temporalisierung und Politisierung der Moderne, deren politische Folgen Kosellecks Gesamtwerk kritisiert. Gerade darum ist temporalisierte Utopie für Koselleck verhängnisvoll; ihr Versprechen von pragmatischer Erreichbarkeit des Geschichtsziels verkehrt sich schicksalhaft ins Gegenteil:

Indem eine machtfreie Gesellschaft entworfen wurde, kamen diejenigen Regulationsmechanismen in Gang, die gleichsam gewaltfrei funktionieren müssen, um überhaupt Ordnung aufrechterhalten zu können. Sie waren identisch mit Terror: durch Bücherverbrennung, Selbstbeschuldigung, Feindbezeichnung und Unterwerfung unter eine scheinbar innere Moral, die auch auf das Schafott führen konnte. Genau dies ist eingetroffen. Alles, was Mercier vorausgesagt hat, positiv gedacht, hat sich im negativen Sinn erfüllt. Denn die Beschreibung eines Terrorsystems, das er mit positiven Vorzeichen gesehen und versehen hat, ist rundum applikabel auf das, was 1793/94 geschehen ist.⁴⁰

Koselleck hatte dieses Verhältnis unfreiwilligen Umschlagens ins Negative schon früher in seiner Dissertationsschrift als Grundzug einer „Peripetie“ der Spätaufklärung und der Moderne beschrieben.⁴¹ Seine späteren Texte zur Utopie setzen den Grundgedanken von Kritik und Krise fort – die Umsetzung emanzipatorischer und idealer utopischer Potentiale in Literatur und Denken zieht unweigerlich gerade ihre Durchsetzung mit den Mitteln des *terreur* nach sich. Die Verlagerung in die Zeit und in die Zukunft bestimmt die Gegenwart utopischer Rezeption zum Schauplatz ihrer Realisierung und sie realisieren das Beschriebene ‚mit negativem Vorzeichen‘. Die Programmatik, nicht die Exotik gibt der Utopie ihre politische Bedeutung, die dann, so Koselleck, in die Verunmöglichung ihrer selbst umschlagen muss. Das Fabulieren von besseren Lebensformen als den gegenwärtigen wird so unter der Hand ein Abbau an Kritik, ja führt vielmehr, so Koselleck weiter, zu ihrer „Entartung“, in der die grausame „Herrschaft der Utopie“ nicht mehr Einspruch erhebt, sondern sich totalisiert.⁴²

Es bleibt fraglich, ob Kosellecks Gattungs- und Begriffsgeschichte dem Denken der Utopie gerecht wird, und ob eine Textform, die ihren Ursprung im Humanistenwitz genommen hat, derart verheerende und unfreiwillige Effekte hat zeitigen können, wie Koselleck es nahelegen scheint. Die Negation, die im Namen anwesend war, mag auf dem Weg in eine gestaltbare Zukunft vergessen worden sein, aber das

und sinnvoll. Die selbst schon topische Rückübertragung auf Autoren der Antike, allen voran Platon, ist von Morus' Intertext selbst gedeckt; vgl. Saage 1988. Jüngere Publikationen wie Karma Lorchies *Nowhere in the Middle Ages* haben dem Risiko des Anachronismus getrotzt und Utopisches in der Literatur vor Morus befragbar gemacht. Lorchie 2016.

⁴⁰ Koselleck 2006, 259–260.

⁴¹ Koselleck 2013, 108.

⁴² Ebd., 157.

politische Moment der Erzählungen von Orten aus Distanz, ob in der Zeit oder im Raum, bleibt daran gebunden, dass die utopischen Un-Orte aus einer Negation entspringen. Ob dies nur im Zustand von mangelnder Konkretion und noch offenem Ausstand allein zu begreifen ist, oder ob die Utopie als Heterotopie sich nicht doch in ihrer Transgression selbst genügt, ohne das Jenseitige darum schon zu bejahen oder dringlich einzufordern, bleibt mit Blick auf die Abwesenheit der Utopie, auf die oft proklamierte Unmöglichkeit von Utopien, zu entscheiden.

Ansichten der Idylle

Die Analogie zur Idylle lässt sich nicht nur deshalb ziehen, weil auch hier ein weicher Gattungsname vor allem Chrono- und Heterotopoi, liebliche Orte und ersehnte Plätze, bezeichnet. Idyllen sind, formal betrachtet, der Utopie ähnlich: Auch hier sind es Kleinformen, insofern die Idylle als Gattungsname veranschlagt werden kann, oder aber Einlassungen innerhalb größerer narrativer Zusammenhänge, die man betritt, indem man ihre Grenzen passiert. Die Bereiche der Idylle und die Bereiche der Utopie schließen sich gegen ihr Außen ab und verlangen nach einer Erzählung, die diesem Reservatscharakter Rechnung trägt. Ob beispielsweise das Grimm'sche Schlaraffenland idyllisch oder utopisch zu begreifen sei, lässt sich bloß anhand der Formalia nicht entscheiden und liegt vielleicht mehr auf Seiten der Rezeption.⁴³ Aber nicht nur diese Familienähnlichkeit weist Parallelen auf, auch in der Begriffsgeschichte lässt sich eine vergleichbare Gerinnung zum Begriff beobachten. Idylle stammt ebenfalls aus dem Griechischen, allerdings aus authentischeren Quellen als Morus' Neologismus, und ist ein Derivat von *eidos*, das nicht anhand von Negation, sondern von Verkleinerung gewonnen wurde – *eidyllion* ist ein Diminutiv und ließe sich am besten als Förmchen, Bildchen, Gedichtchen usw. übersetzen.⁴⁴

Gerade das „Bildchen“ nun hat es den Etymolog*innen der Idylle angetan; was läge näher, als die anmutige und ungestörte Weidelandschaft Arkadiens als poetische Umsetzung eines Postkartenmotivs oder einer Landschaftsstudie zu verstehen, und die Idylle so als Bild einer Ansicht für den ungestörten Blick zu begreifen? Der Umstand, dass dieser allzu passende Name zwar historisch zweifelhaft ist, sich aber hartnäckig in der Literatur gehalten hat, zeugt davon, dass die Verbindung von idyllischer Dichtung und bildlicher Darstellung eine Formannahme zum Ausdruck bringt, die sich angeboten hat. Die Verniedlichung als Verkleinerung oder, in Jean Pauls Worten, als Beschränkung zu verstehen, eröffnet einen Blick auf die Idylle, der zwar Ähnlichkeiten mit dem Grenzregime utopischer Eilande hat, aber sich doch von ihm unterscheidet. In der *Vorschule der Ästhetik* heißt es in der Diskussion um die Schwierigkeiten der Dichtung, das Glück darzustellen:

Wenigstens eine kleine epische Gattung haben wir, nämlich die Idylle. Diese ist nämlich epische Darstellung des Vollglücks in der Beschränkung. [...] Die Beschränkung in der Idylle kann sich bald auf die der Güter, bald der Einsichten, bald des Standes, bald aller zugleich beziehen. Da man sie aber durch eine Verwechslung mehr auf Hirten-Leben bezog: so setzte man sie durch eine zweite gar in das goldene Alter der Menschheit, als ob dieses Alter nur in einer nie rückenden Wiege

⁴³ Der Schlaraffenland-Topos wird bspw. von Jablonski 2019, 337 auf Vergils Arkadien zurückgeführt, lässt sich aber in seinem Glücksversprechen auch als utopischer Traum begreifen. Vgl. Richter 1984, Frenzel 2008.

⁴⁴ Vgl. Dierse 2001. Vgl. Böschstein-Schäfer 1967, 2ff.

und nicht ebensogut in einem fliegenden Phaetons-Wagen sich bewegen konnte. Wodurch ist denn bewiesen, daß das erste, das goldne Alter der Menschheit nicht das reichste, freieste, hellste gewesen?⁴⁵

Die Idylle, die Jean Paul auf Theokrit und Voß zurückführt, ist die Kunst, Grenzen zu setzen⁴⁶ – denn die Darstellung von Glück, das immer auch eine gewisse Konstanz einschließt, widerstrebt der literarischen Form. Ist das ‚Vollglück‘, an dem kein Grad mehr fehlt, einmal erreicht, ermüdet seine Darstellung allzu schnell. Folglich muss es in anderer Form als in epischer Breite oder tragischer Tiefe repräsentiert werden. In diesem Sinne mutet Jean Paul keineswegs dem fehlgedeuteten Gattungsnamen zu viel zu – die Verkleinerung der Bezeichnung wird vielmehr von der grammatischen in die formale Ebene enthoben und löst das Darstellungsproblem, das die *Vorschule* diskutiert. Die Beschränkung betrifft sowohl den literarischen Umfang – als Forderung einer spezifischen *brevitas* – als auch des Charakters des dargestellten Glücks und der ‚Höhe‘, in der es gezeigt wird.⁴⁷ Die Idylle ist die exemplarisch kleine Form, insofern es ihr allein gelingt, die Mitfreude am Labenden und Ungetrübten, am ‚blauen Himmel‘, zu schildern.⁴⁸

Man kann davon ausgehen, dass Jean Paul nicht nur die Gattungsgeschichte, sondern auch den *telling name* der Idylle bedacht haben wird, als er mit dieser Minimaldefinition beschrieb, wie Glück in die Literatur kommt. Die Beschränkungen teilt sich die Idylle mit der Utopie, es muss Grenzen geben, sowohl der intradiegetischen Darstellung des Chronotopos als auch in Form und Umfang der Erzählung selbst, und Form und Inhalt greifen hier, ähnlich den umhegten Inseln der Utopie, auf besondere Weise in einander. Die Kurzdichtung Theokrits hat hierfür wohl nur mittelbar Modell gestanden. Seine kurzen Texte aus dem ländlichen Leben stellen keine Querverbindungen her, die über den überschaubaren Rahmen einer kurzen Episode hinausweisen. Die Idylle, so die Fremdbezeichnung für seine Dichtung,⁴⁹ ist eine Form des Begnügens, die im Verringerungswort, das sich aus *eidos* bildet, auf seinen Namen kommt.⁵⁰ So wird die Namensstiftung selbst thematisiert, um anzuzeigen, dass man hier bislang um eine passendere Bezeichnung verlegen gewesen ist. Wie bei Ecker aus den Scholien angeführt wird:

Man muß wissen, daß εἰδύλλιον (‘Bildchen’) ein kleines Gedicht genannt wird, [abgeleitet] von εἶδος – die Schau [...]. εἰδύλλιον heißt es, weil es ein Abbild (εἶδος)

⁴⁵ Jean Paul, SW I/5, 257–262. Zu den Implikationen des Goldenen Zeitalters vgl. Jablonski in diesem Band.

⁴⁶ So etwa Kluger 2015, 245: „Ähnlich wie beim Fernglas, das die Ränder oft unscharf und verzerrt abbildet, verschwimmen in der Imagination die Grenzen zwischen Realität und Fiktion. Diese Technik der Grenzziehung und Grenzdifffusion ist für Jean Pauls Idyllik charakteristisch.“

⁴⁷ Hier kann nicht auf die Höhen und Tiefen der Idyllen- und, vor allem, der Idylliker-Theorie der *Vorschule* eingegangen werden; dass Jean Paul der Idylle weniger als literarischer Gattung denn als ästhetischer Kategorie, in Ausgang vom idyllischen Charakter des Dichters, nachgeht, transponiert die paradigmatische Beschränkung von einer des Textes auf diejenige des Autors; Simon 2009, 71: „[...] ein Idylliker ist ein Mensch, der sich wie ein Tier auf eine beschränkte Sphäre (Herder), auf einen Empfindungskreis (Reimarus) oder auf eine *sphaera sensationis* (Baumgarten) reduziert.“

⁴⁸ Simon 2009, 71.

⁴⁹ Die Forschungsliteratur zur Idylle verweist hier immer wieder auf dieselben Stellen; zur Orientierung, siehe Dierse 1976, wo es einleitend heißt: „Das griechische Wort εἰδύλλιον ist noch nicht bei Theokrit belegt, sondern erst in den Scholien zu Theokrit (antiken Kommentaren, frühestens im 1. Jh. v.Chr.), und wird dort nur auf ihn bezogen. Es muß jedoch schon vorher existiert haben, da man bereits mehrere etymologische Deutungen aufzählt.“ Vgl. ferner Jablonski 2019, 25–26.

⁵⁰ Böschstein-Schäfer 1967, 2.

einer Rede ist [...]. εἰδύλλια heißen so von εἶδειν – ähnlich sein, denn die Reden entsprechen den Personen. Warum betitelt man diese Gedichte nicht als Dialoge – denn in einigen von ihnen unterhalten sich Personen miteinander – wie auch die Werke Lukians? Der Dichter wollte nicht immer wieder verschiedene Überschriften darübersetzen, sondern eine, die auf alle seine Gedichte paßt. Denn auch das narrative, das dramatische und das gemischte Gedicht sind Abbilder einer Rede, und deswegen betitelten sie sie mit εἰδύλλια.“ Die Deutung von εἶδος als eine dem Gemälde analoge Abbildung der Wirklichkeit statt als Abbild einer Rede, wie es der Scholiast versteht, ist wohl verantwortlich für die lange Zeit unterstellte und im Rahmen der *Ut-pictura-poesis*-Doktrin eine wichtige Rolle spielende Bedeutung ‚kleines Bildchen‘. Ebenso wird schon die antike Rezeption der Gedichte Theokrits, die sich hauptsächlich auf eine Gruppe von Hirtengedichten innerhalb der ‚Idyllen‘ stützt, dem Begriff nicht gerecht, da dieser allgemein ein kleines Gedicht unbestimmten Inhalts bezeichnet.⁵¹

Der Begriff beginnt schon in den Scholien, ein Eigenleben zu führen, und formiert sich anhand einer Notlage, einen passenden Übertitel für die Kleinformen Theokrits zu finden, der nicht auf eine einheitliche Gattung zu bringen ist. Am Maßstab der mimetischen Nähe, der Ähnlichkeit, gewinnt man den Oberbegriff *eidos*, Schau und Abbild, das die Dichtung darstelle. Die Idylle taucht hier nicht im Singular auf, sondern ist gerade als Sammlungsname zu verstehen. Die kleinen Formen von Theokrits Gedichten werden – mit Blick auf ihre unterschiedlichen Ausgestaltungen, Gattungsmomente und ihre Inhalte – als lyrisches Panorama diverser Abbilder gefasst, die lediglich Ansichten momenthaft eingefangen haben. Wie Eckers Kommentar zeigt, handelt es sich beim Diminutiv um eine rein formale, wenngleich für Theokrit notwendig gewordene Prägung: die ‚Förmchen‘ können das Bündel der *Idyllen* handhabbar machen, sie stiften einen kleinsten gemeinsamen Nenner unter der Formfülle, indem sie die Abbildfunktion der Dichtung zentralisieren. Das Missverständnis, statt eines Abbildes von Rede eher das ‚Bild‘ einer Szene erkennen zu wollen, hat wahrscheinlich den Grundstein für die ‚kleinen Bilder‘ gelegt, die sich bis ins zwanzigste Jahrhundert als Bild der Idylle selbst verfolgen lassen.⁵²

Der Diminutiv belässt es dabei, dass hier Formen und Szenen in Miniatur gesammelt werden. Die Idylle nach Theokrit ist eine Mischform, in der ekphrastische, dramatische, lyrische und narrative Momente ineinandergreifen, um eine kleine An- oder Aussicht zu erzeugen. Der narrative Rahmen wird dabei ebenso eng gesteckt wie die Dynamik der Szenen, und dies in Auseinandersetzung mit Form und Inhalt: Epische Held*innen in heroischem Hexameter, wie man es von Homer gewohnt ist, werden in Alltäglichkeiten und Kleinigkeiten wiederaufgeführt und aus den großen Erzählzusammenhängen der Epen in kleine, nachgerade „bürgerliche“ Szenen hin aufgelöst.⁵³ Theokrit entwirft so ‚Bilder‘ oder vielmehr Ansichten, die weniger aus narrati-

⁵¹ Ecker 1998. Er übersetzt aus Wendel 1966, 5.

⁵² Bickel 1941, 36: „Für die Benennungsweise der Theokritischen Gedichte εἰδύλλια ist es bekannt, daß in ihr vor der byzantinischen Zeit noch keineswegs die Bedeutung einer im Kleinen und Ländlichen sich auslebenden Genredichtung im Sinne des gegenwärtigen Begriffes „Idylle“ enthalten ist. Erst aus der Natur der Artstücke, der εἰδύλλια der bukolischen Dichtung, ist der moderne Sinn „Idyll“ nachträglich erwachsen. „Sicut singula Pindari carmina εἶδη sunt“, sagt Wilamowitz, *Buc. Gr.* (Oxford 1905) S. III mit Recht, erhielten die als Einzelgedichte in den Bibliotheken des Altertums umlaufenden kleinen Dichtungen Theokrits die Benennung εἰδύλλια.“

⁵³ So sieht es etwa Stanzel 2015, 17, wo es weiter heißt: „In dieselbe Richtung weisen die anderen Gedichtgruppen, da Theokrit hier dichterisch neue Wege beschreitet und das Epos sowohl inhaltlich als auch formal mit Neuem, vielleicht auch diametral Entgegengesetztem konfrontiert. So stellt er kleine Leute in den Mittelpunkt, verbindet formal mit dem *Epos* den *Mimos* und nimmt damit eine sublitterarische Form in die höhere Dichtung auf. Daher sind die Gedichte Theokrits in der formalen Grundausrichtung auch

ven als aus dramatischen und ekphrastischen Momenten bestehen.⁵⁴ Die Sammlung von Kurzgedichten gibt einen Einblick in dasjenige, was von den großen Erzählungen übergangen wurde, ins Kleine, das in der Summe als „Gegen-“ oder „Parallelwelt“, die sich allerdings als Heterotopos selbst genügt; anders als in der utopischen Literatur, wenngleich doch ähnlich wie im Fall von Morus' *Utopia*, geht es hier um nicht nur Abseitiges, sondern Andersartiges im Verhältnis zu dem, was sonst über die Sammlung und die lyrische Inszenierung einen Eingang in den Kanon der Literatur findet.⁵⁵ Für Theokrit wurde es so möglich, abseits der Dichtung im Stile Homers und Pindars eine eigenständige Sprache zu finden.

Idyllische Bildchen und ihre Rahmen

In der Beschränkung liegt zunächst eine Befreiung, noch nicht das Glücksversprechen, das die Rezeption hierin erkennen wird; Idyllen sind ebenfalls nicht grundsätzlich Eutopien. Die frühen Schäfer- und Hirtengedichte bei Theokrit haben keinen Anteil an der Darstellung einer idealen Vorzeit – diese war ja auch schon reichlich durch die Dichtung besetzt – oder eines idealen Ortes, an dem Bedürfnisse erfüllt und Sorgen beseitigt sind. Theokrit zeigt uns vielmehr das Gegenteil: Unglückliche Liebende und von der monotonen Arbeit ermattete Schäfer finden in der Landschaft, die sie umgibt, nur wenig Trost, und auch die derben sexuellen Szenen bieten sich keineswegs einer typisierenden Überhöhung an. Die kleine Form ist vielmehr selbst ihr Gegenstand. Der Philologe Mark Payne geht davon aus, dass in dieser hellenistischen Dichtung und damit in der Idylle die Fiktion als eigenständige Kategorie der Literatur erst eingeführt wird, weil die Idylle weder mit dem Mythos, noch mit der Geschichte in eins zu setzen ist.⁵⁶ „Mythische Welt und Hirtenwelt sind keineswegs deckungsgleich“, so Stanzel weiter, der gerade darum in der Selbstthematizierung der Dichtung einen Teil der „Arbeit am Mythos“ selbst erkennt.⁵⁷ Theokrits Hirten sind nicht nur selbst die Schäfer-Dichter, die in Wettstreiten – in vielen Fällen in dramatischer Dialogform⁵⁸ – zueinander treten und aus dem bescheidenen, eingeschränkten Rahmen ihrer Lebenswelt das Material für den Gesang gewinnen. Sie kommentieren ihre Randständigkeit zum literarischen Kanon und zur restlichen Welt, indem sie in ihren spezifischen kleinen Formen kompetitiv im Inneren von einer von Theokrits „Idyllen“ dieselbe Form wiederholen. In einigen von Theokrits Gedichten findet sich so das

eher dramatisch als narrativ, wiewohl hier natürlich ein ganzes Spektrum, das sich zwischen den genannten Polen bewegt, geboten wird.“ Dies deckt sich mit den Betrachtungen Bachtins, auch wenn dieser behauptet, dass „die Idylle strenggenommen keinen Alltag [kenne].“ Bachtin 2014, 161. Für ihn, der vielmehr am Idyllischen im Roman denn an der Idylle selbst interessiert ist, ist deren Idealisierung und damit Apotheose gerade des Alltäglichen, der „grundlegenden Realitäten des Lebens“ (ebd.) vorherrschend.

⁵⁴ Payne 2007, 93: “[...]Theocritus has turned the Homeric rustics’ disguise into deliberate theatricality; while Homer’s characters are revealed in the course of the poem to be other than what they seem, Theocritus’ herdsmen consciously experiment with personae.” Zur Ekphrasis im Verhältnis insbes. zu Theokrit, vgl. hierzu auf Kirschbaum 2018, 296, der von einer sich „ekphrastisch konstituierenden Idylle“ ausgeht und erläutert: „Die der Ekphrasis inhärente Reflexivität, in der die Sekundarität der ekphrastischen (Re-)Vision zum Vorschein kommt, offenbar indirekt das Autoreferenzielle und Autoreflexive der Idylle.“ Vgl. ferner Goldhill 2001.

⁵⁵ Stanzel 2015, 21: „Nach den bislang zur Diskussion gestellten allgemeineren Überlegungen ergibt sich für die von Theokrit entworfene Hirtenwelt, dass diese als eine Art dichterische Parallelwelt gezeichnet ist. Gerade im Lichte der späteren Entwicklung des Idyllischen sollte festgehalten werden, dass diese Gegenwelt in keiner Weise mit Vorstellungen einer idealen oder utopischen Welt gleichgesetzt werden kann.“

⁵⁶ So die Grundthese seines *Theocritus and the Invention of Fiction*, Payne 2007. Siehe auch Payne 2001.

⁵⁷ Stanzel 2015, 28, 31.

⁵⁸ Vgl. zur Dialogform Stockhammer 1993.

Idyllische im dargestellten Dialog vervielfacht und eingefaltet. Das „Erntefest“ beispielsweise ist zwischen zwei anderen Wettbewerben, denjenigen zwischen Damoitas und Daphnis (Id. 6) und Daphnis und Menalkas (Id. 8), eingefasst; in Idylle 7 sehen wir den ungenannten Erzähler (wohl als Theokrit aufzufassen) und den Schäfer Lykidas ebenfalls in einem zufälligen Dichterwettstreit. Diese Form von Selbstreferentialität der Idylle geht hier mit einer eigenen Selbstbestimmung im Diminutiv einher, die Theokrit dem Hirten in den Mund legt. Dieser leitet in den Versen 50f. seinen eigenen Beitrag mit den Worten ein, man soll nun hören, was für ein „Liedchen [*melydion*], so jungst [er] über den Bergen gedichtet“⁵⁹ habe. Somit findet Theokrit mit dem „kleinen Lied“ einen eigenen Begriff für die Miniaturen seiner Idyllen. Tatsächlich beinhaltet das Erntefest drei solcher Lieder, von denen zwei von der Wettbewerbsszene gerahmt sind, um dann jenseits der dramatischen Konfrontation in eine Ekphrasis durch den Erzähler zu münden. Erst dieser Abschluss setzt, wie man es von der Idylle erwarten würde, in beispielhafter Weise durchaus das süße und störungsfreie Landleben nach vollbrachter Ernte ins Bild (Id. 7):

Eukritos doch und ich, als wir nun bei Phrasidamos
 Ein uns gestellt mit dem schönen Amyntichos, streckten behaglich
 Uns auf schwellende Streu von Blättern des würzigen Mastix
 Und auf Weinlaub, frisch aus den Reben geschoren, darnieder.
 Aber uns über den Häuptern erzitterten dicht an einander
 Pappeln und Ulmen, und laut aus der Grotte der Nymphen herunter
 Strömend erklangen uns nahe die Schwalbe geheiligten Wassers. [...]
 Birnen zu unseren Füßen, zu Seiten uns kugelten Aepfel,
 Weithin geschütteter Menge; hinab von duftiger Pflaumen
 Schwerem Gewichte gezogen am Boden hin schwankten die Zweige,
 Und vierjähriger Kitt ward oben gelös't von dem Fasse.
 O ihr kastalischen Nymphen, das Haupt des Parnassos bewohnend,
 Hat in der felsigen Höhle des Pholos je einen Becher
 Solchen Getränks vor Herakles gesetzt der bejahrete Cheiron?
 Hat den gewaltigen Hirten am Ufergestad' des Anapos,
 Welcher die flüchtigen Schiffe mit Bergen bewarf, Polyphemos,
 Solcherlei Nektar vermocht in den Hürden der Schafe zu tanzen,
 Wie ihr Trunk, o Nymphen, gemischt habt an der Demeter
 Tennebeherrschendem Altar? [...] ⁶⁰

Sinn, Zweck oder gar Absicht dieser süßlichen Schilderung lassen sich nur schwer festmachen – die erste Hälfte kleidet die erwartete Feier in detaillierten Beschreibungen aus, indem sie die Annehmlichkeit aus der Dichterperspektive ausbreiten. Theokrit entfaltet ein Panorama unterschiedlicher Sinneseindrücke aus einer freundlichen Natur, die ihn und seine Begleiter umgibt und einlullt, während sie untätig und genießend inmitten der Szene platziert werden. Die Statik der Atmosphäre schlägt dann in der zweiten Hälfte nicht in Geschäftigkeit, sondern in Überhöhung um. Das Preislied auf den vierjährigen Wein, der zum Fest gereicht wird, übersteigt die Gemütlichkeit der Landschaft ins Mythische und hierarchisiert die Sinneseindrücke. Hier

⁵⁹ V. 51. Vgl. hierzu Schmitt 2015, 6: „In den Thalysien z.B., dem 7. Idyll, singt der Hirtendichter Lykidas ein Lied, 8 von dem er sagt, es sei ein kleines, sorgfältig durchgearbeitetes Gedicht (V. 50f.), kein Riesenswerk, in dem Riesengegenstände aufeinandergetürmt seien (V. 45–48).“

⁶⁰ Theokrit 1883, 59. Die eigenwillige Versübertragung stammt von Friedrich Notter und Eduard Mörike. Auch wenn Letzterer wohl nicht für die Übertragung des Erntefests verantwortlich gewesen ist (wohl aber von Idylle 6 im selben Band), ist die Auseinandersetzung mit Theokrit sicher in seiner eigene Idyllen-Dichtung (etwa die kurze „Wald-Idylle“ [1837] oder die längere *Idylle vom Bodensee* [1846]) wiederzuerkennen. Vgl. Middleton 1969.

reicht die bloße Beschreibung der Landschaft nicht hin, hier muss Theokrit Anleihen bei den Musen und bei der homerischen *Odyssee* nehmen, um den Eindruck einzufassen. Während die Süße des Augenblicks idyllischer Freude sich in der bloßen dichterischen Rekonstruktion der Natur erfassen lässt, braucht es für die Süße des Weines, um den es letztlich gegangen ist, kanonische und religiöse Weihetöne.

Ob es sicher hierbei um einen ironischen Bruch handelt oder um einen Wechsel des Registers, der sich nahtlos an die Szenerie anfügt und das Kurzgedicht einfach in höherem Tonfall enden lässt als es begann, ist in der Rezeption umstritten.⁶¹ Die Berufung auf Polyphem, dessen Evokation als mythische und literarische Gestalt des Grauens und der Gefahr sich nur mäßig in das Bild der Eintracht und des Genusses einfügen lässt, spielt auf dessen eigenen Gesang an, der in der 11. Idylle das Liebesleid um Galatea lindern soll. Die Entscheidung, die Anbindung an homerisches Personal nicht nur nicht zu scheuen, sondern prominent ins Bild zu setzen, mag inhaltlich Ausdruck einer Arbeit am Mythos sein, lässt sich aber auch formal als Ausdruck der (selbst paläonymischen) Dichtungskonzeption der Kleinform verstehen: Die bloße Anführung alter Namen, denen das Echo ihrer Tradition und Mythologie anhaftet, kann in den engen Grenzen der Idylle leichter erfolgen, insofern sich die Dichtung in den Miniaturen und Dialogfragmenten eine eigene, Neubegründete Ausdrucksform gewonnen hat, die von den Ansprüchen der höheren Gattungen – Epos und Hymne, vielleicht auch Tragödie – frei ist.⁶² Es sind hier ja nur Ausschnitte, Episoden, Momentaufnahmen, die Theokrit versammelt, und ihre literarische Gemachtheit – ob nun aus innigster Überzeugung, sich auf den Zyklopen berufen zu müssen, oder mit ridikulisierender Tendenz – zeigt sich in der Miniatur. Die Natürlichkeit, die Theokrits Gedichte anstreben, ist nicht das Ergebnis einer realistischen Draufsicht auf die Unverstelltheit einer ersten Natur, sondern das Ergebnis eben der Entscheidungen, einen begrenzten Blick einzufassen; die Idylle zeigt eine beruhigte und umhegte Natur.

Der Umgang mit der Natur, den Theokrit seinen Hirten zuschreibt, zeugt nämlich von demselben *phōnos*, derselben ästhetischen Durchgestaltung bis ins kleinste Detail, die er sie für ihre Gedichte in Anspruch nehmen lässt. Denn die Natur der bukolischen Gedichte Theokrits ist nicht die Natur als Natur überhaupt – etwa in ihrer Freiheit von jeder Art Künstlichkeit –, es ist auch nicht die erhabene, große Natur (so wenig wie die Dichtung große, erhabene Dichtung ist), sondern es ist der ‚locus amoenus‘, und zwar in einer vom Menschen mitgestalteten Form.⁶³

Die Natur, aber auch das vermeinte Glück der Idylle müssen nicht gefunden, sondern allererst erzeugt werden; die Form operiert anhand des Ausschnittes aus einem Ganzen, der nur dann als abgeschiedene Eintracht funktionieren kann, wenn er sich

⁶¹ Schmitt 1989 verwehrt sich vehement gegen die Lesart, Theokrits Landidyllen seien von einer persiflierenden Tonart getragen und als ironische Invektiven zu verstehen. Er widerspricht dabei in erster Linie Bruno Snell, der in den Idyllen mehr Spannung und Widersprüchlichkeit erkennen will; Snell 1944, 27: „Aber bei Theokrit geschieht das im schalkhaften Spiel, – die Dissonanz zwischen dem Bukolisch-Primitiven und dem Großstädtisch-Literarischen bleibt immer spürbar – in eben diesem Widerstreit liegt der Witz.“

⁶² So beschreibt Effe 2013, 247, für Theokrit und seine Zeitzeugen, dass für sie „[...] die traditionellen Gattungen und Aussageweisen der griechischen Poesie überholt sind und daß eine anspruchsvolle moderne Dichtung, die sich nicht dem Vorwurf des Epigonenums aussetzen will, eigene Wege einzuschlagen hat: entweder durch die Schaffung ganz neuer literarischer Formen oder durch radikale Innovationen im Rahmen des überkommenen Gattungssystems. So entsteht während einer Generation – etwa in den Jahren 280 bis 240 v. Chr. – ein neues System poetischer Gattungen und Ausdrucksformen, das ungeachtet aller autorspezifischen Besonderheiten durch ein gemeinsames Merkmal gekennzeichnet ist: den bewußten Bruch mit der Tradition.“

⁶³ Schmitt 1997, 13.

abzugrenzen versteht – chronotopisch, diegetisch und formal quantitativ. Die Statik der kleinen Form korrespondiert mit ihrer eher ekphrastischen Struktur,⁶⁴ die mit der ‚Stillstellung‘ des Geschehens und dem Ausblenden von Störungen die Nähe zum ‚Bildchen‘ nahegelegt hat.⁶⁵

Die ‚Beschränkungen‘ der Idyllendichtung haben so die produktive „rezeptionsgeschichtliche Verengung“⁶⁶ auf eine rurale heile Welt beständigen Glücks und idealisierter Natürlichkeit wo nicht provoziert, so doch ermöglicht. Das Bedürfnis, im Reduzierten und Begrenzten eine Miniaturwelt als ‚kleines Bild‘ zu erkennen, das in der Draufsicht zum Träumen und Verweilen einlädt, hat den behelfsmäßigen Namen für das diverse Corpus Theokrits bildlicher oder verbindlicher genommen, als er je gewesen ist. Wenn ‚die Idylle‘ schon in Anschluss an ihre paradigmatische Bearbeitung durch Vergil zum Inbegriff idealisierender und typisierender Hirtendichtung wird, hat sie die zunächst formale Bestimmung inhaltlich aufzufassen begonnen; die ‚kleinen Bildchen‘ sind Bilder von Kleinem, von einem noch unberührten Urzustand des Menschen und von einer Unschuld, die in ihrer literarischen Einfassung ein Glücksversprechen einschließt.⁶⁷

Historische Verschleifungen und zeitliche Aussichten

Die Parallele zwischen Utopie und Idylle erschöpft sich nicht nur darin, dass in beiden Fällen eine sprachliche Operation in der Begriffsstiftung für eine Verfestigung der Bezeichnungen auslösend gewesen ist. Die Negation und die Verkleinerung tragen wesentlich zu dem bei, was Utopie und Idylle in der Folge von Morus und Theokrit leisten müssen. Wenn man hierin katachrestische Prozesse erkennen kann, so nur unter der Voraussetzung, dass es sich hierbei nicht um sprachliche Bilder handeln muss, die mit der Zeit ihre Plastizität eingebüßt haben und zu Abstrakta wurden. Vielmehr scheint das Gegenteil der Fall zu sein; der gelehrte Witz des Un-Orts und die behelfsmäßige Sammelbezeichnung für die Kurzdichtung wurden gerade ganz unmetaphorisch als Namen eingeführt, um erst in der Rezeption und Aneignung eine quasi-bildliche, weil vorbildliche neuere Bedeutung zugewiesen zu bekommen. „Idylle“ und „Utopie“ waren notwendige ‚neue‘ Namen, die in ihrem Alter erst verständlich machten, dass die beiden Motivkomplexe, Topoi oder schließlich Gattungen etwas auf den Begriff gebracht haben, dessen man bedurfte. Der Abstand zwischen den Idyllen Theokrits und den bürgerlichen Idyllen des achtzehnten Jahrhunderts in Deutschland einerseits

⁶⁴ Im Sinne von Goldhill 2007, 2, wo es heißt: „[E]kphrasis is designed to produce a viewing subject. We read to become lookers, and poems are written to educate and direct viewing as a social and intellectual process.“

⁶⁵ Siehe Weinelt 2013, 220: „Die Idylle ist also von Anfang an ein konstruierter Ort scheinbar primitiver Natur, eine ‚geistige Landschaft‘, wie Bruno Snell sie genannt hat. Konstitutiv ist zudem – und deshalb hält sich die falsche etymologische Herleitung des Wortes wohl schon so lange – die Darstellung einer ausschnitthaften Wirklichkeit, in der die Handlung beinahe ebenso stillsteht wie die Zeit.“

⁶⁶ Effe 2013, 245.

⁶⁷ Prominent vor allem bei Schiller 1962, 744–745: „Die poetische Darstellung unschuldiger und glücklicher Menschheit ist der allgemeine Begriff dieser Dichtungsart. Weil diese Unschuld und dieses Glück mit den künstlichen Verhältnissen der größern Sozietät und mit einem gewissen Grad von Ausbildung und Verfeinerung unverträglich schienen, so haben die Dichter den Schauplatz der Idylle aus dem Gedränge des bürgerlichen Lebens heraus in den einfachen Hirtenstand verlegt und derselben ihre Stelle vor dem Anfange der Kultur in dem kindlichen Alter der Menschheit angewiesen. Man begreift aber wohl, daß diese Bestimmungen bloß zufällig sind, daß sie nicht als der Zweck der Idylle, bloß als das natürlichste Mittel zu demselben in Betrachtung kommen. Der Zweck selbst ist überall nur der, den Menschen im Stand der Unschuld, d.h. in einem Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und von außen darzustellen.“

und zwischen der ironischen und ambivalenten *Utopia Morus'* und den prospektiven Entwürfen Merciers andererseits markiert die Geschichte eines Vorscheins oder einer literarischen Antizipation, die von den ‚Urtexten‘ und ihren schillernden Namen aus in die Rezeption hineinwirkt und an unseren Vorstellungen davon, was Utopie und was Idylle sei, nichts unverändert gelassen hat. Der Verweis auf die erst allmähliche Konsolidierung beider Namen und ihrer Gattungsspezifika unter Rekurs auf solche Urszenen soll dazu anregen, den Prozess produktiver Resignifikationen literaturhistorisch zu bedenken, wenn man nach dem Verhältnis der beiden fragt.

Die Frage nach ihrer Zeitlichkeit lässt Utopie und Idylle wieder auseinandertreten. Als literarische Leitbegriffe hat sich in die Verlagerung an andere Orte auch jeweils ein spezifisches Zeitverhältnis eingestellt. Während innerhalb der hellenistischen Literatur Theokrits Schreiben als Innovation und Erneuerung begriffen werden kann, ist die Idylle von Vergil an mit einer Urzeit, einem Unschuldstand vor der Geschichte amalgamiert worden, der ihre Statik und Be- als Überschaulichkeit mit dem Effekt eines zeitlichen Reservats identifiziert hat. Der Stillstand verspricht, hinter die Mühlen der historischen Entwicklungen und die Verwirrung ihrer Kontingenz zurückkehren zu können und wie die idealisierten Hirten mit einer noch unverstellten Natur in Einklang zu leben. Man müsste also auch im Fall der Idylle von einer ‚Temporalisierung‘ sprechen, die sich auf eine ideale Vor-Vergangenheit beruft. Auch wenn die Textzeugen für eine naiv-nostalgische Überhöhung des menschlichen Urzustandes selten sind, ist die Fortschreibung des Topos als Ausweg aus der Geschichte ein Verfahren, das auf die idyllische Eigenzeitlichkeit angewiesen ist. Jeder *locus amoenus* schließt ein Versprechen ein, dass eine Befriedung der Verhältnisse und ein Einklang mit dem Natürlichen wo er einmal möglich ist, es auch überall sein kann, und, vielleicht bedeutender, wo er es einmal *war*, er es auch wieder sein könnte.

Wenn die Idylle derart einer Vergangenheit als vergangener Möglichkeit gehört,⁶⁸ so liest sich vergleichend die Zukünftigkeit der Utopie mit anderem Akzent. Das bloß Planmäßige ihrer Realisierung und die nicht minder naive Teleologie der Umsetzung sind in gleicher Weise selten in den entsprechenden Texten zu finden; vielmehr wird hier die *contingentia futura* zum Residuum einer Transgression des Gewohnten. Wenn in der Idylle vor dem Eintritt in die Kulturgeschichte ein ‚schöner Ort‘ entdeckt werden kann, so will die ‚Zukunftutopie‘ denselben *danach* betrachtbar machen. Die Kopplung an diese Form von Zukunft als gleichermaßen Versprechen und Möglichkeit wird der Gattungsname „Utopie“ wohl auf lange Sicht nicht verlieren – ob sie darum aber auf die bloße Frage nach der Machbarkeit reduziert werden sollte, bleibt offen. Die Naivität beider literarischer Orte ist eine geteilte, die den Texten ebenso gehört wie ihren Lektüren; und die Brüchigkeit der Glücksversprechen, die man, wie an Morus und Theokrit gesehen, durchaus in ihnen finden kann, stellt auch die investierte Kontinuität in den Zeiträumen ihrer Transgressionen in Frage.

Literatur

- Becker, Rainer: Zwischen Utopie und Heterotopie In: Ders.: Thomas Morus' Utopia und das Genre der Utopie in der Politischen Philosophie. Karlsruhe 2010.
- Bickel, Ernst: Genus, Εἶδος und Εἰδύλλιον in der Bedeutung ‚Einzellied‘ und ‚Gedicht‘ (Zum Proömium der Ciris). In: Glotta 29/1/2 (1941), 29–41.

⁶⁸ Jablonski hat bereits darauf hingewiesen, dass die chronotopische Betrachtung der Idylle nach Bachtin um eine zukunfts offene, „elysische“ Dimension erweitert werden müsse (Jablonski 2019, 432–437. Siehe auch Jablonski in diesem Band).

- Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Staatstheorie. In: Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur 48/2 (1968-1969), 121–146.
- Böschstein-Schäfer, Renate: Idylle. Stuttgart 1967.
- Burschel, Peter: Dormir voilà donc notre félicité. Zu Louis Sébastien Merciers *L'An 2440*. In: Peer Schmidt, Gregor Weber (Hg.): Traum und res publica: Traumkulturen und Deutungen sozialer Wirklichkeiten im Europa von Renaissance und Barock. Berlin 2008, 373–383.
- Derrida, Jacques: Cogito und die Geschichte des Wahnsinns. In: Ders.: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a.M. 1997, 53–10.
- Dierse, Ulrich: Idylle. In: Joachim Ritter et al. (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 4. Basel 1976 Sp. 192–197.
- : Utopie. In: Joachim Ritter et al. (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 11. Basel 2001. Sp. 510–526.
- Dutton, Jacqueline, Lyman Tower Sargent: Introduction: Utopias from Other Cultural Traditions. In: *Utopian Studies* 24/1 (2013), 2–5.
- Ecker, Hans-Peter: Idylle. In: Gert Ueding et al. (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 4. Tübingen 1998, Sp. 183–202.
- Elliot, Robert C.: The Shape of Utopia. In: *ELH* 30/4 (1963), 317–334.
- Fantuzzi, Marco: Eidyllion. In: Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Manfred Landfester (Hg.): *Der Neue Pauly*. Reference Online 2006, 22 July 2022 http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e327330.
- Fokkema, Douwe: *Perfect Worlds: Utopian Fiction in China and the West*. Amsterdam 2011.
- Frenzel, Elisabeth: Arkadien. In: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart 2008 [1976], 27–37.
- Goldhill, Simon: The Naive and Knowing Eye: Ecphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World. In: Gregory Nagy (Hg.): *Greek Literature in the Hellenistic Period*. New York 2001, 213–240.
- Hagel, Michael Dominik: *Fiktion und Praxis. Eine Wissensgeschichte der Utopie, 1500-1800*. Göttingen 2016.
- Haverkamp, Anselm: Die wiederholte Metapher. Ambiguität, Unbegrifflichkeit und die Macht der Paläonyme. In: Gottfried Boehm et al. (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. Paderborn 2009, 183–202
- Heijkant, Marie-José: Die Darstellung des Reiseberichtes in den Briefen von Amerigo Vespucci an Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici. In: *Erkundung und Beschreibung der Welt*. Leiden 2003, Niederlande: Brill.
- Herz, Dietmar: Zwei Wahrheiten. Zur Interpretation von Thomas Morus' *Utopia*. In: *Der Staat* 32/1 (1993), 1–28.
- Höffe, Otfried: *Politische Utopien der Neuzeit: Thomas Morus, Tommaso Campanella, Francis Bacon*. Berlin/Boston 2016.
- Jablonski, Nils: *Idylle. Eine medienästhetische Untersuchung des materialen Topos in Literatur, Film und Fernsehen*. Berlin 2019.
- Jameson, Fredric.: *Utopia as Method, or the Uses of the Future*. In: Michael D. Gordin, Helen Tilley and Gyan Prakash (Hg.): *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility*. Princeton 2010, 21–44.
- Jean Paul: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Norbert Miller und Walter Höllerer. Frankfurt a.M. 2000. [=SW]
- Kirschbaum, Heinrich: Im Irrealis der Idylle. Die polnische Brueghel-Ekphrastik zwischen Zeugenschaft und Metapoetik. In: Yaraslava Ananka, Magdalena Marszałek (Hg.), *Potemkinsche Dörfer der Idylle*. Bielefeld 2018, 295–324.
- Koselleck, Reinhart: Die Verzeitlichung der Utopie. In: ders.: *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt a.M. 2000, 131–149.
- : *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. Frankfurt a.M. 2013.
- : *Zur Begriffsgeschichte der Zeitutopie*. In: ders.: *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*. Frankfurt a.M. 2006, 252–273.
- Lochrie, Karma. *Nowhere in the Middle Ages*. Philadelphia, Pa. 2016.

- Longxi, Zhang: The Utopian Vision, East and West. In: *Utopian Studies*, 13/1 (2002), 1–20.
- Middleton, Christopher: Theocritus through Mörike. In: *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 8/3 (1969), 398–406.
- More, Thomas, Desiderius Erasmus, und Hubertus Schulte Herbrüggen: Briefe der Freundschaft mit Erasmus / Thomas Morus. Übers., eingel. und komm. von Hubertus Schulte Herbrüggen. München 1985.
- Morus, Thomas: *Utopia*. Übers. Gerhard Ritter. Stuttgart 2012.
- Payne, Mark: Ecphrasis and song in Theocritus' ‚Idyll‘ 1. In: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 42/3 (2001), 263–287.
- : *Theocritus and the Invention of Fiction*. Cambridge 2007.
- Platon: *Politeia*. In: *Sämtliche Werke*, übers. Friedrich Schleiermacher. Hamburg 2006.
- Renouvier, Charles: *Uchronie (l'utopie dans l'histoire): esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*. Paris 1876.
- Renz, Tilo: Utopische Elemente der mittelalterlichen Reiseliteratur. In: *Das Mittelalter* 18/2 (2013), 129–152.
- Richter, Dieter: *Schlaraffenland: Geschichte einer populären Phantasie*. Köln 1984.
- Saage, Richard: Utopia als Leviathan. Platons *Politeia* in ihrem Verhältnis zu den frühneuzeitlichen Utopien. In: *Politische Vierteljahresschrift* 29/2 (1988), 185–209.
- Schmitt, Arbogast: Bukolik bei Theokrit – über den Ursprung einer europäischen Dichtungsgattung. In: Wolfgang Düsing, Hans-Jürgen Schings, Stefan Trappen and Gottfried Willems (Hg.): *Traditionen der Lyrik: Festschrift für Hans-Henrik Krummacher*. Berlin/Boston 2015, 3–14.
- : Ironie und Spiel bei Theokrit? In: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 15 (1989), 107–118.
- Simon, Ralf: Jean Pauls Idyllentiere oder Hermeneutik der Welt-als-Idylle. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 44 (2009), 63–80.
- Snell, Bruno: Arkadien, die Entdeckung einer geistigen Landschaft. In: *Antike und Abendland* 1/1 (1944), 26–41.
- Stockhammer, Robert: Theokrits Pharmazeutik der Liebe. In: *Compar(a)ison: An International Journal of Comparative Literature* II (1993), 163–178.
- Theokrit: *Idyllen*. In: *Theokritos, Bion und Moschos*. Übers. von Eduard Mörike und Friedrich Notter. Stuttgart 1883.
- Von Koppenfels, Werner: *Mundus alter et idem*. In: *Poetica* 13(1-2) (1981), 16–66.
- Voßkamp, Wilhelm: Fortschreitende Vollkommenheit: Der Übergang von der Raum- zur Zeitutopie. In: *Emblematik der Zukunft: Poetik und Geschichte literarischer Utopien von Thomas Morus bis Robert Musil*. Berlin/Boston 2016, 135–149.
- Waschkuhn, Arno: *Politische Utopien. Ein politiktheoretischer Überblick von der Antike bis heute*. Berlin, Boston 2003.
- Weiß, Ulrich: Francis Bacons *Nova Atlantis* (1627). Wissenschaft und Technik als Utopie. In: Thomas Schölderle (Hg.): *Idealstaat oder Gedankenexperiment? Zum Staatsverständnis in den klassischen Utopien*. Baden-Baden 2014, 121–140.
- Wendel, Carl: *Scholia in Theocritum vetera*. Leipzig [1914] 2011.
- Yoran, Hanan: More's Utopia and Erasmus' No-place. In: *English Literary Renaissance* 35/1 (2022), 3–30.
- Zambon, Nicola: Beobachtungen an Derridas Metaphorologie. In: *Bildbruch. Beobachtungen an Metaphern* 1 (2020), 9–38.



„Ohne Titel“ (Tobias Klein 2022, basierend auf Otto Piltz' *Idylle in der Stube*)

Modalities of Utopia

Haziran Zeller

A saying often quoted (and falsely attributed to Churchill) is “Anyone who is not a socialist at the age of 20 has no heart, but he who is still a socialist at 40 has no brains”. The essence of this proposition is clear: the saying equates revolutionary thinking with an emotion linked to youthful exuberance. Ideologically, socialism (in contrast to communism) appears as a mere utopia: a childish dream, beautiful in theory but crumbling in practice. The message of this proverb is of course to be rejected. Yet there is an overlooked truth in the statement: a significant part of the critique of capitalism starts with an emotional perception of existing injustices rather than with an intellectual insight. Therefore, in order to strengthen rather than denounce critical approaches, one should persist in the development of revolutionary theory. It is for that reason that thinkers of critical theory confront the tempest of the heart with undeterred analysis. Where our heart might say: *this should not be! Or A different world is possible!*, critical theory tends to answer: *this is exactly the world that is real.*

In the following, I want to show how different representatives of dialectical philosophy and critical theory have criticized utopian thinking that is based on feeling or belief rather than thought. There is an entire philosophical tradition which prefers actuality over possibility as object of inquiry, not in order to bind mankind to the status quo, but instead precisely to ensure the transcending potential of critique that requires actuality as the starting point of thought. What could be termed a *revolutionary sense of reality* serves to guarantee that emancipation does not become fiction (utopianism), helpless solidarity (charity) or other forms of hollow transcendence like pure practice (rioting). From this does not follow a total rejection of utopian thinking. Philosophy in general, and critical theory in particular, would become purely abstract if the profession detached itself from all images of the possible. In agreement with the Kantian insight that “thoughts without contents are empty, [but] intuitions without concepts are blind”¹, this proposal is far from negating the content of utopia. But it prioritizes utopia’s form over its content, since the latter is as easy to determine as the former is hard to conceive.

Capitalism has always been a social system of possibility. It came to mean freedom in the individualist sense of agency and entrepreneurial spirit during the “liberalistic period”² of bourgeois society during the 19th century. This is also the time in which America came to be referred to as the land of opportunity. While such a promise of freedom (whether in capitalism, or America, for that matter), has of course always been, even to an exemplary extent, ideological, there was also some truth to it at the specific time, when a capitalist mode of production implied, even for the exploited working class, less servitude than feudalism had demanded of them.

¹ Kant 2013, 193.

² Adorno 1973, 9.

According to this, even the U.S. had its historical moment of representing actual, existing utopia, the “land of the future”³ which Hegel recognized when contrasting it with Old Europe. Subsequently, the world passed through the illiberal stage of capitalism, a period termed the *administrated world*, describing the social synthesis of Fascism, Soviet-Socialism and the New-Deal-Society. This period continued more humanely after World War II and through to the 1970s, a period of industrialist prosperity the French economist Jean Fourastié calls “Trente Glorieuses”⁴ – a new Fordist utopia of production and consumption. Yet, this second chapter of bourgeois society also passed. It was followed by what contemporary sociologists from Ulrich Beck to Andreas Reckwitz have described as a transvaluation of values: modern society has reached a level at which it is self-reflexive, transforming *itself* rather than a traditional (feudal) society anymore. The transition from modernism to postmodernism is a second-order “modernization of the premises of industrial society”⁵ insofar as it is a reflection on industrialism’s negative effects.

In the administrated world, the individual was threatened with subsumption by the massive apparatus of capitalist industry. She was reduced to alienated forms of labour on the production line and the consumption of shiny commodities in her leisure time, part of a broad uniformism, both objectively and subjectively. This condition of capitalism has now been replaced by a “Society of Singularities”⁶, in which the governing principle of administrated capitalism, rationalist standardization, has become doubtful. As the character of labor has changed in its entirety, consumer goods have done so, too. They appear individualistic, just as the worker detached from the factory appears less alienated: there is hardly any large brand today which does not promise some version of utopia, even politically, to its employees, as well as to its customers. As an effect of the cultural revolution of 1968, our current *Zeitgeist* is unconventional. For the first time in history, broad parts of ideology are in fact critical, even anti-capitalist. No matter how superficial the experienced re-liberalization of society actually is, and despite of the ongoing concentration of capital, it must be recognized that the spirit has in parts turned against the status quo – in order to preserve it. This is where utopian thinking is to be located today: it cannot be separated from its function in the ongoing transformations of capitalism. At this conjuncture the utopia of a sustainable and just society perfectly reproduces the bourgeois mode of production while thinking and moving in the logic of radical possibilities. A philosophical analysis will find this: Utopianism blocks genuine emancipation because it does not ask for the modalities of utopia: how is what is possible linked to its opposite, our reality?

Kant – the Limited Dreamer

Religion is the origin of utopian thinking. The Bible is full of prophecies, the most famous of which is probably the Book of Revelations, the final book of the New Testament, in which John has a vision of the apocalypse accompanying God’s arrival on Earth and the creation of a kingdom in his name – New Jerusalem. Philosophy as such is, according to Horkheimer, a rationalisation of religion.⁷ So, when Immanuel Kant and G.W.F. Hegel struggle over the conception of reason the question of messianic hope is always implicit.

³ TWA 12, 43. In the following “*” marks my translation.

⁴ Fourastié 1979.

⁵ Beck 1986, 14.

⁶ Reckwitz 2017.

⁷ Horkheimer 1967, 38.

It is well-known that Kant was very much influenced by radical empiricism. As he himself put it, he was woken from his *dogmatic slumber* by David Hume's thought. After reading Hume, Kant became critical of traditional rationalist metaphysics (Leibniz, Wolf, Baumgarten), since their concepts (e.g. 'cause' or 'god') could not be verified in experience: in reality, there's no such thing as a cause or a god, at least not in the same sense in which there are trees and birds. Thus does the awakened Kant, following Hume, limit our use of 'pure reason', which is where the title of his main scholarly work, *the Critique of Pure Reason* gets its name: his philosophy warns us to presume "a use that reaches out beyond the boundaries of experience"⁸. This would leave us with something transcendent: something not grounded in reality, even if the task of the understanding does remain firmly grounded in experience. For Kant, the understanding, in conjunction with sensibility, produces knowledge: subjective concepts and objective intuition intertwine. Nonetheless, reason does have a function. Because its ideas contain perfection, according to Kant, reason offers the understanding a direction. The former has a harmonizing effect on the latter: since knowledge produced by the understanding will always be particular, e.g., reduced to a single field in the case of science, it requires the help of reason to give unity, order and finality to its results. Kant calls this a *regulative* use of ideas. It is the function "of directing the understanding to a certain goal respecting which the lines of direction of all its rules converge at one point".⁹ In a sense, this vanishing point, this "focus imaginarius"¹⁰ is utopia.

Reason has an impact on the understanding, but only on the condition that it does not distort the latter's distinct mode of function. According to Kant, ideas give some structure and maybe even sense to science's otherwise frustrating work; they offer a goal towards which one can strive without ever expecting to reach it. Yet, to take a shortcut from reason directly to reality remains strictly forbidden: only the understanding is grounded in empirical reality. Just as ideas are not real actuality remains the condition of truth. The work of reason is restricted and indirect. The a priori limitation of understanding is not actually transcended by the transcendence of reason. Just as there is no understanding of the *thing-in-itself*, there is none of the ideas. Or, conversely, there is no knowledge of empirical reality led by reason. Ideas are guidance for the knowing subject but as they have, for Kant, no real foundation in actuality, so they are never to found or govern the latter: reality will never be rational. Kant's concepts of the understanding, the eminent categories, are located already distant from objective reality; "ideas, however, are still more remote from objective reality than categories; for no appearance can be found in which they may be represented in concreto".¹¹ Whatever is imagined by reason is bound to the realm of fiction. Or, if reason actually brings forth a good idea, it is, in Kant's own words, "only an idea"¹² and therefore not real in the same sense as a chair. Although ideas imply perfection, their own perfection is negated. This is why Hegel found Kant's idealism half-hearted. The function of its intellectual phantasy is the prohibition of de-facto speculation, including the ideality of reality or the reality of ideas. This might apply to utopianism in general: its fiction serves the limitation of speculation or productive imagination. Kant in fact is terrified by the prospect of an application of reason to reality, he rages

⁸ Kant 2013, 386.

⁹ Kant 2013, 591.

¹⁰ Kant 2013, 591.

¹¹ Kant 2013, 551.

¹² Kant 2013, 619.

against and smiles about it, since in his conception the expansion of consciousness is nothing but smoke and mirrors. For Kant, there is nothing worse than the injunction “to tear down all those boundaries of the territory [...] and to lay claim to a wholly new territory that recognizes no demarcations anywhere”.¹³

The transcendence of all boundaries is exactly what Hegel’s philosophy wants to do. Where Kant sees closed borders, Hegel sees doors to be opened.¹⁴ This is why Hegel affirms the concept of dialectics which Kant rejected. Hegel takes his notion of dialectics directly from the *Critique of Pure Reason* where Kant used it pejoratively to mark unrestricted knowledge acquired through reason alone. The transformation lies in the following: Kant talks of *mere ideas*, Hegel of *mere facts*. In Hegel’s view, Kant’s philosophy is in its entirety at the same time too speculative and not speculative enough. Too speculative, because it creates one world behind appearances (*thing-in-itself*) and one world beyond it (ideas). Not speculative enough because this double dualism, the conflict of the *thing-in-itself* and appearances as well as the conflict between understanding and reason – concept and ideas – is not reconciled and therefore forbids a transcendence of reality as reality. Ideas are not real and the thing-in-itself remains untouched by Kant’s philosophy. Hence, while he is not a traditional empiricist, Kant has too little philosophical imagination to envision a radical transgression of the status quo as fact. All transgression he proposes takes place somewhere else, somewhere human beings do not belong. Seeking to construct the union of reason and reality, idealism and empiricism, Hegel finds Kant wrong in his claim that “the ideas of reason cannot be proven by experience”.¹⁵ Instead, there is a separation of reason and experience in Kant. For Hegel, this limits the speculative power of philosophy and makes for a stagnation in Kant’s ideas. They remain abstract and only asserted: “It is said, understanding can only generate order in things, which is not in and for itself, which is only subjective. Hence reason rests on nothing other than the form of its identity: unity.”¹⁶ For Hegel, the task is to find order and truth objectively. Grounded in the material world, the abstractness of thinking becomes concrete: filled with actual content.

Hegel is often – and with reason – considered anti-romantic, yet, against Kant, he advocates *dialectical imagination*, to use Martin Jay’s term. Within Kant’s philosophy, all that is conceivable is the permanent revolution of sciences, the rat race of a knowledge industry, but on the other hand, pure fiction or belief as found in the famous proposition: *I had therefore to sublimate (aufheben) knowledge, in order to make room for belief*. The true faculty of imagination is missing in Kant, since he restricts knowledge to empirical facts and phantasy to the unreal. Sadly, Hegel concludes that Kant’s philosophy asks us to stop dreaming intellectually: “one has to stop imagining”.¹⁷ The very same problem of his epistemology – the detachment of ideas from reality – appears in Kant’s practical philosophy as well. Ideas are postulated, but there is no explanation for how they would be realized. As Otfried Höffe has pointed out, there is for Kant a “strict separation of practical and theoretical reason”.¹⁸ This is exemplary of bourgeois thinking. As in the liberal ideas of French Revolution, the good intention lacks an understanding of the material basis of its realization. For Hegel, this

¹³ Ibid., 385.

¹⁴ Cf. the chapter on limitation and the ought in Hegel 2002, 131–136 for more material concerning this.

¹⁵ TWA 20, 363*.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ TWA 20, 361*.

¹⁸ Höffe, 2.

is the stance of moralism: "Man has to be moral, it remains with what ought to be. The result is that the goal is accessible only in an infinite progress. Thus, it ends with this talk of morality. Yet, what is moral, or what is a system of self-realizing spirit, is not thought of"¹⁹. Transcending reality enough to negate it but too little to understand it, the viewpoint of moralism remains inextricably bound to its subjectivity. It is ultimately a stance of vanity: "The vanity of man wants an alleged ideal in his mind to condemn everything and everybody else: we are prudent, we find the ideal in us, yet it is not existing"²⁰. Hence, while moralism criticizes much, it changes little, because it can neither define its goals nor determine what opposes them. Again, the link between the idea and reality is missing: "Completed morality must remain in the beyond"²¹. Kant's *perpetual peace*, is that not a perfect form of such a beyond?

Modalities of Utopia

Transcendental philosophy aims at the conditions of possibility of knowledge. Hegel wants these conditions to turn into conditions of reality. This quarrel with Kant is the main topic of absolute idealism and therefore implicit in every sentence Hegel ever wrote. However, the conceptually deepest notion to this subject is given in *Science of Logic* in the chapter on modal categories. This is where Hegel discusses different versions of possibility. Now, one important difference between Kant and Hegel is that the former understood modality, i.e. the way in which something is given, as a function of consciousness, where the latter comprehended it as an objective feature. And just as Hegel leaves behind the transcendental subject, he prioritizes actuality over possibility, or, to put it differently, he grounds possibility in reality. There is no need to belabor the difference between reality and actuality here, since only Hegel's basic idea is at stake. He sometimes uses reality to designate a less developed form, reserving actuality for what is more developed. Actuality is the term used in the chapter on modalities which, nevertheless, comes along with the adjective real. The difference between actuality and reality is implicitly relativized. Here, what is most important is the ways in which reality as well as actuality are contrasted with possibility.

Let us begin with possibility. There is an understanding of possibility that is "opposed to actuality"²² like the hereafter is opposed to our world. Hegel calls it *formal* because it is dualistically separate from actuality and is therefore abstract: not in touch with the reality of its own content. This is the definition of possibility as consistency: a golden horse for example is possible, since one can think of it, only without any attachment to reality which it supposedly is the possibility of, e.g. without any link to real horses. Therefore, such a form of possibility transcends its circumstances, our actual concept of horses, it goes beyond them, and, therefore, reaches for "otherness of actuality"²³. But in doing so it imagines "only something possible",²⁴ since it has no conceptual power to link itself to that which it is opposed to.

Hegel's main goal in the chapter on modalities is to bridge that gap, and the first step in doing so is to give the formal possibility a little content: "But if one brings into account the determinations, circumstances and conditions of something in order

¹⁹ TWA 20, 369*.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² Hegel 2002, 545.

²³ *Ibid.*, 550.

²⁴ *Ibid.*, 544.

to ascertain its possibility, one is no longer at the stage of formal possibility, but is considering its real possibility".²⁵ One could call this the *logical realization of possibility*. Unlike the usual connotation of the term realization, here it does not describe the transposition of a possibility, i.e. an intention, into the actual world ("I want to build that chair"). Rather, it describes the reflective process from reality to possibility. Ernst Bloch will later use the category of the Real-Possible. Accordingly, to say of something that it is possible, is to explain its relation to actuality. This argument, focussing on the actuality of the possible, is in line with Hegel's prioritization of actuality mentioned earlier.

Yet, Hegel would not be Hegel if he did not also reverse the argument. In a next step, he focuses on actuality and comprehends actuality in light of his previous notion of possibility. If possibility exists at all, actuality in and of itself must be a mere possibility, a non-necessity, or else the logical conditions for thinking actuality differently could not be met. In other words, if actuality were all there is, there would be no room for possibilities. If capitalism were necessary, there would be no room for its negation. Hegel's logical negation "possibilizes" actuality and, in reverse, creates a moment of actuality in utopia. There is a crack in reality which allows its transcendence. In recent materialist philosophy, the idea of such non-necessity has been taken up and referred to under the classical concept of 'contingency'.²⁶ It indicates the mutability of a present condition, whereas the more common term 'possibility' denotes the realizability of a future state. For Hegel, however, the relevant understanding is that of actuality as possibility. This is where the dialectical link between the two formerly distinct categories is set. It is important to note that possibility needs actuality to overcome its abstraction, but it is also indispensable to see the extent to which actuality is touched by possibility (or contingency). The transformation of actuality into possibility and possibility into actuality results in their unity. There is no gap between the two categories "because each immediately turns into its opposite".²⁷ For Hegel, their identity represents a higher form of being: that of necessity.

This may be read to imply that Hegel wanted to restrict idealism even more to the facts than it is already restricted in Kant's notion of intuition as a condition of knowledge. Necessity appears to be the exact opposite of possibility. First, however, necessity in Hegel's view is just another word for the absolute, transcendence, or God. Second, it is the process that lies between reality and possibility which is decisive, and this process is not a deterministic one but a process of reflection. Necessity is nothing but the thought thinking modal categories. One can illustrate this thought with a force described by laws of nature as necessary. A force – say, gravity – contains a subjective moment where it is not without thinking participation, without our engagement as observers, or – in the case of necessity in Hegel's philosophy: our engagement as readers. Yet, even without our understanding participation, without any developed concept of laws of nature, force is objective thought because it entails dynamic stability, or, because force implies a rudimentary form of regularity in which already lies (the potential of) law and interpretation. Friedrich Engels coined the phrase "freedom is insight into necessity" ["Einsicht in die Notwendigkeit"], which he mistakenly attributed to Hegel. Although Hegel never literally said this line, it follows from his thinking. In the chapter of the *Logic* discussed by Engels, he equates necessity

²⁵ *Ibid.*, 547.

²⁶ Meillassoux 2006.

²⁷ Hegel 2002, 545.

with freedom. Without understanding what is necessary, freedom cannot be thought. Engels interprets this as follows: "Freedom does not consist in any dream of independence from natural laws, but in the knowledge of these laws, and in the possibility this gives of systematically making them work towards definite ends".²⁸ One need only revise this scientific reflection of given actualities to include a more societal notion to understand the dialectical sense of emancipation Marxism is interested in.²⁹

How the Communist League was founded

It is one of the curiosities of the 18th *Brumaire of Louis Bonaparte* that Karl Marx refers back to Hegel's *Philosophy of Right* to explain the essence of the working class. Normally, the *Philosophy of Right*, and especially the preface Marx quotes, is considered a conservative, even reactionary piece of Hegel's writing. It contains propositions such as "It is just as foolish to fancy that any philosophy can transcend its present world, as that an individual could leap out of his time or jump over Rhodes. If a theory transgresses its time and builds up a world as it ought to be, it has an existence only in the unstable element of option, which gives room to any wandering fancy".³⁰ Perhaps, Hegel lost sight of his own need to transcend things at this point, yet it is still possible to find his entire critique of Kant here: philosophy is not supposed to formulate *oughts* or future states, but to understand actuality. This is exactly what Marx is interested in, concerning the proletarian revolution. He is less concerned with the organization of socialism than he is analysing the organization of capitalism.

With the very same focus (as Hegel) Marx understands the working class as a force of reality which goes beyond it, ready to realize human capacities. Revolution for Marx is a point of no return, a situation "which makes all turning back impossible"³¹ but also the exact opposite: the actualization of possibilities. Hence, one can find the same combination of inescapability and freedom here as in the *Science of Logic's* chapter on modalities or in the *Philosophy of Right*. That is why Marx takes from Hegel *Hic Rhodus, hic saltus*. It refers to a Greek story in which somebody shows off by saying he once did a tremendous jump in Rhodes and its translation is *This is Rhodes, do your jump here!*, meaning: you can prove your story by doing it. Now, Hegel at this point really aims to restrict thinking to the present, claiming that there is no future state in philosophy at all, but Marx sees a little materialist variation of the proposition, a variation in which Hegel's claim becomes essentially revolutionary. Marx is sure that the proletariat as a product of capitalism already is its implicit transcendence. It would in fact do a jump to the future as a jump conditioned by the present.

When Hegel says: *the rational is the real, the real is the rational*, this includes an implicit transcendence of reality but no revolution. Marx instead detects reality's beyond in a fundamentally utopian way, since it is the proletariat that is rational and actual. Betting and hoping on it, one combines science and religion, actuality and

²⁸ MEW 20, 106*.

²⁹ One could also think of learning here: successful *Bildung* is nothing but to track a thought which is necessary. Hegel therefore coined the term *Nachdenken* which is literally translatable as after-thinking (Enz. § 2): to think something necessary is what makes us free and human. This is why, even Adorno, as a philosopher maximally critical to idealist coercion, praised thinking as "effort" (Adorno 1973, 19). Although detached from the philosophical rigor of Hegel and Adorno, even Habermas' formula of the *forceless force of the better argument* is related to such a combination of subjectivity and necessity.

³⁰ Hegel 2000, 19.

³¹ MEW 8 118.

ideality. What's more, there is another parallel to Hegel: Marx was very critical of "half measures".³² Only, his Kant was not Kant but Wilhelm Weitling.

Weitling was a lead figure of the early socialist movement with a biography suitable to the world of Gottfried Keller's *Der Grüne Heinrich*. Originating from the working class, he was born out of wedlock to a German cook and a French soldier and trained as a dressmaker.³³ After setting out on the road to enhance his profession, he soon became a republican. Searching for some political organization in 1835, he came to Paris, the Mecca of pre-1848 revolutionary Europe, where he joined the German secret society *Bund der Geächteten* and was assigned to write their program. The resulting text is Weitling's main work: *Die Menschheit, wie sie ist und wie sie sein sollte* (*Mankind as it is and as it should be*). Influenced by Étienne Cabet, author of the *Voyage to Icaria*, Charles Fourier, father of the famous *phalanstères*, and other utopian thinkers such as St. Simon, Weitling focussed on the description of a future state that is discussed in 8 of 11 chapters of his book. Dialectically speaking, his main idea is to harmonize the individual with the universal by outlining a just society: which rights and duties exist in socialism? He was himself a believer and made use of religious motifs in *Die Menschheit* – playing on the 10 commandments, for example: "The commandment of love invites us to harvest, and harvest invites us to joy. Those who wish to harvest and enjoy, follow the commandment of love!"* – such is the tone of Weitling's book, written in a spirit of direct solidarity: Weitling's is considered to be the first use of the Christian concept of 'community of goods' explicitly written in a proletarian context.³⁴

Marx and Engels were attracted to the *League of the Just*, ever since (or because) their own organisation in Brussels, the *Communist Correspondence Committees* was not particularly successful. Also, the Society's London chapter had approached them, because they wished for a stronger theoretical alignment of their group. When Marx and Engels finally joined the *League of the Just* a decade later after Weitling's publication in 1847, a clash between their ideas and those of Weitling became inevitable. Marx claimed leadership in the intellectual orientation of the alliance and contrasted his idea of a scientific socialism against Weitling's insights. In a letter to Vogt, Marx writes that his aim is, in opposition to Weitling, not "to realize a utopian system"³⁵ Instead, he wanted to offer an understanding of the given possibilities and limitations of the existing society on which basis the actualization of freedom could take place. The interesting system is the capitalist one. This anti-utopian standpoint had also pragmatic reasons. Pawel W. Annenkow's record of a decisive meeting of Weitling and Marx survives; according to it, Marx attacked the vagueness of Weitling's views after Weitling had presented his ideas: "The arousal of phantastic hopes which we just heard, Marx continued, would only lead to a final ruin, but never to a rescue of the proletariat"³⁶. But it was not only for pragmatic reasons that Marx fought Weitling. He also wanted to endow revolutionary theory with a claim to truth and to develop theory on that basis. Philosophically speaking, it is not intellectually honest to put forward ideas not based in reason or grounded in the best theory possible, even if the content of ideas is supportable as it is in the case of Weitling. In Marx's objective framework, Weitling's position was that of a "naive play of sermons".³⁷

³² Ibid.

³³ cf. Hütter, 4–8.

³⁴ cf. Marsirske, 185–186.

³⁵ MEW 14, 439.

³⁶ Institut für Marxismus-Leninismus 1970, 304*.

³⁷ Ibid*.

Marx appears a little humourless in this conflict. But there is no philosophical, and thus, no revolutionary rigour without moments of narrow-mindedness. Marx's aim was to transcend the mere imagination of a better world, to transcend the transcendence of utopianism by tying it to theoretical knowledge. He was searching for the leverage point to unhinge society: without yet determining what he later calls *Bewegungsgesetz* of capitalist actuality, how was the proletarian revolution possible? How was one sure that what is revolution is in fact revolution, rather than a mere repetition of bourgeois ideas? In order to prevent being mistaken, Marx's philosophy of history aimed to link the present with the future. Dialectical theory asks critical thinking and political action to determine what is wrong in contemporary society, which is a far more difficult task than dreaming up a perfect world. In fact, utopian ideas, including the few notes from Marx himself, have been more or less the same since ancient philosophy occupied itself with utopia: little and varied work, unrestricted consummation, and last but not least, promiscuity.

Following from this, the points of controversy between Marx and Weitling were not about utopia, but about the concept of capitalism and their differing understandings of history. While Weitling emphasized practice and understood revolution from the level of its political organisation as dependent on the subjective will of the working class, Marx held the development of productive forces to be the premise of social change. According to Marx, a bourgeois revolution first was necessary to transform Europe's monarchies into republics. Because this would be accompanied by a democratization of society, it would ease the conditions for later agitation against bourgeois society itself (such as freedom of press, freedom of association etc.). Even more importantly, this would prepare the economic potential of socialism. Thirdly and most decisively, Marx's theory, as a variation of Hegel's philosophy of history, reaches for a precise understanding of the antagonism it participates in. Analysing capitalism, Marx furthers this understanding through the criticism of Weitling's undifferentiated use of the term *slavery*, replacing it by the more precise category of *class*; finally, Marx and Engels transform Weitling's concept of a community of goods into the idea of communism.

It was only right, then, that the *League of the Just* would change its name after Marx and Engels won their dispute with Weitling. In 1847, the same year they joined the society, the group was renamed *Bund der Kommunisten*, the *Communist League*. Only a year later, Weitling's program *Mankind as it is and as it should Be* was replaced by the *Communist Manifesto*.

Hope or Despair? Possibility or Actuality

The quarrel that led to renaming the *League of the Just* is an archetype of leftist debate. Whenever progressive theory is formulated, the question of utopia as a potentially positive frame of reference is raised. What have authors of the 20th century proposed? 100 years after Marx and Engels clashed about the organization of the working class, Ernst Bloch finished his main work *The Principle of Hope*. On the very first page, he postulates that thinking needs to meet some utopian requirement, a thought that is the essence of Bloch's philosophy: "It is a question of learning hope."³⁸ What is hope? The relation to something good yet to come. It can be identified with thinking in general, if "thinking means venturing beyond".³⁹ Or, in relation

³⁸ Bloch 1995, 3.

³⁹ Bloch 1995, 5.

to philosophical thinking in particular: "Philosophy will have conscience of tomorrow, commitment to the future, knowledge of hope, or it will have no more knowledge".⁴⁰ Bloch maintained that it is essential to go beyond the status quo and think radically differently. On the subjective side, he called this sort of transcendence *anticipatory conscience*. A daydream, for example, anticipates something. It is not restricted by the rules of reality, but rather escapes them and, if it is dreamt during work time, it even interrupts regular order. There are more universal forms of anticipating consciousness, such as art or religion, and, of course, there is a non-subjective approach to anticipating consciousness (or utopian thinking) by determining its object: If I am hungry, I reach for something to eat, and the cake is object of my anticipating desire. *The Principle of Hope* can be read as a rich and nuanced map of all the shapes anticipating consciousness can take. All the goals it can focus on converge in the same name or historical aim of utopia.

Naturally, from a Hegelian point of view one might want to ask: what connects the anticipating mind with its goals? Gerd Ueding points out, that, as a Marxist, Bloch understands "concrete human practice"⁴¹ as the link between a potential future state and our present consciousness. Investigating this notion in light of Hegel's discussion of Kant, on the one hand, Bloch's focus on practice sets his thought close to Kant's, with its emphasis on the primacy of the practical: freedom, the ability to act, is of all the ideas of reason the only one we have actual access to. This implies radical subjectivism or voluntarism. On the other hand, Bloch transforms the idea of freedom into social action. The transformation of what Kant views as individual into collective agency is where one can find a moment of objectivism, even anti-utopianism in Bloch's thought that considers Hegel: "Undoubtedly the utopian function is only immaturely present in abstract utopianizing, i.e. still predominantly without solid subject behind it and without relation to the Real-Possible".⁴² The Real-Possible is a category Bloch directly takes from Hegel's chapter on modalities. It is the possible which is supported by a tendency in the real state of things, it marks the locus of utopia in the present. The factor of reality makes the difference between Bloch's idea of utopia and *wishful thinking*. Consequently, at this point Bloch gives an interpretation of Marxism's singular advantage, implicitly talking about the relation between Marx and Weitling: "The very power and truth of Marxism consists in the fact that it has driven the cloud in our dreams further forward, but has not extinguished the pillar of fire in those dreams, rather strengthened it with concreteness".⁴³

There is no question that Bloch learned the emancipatory lesson of Hegel and Marx which is anti-utopian. But he nonetheless is more interested in leaving the status quo behind. Theodor W. Adorno's philosophy is therefore in some ways opposed to Bloch's: where the latter sees hope, the former conceives despair. This is, in the first place, not primarily a methodological stand Adorno takes, rather, it is an empirical observation: the revolutionary potential faded. It was primarily detectable in the real-existing utopia of the Soviet Union, where degeneration was all too obvious. For Adorno, the "depravation of theory"⁴⁴ was not a side show but essential to his own philosophy, ever since he had written the *Dialectics of Enlightenment* with Max

⁴⁰ *Ibid.*, 7.

⁴¹ Ueding, 69.

⁴² *Ibid.*, 145.

⁴³ *Ibid.* 146.

⁴⁴ Adorno 1973, 204.

Horkheimer. Contrary to Bloch, he includes a systematic negation of Marxism into his way of thinking. This sublation gives emancipatory anti-utopianism a new meaning. True to Marx's ideal, Adorno was convinced the reason for Marxism's downfall was inherent within its primary conception: a lack of theoreticity. If your materialist standpoint demands that you negate Hegel, realize his philosophy rather than talking of it, there is a certain danger that your own formulation of theory might be left neglected. As a materialist, Adorno does not negate the necessity to act; he is even sympathetic to the idea that in a revolutionary situation such as that of 1848 or 1917 you may become "impatient"⁴⁵ to change the world. Yet, if by doing so, your theory is lost, that is inexcusable. It is, however, not politics alone that appears dubious. Adorno also questions scientific practice, embraced by Marx – not merely because at that time it had become state ideology, but also because it restricts the critical conception of theory.

Lenin formulated his *reflection theory*, *Abbildtheorie*, as an anti-metaphysic concept. At its most basic, the idea is a direct mirroring of sensual data into copied images within human consciousness, an empiricist notion suitable to the industrialist breakup the Soviet Union was about to experience. Given that the praise of sciences is seasonable in times of climate change, it is helpful to see exactly why critical theory objects to Lenin and other similar stances. Adorno was concerned with Lenin's underlying radical empiricism: to be of the opinion that thought is an image or copy of the thing means reducing knowledge to the "criterion of sense perception"⁴⁶ and thereby annihilating the subjective-critical moment in knowledge. This is, of course, problematic: "If the subject is bound to mulishly mirror the object [...] the result is the unpeaceful spiritual silence of integral administration".⁴⁷ Although from a scientific view, there is a notion of objective truth that truth is based on "immediate data or protocol statements"⁴⁸ and therefore a priori fails to understand. The actual object of knowledge is not reached by the mere registration of a mythical given. Theory's object "only opens for subjective surplus of thought".⁴⁹ This critique of empiricism or any theory anchored in the "method of mathematical and natural sciences"⁵⁰ makes up half of Adorno's famous *ban of images* which prohibits the notion that knowledge represents mere facts – no matter if that is a representation in images, or in mathematical formulas, or in scientific consensus.

Although this might read odd at first glance, Adorno's stance against traditional science appears far more reasonable if one considers that he does not propose conceptualizations of alternative facts but philosophy. In his view, there is an objective, verifiable content of thought which theory can reach – though not through passive reception or "signification," which he explicitly compares to police tactic and state terror: "the object of theory is not something immediate, of which theory might carry home a replica. Knowledge has not, like the state police, a rogues' gallery of its objects".⁵¹ That is the point at which false scientific and false political practices converge. Because instrumental reason progressed in both East and West, Adorno was sceptical of utopia. Yet, he had his own version of thinking antagonistically to the status quo, a philosophy that claims emphatic truth against natural sciences. To freely adapt from

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid., 206.

⁴⁷ Ibid. 205.

⁴⁸ Ibid. 16.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid. 21.

⁵¹ Ibid. 206.

Berthold Brecht: you can take a photograph of a Siemens factory but not of the social conditions it belongs to. For this, you need to do conceptual work. Only in philosophical thinking is the truth of the world unlocked. In this sense, Adorno rather aims for a "cognitive utopia" ("Utopie der Erkenntnis")⁵² than for utopia in the usual sense as it is normally understood. He formulated the aim of philosophy as reaching for the non-identical. This metaphysical concept marks that which escapes the grasp of false actuality. It is a philosophical version of resistance, a glimpse of material happiness mediated by intellectual action. It is what makes his dialectics negative.

As does Marx, Adorno considers the conditions of emancipation. This is where the other half of the ban of images comes in. It is in opposition to vulgar materialism or empiricism as well as traditional utopianism in the sense of Kant, Weitling and Bloch. Surprisingly, Adorno here forms an alliance with the Old Testament and its command "You shall not make for yourself an idol, or any likeness of what is in heaven above or on the earth beneath, or in the water under the earth."⁵³ Meditating upon the implications of imagery, one can comprehend the way that Adorno's preferred way of thinking works out, short-circuiting Lenin (as theorist of images), utopianism and the Bible: "Such absence concurs with the theological ban on images. Materialism brought that ban into secular form by not permitting utopia to be positively pictured; this is the substance of its negativity."⁵⁴ There are two reasons why the image is wrong: first, it belongs to scientifically reductive theory, and second, it breaks with the commandment not to depict God.

When Kant and Hegel disagree on the actuality of reason, they deal with the question of God implicitly. While Kant negates any rational contact to a highest form of being and hides behind a veil of ignorance, treating God as a mere possibility, critical theory holds this, with Hegel, to be the highest point of philosophy. Only, the concept of God has changed slightly. It is a negative one, insofar as one is not supposed to have an image of God, is not supposed to call Him by His name. This is critical theory's negativity which "brooks no word which might bring solace to the despair of all mortality".⁵⁵ Critical theory gives no consolation because despair is real. One should name despair, instead of fleeing into the imagery of a different world. Still, critical theory is not without any ideal as the concept of the non-identical proves. The ban on images only means that you shall not call the wrong thing perfection. Instead, call the wrong thing false. This is why critical theory is the opposite of quietism. Too much is to be *named* as wrong. The ban on images protects the purity of utopia's concept via the destruction of its opposite, but, in doing so, it wants to transcend its boundaries. Thus, critical theory makes use of Hegel's concept of determinate negation. Determinate negation is Adorno's version of relating actuality and possibility. He, like any dialectical thinker, fears being abstract and emphasises that "determinate negation does not simply reject imperfect representations of the absolute, idols, by confronting them with the idea they are unable to match".⁵⁶ On the contrary, the absolute, the ideal is reached through negative movement. The positive-utopian focal point of critical theory is produced through criticism. Determinate negation is not vague, and thus, critical theory is not without hope. There even is salvation: "The pledge of

⁵² 10.

⁵³ (Ex 20:4, NASB).

⁵⁴ Adorno 1973, 207.

⁵⁵ Adorno und Horkheimer 2002, 29.

⁵⁶ *Ibid.*, 8.

salvation lies in the rejection of any faith which claims to depict it, knowledge in the denunciation of illusion".⁵⁷ But there is no doubt that theory is focused on the negativity of presence and not on the positivity of a utopian future. Its relation to utopia is indirect: "Regarding the concrete utopian possibility, dialectics is the ontology of the wrong state of things".⁵⁸

Hic Rhodus hic Salta

Marx quoted Hegel to describe the proletariat's revolutionary potential: it will jump just as the braggart in Rhodus could have jumped instead of talking. Practice is the test of revolutionary ideas and capitalist reality is their everyday rebuttal. On a philological note, although Hegel, too, tells the story of the Greek pretender, he varies the Latin proverb *Hic Rhodus hic saltus* by changing the noun and predicate to *Hic Rhodus hic salta* ("Rhodus" appears unchanged, but it is a pun on the Greek word for rose which is "rhodon"). Hegel himself translates the new proposition with: "This is the rose, dance here". And this is in fact the sentence Marx quotes in the *18th Brumaire*. What is the meaning behind the rose and who is supposed to dance? Henning Ottmann explains that the rose is a symbol for "the association of the extremes".⁵⁹ The unification becomes clear once one notes that the full expression understands "reason as the rose in the cross of presence".⁶⁰ This is to say, the rose is a flower blossoming on that which killed Jesus Christ – quite contradictory and at the same time explanatory of why there is reason for cheering and dance: God's son was crucified but he returned to the living just as the rose is a sign of life. Reason unites "the highest opposite of death and resurrection, pain and conciliation".⁶¹ This also illustrates why Marx can pick up on the symbolism, given the proletariat too is the "Totengräber"⁶² as Marx wants to "force the circumstances to dance by singing their own melody".⁶³ Only, the Messiah is not the actual subject history is waiting for. Finally, Adorno affirms even the theological symbol. As he has a negative understanding of reason's actuality, he also accepts the idealist claim of "reconciliation".⁶⁴ But, as Marx, he attaches a particular notion to it, interpreting it in a rather physical way: "Materialism's great desire would be the resurrection of the flesh, a desire utterly foreign to idealism"⁶⁵ – "foreign" because it means a transformation of actuality which philosophy as philosophy will never accomplish.

Literature

Adorno, Theodor W.: *Negative Dialectics*. Trans. E.B. Ashton. London/New York 1973.
 — und Horkheimer, Max: *Dialectics of Enlightenment*. Transl. Edmund Jephcott. Stanford 2002.
 Beck, Ulrich: *Risikogesellschaft: Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt a.M. 1986.

⁵⁷ *Ibd.*, 17.

⁵⁸ *Ibd.*, 11.

⁵⁹ Ottmann 1999, 147.

⁶⁰ Hegel 2001, 19.

⁶¹ Ottmann, 147.

⁶² MEW 4, 474.

⁶³ MEW 1, 381.

⁶⁴ Adorno 1973, 6.

⁶⁵ *Ibd.*, 207.

- Bloch, Ernst: *The Principle of Hope*. Transl. Nevilla Plaice et al. Cambridge 1995.
- Fourastié, Jean: *Les trente glorieuses: Ou, la revolution invisible de 1946 à 1975*. Paris 1979.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (TWA 12). Frankfurt a.M. 1989.
- : *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (TWA 8). Frankfurt a.M. 1989.
- : *Science of Logic*. Transl. A.V. Miller. London/New York 2002.
- : *Philosophy of Right*. Transl. S.W. Dyde. Kitchener 2001.
- Höffe, Otfried: *Kants Kritik der praktischen Vernunft* (Klassiker Auslegen). Berlin 2011.
- Horkheimer, Max: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft und Notizen 1949–1969* (GS 6). Frankfurt a.M. 1967.
- Hütter, Wilhelm Weitling als Frühsozialist. Frankfurt a.M. 1985.
- Institut für Marxismus-Leninismus (Hrsg.): *Der Bund der Kommunisten. Dokumente und Materialien*, Bd. 1. Berlin 1970.
- Kant, Immanuel: *Critique of Pure Reason*. Ed. Paul Guyer. Cambridge 2013.
- Marsiske, Hans-Arthur: *Utopischer Entwurf und Arbeiterbewegung in Deutschland. Die Gütergemeinschaftsdiskussion im „Bund der Gerechten“*. In: Hans-Jürgen Goertz (Hg.): *Alles gehört allen: das Experiment der Gütergemeinschaft vom 16. Jahrhundert bis heute*. München 1984, 165-187.
- Marx Karl und Engels, Friedrich: *Schriften 1839-1844*. Berlin 1953 (=MEW 1).
- : *Schriften 1846-1848*. Berlin 1953 (=MEW 4).
- : *Schriften 1851-1853*. Berlin 1953 (=MEW 8).
- : *Schriften 1857-1860*. Berlin 1953 (=MEW 14).
- : *Anti-Dühring. Dialektik der Natur* (=MEW 20). Berlin 1962.
- Meillassoux, Quentin: *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. New York 2006.
- Ottmann, Henning: *Die Rose im Kreuz der Gegenwart*, in: *Hegel-Jahrbuch*. Berlin 1999, 142–147.
- Reckwitz, Andreas: *Gesellschaft der Singularitäten*. Frankfurt a.M. 2017.
- Ueding, Gert: *Utopie in dürftiger Zeit. Studien über Ernst Bloch*. Würzburg 2009.
- Weitling, Wilhelm: *Die Menschheit wie sie ist und wie sie sein sollte*. München 1895.

Utopie und Geschichtsphilosophie

Zum Verhältnis von Ernst Blochs Philosophie der Antizipation und
Walter Benjamins Retrospektive des Eingedenkens

Lea Fink

Utopie bedarf einer Inkongruenz – sei es diejenige einer jetzigen Einrichtung der Welt zu einer vergangenen oder zu einer kommenden oder zu einer fernen Gesellschaft; sei es die Differenz eines Versprechens zum Eintreten des Versprochenen; sei es die unüberbrückbare Kluft zwischen einem göttlichen und einem menschlichen Reich; sei es der unvermittelbare Hiatus zwischen der empirischen und der intelligiblen Welt. Wäre die Welt als geschlossene deckungsgleich mit sich selbst, gäbe es keine Abweichung, dann bliebe Utopie bloßer Schein – wie es ja zumeist auch der Fall ist. Aber schon diese Differenzierung zwischen Wesen und Schein setzt voraus, dass zumindest in der Betrachtung dieses Verhältnisses oder aber in seinem prozessualen Werden eine solche Inkongruenz vorhanden ist. Diese ist nicht Garantie, sondern Bedingung der Möglichkeit von Utopie. In der Geschichte der kritischen Theorie stellt das Bedürfnis nach einer verbindlichen Gewähr von Utopie und ihrer Verwirklichung einen wiederkehrenden Topos dar. Mal verbürgt die Utopie die Kritik, ein andermal ist die Kritik eines falschen Ganzen der Ermöglichungsgrund der Utopie; häufig lädt dieses Bedürfnis zu kindlichem Wunschdenken ein, das aus Trotz naiv bleibt. So schrieb Adorno: „Nur wenn, was ist, sich ändern läßt, ist das, was ist, nicht alles“.¹

Die Frage, woher die Kritische Theorie die Utopie nimmt, woraus sich das Bessere speist, das nur negativ zu haben sei, lässt sich am Verhältnis der prospektiven Antizipation Blochs und des retrospektiven Eingedenkens Benjamins konkretisieren. Beide denken Utopie zeitlich und räumlich: Sie schöpfen aus geschichtsphilosophischen Vorstellungen des Vergangenen oder Zukünftigen und verorten dies in den Landschaften Arkadiens (Bloch) oder an konkreten Orten städtischer Architektur (Benjamin). Im Folgenden wird der Versuch unternommen, den Geschichtsbildern nachzuspüren, die den utopischen Vorstellungen Blochs und Benjamins zugrunde liegen, und diese wiederum zueinander ins Verhältnis zu setzen.

Wenn sich Blochs Werk als auf eine offene Zukunft ausgerichtet bezeichnen lässt, so zeigt sich Benjamins Denken als ein im emanzipativen Sinn retrospektives oder rückwärtsgewandtes: Während Blochs Utopie auf den Vor-Schein eines Kommenden setzt, kann Benjamin utopischen Gehalt nur aus dem durch Erinnerung wiedererlangten Vergangenen beziehen. So betrachtet, stehen Benjamins und Blochs

¹ Adorno 2003, 390–391. Zum Verhältnis von Utopie und Schein führt Adorno im Konjunktiv weiter aus: „Sonst wäre, was immer ist, bleich, farblos, gleichgültig. Kein Licht ist auf den Menschen und Dingen, in dem nicht Transzendenz widerschiene. Untilgbar am Widerstand gegen die fungible Welt des Tauschs ist der des Auges, das nicht will, daß die Farben der Welt zunichte werden. Im Schein verspricht sich das Scheinlose.“ (Ebd. 397)

Theorien hinsichtlich des Verhältnisses von Utopie und Geschichte in diametralem Gegensatz zueinander. Zugleich aber weisen ihre utopischen Vorstellungen doch Gemeinsamkeiten auf – nicht zuletzt entammt Benjamins Begriff des Eingedenkens, den er im Spätwerk exponiert, seiner Lektüre Blochs.²

Im Gegensatz zu George Ulrichs These handelt es sich bei Benjamins Konzeption der Erinnerung nicht um eine Neuschöpfung und sein Begriff des Eingedenkens ist auch kein von ihm entwickelter Neologismus, „which Benjamin first employs in translation of Proust’s *mémoire involontaire* but which in the course of the 1930s becomes associated with a ‘Copernican revolution’ in the philosophy of memory.“³ Ulrich fasst Benjamins Eingedenken als Gegenmodell zu Hegels versöhnendem Verständnis von Erinnerung, wohingegen Stefano Marchesoni nachweist, dass Benjamins Begriff schon zuvor von Bloch entwickelt und von Benjamin transformierend aufgegriffen wurde.⁴ Im Begriff des Eingedenkens sind für Bloch wie für Benjamin die Etymologie und die Genealogie des Wortes selbst anwesend, beide sind ihr eingedenk. Über Blochs Anspielung auf die Wagner’schen Wesendock-Lieder von 1857/58 im *Geist der Utopie* ist das Eingedenken angereichert mit vergangenen Niederlagen, mit Trauer und Verlust, die aber nicht abgeschlossen sind, sondern noch fortwirken und durch emphatische Erinnerung vielleicht noch erfüllt werden könnten.⁵ Ist der Begriff des Eingedenkens bei Bloch antizipativ entworfen, da er jeden Abschluss der Intention des Kunstwerks verhindere, so wird er bei Benjamin zum Einspruch gegen abgeschlossene Erinnerung, vollzieht sich aber im historischen Bezug auf das Vergangene. In Blochs antizipierendem Eingedenken steckt eine utopische Konstellation der Offenheit, des Neuen und der Zukunft.

Bloch entwirft einen emphatischen Begriff des Neuen: Er propagiert schon im *Geist der Utopie* die „Frühe“, in der „[w]ir [...] von vorne an[fangen]“.⁶ Dieser Impuls zieht sich wie ein roter Faden durch Blochs Werk und auch das *Prinzip Hoffnung* öffnet mit einem leeren Beginn: „Wir fangen leer an. [...] Von früh auf sucht man sich“.⁷ Noch davor, im Vorwort, stellt Bloch der Furcht das Programm entgegen, „Hoffen zu lernen“:⁸ Das passive, verengende Fürchten sei dem Seienden und damit der Vergangenheit unterworfen und zum Scheitern verurteilt, während das Hoffen „ins Gelingen verliebt“ sei, und Menschen benötige, die „sich ins Werdende tätig hineinwerfen“, sich also auf das Zukünftige kaprizieren.⁹ Eine hoffnungsvolle, zukünftige Philosophie müsse sich aufs Träumen, genauer aufs Tagträumen verstehen und die Dinge nicht nehmen, wie „sie gerade sind und stehen“ – wie sie also aus der Vergangenheit in die Gegenwart reichen –, sondern so „wie sie gehen, also auch besser gehen können“.¹⁰ Transzendierende Philosophie sei „wirkliches Überschreiten“ und – hier klammert Bloch sein Vertrauen auf die Zukunft ein – gehe „nie ins bloß Luftleere eines Voruns, bloß schwärmend, bloß abstrakt ausmalend“.¹¹ Das Neue, auf das Bloch nicht

² Das Verhältnis der beiden befreundeten Philosophen war von wechselseitiger intellektueller Beeinflussung, aber auch von Konkurrenz geprägt. Vgl. Marchesoni 2016.

³ Ulrich 2001, ii und vgl. ebd., BS 183–226.

⁴ Vgl. Marchesoni 2016, 9–44.

⁵ Vgl. Fink 2022, 125–136.

⁶ Bloch 1973, 20.

⁷ Bloch 1967, 21.

⁸ Ebd. 1.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd., 2.

¹¹ Ebd.

verzichten kann, ist auch für ihn „eines, das im bewegt Vorhandenen vermittelt ist“.¹² So müsse „die in der Geschichte angelegte, dialektisch verlaufende Tendenz“ mit großer Willensanstrengung freigelegt werden – darüber aber, wie diese Tendenz des Zukünftigen in der Geschichte angelegt sei, wie sie mit dem Gewesenen vermittelt ist, schweigt Bloch. Menschliches Leben sei zukünftiges Streben, „Vergangenes kommt erst später“.¹³

Benjamins Hoffnung, die uns „[n]ur um der Hoffnungslosen willen [...] gegeben“ sei,¹⁴ ist dahingegen dem flüchtigen „Schein der Versöhnung“¹⁵ abzugewinnen. Er modellierte sie nicht nur an der Hoffnungslosigkeit der literarischen Figur der Francesca da Rimini, die Dante in der *Göttlichen Komödie* als Verstorbene abermals von einer literarischen Vorwegnahme ihres Schicksals der unglücklichen Liebe berichten lässt.¹⁶ Vielmehr galt Benjamins Hoffnung nur der erinnerten Vergangenheit – „auf solchem geringsten beruht alle Hoffnung“, die wir für die Erlösung „alle[r] Toten hegen“.¹⁷

Die Nähe zum Bloch'schen Begriff des Eingedenkens, der sich über die Wesendonk-Lieder von Wagner in Erinnerung perspektivisch gebrochen auf die unglückliche, gescheiterte Liebe von Tristan und Isolde rückführen lässt, liegt auf der Hand. Doch Bloch entscheidet sich strikt dagegen, wie Benjamin das Vergangene zum Ort retroaktiver Geschichtsschreibung und damit auch der Hoffnung zu machen: Weil „der Mensch wesenhaft von der Zukunft her bestimmt“ sei, „mögen die Toten ihre Toten begraben“.¹⁸

Blochs Utopie speist sich aus einer Emphase fürs Zukünftige. Als „*Gewissen des Morgen, Parteilichkeit für die Zukunft*“ müsse sich Philosophie der „Untersuchung des antizipierenden Bewußtsein[s]“¹⁹ widmen. Will Bloch im *Prinzip Hoffnung* vom „Antizipierenden [...] auf der Grundlage einer Ontologie des Noch-Nicht“ Kenntnis gewinnen, bedarf er dafür eines Begriffs des Neuen.²⁰ An aller vorigen Philosophie, auch an der Marx'schen und Hegel'schen, kritisiert er nicht nur Geschichtsdeterminismus, sondern in erster Linie eine vorausgesetzte Ontologie, der „das Eigentliche bereits als ontisch-vorhanden, ja als statisch-abgeschlossen“²¹ gilt. Sein eigenes Pathos gegenüber dem Novum grenzt Bloch ein – zumindest reflektiert er es: Für ihn ist das „gute Neue [...] niemals so ganz neu“;²² die Vermittlung des Neuen aus dem Alten, deren Wichtigkeit Bloch zwar erkennt, wird nicht erkenntnistheoretisch oder logisch eruiert, in der Ausführung des *Prinzips* wird sie höchstens performativ in Religion, Kunst, Geschichte und Wissenschaft ausfindig gemacht.²³ Gegen die psychoanalytische „Dämmerung nach rückwärts“, die davon ausgehe, dass „alles Gegenwärtige [...]

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Benjamin 1991, 201.

¹⁵ Ebd. 200.

¹⁶ Zu Benjamins Rekurs auf Dante hinsichtlich der Antizipation vgl. Godart 2022, 87–89.

¹⁷ Benjamin 1991, 200.

¹⁸ Bloch 1967, 3.

¹⁹ Ebd., 5 und 10.

²⁰ Ebd., 12.

²¹ Ebd., 17.

²² Ebd., 6.

²³ Beispielsweise bei Dante zielen für Bloch „prospektive Akte und Imaginationen“ vorwärts, über das vorhandene Wirkliche hinaus. (Ebd., 14) Die Untersuchungen historischer Wunschbilder, die Rekonstruktionen von Wissenschaftsgeschichte, die Rückbindung der Theologie an Sozialgeschichte, die in den folgenden Kapiteln des *Prinzips* und auch in *Atheismus im Christentum* geleistet wird, erkennen Utopie durchaus im Vergangenen.

mit Gedächtnis beladen, mit Vergangenheit im Keller des Nicht-Mehr-Bewußten [sei]“, setzt Bloch seine antizipierende Philosophie, die „im Erinnernten selber einen Auftrieb und eine Abgebrochenheit, ein Brüten und eine Vorwegnahme von Noch-Nicht-Gewordenem“²⁴ erkennt. Blochs Verquickung von Geschichtsphilosophie und gesetzter Ontologie berührt in kritischer Absicht das Verhältnis von Erinnerung und Hoffnung: Die Annahme eines ontisch Gegebenen

[...] brach die Perspektive ab, so entspannte Erinnerung die Hoffnung. So kam die Hoffnung gerade auch an der Erinnerung nicht auf (an der Zukunft in der Vergangenheit). So kam die Erinnerung auch an der Hoffnung nicht auf (an der historisch vermittelten, Historie ausschüttenden, konkreten Utopie).²⁵

Wichtiger als die Kritik des Determinismus scheint Bloch die „Verabschiedung des geschlossen-statischen Seinsbegriffs“;²⁶ die Welt bestehe im Modus der Latenz, der Intention; das Wesen bestimme sich nach seiner tendenzhaften Bewegung, es sei „nicht Ge-wesenheit; konträr: das Wesen der Welt liegt selber an der Front“²⁷ des Novums.

Benjamins Philosophie gewichtet Geschichte und Kritik an Fortschrittsglauben anders als Bloch: Ontologische Fragen tauchen zumindest im Spätwerk nur historisch vermittelt auf. Geht es auch ihm um verstellte Möglichkeiten im Geschichtsverlauf, so bleiben sie in der Vergangenheit: Daraus folgt für ihn, dass auch die Geschichte – nicht vorrangig um ihrer Utopien willen, sondern vielmehr ihres Leidens wegen – noch geändert werden müsse. Die Tradition der Unterdrückung sei aufzusprengen, „im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen“ und kein Opfer jemals dem Geschichtsverlauf preiszugeben.²⁸ Diese Rückwärtsgewandtheit von Benjamins Philosophie, die sich mit Bloch kritisieren ließe, mag radikal und naiv sein, pessimistisch ist sie nicht.

Geht Bloch davon aus, dass die herrschende Ideologie Geschichte immer als abgeschlossen, gar naturgegeben und unveränderlich betrachte, so argumentiert Benjamin entgegengesetzt: Das „träumende Kollektiv“ der Gesellschaft kenne „keine Geschichte“, ihm geschehe alles „als immer Nämliches und immer Neuestes“.²⁹ Der hoffnungsvolle, wenn auch nicht gänzlich ungebrochene Begriff des Neuen bei Bloch erscheint Benjamin als ideologisches Bewusstsein, und so fasst er ihn auch dialektisch: „Die Sensation des Neuesten, Modernsten ist nämlich ebensosehr Traumform des Geschehens wie die ewige Wiederkehr alles Gleichen“.³⁰ Diese „Zeitwahrnehmung“ entspreche der Entwicklung des Kapitalismus und dem technischen Stand seiner Kommunikationsformen.³¹

Der Begriff der Antizipation nimmt bei Benjamin keinen großen Raum ein. Im *Passagen-Werk* schrieb er verstreut über sie bezogen auf Kunst, Architektur³² und Mode. Bei letzterer könne die Philosophie das Antizipieren lernen: Mode greife

²⁴ Ebd., 10.

²⁵ Ebd., 17.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., 18.

²⁸ Benjamin 1980, 695.

²⁹ Benjamin 1983, 678.

³⁰ Ebd., 679.

³¹ Ebd.

³² Vgl. ebd., 572.

„in Bildern etwa, der wahrnehmbaren Wirklichkeit um Jahre voraus“, auch die künstlerische „Empfindlichkeit [...] für das Kommende“ trage zu einer „Witterung“ der nächsten Saison bei, das „weibliche Kollektiv“ sei ebenfalls im engeren „Kontakt mit den kommenden Dingen“; wer den Wandel der Mode erkennen könne, „wüßte im voraus nicht nur um neue Strömungen der Kunst, sondern um neue Gesetzbücher, Kriege und Revolutionen“.³³

Benjamin nutzt den Begriff kaum, aber auch die Ansprüche, die die Geschlagenen der Vergangenheit an die gegenwärtige Generation stellen, ließen sich als Antizipationen begreifen. Gerahmt bleibt dieses antizipative Moment bei Benjamin aber durch seine Kritik an teleologischen Darstellungen des Geschichtsverlaufs, die Kontinuität vortäuschen und sinnstiftend vergangenes Leiden affirmieren.

Die Träume einer kommenden Gesellschaft, die sowohl Bloch als auch Benjamin mit Rekurs auf Marx ins Spiel bringen, ließen sich ebenfalls als Antizipationen fassen. Für Benjamin sind es aber Vorgriffe, die aus einer Dialektik von Vergangenem und Zukünftigem hervorgehen:

Jede Epoche träumt ja nicht nur die nächste sondern träumend drängt sie auf das Erwachen hin. Sie trägt ihr Ende in sich und entfaltet es – wie schon Hegel erkannt hat – mit List. Mit der Erschütterung der Warenwirtschaft beginnen wir, die Monumente der Bourgeoisie als Ruinen zu erkennen noch ehe sie zerfallen sind.³⁴

Doch obwohl Bloch sich darum bemühte, die Zukunft als offene zu denken und sie nicht in den Schatten der Vergangenheit zu stellen, verquickte auch er im *Geist der Utopie* schon Verzögern und Vorgreifen: Ausgehend von der Musik Beethovens und Wagners, die eine Metaphysik entwickle, die praktisch werden müsse, verschmolz er „Schleppen oder Vorwärtsdrängen, ein Retardieren oder Antezipieren [...], ein neuartiges Herausholen und Neubetonen“³⁵ von Wiederholungen; für Bloch steht der Begriff der Antizipation dementsprechend im Zentrum von „Reibungen, die durch das Nebenher verschieden geteilter Zeiten entstehen“.³⁶

Folgen wir der Bloch'schen Selbstinszenierung, gewinnt er die Utopie aus der Zukunft, folgen wir der Benjamin'schen, schöpft dieser sie aus der Vergangenheit. Die Schnittstelle beider Philosophien ließe sich unter dieser Fragestellung in der „Zukunft in der Vergangenheit“³⁷ (Bloch), in der theologischen „Unabgeschlossenheit der Geschichte“³⁸ (Benjamin) und im geteilten und doch transformierten Begriff des Eingedenkens finden.

Blochs Rekurs auf Geschichte – sei es Religions-, Wissenschafts-, Kunst- oder Sozialgeschichte – und sein Zugeständnis, dass das Novum „niemals so ganz neu“,³⁹ sondern folglich doch auch historisch zu bestimmen sei, deuten darauf hin, dass er nicht ausschließlich ‚vorwärts‘ blickt. Und auch bei Benjamins retrospektiver Philosophie lassen sich antizipierende Momente im Vorgriff, Vorschein auf Kommendes ausfindig machen. Im *Passagen-Werk* bezieht er sich an einer ungewöhnlichen Stelle im Einklang mit Bloch positiv auf den Fortschrittsbegriff:

³³ Ebd., 112.

³⁴ Ebd., 59.

³⁵ Bloch 1918, 133–134.

³⁶ Ebd., 134.

³⁷ Ebd., 17.

³⁸ Benjamin 1983, 588.

³⁹ Bloch 1967, 6.

In jedem wahren Kunstwerk gibt es die Stelle, an der es den, der sich dareinversetzt, kühl wie der Wind einer kommenden Frühe anweht. Daraus ergibt sich, daß die Kunst, die man oft als refraktär gegen jede Beziehung zum Fortschritt ansah, dessen echter Bestimmung dienen kann. Fortschritt ist nicht in der Kontinuität des Zeitverlaufs sondern in seinen Interferenzen zu Hause; dort wo ein wahrhaft Neues zum ersten Mal mit der Nüchternheit der Frühe sich fühlbar macht.⁴⁰

Sowohl Benjamin als auch Bloch wollten den Marxismus umschmelzen, Kunst und Utopie in ihn einbringen. Blochs Transformation hin zu einer vorwärtstreibenden *Fortbildungstheorie* sollte dem Überschuss, den Möglichkeiten, dem ‚Vorarbeiten‘ der Welt gerecht werden.⁴¹ Benjamins Umbesetzung des Marxismus sollte denselben unter anderem von der Vorstellung, die Geschichte verlaufe linear und teleologisch, und von der Wahrnehmung, die Vergangenheit sei der Gegenwart und Zukunft unterzuordnen, kurieren. Letzteres ließe sich mit Benjamin Bloch vorwerfen, doch auch dieser wollte im Spätwerk *Experimentum Mundi* die Gesellschaft nicht ab-, sondern *fortbilden*:⁴² Dabei ging es Bloch eben nicht lediglich um Erinnerung oder nur um eine „Vollziehung der Gedanken der Vergangenheit in menschlicher Gesellschaftsgeschichte“, sondern insbesondere um die „Vollziehung zukünftig geladener Vergangenheit in der äußeren Natur“.⁴³

Literatur

- Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. In: ders.: Gesammelte Schriften 6. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 2003.
- Benjamin, Walter: Goethes Wahlverwandtschaften. In: ders.: Abhandlungen I.1. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1991, 123–201.
- : Über den Begriff der Geschichte (1940). In: ders.: Abhandlungen I.2. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1980, 691–704.
- : Das Passagen-Werk. 2 Bde. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1983.
- Bloch, Ernst: Geist der Utopie. München/Leipzig 1918.
- : Geist der Utopie. Zweite Fassung. Frankfurt a.M. 1973.
- : Experimentum Mundi. Frankfurt a.M. 1975.
- : Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt a.M. 1967.
- : Tendenz – Latenz – Utopie. Frankfurt a.M. 1978.
- Fink, Lea: ‚Geheime Verabredung‘ oder ‚treibende Latenz‘? Geschichtsschreibung bei Ernst Bloch und Walter Benjamin. In: Bildbruch 3 (2022), 125–136.
- Godart, Simon: Ad plures ire. Über literarische Antizipation nach Walter Benjamin. Wien 2022.
- Marchesoni, Stefano: Walter Benjamins Konzept des Eingedenkens. Über Genese und Semantik einer Denkfigur. Berlin 2016.
- Ulrich, George: Unforgiving Remembrance. The Concept and Practice of Eingedenken in Walter Benjamin's Late Work. Toronto 2001.

⁴⁰ Benjamin 1983, 593.

⁴¹ Bloch 1978, 260.

⁴² Vgl. Bloch 1975, 66.

⁴³ Ebd.

Idyllische Zeitregime

Das Goldene Zeitalter als kultureller Topos und televisives Techno-Phantasma

Nils Jablonski

„the golden age is over“

Im Jahr 2013 veröffentlicht der französische Musiker Yoann Lemoine unter dem Pseudonym Woodkid sein Debütalbum, das den Titel „The Golden Age“ trägt. In dem gleichnamigen Lied auf dem Album wird das Goldene Zeitalter im Refrain als ein vergangenes besungen, sodass die erste Strophe – retrospektiv betrachtet – die Erinnerung an einen verlustig gegangenen Zustand der Harmonie in der Abgeschiedenheit von der Welt und im Einklang mit der Natur vermittelt:

Walking through the fields of gold / In the distance, bombs can fall / Boy, we're/
running free / Facing light in the flow / And in the cherry trees / We're hiding from
the world / But the golden age is over / But the golden age is over.¹

Das Goldene Zeitalter fungiert hier als Metapher für die in der Vergangenheit liegende Kindheit des lyrischen Ich, das mit der letzten Strophe des Liedes sein *coming of age* mit dem Bild des Abschieds von dieser behütet friedlichen Zeit und dem Aufbruch in die Welt der Erwachsenen beschreibt:

Listen, I can hear the call / As I'm walking through the door / Did you ever dream
we'd miss / The mornings in the sun / The playgrounds in the streets / The bliss of
slumberland / Boy, we are family / No matter what they say / But boys are made to
flee / And run away one day.²

Diese musikalische Darstellung der Adoleszenz lässt sich angesichts der aufgerufenen Kindheitserinnerungen als idyllisch begreifen – schließlich eigne der Idylle stets ein engrammatisch-regressives Moment, wie es gegen Ende des 73. Paragraphen in Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* von 1813 mit Bezug auf das in und mit der Idylle dargestellte Vollglück heißt: „Ja ihr leihet dem idyllisch dargestellten Vollglück, das immer ein Widerschein eueres früheren kindlichen oder sonst sinnlich engen ist, jetzo zugleich die Zauber eurer Erinnerung [...]“³ Daran angelehnt ließe sich der Gegenstand des Liedes als eine Erfahrung bestimmen, die in der *Zeit* gemacht, aber durch eine als *räumliche Darstellung* sprachlich vermittelte Erinnerung präsentiert wird – und beide Kategorien, die des Raumes wie die der Zeit, fallen im ‚Goldenen Zeitalter‘ in eins: Bei dieser Metapher handelt es sich um einen kulturellen Topos – einen seit

¹ Woodkid: „The Golden Age“.

² Ebd.

³ Jean Paul 1975, 260.

der Antike bestehenden Gemeinplatz, auf den letztlich ohne weitere Explikation rekurriert werden kann,⁴ um einen (vergangenen) Ideal- bzw. Ursprungszustand zu bezeichnen. Im Fall des Liedes von Woodkid ist dies also die Kindheit des lyrischen Ich. Als Vorstellung eines solchen Zustands ist das Goldene Zeitalter eine kulturanthropologische Konstante, wie Friedrich Schiller in seiner idyllentheoretischen Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* von 1795 feststellt:

Alle Völker, die eine Geschichte haben, haben ein Paradies, einen Stand der Unschuld, ein goldnes Alter; ja jeder einzelne Mensch hat sein Paradies, sein goldnes Alter, dessen er sich, je nachdem er mehr oder weniger poetisches in seiner Natur hat, mit mehr oder weniger Begeisterung erinnert.⁵

Schiller ergänzt die kollektive Dimension des kulturellen Topos um eine individuelle – und darauf gründet dessen Verwendung als Gemeinplatz bei Woodkid. Zugleich verweist diese doppelte Dimensionierung auf die idyllische Implikation des Goldenen Zeitalters und die sich bereits in der Antike einstellende Implementierung des Topos in die literarischen Gattung der Idylle: Das Goldene Zeitalter erhält seine idyllische Färbung durch die Identifikation mit Vergils Arkadien, das als „Land der Schäfer und Schäferinnen, [...] der Liebe und der Dichtung“⁶ letztlich eine Stilisierung der idyllischen Hirtenwelt Theokrits darstellt, die sich ihrerseits referenziell auf dessen Heimatinsel Sizilien beziehen soll.⁷ Mit Arkadien gestaltet Vergil die Idylle als ein „Land der Phantasie“,⁸ das „die dichterische Verwirklichung [...] eines verlorenen glücklichen Urzustands der Menschheit“⁹ verheißen soll. Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts erhält der kulturelle Topos vom Goldenen Zeitalter ein besonderes diskursives Gewicht durch Jean-Jacques Rousseaus berühmten zweiten *Discours*.¹⁰ In dieser philosophischen Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen entwirft Rousseau das Konzept eines sog. Naturzustands. Dieser „[é]tat qui n'existe plus, qui n'a peut-être point existé, qui probablement n'existera jamais“,¹¹ entspricht insofern jener „mythische[n] Schöpfung der Griechen“,¹² als beide – das Goldene Zeitalter wie auch Rousseaus Naturzustand – als „Chiffre für unverstelltes und unverschandeltes, gerechtes und glückliches Leben“¹³ angesehen wurden und – wie es der Gebrauch des Topos bei Woodkid belegt – weiterhin auch werden. Im Folgenden soll erstens die diskursive Genese des Goldenen Zeitalters als kultureller Topos sowie dessen Verkopplung mit der Idylle kurz nachgezeichnet werden, um zweitens die besonderen Zeitlichkeiten des idyllischen Raumes systematisierend zu erfassen und drittens schließlich die Möglichkeiten zu ihrer Darstellung am Beispiel einer Episode der TV-Serie *Black Mirror* exemplarisch zu veranschaulichen.

⁴ Zur Konzeptualisierung kultureller Topoi aus der Perspektive der Intertextualitätstheorie vgl. Jablonski 2019, 481–493.

⁵ Schiller 1962, 468.

⁶ Snell 1976, 14.

⁷ Vgl. ebd., 15.

⁸ Klusmann 1986, 40.

⁹ Frenzel 1992, 27.

¹⁰ Vgl. Jablonski 2019, 212–256.

¹¹ Rousseau 1964, 123.

¹² Garber 2015, 68.

¹³ Ebd., 49.

Idylle und Goldenes Zeitalter

Erstmalig wird das Goldene Zeitalter von Hesiod thematisiert und zwar als eine mythische Vorzeit, in welcher der historische Ursprung der gegenwärtigen Gesellschaft liegen soll. Diese hat sich von ihrem ursprünglich idyllischen Zustand zusehends entfernt und entfremdet: „Charakteristisch für die von Hesiod als ‚Goldenes Zeitalter‘ eingestufte Epoche der Geschichte war“, so führt es Manfred Petri aus, „die Harmonie der Menschen untereinander und mit der Natur, die ein sorgen- und schmerzfreies, von Festen ausgefülltes Leben garantierte“.¹⁴ Mit Bezug auf Hesiods erstmalige Beschreibung des Goldenen Zeitalters wird dieser Topos in der Antike auch von Horaz, Ovid und Lukrez aufgegriffen¹⁵ – wobei es aber vor allem Vergils Realisierung des Goldenen Zeitalters als Hirtenland Arkadien ist, die dem kulturellen Topos zu seiner bis in die Gegenwart andauernden idyllischen Karriere verhilft.¹⁶ Mit dem Goldenen Zeitalter sind in der Antike zwei konkurrierende Vorstellungen von der geschichtlichen Entwicklung der Gesellschaft verkoppelt. Der „pessimistischen Perspektive“, die seit Hesiod, Horaz und Ovid den Verlust des Goldenen Zeitalters zum Ausgangspunkt einer gesellschaftlichen ‚Verfallsgeschichte‘ macht, steht mit Lukrez „das Postulat eines umgekehrten Geschichtsverlaufs gegenüber“.¹⁷

Lukrez stellt die geschichtliche Entwicklung der Gesellschaft als ein „Aufwärtstreben“ dar, indem er „die menschliche Kultur aus einem primitiven Zustand entstehen und langsam an Güte gewinnen“¹⁸ lässt. Entsprechend tragen alle gesellschaftlich-kulturellen Entwicklungen – wozu Lukrez „Schiffe, Bestellung der Felder, Mauern der Städte, Gesetze, / Waffen, Straßen, Bekleidung, das übrige, was dieser Art ist“, genauso zählt wie „Lohn und Wonnen“ oder „Lieder, Gemälde und kunstvolle, wohlgeglättete Bilder“¹⁹ – zur Erreichung eines Goldenen Zeitalters bei. Dieses avanciert dergestalt zum Telos der von Lukrez im fünften Buch von *De rerum natura* beschriebenen „Entstehung der Welt und Kultur“:²⁰

So zieht mählich hervor ein jedes das Fließen der Zeiten / allen zunutz, und Verstand bringt es in die Reiche des Lichtes. / Denn sie sahen im Geiste sich eins aus dem andern erhellen, / bis in den Künsten sie kamen zum höchsten Punkt der Vollendung.²¹

Während das Goldene Zeitalter bei Lukrez das Ziel der gesellschaftlichen Entwicklung darstellt, modelliert Rousseau den in Analogie zum Goldenen Zeitalter stehenden Naturzustand als „Nullpunkt der Entwicklung“²² der Menschheit und ihres Kulturalisationsprozesses. Trotz der in Bezug auf das Goldene Zeitalter topisch zu nennenden Anlage geht Rousseau mit dem im Naturzustand implizierten Geschichtsmodell über dasjenige hinaus, was in der Antike mit dem Goldenen Zeitalter verknüpft ist – und zwar sowohl in der Variante eines ‚negativen‘ Verfalls, wie sie sich bei Hesiod, Horaz und Ovid findet, als auch der ‚positiven‘ Progressionsvariante, wie sie Lukrez darlegt: Bei Rousseau verkoppeln sich beide, denn die durch Vergemeinschaftung voran-

¹⁴ Petri 1990, 52.

¹⁵ Vgl. insbes. Frenzel: 1992, 27–37.

¹⁶ Vgl. Jablonski 2019, 217–226.

¹⁷ Petri 1990, 52.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Lukrez [V,1448–1451] 1956, 527.

²⁰ Büchner 1956, 37.

²¹ Lukrez [V,1454–1457] 1956, 527.

²² Rang 1959, 134.

schreitende positive Entwicklung der Kulturalisation des Menschen wirkt als eine die Ungleichheit überhaupt erst hervorbringende ‚Entfremdung‘ vom Naturzustand so negativ wie der in der Antike postulierte ‚Verlust‘ des Goldenen Zeitalters.

Da der Naturzustand bei Rousseau als Folie fungiert, um die durch die zunehmende Entfremdung von diesem hervorgebrachte Ungleichheit als Effekt des Kulturalisationsprozesses zu beschreiben, muss der Naturzustand letztlich jedoch umso ‚goldener‘ wirken. Es scheint deshalb nahe zu liegen, die Rückkehr dahin als eine implizite Forderung bzw. idyllische ‚Sehnsucht‘ anzunehmen, denn der Naturzustand erscheint genauso unwiederbringlich verloren wie das sonnig glänzende Säkulum in der antiken ‚Zeitrechnung‘. Nun muss eine Rückkehr in den Naturzustand und die daraus abgeleitete und Rousseau fälschlich immer wieder unterstellte Formel eines ‚retour à la nature‘ aber allein schon deshalb als utopische Unmöglichkeit angesehen werden,²³ weil Rousseau den Naturzustand von vornherein als ein hypothetisches Konzept entwirft: Für ihn ist er ein konstruktives Hilfsmittel zur Klärung der Frage nach dem Ursprung der gegenwärtig vorherrschenden Ungleichheit unter den Menschen und kein „Idealzustand“,²⁴ wie ihn beispielsweise Lukrez mit seiner Variante des Goldenen Zeitalters präsentiert. Trotzdem zeigt sich bei Rousseau indirekt eine dem progressiven Kulturalisationsprozess im Sinn des Goldenen Zeitalters bei Lukrez analoge Perspektive: Rousseau postuliert zwar kein ‚Zurück‘ zum Naturzustand, jedoch stellt er die *Möglichkeit* in Aussicht, dass ein gesellschaftlicher Zustand erreicht werden könne, der einem ursprünglichen Naturzustand bzw. einem Goldenen Zeitalter entspreche.

Dass Rousseaus Naturzustand und die mit diesem verknüpfte ‚Rückkehr‘ in ein dergestalt Goldenes Zeitalter als idyllisch vorgestellt wird, begründet sich aus der Gattungsgeschichte der Idylle, denn es ist vor allem die durch den Zürcher Dichter Salomon Gessner etablierte neuzeitlich-moderne Variante der Idylle, die bereits von Rousseau selbst als Veranschaulichung des Naturzustands und damit als eines verloren geglaubten Goldenen Zeitalters betrachtet wird.²⁵ Diese Wirkung von Gessners Texten lässt sich an einem Beispiel aus den *Idyllen* von 1756 verdeutlichen: In „Lycas, oder Die Erfindung der Gärten“²⁶ wird der Garten als prototypischer Ort der Liebesbegegnung und der Liebeserinnerung beschrieben; gleichsam wird die Erfindung eines solch idyllischen Gartens im Text performiert, indem die *poietische Gestaltung* der Landschaft den Gegenstand der *poetischen Darstellung* bildet. Ohne hier weiter auf die komplexe narrative Konstruktion dieser Idylle einzugehen, die zwei Ebenen des Erzählens miteinander verschränkt,²⁷ sei darauf hingewiesen, dass mit der im Text

²³ Vgl. hierzu Link 1999.

²⁴ Rang 1959, 134.

²⁵ Wie aus Rousseaus brieflicher Korrespondenz zwischen den Jahren 1761 und 1762 mit Michel Huber, dem französischen Gessner-Übersetzer aus Paris, hervorgeht, schätzt der Genfer Philosoph an den *Idyllen* des Schweizer die lebenswirklichen Darstellung der Bilder und Empfindungen. Dies erscheint Rousseau als ein Novum in der französischen Sprache, weshalb er Hubers Übersetzung als eine besondere literarische Leistung lobt: „Je vous sais en particulier un gré infini d’avoir osé dépouiller nôtre langue de ce sot et précieux jargon qui ôte toute vérité aux images, et toute vie aux sentimens.“ (Leigh 1969, 350). In Gessners *Idyllen* findet Rousseau die Natur gerade deshalb so hochmimetisch ‚abgebildet‘, weil sie darin nicht verschönert dargestellt werde. Trotzdem stellen Gessners Texte für Rousseau lediglich eine Veranschaulichung seines philosophischen Konzepts dar; die Identifikation des Naturzustands als ein Goldenes Zeitalter mit den *Idyllen* ist ein Rezeptionsphänomen der Schriften Rousseaus, das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beginnt und sich bis in die Gegenwart fortsetzt (vgl. hierzu Jablonski 2019, 241–256).

²⁶ Gessner 1973.

²⁷ Vgl. Jablonski 2019, 75–90.

präsentierten idyllischen *poiesis* – also dem sprachlich performierten Herstellen eines *locus amoenus* – eine spezifische Idee von Zeitlichkeit verkoppelt ist: Die Idylle, die der Hirte Lycas schafft, dient als Denkmal. Der liebevolle Ort des Gartens soll an Lycas' Liebesbegegnung mit der Nymphe Chloe erinnern – ein, da in der Vergangenheit liegendes und nicht wiederholbares Ereignis, verlorenes Goldenes Zeitalter im Kleinen also, das die von Lycas geschaffene Idylle – zumindest imaginär – restituiert.

Der zeitliche Vektor dieses idyllischen Raumes ist dominant auf die Vergangenheit gerichtet. Daran verdeutlicht sich, was schon Michail Bachtin feststellt, der nämlich das „besonder[e] Verhältnis der Zeit zum Raum“²⁸ als eines der zentralen Merkmale der Idylle beschreibt. Aus diesem Grund erklärt Bachtin die Idylle zu einem Chronotopos. Dieses Konzept ist zunächst *räumlich* ausgerichtet, denn Bachtin reklamiert eine „Einheit des Ortes“ für die Idylle, die er deshalb als „begrenzt[e] räumlich[e] Mikrowelt“²⁹ begreift. Eine solch *räumliche* Betrachtung der Idylle verkoppelt Bachtin schließlich mit einer *zeitlichen*, denn für die idyllische Mikrowelt sei auf der temporalen Ebene die „Abschwächung aller Zeitgrenzen“³⁰ konstitutiv. Insofern ist die Idylle als spezifische Konkretion eines Chronotopos zu verstehen, der laut Bachtin ganz allgemein „eine Form-Inhalt-Kategorie der Literatur“ darstellt, denn „[i]m künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen.“³¹

Genau das verbindet Idylle und Goldenes Zeitalter: Aufgrund der Verschmelzung von räumlichen und zeitlichen Merkmalen werde im Chronotopos die Zeit „auf künstlerische Weise sichtbar“³² und zwar *durch* den Raum. Dieser „gewinnt Intensität“ dadurch, dass er „in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen“³³ wird. Indem sich somit die „Merkmale der Zeit [...] im Raum offenbaren“ werde dieser „von der Zeit mit *Sinn* erfüllt“.³⁴ Bachtin präzisiert dieses spezifisch chronotopische Raum-Zeit-Verhältnis für die Idylle als „Wiederherstellung des vorzeitlichen Komplexes und der Folklorezeit“.³⁵ Das ist in Bezug auf die antiken Idyllen Theokrits und Vergils zu verstehen, denn was Bachtin im Zusammenhang seiner Bestimmung des idyllischen Chronotopos einen vorzeitlichen Komplex nennt, bezieht sich sowohl auf Vergils Arkadien und damit auf das Goldene Zeitalter als auch auf ähnliche Paradiesvorstellungen einer als verloren geglaubten Vergangenheit – wie etwa im Fall von Rousseaus Naturzustand.³⁶ Daher erweist sich auch jene Vergangenheit, die etwa der Hirte Lycas bei Gessner durch seine Garten-Idylle wiederherzustellen bzw. an eine Gegenwart zu koppeln versucht, um die Erinnerung an seine Liebesbegegnung mit der Nymphe Chloe für die Zukunft zu konservieren, als chronotopisch. Vor diesem theoretischen Hintergrund erscheint es möglich, Idyllen in Bezug auf ihre je spezifischen Zeitregime genauer zu bestimmen – und zwar hinsichtlich drei paradigmatischer zeitlicher Vektoren, die den idyllischen Raum mit ‚Sinn‘ erfüllen, wie es Bachtin formulieren würde.

²⁸ Bachtin 2014, 160.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., 161.

³¹ Ebd., 7.

³² Ebd.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd., Hervorhebung N.J.

³⁵ Ebd., 160.

³⁶ Aus chronotopischer Sicht dient das *räumlich* zu verstehende Konzept des Naturzustands der Veranschaulichung eines nur *zeitlich* nachvollziehbaren Phänomens und seiner Konsequenzen in der Gegenwart – nämlich des zur Ungleichheit unter den Menschen führenden Kulturalisationsprozesses.

Idyllische Zeitregime

Gemäß den drei möglichen zeitlichen Vektoren des idyllischen Raumes lassen sich drei paradigmatische Zeitregime unterscheiden: das arkadische, das heterotopische und das elysische.³⁷ Diese drei Regime stellen eine analytische Heuristik zur Systematisierung dar – sowohl von Idyllen im Sinne der literarischen Gattungspoetik als auch von idyllischen Szenen in anderen narrativen Zusammenhängen, und das ganz unabhängig von ihrer medialen Realisierung als literarischer, filmischer oder televisiver Text. Die drei paradigmatischen Zeitregime sind zwar aus einer synchronen Betrachtung idyllischer Texte entwickelt, jedoch reflektieren sie aus einer diachronen Perspektive wesentliche Momente aus der Geschichte der Gattungspoetik der Idylle. Aus diesem Grund zeigt jede Idylle Tendenzen zur Dominanz eines Zeitregimes, obgleich sie – wie es die nachfolgenden Beispiele veranschaulichen – gleichzeitig an mehreren Regimen partizipieren kann.

Mit seiner dominanten Ausrichtung auf eine – zumeist als verloren und mithin unwiederbringlich vorgestellte – Vergangenheit bzw. ‚Vor-Gegenwart‘ und deren Restitution, die – zeitweise – gelingen oder scheitern kann, ist das arkadische Paradigma dasjenige der antiken Idyllen sowie ihrer neuzeitlich-modernen Varianten in der Nachfolge Gessners. Dies entspricht dem idyllischen Chronotopos nach Bachtin, der mit seinem Konzept genau das erfasst, was Schiller in seiner Theorie der Idylle als den vermeintlichen „Zweck“ ihrer ‚klassisch-traditionellen‘ Ausprägung kritisiert: nämlich einen „Zustand der Harmonie und des Friedens“ darzustellen, der im „Anfange der Kultur“³⁸ gesehen und daher analog dem Goldenen Zeitalter als verloren angenommen wird. So fällt beispielsweise auch Gessners Lycas-Idylle unter das arkadische Paradigma: Einerseits, weil die Einrichtung des Gartens durch den Hirten Lycas für seine Geliebte Chloe den Zweck hat, an ihre in der Vergangenheit liegende Begegnung zu erinnern, und andererseits deshalb, weil Gessner hier wie auch in den meisten seiner anderen Idyllen eine antikisierte Welt präsentiert, in der Hirten, Nymphen, Faune und andere Gestalten des Mythos agieren.³⁹

Heterotopische Idyllen sind dagegen nicht oder nicht ausschließlich auf die Restitution einer verlorenen Vergangenheit ausgerichtet; vielmehr ist das idyllische Tempus hier das einer absoluten Gegenwart, die jegliche zeitlichen Bezüge zu einer Vergangenheit oder Zukunft kappt. Solche Idyllen sind Heterotopien im Sinne Michel Foucaults – und zwar unabhängig davon, ob es sich um Krisenheterotopien oder Abweichungsheterotopien handelt.⁴⁰ Krisenheterotopien sind letztlich Zufluchtsorte – das vielleicht bekannteste literarische Beispiel hierfür wäre Wahlheim, jener idyllische Ort, an dem Goethes Werther seine Mußestunden verbringt. Als Krisenheterotopien haben Idyllen die Funktion einer integrierenden Ausgrenzung: Den dort Befindlichen soll eine Rückkehr an die übrigen, nicht heterotopischen Orte einer Gesellschaft ermöglicht werden. Krisenheterotopien sind also Aufenthaltsorte für eine begrenzte Zeit: Werther begibt sich nach Wahlheim, weil er hier seinen Gefühlen für die bereits anderweitig vergebene Lotte sublimierend durch künstlerische Betätigung Ausdruck verleihen kann.

Wahlheim ist aber zugleich auch eine Abweichungsheterotopie. Darunter versteht Foucault „Orte, an denen man Menschen unterbringt, deren Verhalten vom

³⁷ Vgl. hierzu Jablonski 2019, 432–475.

³⁸ Schiller 1962, 467.

³⁹ Zur Gestaltung der idyllischen Diegesen bei Gessner und seiner Poetik vgl. Jablonski 2022.

⁴⁰ Vgl. Foucault 2005.

Durchschnitt oder von der geforderten Norm abweicht“.⁴¹ Dazu seien insbesondere Sanatorien, psychiatrische Anstalten, Gefängnisse oder Altersheime zu zählen, wobei Letztere sich „an der Grenze zwischen Krisen- und Abweichungsheterotopien“⁴² bewegen. Als Zweck idyllischer Abweichungsheterotopien lässt sich daher ein ausgrenzendes Integrieren bestimmen, das letztlich nicht auf eine Rückkehr an die übrigen Orte der Gesellschaft zielt. Inwieweit Werther vom durchschnittlichen Verhalten sowie von den etablierten Normen abweicht, zeigt sich allenthalben in seinen Briefen und insbesondere etwa demjenigen, in dem er seine Diskussion mit Albert über den Freitod wiedergibt. Das idyllische Refugium von Wahlheim ist für Werther aber deshalb eine Abweichungsheterotopie, weil es sein bevorzugter Aufenthaltsort ist, um Lotte nahe zu sein, obwohl er nicht bei ihr sein kann: „ich gehe nach Wahlheim, und wenn ich nun da bin, ist’s nur noch eine halbe Stunde zu ihr!“⁴³ Die Darstellung einer zukünftig möglichen Welt, die der gegenwärtigen ähnlich scheint, mit ihr aber nicht vollständig kongruent ist, konstituiert das elysische Zeitregime. Der Begriff ‚elysisch‘ stammt aus Schillers Idyllentheorie, die eine Kritik an der ‚klassischen‘ Idylle und damit am arkadischen Zeitregime vornimmt. Klassisch arkadische Idyllen bestimmt Schiller – mit implizitem Bezug auf den Topos vom Goldenen Zeitalter – über das Gefühl des Verlusts, denn sie

führen uns also *theoretisch* rückwärts, indem sie uns *praktisch* vorwärts führen und veredeln. Sie stellen unglücklicherweise das Ziel *hinter* uns, dem sie uns doch *entgegen* führen sollten, und können uns daher bloß das traurige Gefühl eines Verlustes, nicht das fröhliche der Hoffnung einflößen.⁴⁴

Schiller fordert von der Idylle stattdessen, dass sie den Menschen „auf dem Wege der Vernunft und der Freyheit“⁴⁵ wieder in jenen „Stand der Unschuld“⁴⁶ versetzen soll, der jedoch nicht im Sinn einer rückwärtsgewandten Vorstellung das verlorene und daher nicht wiederzugewinnende Goldene Zeitalter ist, sondern vielmehr die vorwärts-gewandte Verwirklichung eines idealen Zustands der „Mündigkeit“⁴⁷ und „höhere[n] Harmonie“.⁴⁸ Diese theoretische Forderung komprimiert Schiller in dem Satz, dass es die Aufgabe der Idylle sei, „den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach *Arkadien* zurückkann, bis nach *Elisium*“⁴⁹ zu führen. Damit wird das auf Vergil zurückgehende idyllische Arkadien bei Schiller ersetzt durch eine ebenfalls aus der Antike stammende Paradies-Vorstellung: Als „Land“ bzw. „Insel[] der Seligen“ ist Elysium ein mythisches Jenseitskonzept und zugleich ein *locus amoenus*, in den „die v[on] Zeus Geliebten entrückt wurden u[nd] ein glücl[iches] Dasein führten“.⁵⁰

Mit seiner Verlegung der Idylle von Arkadien nach Elysium kritisiert Schiller letztlich also das arkadische Zeitregime, das sowohl die Idyllen der Antike wie auch die modernen Idyllen seit Gessner kennzeichnet, weil diese zwar einen idealen „Zustand

⁴¹ Ebd., 937.

⁴² Ebd.

⁴³ Goethe 1998, 41.

⁴⁴ Schiller 1962, 469, Hervorhebungen im Original.

⁴⁵ Ebd., 414.

⁴⁶ Ebd., 467.

⁴⁷ Ebd., 472.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd., Hervorhebungen im Original.

⁵⁰ Holzapfel 1993, 117.

der Harmonie und des Friedens“⁵¹ präsentieren, ihn aber wie das Goldene Zeitalter als unwiederbringlich verloren in der Vergangenheit verorten. Für Schiller sollen Idyllen jedoch „von der möglichen Realität jenes Zustandes eine sinnliche Bekräftigung“⁵² geben, weshalb die Forschung in Schillers theoretischer Neuausrichtung der Idylle eine „utopische Dimension“⁵³ erkannt hat. Das ist begrifflich unpräzise, denn die Utopie ist ein buchstäblicher ‚Nicht-Ort‘: Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gilt nämlich im deutschen Sprachgebrauch all das als ‚utopisch‘, was „nur in der Vorstellung möglich“ und deshalb „nicht durchführbar“⁵⁴ ist. Für Schiller geht es bei, mit und in der Idylle aber explizit um die „Ausführbarkeit jener Idee“⁵⁵ eines Idealzustands, der „den „Menschen im Stand der Unschuld“⁵⁶ zeige. Und diese Idee kann nicht aus dem „nostalgischen Gedenken an ein goldenes Zeitalter (Arkadien), sondern [nur] aus der im Sinne einer Progression evozierten Utopie des Elysium[s] hervorgehen“.⁵⁷ Auch wenn Schillers theoretischen Überlegungen durch die Forschung vielfach und immer wieder eine utopische Dimension unterstellt worden ist,⁵⁸ liegt der Einsatz seiner Kritik an der klassischen Idyllendichtung letztlich in der Etablierung eines anderen Zeitregimes, das eben kein arkadisches mehr ist: Das elysische Zeitregime verleiht dem idyllischen Raum eine futurische Implikation, was allerdings nicht bedeutet, dass das Dargestellte zeitlich in einer – vom Standpunkt der Rezipierenden aus gesehen – möglichen Zukunft angesiedelt sein muss. Sonst könnte man nur Science-Fiction-Idyllen unter diesem Paradigma subsumieren. Auch Gessners Lycas-Idylle weist in Bezug auf die Intention des gärtnerischen Unternehmens eine elysische Perspektivierung auf: Der von Lycas gestaltete Garten hat zwar die Funktion, an die in der Vergangenheit liegende Liebesbegegnung mit der Nymphe Chloe zu erinnern; im Text wird diese Funktion allerdings als eine sich in der Zukunft realisierende ersonnen. Lycas imaginiert nämlich, welche Eindrücke sein Garten-Denkmal auf andere Hirten machen mag: „Dann sagt der Hirt, der vorüber geht, wenn ihm die Zephire die Gerüche weit her entgeggetragen, welcher Gottheit ist dieser Ort heilig? Gehört er der Venus, oder hat ihn Diana so schön geschmückt, um müd von der Jagd hier zu schlummern?“⁵⁹

„Heaven Is a Place on Earth“

Da es sich bei den drei idyllischen Zeitregimen um paradigmatische Systematisierungskategorien handelt, können sie in einem Text verschieden dominant ausgeprägt sein. Das folgende Beispiel etwa zeichnet sich durch die spannungsvolle Verschränkung aller drei Zeitregime aus. Dabei handelt es sich um die vierte Episode aus der dritten Staffel der von Charlie Brooker seit 2011 produzierten Science-Fiction-Serie *Black Mirror* – ein televisives Artefakt, das das Prinzip der Episodenserie wörtlich nimmt und keine rahmende Narration aufweist, sondern mit jeder Folge neue Figuren in einem anderen Setting präsentiert. Gemeinsam ist allen Episoden der Serie hingegen ihre posthumanistische Perspektive auf den gesellschaftlichen Einfluss von Medien und Technologien:

⁵¹ Schiller 1962, 467.

⁵² Ebd., 468.

⁵³ Diekkämper 1990, 40.

⁵⁴ Pfeifer 2005, 1493.

⁵⁵ Schiller 1962, 468.

⁵⁶ Ebd., 467.

⁵⁷ Meyer-Sickendiek 2005, 18.

⁵⁸ Vgl. Böschstein 2010, 129.

⁵⁹ Gessner 1973, 40.

Black Mirror explores and examines the various ways that new media technologies can shape and transform our understanding of the world while, at the same time, often raising philosophical questions about the complexities of identity and social relationships in the digital age.⁶⁰

Während die übrigen Episoden der Serie die negative Seite des ‚digitalen Zeitalters‘ aufzeigen, gilt „San Junipero“ – die Serienepisode mit den meisten Auszeichnungen, u.a. zwei Emmy Awards – als „most optimistic episode of *Black Mirror*’s first four series, suggesting an ability of technology to improve and enrich human experience“.⁶¹ Die Kurzbeschreibung beim Streamingdienst Netflix, wo die ursprünglich für den Fernsehsender Channel 4 produzierte Serie seit 2011 auch außerhalb Großbritanniens verfügbar ist, fasst den Gegenstand von „San Junipero“ wie folgt zusammen: „In a seaside town in 1987, a shy young woman and an outgoing party girl strike up a powerful bond that seems to defy the laws of space and time.“ Die beiden Protagonistinnen, um die sich eine kitschige Liebesgeschichte entfaltet, sind Kelly und Yorkie, zwei junge Frauen, die – wie man in der ersten Hälfte der Episode erfährt – als Touristinnen eine Küstenstadt besuchen. Als Vergnügungsdestination ist San Junipero nachgerade idyllisch an einer Meeresbucht gelegen, was die televisive Inszenierung immer wieder durch eine Einstellung aus der Totalen präsentiert: Im Anflug aus der Vogelperspektive folgt die Kamera dabei der Küstenstraße, die nach San Junipero führt, das man entweder bei strahlendem Sonnenschein oder nachts illuminiert von den verschiedenen Vergnügungsetablissemments in der Ferne sieht. Die regelmäßigen Treffen von Kelly und Yorkie, nachdem sie sich zufällig in der Bar „Tucker’s“ kennengelernt haben, werden als wöchentliche Ereignisse präsentiert – und die Serien-Narration vermittelt das durch wiederholt eingeblendete Zwischentitel. Sie geben den Zuschauer*innen eine Orientierung in Bezug auf die durch den Plot der Serie fragmentarisiert dargestellte Story; zugleich verweisen diese extradiegetischen Elemente darauf, dass die televisive Repräsentation von Zeitlichkeit eines der zentralen Themen der Episode ist. Das korrespondiert mit dem sich schnell einstellenden Eindruck, dass die Kelly und Yorkie für ihre Besuche in San Junipero zugemessene Aufenthaltsdauer beschränkt zu sein scheint: Immer wieder wird Mitternacht als zeitliche Grenze durch verschiedene Details in der *Mise-en-Scène* thematisiert – wie etwa eine Nahaufnahme der Digitalanzeige des Weckers auf dem Nachttisch in Kellys Schlafzimmer, wo sie und Yorkie den Abend nach ihrer zweiten Begegnung miteinander verbracht haben. Als rekurrentes Thema innerhalb der Episode verweist die Beschränkung von Zeit, gerade wenn sie durch das Mitternachts-Motiv präsentiert wird, intertextuell auf das Märchen von Aschenputtel: Genau wie die arme Dienstmagd nur für eine kurze Dauer das Leben als Adelige beim Fest des Prinzen genießen kann, so dürfen auch Kelly und Yorkie nur für fünf Stunden pro Woche nach San Junipero. Das liegt daran, dass der Ort eine „unreal city“⁶² ist und nur rein virtuell existiert. Als Computersimulation stellt San Junipero eine Abweichungsheterotopie dar: Menschen, die an unheilbaren Krankheiten leiden und deren Lebenszeit nur noch kurz bemessen ist, können ihr Bewusstsein in eine Cloud hochladen und so in San Junipero verweilen – dabei erhalten sie stets ihr jungendliches Aussehen, das sie in ihren Miltzwanzigern hatten, und sie können sich in drei verschiedenen Dekaden der Vergangenheit bewegen: den 1980ern, den 1990ern und den Nullerjahren des 21. Jahrhunderts.

⁶⁰ McSweeney und Joy 2019, 4.

⁶¹ Daraiseh und Booker 2019, 151.

⁶² Ebd.

In der Episode wird die jeweilige Epoche nicht nur über die Outfits der Figuren angezeigt, sondern auch über verschiedene Unterhaltungsmedien: Fernsehendungen, die im Hintergrund auf entsprechenden Kathodenstrahlgeräten laufen, oder Filmplakate an Hauswänden, wie etwa Joel Schumachers *The Lost Boys* von 1987, sowie Videospiele und immer wieder: Musik. Präsentiert als innerdiegetischer Sound aus Autoradios oder Hintergrundmusik in Bars vermittelt die Musik der Episode ein nachgerade nostalgisches Flair: „Music, the episode implies, is particularly crucial to our cultural memory of any era“⁶³ – und entsprechend lässt das populärkulturelle Konzentrat aus Reminiszenzen an die 80er, 90er und 00er Jahre die jeweils in der Episode präsentierte Epoche als ein Goldenes Zeitalter erscheinen – die jeweiligen Konflikte und Problemlagen der einzelnen Dekaden werden (zunächst) nicht (und später, als sich die sexuelle Identität der Protagonistinnen offenbart, nur bedingt) thematisiert. Somit erscheint San Junipero als virtuelle Idylle und tatsächlich werden Kelly und Yorkie hier in einem, mit Schiller gesprochen, Zustand von Frieden und Harmonie präsentiert, der diametral unterschieden ist von ihrer außervirtuellen Wirklichkeit, welche die Diege-se zeitlich zwar nicht konkret verortet, aber aus der Perspektive der Zuschauer*innen wie eine nicht allzu ferne und daher möglich erscheinende Zukunft wirken lässt: „The ‚real‘ Kelly and Yorkie, as it turns out, are both aging and nearing death (probably sometime in the 2030s), Kelly suffering from cancer in a retirement facility in Carson City, Nevada, and Yorkie on life support in a hospital in Santa Rosa, California.“⁶⁴ Wie man in der zweiten Hälfte der Episode erfährt, ist die San-Junipero-Simulation Teil eines medizinischen Palliativprogramms, das als „immersive nostalgia therapy“ bezeichnet wird: Den Todkranken soll so nicht bloß kurzzeitig ein sorgenfreies Dasein ermöglicht werden; sie können in der simulierten Stadt verbleiben, wenn sie ihr Bewusstsein nach dem Sterben des Körpers endgültig in der Cloud belassen.

Der virtuelle Küstenort San Junipero erweist sich aus verschiedenen Gründen als ein Techno-Phantasma, sodass die Simulation, die in der Episode als eine medizinische Technologie präsentiert wird, letztlich eine digitale Variante vom Topos des Goldenen Zeitalters darstellt: San Junipero steht außerhalb der Zeit und ermöglicht es, verschiedene Epochen als nostalgische Reprisen der Vergangenheit zur individuellen Lebenswirklichkeit der jeweiligen User*innen zu machen. Darüber hinaus suspendiert die Anwesenheit in San Junipero die Kategorie des Raums insofern, als die Simulation ein Ort ist, der außerhalb aller realen Orte liegt, mit ihnen aber in Verbindung steht, weil er die Distanz zwischen ihnen überbrückt: In der außervirtuellen Wirklichkeit sind Kelly und Yorkie hunderte von Kilometer voneinander entfernt. Mit der Aufhebung der realen Grenzen von Raum und Zeit geht in der Simulation zudem eine Transgression sowohl körperlicher als auch sozialer Limitierungen einher, was letztlich eine Verbesserung und Liberalisierung gegenüber der außervirtuellen Existenz darstellt. Die Episode veranschaulicht das am Beispiel ihrer Protagonistinnen:

[L]iving a virtual life in San Junipero frees Kelly from the physical suffering of her terminal cancer and liberates Yorkie from the quadriplegia that has dominated her entire adult life. [...] Kelly has spent her entire adult life in a single committed heterosexual relationship [...] and has not been free to pursue other options or other aspects of her personality. She has long known, for example, that she is bisexual,

⁶³ Ebd., 156. Zugleich antizipiert die Musikauswahl die Ereignisse der Episode – so verweist etwa „Girlfriend In A Coma“ von The Smiths bereits auf das Schicksal der ‚realen‘ Yorkie noch bevor die Episode San Junipero als bloß simulierten Ort offenbart.

⁶⁴ Ebd., 152.

but in the physical world she never acted on her attraction to women. [...] Yorkie, meanwhile, is a lesbian, but was brought up in a „big-time religious“ family in which her sexuality would be considered a reprehensible perversion.⁶⁵

In San Junipero können Kelly und Yorkie nun in einer absoluten Freiheit leben und das heißt: „free of the artificial social pressures and arbitrary physical accidents of the material world“.⁶⁶ Beiden ist es in der virtuellen Idylle nun gestattet, so zu leben, wie sie es wollen, und all das ‚nachzuholen‘, was ihnen in der außervirtuellen Wirklichkeit in ihrer Vergangenheit verwehrt geblieben ist. Die Aussicht, dass diese virtuelle Existenz, in der die Beschränkungen und Hindernisse der realen Welt null und nichtig sind, nicht bloß zeitweise, sondern dauerhaft gelebt werden kann, gibt der Episode eine fast kitschig zu nennende Note – gerade im Vergleich zu den übrigen Episoden der Serie, deren Ton ein gänzlich anderer ist: „[W]hile all these other episodes suggest frightening and dehumanizing consequences resulting from excessive technologization, ‚San Junipero‘ would seem to focus on the potential of technology to make human life better.“⁶⁷ Genau darauf läuft die Handlung, die sich als Liebesgeschichte zwischen Kelly und Yorkie entwickelt, mit ihrem Happy End zu: Kelly reist in der außervirtuellen Wirklichkeit zu Yorkie; da diese ohne Angehörige ist, heiraten die beiden, damit Kelly die Sterbehilfe für Yorkie veranlassen kann – mit dem Versprechen, dass sie sich in San Junipero wiedersehen und dort glücklich bis ans niemals eintretende Ende ihrer virtuellen Tage zusammenleben werden. Das Techno-Phantasma erweist sich also gleichsam als Kitsch-Katalysator. Mit ihrem Glück verheißenden Ende erscheint die Episode als „utopian exploration of the potential of technology to create a posthuman future that is better than our present and possibly even more authentically human“.⁶⁸

Diese ‚Botschaft‘ wird vor allem dadurch vermittelt, dass die San-Junipero-Simulation alle drei idyllischen Zeitregime inkorporiert: das arkadische, das heterotopische und das elysische. Die heterotopische Disposition liegt auf der Hand, schließlich lässt San Junipero sich mit Foucault als ein Ort definieren, der „in Verbindung und dennoch im Widerspruch zu allen anderen Orten steh[t]“.⁶⁹ Die Palliativpatient*innen besuchen ihn, um – zumindest kurzzeitig – in einer alternativen Gegenwart zu existieren und gegebenenfalls ‚für immer‘ dort zu verweilen. Diese Gegenwart erweist sich nun aber eben nicht als diejenige, in der die Handlung der Episode angesiedelt ist, sondern als eine individuell gewählte Vergangenheit – entweder die der 1980er, 1990er oder der 2000er Jahre – und damit als eine Art ‚virtuelles Wahlheim‘ die Realisierung eines jeweils persönlichen Goldenen Zeitalters. In diesem Sinne zeigt San Junipero also eine arkadische Ausrichtung. Da die Simulation schließlich zudem die Möglichkeit einer ewigen Existenz nach dem Tod offeriert, ist San Junipero zugleich auf die Zukunft gerichtet. Damit fungiert die virtuelle Wirklichkeit der Simulation als idyllische Verwirklichung dessen, was Belinda Carlisle mit ihrem 1987 erschienenen Lied des gleichnamigen Albums besingt: „Heaven Is aPlace on Earth“. Die *Black Mirror*-Episode eröffnet mit diesem Lied; als irdisches Paradies lässt sich San Junipero angesichts der Verschränkung von arkadischem, heterotopischem und elysischem Zeitregime als eine Hyper-Idylle begreifen, die, wie ihre antiken Vorgängerinnen, den Topos vom Goldenen Zeitalter realisiert und zwar in einer posthumanistischen Aktualisierung als virtuelles Techno-Phantasma.

⁶⁵ Ebd., 155.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd., 153, Hervorhebung im Original.

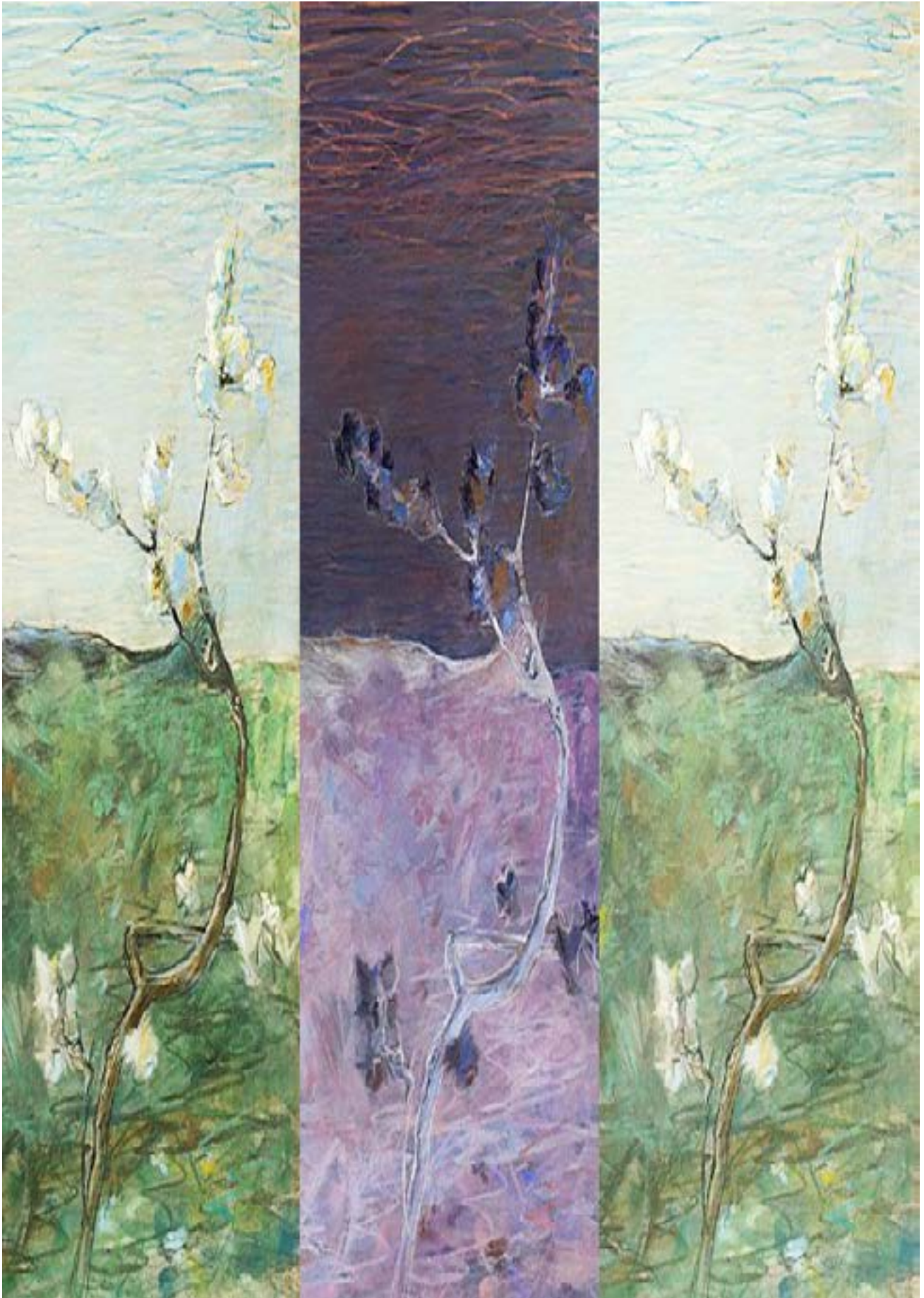
⁶⁸ Ebd., 156.

⁶⁹ Foucault 2005, 935.

Literatur

- Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Frankfurt a.M. 2014.
- Carlisle, Belinda: Heaven Is a Place on Earth. Album: Heaven Is a Place on Earth. MCA 1987.
- Black Mirror (S03/E04: San Junipero). Regie: Owen Harris. GB 2016.
- Böschenstein, Idyllisch/Idylle. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 3. Stuttgart/Weimar 2010, 119–138.
- Büchner, Karl Einleitung. In: Lukrez: Welt aus Atomen [De rerum natura]. Zürich 1956, 5–66.
- Leigh, Ralph Alexander: Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau. Bd. 9. Genf 1969.
- Daraiseh, Isra/Booker, M. Keith: Unreal City: Nostalgia, Authenticity, and Posthumanity in ‚San Junipero‘. In: Terence McSweeney und Stuart Joy (Hg.): Through the Black Mirror: Deconstructing the Side Effects of the Digital Age. London 2019, 151–163.
- Diekkämper, Birgit: Formtraditionen und Motive der Idylle in der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Bemerkungen zu Erzähltexten von Joseph Freiherr von Eichendorff, Heinrich Heine, Friedrich de la Motte Fouqué, Ludwig Tieck und Adalbert Stifter. Frankfurt a.M. 1990.
- Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd. 4. Frankfurt a.M. 2005, 931–942.
- Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart 1992.
- Garber, Klaus: Verkehrte Welt in Arkadien? Paradoxe Diskurse im schäferlichen Gewande. In: Nina Birkner und York-Gothart Mix (Hg.): Idyllik im Kontext von Antike und Moderne. Tradition und Transformation eines europäischen Topos. Berlin/Boston 2015, 49–77.
- Gessner, Salomon: Lycas, oder die Erfindung der Gärten. In: ders.: Idyllen. Kritische Ausgabe. Stuttgart 1973, 39–40.
- Goethe, Johann Wolfgang: Die Leiden des jungen Werther. In: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe. Hg. v. Erich Trunz. Bd. 6. München 1998, 7–124.
- Holzapfel, Otto: Lexikon der abendländischen Mythologie. Freiburg/Basel/Wien 1993.
- Jablonski, Nils: Vom Rauschen der Natur zur idyllischen Musik. Medienmetonymien und Mimesis-Reflexion bei Salomon Gessner. In: Nils Jablonski und Solvejg Nitzke (Hg.): Paradigmen des Idyllischen. Ökonomie – Ökologie – Artikulation – Gemeinschaft. Bielefeld 2022, 201–216.
- : Idylle. Eine medienästhetische Untersuchung des materialen Topos in Literatur, Film und Fernsehen. Berlin 2019.
- Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. In: ders.: Werke in zwölf Bänden. Bd. 9. Hg. v. Norbert Miller. München/Wien 1975, 7–456.
- Klussmann, Paul Gerhard: Ursprung und dichterisches Modell der Idylle. In: Rolf Wedewer, Rolf und Jens Christian Jensen (Hgg.): Die Idylle. Eine Bildform im Wandel. Zwischen Hoffnung und Wirklichkeit. 1750–1930. Köln 1986, 33–65.
- Link, Jürgen: Hölderlin-Rousseau. Inventive Rückkehr. Opladen/Wiesbaden 1999.
- Lukrez: Welt aus Atomen [De rerum natura]. Zürich 1956.
- McSweeney, Terence/Joy, Stuart: Introduction: Read that Back to Yourself and Ask If You Live in a Sane Society. In: dies. (Hg.): Through the *Black Mirror*: Deconstructing the Side Effects of the Digital Age. London 2019, 1–15.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen. Würzburg 2005.
- Petri, Manfred: Die Urvolkhypothese. Ein Beitrag zum Geschichtsdenken der Spätaufklärung und des deutschen Idealismus. Berlin 1990.
- Pfeifer, Wolfgang (Hg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. München 2005.
- Rang, Martin: Rousseaus Lehre vom Menschen. Göttingen 1959.
- Rousseau, Jean-Jacques: Discours sur l’origine et les fondemens de l’inégalité parmi les hom-

- mes. In: ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 3. Hg. v. Bernard Gagnebin und Marcel Raymond. Paris 1964, 109–223.
- Schiller, Friedrich: Ueber naive und sentimentalische Dichtung. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen. Bd. 20. Hg. v. Benno von Wiese. Weimar 1962, 413–503.
- Snell, Bruno: Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft. In: Klaus Garber (Hg.): *Europäische Bukolik und Georgik*. Darmstadt 1976, 14–43.
- Woodkid: *The Golden Age*. Album: *The Golden Age*. Green United Music 2013.



„Ohne Titel“ (Tobias Klein 2022, basierend auf Segantinis Idyll)

Warten auf den richtigen Wind

Idyllische Inseln und utopische Städte in der mittelalterlichen Imagination¹

Hanna Zoe Trauer

Übrig bleibt vielleicht nur noch die Haltung des Wartens.²

Die mittelalterliche Literatur ist geprägt von einem großen Reichtum imaginärer Orte, von entlegenen Landstrichen und einsamen Inseln, himmlischen Palästen und unterirdischen Bauten.³ Teils fern im Osten, teils im Zentrum der Welt, in paradiesischer Vergangenheit, entrückter Gegenwart oder politischer Zukunft liegen jene imaginären Orte, an denen Aspekte des Idyllischen und Utopischen, der Vergangenheit und Zukunft, Ferne und Nähe verwoben sind. Lässt man sich auf eine analytische Trennung der idyllischen und utopischen Elemente ein, stellt sich die Frage nach der begrifflichen, historischen und ästhetischen Beziehung der beiden Konzeptionen; welche Rolle spielen Utopie und Idyll für- und in welchem Verhältnis stehen sie jeweils zueinander?⁴ Während sich diese Aspekte mit Blick auf den Garten Eden als idyllische Vergangenheit, und die eher politisch konzipierte Gesellschaft der *Vortrefflichen Stadt Al-Fārābī* noch tentativ zuordnen lassen,⁵ entziehen sich andere Orte der Klassifizierung. Anhand von Ibn Ṭufayls im zwölften Jahrhundert auf arabisch verfassten Inselroman, der judäo-arabischen Philosophie Jehuda ha-Levis, und dessen hebräi-

¹ Der Beitrag setzt sich aus zwei Vorträgen zusammen, gehalten bei dem Workshop „Utopia and Idyll. Temporality of non-space and locus amoenus“, 3.–4. Dezember 2020 an der Freien Universität Berlin und der Online-Konferenz „Idyll and Utopia“, 8.–9. Oktober 2021 am German Department, Princeton. Für wertvolle Hinweise bei der Überarbeitung danke ich Ansgar Martins, Felix Wessel und Kathrin Witter.

² Kracauer 2011, 392.

³ Einen Überblick für Interessierte bietet der Band Müller et al. 2008 (darin v. a. Stoltmann 2008 und Reichert 2008); für einen theoretischen Zugang (mit Fokus auf die Germanistik) s. Renz 2018; beide beinhalten auch einen Eintrag zu Jerusalem. Einen allgemeineren Überblick mit einem Kapitel besonders zu den Inseln bietet Eco 2013.

⁴ So die vorläufige Aufteilung im *Call for Papers* für die Konferenz *Idyll and Utopia*: „The idyll typically portrays a simple, peaceful natural state, often projected into a reconciled past in small scale; by contrast, the “non-place” of the large-scale utopian society has often been located in a spatial distance from existing society, often looking into a possible future. [...] how can the conceptual, historical, and aesthetic relations of idyll and utopia in different media be understood today?“.

⁵ Doch schon hier regt sich Widerspruch; so schreibt Corbin 1979 [1964] über die Charakterisierung der vortrefflichen Stadt als Utopie: „So glaube ich z.B. nicht, dass Fārābī mit seiner Beschreibung der „vollkommenen Stadt“ im zehnten Jahrhundert [...] so etwas wie eine soziale oder politische Utopie in unserem heutigen Sinn entwerfen wollte. Wer sie in dieser Weise versteht, läßt, so fürchte ich, ihre eigenen Voraussetzungen und Perspektiven unberücksichtigt und unterlegt ihnen stattdessen die für uns gültigen Maßstäbe; vor allem aber fürchte ich, daß in diesem Falle die geistige mit der imaginären Stadt verwechselt wird“ (4); er kontrastiert Eschatologie mit „politische[r] Träumerei“, weil dieses Denken „ein Warten und als solches eine jetzt schon reale Anwesenheit in einer anderen Welt und ein Zeugnis von dieser anderen Welt ist“ (16).

schen Gedichten möchte ich im Folgenden den Widersprüchen und Ambivalenzen im Verhältnis von Idyll und Utopie, der Spannung zwischen Nostalgie, politischer Utopie und messianischer Erwartung in der mittelalterlichen arabischen und hebräischen Imagination nachspüren.

Vom Rand der bewohnten Welt, wo sich der Autodidakt Ḥayy auf seine einsame Insel zurückzieht, nachdem seine gesellschaftlichen Ambitionen gescheitert sind, geht die Reise zu jenem Zentrum der Erdoberfläche, wo laut Jehuda ha-Levi die Tage ihren Ausgang nehmen, und wo sie einst enden werden; einige Berührungspunkte mit der vortrefflichen Stadt, dem Paradies und den himmlischen Palästen verorten diese beiden Fluchtpunkte in einer vorläufigen Geographie der mittelalterlichen jüdischen Imagination. Im Zentrum der Beobachtungen steht die Frage nach dem Verhältnis ihrer räumlichen und zeitlichen Verortung: Erreichbarkeit und Entrückung, Vergangenheit und Zukunft, Ewigkeit und Vergänglichkeit des jeweiligen Ortes, sowie die Perspektive auf Idyll und Utopie, die sich in diesen Verhältnissen ausdrückt.



Abb. 1: Weltkarte Al-Idrisis (12. Jh.) Wāqwāq befindet sich oben links (gesüdete Darstellung).
Photo: © Bodleian Libraries, University of Oxford, CC-BY-NC 4.0.

Aufstieg und Rückzug des Ḥayy ibn Yaḡzān

Großer Beliebtheit erfreute sich unter mittelalterlichen jüdischen Lesern die Geschichte des Ḥayy ibn Yaḡzān.⁶ Der nach seinem Protagonisten benannte Inselroman des arabischen Philosophen Abū Bakr Ibn Ṭufayl (ca. 1106–1185) gelangte in Form von

⁶ Dies geht aus der relativ großen Anzahl an Handschriften der hebräischen Fassung mit Narbonis Kommentar hervor, s. Schaerer 2019, 75.

Übersetzungen und Kommentaren bis in die Bibliotheken Pico della Mirandolas und Spinozas.⁷ Er erzählt die Geschichte des Kindes Ḥayy, das auf der idyllischen Insel Wāqwāq geboren wird und zum Philosophen aufsteigt; zuletzt entscheidet sich Ḥayy gegen die Verbesserung der Menschheit und wählt den Rückzug auf seine idyllische Insel sowie in die intellektuelle Kontemplation.⁸

Schon in der Entstehungsgeschichte des *Ḥayy ibn Yaqqān* deutet sich die Ambivalenz seiner späteren Rolle an: Ibn Ṭufayl beschreibt, das Kind sei ohne Eltern auf einer einsamen Insel entstanden – die ausgewogene Mischung der vier Grundqualitäten (feucht, trocken, warm und kalt) aufgrund der Lage der Insel am Äquator erlaubt in einer Lehmgrube eine besondere Art der Gärung, dank der (unter Einfluss des stets von Gott ausströmenden Geistes) ein Mensch entstehen konnte.⁹ Diese Geburt aus Lehm erinnert an den biblischen und koranischen Bericht von der Erschaffung des ersten Menschen;¹⁰ wie Adam befindet sich auch Ḥayy zu Beginn seines Lebens allein an einem idyllischen Ort.

Andere vertreten die Auffassung, so ergänzt Ibn Ṭufayl, Ḥayy sei nicht derart spontan entstanden, sondern auf einer anderen Insel geboren worden; seine Mutter habe ihn aussetzen müssen und ihn in einer Kiste den Wellen übergeben, die ihn nach Wāqwāq trugen.¹¹ In dieser zweiten Version erscheint Ḥayy als kleiner Moses, den seine Mutter in einem Kästchen im Schilf aussetzen musste.¹² Die beiden Entstehungsgeschichten – und damit auch das Changieren zwischen Adam und Mose als Vorbilder für den jungen Ḥayy – können als Schlüssel für die Stellung des Utopischen in Ibn Ṭufayls Inselroman gelesen werden: Ist Ḥayy ein Adam, der im Paradies erschaffen und nur durch einen Fehler aus dieser perfekten Welt getrieben wird, nach der er sich zurücksehnt? Oder ein Moses, der, geboren in einer verzweifelten Lage, *alle* in jenes verheißene Land herausführen wird, das er selbst zuletzt nicht erreicht?

Ibn Ṭufayl gibt der Entstehungsgeschichte als Adam erzählerisch Vorzug und beschreibt Wāqwāq als Paradies: Die Insel liegt am Äquator, sodass sie „von allen Regionen der Erde das ausgeglichene Klima ha[t] und in vollkommener Weise dazu geeignet [ist], das Licht des Himmels auf sich einstrahlen zu lassen“.¹³ Es herrscht dort weder übermäßige Hitze noch übermäßige Kälte. Ḥayy wird von einer Gazelle aufgezogen, die aufgrund der „fruchtbaren und saftigen Wiesen“¹⁴ reichlich Milch geben konnte. „Es gab“, so heißt es weiter, „auf dieser Insel auch keine der üblichen Raubkatzen“; eine Eigenschaft, die auf die unschuldige und unproblematische Natur der

⁷ Es scheint in beiden Fällen wahrscheinlich, dass sie die Anregung für eine Übersetzung gegeben haben, oder diese ihnen zumindest bekannt war, s. ebd., 76, 79.

⁸ Eine andere Lesart des Romans mit stärkerer Betonung seines utopischen Impetus schlägt Ruben Schenzle vor. Anlässlich des Workshops „Utopia and Idyll. Temporality of non-space and locus amoenus“ 2020 in Berlin haben wir die beiden Positionen dialogisch vorgetragen. Sein Vortrag wird in seine Dissertation zu Utopien in der arabischen Literatur (Arbeitstitel: *Utopia arabica: Utopisches Denken in der arabischen Literatur von al-Andalus*) einfließen; ich danke Ruben Schenzle sehr herzlich für den produktiven Austausch. Für eine aktuelle mittlere Position s. Lauri 2013, der von „‘ambiguous’ utopia“ (24) oder „critical utopia“ (34) spricht.

⁹ Ṭufail 2019, 21.

¹⁰ Zur Erschaffung Adams aus Erde oder Lehm s. Genesis 2,7 und Q 23,12.

¹¹ Ṭufail 2019, 18–20.

¹² Exodus 2,3 und Q 29,39 (zu dieser Stelle s. auch Schaerer 2019, 124, Anmerkung 61).

¹³ Ṭufail 2019, 16. Auch in der Konzeption Jehuda ha-Levis spielen, wie unten gezeigt wird, die klimatischen Bedingungen und insbesondere die Ausgeglichenheit des Klimas eine zentrale Rolle für den utopischen bzw. idealen Ort.

¹⁴ Ebd. 25.

Insel Wāqwāq verweist.¹⁵ Wie Adam isst er von den Früchten der Obstbäume (die hier jedoch nicht verboten sind), und wie Adam erkennt auch Ḥayy eines Tages (in seinem Fall bei der Betrachtung der mit Fell bedeckten Tiere), „dass er nackt [...] war“ – aus „breiten Blättern von einem Baum“ bereitet er sich wie die ersten Menschen einen Lendenschurz.¹⁶

Nach dem Tod der Gazellenmutter gerät das vormals idyllische Leben des Inseljungen in Bewegung: Sein wissenschaftlicher Ehrgeiz wird geweckt, als er auf der Suche nach der Ursache der plötzlichen Leblosigkeit den Gazellenkörper seziiert.¹⁷ Zunächst getrieben von dem Wunsch, den Tod zu ergründen und zu beheben, kommt er jedoch bald zu der Erkenntnis, dass das belebende Prinzip fort und die Materie nicht zu retten ist: „Der ganze Körper erschien ihm darauf erbärmlich und wertlos gegenüber jenem Ding, von dem er annahm, daß es dem Körper eine Zeitlang innewohnte und ihn danach aber verließ“.¹⁸ Wie Kain in der koranischen Erzählung wird auch Ḥayy bei der Betrachtung von Raben dazu inspiriert, den leblosen Körper der Gazelle zu beerdigen.¹⁹

Es folgt die Beschreibung von Ḥayys Entwicklung, der zunächst Techniken wie Feuermachen entdeckt und sich die Naturwissenschaften anhand der Tiere und Pflanzen erschließt – daraufhin widmet er sich der religiösen und philosophischen Reflexion. Während Ḥayy noch überlegt, ob die Welt ewig oder erschaffen sei – sich also bereits zeitgenössischen philosophischen Debatten widmet und damit aus der tiefsten Vergangenheit des ersten Menschen mit großen Schritten der Gegenwart der Leser Ibn Ṭufayls zueilt – beginnt er, der noch keine Sprache erlernt hat, gelegentlich in Koranzitaten zu denken: „Wenn Er nun Urheber der Welt war, dann besaß Er ohne Zweifel *Macht und Wissen über sie (nach Q 16:70). Sollte einer, der die Welt geschaffen hat, nicht Bescheid wissen, wo Er doch Mittel und Wege findet und über alles wohl unterrichtet ist? (Q 67:14).*“²⁰ Diese Parallelen zwischen Ḥayys Erkenntnissen und der Tradition verweisen auf die Übereinstimmung des Offenbarungswissen mit dem durch Schlussfolgerung erlangten Wissen über die Welt, auf das Ideal der *einen* Wahrheit.

Kurzzeitig widmet sich Ḥayy einer auf ethische Handlungen fokussierten Lebensweise: Aufgrund seiner Schlussfolgerung, dass die Tiere das Werk des Schöpfers seien, beschließt er, sie nicht ohne Not zu verzehren. Auch widmet er sich der Rettung der Natur, kümmert sich um verletzte Tiere, verschlungene Pflanzen oder blockierte Wasserläufe.²¹ Doch schon bald wird ihm klar, dass diese Praktiken sich auf körperliche, materielle Phänomene beziehen, und da er die Körper zugunsten der geistigen Beschäftigung verwarf, verwirft er auch diesen Ansatz und wendet sich endlich ganz der Gotteserkenntnis zu.²² Zu diesem Zeitpunkt vertritt er bereits einen philosophischen Gottesbegriff: Gott sei das Notwendig Seiende, welches zu erkennen das Ziel des Menschen darstelle.²³

¹⁵ Ebd.; die friedliche Natur erinnert an die Versöhnung von Wolf und Lamm in Jesaja 11,6; mit dem Unterschied, dass es hier keine Raubtiere gibt, und sie daher auch nicht versöhnt werden müssen – die Perspektive ist insofern umgekehrt.

¹⁶ Ebd. 26 und 28; die Parallele in Genesis 3,7.

¹⁷ Ṭufail 2019, 29–35.

¹⁸ Ebd. 35.

¹⁹ Ebd. und Q 5:31; der Bruder hat dort keinen Namen, Kain heißt er in der hebräischen Bibel.

²⁰ Ebd. 62, Kursivierung und Nachweis der Koranzitate folgt Schaerer ebd.

²¹ Ebd. 80–81, 83.

²² Ebd. 86.

²³ Ebd. 71–72.

Zu dieser Zeit gelingt es Ḥayy, sich durch meditative Praktiken nur in die Schau des Notwendig-Seienden zu vertiefen; er lebt ohne Interaktion mit anderen Menschen in einer perfekten philosophischen Gegenwart, seiner ganz persönlichen Utopie.²⁴ Ihm sind ohne Unterstützung nacheinander technischer, intellektueller, philosophischer und mystischer Aufstieg gelungen. Just da bricht die nicht-utopische, reale Gegenwart in Ḥayys Inselparadies ein: Absāl, ein gebildeter und frommer junger Mann von einer Nachbarinsel, hatte sich nach Wāqwāq aufgemacht, um sich dort zurückgezogen der Gottesschau zu widmen.²⁵ Absāl erwartet nicht, dort einen anderen Menschen anzutreffen, Ḥayy waren andere Menschen bis dahin fremd; sie erschrecken zunächst voneinander, nähern sich dann jedoch bald an.²⁶ Absāl unterrichtet Ḥayy in der Sprache und den Gebräuchen jener Nachbarinsel; aus der Beschreibung geht hervor, dass es sich bei deren Religion um den Islam oder eine ihm ähnliche monotheistische Religion handeln muss.²⁷ Aus Perspektive der zeitgenössischen Leser Ibn Ṭufayls stellt sich somit heraus, dass Wāqwāq nicht in paradiesischer Ferne liegt, sondern gleich nebenan. Wer bis dahin noch glaubte, es handle sich um eine Geschichte aus dunkler Vergangenheit, versteht nun, dass Wāqwāq vielmehr parallel zur damaligen Gegenwart existiert, und erkennt die Bewohner der Nachbarinsel als seine eigenen Zeitgenossen. Das Spiel mit Vergangenheit und Zukunft lässt den Leser gleichsam plötzlich erkennen, dass Ḥayy nicht wie Adam sein ferner Vorfahr, sondern ebenfalls ein Zeitgenosse ist, dem es gelang, in der Einsamkeit Gott zu schauen.

Auch auf Wāqwāq wendet sich derweil das Blatt: Wollte Absāl anfangs Ḥayy bekehren, muss er feststellen, dass dieser ihm spirituell überlegen ist, auch wenn er einige Gebote wie die Pilgerfahrt und das Fasten nicht kennt. Dank der bereits erwähnten Übereinstimmung von Offenbarung und Vernunftkenntnis hat Ḥayy bereits intellektuell erfahren, was Absāl nur durch Gleichnisse vermittelt worden war. Nachdem er von der Lebensweise der Menschen auf der Nachbarinsel erfährt, kommt Ḥayy zu dem Schluss:

Wenn doch die Menschen zu einem wahren Verständnis der Sache gelangten, dann würden sie sich gewiß von all diesem nichtigen Zeug abwenden und sich auf die Wahrheit richten. Sie hätten all diese Regeln nicht nötig, und kein einziger besäße ein Privatvermögen, weswegen man von ihm eine Almosensteuer verlangte; man würde keine Hände wegen eines Diebstahls abhacken, und niemand müßte wegen eines begangenen Raubes sterben.²⁸

Ausgehend von seinen intellektuellen Erkenntnissen formuliert der Inseljunge Ḥayy somit den Entwurf einer utopischen Gesellschaft, in scharfem Kontrast zur gegenwärtigen Praxis auf der Nachbarinsel.

Exkurs: Aufstieg und Abstieg des Philosophenkönigs

Ḥayy hat also den höchsten Punkt des intellektuellen Aufstiegs erreicht und spielt mit dem Gedanken, auch die anderen Menschen in seinen Erkenntnissen zu unterrichten, wovon er sich eine Verbesserung ihrer Lebensweise verspricht. Diese Dynamik aus Aufstieg (zur Erkenntnis) und Abstieg (zur Belehrung der anderen Menschen)

²⁴ Ebd. 98.

²⁵ Ebd. 99–101.

²⁶ Ebd. 103.

²⁷ Ebd. 105–106, s. auch die Beschreibung 99–100.

²⁸ Ebd. 108.

beschreibt Moses Maimonides (1138–1204) in Anlehnung an seine Exegese des Jakobstraums von jener Leiter, deren Füße auf dem Boden stehen *und deren Spitze zum Himmel reicht: Und siehe die Engel Gottes stiegen daran auf und nieder.*²⁹ Der Aufstieg auf der Jakobsleiter – diese Auffassung teilten viele mittelalterliche Philosophen – entspricht dem Aufstieg des Menschen in Wissenschaften und Philosophie.³⁰ Explizit beschreibt Samuel Ibn Tibbon (ca. 1165–1232) das Studium anhand der Jakobsleiter: beginnend wie die Leiter von der Erde aus, mit Physik und Biologie, bis hinauf zu Astrologie und zuletzt zur Metaphysik, an deren oberen Ende, wie auf der Leiter, Gott stehe.³¹ Doch warum, so fragen schon die Rabbinen, steigen die Engel zuerst auf – und dann ab?³² Kommen sie etwa von der Erde? Und was bewegt sie, sich nach ihrem Aufstieg zu Gott wieder zurück zur Erde zu begeben? Maimonides schließt an diese Frage der Rabbinen seine Deutung der Jakobsleiter als Leiter des philosophischen Aufstiegs an:

Wie treffend aber ist der Satz: „Sie steigen an ihr auf und ab“ (Gen. 28,13). Das Aufsteigen geht dem Absteigen voran. Denn nach dem Aufsteigen und der Erreichung der bekannten Stufen der Leiter [der Prophetie, H. T.] geschieht das Absteigen mit dem, was sie von der Regierung und Unterweisung der Menschen auf der Erde gelernt haben.³³

Maimonides bezeichnet den Auf- und Abstieg als Aufgabe des Philosophen (oder Propheten): Auf den intellektuellen Aufstieg folgt ein Abstieg in die Sphäre der Gesellschaft; der Philosoph übernimmt politische Verantwortung in der Regierung und Unterweisung der Menschen auf der Erde. Es handelt sich nicht nur um die Mitteilung der erworbenen Erkenntnisse – in dem Sinne, dass beispielsweise die Naturwissenschaften unterrichtet werden –, sondern der Philosoph habe auch etwas darüber gelernt, wie Menschen unterwiesen und regiert werden können. Ähnlich wie für Ḥayy folgt für Maimonides' Philosophen aus seinen Erkenntnissen das Potential, gesellschaftliche Zustände zu verändern.³⁴

Maimonides' Interpretation der Jakobsleiter lässt den Einfluss Al-Fārābīs (ca. 872–950) erkennen, welcher nicht nur für eine gesellschaftliche Verantwortung des Propheten plädierte, sondern die Umstände von deren Verwirklichung in seiner auch von Platons Staat inspirierten Utopie der *Vortrefflichen Stadt* skizzierte.³⁵ Al-Fārābī ging davon aus, dass der Prophet sowohl Erkenntnisse in den Wissenschaften und der Philosophie erlangt, als auch die Fähigkeit, die Menschen seiner Stadt recht zu leiten und durch Kommunikation der Erkenntnisse in einer ihnen angemessenen Sprache an jenen teilhaben zu lassen. Erst die Kombination aus intellektueller Erkenntnis und der Fähigkeit, diese mit den anderen Menschen zu teilen, macht für Al-Fārābī (und in jener Deutung der Jakobsleiter auch für Maimonides) einen Propheten aus.³⁶

²⁹ Genesis 28,12.

³⁰ Zu diesem Motiv des Aufstiegs auf der (Wissens-)Leiter s. Altmann 1967.

³¹ Genesis 28,13; vgl. für die Beschreibung bei Samuel Ibn Tibbon: Tibbon 2011, 484–493.

³² Bereshit Rabbah 68,14 (in Freedman 1961, 629).

³³ Maimonides 1995, 55–56.

³⁴ Anders sah den Zusammenhang Samuel Ibn Tibbon, der gegen Maimonides subtil eine neue Exegese der Jakobsleiter ins Spiel bringt: Der Abstieg sei nicht jener des Philosophen in die Sphäre der gewöhnlichen Menschen, sondern jener eines höheren Intellekts, der in dieser Weise den Philosophen erreiche. Aus dem Zusammenspiel von intellektuellem und politischen Geschehen bei Maimonides wird in dieser Interpretation Samuel Ibn Tibbons ein rein geistiger Vorgang, ein Auf und Ab von menschlichem und himmlischem Intellekt, s. hierzu auch Fraenkel 2007, v. a. 46–50.

³⁵ Al-Fārābī 1985, s. zum Einfluss auf Maimonides auch Macy 1986.

³⁶ Al-Fārābī 1985, 247: „He is the man who knows every action by which felicity can be reached. This

Auch Ḥayy beschließt, die Nachbarinsel aufzusuchen und ihre Bewohner zur wahren Erkenntnis zu leiten; er verlässt seine idyllische Insel und die Höhen seiner geistigen Entwicklung in der Einsamkeit, um seine Utopie einer aufgeklärten Gesellschaft zu verwirklichen. Ibn Ṭufayl gewährt sogleich einen Blick auf die zu erwartende Enttäuschung, wenn er Ḥayys utopische Hoffnungen so kommentiert:

Zu dieser Annahme wurde er verleitet, weil er meinte, alle anderen Menschen hätten auch eine überlegene natürliche Veranlagung, ein durchdringendes Denkvermögen und eine standhafte Seele. Er hatte keine Ahnung, wie groß ihre Dummheit, ihre Unvollkommenheit, ihre Unüberlegtheit und ihr Wankelmut waren; sie waren *genauso stumpfsinnig wie Vieh – nein, sie irren noch eher vom Weg ab!* (Q 25:44).³⁷

Festzustellen, dass Ḥayys Hoffnungen enttäuscht wurden, wäre eine Untertreibung: Nach anfänglicher Bewunderung der Menschen für ihn und seine Lebensweise begannen sie, „sich vor ihm zu verschließen“, ³⁸ sobald er ein wenig vom Wortsinn der Schrift abwich. Je mehr er die Wahrheit verkündete, desto mehr „vergrößerte er nur ihre Ablehnung und ihre Abneigung, obwohl sie sonst eigentlich das Gute liebten und nach der Wahrheit trachteten“;³⁹ Ḥayy muss erkennen, dass die Menschen nicht reif für seine Botschaften sind. Seine Resignation bringt Ibn Ṭufayl mit scharfen Worten auf den Punkt:

[Ḥayy] untersuchte [...] die Klassen der Leute und merkte, dass *jede Gruppe sich über das freute, was sie bei sich hatte und ihre persönliche Neigung zu ihrem Gott gemacht hatte (nach Q 23:53 und Q 25:45)* [...]. Ermahnung nützte nichts bei ihnen, gutes Zureden hatte keine Wirkung, und durch Diskutieren wurden sie nur noch dickköpfiger. *Es gab für sie keinen Weg* [Hervorhebung H.T.], um zur Weisheit zu gelangen, und sie besaßen von ihr nicht einmal einen Bruchteil; [...] *Gott hat ihnen das Herz und Gehör versiegelt, und ihr Gesicht ist verhüllt. Sie haben dereinst eine gewaltige Strafe zu erwarten!* (Q 2:7) [...] Daraus wurde ihm mit uneingeschränkter Gewißheit klar, daß es nicht möglich war, mit ihnen auf unverhüllte Weise zu sprechen. Ihnen mehr als ebendieses Maß an Verrichtungen zuzumuten *konnte nicht gelingen* [Hervorhebung H.T.]. [...] Nur die allerwenigsten würden die jenseitige Glückseligkeit erlangen.⁴⁰

Ausführlich wird beschrieben, wie „mühsam“ und „armselig“ das Tagwerk eines solchen Menschen sich ausnimmt: „All das ist wie Finsternis über Finsternis“⁴¹, und Rettung ist nicht in Sicht:

Nachdem [Ḥayy] verstanden hatte, wie es um die Menschen stand und daß die meisten von ihnen mit den vernunftlosen Tieren vergleichbar waren, wußte er, daß die ganze Weisheit, die Rechtleitung und der Erfolg bereits in den Verkündigungen der Propheten und den Vorschriften der Satzung enthalten war.⁴²

is the first condition for being a ruler. Moreover, he should be a good orator and able to rouse [other people's] imagination by well chosen words. He should be able to lead people well along the right path to felicity and to the actions by which felicity is reached“.

³⁷ Ṭufayl, 2019, 108, auch für den Nachweis des Koranzitats.

³⁸ Ebd. 110.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd. 110–111, Kursivierungen (sofern nicht anders angegeben) und Nachweis der Koranzitate nach Schaerer (ebd).

⁴¹ Ebd. 111 mit Verweis auf Q 24:40.

⁴² Ebd. 112; das Verhältnis zu Al-Fārābī ist ambivalent: Während Ḥayy zwar einerseits beschließt, sich nicht weiter in der Unterrichtung der Menschen zu versuchen (man also sagen könnte, dass er die Aufgabe des Propheten nach Al-Fārābī hier ablehnt), wird doch andererseits deutlich, dass diesen Menschen

Ḥayy kann somit zur Rettung der Menschen nichts weiter beitragen als jene Verkündigungen, die bislang den meisten Menschen nur das beschriebene Leben in Finsternis ermöglicht hatten:

Etwas andres als das war *unmöglich* [Hervorhebung H.T.], und es konnte dem auch nichts mehr hinzugefügt werden. *Für jede Aufgabe gibt es die entsprechenden Menschen* [Hervorhebung H.T.], und jeder kann das am besten, wozu er geschaffen wurde, gemäß dem Brauch Gottes, wie er schon früher war, und *du wirst am Brauch Gottes keine Veränderung feststellen* (Q 48:32).⁴³

Nachdem er sich bei den klügeren Menschen dafür *entschuldigt* hatte, dass er versuchte, sie „auf die Ebene der spekulativen Erkenntnis [zu] erheben“, wozu sie „willens, aber letztlich doch nicht hinreichend befähigt waren“,⁴⁴ macht sich Ḥayy zusammen mit Absāl auf den Rückweg:

Darauf verabschiedeten sich die beiden von ihnen, gingen fort und warteten ergeben auf eine Möglichkeit, um auf ihre Insel zurückzukehren, bis Gott – mächtig und erhaben ist Er – *ihnen eine günstige Gelegenheit zur Überfahrt gewährte* [Hervorhebungen H.T.]. Dort angekommen, versuchte Ḥayy ibn Yaḳzān in gleicher Weise wie zuvor, sich an jenen erhabenen Standort zu versetzen, bis es ihm schließlich gelang, und Absāl tat es ihm gleich, bis er ebensoweit kam – oder jedenfalls beinahe. Und so verehrten sie Gott auf jener Insel bis an ihr Lebensende.⁴⁵

Die Utopie wird abgebrochen, die Hoffnung enttäuscht, die Möglichkeit der Verbesserung ausgeschlossen: Ḥayy kehrt auf seine Insel zurück, flieht vor jenen, die er zuvor noch unterrichten wollte. Er flieht vor der Verantwortung des Philosophen für die Zukunft, die bei Maimonides im Abstieg auf der Leiter verbildlicht ist, zurück in die Vergangenheit, in die Idylle des perfekten Gleichgewichts. Der Freund Absāl, der ihm folgt, mag die Aufforderung an den Leser bedeuten, es ihm gleichzutun.⁴⁶ Etwas Glück gehört dazu: Die beiden müssen ergeben „warten“, bis Gott ihnen die Überfahrt gewährt, vermutlich indem er ihnen die richtigen Winde schickt, die sie von der bewohnten Insel zurück nach Wāqwāq bringen.

Doch was wird aus jenen Bewohnern der gegenwärtigen Insel, deren „Veranlagung“ ihnen diese Stufe der Kontemplation verschließt? Ein Blick auf die Wortwahl verrät, dass sie keine Chance hatten, Ḥayy zu folgen: Sie sind nicht dazu „geschaffen“, es ist ihnen „unmöglich“, es gab für sie „keinen Weg“.⁴⁷ Gott selbst hat ihnen, wie

bereits in der ihnen angemessenen Weise und Sprache eine Satzung und Verkündigung gegeben ist (und die entsprechenden unterschiedlichen Voraussetzungen der Menschen betont auch Al-Fārābī, s. bspw. Al-Fārābī 1985, 239). Ist es also lediglich die darüber hinausgehende intellektuelle Unterweisung, die Ḥayy unterlassen soll, da sie diesen Menschen nicht angemessen ist? Möglich, doch muss man sich fragen, warum die Menschen trotz vermeintlich weiser und gerade angemessener Vorschriften in Finsternis leben, ein Dasein gleich vernunftlosen Tieren fristen und nur nach „niederen, sinnlichen Dingen“ wie Geld und Genuss streben (s. Ṭufail 2019, 111–112).

⁴³ Ebd. 112; mit dem Koranzitat wird die Gegenwart der bewohnten Insel in die Vergangenheit und Zukunft zugleich verlängert, der Ist-Zustand als „Brauch Gottes“ verewigt. Die hier affirmative Betonung, dass „keine Veränderung“ festzustellen sein wird, erinnert an den Ausspruch Kohelets (1,9): „Was geschehen ist, wird wieder geschehen, was man getan hat, wird man wieder tun. Es gibt nichts Neues unter der Sonne“, den Horkheimer und Adorno 2003 als „Prinzip der Immanenz“ und „des Mythos selber“ bezeichnen (28).

⁴⁴ Ṭufail 2019, 112.

⁴⁵ Ebd. 113.

⁴⁶ So auch im Nachwort des Autors der Appell an den Leser, „sich auf den Weg zu machen“, ebd. 115.

⁴⁷ Vgl. für diese Ausdrücke die obenstehenden Zitate.

einst dem Pharao, das „Herz und Gehör versiegelt“⁴⁸ – wie sollten sie sich dagegen auflehnen, wer könnte sie daraus befreien? Ist Ḥayy, um auf die Ausgangsfrage zurückzukommen, ein Moses, der ihnen den Weg ins gelobte Land weisen könnte? Oder ist er ein verirrter Paradiesbewohner, der versehentlich in ihre Gegenwart einbrach?

Betrachten wir das Aufwachsen Ḥayys auf einer einsamen Insel als philosophisches Gedankenexperiment,⁴⁹ fällt auf, dass der soziale Teil des Experiments schon gedanklich scheitert: Es scheint nicht vorstellbar, dass die zeitgenössische Gesellschaft, konfrontiert mit Ḥayys Vernunft, etwas anderes als Ablehnung zu bieten hätte. Angesichts der Rückreise, die Ḥayy unverrichteter Dinge antritt, erscheint zudem die Idylle der Insel eher als Alternative und Rückzugsort. Es fehlt als ihr Korrektiv eine gesellschaftliche Utopie, jegliche Vorstellung davon, wie der „erhabene Standort“⁵⁰ auch jenen weniger hervorragend „veranlagten“ zugänglich sein könnte, oder doch wenigstens vom Standpunkt der Erkenntnis aus ein wenig Licht in ihre „Finsternis“⁵¹ fiele.⁵²

⁴⁸ Die Anspielung auf diese Bibel- bzw. Koranstelle ist auch deshalb interessant, da Ibn Ṭufayl zugleich betont, dass die Menschen „willens, aber letztlich doch nicht hinreichend befähigt waren“, jedoch auch dereinst eine „gewaltige Strafe“ zu erwarten haben (112 und 111). Man mag fragen, womit sich jene diese Strafe verdient haben, die von sich aus durchaus mehr erreichen wollen, jedoch von Gott mit einer solchen Veranlagung ausgestattet wurden, die ihnen höhere Erkenntnisse gar nicht erlaubt. Die gleiche Diskussion, über das Verhältnis von Willensfreiheit und Strafe bzw. die Legitimität von Strafe angesichts der Tatsache, dass Gott die Möglichkeiten der Menschen bereits vorausbestimmt hat oder zumindest vorherweiß, wird auch in der jüdischen Philosophie anhand der Geschichte Pharaos diskutiert, da diesem schließlich von Gott selbst *Herz und Gehör versiegelt* wurden, der aber dennoch für seine Verstocktheit bestraft wird, s. bspw. bereits bei Saadia Gaon (882–942), in Saadia 1958, Kap. VI (196–204, konkret 199).

⁴⁹ Schaerer 2019, 39; meine Ausführungen an dieser Stelle widersprechen nicht Schaerers sehr erhellenden einleitenden Analysen, die das Werk in seinem spezifischen Kontext verorten und unter anderem seinen Verdienst als Einspruch gegen Al-Ġazālī herausstellen. Als Legitimation der philosophischen Wissenschaften (47) verfolgt Ibn Ṭufayls Erzählung in diesem Sinne ein nur indirekt mit gesellschaftlicher Utopie verbundenes Ziel. Der Blick auf diese Legitimationsabsicht liegt auch der Lektüre Blochs zugrunde, wenn er als Pointe des Inselromans den „Grundglauben der Aufklärung“ herausstellt, „dass der Mensch außer seiner Vernunft einen Glauben nicht brauche“, s. Bloch 1963, 25, zu Al-Ġazālī dort 23. Der aufklärerische Gedanke verbindet sich allerdings mit einer Affirmation des Ist-Zustands, s. oben, Fußnote 43. Die Tendenz der rationalistischen Denker, die Utopie im „kontemplativen Leben“ zu verorten, bezeichnet Schollem 1963 (interessanterweise dort jedoch mit besonderem Bezug auf Maimonides) als das „restaurative“ in Abgrenzung zum utopischen Moment im Messianismus (51–52), wobei selbst die utopische „Ausdehnung“ (53) dieser Möglichkeit auf alle Menschen bei Ibn Ṭufayl nur angedeutet und tendenziell verneint wird.

⁵⁰ Ṭufail 2019, 98.

⁵¹ Ebd. 111.

⁵² Damit soll jedoch auch nicht gesagt werden, dass es in dem Inselroman keine Auseinandersetzung mit utopischen Fragen gibt (zur formalen Charakterisierung als Utopie in diesem Sinne s. Lauri 2013, 31–34); die Utopie scheitert, doch sie ist präsent, und der Rückzug aus der Gesellschaft mag zumindest aus Sicht Ibn Ṭufayls die einzig verfügbare utopische Perspektive gewesen sein. Diese Einschränkung scheint mir notwendig, da in der Literatur teils noch Ansichten vorherrschen wie jene, es habe nur in der Antike Inselutopien gegeben, und „erst die Philosophen des 16. und 17. Jahrhunderts [...] griffen den Gedanken wieder auf und entwarfen elaborierte soziale Utopien auf Inseln. Das Mittelalter begnügte sich mit dem irdischen Paradies als Wunsdraum und vertraute auf das, was die römischen Autoren von fabelhaften Inseln am Weltrand erzählten“, so Reichert 2008, 641. Zahlreiche Artikel wie der vorliegende oder Lauri 2013 zeigen hingegen hoffentlich, dass es durchaus Kontinuitäten von der Antike über das Mittelalter gab, das Thema präsent blieb (und nicht aus der Antike wieder aufgegriffen werden musste), und man den komplexen Verhandlungen über utopische und imaginäre Orte – von Inseln über Städte bis zum Paradies oder paradiesischen Stätten – mit einer Trennung wie der von Reichert vorgenommenen nicht gerecht werden kann, zumal er die bereits erwähnte *Vortreffliche Stadt* Al-Fārābīs gänzlich ausblenden muss.

Die ungebildeten Menschen erscheinen Ḥayy zuletzt vergleichbar mit den „vernunftlosen Tieren“⁵³ – die Tiere wiederum erschienen ihm im Verlauf seines Aufstiegs auf der Leiter der Erkenntnis einmal als schützenswerte Geschöpfe Gottes, deren alltägliches Leben er zu erleichtern suchte.⁵⁴ Diese ‚körperliche‘ Zwischenstufe, die Ḥayy derweil überwand, hätte vielleicht als Schlüssel auch zu einer gesellschaftlichen Perspektive dienen können. Stattdessen erscheint die Insel Wāqwāq mit ihrem wundersamen natürlichen Gleichgewicht zuletzt nicht als Voraussetzung einer besseren, sondern als Konsequenz aus der schlechten Gesellschaft und Ibn Ṭufayls Spiel mit Vergangenheit und Zukunft wird stillgestellt im Idyll.

Aufstieg und Tod Jehuda ha-Levis

Während die imaginäre Insel Wāqwāq, deren Bewohner die Vergangenheit, Gegenwart und mögliche Zukunft der Leserschaft Ibn Ṭufayls repräsentierte, am Rande der bewohnten Welt verortet wurde, befand sich der Sehnsuchtsort des berühmten Dichters und Philosophen Jehuda ha-Levi (ca. 1075–1141) gerade in deren Mitte: Jerusalem galt ihm als Zentrum der Welt. Inwiefern es sich auch bei dieser Stadt in gewisser Hinsicht um eine entlegene Insel handelte, soll im Folgenden verdeutlicht werden; anschaulich kommt diese doppelte Rolle in der späteren Darstellung Heinrich Büntings aus dem sechzehnten Jahrhundert zum Ausdruck, in der Jerusalem zugleich als Zentrum der Welt sowie als von Wasser umgebene Insel, unverbunden mit den Kontinenten, und der Geographie enthoben erscheint.



Abb. 2: Büntings Kleeblatt-Weltkarte („Die ganze Welt in einem Kleberblatt“), urspr. 1518, hier in der Version des Künstlers Arman Darian (armenische Keramik) in Jerusalem, Fotografie H. T.

⁵³ Ebd. 112.

⁵⁴ Ebd. 80–81, 83.

Jehuda ha-Levi verbrachte die meiste Zeit seines Lebens (ebenso wie Ibn ʿUfayl) in Al-Andalus im heutigen Spanien. In seinem auf Judäo-arabisch verfassten philosophischen Hauptwerk, auf Hebräisch bekannt als *Sefer ha-Kuzari*,⁵⁵ entscheidet ein gewisser König der Chasaren im Dialog mit einem Philosophen, einem muslimischen, einem christlichen und vor allem einem jüdischen Gelehrten, zum Judentum zu konvertieren; anschließend wird er in ausführlichen Gesprächen mit dem jüdischen Gelehrten über die Vorteile und Eigenheiten des Judentums unterrichtet. Neben diesem judäo-arabischen Werk verfasste Jehuda ha-Levi zahlreiche Gedichte in hebräischer Sprache, darunter den Gedichtzyklus *Shirey Tsiyon*, der seine Sehnsucht nach Israel und seinen Weg in Richtung des heiligen Landes besingt sowie imaginäre Beschreibungen der Stadt Jerusalem enthält.⁵⁶ In auffälliger Parallele ist Jerusalem sowohl im philosophischen als auch im poetischen Werk Jehuda ha-Levis durch eine singuläre Zeitlichkeit und Geographie charakterisiert.

Bereits in den Erläuterungen des jüdischen Gelehrten im *Kuzari* spiegelt sich die herausragende Bedeutung, die dem Heiligen Land im Denken Jehuda ha-Levis zukam; ein langer Abschnitt ist den Vorzügen Israels gewidmet.⁵⁷ Jehuda ha-Levi beschreibt, wie der Schein des göttlichen Lichtes durch das Volk und das Land Israel reflektiert wird.⁵⁸ Ebenso, wie gewisse Pflanzen und Tiere an je einem bestimmten Ort florieren, so sei auch das Heilige Land für sein Volk besonders geeignet. So gebe es schließlich bestimmte Berge, von denen es heißt, dass „der Wein dort besonders gedeiht“, und gerade so wenig, „wie der Weinberg ohne diesen Ort gedeihen könnte“,⁵⁹ so könne auch das Volk Israel an keinem anderen Ort jenen Zugang zum Göttlichen erlangen. Alle Prophezeiungen ereigneten sich in Israel, und diejenigen, die sich in anderen Ländern ereigneten, so Jehuda ha-Levi, seien im Hinblick auf das Heilige Land oder um seinetwillen ergangen.⁶⁰ Die Prophetie erfolge auch dank der *Shekhina*, jener göttlichen Gegenwart, die in Israel weile.⁶¹

Diese Vorstellung einer herausragenden geographischen Position – erneut wird hier der Ort, ebenso wie die Insel Ibn ʿUfayls, auch durch ein besonders geeignetes Klima als idealer Aufenthaltsort charakterisiert – ergänzt Jehuda ha-Levi um eine Theorie der spezifischen Zeitlichkeit Jerusalems und Israels: Die Zeit habe ihren Ausgang in Israel genommen, in jenem Anfang, als Gott das Licht und die Finsternis schuf.⁶² Da sei, so Jehuda ha-Levi, die Sonne gleich nach ihrer Schöpfung im Westen untergegangen, sodass – da der jüdische Tag mit dem Abend beginnt – der erste Tag, und zugleich der erste Shabbat, von Israel aus seinen Anfang genommen habe. Der erste Tag begann somit nicht mit dem Sonnenauf-, sondern mit dem Sonnenuntergang, und – dies ist entscheidend – mit dem Sonnenuntergang *für Israel*.⁶³

⁵⁵ Der arabische Originaltitel lautet: *Kitāb al-radd wa-l-dalīl fr-l-dīn al-ḡalīl* (Englisch „The Book of Refutation and Proof on Behalf of the Despised Religion“), hier zitiert nach der Deutsch-Hebräischen Ausgabe David Cassels, Jehuda ha-Levi 1922.

⁵⁶ Hier zitiert nach der Ausgabe Jehuda ha-Levi 2011 (Übersetzung Halkin).

⁵⁷ Im *Kuzari* II, Abschnitte 1–33.

⁵⁸ Jehuda ha-Levi 1922, 95–96.

⁵⁹ Ebd. 95.

⁶⁰ Ebd. 97.

⁶¹ Ebd. 102.

⁶² Ebd. 108.

⁶³ Ebd. 107–108.

Auf diese Ansicht basierte Jehuda ha-Levi eine erstaunliche Theorie: Da der erste Tagesbeginn von Israel ausgegangen war, und da Jerusalem die Mitte der Welt sei, solle die Datumsgrenze, die sich nach heutiger Konvention am 180. Längengrad orientiert und durch wenig bewohnte Gegenden des pazifischen Ozeans verläuft, an Jerusalem orientiert werden.⁶⁴ Auch die heutige Datumsgrenze ist eine Festlegung, und es hat historisch verschiedene Vorschläge zu ihrer Verortung gegeben.⁶⁵ Dieser Konvention zufolge beginnt ein ‚neuer Tag‘ heute zuerst in Asien, anschließend in Europa, und danach in den Amerikas.⁶⁶

Jehuda ha-Levi folgend sollte stattdessen stets alles östlich von Israel als der ‚alte‘ Tag und alles westlich von Israel als der ‚neue‘ Tag betrachtet werden, mit Ausnahme einiger Länder östlich von Israel, die die Zeitzone mit Jerusalem teilen sollten:

Der Sabbat tritt also nicht eher ein, als bis man vom Sinai aus die Sonne hat untergehen sehen und dies geht stufenweise weiter zum äußersten Westen, dann zur untern Seite der Erde, dann bis Zin [d. i. China, H.T.], dem Osten der bewohnten Erde, so daß der Sabbat in Zin um 18 Stunden später [!] beginnt als in Palästina. *Denn Palästina liegt in der Mitte der bewohnten Erde* [Hervorhebung H.T.]; wenn nun für Palästina die Sonne untergeht, ist Mitternacht in Zin, während der Mittag Palästinas Sonnenuntergang in Zin ist. [...] Dies gilt für Palästina, als dem Orte des Gesetzes, als dem Orte, wohin Adam aus dem Paradiese am Vorabend des Sabbat gebracht wurde, und von wo aus die Zählung der Tage in unmittelbarem Anschluß an die sechs Schöpfungstage begann. Dann fing Adam an, die Wochentage zu zählen und als die Erde immer mehr bewohnt wurde und die Menschen immer zahlreicher wurden, zählten sie die Tage auf der von Adam gegebenen Grundlage weiter, woraus zu erklären ist, daß alle Menschen in Betreff der sieben Wochentage übereinstimmen.⁶⁷

Zurecht weist Jehuda ha-Levi darauf hin, dass es sich bei der Datumsgrenze um eine objektive Notwendigkeit für praktische Zwecke handelt, die ebenso konventionell ist wie die Siebenzahl der Tage. Gerade die praktische Durchführbarkeit seines eigenen Plans, den Tag stets zuerst in Israel beginnen zu lassen, scheint jedoch überaus fraglich oder zumindest aus der Feder eines Philosophen zu stammen, der nicht selbst in Jerusalem lebte. Nicht umsonst verläuft die derzeitige Linie so, dass sie bewohnte Orte weitgehend meidet, da der Verlauf der Datumsgrenze durch dicht besiedelte Gegenden für die dort Lebenden störend wäre. Eine Datumsgrenze durch Israel, die den gesamten östlichen Mittelmeerraum in zwei verschiedene Tage geteilt hätte, wäre schon im zwölften Jahrhundert kaum praktikabel gewesen.⁶⁸

Einige Kommentatoren gehen davon aus, dass es sich um einen praktisch-halachischen Vorschlag Jehuda ha-Levis handelt, den er nicht ganz durchdacht hatte, und der sich dementsprechend nicht durchsetzen konnte.⁶⁹ Dagegen scheint es angesichts der so offensichtlich mangelnden Praktikabilität plausibel, den Vorschlag als

⁶⁴ Ebd. 104–107.

⁶⁵ Görke 2011, 8–10.

⁶⁶ Dies ist auch die Ansicht des ahnungslosen Chasarenkönigs, der fragt: „Wie so? Rechnet man nicht die Bestimmung der Tage von Zin an, als dem östlichsten Ende der bewohnten Erde?“ s. Jehuda ha-Levi 1922, 103.

⁶⁷ Ebd. 104–107 (II, 20).

⁶⁸ So beobachtet auch Cassel, ebd. 104, Anmerkung 2, „daß man im stetigen Fortrücken vom östlichen Horizont nach Palästina endlich darauf hinauskomme, daß zwei Gegenden, die nahe aneinander liegen, sich um beinahe 24 Stunden in ihrer Tagesrechnung unterscheiden, und die Einen z. B. den Sabbat anfangen, während ihre Nachbarn im Begriff sind, ihn zu verlassen“; anders als andere Kommentatoren scheue er sich nicht, diesen „Irrthum“ Jehuda ha-Levis herauszustellen.

⁶⁹ Siehe ebd., auch Cassel ist darunter zu zählen.

prinzipiellen Ausdruck der besonderen Geographie des Heiligen Landes in Jehuda ha-Levis Philosophie aufzufassen. Nicht mit Blick auf die Umsetzung als eine mögliche neue Konvention, und auch nicht lediglich metaphorisch, sondern gewissermaßen metaphysisch verläuft die Datumsgrenze nach Jehuda ha-Levis Philosophie seit Anbeginn der Zeiten durch Jerusalem, da dort der erste Tag tatsächlich begann, als er von Gott so geschaffen wurde; Jehuda ha-Levi formuliert dies entsprechend als zugleich astronomische und kosmologische Tatsache, sowie metaphysische Setzung: Die Tage *beginnen* in Israel.⁷⁰ Die Einigkeit über die Wochentage sei daher auch nicht etwa konventionell zustande gekommen, sondern eine Folge dieser ersten Erfahrung Adams, die sich von Israel aus verbreitet habe.⁷¹ In diesem Sinne ist der Vorschlag Ausdruck von Jehuda ha-Levis Erhöhung des Heiligen Landes, sowie einer mit der Heiligen Stadt verbundenen imaginären Zeitlichkeit, der zufolge alle Tage in Jerusalem ihren Anfang nehmen. Jerusalem erscheint als Fixpunkt und Zentrum, von dem alles ausgeht und an dem schließlich alles zu Ende geht. So, wie der erste Tag, und in der Folge jeder einzelne Tag auf der Erde, vom Heiligen Land ausging und mit dem Sonnenuntergang in der heiligen Stadt endete, so begann auch die Geschichte dort und wird dort enden.

Zu dieser metaphysischen Auffassung der Stadt Jerusalem als Zentrum der Welt lässt sich geographisch eine Perspektive in die Vertikale ergänzen: „Über“ dem irdischen Jerusalem befindet sich das himmlische Jerusalem, das zugleich sein Anker sowie der Grund für seine einzigartigen Eigenschaften und seine spezifische Temporalität ist.⁷² Das himmlische Jerusalem, sehr präsent in der christlichen Vorstellungswelt, spielt auch im rabbinischen Judentum eine Rolle; besonders der himmlische Tempel, der für den von den Römern zerstörten und in der Folge betrauten irdischen Tempel einstand, war dafür zentral.⁷³ Die komplexen Beziehungen der Korrespondenz zwischen irdischem und himmlischem Bereich kommen beispielhaft in der Überzeugung zum Ausdruck, dass die Engel ihren Lobpreis erst anstimmen können, wenn die Gesänge der Menschen auf Erden begonnen haben.⁷⁴ Die Abhängigkeit der himmlischen von der irdischen Liturgie verweist auf die Reziprozität des Verhältnisses.

⁷⁰ Diese Parallelität von astronomischer und metaphysischer Tatsache beschreibt er selbst mit den Worten: „Das ist nicht nur durch das Gesetz der Tora, sondern auch durch das Naturgesetz bedingt“, s. ebd. 112.

⁷¹ Ebd. 107 (im obigen Zitat).

⁷² Ego 1989, 92, auf Basis der rabbinischen Texte: „Jerusalem ist bereits seit den Tagen Abrahams mit der Geschichte Israels verbunden, seine spezifische Qualität als heiliger Ort begründet sich durch die lokale Entsprechung zum himmlischen Heiligtum, das einen kosmologischen Fixpunkt darstellt“. Was hier mit der Metapher der „kosmischen Verankerung der Heiligkeit“ (99) bezeichnet wurde, wird rabbinisch zum Ausdruck gebracht durch das Motiv einer Geburt der Welt, bei der Jerusalem der „Nabel“ ist (s. die Textstellen bei Ego, 86); auch verbunden mit der hier relevanten Vorstellung von Jerusalem als „Mitte“ der Welt (90); s. auch Stoltmann, 379, zu Jerusalem als Nabel und Mitte in der christlichen Vorstellungswelt und auf Karten des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts.

⁷³ Ego 1989, 73–110 mit zahlreichen Textstellen zur „lokalen Entsprechung“ des himmlischen und irdischen Tempels; implizit bezieht sich diese Entsprechung auch auf Jerusalem, explizit bspw. 81 nach Tanchuma („daß auch Jerusalem oben ausgerichtet [...] ist wie Jerusalem unten“); Ego schreibt: „Das Motiv der lokalen Entsprechung von himmlischem und irdischem Heiligtum betont die lokale Position des Tempels und somit die Bedeutung Jerusalems als einzigem Kultort; der himmlische Tempel fungiert geradezu als Garant für die Heiligkeit dieses Ortes.“ (96) auch sie spricht von der „naturhaften Heiligkeit“ des Ortes (vgl. das „Naturgesetz“ bei Jehuda ha-Levi) in der rabbinischen Literatur, und der „Verbundenheit Gottes“ mit dem Tempelplatz vom „Beginn der Schöpfung“ an (97).

⁷⁴ Siehe die Quellensammlung in Ego 125–138.

Doch nicht nur der Tempel, auch das irdische Jerusalem wird betrauert, da es sich nicht mehr in jüdischem Besitz befindet und, wie Jehuda in seinem Gedicht über die Heilige Stadt (*Yefe nof, mesos tevel*) schreibt, von „Schlangen und Skorpionen“ bewohnt wird.⁷⁵ Schon in Jesaja erscheint die Stadt nicht nur als hoffnungsvolle Braut, wie in vielen christlichen Darstellungen des himmlischen Jerusalems, sondern als Witwe, die ihres Geliebten beraubt wurde.⁷⁶ Dieser desolate Zustand des irdischen Jerusalems wird im himmlischen erneut auf höchst interessante Weise parallelisiert: Im babylonischen Talmud erklären die Rabbinen, Gott selbst betrete das himmlische Jerusalem nicht, bevor das irdische Jerusalem wiederhergestellt ist: „Der Heilige sagt: Ich werde das himmlische (obere) Jerusalem nicht betreten, bevor ich das irdische (untere) Jerusalem betreten habe.“⁷⁷

Die entsprechende himmlische Zeitlichkeit beschreibt Busi folgendermaßen: Während auf der Erde die Zeit in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gegliedert ist, werde die Zeit im himmlischen Bereich zum Raum. Daher sei es dem Mystiker möglich, Wissen über die Zukunft zu erlangen, doch nicht nur über die Zukunft: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft seien für denjenigen, der zum Himmel aufsteigt und im himmlischen Palast alles in einem einzigen Moment versammelt sieht, zugleich präsent. Die lineare Zeit hingegen existiert nur in der für uns sichtbaren, menschlichen Welt.⁷⁸ In ähnlicher Weise schlägt Goldberg eine dreifache Konzeption der Zeit vor: die lineare Zeit, Gottes ewige Zeit und eine Eschatologie, die den Menschen am Ende der Tage an der göttlichen Ewigkeit teilhaben lässt.⁷⁹

Auf Grundlage dieser Konzeptionen lässt sich auch das Jerusalem Jehuda ha-Levis als komplexe reziproke Verbindung des irdischen Jerusalem mit dem himmlischen Jerusalem verstehen, welches den irdischen Ort kennzeichnet, der durch diese Verbindung der gewöhnlichen irdischen Geographie enthoben wird und gleichsam wie eine Insel über seiner irdischen Umgebung schwebt. Während im himmlischen Jerusalem die Ewigkeit regiert, enthält es auch den vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Ort auf der Erde und leidet mit ihm. Deshalb geht die menschliche Zeit von diesem Ort aus, wie Jehuda ha-Levi erläutert, und wie die Tage und Shabbatot, beginnt die Zeit dort nicht nur, sondern wird auch dort enden.

In einem seiner bekanntesten Gedichte, *Tsiyon ha-lo' tish' ali lishlom assiraikh*, „Zion, fragst du nicht nach dem Wohlergehen deiner Gefangenen?“, beschreibt Jehuda ha-Levi diese besondere Verankerung in der ewigen Zeit im Zuge einer imaginären Reise in das Heilige Land. Während die Reiche der Götzendiener aufsteigen und fallen, bleibt die Macht des Heiligen Landes dank der göttlichen Gegenwart bestehen,⁸⁰ und seine Jugend soll künftig wiederhergestellt werden:

Who compares / To you? Not ancient Babylon, nor Greece: / What are all their empty oracles / Beside your Prophets and the breastplates of your priests? / The

⁷⁵ Jehuda ha-Levi 2011, 22.

⁷⁶ Jesaja 54,4.

⁷⁷ Babylonischer Talmud Traktat Ta'anit 5a (Übersetzung H. T.), sowie zu dieser Stelle Ego 1989, 143–147.

⁷⁸ Busi 2020, 155 („Where Time Becomes Space“).

⁷⁹ Goldberg 2016: „God's Time, Humanity's Time“ (64) und „The Time to Come“ (75). Siehe auch Ego 1989, 103 zur eschatologischen Perspektive der „Herabkunft des [himmlischen] Jerusalem“.

⁸⁰ Das Motiv der aufsteigenden und wieder fallenden Mächte wird in der rabbinischen Literatur ebenfalls mit der Jakobsleiter verbunden: Die Auf- und Absteigenden seien Weltmächte, welche jeweils, nachdem sie zur Spitze gelangen, wieder zurückfallen, Israel hingegen habe ewigen Bestand (s. Bereshit Rabbah 68,14, Freedman 1961, 629, deutlicher in der Parallelstelle Midrash Wayikra Rabbah, Parasha 29, in Wünsche 1884, 201).

heathen kingdoms lapse, collapse and pass, / But you remain forever, crowned for the ages. / God makes His home in you: Blessed are those / Who dwell with Him, residing in your courts. / Blessed is he who comes, and waits, and sees / The rising sun illuminate your dawns, / In which your steadfast share the happiness / Of your lost youth, restored as it once was.⁸¹

Die Ewigkeit der himmlischen Stadt schenkt der zeitlichen ewige Jugend.

Gegen Ende seines Lebens reiste Jehuda ha-Levi dann tatsächlich in Richtung des Heiligen Landes, kam sicherlich bis nach Ägypten, bestieg vielleicht ein Schiff nach Israel, und starb, bevor oder kurz nachdem er das Land erreichen konnte. Seine Gedichte des *Shirey Tsiyon*-Zyklus' zeugen von seiner Reise, davon, wie er Spanien in Eile verließ, in Ägypten ankam, wo er die Anwesenheit seiner Vorfahren zu spüren meinte, und auf die idealen Winde wartete, um die Seereise anzutreten.⁸² Dies ist eine interessante Verbindung zur Insel *Wāqwāq*, denn auch *Absāl* und *Ḥayy* warten jeweils auf den richtigen Wind, der es ihnen erlaubt, den idyllischen Ort mit dem Schiff zu erreichen. Es handelt sich dabei sowohl um eine schlichte Tatsache der Seereisen, als auch um eine Verzögerung, die auf ein Element von Zufall oder Schicksal hinweist, mit dem das Erreichen des begehrten Ortes verbunden ist. Der Ort, an dem für *Ḥayy* Rückzug und Aufstieg zu Gott möglich ist, oder jene von Vergangenheit und göttlicher Präsenz durchwehte Stadt der Gedichte Jehudas, erscheint so als abgeschieden, entrückt und dem Reisenden entzogen; es liegt nicht nur in seiner Hand, ob und wann er ihn erreichen wird. Einmal mehr ähnelt die Stadt Jerusalem in der Mitte der Welt in diesem Bericht einer fernen Insel.

Gerüchten zufolge, die Heinrich Heine in seine Dichtung einflocht, starb Jehuda ha-Levi vor den Toren der Stadt, womöglich, während er seine berühmte Hymne (*Tsiyon ha-lo' tish' ali*) rezitierte.⁸³ Dieses legendäre Ende eines Dichters, der bei dem Versuch stirbt, die Stadt seiner Träume zu erreichen, greift die Ambivalenz wieder auf, die Jehudas Verhältnis zu Jerusalem schon zu seinen Lebzeiten prägte; sie steht in direkter Verbindung zu der Frage, ob Jerusalem im Himmel oder in Israel liegt: Das himmlische Jerusalem kann physisch nicht erreicht, es kann nur besungen werden – so muss der Dichter vor der Stadt verbleiben, darf sich kein Bild ihrer Wirklichkeit machen; wie Moses, der das gelobte Land nur aus der Ferne sehen durfte.⁸⁴ Jenes reale Jerusalem hingegen, das Jehuda ha-Levi wirklich bereisen wollte und in dem er in Erwägung zog, sich niederzulassen, wird durch die Erzählung stattdessen verwandelt in einen Ort, den er nicht erreichen kann, es sei denn im Tod; ein entrückter Ort, der nirgends zu finden, nicht aufzufinden ist, im Wortsinne utopisch. So interagiert das Gerücht mit Jehudas eigener Auffassung von Jerusalem als Ort auf der Erde, Ort in Raum und Zeit; es akzeptiert seine Auffassung nicht, entrückt vielmehr jene Stadt, die er erreichen wollte, und betont die Unerreichbarkeit jenes Ideals, indem sie ein Bilderverbot evoziert.

⁸¹ Jehuda ha-Levi 2011, 23; das Ende ist in der poetischen Übersetzung Halkins sehr treffend erfasst; auf Hebräisch: „*be-simḥatekh be-shuvekh 'eley qadmat ne' uraikh*“.

⁸² Siehe Jehuda ha-Levi 2011, 25–35. Er selbst beschreibt sich als Gefangener der Hoffnung, der seinen Geist in die Hände der Winde gelegt habe (*ve-sam ruḥo be-yad ruḥot*, Halkin: „his spirit hostage to the winds“, 26), das hebräische Wortspiel besteht in der Homonymie von hebräisch *ruaḥ* für Geist und Wind. Dank Westwind hofft er zuletzt ins Heilige Land zu gelangen (35, *ruaḥ tsad ma' arav*).

⁸³ Heine 1973–1997, Bd. 3/1, 130–158 „Jehuda ben Halevy. (Fragment.)“, hier 147, Zeile 185–188: „Ja, das ist das Zionslied, / Das Jehuda ben Halevy / Sterbend auf den heil'gen Trümmern / Von Jerusalem gesungen -- --“ und 148, Zeile 213–216 „Ruhig floß das Blut des Rabbi, / Ruhig seinen Sang zu Ende / Sang er, und sein sterbeletzter / Seufzer war Jerusalem! -- --“.

⁸⁴ Siehe Deuteronomium 3, 23–27.

Auch Jehuda ha-Levis eigenes Zögern mag dazu beigetragen haben, dass er Jerusalem schließlich nicht erreichte. Anstatt den Ort seiner Hymnen aufzusuchen, diskutierte er die Entscheidung mit Freunden und zögerte die Abreise hinaus, bis es sich 1140 als zu spät in seinem Leben erweisen sollte. Einer der Gründe für sein Zögern mag der Zustand des wirklichen, irdischen Jerusalems zu Jehudas Lebzeiten gewesen sein, das mit der Stadt seiner Gedichte kaum vergleichbar und darüber hinaus in der Hand „Edoms“,⁸⁵ der Christen, war. Benyamin von Tudela, ein jüdischer Reisender, geboren etwa zehn Jahre vor Jehudas Tod, beschreibt in seinen Reiseberichten – den teils fiktiven, teils realistischen *Masa'ot Binyamin* – in welchem Zustand sich die Heilige Stadt zu dieser Zeit befand:

From there it is three parasangs to Jerusalem, which is a small city, fortified by three walls. It is full of people whom the Mohammedans call Jacobites, Syrians, Greeks, Georgians and Franks, and of people of all tongues. It contains a dyeing-house, for which the Jews pay a small rent annually to the king, on condition that besides the Jews no other dyers be allowed in Jerusalem. There are about 200 Jews who dwell under the Tower of David in one corner of the city. [...] The other building is called the Temple of Solomon; it is the palace built by Solomon the king of Israel. Three hundred knights are quartered there, and issue therefrom every day for military exercise, besides those who come from the land of the Franks and the other parts of Christendom [...]. Jerusalem has four gates—the gate of Abraham, the gate of David, the gate of Zion and the gate of Gushpat, which is the gate of Jehoshaphat, facing our ancient Temple, now called Templum Domini. [...] In front of this place is the western wall, which is one of the walls of the Holy of Holies. This is called the Gate of Mercy, and thither come all the Jews to pray before the wall of the court of the Temple. [...] In front of Jerusalem is Mount Zion, on which there is no building, except a place of worship belonging to the Christians. Facing Jerusalem for a distance of three miles are the cemeteries belonging to the Israelites, who in the days of old buried their dead in caves, and upon each sepulchre is a dated inscription, but the Christians destroy the sepulchres, employing the stones thereof in building their houses.⁸⁶

Nicht nur wird die Situation der Juden in Jerusalem nicht als besonders prestigeträchtig beschrieben; der Schwerpunkt liegt auf der bereits erwähnten Trauer um den Tempel an der Klagemauer, auf dem, was war und nicht mehr ist, sowie auf den Friedhöfen außerhalb der Stadt, die ebenfalls für die Vergangenheit einstehen. Diese enthalten auch ein Element von Hoffnung auf eine bessere Zukunft, denn die dort Begrabenen warten darauf, dass der Messias die Toten ausgehend von Jerusalem erweckt, und sind aufgrund ihrer Nähe zur Heiligen Stadt unter den ersten, die dieser Überzeugung zufolge auferstehen werden. Doch die Gegenwart ist hier nicht präsent. Darüber hinaus berichtet Benyamin von Tudela, selbst jene Grabsteine würden von den zeitgenössischen Machthabern für Bauzwecke genutzt und dadurch entweiht. Dieses Jerusalem erscheint nicht als wunderbarer Ort, und auch nicht als erstrebenswerter Wohnort für einen jüdischen Intellektuellen des zwölften Jahrhunderts. Wer, wie Jehuda ha-Levi, nach Jerusalem reist, wäre daher vielleicht am besten beraten, gleich die himmlische Stadt aufzusuchen. Auch Heine beschreibt den Tod Jehuda ha-Levis vor den Toren Jerusalems als in diesem Sinne ambivalentes Ereignis: Der Sarazene, dem er zum Opfer fiel, sei einer Sage zufolge vielmehr ein „Engel“ gewesen, der gesendet wurde, um „Gottes Liebling zu entrücken“ und ihn im Himmel willkommen zu heißen, wo er mit seinen eigenen Hymnen empfangen worden sei.⁸⁷

⁸⁵ So Jehuda ha-Levi in seinem Gedicht *Libbi be-mizrah*, s. Jehuda ha-Levi 2011, 21.

⁸⁶ Benyamin von Tudela 1907, 34–37.

⁸⁷ Heine 1973–1997, Bd. 3/1, 130–158. „Jehuda ben Halevy. (Fragment.)“, hier: 148–149.

Geheiligt wird der irdische Ort nicht auf der Erde, sondern durch die Verbindung mit seinem himmlischen Gegenüber. Das irdische Jerusalem steht dem ewigen himmlischen Jerusalem nah und figuriert als die irdische Gegenwart von dem, was zwar noch nicht auf der Erde ist, jedoch zugleich ewig und doch stets mit jener Stadt verbunden, die innerhalb der menschlichen Zeitlichkeit auf Erden existiert. In dieser Verbindung eröffnet sich die Hoffnung, an der ewigen utopischen Stadt mit ihrer utopischen Liturgie, ihren idealen Eigenschaften und ihrer göttlichen Vollkommenheit teilzuhaben - und zwar auf der Erde, an einem geographisch realen Ort, bevor oder nachdem (in Relation zur menschlichen Zeit) das himmlische Jerusalem auf der Erde existiert. Das irdische Jerusalem der Gegenwart ist in diesem Sinne „Platzhalter“⁸⁸ für das ewige himmlische Jerusalem, das eng mit seinem irdischen Gegenstück verbunden ist, ausgedrückt in der talmudischen Beschreibung des Zögerns Gottes, das himmlische Jerusalem zu betreten, und in Jehuda ha-Levis poetischer Darstellung der Verjüngung der zeitlichen Stadt durch ihr ewiges Pendant.

Doch wie zwischen der Insel des Ḥayy und Absāl und der Insel der gewöhnlichen Menschen, so klafft auch zwischen dem utopischen und dem irdischen Jerusalem ein kaum zu überbrückender Abgrund. Die jeweiligen Philosophen stehen am anderen Ufer, sei es der bewohnten Insel, sei es in Ägypten, und warten auf den richtigen Wind, ohne den sie den Sehnsuchtsort nicht erreichen können. Während auf Wāqwāq für Ḥayy und Absāl, also zumindest für einige Menschen, die Annäherung an die Utopie möglich ist, bleibt sie in Jerusalem vorerst allen verwehrt – die Grabstätten, die Tudela beschreibt, die um die Stadt herumliegen und gleichsam auf sie zu blicken scheinen, sind Ausdruck ihres Wartens auf die messianische Zukunft. Doch Hoffnung ist ihnen in Jerusalem noch gegeben, anders als den Bewohnern der „bewohnten Insel“ Ibn Ṭufayls; denn während die Winde für Ḥayy und Absāl günstig stehen, und ihnen eine *Rückkehr* auf jene Insel erlauben, die schon zu Beginn des Romans eher als paradiesische Vergangenheit denn als Zukunft der ganzen Menschheit charakterisiert wurde, können all die anderen Bewohner nur in der Gegenwart verbleiben, da sie aufgrund ihrer Veranlagung zum Aufstieg nicht befähigt seien. In dieses Bild fügt sich auch die geographische Verortung der beiden Utopien Jehuda ha-Levis und Ibn Ṭufayls: Jerusalem, unter seinem himmlischen Pendant, befindet sich für den Philosophen im Zentrum der Welt. Dieser kosmologischen und metaphysischen Tatsache muss durch irdische Zeitberechnung erst noch Rechnung getragen werden, doch auch dort, wo auf der Erde die Umsetzung scheitert, kann sich Jerusalem auf den Beistand ihrer himmlischen Schwester (wie in Jehuda ha-Levis Gedicht *Tsiyon ha-lo' tish' ali*) verlassen. Wāqwāq hingegen liegt außerhalb, weit entfernt von der bekannten und bewohnten Welt; Ḥayys utopische Anwandlung, von dort aufzubrechen und den Bewohnern der gegenwärtigen Insel Zugang zu einer idealen Gesellschaft zu ermöglichen, ist sehr deutlich zum Scheitern verurteilt. Was gelingt – und wozu dank der richtigen Winde Ḥayy und Absāl Zugang haben –, ist die Rückkehr auf die ferne Insel, und damit die Entfernung von jener Gesellschaft, welche sie verändern wollten. Hoffnung besteht dort – wie für Absāl – in der Abwendung vom Gegenwärtigen und im individuellen Rückzug in ein intellektuelles Paradies.

⁸⁸ So auch Ego 1989, 104, in Verbindung mit dem Bewusstsein für die „Vorläufigkeit der bestehenden Verhältnisse“ (104–105).

Literatur

- Al-Fārābī, Abū-Naṣr Muḥammad: *Al-Farabi on the Perfect State, a Revised Text with Introduction, Translation, and Commentary* (Mabādi' Arā' Ahl al-Madīna al-Fāḍila). Hg. v. Richard Walzer. Oxford 1985.
- Altmann, Alexander: *The Ladder of Ascension*. In: Ephraim Elimelech Urbach, Raphael Judah Zwi Werblowsky und Chaim Wirszubski (Hg.): *Studies in Mysticism and Religion. Presented to Gershom G. Scholem on his Seventieth Birthday by Pupils, Colleagues and Friends*. Jerusalem 1967, 1–32.
- Benjamin von Tudela: *The Itinerary of Benjamin of Tudela: Critical Text, Translation and Commentary*. Hg. v. Marcus Nathan Adler. New York 1907.
- Bloch, Ernst: *Avicenna und die Aristotelische Linke*. Frankfurt a.M. 1963.
- Busi, Giulio: *Heavenly Palaces in Judaism. A Historical Travel Guide*. Castiglione delle Stiviere 2020.
- Corbin, Henry: *Mundus Imaginalis oder Das Imaginäre und das Imaginale* (übers. K. Stichweh). In: *Gorgo 2* (1979, Originalfassung 1964), 1–20.
- Eco, Umberto: *Die Geschichte der legendären Länder und Städte*. München 2013.
- Ego, Beate: *Im Himmel wie auf Erden. Studien zum Verhältnis von himmlischer und irdischer Welt im rabbinischen Judentum*. Tübingen 1989.
- Fraenkel, Carlos: *Beyond the Faithful Disciple. Samuel Ibn Tibbon's Criticism of Maimonides*. In: Jay Michael Harris (Hg.): *Maimonides After 800 Years: Essays on Maimonides and his Influence*. Cambridge, Mass. 2007, 33–64.
- Freedman, Harry: *Midrash Rabbah Genesis II*. London 1961.
- Goldberg, Sylvie Anne: *Clepsydra. Essay on the Plurality of Time in Judaism*. Palo Alto 2016.
- Görke, Winfried: *Datum und Kalender. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Berlin 2011.
- Ha-Levi, Jehuda: *Das Buch Kusari nach dem hebräischen Texte des Jehuda Ibn-Tibbon*. Hg. v. David Cassel. Berlin 1922.
- : *The Selected Poems of Yehuda Halevi*. Hg. v. Hillel Halkin. K. A. 2011.
- Heine, Heinrich: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke in 16 Bänden*. Hg. v. Manfred Windfuhr, in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut. Hamburg 1973–1997.
- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 2003.
- Kracauer, Siegfried: *Die Wartenden*. In: ders.: *Essays, Feuilletons, Rezensionen*. Hg. v. Inka Mülder-Bach. Berlin 2011, 383–394.
- Lauri, Marco: *Utopias in the Islamic Middle Ages: Ibn Ṭufayl and Ibn al-Nafīs*. In: *Utopian Studies* 24, 1 (2013), 23–40.
- Macy, Jeffrey: *Prophecy in Al-Farabi and Maimonides. The Imaginative and Rational Faculties*. In: Shlomo Pines und Yovel Yirmiyahu (Hg.): *Maimonides and Philosophy; Papers Presented at the Sixth Jerusalem Philosophical Encounter, May 1986*. Dodrecht 1986.
- Maimonides, Moses: *Führer der Unschlüssigen*. Hg. v. Adolf Weiß und Johann Maier. Hamburg 1995.
- Müller, Ulrich, Werner Wunderlich und Margarete Springeth (Hg.): *Burgen, Länder, Orte*. Konstanz 2008.
- Reichert, Folker: *Mythische Inseln*. In: Ulrich Müller, Werner Wunderlich und Margarete Springeth (Hg.): *Burgen, Länder, Orte*. Konstanz 2008.
- Renz, Tilo, Monika Hanauska, und Mathias Herweg (Hg.): *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters: ein Handbuch*. Berlin/Boston 2018.
- Saadia Gaon: *The Book of Beliefs and Opinions*. Hg. v. Samuel Rosenblatt. New Haven 1958.
- Schaerer, Patric O.: *Einleitung*. In: Abū Bakr Ibn Ṭufayl: *Der Philosoph als Autodidakt. Ḥayy ibn Yaḳzān*. Hg. v. Patric O. Schaerer. Hamburg 2019, 11–87, sowie die Anmerkungen 117–140.
- Scholem, Gershom: *Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum*. In: ders.: *Judaica I*. Frankfurt a.M. 1963, 7–74.
- Stoltmann, Dagmar: *Jerusalem. Auf die Erde geholter Himmel?* In: Ulrich Müller, Werner Wunderlich und Margarete Springeth (Hg.): *Burgen, Länder, Orte*. Konstanz 2008.

- Tibbon, Samuel Ibn: Samuel Ibn Tibbon's Ma'amar Yiqqawu ha-Mayim. A Philosophical and Exegetical Treatise. Hg. v. Rebecca Kneller-Rowe. (Diss.). Tel Aviv 2011.
- Ṭufail, Abū Bakr Ibn: Der Philosoph als Autodidakt. Ḥayy ibn Yaqzān. Hg. v. Patric O. Schaerer. Hamburg 2019.
- Wünsche, August: Der Midrasch Wajikra Rabba (Eine Sammlung alter Midraschim). Leipzig 1884.

Bacons Zukunftsutopie?

Zur Zeit- und Technikvorstellung von *Nova Atlantis*

Daniel Queiser

Fragestellung

Francis Bacons *Nova Atlantis* gehört zu den klassischen Texten des frühneuzeitlichen Utopismus. In dem zuerst auf Englisch verfassten und später von ihm selbst ins Lateinische übertragenen, aber fragment gebliebenen Text erzählt Bacon von der Ankunft einer Gruppe europäischer Schiffsreisender auf einer bis dato unbekanntem Pazifikinsel namens Bensalem, deren Bewohner in nahezu paradiesischen Verhältnissen leben. Im Gegensatz zu Thomas Morus' *Utopia* oder Tommaso Campanellas *Civitas solis* ist es jedoch nicht allein die politische Verfassung, aus der Wohlstand und Glück dieses geheimnisvollen Inselstaates resultieren. Wie seine Vorgänger wollte Bacon ursprünglich zwar auch „ein Buch [...] über die beste Staatsverfassung“ schreiben; de facto geriet ihm seine „Fabel“ (NA, 175)¹ jedoch mehr zu einer Wissenschaftsutopie, welche – ganz im Sinne seines wissenschaftspolitischen Großprojektes – „den technischen Produktivkräften des besseren Lebens entscheidenden Rang gibt“.² Die ausführlich beschriebene Gesellschaft des Hauses Salomons, die „zur Erklärung der Natur und der Größe und Macht ihrer Werke“ gegründet wurde (175), verkörpert nichts anderes als die Umsetzung der *Instauratio Magna* – jener großen Erneuerung der Wissenschaften, die mit dem Wissen zugleich auch die „Hoheit“ des Menschen wiederherstellen soll, die er „im Urzustande der Schöpfung“ besessen, aber durch den Sündenfall einst verloren hat.³ Bacons Utopie wurde daher immer wieder als ein Stück frühneuzeitlicher Science-Fiction⁴ gelesen, das sich als „nur temporär utopisch“ erweise, eine Utopie sozusagen, „die sich in ihrer eigenen Zukunft auflöst, indem ihre Fiktionen in den Bereich des Realisierbaren und faktisch Realisierten eintreten“.⁵

Die Behauptung der Realisierbarkeit lenkt den Fokus auf Anspruch und Konzeption von Bacons utopischem Entwurf. Die klassische Utopie-Forschung hat

¹ Dies die Auskunft von William Rawley – Bacons Famulus und Herausgeber des Utopiefragments – in seiner kurzen Einleitung des Textes: „Der Verfasser hatte übrigens im Sinne, in dieser Fabel ein Buch über die Gesetze oder über die beste Staatsverfassung zu schreiben. Da aber dieses Werk zu lang zu werden drohte, setzte er, um nicht an der Arbeit an seiner Naturgeschichte und der Fortführung der anderen Teile der ‚Großen Unterweisung‘, die er für weit wichtiger hielt, gehindert zu werden, hier den Punkt.“ (Bacon 2011, 175) Diese Ausgabe der *Nova Atlantis* wird abgekürzt als ‚NA‘ zitiert, Bacons zweiteiliges *Novum Organum* als ‚NO I‘ (Bacon 1999) oder ‚NO II‘ (Bacon 2009), jeweils unter Angabe des zitierten Aphorismus. Verweise auf die von Spedding, Ellis und Heath hg. Werke-Ausgabe (Bacon 1963) erfolgen mithilfe der Sigle ‚Works‘ unter Angabe der Bandnummer.

² E. Bloch 1976, 765.

³ Bacon 1984, 43 (*Valerius Terminus*, Kap. 1).

⁴ Vgl. z.B. Serjeantson 2002, 99, Licht 2006, 117 sowie Reinhardt 2016, 184.

⁵ Weiß 2014, 138–139.

Nova Atlantis oft zu den „static, ahistorical utopias“⁶ gerechnet, denen es – dem platonischen Vorbild der *Politeia* folgend – um „die rationale Konstruktion eines vollkommenen Systems von Institutionen“ gehe, das in kritischer Absicht den „faktisch bestehenden Mißständen“ der gegenwärtigen Gesellschaft gegenübergestellt werde, ohne dabei jedoch „zur revolutionären Verwirklichung“ dieses Ideals aufzurufen.⁷ Richard Saage hat diesen Typus als „Raum-Utopien“ bezeichnet, da in ihnen „die utopische Gegenwelt durch eine räumliche Distanz – in der Regel in Gestalt einer nur schwer zugänglichen Insel – von den gesellschaftlichen Verhältnissen getrennt ist, denen sie als Alternative dient“.⁸ Rein äußerlich scheint *Nova Atlantis* diesem Typus voll zu entsprechen, findet sich denn auch hier – ganz wie bei Morus und Campanella – die „klassisch-literarische Trias“ von „Schiffbruch, Inselfiktion und Reisebericht“⁹. Doch ist Bacons Text tatsächlich nur ein zeitloses Gedankenexperiment, das keinen Anspruch auf Realisierbarkeit erhebt?

Sofern man die Erzählung als Wissenschafts- oder Technikutopie verstehen möchte, wird ihre Einordnung als Raum-Utopie fragwürdig. Manche Interpreten¹⁰ sehen bei Bacon dergestalt bereits den Beginn jener „Einverwandlung der Utopie in die Geschichtsphilosophie“¹¹, die Reinhart Koselleck als „Verzeitlichung der Utopie“ bezeichnet hat, im Zuge derer der vormals räumlich lokalisierte Unort zu einem erreichbaren Geschichtsziel, d.h. zu einer „Zeit-“¹² bzw. „Zukunftsutopie“¹³ wird. Diese Prozessualisierung des utopischen Inhalts folgt einer Fortschrittslogik, „that presupposed that certain actions (namely those of a political nature) might afford the changes that were necessary in order to make the imagined society come true“¹⁴. Wandelt sich die projektierte Idealgesellschaft so von einer in der Ferne imaginierten Insel zu einem Punkt auf der historischen Zeitachse, der durch eine kontinuierliche Entwicklung mit der Gegenwart verbunden ist, so wird durch den Utopisten unterstellt, „das in die Zukunft projizierte Ziel auch tatsächlich verwirklichen und eine konkrete politische Transformationsstrategie angeben zu können“¹⁵, was freilich gewisser „Anschlussstellen“¹⁶, also empirisch überprüfbarer Tendenzen in der Gegenwart bedarf, um plausibel zu sein.

Dass sich Bacon gewünscht hätte, dass sein „Musterbild“ künftig „in jeder Beziehung nachgeahmt“ werden würde (NA, 175), kann nicht bezweifelt werden.¹⁷ Un-

⁶ Vieira 2010, 9.

⁷ Kamlah 1969, 17–19 (Hervorhebung getilgt, DQ).

⁸ Saage 1990, 16.

⁹ Schölderle 2017, 80.

¹⁰ Explizit von „Verzeitlichung der Utopie“ sprechen Wulf (1986, 143) und Mieth (2016, 160). Thesen wie: *Nova Atlantis* zeichne „ein Zukunftsbild wissenschaftlicher Forschung“ (Heinisch 2011, 217) oder liefere den „Entwurf einer realisierbaren und in vieler Hinsicht auch nach und nach realisierten Welt“ (Höffe 2016a, 14), finden sich natürlich öfter. In Bezug auf Bacons *Instauratio* spricht Blumenberg (1996, 451) allgemein von einer „Umdisponierung des biblischen Paradieses in eine Utopie des menschlichen Geschichtszieles“. Vgl. auch J.R. Bloch 1997, 29–30.

¹¹ Koselleck 2000, 132.

¹² Saage (1990, 18) spricht von einer „Ablösung der Raum- durch die Zeitutopie“.

¹³ Koselleck 2000, 134 u.ö.

¹⁴ Vieira 2010, 10.

¹⁵ Saage 1990, 18.

¹⁶ Koselleck 2000, 136.

¹⁷ Auch dies die Worte von William Rawley, der sich in seiner Einleitung skeptisch zeigt, ob solche Nachahmung gelingen könne: „Dieses Musterbild ist, wie ich zugebe, nach poetischer Gepflogenheit zu großartig und erhaben, als daß es in jeder Beziehung nachgeahmt werden könnte. Dennoch sollte man bezüglich der meisten Dinge in die Leistungsfähigkeit der Menschen keinen Zweifel setzen.“

strittig ist auch, dass *Nova Atlantis* seinen Gesellschaftsentwurf viel stärker historisiert als es andere utopische Entwürfe der frühen Neuzeit tun. So fingiert Bacon im Rückgriff auf den platonischen Atlantis-Mythos eine Geschichte seines Idealstaats, die aufwändig „in die Weltgeschichte eingeordnet und damit kohärent gemacht [wird]“¹⁸, wobei er versucht, seine „historische Chronologie“ mit der „biblisch verbürgte[n] Zeit“ in Einklang zu bringen.¹⁹ Doch lässt sich der Text deshalb schon als Zukunftstutopie charakterisieren? Wir wollen im Folgenden nach der Zeitdimension der utopischen Erzählung fragen. Dabei soll in einem ersten Schritt gezeigt werden, dass Bacon die in seinen programmatischen Schriften geforderte Vermehrung und Erneuerung des Wissens, die durch *Nova Atlantis* propagiert werden soll, nicht im Rahmen einer Fortschrittsgeschichte denkt. Dementsprechend entwirft seine Utopie auch kein schlichtes politisches Zukunftsprogramm. Wie in einem zweiten Schritt gezeigt werden soll, liegt der Historisierung seines fiktiven Inselreichs vielmehr eine geschichtstheologische Zeitkonzeption zugrunde: Seine Utopie beschreibt die Praxis eines endzeitlichen Menschen, der paradoxerweise schon seit unvordenklichen Zeiten in einer dem ganzen Menschengeschlecht verheißenen Zukunft lebt. Wissenschaft und Technik, die den Kern dieser Praxis bilden, werden dabei nicht als Vehikel einer prinzipiell unbegrenzten Entwicklung verstanden. Wie aus dem Technikkatalog der *Nova Atlantis*, der in einem letzten Schritt untersucht werden soll, klar hervorgeht, versteht Bacon die wissenschaftlich-technische Intervention vielmehr als ein heilsgeschichtliches Tun, dessen Maßstab die paradiesische Vollendung von Mensch und Natur ist.

***Instauratio Magna* – eine „Fortschrittsgeschichte der Wissenschaft“?**

Der Übergang von der Raum- zur Zeitutopie ist eng mit der französischen Aufklärung verknüpft,²⁰ wo die Idee eines kontinuierlichen geschichtlichen Fortschritts von Autoren wie Turgot oder Condorcet philosophisch konzeptualisiert wird.²¹ Wollte man behaupten, dass *Nova Atlantis* eine Zukunftstutopie sei, müsste man unterstellen, dass Bacon das lineare Fortschrittsdenken quasi ‚frühaufklärerisch‘ vorwegnähme. Genau dies ist die These von Corinna Mieth, die „Bacons große Neuerung im Vergleich zu Platon und Morus“ in der Konstruktion einer „Fortschrittsgeschichte der Wissenschaft“ erblickt; die Idealgesellschaft werde in *Nova Atlantis* nicht „abgetrennt von der bestehenden Gesellschaft am Reißbrett entworfen oder nur an einem fernen Ort vorgefunden, zu dem es keine historische Verbindung gibt“²², sondern eingebettet in eine „Fortschrittsgeschichte, die sich am naturwissenschaftlich-technischen Fortschritt orientiert“.²³

Mieth verweist in diesem Zusammenhang auf die *Instauratio Magna*, und tatsächlich findet sich in Bacons Schriften einiges, das ihre These zunächst zu stützen scheint. Trotz seiner Klage über den desolaten Zustand der Wissenschaften hält Bacon ihre angestrebte Erneuerung für nichts „Unendliches und Übermenschliches“²⁴.

¹⁸ Mieth 2016, 168.

¹⁹ Reinhardt 2016, 175.

²⁰ Koselleck (2000, 131) datiert die Verzeitlichung der Utopie auf das Jahr 1770, in dem Louis-Sebastian Merciers Zukunftsroman *Das Jahr 2440* erschienen ist.

²¹ Vieira 2010, 10.

²² Mieth 2016, 160–161.

²³ Ebd., 158.

²⁴ NO I, pref. zur Inst. Mag., 35.

Sie kann gelingen, wenn der Mensch sein Wissen *wieder* auf die Natur gründet.²⁵ Dafür ist jedoch – neben der Reorganisation des Wissenschaftsbetriebs zu einer generationenübergreifenden Gemeinschaftsaufgabe unter Ägide des Staates – v.a. die Einführung einer zuverlässigen, induktiven Erkenntnismethode nötig, durch die der Verstand von den einfachen Gegenständen der sinnlichen Erfahrung sukzessive bis zu den allgemeinsten Grundsätzen aufsteigt. Der Verstand bedarf dabei der Anleitung durch Experimente, denn die Natur offenbart ihr wahres Wesen nur „per vexationes artis“, wenn sie also durch die Kunst so vom Menschen „bedrängt“ wird, dass sie auf seine Fragen antworten muss.²⁶ Wenn es gelingt, ein solches Verfahren zu institutionalisieren, dann – so formuliert Bacon im letzten Aphorismus seines *Novum Organum* – wird daraus „[m]it eherer Notwendigkeit [necesse] [...] eine Verbesserung der menschlichen Verhältnisse [emendationem status hominis] und eine Erweiterung seiner Macht über die Natur [ampliationem potestatis ejus super naturam] folgen“²⁷.

Abgesehen von solchen teilweise sehr optimistischen Bekundungen findet sich ein echter Anhalt für Mieths These in Bacons Konzept der *Experientia Literata*, dem Herzstück seines induktiven Forschungsmodells. Da allein „Werke“ echte „Bürgen und Gewährsmänner“²⁸ einer Wissenschaft sein können, der es letztlich um die Entdeckung von Tätigkeiten²⁹, d.h. um die Erweiterung der menschlichen Macht geht, erhebt Bacon die Operationalisierbarkeit zum Wahrheitskriterium der Erkenntnis. Demnach muss sich aus jeder erkannten Ursache eine praktische Regel ableiten lassen, die beschreibt, wie sich ihre Wirkung künstlich – z.B. im Rahmen eines Experiments – erzeugen lässt.³⁰ Diese „Parallelisierung von Erkennen und Handeln“³¹ findet ihren Niederschlag in einem idealen Pfad der Wissensakkumulation, der darin besteht

nicht Werke aus Werken oder Experimente aus Experimenten, wie die Empiriker, abzuleiten, sondern aus den Werken und Experimenten die Ursachen und Grundsätze, und aus diesen beiden wieder neue Werke und Experimente – wie ein rechter Dolmetscher der Natur [*legitimi Naturae Interpretes*] – zu entnehmen.³²

Der Weg der Forschung liegt also „nicht in einer Ebene, sondern es geht bergauf und bergab“³³. Der Erkenntnisprozess schreitet so auf jedem Level von der Praxis zur Theorie und von der Theorie zurück zur Praxis. Insgesamt aber – das liegt im Wesen der *induktiven* Methode – steigt die Erkenntnis dabei zu immer allgemeineren Grundsätzen auf, wobei dem Abstraktionsgrad in der theoretischen Erfassung der Ursachen ein entsprechend hohes Niveau in der praktischen Erzeugung der Wirkungen korrespondieren muss. Den fernen Endpunkt dieser Entwicklung sieht Bacon in einem *metaphysischen* Wissen erreicht, dem eine *magische* Form der Naturbeherrschung entsprechen soll.³⁴

²⁵ Vgl. NO I, Aph. 74, 159. Die *philosophia naturalis* ist für Bacon der Ursprung und die „große Mutter der Wissenschaften“; alle von ihr getrennten Disziplinen „sind ohne Wachstumskraft“. NO I, Aph. 79, 169.

²⁶ NO I, Distr. operis, 56–57.

²⁷ NO II, Aph. 52, 610–611.

²⁸ NO I, Aph. 73, 157.

²⁹ Bacon 1984, 43 (*Valerius Terminus*, Kap.1).

³⁰ Vgl. NO I, Aph. 3, 81.

³¹ Krohn 2006, 93.

³² NO I, Aph. 117, 242–243.

³³ NO I, Aph. 103, 221. Im *Advancement of Learning* spricht Bacon diesbezüglich von einer „double scale or ladder“ der „true and fruitful Natural Philosophy“, Works III, 351.

³⁴ Vgl. NO II Aph. 9, 299 sowie Queiser 2020, 220–221.

Hier findet sich, wenn auch mehr implizit, tatsächlich etwas, das sich als Keim einer Fortschrittsgeschichte deuten ließe – wobei wissenschaftlicher Fortschritt als Machtzuwachs verstanden werden muss.³⁵ Es wäre jedoch grundfalsch, aus diesem Forschungsmodell das Geschichtsbild der *Instauratio Magna* herauslesen zu wollen. Bacons gesamte wissenschaftspolitische Agenda, wie sie in *Novum Organum* und *De augmentis scientiarum* entfaltet wird, ist vielmehr getragen von einer tiefen Skepsis angesichts der bisherigen Entwicklung der menschlichen Erkenntnis und bietet keinen Platz für ein einfaches Fortschrittsnarrativ.

So beklagt sich Bacon darüber, dass „aus 25 Jahrhunderten, soweit die Erinnerung und das Wissen der Menschen etwa reicht“, man „kaum 6 Jahrhunderte ausnehmen und herausziehen [kann], welche für die Wissenschaften fruchtbar und für deren Entwicklung nützlich gewesen sind“; abgesehen von drei für die Wissensproduktion günstigen Perioden von jeweils zwei Jahrhunderten – bei den Griechen, bei den Römern und „bei uns, d.h. bei den westlichen Völkern Europas“ – gleichen die vergangenen Epochen „Wüsten und Einöden“.³⁶ Diese Unterbrechungen erklärt Bacon aus der Abhängigkeit der menschlichen Erkenntnis von externen Faktoren wie sozialen und kulturellen Bedingungen. Sein in diesem Zusammenhang vielzitiertes Bonmot: „[D]ie Wahrheit“ sei „eine Tochter der Zeit“, „Autor aller Autoren“, „Urheber einer jeden Autorschaft“,³⁷ besagt nicht – wie oft fälschlich angenommen wird –, dass die Wahrheit sich im Laufe der Zeit nach und nach entfalten würde³⁸; es besagt geradezu konträr, dass sie auf vielfältige Weise *historisch bedingt*, ihr Auftreten in der Geschichte also *kontingent* ist. „Die Wechselfälle der Geschichte“, heißt es schon im *Valerius Terminus*, „sind dem Aufblühen der Pflanze des Wissens keinesfalls günstig und zuträglich gewesen“, da in ihrem Verlauf „bisher immer anderen Dingen Herrschaft und Ansehen zugekommen [sind], die den Verstand und die Bemühungen des Menschen von dem Geschäft des Wissens abgelenkt und zerstreut haben“³⁹. Als Konsequenz aus dieser ernüchternden Einsicht entwickelt Bacon eine komplexe Wissenssoziologie, die nach den gesellschaftlichen Bedingungen der Produktion von Wissen und Wahrheit fragt und deren Kernstück seine berühmte Lehre von den Idolen ist. Diese Wissenssoziologie basiert auf den Prämissen,

daß die Verfügbarkeit von Wahrheit prinzipiell problematisch ist, daß es in der Geschichte keine Tendenzen gibt, die garantieren, daß die Wahrheit ans Tageslicht befördert wird, daß die traditionellen Annahmen – Wahrheit bei den Alten, Wahrheit als gemeinsamer Nenner verschiedener Positionen etc. – falsch sind und nichts Vergleichbares an ihre Stelle treten kann. [...] Wir müssen damit leben, daß das, was wir für wahr halten, immer relativ zu unseren Bedingungen ist.⁴⁰

³⁵ Als Vorbild für diesen idealen Progress zieht Bacon des Öfteren die Entwicklung der „mechanischen Künste[...]“ heran, die beinahe „täglich“ sich „vermehrten und vervollständigen“ würden, NO I, pref. zur Inst. Mag., 17. Zum historischen Kontext dieses Mechanikbegriffs, der im Prinzip alle Handwerkskünste und einfachen Technologien umfasst, vgl. Farrington 1961, 17–25 u. Rossi 1968, 1–22; zur Systematik dieses Begriffs innerhalb von Bacons Naturphilosophie vgl. ausführlich Weeks 2008.

³⁶ NO I, Aph. 78, 167.

³⁷ NO I, Aph. 84, 181.

³⁸ Eine solche ‚evolutionistische‘ Lesart dieses Satzes vertritt z.B. Weiß (2011, 133): „Im Prinzip der Wahrheit als einer Tochter der Zeit steckt doch die Gedankenfigur einer aristotelischen Entelechie. [...] Die Wahrheit steckt in der Zeit – sprich in der Vergangenheit –, um sich in ihr zu ihrer Perfektion zu entfalten, wo sie alle Verhüllungen abstreift und sich in ihrer unverstellten Reinheit und Echtheit zeigt.“

³⁹ Bacon 1984, 47–49.

⁴⁰ Zittel 2002, 223.

Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht Bacons Vergleich der Zeit mit einem Fluss, der „nur das Leichte und Aufgeblasene uns zugeführt [hat], das Gewichtige und Solide aber versinken lassen“⁴¹. Er denkt dabei explizit an die „Systeme des Aristoteles und Platons“, die – als „die Barbaren das römische Reich überschwemmten und die menschliche Gelehrsamkeit gleichsam Schiffbruch erlitten hatte“ – sich „gleich Tafeln von leichterem und weniger festem Stoff in den Fluten der Zeiten oben erhalten“ und damit die gewichtigeren naturphilosophischen Werke der Vorsokratiker verdrängt hätten.⁴² Mit diesem Bild soll verdeutlicht werden, dass in der Philosophiegeschichte weder vorrangig das überliefert wird, was tatsächlich von Bedeutung ist, noch dass es in ihr bisher überhaupt einen echten ‚Erkenntnisfortschritt‘ gegeben hat.⁴³ Dem widerspricht auch nicht Bacons Vergleich der Antike mit dem Kindesalter der Menschheit. Wenn er schreibt, dass man „von unserer Zeit, [...] weit mehr als von den alten Zeiten erwarten“ könne, da man ja „eine größere Kenntnis [...] und ein reiferes Urteil“ auch eher „von einem Greis als von einem Jüngling“ erwarte⁴⁴, so ist dieser Analogieschluss nicht Ausdruck eines linearen Geschichtsbilds⁴⁵, sondern in erster Linie eine Kritik der humanistischen Verehrung und Überschätzung der Antike, wie sie für die Renaissancephilosophie typisch ist.

Die Verwendung dieser Sprachbilder zeigt deutlich, dass man Bacon hinsichtlich der *Realgeschichte* keine der Philosophie der Aufklärung vergleichbare Geschichts-teleologie unterstellen kann. Dass unsere gegenwärtigen Handlungen fruchtbar für die Vermehrung des Wissens in der Zukunft sind, bleibt zwar zu hoffen und mag unter Umständen auch wahrscheinlich sein; es gibt jedoch nichts, dass die gewünschte Entwicklung (geschichtsphilosophisch) garantieren könnte; die Zukunft, als von einer Vielzahl menschlicher und nicht-menschlicher Kausalitäten bestimmt, ist für Bacon nicht vorhersehbar und insofern offen. Dem widerspricht freilich nicht, dass der puritanisch erzogene Christ realgeschichtliche Ereignisse – wie die ‚Entdeckung‘ Amerikas oder die Intensivierung der Seefahrt – in seinen programmatischen Schriften auch heilsgeschichtlich perspektiviert.⁴⁶ Auf einer weltanschaulichen Ebene, die Bacon wiederholt zur Legitimation seines Projektes heranzieht⁴⁷ – und *Nova Atlantis* ist, wie noch zu zeigen sein wird, Teil genau dieser Legitimationsstrategie –, ist er von einem höheren Sinn allen innerweltlichen Geschehens tief überzeugt. Jenseits der Glaubensperspektive gibt es jedoch keine philosophischen Garantien für das Gelingen der *Instauratio Magna*. Als innerweltliches Geschichtsziel ist diese *permanent* abhängig von politischen Interventionen, die *immer wieder* für die gesellschaftlichen Voraussetzungen sorgen müssen, die dem Aufblühen der zarten „Pflanze des Wissens“ günstig sind. Die ‚Richtigkeit‘ des eingeschlagenen Wegs kann allein eine zukünftige Praxis zeigen.

⁴¹ NO I, pref. zur Inst. Mag., 19.

⁴² NO I, Aph. 77, 165; vgl. Aph 71, 153.

⁴³ Vgl. Zittel 2002, 221.

⁴⁴ NO I, Aph. 84, 179–181.

⁴⁵ So Mieth 2016, 167. Gegen Mieths Deutung spricht auch, dass das Alter – nähme man die biologistische Metapher ernst – sich nicht in jeder Hinsicht vor der Jugend auszeichne. Bacon zieht diese Konsequenz explizit in seinem Essay *Über die Wandelbarkeit der Dinge*: „Auch die Wissenschaft hat ihre Zeit der Unmündigkeit, wenn sie eben anfängt und noch fast kindisch ist; dann ihre Jugend, wenn sie üppig und übermütig ist; darauf ihre Mannesjahre, wenn sie gesetzt und gebändigt ist; und endlich ihr Greisenalter, wenn sie trocken und erschöpft ist.“ Bacon 2005, 197.

⁴⁶ Vgl. z.B. NO I, Aph. 93, 207–209 mit Bezug auf Dan 12,4.

⁴⁷ Vgl. Briggs 1999, 174–177.

Bensalem: Eine neu-atlantische Heilsgeschichte

Genau an diesem Punkt rückt das Mustergültige der *Nova Atlantis* in den Blick. Bacon imaginiert hier nämlich einen Staat, dem es gelungen ist, ein entsprechendes System zu installieren, und das auf Dauer, ohne dass es dafür in der Zukunft noch weiterer politischer Eingriffe bedarf. Alle kontingenten Faktoren, die die Entfaltung des Wissens behindern könnten – seien sie ökonomischer, sozialer, kultureller, politischer oder gar ökologischer Natur – sind hier ein für allemal beseitigt worden, was den Gesellschaftsentwurf wohl „zu großartig“ macht, als dass er tatsächlich „in jeder Beziehung nachgeahmt werden könnte“ (NA, 175).

Nach ihrer Ankunft auf der Insel werden die schiffbrüchigen Europäer zunächst in ein Fremdenhaus einquartiert. Vom Vorsteher dieses Hauses, der eigentlich ein christlicher Priester ist, werden sie an mehreren Tagen ausführlich über die Geschichte, die Herkunft des Christentums auf der Insel sowie über die Sitten und die politische Verfassung des Landes aufgeklärt. Sie erfahren von ihm, dass „[v]or neunzehnhundert Jahren“ – also gut dreihundert Jahre vor der Christianisierung der Insulaner – ein König namens Solamona auf der Insel regierte, den die Einwohner als „den Gesetzgeber dieses Volkes“ verehren (192). Da dieser erkannte, dass es seinem Volk *politisch* an nichts fehle, was noch zu seinem Glück beitragen könne, beschloß er, „jene Einrichtungen, die zu ihrer Zeit so glücklich begründet und gesichert waren, für alle Zeiten“ festzulegen, um so „Neuerungen und Sittenverwirrung“ in der Zukunft vorzubeugen (ebd.). Zugleich sorgte er für die Gründung des Hauses Salomons, das „der Erforschung und Betrachtung der Werke und Geschöpfe Gottes geweiht“ ist, „damit Gott als ihr Schöpfer um so größeren Ruhm ob ihres Baues empfangen, die Menschen aber in ihrer Auswertung um so reichere Früchte ernteten“ (193f). Mit diesen Früchten sind natürlich die Werke gemeint, die auch die *Instauratio Magna* verspricht. Der „Ehrwürdige Vater“ (203) des Hauses Salomons, der dem Ich-Erzähler später eine Privataudienz bietet, erläutert den „Zweck“ seines Kollegiums entsprechend mit der „Erweiterung der menschlichen Herrschaft bis an die Grenzen des überhaupt Möglichen“ (205).

Man erkennt in der Gesetzgebung dieses legendären Königs deutlich die Statik wieder, die für alle frühneuzeitlichen Raum-Utopien charakteristisch ist, wenn sie hier auch ins Extreme gesteigert sein mag.⁴⁸ Auf Bensalem hat seit annähernd zweitausend Jahren keinerlei Veränderung der sozio-politischen Verhältnisse stattgefunden. Dieser Stillstand ist allerdings die Voraussetzung dafür, dass sich seitdem ein anderer Bereich der Gesellschaft, nämlich Wissenschaft und Technik, ungestört entfalten kann. Gerade in diesem Punkt: dass sie gesellschaftliche Verhältnisse schafft, in denen die Entwicklung der Wissenschaften *dauerhaft* oberste Priorität besitzt, ist Bensalems Verfassung nachahmenswert. Die konstitutionelle Vorrangstellung der *scientia* führt hier sogar dazu, dass sich die realen Machtverhältnisse sukzessive umkehren: Die königliche Politik, die die Wissenschaft ermächtigt, wird zusehends beherrscht von einer Wissenschaft, die durch ihre Erkenntnisse direkt oder indirekt das politische Handeln determiniert. Auch wenn Bacon das Verhältnis des Hauses Salomons zu den politischen Institutionen Bensalems nicht weiter vertieft⁴⁹, trägt seine Idealgemeinschaft doch unverkennbar Züge einer Technokratie, die vom „Herrschaftswissen

⁴⁸ Laut Saage (1998, 69) „vollendete“ Bacon gar die „Enthistorisierung des utopischen Entwurfs“.

⁴⁹ Die Institution, in deren Obhut sich die Gesellschaft begibt und von deren Wissensproduktion ihr sorgenfreies Leben wesentlich abhängt, scheint politisch keinerlei Weisung zu unterliegen. Sie operiert größtenteils im Verborgenen, ohne jede Verpflichtung, ihre „Erfindungen und Versuchsergebnisse[...]“ der Öffentlichkeit oder gar König und Senat mitteilen zu müssen (NA, 214). Besonders anschaulich wird das Verhältnis von Staat und Wissenschaft in der pompös inszenierten, quasi-religiösen Prozession eines

einer kleinen Elite von Naturwissenschaftlern“⁵⁰ abhängt – eine Art „epistemische Aristokratie“⁵¹.

Allerdings erklärt sich der immense zivilisatorische Vorsprung der Insulaner weder allein aus der langen Zeitspanne noch der Kontinuität der vom Haus Salomons betriebenen Wissensproduktion. Die Ursache für die utopische Überlegenheit Bensalems ist vielmehr in einer übernatürlichen bzw. außerweltlichen Privilegiertheit zu suchen, die sich wie ein roter Faden durch die Geschichte der Insel zieht. Ein wesentliches Element dieser fiktiven Insel-Historiographie ist Bacons Adaption des platonischen Mythos von Atlantis: jener im Meer versunkenen Insel, die, „größer als Libyen und Asien zusammengenommen“, einst „vor dem Eingange“ der Säulen des Herakles gelegen haben soll.⁵² Die Sage erfüllt bei Platon in etwa den Zweck eines „gelehrte[n] Generalstabs-Planspiel[s]“⁵³: Auf Sokrates' Wunsch hin, dem von ihm ‚am Vortag‘, also in der *Politeia*, entworfenen Idealstaat einmal dabei zusehen zu können, wie er „die Wettkämpfe, die ein Staat zu bestehen hat, mit anderen Staaten austrägt“⁵⁴, erzählt der anwesende Kritias in den Dialogen *Timaios* und *Kritias* die angeblich von Solon überlieferte Geschichte eines legendären Kampfes zwischen einem mythischen Ur-Athen, das „auf geheimnisvolle Weise [ὡς δαιμονίως]“⁵⁵ mit der von Sokrates' geschilderten Polis übereinstimmt, und der Insel Atlantis, deren Herrscher in einer gewaltigen Militärexpedition einst die Länder diesseits der Säulen des Herakles unterwerfen wollten. Dieser Krieg soll vor neuntausend Jahren, also lange vor dem heroischen Kampf um Troja stattgefunden haben.⁵⁶ Ur-Athen besiegte schließlich die überwältigend große Streitmacht der Atlanter und befreite so die Völker des Mittelmeerraums vom imperialen Joch der Eroberer. Allerdings bewahrte diese Heldentat die Stadt nicht vor ihrem eigenen Untergang; denn als „in späterer Zeit gewaltige Erdbeben und Überschwemmungen eintraten, versank [...] eure ganze Heeresmacht mit einem Male unter die Erde, und in gleicher Weise verschwand auch die Insel Atlantis, indem sie in das Meer versank“, wodurch dieses seitdem „unbefahrbar und unerforschbar geworden [ist]“.⁵⁷

Die näheren Details dieses fingierten Berichts sowie die damit verknüpften philosophischen Intentionen können wir hier übergehen.⁵⁸ Interessant mit Blick auf

der Ehrwürdigen Väter, der die Europäer beiwohnen dürfen. Während der Vater auf einer goldbeschlagenen Sänfte durch die Straßen getragen wird und mit seiner entblößten Rechten schweigend das Volk segnet, das „in Reih und Glied“ diesen Segen entgegennimmt, trotten „die Behören und Zünfte der Stadt“ einmütig „[h]inter der Sänfte“ einher (NA, 204).

⁵⁰ Saage 1998, 65.

⁵¹ Höffe 2016b, 198.

⁵² Platon 2019, 25 (Tim. 24e).

⁵³ Meid 1986, 29.

⁵⁴ Platon 2019, 9 (Tim. 19c).

⁵⁵ Ebd., 27 (25e).

⁵⁶ Vgl. Tim. 23e sowie Krit. 108e.

⁵⁷ Platon 2019, 27 (Tim. 25c-d).

⁵⁸ Abgesehen davon, dass der Mythos unterstellt, dass die ideale Polis realisierbar sei, da es sie ja schon einmal gegeben hat, geht es Platon hier v.a. um die idealtypische Unterscheidung zweier politischer Modelle: „ein[em] ideale[n] statische[n], auf relativ engen Raum begrenzte[n], und ein[em] weniger eindeutige[n], dynamisch wachsende[n], keine äußeren Grenzen anerkennende[n]“. Meid 1986, 46. Realgeschichtlich bildet Athen dabei selbst den dynamisch-wachsenden Gegenpol zur statischen Ideal-Polis: „Die Schilderung des Krieges von Athen gegen Atlantis ist aus meiner Sicht der Konflikt zwischen dem Athen, wie Platon es sich gewünscht hätte, dem so genannten Ur-Athen, und dem imperialistischen Athen, wie es sich nach den Perserkriegen herausbildete, in denen es sich auf seine Kriegsflotte stützte.“ Vidal-Naquet 2006, 26–27.

Bacon sind v.a. Platons zyklisches Geschichtsbild und das Katastrophennarrativ der Atlantis-Dialoge. So waren denn die gewaltigen Erdbeben und Überschwemmungen, die zum Untergang der Insel geführt haben sollen, kein naturgeschichtlicher Einzelfall. Platon ist davon überzeugt, dass in der Vergangenheit „mannigfache Vernichtungen der Menschen“ stattgefunden haben, „die bedeutendsten durch Feuer und Wasser, andere geringere durch tausend andere Ursachen“.⁵⁹ Aufgrund dieser wiederkehrenden Verheerungen verschiedenen Ausmaßes geht Platon allgemein von einer kreisläufigen Entwicklung der (menschlichen) Geschichte aus: Die Katastrophen haben eine Auslöschung des kulturellen Gedächtnisses zur Folge, denn die wenigen Überlebenden, „der Schrift unkundig [ἀγράμματον]“⁶⁰, die sich je nach Art der Katastrophe entweder in den Bergen oder an den Flüssen und Küsten retten können, werden auf einen Schlag in ein phylogenetisches „Jugendalter“⁶¹ zurück katapultiert; da man „jedermal eben erst mit der Schrift und allem anderen, dessen die Staaten bedürfen, versehen [ist]“, bevor sich „nach Ablauf der gewöhnlichen Frist“ das traumatische Ereignis wiederholt⁶², gibt es keinerlei Aufzeichnungen über diese historischen Einschnitte, zumal „Sagenkunde [μυθολογία] und die Erforschung des Altertums [ἀναζητήσεις τε τῶν παλαιῶν]“ späte Erzeugnisse der kulturgeschichtlichen Entwicklung seien.⁶³ Dementsprechend bedurfte die Überlieferung der Atlantis-Sage auch besonderer Umstände: Kritias erzählt, Solon habe sie von einem „hochbejahrte[n] Priester“⁶⁴ aus Saïs in Ägypten erfahren. Ägypten galt den Griechen als „uralte Zivilisation am Saum der mittelmeerischen Welt“⁶⁵ und damit als plausibler „Aufbewahrungsort der Beweise für das Alter der Welt“ – ein Archiv, das „paradoxe[r]weise auch zu bezeugen [vermag], dass Athen älter sei als Ägypten“,⁶⁶ denn die Geschichte des ägyptischen Staates reicht nach Kritias' Angabe gerade einmal achttausend Jahre zurück.⁶⁷

Bacon übernimmt nun wesentliche Elemente dieses platonischen ‚Berichts‘, um eine plausibel in die Weltgeschichte integrierbare Historie seines utopischen Gemeinwesens zu fingieren. So erfahren die europäischen Ankömmlinge vom Vorsteher des Fremdenhauses, dass „vor nunmehr etwa dreitausend Jahren“ – also nach der biblisch überlieferten großen Sintflut – „die Seefahrten auf dem Erdkreis [...] weit eifriger betrieben und viel sorgfältiger durchgeführt wurden als heutzutage“ (NA, 188). Länder wie „China“ und „Groß-Atlantis, das ihr Amerika nennt“, welche gegenwärtig „nur Dschunken und Kanus“ kannten, besaßen damals „eine Unzahl großer Schiffe“, „wie aus den getreuen Berichten dieser Zeit klar hervorgeht“ (ebd.). Mit der Erwähnung von Groß-Atlantis bezieht sich der Vorsteher explizit auf den „Bericht eines bedeutenden Mannes eurer Erdhälfte“, der in seinen Ausschweifungen zwar „märchenhaft und dichterisch“ sei, jedoch Wahres enthalte, „da in jener Gegend von Atlantis [...] Reiche bestanden, die an Waffen, Flotten und Machtmittel reich und stolz waren und so mächtig [...], daß sie zur gleichen Zeit [...] zwei große Seefahrten unternahmen“ (189) – freilich in kriegerischer Absicht. Von der einen in Richtung Europa „scheint euer Schriftsteller etwas von einem ägyptischen Priester, den er zitiert, erfah-

⁵⁹ Platon 2019, 19 (Tim. 22c).

⁶⁰ Ebd., 221 (Krit. 109d).

⁶¹ Ebd., 21 (Tim. 23b).

⁶² Ebd. (23a).

⁶³ Ebd., 221 (Krit. 109e–110a). Vgl. zu dieser „Logik der historischen Katastrophe“ Rötzer 1986, 59–60.

⁶⁴ Platon 2019, 17 (Tim. 22b).

⁶⁵ Brentjes 1994, 37.

⁶⁶ Vidal-Naquet 2006, 21.

⁶⁷ Platon 2019, 22 (Tim. 23e).

ren zu haben“; die andere richtete sich gegen Bensalem, konnte jedoch vom König Altabin – „ein kluger Mann und hervorragender Feldherr im Kriege“ – ganz ohne Blutvergießen abgewehrt werden (189–190).

Wie der Vorsteher des Gästehauses weiter berichtet, zog diese Hybris der Atlanter „die Rache Gottes“ nach sich:

Denn innerhalb von hundert oder noch weniger Jahren wurde jenes Groß-Atlantis vollständig zerstört und vernichtet, nicht durch ein Erdbeben vom Boden verschlungen, wie jener euer Schriftsteller behauptet – denn jener ganze Erdstrich ist wenig von Erdbeben heimgesucht –, sondern durch eine besondere Sintflut oder Überschwemmung. (190)

Mit der Erfindung dieser Sintflut widerspricht Bacon hier dem platonischen ‚Bericht‘, indem er dessen eigene Motive aufgreift. So hatte schon Platon erwähnt, dass seit dem Untergang von Atlantis weitere „mächtige Überschwemmungen“ stattgefunden haben⁶⁸; auch die Vorstellung eines göttlichen Strafgerichts findet sich bereits im *Kritias* ausgesprochen (und zwar genau an der Stelle, wo der Dialog abbricht).⁶⁹ Doch Bacons Adaption geht noch weiter: Er benutzt Platons Theorie der kulturgeschichtlichen Entwicklung, um die ‚zivilisatorische Rückständigkeit‘ der von den Europäern kolonisierten Völker Amerikas zu erklären: Da nämlich „jene Überschwemmung, wenn auch keineswegs hoch, so doch langdauernd [war]“, „gingen diejenigen, die im Tale lebten, aus Mangel an Nahrung und allen anderen notwendigen Dingen, durch Not und Hunger zugrunde“; lediglich „einige Waldbewohner“ überlebten und konnten „in die Berge“ entkommen; da sie jedoch „wild und in jeder Beziehung roh waren [...], vermochten sie ihren Nachkommen weder Schrifttum noch Kunst noch Lebensart zu vermitteln“ (NA, 190f). Ausdruck dieser infantilen Rohheit ist „die Sitte des nackt Einherlaufens [...], die bei ihnen bis zum heutigen Tage im Schwange ist“ (191). Der Vorsteher des Gästehauses schätzt sie um „nicht weniger als tausend Jahre jünger“ als die restliche Menschheit, denn „so viel Zeit nämlich war zwischen der allgemeinen Sintflut und jener besonderen amerikanischen verflossen“ (190).

Indem Bacon Platons Erzählung zwar als Fabel abtut, ihr aber dennoch einen rationalen Gehalt zuspricht, da er die sagenumwobene Insel mit dem neu entdeckten Amerika identifiziert, gibt er „heutige Denkmuster der Atlantis-‚Forschung‘“ vor, die mit ihren „Detailzweifeln“ ebenfalls „die Historizität der Platon-Legende insgesamt“ unterstreicht.⁷⁰ Indem er darüber hinaus das Nemesis-Motiv aufgreift, kann er den platonischen Katastrophismus christlich umdeuten und die fiktive Geschichte Bensalems als eine Heilsgeschichte konstruieren. Wie der Vorsteher des Gästehauses weiter berichtet, blieben die ‚Neu-Atlanter‘⁷¹ aufgrund ihrer besonderen Frömmigkeit nämlich nicht nur von der geschilderten Überschwemmung verschont, ihnen wurde – sozusagen als weiterer Beweis für ihren ehrfürchtigen Lebenswandel – auch eine eigene christliche Offenbarung zuteil: „Ungefähr zwanzig Jahre nach der Him-

⁶⁸ Platon 2019, 225 (Krit. 111a).

⁶⁹ Ebd., 121b–c.

⁷⁰ Brentjes 1994, 90. Bacon (2005, 191) war von der Wahrscheinlichkeit seiner hier vorgetragenen Überschwemmungs-Hypothese so überzeugt, dass er sie in seinem Essay Über die Wandelbarkeit der Dinge als ernstgemeinte Theorie wiederholte.

⁷¹ Folgt man Bacons Platon-Adaption, sind die Insulaner streng genommen keine ‚Neu-Atlanter‘. Der Titel der Erzählung scheint nicht auf die Adaption, sondern auf die ursprüngliche Fassung der Sage bezogen zu sein und nimmt Atlantis als Synonym für einen prosperierenden Ordnungsstaat. Ist das ‚alte Atlantis‘ Teil einer mythischen Urzeit und wird so an einen unvordenklichen Anfang der Geschichte gesetzt, steht das ‚neue‘ – wie das Neue Jerusalem – an deren Ende.

melfahrt des Herrn“ – also gut dreihundert Jahre nach dem Werk Solamons – geschah es, dass die Bevölkerung „einer im östlichen Teile unseres Landes gelegenen Seestadt“ „nachts [...] etwa hundert Schritt vom Gestade eine hohe Lichtsäule erblickte“ mit einem „große[n] Lichtkreuz“ auf der Spitze (NA, 184). Die Einwohner bestiegen kleine Kähne, doch sie vermochten der zylinderförmigen Gestalt nicht näher als „ungefähr sechzig Ruten“ zu kommen (185). Nur einem Mitglied des Hauses Salomons, das die Säule betend als „wahres Wunder“ und „große[s] Zeichen“ eines sich offenbarenden Gottes – „denn auch die Gesetze der Natur sind Deine Gesetze, von denen Du nur aus wichtigem Anlaß im geringsten abweichst“ – erkannt hatte, war es erlaubt, sich ihr zu nähern, woraufhin die Erscheinung „eine kleine Kiste aus Zedernholz“ zum Vorschein kommen ließ (ebd.). Sie enthielt, neben einem ‚Begleitschreiben‘ des heiligen Bartholomäus, eine Bibel mit „sämtliche[n] kanonischen Schriften des Alten und des Neuen Testaments“, sogar solchen, „die zu dieser Zeit noch nicht herausgegeben waren“ (186). In diesen lasen die aus verschiedenen Völkern stammenden Einwohner Bensalems, „als wenn sie in der Muttersprache eines jeden von ihnen geschrieben gewesen wären“ (ebd.).

Der Glaube der Insulaner, der zu dieser Offenbarung inklusive Pfingstwunder geführt hat, mag ‚hebräisch‘ inspiriert sein⁷², seine eigentliche Basis ist jedoch eine *natürliche Frömmigkeit*, deren Kernbestandteil Physikotheologie ist. Wie die geschilderte Episode mit dem Mitglied des Hauses Salomons deutlich zeigt, konnte das „Ereignis“, durch das „dieses Land vor der Ungläubigkeit bewahrt geblieben [ist]“ (NA, 186), nur statthaben aufgrund intensivem Studiums der Naturgesetze; allein Naturerkenntnis hat die Inselbewohner dazu befähigt, sicher „zwischen göttlichen Wundern, Werken der Natur, künstlichen Wirkungen und Vorspiegelungen der Dämonen sowie Täuschungen aller Art zu unterscheiden“ (185) und so das für sie bedachte Wunder auch als solches zu erkennen.⁷³ Damit ist aber auch klar, dass es nicht erst die geschilderte Konversion ist, die die Insulaner ‚in die richtige Spur setzt‘⁷⁴, denn diese setzt ja die Gründung des Forschungsinstituts durch König Solamona bereits voraus. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass die Einwohner Bensalems schon vor diesen beiden Ereignissen über ein – im Rest der Welt (scheinbar) verloren gegangenes – Wissen verfügten, das wesentlich zu ihrer tugendhaften Lebensführung und der frommen Haltung gegenüber den Werken der Schöpfung beigetragen hat. So lässt Bacon den Vorsteher des Gästehauses verlautbaren, dass die Menschen Bensalems „bestimmte

⁷² Vgl. die Mutmaßungen des Vorstehers bezüglich der Gründung des Hauses Salomons durch Solamona, NA, 194.

⁷³ Damit propagiert Bacon nicht nur einen die Wissenschaft ermächtigenden Glauben, der ganz im Sinne seiner *Instauratio Magna* ist; er fügt sich auch bestens in den Theologia-Naturalis-Diskurs der frühneuzeitlichen Utopien ein. Schon bei Morus gründen die religiösen Vorstellungen der Utopier in einer natürlichen Theologie, die „ihr Wissen von Gott und den menschlichen Pflichten allein mit Hilfe der natürlichen Erkenntniskräfte des Menschen [gewinnt], ohne sich auf eine übernatürliche göttliche Offenbarung zu stützen“. Schröder 1992, 714. Zu dieser utopischen Vernunftreligion, die den Glauben an einen immateriellen Welterschöpfer und die Unsterblichkeit der Seele einschließt, gehört auch eine physikotheologische Betrachtung der Natur: „Erforschung“ und „Lobpreisung der Natur“ begreifen die Utopier „[a]ls eine Gott wohlgefällige Form der Verehrung“; erst Naturforschung befähigt sie dazu, Ereignisse, „die sich ohne natürliche Veranlassung ereignen“, als „Taten und Zeugnisse der gegenwärtigen Gottheit“ zu verehren. Morus 2011, 100.

⁷⁴ Wie z.B. Mieth (2016, 168) behauptet, die die wissenschaftlich-technische Überlegenheit Bensalems damit erklärt, dass die Insulaner von Gott eine ‚eindeutigere‘ Offenbarung bekommen hätten: „Es wäre, so meint Bacon, seitens Gottes didaktisch geschickter gewesen, den Menschen sowohl das Heil wie die Abschreckung vor der Sündenkatastrophe in dieser Form zu geben. Sie hätten dann besser gewusst, worin ihre Verantwortung besteht: die Natur mit ihrem Geist zu durchdringen und zu nutzen.“

Teile“ der Schriften Salomons besitzen, „die man bei euch vermißt. Ich meine aber jene Naturgeschichte, die von allen Pflanzen berichtet, von der Zeder des Libanon bis zum Ysop, der aus der Wand wächst, und von allen Dingen, die Leben und Bewegung besitzen.“ (NA, 193f) Der später auftauchende Jude Joabin, mit dem der Ich-Erzähler Freundschaft schließt, will ihm „glauben machen, daß das Volk Bensalems aus dem Stamme Abrahams [...] stammte“ und Moses „durch eine geheime Kabbala jene Gesetze, die heute im Volke Bensalems gelten, erlassen“ habe (199f). Der Erzähler tut diese kabbalistischen Spekulationen als „jüdische[...] Träumereien“ ab, bescheinigt dem Mann aber im gleichen Atemzug eine „tiefe[...] Weisheit“ (200). Bemerkenswert ist auch die schon „in den ganz alten Berichten“ überlieferte Bezeichnung „Kollegium der Werke der sechs Tage“ (194), denn diese Selbstbezeichnung des Hauses Salomons, die auf eine an der Schöpfungsgeschichte orientierte Einteilung der Naturerkenntnis zielt, suggeriert ein auf Vollständigkeit angelegtes Wissen, obwohl nach Bacon's induktiver Erkenntnismethode eine solche Systematik, zumal am Anfang des Forschungsprozesses, gar nicht gegeben werden kann.

All diesen textimmanenten Anspielungen liegt die Annahme einer *prisca sapientia*, d.h. einer bis auf einzelne Gedächtnisspuren restlos verloren gegangenen archaischen Weisheit zugrunde, die für Bacon – gemäß dem göttlichen Auftrag an den Menschen, sich die Erde untertan zu machen⁷⁵ – in einem prälapsalen Wissen über die Natur besteht. Dieses ursprüngliche Wissen wiederherzustellen, ist der eigentliche Sinn der *Instauratio*⁷⁶, die damit strenggenommen eine kreisförmige Bewegung beschreibt und von vornherein mit einer heilsgeschichtlichen Endzeit-Vorstellung verknüpft ist.⁷⁷ Eine solch zirkuläre Entwicklung findet nun auch in der Geschichte Bensalems statt; sie wird dort jedoch in sich gebrochen aufgrund des utopischen Umstands, dass es auf der Insel nie einer echten *Instauratio* bedurfte, da hier jenes zu restaurierende Herrschaftswissen gar nicht – zumindest nicht derart vollständig wie ‚bei uns‘ – verloren gegangen ist. Aus diesem Privileg erklärt sich erst die immense Überlegenheit der Insulaner gegenüber den Europäern, bei der es sich nicht um einen bloß zivilisatorischen – d.h. historisch aufholbaren – Vorsprung handelt. Die Überlegenheit erwächst weder allein aus der ungestörten Entwicklung der Wissenschaft noch aus dem „Langzeitgedächtnis der Insulaner“⁷⁸; sie erwächst in erster Linie aus der Teilhabe an einem ältesten Wissen der Menschheit und damit an einer antediluvianischen Lebensform.⁷⁹ Mit anderen Worten gibt es eine *permanente*, wenn auch *bruchstückhafte Präsenz des Paradiesischen* auf der Insel, und es ist diese Präsenz, die eine unüberbrückbare Differenz zu den Europäern erzeugt. Nicht grundlos fühlen sich die Schiffbrüchigen nach ihrer Ankunft „in ein Land von Engeln“ versetzt (NA, 183), in dem „etwas schier Übernatürliches stecke“ (188) – auch wenn die Insulaner den Besitz übernatürlicher Fähigkeiten abstreiten.⁸⁰ Dass es sich um eine ‚Paradies-

⁷⁵ Gen 1, 28.

⁷⁶ Vgl. die Orpheus-Allegorese in Bacon's *De Sapientia veterum* (Bacon 1991, 35) sowie NO II, Aph. 52, 611–613.

⁷⁷ Zur kreisförmigen Bewegung vgl. Guibbory 1975, 348–349, zur apokalyptischen/millennaristischen Bedeutung des Terminus *instauratio* in der Bibel sowie im zeitgenössischen Sprachgebrauch vgl. McKnight 1998, 92–93.

⁷⁸ So Reinhardt 2016, 175.

⁷⁹ Vgl. McKnight 1998, 104–105.

⁸⁰ So ist es Mitgliedern des Hauses Salomons auch ausdrücklich verboten, ihre magische Technologie zu missbrauchen und „etwas Natürliches durch künstliche Zurüstung wunderbar zu machen; rein und von jedem Schein und jeder falschen Wunderhaftigkeit unberührt, sollen vielmehr die Naturerscheinungen vorgeführt werden“. NA, 213. – Zur Engels- und Paradiesmetaphorik des Textes vgl. ausführlich McCutcheon 1972 sowie Yates 1999, 125–129.

insel' handelt, kündigt bereits die eschatologische Szene zu Beginn der Erzählung an, die das christliche Motiv der Lebensreise⁸¹ aufgreift: Die Europäer werden hier, „ohne Lebensmittel“ und von starken Winden hin und her getrieben, in die „gewaltigste[...] Wasserwüste des Erdkreises“ versetzt; in ihrer ausweglosen Situation beten sie zu Gott, „er möge, wie er zu Anfang der Welt ‚die Sammlung der Wasser‘ (Gen. 1,10) befahl und ‚das Trockene erscheinen‘ ließ, so auch uns jetzt Land zeigen, damit wir nicht zugrunde gingen“ (NA 175–176); Gott erhört dieses Gebet und führt sie in den „sicheren Hafen“ (176) Bensalems, der sich nach kurzer Zeit als eine „von göttlicher Heilkraft erfüllte Heimstätte“ (182) erweist.

Die geheimnisvolle Bewahrung des Ursprünglichen stößt auf Bensalem eine kontinuierliche Entwicklung an, deren Ende immer schon vorweggenommen ist. Das zeigt sich bereits in der Konversionsepisode: Aufgrund ihres tugendhaften Lebenswandels sowie ihrer forschenden Haltung gegenüber den Werken der Schöpfung waren die Insulaner von vornherein für diese Art von Offenbarung prädestiniert; Gottes ‚Geschenk‘ für ihre Frömmigkeit ist zugleich eine Folge ihres Auserwähltseins. Selbiges gilt für jedes andere Ereignis in der Geschichte der Insel, das heilsgeschichtlich relevant ist (wie z.B. die Verschonung vor der amerikanischen Sintflut, Solamons Gesetzgebung oder die Gründung des Hauses Salomons). Die Neu-Atlantier leben seit Anbeginn in einer biblischen Endzeit, insofern sie von Anfang an auf einen Pfad gebracht sind, der schließlich aller irdischen Not ein Ende bereitet. Dass sie diesen Pfad beschreiten können, ist nicht allein ihrem autonomen Handeln zuzuschreiben. Wie sowohl die Sintflut- als auch die Konversionsepisode verdeutlichen, sind sie zu dieser Entwicklung auserkoren, ihr Heil erwächst also anteilig aus ihren eigenen Handlungen und göttlichen Interventionen.

Dergestalt steht Bensalem – trotz Bacons fiktiver Historisierung – auch definitiv außerhalb der Realgeschichte mit ihren mannigfachen Krisen und Brüchen, die anderswo zum Untergang ganzer Weltreiche geführt haben. Es gibt nichts, weder Naturkatastrophen, noch ausländische Invasoren, noch innerer Aufruhr gegen die Sitten und Gesetze, was die „durch so ungeheure Räume“ (NA, 187) von der alten Welt getrennten Inselbewohner aus ihrem endzeitlichen Reich vertreiben könnte. Bensalem, das als *Nova Atlantis* schon dem Namen nach auf das *Neue Jerusalem* anspielt, ist Ausdruck höchster, unerschütterlicher Ordnung. Anders als bei Morus, Andreae und Campanella wird diese vollendete Ordnung jedoch nicht direkt in einer bestimmten Architektur oder städtebaulichen Anordnung sichtbar (was auf gewisse Art auch ‚alt-atlantische Mittel‘ wären). Bensalems „Gehorsam der natürlichen Ordnung gegenüber“ (NA, 196) zeigt sich mehr in den sittlichen Verhältnissen seiner Bewohner. Diese haben die Gesetze ihres Landes derart internalisiert, dass die Anwendung äußerer Zwangsmittel nicht oder zumindest kaum mehr erforderlich zu sein scheint.⁸² So wirken etwa alle Beamten der Insel moralisch davor gefeit, zu „Doppelverdiener[n]“ zu werden (179), Behördenvertreter müssen – wie anlässlich der Feierlichkeiten zu Ehren eines kinderreichen Patriarchen geschildert wird – „nur selten“ von ihrer „Amtsgewalt“ Gebrauch machen (196), und überall herrscht „eine solche Ordnung“, dass der Ich-Erzähler während der Prozession des Ehrwürdigen Vaters sogar beobachten kann, wie die Leute hinter ihren Fenstern „nicht lässig, sondern alle wie in Reih und Glied“ stehen (204). Es scheint so, als hätte Bacon hier die „hieratische

⁸¹ Die „teleologische Metapher vom Leben als Reise zum paradisischen Ziel“ bildet freilich eine „Sinn- und Erkenntnisconstituenten“ aller frühneuzeitlichen Raum-Utopien. Gabler 1982, 160. So stark ausgeprägt wie in *Nova Atlantis* ist das Motiv aber sonst wohl nur noch in Andreaes *Christianopolis*.

⁸² Vgl. Saage 1998, 60–61.

Geometrie“ (Thomas Pynchon) der verheißenen Himmelsstadt, die sich sonst in den Stadt- und Architekturbeschreibungen der utopischen Texte niederschlägt, ins Innere der Menschen verlegt.⁸³ Er steigert damit einen Grundzug der frühneuzeitlichen Utopien ins Extrem. Morus und Campanella berichten durchaus – und das ausführlich – von Strafen und dem Einsatz von Gewalt gegenüber Verbrechern und ‚Sündern‘ in ihren Gemeinwesen. Auf Bensalem scheinen solche Institutionen überflüssig geworden zu sein. Der „institutionelle Perfektionismus“ der klassischen Utopien, der davon ausgeht, „es könne durch Institutionen *allein* dafür gesorgt werden, daß alle Menschen gut und glücklich werden“, geht in *Nova Atlantis* in einen eschatologischen Anti-Institutionalismus über, den die Überzeugung trägt, dass es am Ende aller Zeiten „einen neuen Menschen geben wird, dessen brüderliche Liebe rechtliche Institutionen entbehrlich machen wird“.⁸⁴ Auf Bensalem ist dieser neue Mensch – jahrhundertlang durch die *richtigen* Institutionen geformt und von den Europäern als Engelswesen identifiziert – bereits Wirklichkeit geworden.

„Weltverwandlung“: Bensalems utopische Technik als *ars perfectoria*

Die heilsgeschichtliche Konstruktion, die die Geschichte Bensalems in eine biblisch verbürgte Endzeit verlegt, tangiert auch den Bereich, der in vielen Interpretationen von *Nova Atlantis* als der eigentlich utopische angesehen wird. Der Text lässt keinen Zweifel daran, dass auf dem Gebiet der Technik seit der Zeit Solamons eine ungeheure Entwicklung stattgefunden hat, die bei der Ankunft der Europäer noch längst nicht abgeschlossen ist. Was dem Ich-Erzähler katalogartig als Errungenschaften des Hauses Salomons präsentiert wird, ist lediglich ein Status quo. Und dennoch bietet bereits dieser Status quo einen *Vorschein* der von der *Instauratio Magna* versprochenen „magischen Leichtigkeit“⁸⁵, mit der der Mensch einst die Schöpfung seinen Zwecken (wieder) unterwerfen wird.

Schaut man auf die verschiedenen Technologien und Apparaturen, die während der Privataudienz durch den Ehrwürdigen Vater aufgezählt werden, so ist auffällig, dass Bacon hier zahlreiche Topoi der alchemischen Tradition aufgreift. So ist nicht nur von „ausgezeichnete[n] Destillations- und Scheideverfahren“ und „noch viel großartigere[n] Zusammensetzungsmethoden“ die Rede, „durch die wir eine so enge Verbindung der Bestandteile zuwege bringen, daß sie fast wie natürliche Elemente erscheinen“ (NA, 209); es werden auch explizit bestimmte „Gruben“ erwähnt, die die Insulaner nutzen, „um natürliche Minerale nachzubilden“ oder „neue[...] künstliche[...] Metalle aus Stoffen und Steinen“ zu erzeugen (205) – womit auf die Lehre vom Metallwachstum, zentrales Theorem der klassischen Transmutationsalchemie, angespielt wird. Darüber hinaus verfügen sie über zahlreiche Mittel zur künstlichen Erzeugung und radikalen Modifikation von Lebewesen. Der Ich-Erzähler erfährt hier von – noch vergleichsweise harmlosen – „Pfropfungen und Inokulationen“, durch die in den Gärten Bensalems „größere und süßere Früchte“ als anderswo herangezüchtet werden, auch von auf Urzeugung basierenden Verfahren, „durch die wir Pflanzen nur durch Erdmischungen ohne Samen aufgehen und wachsen lassen“; zudem züchtet das Haus Salomons „neue und unbekannte Pflanzen [...], so wie wir auch Pflanzen

⁸³ Zur Bedeutung der apokalyptischen Beschreibungen der Himmelsstadt für die utopische Literatur vgl. Braungart 1991, 67–68.

⁸⁴ Kamlah 1969, 21–22. Kamlah sieht im Verhältnis zu den Institutionen einen genuinen Unterschied zwischen utopischer und eschatologischer Literatur.

⁸⁵ Blumenberg 1996, 450.

aus einer Art in eine andere umwandeln“ (207). Dasselbe geschieht mit Tieren: Mittels „Sektionen und anatomische[r] Versuche[...]“ erschaffen die Forscher „Kreuzungen und Verbindungen von Tieren verschiedener Arten, die neue Arten hervorbringen“ (207–208). Es ist in diesem Abschnitt zwar nicht vom berüchtigten Homunculus die Rede⁸⁶, wohl aber von der „Wiederbelebung“ bereits toter Materie und der Züchtung von Tieren „aus verwesenden Stoffen“ (208).

Bedeutender noch als diese Dinge sind aber die mannigfaltigen Maßnahmen, die in Bensalem zur Heilung von Krankheiten und zur Verlängerung des menschlichen Lebens angewendet werden – beides „alchemistische Versprechen par excellence“⁸⁷ und zentrale Themen in Bacons naturgeschichtlichem Spätwerk. So verfügen die Insulaner über eine „Paradieswasser“ genannte Substanz, die „durch bestimmte Vorkehrungen außerordentlich heilkräftig und wirksam zu Gesundheit und Langlebigkeit gemacht [wird]“ (NA, 206–207). Ferner ist die Rede von „Gemächer[n] der Gesundheit“ und „schöne[n] und geräumige[n] Bäder[n] [...] zur Heilung aller Krankheiten und zur Wiederbelebung des menschlichen Körpers“ (207). Speisen und Getränke werden nach Auskunft des Vaters so modifiziert, dass sie besonders nahrhaft und magenverträglich sind, zugleich aber die allgemeine Vitalität steigern.⁸⁸ In diese Kategorie gehört auch die mehrfach erwähnte, an eine Frucht aus dem Paradiesgarten erinnernde rote Orange, die die kranken Seefahrer rasch von ihrer Skorbuterkrankung heilt.⁸⁹ Die Lebenselixier-Motivik zieht sich so wie ein roter Faden durch die gesamte Utopie. So ist es auch die ihnen gewährte medizinische Hilfe, die den Europäern zuerst die Überlegenheit ihrer Gastgeber offenbart.⁹⁰ Die technische zeigt sich hier deutlich als medizinische, letztlich auf die Abschaffung des Todes zielende Utopie.⁹¹

Nun sind solche Bezugnahmen auf die Wunschträume der Alchemie nicht ungewöhnlich für Bacon. In seinen Schriften greift er wiederholt auf Metalltransmutation und Panaceum zurück, um sein bereits erwähntes Konzept einer magischen Form der Naturbeherrschung zu exemplifizieren.⁹² Allerdings verbindet Bacon diese Rekurse auf die praktischen Ziele der Alchemie stets mit einer deutlichen Kritik an den *Methoden und Anschauungen* der Alchemiker, die „aus wenigen Versuchen am Ofen eine phantastische und nur auf wenigem sich erstreckende Philosophie“⁹³ errichten wollen. Statt wie sie über okkulte Kräfte hinter den Erscheinungen zu spekulieren, gelte es, diese Erscheinungen methodisch zu ‚zerschneiden‘, d.h. die „zusammengesetzten Formen“⁹⁴ der Dinge – theoretisch wie praktisch – in einfachere zu zerlegen, um sie so künstlich nachbilden und modifizieren zu können. Eine merkwürdige ‚Absage‘ an die Alchemie, die der Annahme einer grundsätzlichen Transmutabilität der Materie zutiefst verpflichtet bleibt:

Wer die Formen und Wege kennt, wie das Gelbe, das Gewicht, die Dehnbarkeit, die Festigkeit, die Schmelzbarkeit, die Lösbarkeit und alles übrige, ebenso wie ihre Abstufungen und Weisen hinzugebracht werden können, der wird auch verstehen und imstande sein, jene Eigenschaften in einem beliebigen Körper zusammenzubringen, woraus sich die Umwandlung in Gold ergeben kann.⁹⁵

⁸⁶ Vgl. Reinhardt 2016, 181.

⁸⁷ Ebd., 179.

⁸⁸ Vgl. NA, 209.

⁸⁹ Vgl. NA, 178 und 181.

⁹⁰ Vgl. Serjeantson 2002, 90.

⁹¹ Zu diesem starken Begriff der medizinischen Utopie vgl. E. Bloch 1976, 539.

⁹² Vgl. zum Folgenden Queiser 2020, 220–226.

⁹³ NO I, Aph. 54, 117.

⁹⁴ NO II, Aph. 17, 353.

⁹⁵ NO II, Aph. 5, 287.

Man erkennt dieses Konzept einer freien und quasi substratlosen Kombinierbarkeit der Formen deutlich in den erwähnten Praktiken der Insulaner wieder, die scheinbar spielend Farbe, Gestalt und andere Eigenschaften von Mineralien, Tieren und Pflanzen modulieren können.

Insofern die alchemischen Topoi fassliche Exempel jener magischen Technologie liefern, die Bacon als Fernziel seiner *Instauratio Magna* bestimmt, verwundert es kaum, dass sie im Technikkatalog von *Nova Atlantis* so zahlreich auftauchen. Die Bezüge zur Alchemie scheinen dort aber – wenn auch unterschwellig – noch einen weiteren Zweck zu erfüllen. Sie präsentieren die utopische Technik Bensalems nämlich zugleich als eine *ars perfectoria*, d.h. als Technik, die die Natur zu einer Vollkommenheit führt, die sie von sich aus nicht hervorbringen kann.⁹⁶

Diese alchemische Technikkonzeption beruht auf einem teleologischen Verständnis natürlicher Prozesse. So geht die klassische Transmutationsalchemie von der Annahme aus, dass in allen Metallen die Form des Goldes – als dem vermeintlich reinsten und edelsten Metall – von Natur aus angelegt ist. Die Ausbildung dieser *forma metallorum* stellt den Endpunkt eines äußerst langwierigen Reifeprozesses dar, der dem Wachstum der Tiere und Pflanzen vergleichbar ist. So, „wie jedes unfertige Etwas [*res incompleta*] auf dem Weg zu seiner Wesensvollkommenheit [*in via ad perfectionem*] ist“⁹⁷, streben auch alle Metalle von Natur aus danach, ihren ‚Goldkeim‘ auszubilden, d.h. zu Gold zu werden. Der Alchemiker ist nun der Überzeugung, dass er den natürlichen Veredelungsvorgang durch seine Kunst imitieren und – insbesondere durch die Zufuhr von Hitze – auch wesentlich beschleunigen könne, um so aus einem unedlen Metall künstliches Gold zu machen. Damit bewegt er sich ganz im Rahmen der aristotelischen Auffassung einer τέχνη, die die Natur nachahmt (μιμῆται) und dabei vollendet (ἐπιτελεῖ), was sie von allein nicht zu Ende bringen kann.⁹⁸

Wie William R. Newman gezeigt hat, bildet sich jedoch schon im Hochmittelalter eine Tradition der Alchemie, die das aristotelische Diktum so auslegt, dass die Technik die Natur auch überflügeln, also Dinge erzeugen kann, die auf natürliche Weise überhaupt nicht entstehen würden.⁹⁹ Diese die Technik ermächtigende Auslegung erlaubt eine Ausdehnung der *ars perfectoria* auf die gesamte Schöpfung: Hebt man die Beschränkung der alchemischen Praxis auf die bloße Nachahmung der in den Naturdingen von selbst ablaufenden Entwicklungsprozesse auf, ohne den Gedanken der Perfektionierbarkeit der Natur und damit die an die Technik geknüpfte teleologische Denkweise preiszugeben, eröffnet sich der Raum für eine eschatologische Deutung dieser Praxis, wie sie für bestimmte Zweige der frühneuzeitlichen Alchemie charakteristisch ist.¹⁰⁰

Prominent findet sich eine solche Deutung bei Paracelsus, bei dem die Alchemie zum Synonym für Technik überhaupt wird. In seinem Buch *Paragranum* spricht er von der Notwendigkeit einer „Zerbrechung“¹⁰¹ der Natur, um sie in eine menschengerechte Form zu überführen. Diese Transformation wird als Fortsetzung des göttlichen Schöpfungswerks begriffen¹⁰²:

⁹⁶ Zum Begriff der *ars perfectoria* vgl. Newman 2004, 24–25.

⁹⁷ So beschreibt – in durchaus zweifelnd-kritischer Absicht – Albertus Magnus (2012, 82–83) in *De mineralibus* die Grundidee der klassischen Transmutationsalchemie.

⁹⁸ Phys., lib. II, cap. 8; 199a 15–17.

⁹⁹ Newmann (1998, 84–87) verweist diesbezüglich auf einen *Liber Hermetis* betitelten Alchemietraktat aus dem Hochmittelalter, der wahrscheinlich eine Quelle der *Summa Perfectionis* darstellt, und Roger Bacon. In dieselbe Traditionslinie gehört Newmann zufolge auch Francis Bacons Auffassung der *ars*, wie sie sich u.a. in der Proteus-Allegorese widerspiegelt. Vgl. dazu Newman 2004, 258–263.

¹⁰⁰ Vgl. Telle 1978, 208–210 sowie Clericuzio 1998, 30–31.

¹⁰¹ Paracelsus 1973a, 191.

¹⁰² Vgl. Frietsch 2012, 224.

Dann die Natur ist so subtil und so scharp in ihren Dingen, daß sie ohn große Kunst nicht will gebraucht werden; dann sie gibt nichts an Tag, das auf sein Statt vollendet sei, sonder der Mensch muß es vollenden. Diese Vollendung heißet alchimia. Dann ein Alchimist ist der Bäcker, indem so er Brot bacht, der Rebmann, indem so er den Wein macht, der Weber, indem daß er Tuch macht. Also was aus der Natur wächst dem Menschen zunutz, derselbige, der es dahin bringt, dahin es verordnet wird von der Natur, der ist ein Alchimist.¹⁰³

Im *Labyrinthus medicorum errantium* formuliert Paracelsus denselben Gedanken so, dass die *alchimia* einen Samen zu entfalten hat, den Gott in die Dinge hineingelegt hat, der sich aber von allein, ohne den Eingriff des *vulcanus* (= Alchemikers), nicht entfalten kann:

Nun wisset erstlich [...], daß Gott alle Ding beschaffen hat; aus nichts etwas. Das Etwas ist ein Sam; der Sam gibt das End seiner Prädestination und seines officii. Und wie von nichts bis zum End alle Ding beschaffen seind, so ist doch nichts da, das auf das End gar sei [...], sonder der *vulcanus* muß es vollenden. Soweit seind alle Ding beschaffen, daß sie in unser Hand seind; aber nicht, als sie uns gebühren zuhand.¹⁰⁴

Alchimia ist dementsprechend ein „heilsgeschichtliches Tun“¹⁰⁵, das darin besteht, „das nit auf sein End kommen ist, zum Ende bringen; das Blei von Erz in Blei zu bringen, und das Blei zu verwerken, dahin es gehört. [...] Gleich die Kunst ists, die das Unnütz vom Nützen tut und bringt in sein letzte materiam und Wesen.“¹⁰⁶ Die *ultima materia* ist das prädestinierte Ziel eines Dinges, doch diese Zielgestalt ist nicht identisch mit dem dem Ding entelechisch eingeschriebenen Telos; dieses ist vielmehr nur eine *prima materia* für den Menschen, die erst durch ihre künstliche Zerbrechung ihre letztlich verordnete Gestalt annehmen kann. Die Natur ist bei Paracelsus dergestalt „kein zeitenlos in sich ruhendes Gefüge, sondern eher eine ‚im natürlichen Lauf‘, im Reifwerden der Dinge wachsende Ordnung“, wobei der Mensch und seine Technik „das aktive Glied in jenem anhaltenden Schöpfungsprozess“ bilden.¹⁰⁷ Ernst Bloch sieht in solcher Denkweise die Saat für einen „[c]hemische[n] Chiasmus [...], worin Scheidekunst, rote Tinktur, Gold und Paradies am Ende der Tage zusammenzufallen scheinen“.¹⁰⁸ Erst in diesem hehren Anspruch – und nicht etwa in der Herstellung von künstlichem Gold, Lebenselixier oder Homunculus – liegt die eigentliche „alchymistische Utopie“¹⁰⁹. Die von ihr anvisierte „Goldwerdung“ zielt auf „Weltverwandlung“ – „Metallurgie“ ist nur „stellvertretender Versuch dieser Technik“.¹¹⁰ Bacon ist bekanntlich alles andere als ein leidenschaftlicher Anhänger des Paracelsismus oder gar theoalchemischer Spekulationen. Dennoch greift auch er auf die alchemische Denkfigur der *ars perceptorica* zurück, um die angestrebte Humanisierung der Schöpfung durch den Einsatz von Technik als eine heilsgeschichtliche Tätigkeit zu legitimieren. Die Notwendigkeit solcher Rechtfertigung erwächst dabei aus der Gewaltförmigkeit des Mensch-Natur-Verhältnisses: Der „Typus der gewaltlosen Herrschaft durch das Wort“, der noch das prälapsale *regnum hominis* auszeichnete, „ist diesseits

¹⁰³ Paracelsus 1973a, 185.

¹⁰⁴ Paracelsus 1973b, 240.

¹⁰⁵ Frietsch 2012, 225.

¹⁰⁶ Paracelsus 1973b, 241–242.

¹⁰⁷ Schipperges 1994, 15.

¹⁰⁸ E. Bloch 1976, 751.

¹⁰⁹ Ebd., 752.

¹¹⁰ Ebd., 744–745.

des Paradieses suspendiert und zur utopischen Figur geworden“.¹¹¹ Dem „Diener und Erklärer der Natur [Naturae minister et interpres]“¹¹², der die Natur nur zu überwältigen vermag, indem er ihr gehorcht¹¹³, bleibt nach dem Sündenfall allein die *vexatio* als probates Mittel, um seine einstige Herrschaft zu restituieren. Die besiegte Natur ist dementsprechend eine *natura constricta et vexata*, die „durch die Kunst und die Tätigkeit des Menschen [ministerium humanum] aus ihrem Zustand gedrängt, gepreßt und geformt wird [de statu suo detruditur, atque premitur et fingitur]“¹¹⁴, wobei der Grundsatz gilt: je tiefgreifender die Interventionen, desto bedeutender die Wirkungen.

Bacon versucht, diese massive Gewalt gegen die Natur zu rechtfertigen, indem er die Technik, in der sie sich manifestiert, als *ars perceptorica* deutet. Er greift dafür auf die antike Proteus-Sage zurück, „widely used by chemical writers in the sixteenth and seventeenth centuries“¹¹⁵. Den Meeresgott Proteus, der bei Homer¹¹⁶ als Hirte einer Herde Seerobben vorgestellt wird, versteht Bacon aufgrund seiner metamorphischen Fertigkeiten als Sinnbild für die wandlungsfähige Materie – „nach Gott das älteste aller Dinge“¹¹⁷ –, die wie die Gestalt aus der Sage erst mit Gewalt überlistet werden muss, bevor sie ihre Geheimnisse preisgibt. Besondere Aufmerksamkeit widmet er dabei den überlieferten Umstand, dass Proteus immer zur Mittagszeit auftaucht, um seine Herde zu zählen, bevor er sich schlafen legt:

Das Vieh oder die Herde des Proteus scheint nichts anderes zu sein als die gewöhnlichen Arten von Tieren, Pflanzen und Gesteinen, worin sich die Materie zu ergießen und nahezu aufzuzehren scheint, so daß sie, wenn sie diese Arten gebildet und vollendet hat [*effinxerit et absolverit*], zu schlafen scheint (gleichsam, als habe sie ihre Aufgabe erfüllt), ohne sich darum zu bemühen, neue hervorzubringen. Und das ist der Grund, warum Proteus sich schlafen legt, nachdem er seine Herde gezählt hat. Nun heißt es nicht, dies geschehe am Morgen oder am Abend, sondern am Mittag, d.h., wenn die volle und rechte Zeit gekommen ist, die Arten aus der bereits vorbereiteten und vorgeformten Materie zu vollenden und hervorzubringen [*speciebus ex materia ... praeparata et praedisposita perficiendis et excludendis*]. Dieser Zeitpunkt ist der mittlere Punkt zwischen ihren ersten Anfängen und ihrem Zerfall. Wie wir aus der Heiligen Schrift wissen, war dies der Zeitpunkt der Schöpfung. Denn durch die Kraft des göttlichen Wortes „Producat“ fügte sich die Materie nach dem Befehl des Schöpfers [ad imperium Creatoris], nicht auf ihren eigenen Umwegen, sondern auf ein Mal zusammen, vollendete ihr Werk [*opus suum ... perduxit*] und brachte die Arten hervor. Hier endet die Geschichte, was den freien und ungefesselten [*libero et soluto*] Proteus mit seiner Herde betrifft. Denn das Universum der Dinge, mit seinen gewöhnlichen Strukturen und der Zusammensetzung der Arten, ist nichts anderes als das Bild der uneingeschränkten und freien Materie [*materiae non constrictae aut devinctae*] mit ihrer Herde. Wenn jedoch irgendein kundiger Diener der Natur [Naturae minister] eine Kraft auf die Materie wirken läßt, sie fesselt und quält [*vexet atque urgeat*], als wolle er sie vernichten [*in nihilum redigat*], dann wird die Materie, wenn sie sich einem solchen Zwang ausgesetzt sieht (da ihre Vernichtung und wirkliche Zerstörung nicht möglich ist, außer durch die Allmacht Gottes), sich in eigenartige Gestalten verwandeln, von einem Wandel zum nächsten schreiten, bis sie schließlich den ganzen Kreis durchlaufen [*in orbem se mutant*] und einen Zyklus vollendet hat [*periodum impleat*], um dann wieder, wenn ihr die Kraft dazu verliehen ist, ihre alte Gestalt anzunehmen.¹¹⁸

¹¹¹ Blumenberg 1996, 451 (Fn. 281).

¹¹² NO I, Aph. 1, 80–81.

¹¹³ Vgl. NO I, Aph. 3, 81.

¹¹⁴ NO I, Distr. operis, 54–55.

¹¹⁵ Newman 2004, 262.

¹¹⁶ Vgl. Od., 4, 349–570.

¹¹⁷ Bacon 1991, 39 (*De Sapientia veterum*).

¹¹⁸ Ebd., 40. Für den lat. Text Works VI, 651–652

In dieser Auslegung der Sage, die einer stoischen Lesart folgt,¹¹⁹ aber stark an die allegorische Beschreibung des *opus magnum* durch Zosimos von Panopolis erinnert,¹²⁰ ist der Diener der Natur identisch mit einem Inquisitor, der sie misshandelt. Die Legitimität und Notwendigkeit der von ihm angewendeten und äußerst drastisch geschilderten Gewalt wird damit begründet, dass nur so das eigentliche Potenzial der Materie, das in der gegenwärtigen Ordnung des Kosmos verhüllt bleibt, entdeckt und durch den Menschen voll entfaltet werden kann. Die Gewalt ist also keine willkürliche Marter – und insofern wäre es auch verfehlt, hierin ein Plädoyer für eine grenzenlose Ausbeutung der Natur erkennen zu wollen. Der Schlaf des Proteus wird zum Symbol für die Unterbrechung des inneren Gestaltungsprozesses der Materie, den die Natur, sich selbst überlassen, nicht zu Ende führen kann. Sie ist unfähig, über den bereits erreichten Stand hinaus neue Arten, die im Weltstoff der Möglichkeit nach angelegt sind, hervorzubringen. Der Verweis auf das göttliche ‚Producat!‘ – das hier auch als Absicherung gegen eine allzu materialistische Auslegung gesehen werden kann – darf dabei nicht missverstanden werden. Das gegenwärtige Universum der Dinge ist nicht die Welt der ursprünglich perfekten Schöpfung, sondern eine postlapsale, dem Menschen – wenn auch nicht *ad extremum* – „widerspenstig [rebellis]“¹²¹ gewordene. Die Rede von der rechten Zeit, in der es gilt, aus der vorbereiteten Materie etwas Neues zu schaffen, ist also klarerweise als Auftrag an die Menschen zu verstehen, das Werk des Proteus fortzusetzen, um mit allen Mitteln die ursprüngliche, humanzentrierte Ordnung der Schöpfung wiederherzustellen. Dieser Prozess verlangt die radikalsten Eingriffe in die Gestalt der Natur. Damit sie ihren latenten Formenreichtum sprießen lässt, muss die Materie fast vernichtet, ihre momentane Struktur gänzlich aufgelöst werden – eine an das *opus magnum* erinnernde Beschreibung, wo der Ausgangsstoff auch erst zur formlosen *prima materia* reduziert werden muss, bevor man ihn zum *lapis philosophorum* veredeln kann.

Die in der Proteus-Allegorese entwickelte Legitimationsstrategie besteht also darin, die gewaltsamen Eingriffe in die Natur als *Vollendung* eines in der Schöpfung angelegten Potenzials zu begreifen, nämlich einer humanzentrierten Ordnung des Kosmos, die als bestmögliche Ordnung der Natur vorausgesetzt wird. Anders als Paracelsus denkt Bacon diese Vollendung nicht als Fortsetzung der teleologischen Naturprozesse: Die Schöpfung ist dem Menschen widerspenstig geworden; um den göttlichen ‚Samen‘ zu entfalten, der nach wie vor in ihr schlummert, muss der baconische Technologe viel radikaler mit dem ‚natürlichen Lauf der Dinge‘ brechen als der paracelsische *vulcanus*, der scheinbar nahtlos an ihn anknüpfen kann. So sind es bei Bacon ja auch nicht schon die einfachsten ‚mechanischen‘ Handgriffe, wie das Brotbacken oder Tuchmachen, in denen sich die angestrebte ‚Zerbrechung‘ manifestiert. Sie scheint im Rahmen der *Instauratio* eher am Horizont auf, in jenen „altiores et radicales operationes super naturam“¹²², und wird auch nicht als *alchimia*, sondern als „magia“

¹¹⁹ Vgl. Pfligersdorffer 1959, 120–122.

¹²⁰ In Zosimos' spätantiken Traktat *Peri aretes* wird das große Werk der Alchemie mit dem Selbstopfer eines Priesters verglichen, der „unerträgliche Gewalt [ἀφόρητος βία]“ erduldet, gehäutet, zerstückelt und verbrannt wird, um so zu einem „Goldmensch [χρυσάνθρωπον]“ zu werden, d.h. spirituelle Reinheit zu erlangen. Zosimos von Panopolis 1995, 36 und 40. Die Tortur der Materie während des Transformationsprozesses wird hier – auf symbolischer Ebene – mit deren Vollendung begründet und gerechtfertigt. – Manche Interpreten Bacons, die mit Verweis auf den forensischen Hintergrund der *vexatio*-Metaphorik deren Sinn versucht haben abzumildern, haben diesen alchemischen Kontext, nicht nur der Proteus-Allegorese, zumeist übersehen oder nicht genügend bedacht. Vgl. z.B. Krohn 1994, 75–85 oder Pesic 1999.

¹²¹ NO II, Aph. 52, 612–613.

¹²² NO II, Aph. 5, 290.

oder „natural magic“ bezeichnet. Ihr Zweck ist aber derselbe wie der der paracelsischen Alchemie, nämlich „a breaking of nature into great and strange works“¹²³, eine Unterbrechung des Laufs der Dinge also, um Gottes Schöpfungswerk zu vollenden und den Urzustand wiederherzustellen.

In diesem Licht lässt sich auch *Nova Atlantis* als eine „alchymistische Utopie“¹²⁴ interpretieren, selbst wenn das *regnun hominis* hier als „Naturbeherrschung“ und nicht – wie bei Böhme, Andreae und anderen Paracelsisten – als „Naturverklärung“ gedacht wird.¹²⁵ Utopisch ist an Bensalem dergestalt nicht, dass seine Bewohner über Telefone, Unterseeboote, Flugzeuge und andere für die damalige Zeit phantastisch anmutende Gerätschaften verfügen. Wer hierin den utopischen Gehalt des Textes erblickt, liest ihn als ein Stück frühneuzeitlicher Science Fiction, das mittlerweile überholt und daher höchstens temporär utopisch ist. Das eigentliche Utopicum liegt vielmehr in der diesem Katalog zugrundeliegenden Technikkonzeption, die den menschlichen Technologen zu einem gottähnlichem Mitgestalter der Schöpfung werden lässt, der den natürlichen Lauf der Dinge beschleunigen, verlangsamen, verlängern oder erneuern kann; „eine Art Vize-Gott“¹²⁶, der vollständig über die Formen der Natur verfügt und diese in jedem Stück Materie erzeugen und miteinander kombinieren kann, um so die Natur in ihre ursprüngliche, bestmögliche Ordnung zu überführen. Die angeführten alchemischen Topoi können von dieser *vollendeten Technik*, die zugleich eine *Technik der Vollendung* ist, freilich nur einen Vorgeschmack geben. Sie fungieren hier als Chiffren für eine noch ausstehende Form der Naturbeherrschung, die ihren klarsten Ausdruck in *Nova Atlantis* vielleicht in einem negativen Wunschbild findet: Dank intensiven Studiums von „Meeresströmungen“ und „Wettererscheinungen“ sowie der Unterstützung durch „Maschinen, die die Winde auffangen, vervielfältigen und verstärken“ (NA, 206f.) und „Öfen“, die „Wärme zur Nachahmung der Sonnen und Sternenstrahlung“ erzeugen (210), gibt es auf Bensalem „kein schlagendes Wetter mehr“¹²⁷ – die Naturkatastrophe ist abgeschafft.

Fazit

Blickt man auf die Zeit- und Technikkonzeption von *Nova Atlantis*, zeigt sich, wie sehr Bacon's vermeintliche Zukunftsutopie – entgegen den Annahmen der Rezeption, aber auch entgegen der Selbstinszenierung ihres Autors – noch im vormodernen Denken der frühen Neuzeit verankert ist. Obwohl das neu-atlantische Gemeinwesen so aufwändig historisiert wird, leben seine Utopier doch unverkennbar in einer eigenen Zeit, zu der es streng genommen keine *historische* Verbindung gibt – ebenso wenig wie einen Seeweg von der utopischen Insel zum realen Festland. Diese Eigenzeit Bensalems ist eine biblische Endzeit, ähnlich wie auch in Campanellas *Civitas solis* oder Andreaes *Christianopolis*.¹²⁸ Geschichte wird in *Nova Atlantis* dementsprechend eschatologisch gedacht: Der utopische Staat und seine technischen Errungenschaften sind hier Werkzeuge einer (noch) innerweltlichen Erlösung des Menschen, die wesentlich auf außerweltlichen Voraussetzungen (wie u.a. einer besonderen Offenbarung) beruht. Maßstab dieser Erlösung ist die Restitution des Paradieses und damit

¹²³ Works II, 378 (*Sylva Sylvarum*, Inst. 93).

¹²⁴ Bloch 1976, 752.

¹²⁵ Ebd., 758. Vgl. 766.

¹²⁶ Reinhardt 2016, 180.

¹²⁷ Bloch 1976, 765.

¹²⁸ Zu Campanella vgl. Schmidt-Biggemann 2016, 127–129, zu Andreae vgl. Sommer 1996, 116.

die *Vollendung* von Mensch und Natur – einerseits durch perfekte staatliche Institutionen, andererseits durch Naturforschung und Technik. Derselbe Maßstab bestimmt natürlich auch die realen Ziele der *Instauratio Magna*. Anders als auf Bensalem sind in Europa jedoch menschliches Handeln und Heilsgeschehen nicht identisch. Für den Erfolg des Projekts kann es deshalb keine Garantien jenseits einer noch ausstehenden Praxis geben. Der Weltlauf ist für den Philosophen und Politiker Bacon keine lineare Fortschrittsgeschichte, sondern ein hochkomplexes und prinzipiell offenes Geschehen, in dem der Aufstieg und Fall von Weltreichen an sich genauso kontingent ist wie die Produktion von Wissen.

Ausgehend von diesen Befunden lässt sich eine allgemeine Kritik an der These von der Verzeitlichung der Utopie formulieren. An ihr ist nicht die Behauptung falsch, dass es in der Epoche der Aufklärung einen Wandel in der Struktur und Erzählweise der utopischen Texte gegeben hat. Das alte Inventar der ‚Staatsromane‘ mit Seereise, exotischer Insel und im Kommunismus lebenden Ureinwohnern wird in der Tat durch ein neues ersetzt: Aus der Reisebeschreibung wird eine Zukunftsvision, die das normative Gegenbild zum kritisierten Ist-Zustand der Gesellschaft nicht räumlich, sondern zeitlich fixiert – eben als Ziel einer Entwicklung, deren Ausgang durch eine Geschichtsteleologie verbürgt wird. Doch obwohl es diesen „Paradigmenwechsel“ – der wie immer in der Geistesgeschichte seine spezifischen Phasen des Übergangs kennt – gibt, wäre es irreführend, die Rede von der ‚Verzeitlichung‘ so verstehen zu wollen, als besäße der utopische Gehalt vor seiner Prozessualisierung keinerlei temporale Dimension. Vielmehr tritt die aufklärerische Konstruktion einer Fortschrittsgeschichte bloß an die Stelle jener christlichen Geschichtstheologie, deren Zeitvorstellung vom ‚guten Ende‘ in Form der nur durch eine lange Reise erreichbaren Paradiesinsel quasi verräumlicht wird. Den frühneuzeitlichen Utopien liegt damit eine andere Art von Teleologie zugrunde als den Aufklärungsutopien: Sie kennen nicht die Idee eines linearen Fortschritts, wohl aber die einer verheißenen Vollen- dung, durch die sich alles fügt, wie es sein soll. Mit Blick auf diese Texte erscheint es wenig sinnvoll, das Phänomen des Utopischen – im Bestreben, eine möglichst enge Definition des Begriffs ‚Sozialutopie‘ zu gewinnen – einfach kurzerhand von eschatologischen Heilserwartungen zu trennen.¹²⁹ Ein christliches Zeitverständnis ist den frühneuzeitlichen Gesellschaftsentwürfen vielmehr immanent. Die Raumutopie, die etwas beschreibt, das nicht aus dieser Zeit und nicht von dieser Welt ist, ist nur eine andere Weise, in der dieses zum Ausdruck gelangt – wie *Nova Atlantis* deutlich zeigt.

Literatur

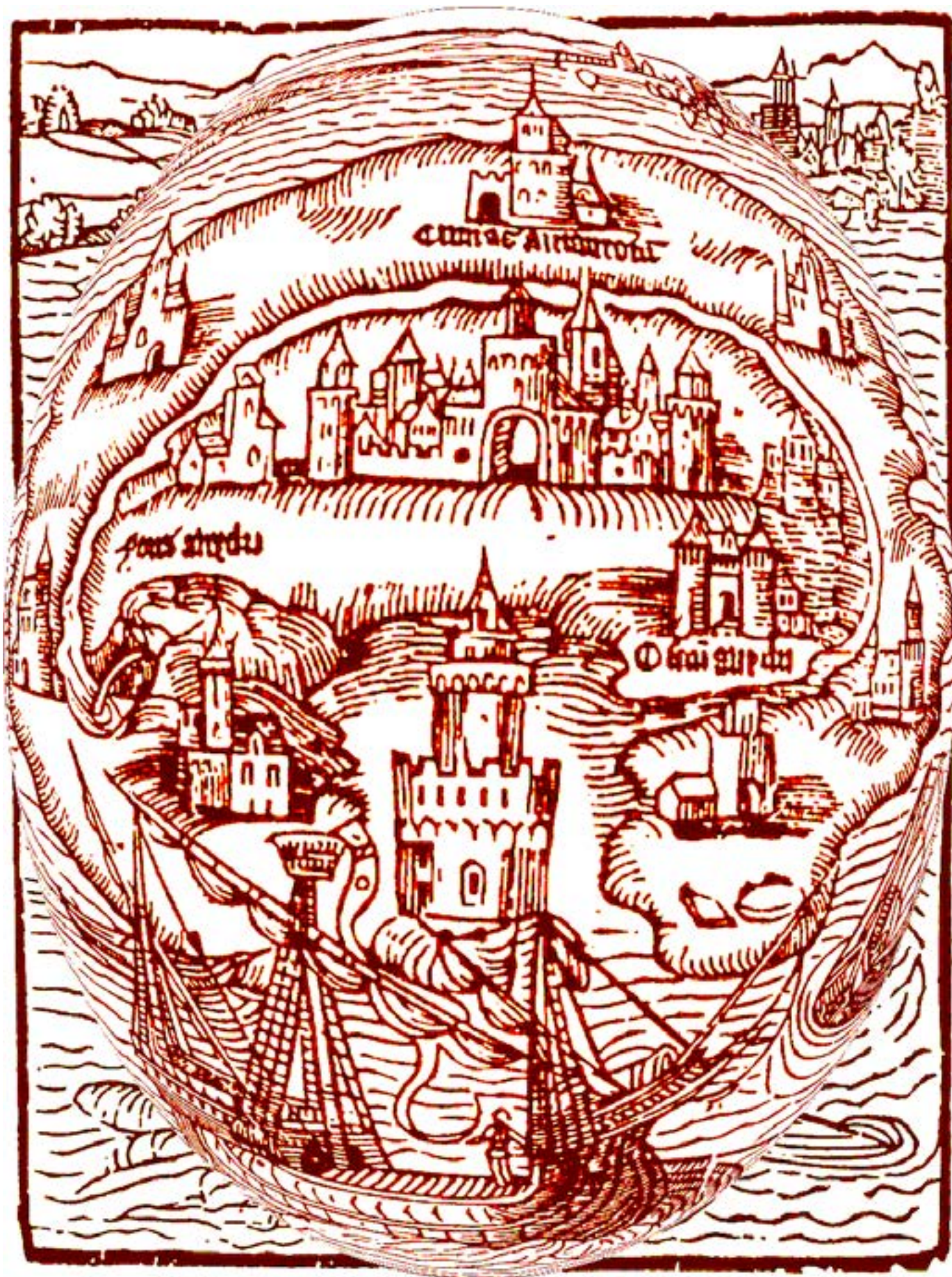
- Albert Magnus: Ausgewählte Texte. Hg. u. a.d. Lat. übers. v. Albert Fries. 5., m.e. überarb. Bib. vers. Auflage. Darmstadt 2012.
- Bacon, Francis: The Works of Francis Bacon. Faksimile-Neudruck der Ausgabe von Spedding, Ellis und Heath, London 1857–1874 in vierzehn Bänden. Stuttgart 1963.
- : Valerius Terminus. Von der Interpretation der Natur mit Anmerkungen von HERMES STEL-

¹²⁹ Exemplarisch für ein solch enge Definition sei hier Saage (1990, 14) zitiert, für den „metaphysische oder jenseitige Visionen wie das Paradies oder das ‚goldene Zeitalter‘ ebensowenig als politische Utopien gelten [können] wie bloße Traumassoziationen, Märchen, chiliastische Heilserwartungen, Mythen oder Projektionen und Hochrechnungen vergangener oder gegenwärtiger sozialer Trends“. Schölderle (2017, 17) fügt diesem Ausschlusskatalog noch „[m]agische Wünsche“, „Robinsonaden“ und „Schlaraffenland-Erzählungen“ hinzu. Unsere Untersuchung zeigt, wie problematisch ein solch restriktiver Utopiebegriff ist. Angesichts der frühneuzeitlichen Gesellschaftsentwürfe scheint es sinnvoller, die genannten Elemente als vormoderne Präfigurationen des Utopischen zu verstehen. Vgl. z.B. Bloch 1997, 21 sowie Vieira 2010, 5f. Zum Zusammenhang von Utopie und Eschatologie vgl. speziell Braungart 1991 sowie Vosskamp 2013, 16–17.

- LA. Hg. u. eingel. v. Franz Träger, a.d. Engl. übers. v. Franz u. Hildegard Träger. Würzburg 1984.
- : Weisheit der Alten. Hg. u. m.e. Essay v. Philipp Rippel, a.d. Lat. u. Engl. übers. v. Marina Münkler. Frankfurt a.M. 1991.
- : Neues Organon. Teilband 1. Hg. u. eingel. v. Wolfgang Krohn, a.d. Lat. übers. v. Rudolf Hoffmann. 2. Auflage. Hamburg 1999.
- : Essays oder praktische und moralische Ratschläge. Hg. v. Levin L. Schücking, Nachw. v. Jürgen Klein, a.d. Engl. übers. v. Elisabeth Schücking. Stuttgart 2005.
- : Neues Organon. Teilband 2. Hg. v. Wolfgang Krohn, a.d. Lat. übers. v. Rudolf Hoffmann. 3. Auflage. Hamburg 2009.
- : Neu-Atlantis. In: Der utopische Staat. Hg., übers. u. m.e. Essay v. Klaus J. Heinisch. 30. Auflage. Reinbek 2011, 171–215.
- Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. 2. Band. 3. Auflage. Frankfurt a.M. 1976.
- Bloch, Jan Robert: Utopie: Ortsbestimmungen im Nirgendwo. Begriff und Funktion von Gesellschaftsentwürfen. Leverkusen 1997.
- Blumenberg, Hans: Die Legitimität der Neuzeit. Erneuerte Ausgabe. Frankfurt a.M. 1996.
- Braungart, Wolfgang: Apokalypse und Utopie. In: Gerhard R. Kaiser (Hg.): Poesie der Apokalypse. Würzburg 1991, 63–102.
- Brentjes, Burchard: Atlantis. Geschichte einer Utopie. 2. Auflage. Köln 1994.
- Briggs, John Channing: Bacon's Science and Religion. In: Markku Peltonen (Hg.): The Cambridge Companion to Bacon. Cambridge 1999, 172–199.
- Clericuzio, Antonio: Alchemie, neuzeitliche. In: Claus Priesner und Karin Figala (Hg.): Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft. München 1998, 29–36.
- Farrington, Benjamin: Francis Bacon. Philosopher of Industrial Science. New York 1961.
- Frietsch, Ute: Die Zerbrechung der Natur durch die Kunst: Eschatologische Zeitkonzepte in der Paracelsischen Alchemie. In: Achim Landwehr (Hg.): Frühe Neue Zeiten. Zeitwissen zwischen Reformation und Revolution. Bielefeld 2012, 217–235.
- Gabler, Hans Walter: Reisen und christliches Paradies. In: Manfred Pfister (Hg.): Alternative Welten. München 1982, 151–160.
- Guibbory, Achsah: Francis Bacon's View of History: The Cycles of Error and the Progress of Truth. In: The Journal of English and Germanic Philology 74/3 (1975), 336–350.
- Heinisch, Klaus J.: Zum Verständnis der Werke. In: Der utopische Staat. Hg., übers. u. m.e. Essay v. Klaus J. Heinisch. 30. Auflage. Reinbek 2011, 216–265.
- Höffe, Otfried: Einführung. In: ders. (Hg.): Politische Utopien der Neuzeit. Thomas Morus, Tommaso Campanella, Francis Bacon. Berlin/Boston 2016a, 1–18.
- : Das Haus Salomons. In: ders. (Hg.): Politische Utopien der Neuzeit. Thomas Morus, Tommaso Campanella, Francis Bacon. Berlin/Boston 2016b, 185–204.
- Kamlah, Wilhelm: Utopie, Eschatologie, Geschichtsteleologie. Kritische Untersuchungen zum Ursprung und zum futurischen Denken der Neuzeit. Mannheim/Wien/Zürich 1969.
- Koselleck, Reinhart: Die Verzeitlichung der Utopie. In: ders.: Zeitschichten. Studien zur Historik. Frankfurt a.M. 2000, 131–149.
- Krohn, Wolfgang: Die Natur als Labyrinth, die Erkenntnis als Inquisition, das Handeln als Macht: Bacon's Philosophie der Naturerkenntnis betrachtet in ihren Metaphern. In: Lothar Schäfer und Elisabeth Ströker (Hg.): Naturauffassungen in Philosophie, Wissenschaft, Technik. Freiburg/München 1994, 59–100.
- : Francis Bacon. 2., überarb. Auflage. München 2006.
- Licht, Tino: Zur Entstehung und Überlieferung der *Nova Atlantis* des Francis Bacon anlässlich ihrer Neuausgabe (Mailand 1996). In: Hermann Wiegand (Hg.): *Strenae nataliciae*. Neulateinische Studien. Heidelberg 2006, 113–126.
- McCutcheon, Elizabeth: Bacon and the Cherubim: An Iconographical Reading of the *New Atlantis*. In: *English Literary Renaissance* 2/3 (1972), 334–355.
- McKnight, Stephen A.: The Wisdom of the Ancients and Francis Bacon's *New Atlantis*. In: Allen G. Debus u. Michael T. Walton (Hg.): *Reading the Book of Nature. The Other Side of the Scientific Revolution*. Kirksville 1998, 91–109.
- Meid, Winfried: Logos Atlantikos - verdorbenes Planspiel oder Spielplan des Verderbens? In:

- Dietmar Kamper und Ulrich Sonnemann (Hg.): *Atlantis zum Beispiel*. Darmstadt/Neuwied 1986, 24–53.
- Mieth, Corinna: Die Legitimation der Fortschrittsgeschichte in Bacons *Nova Atlantis*. In: Otfried Höffe (Hg.): *Politische Utopien der Neuzeit*. Thomas Morus, Tommaso Campanella, Francis Bacon. Berlin/Boston 2016, 157–171.
- Morus, Thomas: *Utopia*. In: *Der utopische Staat*. Hg., übers. u. m.e. Essay v. Klaus J. Heinisch. 30. Auflage. Reinbek 2011, 7–110.
- Newman, William R.: Alchemical and Baconian Views of the Art/Nature Division. In: Allen G. Debus und Michael T. Walton (Hg.): *Reading the Book of Nature. The Other Side of the Scientific Revolution*. Kirksville 1998, 81–90.
- : *Promethean Ambitions. Alchemy and the Quest to Perfect Nature*. Chicago/London 2004.
- Paracelsus: Das Buch „Paragranum“. In: ders.: *Das Licht der Natur*. Philosophische Schriften. Hg. v. Rolf Löther u. Siegfried Wollgast. Leipzig 1973a, 146–223.
- : *Labyrinthum medicorum errantium*. In: ders.: *Das Licht der Natur*. Philosophische Schriften. Hg. v. Rolf Löther und Siegfried Wollgast. Leipzig 1973b, 224–272.
- Pesic, Peter: *Wrestling with Proteus: Francis Bacon and the „Torture“ of Nature*. In: *Isis* 90/1 (1999), 81–94.
- Pfifligsdorffer, Georg: *Studien zu Poseidonios*. Wien 1959.
- Platon: *Werke in acht Bänden*. Griechisch und Deutsch. Hg. v. Gunther Eigler. Bd. 7: *Timaios, Kritias, Philebos*. Bearb. v. Klaus Widdra, a.d. Gr. übers. v. Hieronymus Müller u. Friedrich Schleiermacher. Unveränd. Nachdruck d. 1. Auflage 1972. Darmstadt 2019.
- Queiser, Daniel: „Operatio libera“ oder angewandte Metaphysik. Zum Begriff der Naturmagie bei Francis Bacon. In: Jutta Eming u. Volkhard Wels (Hg.): *Der Begriff der Magie in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Wiesbaden 2020, 203–235.
- Reinhart, Volker: Die Insel des geheimen Wissens – Francis Bacons *Nova Atlantis*. In: Otfried Höffe (Hg.): *Politische Utopien der Neuzeit*. Thomas Morus, Tommaso Campanella, Francis Bacon. Berlin/Boston 2016, 173–184.
- Rossi, Paolo: *Francis Bacon. From Magic to Science*. A.d. Ital. übers. v. Sacha Rabinovitch. Chicago 1968.
- Rötzer, Florian: Es war einmal. Einige umständliche Bemerkungen zu Platon und dem öffentlichen Raum, der von Erzählungen durchkreuzt wird. In: Dietmar Kamper und Ulrich Sonnemann (Hg.): *Atlantis zum Beispiel*. Darmstadt/Neuwied 1986, 54–75.
- Saage, Richard: Das Ende der politischen Utopie? Zum Begriff der politischen Utopie. In: ders.: *Das Ende der politischen Utopie?* Frankfurt a.M. 1990, 13–25.
- : Bacons „Neu-Atlantis“ und die klassische Utopietradition. In: *UTOPIE kreativ* 93 (1998), 57–69.
- Schäfer, Lothar: *Das Bacon-Projekt. Von der Erkenntnis, Nutzung und Schonung der Natur*. Frankfurt a.M. 1999.
- Schipperges, Heinrich: Vom Geist der Natur bei Paracelsus. In: *Gesnerus. Swiss Journal of the History of Medicine and Sciences* 51/1-2 (1994), 6–19.
- Schmidt-Biggemann, Wilhelm: Die Rolle des Militärs in Campanellas *Civitas Solis*. In: Otfried Höffe (Hg.): *Politische Utopien der Neuzeit*. Thomas Morus, Tommaso Campanella, Francis Bacon. Berlin/Boston 2016, 127–137.
- Schölderle, Thomas: *Geschichte der Utopie. Eine Einführung*. 2., überarb. u. aktual. Auflage. Köln/Weimar/Wien 2017.
- Schröder, Wilfried: Religion/Theologie, natürliche/vernünftige. In: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 8: R-Sc. Basel 1992, 713–727.
- Serjeantson, Richard: *Natural Knowledge in the New Atlantis*. In: Bronwen Price (Hg.): *Francis Bacon's New Atlantis*. Manchester/New York 2002, 82–105.
- Sommer, Andreas Urs: Religion, Wissenschaft und Politik im protestantischen Idealstaat: Johann Valentin Andreaes „Christianopolis“. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 48/2 (1996), 114–137.
- Vidal-Naquet, Pierre: *Atlantis. Geschichte eines Traums*. A.d. Frz. übers. v. Annette Lallemand. München 2006.

- Vieira, Fátima: The Concept of Utopia. In: Gregory Claeys (Hg.): The Cambridge Companion to Utopian Literature. Cambridge 2010, 3–27.
- Telle, Joachim: Alchemie II. In: Gerhard Krause und Gerhard Müller: Theologische Realenzyklopädie. Berlin/New York 1978, 199–227.
- Voskamp, Wilhelm: Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart. In: ders., Günter Blamberger und Martin Roussel (Hg.), unter Mitarb. v. Christine Thewes: Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart. München 2013, 13–30.
- Weeks, Sophie: The Role of Mechanics in Francis Bacon's Great Instauration. In: Claus Zittel, Gisela Engel, Romano Nanni und Nicole C. Karafyllis (Hg.): Philosophies of Technology. Francis Bacon and his Contemporaries. Leiden/Boston 2008, 133–192.
- Weiß, Ulrich: Francis Bacons Nova Atlantis. Wissenschaft und Technik als Utopie. In: Thomas Schölderle (Hg.): Idealstaat oder Gedankenexperiment? Zum Staatsverständnis in den klassischen Utopien. Baden-Baden 2014, 121–140.
- Wulf, Christoph: Atlantis: Traum und Schicksal der Neuzeit. In: Dietmar Kamper und Ulrich Sonnemann (Hg.): Atlantis zum Beispiel. Darmstadt/Neuwied 1986, 140–150.
- Yates, Frances: Selected Works. Bd. 4: The Rosicrucian Enlightenment. London/New York 1999.
- Zittel, Claus: „Truth is the Daughter of Time.“ Zum Verhältnis von Theorie der Wissenskultur, Wissensideal, Methode und Wissensordnung bei Bacon. In: Wolfgang Detel und Claus Zittel (Hg.): Wissensideale und Wissenskulturen in der Frühen Neuzeit. Ideals and Cultures of Knowledge in Early Modern Europe. Berlin 2002, 213–238.
- Zosimos von Panopolis: Du divin Zosime, sur l'excellence. Sur la composition des eaux. In: ders.: Mémoires authentiques. Hg. u. a.d. Gr. übers. v. Michèle Mertens. Paris 1995, 34–47 (= Les Alchimistes Grecs, Bd. 4.1).



„Ohne Titel“ (Tobias Klein 2022, basierend auf Thomas Morus' *Utopia*)

„Durch Rost der stillen Zeit“

Martin Opitz' *Zlatna* zwischen Geschichte und Überzeitlichkeit

Marie Helen Klaiber

„Die Berge Gold“: Martin Opitz' *Zlatna*

Des „schöne[n] Apulus fische / die Berge Gold / die Büsche Wild / die Bäume mit ihrem schatten und anmüttigem rauschen der Bletter“¹ – bereits in der Widmungsvorrede der 1623 veröffentlichten Ekloge *Zlatna, Oder von Rhue des Gemütes* werden charakteristische Elemente eines *locus amoenus* aufgerufen und damit das poetische Programm für das folgende Werk gegeben. „Dann Zlato das heist Gold auff Windisch“ (Z., V. 15), und in der Tat ist der gesamte Text gleichsam golddurchtränkt. Die Stadt Zlatna trägt ihren Namen des dort befindlichen Goldbergwerks wegen (Z., V. 15–16). Das in so herausgehobener Position gelobte Zlatna ist ein real existenter Ort in Siebenbürgen, ein Ort, den der Autor, Martin Opitz (1597–1639) persönlich besuchte. Der Dichter stellt in diesem Gedicht der historischen Gegenwart des Dreißigjährigen Krieges das Ideal einer friedlichen Gesellschaft entgegen. Dieser Artikel befasst sich mit der Funktion, welche die in *Zlatna* etablierte Eigenzeit übernimmt. Mit den Zeitebenen, welche diese Eigenzeit konstituieren, werden verschiedene Aspekte des idealisierten Ortes kodiert. Der Beitrag betrachtet zunächst die Verknüpfung der Vergangenheit mit der Antike, widmet sich dann dem Komplex der historischen Gegenwart in ihrem Einfluss auf die Ekloge und wendet sich schließlich dem als überzeitlich herausgehobenen Aspekt der Schrift zu. Die Analyse dieser temporalen Ebenen erschließt zuletzt die im Gedicht postulierten Funktionen von Textualität und Literatur. So lässt sich nachvollziehen, wie Martin Opitz nicht nur in *Zlatna* mit der Etablierung eines friedlichen *locus amoenus* ein poetisches Programm entfaltet, welches gemeinschaftsbildende Wirkung beansprucht. Es beruht auf der Autorität der antik-griechischen und römischen Traditionen und schreibt der Literatur eine wirkmächtige Position zu: auf der individuellen Ebene die Kraft zur Besinnung, auf der gesellschaftlich-politischen Ebene die Bildung der Gemeinschaft. Auf temporaler Ebene gelingt Schrift und Literatur der Brückenschlag zur Überzeitlichkeit – ein Prozess, an welchem *Zlatna* performativ selbst teilhat.

Ideal der Antike: Hirtendichtung und *imitatio Vergils*

Die in der Forschung zu *Zlatna* verwendeten Gattungsbegriffe überschneiden und überlappen sich. Kühlmann spricht von der „bukolischen Idylle“²; Klaus Garber be-

¹ Opitz 1623a, Pag.):(ij v. Die Versabgaben im folgenden Artikel beziehen sich auf diese Ausgabe und sind mit der Sigle Z gekennzeichnet.

² Bezogen auf *Hercinie* und *Zlatna*, siehe Kühlmann 2001, 68–69.

zeichnet *Zlatna* entsprechend der Metrik als „Alexandrinergedicht“³. Nach seiner Charakterisierung differenziert sich die „alteuropäische Gattungstrias“⁴ von Landleben-, Schäfer- und Idyllendichtung nach ihrem Personal – die Hirten und Schäfer prägen die Bukolik (βουκόλος, der Rinderhirte), der Landwirt die Landlebendichtung (*laus ruris*). Eine Orientierung an Horaz oder Vergil ist typisch für diese Formen.⁵ Die Symbiose von Schäfer und Landmann im 18. Jahrhundert hingegen ist ein Charakteristikum der Idylle.⁶ Garber nennt *Zlatna* zugleich ein „Landgedicht“ und ein „eigenwilliges Stück“.⁷ Er betont, wie Landleben- und Schäferdichtung konstitutiv zur Entwicklung der Gattung der Idylle beitragen⁸ und macht gerade Opitz als entscheidenden „Schrittmacher“ aus für alle drei das 17. Jahrhundert prägenden Variationen.⁹

In seinem *Buch von der deutschen Poeterey* (1624) spricht Opitz selbst von „Eclogen oder Hirtenlieder[n]“¹⁰. In seiner expliziten Referenz auf Vergil stellt er sich nachdrücklich in die antike Literaturtradition.¹¹ Eine solche Orientierung an antiken Vorbildern ist für das 17. Jahrhundert eine Epochensignatur.¹² Gemäß den Konzepten von *imitatio* und *aemulatio* sind das „Wetteifern mit vorbildlichen Mustern“ und die „anerkennende Überbietung des Alten“ poetologische Forderungen.¹³ Opitz geht insbesondere auf Vergils *Georgica* wiederholt und explizit als literarisches Vorbild ein, theoretisch in seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* sowie praktisch in seiner Ekloge *Zlatna*. Vergil sieht sich seinerseits in der Nachfolge Theokrits.¹⁴ Auf dessen *Eidyllia* (von gr. εἰδύλλιον, wörtlich „Gedichtchen“) lässt sich die Gattung der Idylle etymologisch zurückführen.¹⁵ *Zlatna* nun weist die idealtypische pastorale Landschaft auf sowie die charakteristische Motivik des *locus amoenus*:¹⁶ eine gabenspendende Natur, voller Nutztiere und -pflanzen sowie reiche Blumenwiesen in einer als angenehm geschilderten Jahreszeit.¹⁷ Negative wie Raubtiere, unwirtliche Gegenden, Mühsal oder gar die Realität des Dreißigjährigen Krieges werden ausgeblendet. Eine solche Darstellung von Flora, Fauna und Klima bildet den Kern des heutigen Idyllenbegriffs.¹⁸ Nicht ausschließlich ans 18. Jahrhundert gebunden, lässt sich dieser bis auf Vergils

³ Garber 2021, 188.

⁴ Garber 2021, 12, 14.

⁵ Vgl. Garber 2021, 12.

⁶ Vgl. Garber 2021, 16.

⁷ Garber 2021, 189.

⁸ Vgl. Garber 2021, 13–14.

⁹ Im 17. Jahrhundert differenzieren sich Landleben- und Schäferdichtung sowie die geistliche Bukolik. Letzteres wird nach Opitz' Bearbeitung des *Hohen Liedes* (*Salomons Des Hebreischen Königes Hohes Liedt*, 1627) nicht nur von den antiken, sondern von einem alttestamentarischen Vorbild geprägt. Garber 2021, 189, 191.

¹⁰ Opitz 1624, Pag. D iii r. Opitz' *Poeterey* folgend, verwendet dieser Artikel für *Zlatna* den Begriff der Ekloge. Da im folgenden Text Konzepte angewandt und Elemente verbunden werden, die aus der Forschung an anderen Werken entstanden sind (insbesondere denen Vergils), ist in einem solchen Kontext auch von idyllischen Elementen wie dem idyllischen Raum oder der Eigenzeit die Rede.

¹¹ Nils Jablonski analysiert Vergils *Bucolica* als Idylle und ihn als „Ahnherren“ der Gattung. Jablonski 2019, 15.

¹² Vgl. Aurnhammer und Detering 2019, 17.

¹³ Aurnhammer und Detering 2019, 17.

¹⁴ Vgl. Holzberg 2015, 36; Jablonski 2019, 15.

¹⁵ Vgl. Holzberg 2015, 36.

¹⁶ S. zur Motivik des *locus amoenus* Birkner und Mix 2015, 2–4.

¹⁷ Vgl. Holzberg 2015, 37.

¹⁸ Vgl. Holzberg 2015, 37.

Eklogen zurückführen.¹⁹ In Opitz' Werk wird der Ort Zlatna mit Bildern von verschwenderischen Gaben der reichen Natur so überhöht dargestellt und gepriesen, dass er einem Schlaraffenland gleicht: Der Wald bietet nicht nur Holz, es „wächst euch auff dem Herde“ (Z., V. 150), das Wild kommt „schie von sich selbst biß in den Hoff gegangen“ (Z., V. 154). Auch die bukolische Landschaft bietet alles, was die Lesenden nur wünschen können.²⁰ Parallel zu Vergil, der die Arbeit der Hirten kaum thematisiert,²¹ blendet die Ekloge *Zlatna* Mühe und Arbeit aus: Tätigkeiten wie Fischen, Jagen oder Ernten stellen eher Beschäftigungsmöglichkeiten dar als Pflichten oder gar Berufe.

Ideal der Antike: Das Goldene Zeitalter

Opitz' Beschreibung der reichen Natur des goldenen Zlatna wurzelt auch in der antik-römischen Vorstellung eines Goldenen Zeitalters im Sinne Ovids. In seinen *Metamorphosen* kennzeichnet er dieses als das erste und auch beste:

Aurea prima sata est aetas, quae vindice nullo,
sponte sua, sine lege fidem rectumque colebat.
poena metusque aberant, nec verba minantia fixo
aere legebantur, nec supplex turba timebat
iudicis ora sui, sed erant sine vindice tuti.²²

Das Goldene Zeitalter konstituiert sich hier durch Negation: Strafen, Furcht sowie die übergeordnete Autorität der Richter sind abwesend und ohne diese sind die Menschen sicher. Es folgen, mit sich stetig verschlechternden Bedingungen, die drei Zeitalter von Silber, Bronze und Eisen – letzterem ordnet Ovid sich selbst sowie seine Zeitgenossen zu. Opitz referiert auf diese Geschichtsauffassung sowie auf Verse der *Georgica* Vergils, wenn er *Zlatna* mit einem philosophischen Ursprungszustand verknüpft:

Wie noch die alte Welt mit keilen holz gespalten /
Und nur ein dürres scheidt zum feuer fürbehalten /
Von balcken nicht gewust/ da keine sege war /
Da lebten sie mit rhue und ausser der gefahr.
Es stunden ohngefehr vier gabeln auffgerichtet /
Darüber her ward stro / das man jetzt so vernichtet /
Auff ästen umbgestrewt / darunter lag ein Mann,
Die Freyheit neben ihm/ so jetzt ist abgethan.
(Z., V. 177–184)

¹⁹ Vgl. Holzberg 2015, 37.

²⁰ Vollständiges Zitat:

„Ich suche was Ich wil/
So find' ich da genung/ und mehr noch als zu viel.
Geliebet dir ein Berg? Hier stehen sie mit hauffen.
Ein Wasser? Siehe da den schönen Ampul lauffen.
Ein schönes grünes Thal? Geh' auff Trajani Feld;
[...]“ Z., V. 119–123.

²¹ Vgl. Holzberg 2015, 37.

²² Erst entsproßte das goldne Geschlecht, das, von keinem gezüchtigt,
Ohne Gesetz freiwillig der Treu und Gerechtigkeit wahrnahm.
Furcht und Strafe war fern. Nicht lasen sie drohende Worte
Auf dem gehefteten Erz; nicht bang vor des Richtenden Antlitz
Stand ein flehender Schwarm: ungezüchtigt waren sie sicher.
Ov. Met. V. 89–93, Übers. nach Voß 1798.

Wie bei Ovid sind die Menschen der „alten Welt“ in Sicherheit. Mit diesem Aspekt verknüpft ist das Motiv der „rhue“, reflektiert im Titel des Gedichts „Rhue des Gemütes“. Bietet ein *locus amoenus* häufig Schutz für das Zusammentreffen Liebender, nimmt hier die personifizierte Freiheit wörtlich den Platz der Geliebten ein. Sowohl die Sicherheit als auch die Freiheit werden als Aspekte der goldenen Idealzeit herausgehoben. In *Zlatna* werden Sicherheit, Ruhe und Freiheit²³ als Gegensatz zum „verdruß der zeit“²⁴ außerhalb des dargestellten Ortes ausgewiesen. Die Referenz auf Vergil in diesen Versen und der Kontext seiner *Georgica* ist so bedeutend, dass der Dichter ganz explizit darauf aufmerksam macht. In der *Zlatna* beigefügten „Erklärung etlicher Oerter Deß vorigen Getichtes“ heißt es: „Pag. 6. Mit keilen Holz gespalten] Aus deß V i r g i l i i [E.i.O.] I. Buche vom Ackerbaw“.²⁵ Opitz hebt Vergils Namen durch die Sperrung hervor, und greift so nicht nur motivisch, sondern ausdrücklich und programmatisch auf ihn als antikes Vorbild zurück. Verglichen mit den zwei in der Anmerkung zitierten lateinischen Versen ist die Passage im Gedicht jedoch deutlich erweitert. Die „alte Welt“ (Z., V. 177) wird mit wiederum explizitem Bezug auf Vergil als die erste und damit ursprünglichste ausgezeichnet. Betont im Text sowie in dieser Anmerkung wird das Spalten des Holzes mit simplen Keilen zum charakteristischen Aspekt der ersten Welt des Goldenen Zeitalters. Der Ausdruck „der harte Stahl“ meint hier Werkzeuge; Opitz’ *Tröstgedichte in Widerwertigkeit des Krieges* (1633) assoziieren Holz und Stahl dagegen mit Waffen.²⁶ Der Rückbezug auf Vergil verdeutlicht nicht nur das weite Zurückliegen dieser Vergangenheit, sondern erinnert auch an das römische Geschichtskonzept, nach dem sich die Menschheit durch kulturelle wie technische Neuerungen immer weiter vom Goldenen Zeitalter entfernt. So beklagt denn auch Opitz: „Wir sein durch unsern Baw noch endlich dahin kommen / Das wir uns weit und breit viel örter eingenommen / Die laster aber uns.“ (Z., V. 185–187). Der „Baw“ ermögliche gar Eroberungsfahrten – spezifiziert auf den Schiffbau erkundet Opitz diese Thematik detailliert im späteren *Lob des Krieges=Gottes Martis* (1628). Das Sprachbild „einnehmen“ ist ein kriegerisches; in *Lob des Krieges=Gottes Martis* nimmt dieser gar die ganze Welt ein. Für die zeitgenössischen Rezipienten ist der Krieg mit dem erlebten Dreißigjährigen Krieg konnotiert, zumal mit dem inkludierenden Wort „uns“. In Opitz’ Ekloge bilden diese Verse einen zusätzlichen Kontrast zwischen der goldenen Eigenzeit *Zlatnas* und der durch das Sprachbild „einnehmen“ aufgerufenen Zeit des Dreißigjährigen Krieges²⁷. War die Negation von Strafen, Rich-

²³ Sicherheit siehe Widmung, Ruhe siehe „Rhue des gemüets“ in der Überschrift, Freiheit siehe durch die anfängliche Position hervorgehobene Vogelmetapher. Vgl. zum Zusammenspiel von Freiheit und Selbstbestimmung auch Kühlmann 2001, 56.

²⁴ Opitz 1623a, Z., Pag.): (ij r.

²⁵ Vollständiges Zitat:

„Pag. 6. Mit keilen Holz gespalten] Aus deß V i r g i l i i [E.i.O.] I. Buche vom Ackerbaw:

Nam primi cuneis seindebant fissile lignum,

Tum variae venere artes.

Eh’ als der harte Stahl und neuen Künste galten /

Da hat die erste Welt mit keilen Holz gespalten.“

(Z., S. 22–23.)

²⁶ So etwa in Buch 1. Opitz 1633, 24; 50–51.

²⁷ Zu den spürbaren Folgen und Einflüssen des Dreißigjährigen Krieges auf Siebenbürgen äußert sich Ferdinand van Ingen mit der Beobachtung, von einer inspirierenden „kulturelle[n] oder wirtschaftliche[n] Blüte“ des Landes sei nicht zu sprechen. Bezogen auf Opitz’ unvollendetes Werk *Dacia antiqua* merkt er an, das Gebiet sei „gleichsam aus der Geschichte herausgetreten“. Auch hier tritt also das Konzept einer zeitlichen Abgrenzung, einer Eigenzeit in Erscheinung, wobei Ingen diese Abgrenzung als etwas zunächst Negatives darstellt („[v]erwüestet und zerstört, vergessen und sich selbst überlassen“). Der Dich-

tern und Furcht konstitutiv für die Freiheit des Goldenen Zeitalters, so ist hier die Tugend bestimmt von der impliziten Abwesenheit der Laster, die „uns“ von außen einnehmen. Dieser tugendhafte Zustand ist so als die ursprüngliche und damit die natürliche, dem menschlichen Wesen gemäße Verfassung dargestellt.²⁸ Das Idealbild wird im Zeichen der Rückkehr entworfen. Somit erweist sich Zlatna als *locus* des legendären, nie existenten Goldenen Zeitalters. Opitz hebt das Motiv des Goldes nicht nur in einer Anmerkung hervor. Es durchdringt die Landschaft Zlatnas so nachdrücklich, dass es bereits zum Alltag wird: „Pag. 7; Mit waschen] Das wort waschen [E.i.O.] ist bey den Bergleuten in dieser bedeutung so viel / als das Gold aus dem Sande der Bäche oder flüsse waschen.“ (Z., 23). Stellen wie diese²⁹ lassen sich als Verschlüsselung des zunächst temporal gefassten Goldenen Zeitalters in den Raum verstehen. Dem ortlosen, im wörtlichen Sinne u-topischen Konzept³⁰ wird in der Ekloge ein Ort gegeben.

Obwohl Michail Bachtin seine Konzeption des Chronotopos aus der Untersuchung von Romanen und damit für den Kontext des Narrativen entwickelt, lohnt hier der Blick auf seine Arbeit. Für eine Verschmelzung temporaler und räumlicher Merkmale wie die dargestellte entlehnt er das Konzept des Chronotopos als Metapher aus den Naturwissenschaften.³¹ Dieses ist als wechselseitige Bereicherung der beiden Dimensionen konzipiert.³² Wie hier durch die lokale ‚Übersetzung‘ des Goldenen Zeitalters geschehen, wird im Chronotopos die Zeit sichtbar. Bachtin macht drei Chronotopoi der Idylle aus, darunter spezifisch einen der ländlichen Idylle.³³ Charakteristisch für diesen ist die Intention, Vergangenes wiederherzustellen;³⁴ so ist auch die Idealisierung Zlatnas darauf ausgerichtet, die imaginierte Ursprünglichkeit des ersten Goldenen Zeitalters nachzubilden. Zudem bestimmt sich der Chronotopos der ländlichen Idylle durch das inverse Verhältnis von einem kleinen, eng begrenzten Raum und einer weit ausgedehnten Zeit.³⁵ Nennt Bachtin bereits das „Heimatland“ als Beispiel dieses begrenzten Raumes,³⁶ so ist der *locus* Zlatnas auf einen einzelnen Bergwerksort komprimiert. Die Zeit dehnt sich aus bis zurück ins erste, ursprüngliche Zeitalter. Umgekehrt gewinnt der Raum des Chronotopos an Sinn und Intensität.³⁷

ter wandelt dies erst literarisch in etwas Positives, wenn er Dacia „wahrhaft eine Idylle“ werden lässt. Ingen 2002, 189.

²⁸ Dies gewinnt an Relevanz im Kontext der aufkommenden Naturrechtstheorien, die bestrebt sind, „naturrechtliche Neubegründungen für politisches Handeln“ zu entwickeln. Ein bedeutender zeitgenössischer Vertreter dessen ist Hugo Grotius, mit dem Martin Opitz in Kontakt stand. Kühlmann 2001, 63, vgl. 63–64.

²⁹ Zlatna als ‚goldenen Ort‘ beschreibende Verse durchziehen gleichsam als Goldader das gesamte Werk, so etwa „Zlato das heist Gold“ (Z., V. 15), „Goldbergwerck“ (Z., V. 64), „Hier fleust pur lauter Gold“ (Z., V. 198), „Wirckt fleißig gutes Gold“ (Z., V. 210), „Sonne fast zu Golde gehen soll“ (Z., V. 411) und andere mehr.

³⁰ Die Utopie ist stets von der Realität und insbesondere von real auffindbaren Orten entfernt. Namensgebend geht die Utopie zurück auf gr. ου-τοπος, den Nicht-Ort. Vgl. etwa Holzberg 2015, 37, vgl. Garber 2015, 52.

³¹ Vgl. Bachtin 2008, 7–8.

³² Vgl. Bachtin 2008, 7–8.

³³ Vgl. Bachtin 2008, 160.

³⁴ Vgl. Bachtin 2008, 160.

³⁵ Vgl. Bachtin 2008, 160.

³⁶ Bachtin 2008, 160.

³⁷ Bachtin stellt gar die These auf, das Genre sei vom Chronotopos determiniert. Vgl. Bachtin 2008, 7.

Für den Raum Zlatnas lässt sich diese zeitliche Dimensionierung nicht nur am Aspekt des Goldenen Zeitalters ausmachen. Das Gedicht holt zu einem weitläufigen Geschichtsentwurf aus, um die kleine Region in Siebenbürgen zum literarischen Ort der Idealität zu stilisieren. Diese Geschichte ist durchaus kriegsgeprägt und weist positive, aber auch negative Momente auf. Innerhalb dieses Entwurfs nimmt *Zlatna* ausführlich Bezug auf die römische Vorgeschichte als eine gemeinsame kulturelle Vergangenheit. Opitz betont, wie stark diese römische Vorzeit die Gegenwart des Ortes prägt: Physisch wird hier ein Bad „auff Römischen gebrauch“ (Z., S. 3) gebaut. Historisch wird die „asche“ (Z., S. 3) aus dem Bergwerk – vermutlich also der Goldstaub – nach Rom transportiert. Auf sprachlicher Ebene erklärt Opitz die Namen von Bergen und Orten immer wieder mit der lateinischen Sprache (so etwa Volcon für den Berg (Z., S. 2)). Diese nachdrückliche Darstellung römischer Ursprünge umfasst nicht nur die ersten vier Seiten des Gedichttextes selbst, Opitz sichert sie zudem ab mit zahlreichen und gründlichen Quellenangaben in der dem Werk folgenden „Erklärung etlicher Oerter Deß vorigen Getichtes“ (C ij r.). In diesen paart Opitz zeitgenössische Ortsnamen mit denen der römischen Siedlungen (z.B. „Petrodana“ (C ij v.)), erklärt einige mit Referenzen auf berühmte Persönlichkeiten wie etwa Trajan (z.B. „Trajanus Wiesen“ (C ij v.)) und gibt äußerst detailgetreu lateinische Inschriften an Mauer- und Denkmalresten wieder („Die Saturninos“ (C ij v. f.)), sowohl in der etablierten sowie in von ihm selbst vorgeschlagenen alternativen Lesarten (C iij r.). Diese Geschichtsdarstellung ist mehr als nur ein Rückblick:

Es steckt manch edles Blut in kleinen Bawrenhütten/
 Das noch den alten brauch und der Vorfahren sitten
 Nicht gäntzlich abgelegt. Wie dann ihr Tantz anzeigt/
 In dem so wunderbar gebückt wird und geneigt /
 Gesprungen in die höh' / auff art der Capreolen /
 Die meine Deutschen sonst aus Franckreich müssen holen /
 (Z., V. 105–110)

Die Vergangenheit ist in Zlatna lebendig; und sie besteht aus dem kulturellen Erbe der hochgeschätzten Antike. Italien, Spanien und Frankreich sind die anerkannten Träger des lateinischen Spracherbes. Die Verse 105–110 charakterisieren Frankreich als Überlieferer des „Tantz[es]“ – nur, um dem Land Zlatna als ebenbürtige Quelle desselben entgegenzustellen. Für ein adäquates Verständnis der Passage sind die Verse im Kontext der Konfliktlinien des Dreißigjährigen Krieges zu lesen. Spanien mit katholischen Loyalitäten wird zum Hauptgegner der protestantischen Niederlande,³⁸ Norditalien als Teil des Heiligen Römischen Reiches ist ein umkämpftes, teils heikles Krisengebiet.³⁹ Italien wird assoziiert mit der Stadt Rom selbst, die traditioneller Sitz des Papstes ist.⁴⁰ Frankreichs Unterstützung der kaiserlichen Seite ist Teil der wachsenden Politik der Absicherung, läuft aber den konfessionellen Konfliktlinien zuwider.⁴¹ Hier nun spricht Opitz Italien und insbesondere Frankreich zwar nicht das geschichtliche Erbe, doch zumindest die Position als Haupttraditionsträger ab.

³⁸ Zum Spanisch-Niederländischen Krieg als Teil des Dreißigjährigen oder als eigener Krieg vgl. Arndt 2009, 16; vgl. auch Münkler 2018, 101–119. Vgl. auch spezifisch zum Einfluss niederländischer Literatur auf Opitz Bornemann 1976.

³⁹ Vgl. Arndt 2009, 16.

⁴⁰ Vgl. Arndt 2009, 16.

⁴¹ Zur Politik Frankreichs vgl. Münkler 2018, 374–379.

Zlatna als Weltentwurf

Die in die Landschaftsbeschreibung eingeflochtene These „In Summa Zlatna ist wie eine kleine Welt“ (Z., V. 124) weist über eine idealisierte Landschaftsdarstellung hinaus: Zlatna wird zu einem Weltentwurf *in nuce* stilisiert. Diese Welt konstituiert sich aus Negationen und einer Antithetik, die das gesamte Gedicht prägt. Abweichend hiervon bilden Natur und Kultur⁴², literarisch sonst häufig als Gegensätze entworfen, in der Ekloge *Zlatna* ein harmonisches Ganzes: „Die künstliche Natur hat selber euch erzeiget/ // Hat selber euch erneht/ an ihrer Brust gesäuget/ // Und bald von Wiegen an gelehrt die wissenschaft“ (Z., V. 261–263). In dieser Personifizierung der Natur nährt und säugt diese gleich der römischen Wölfin im Ursprungsmythos der Stadt – lehrt aber „von Wiegen an“ die Wissenschaft. So verknüpft Opitz Wissenschaft und Kunst miteinander, wie er es insbesondere bereits in der Widmung anlegt. Indem er sich auf diese Wissenschaft beruft, findet er ein Mittel, *Zlatna* auf besondere Art in eine Tradition der griechisch-römischen Antike zu stellen.

In ewren ersten Jahren/
 Wie Plato auch befahl/ habt ihr alßbald erfahren
 Den grieff der Rechenkunst die gantz euch ist bekant.
 Doch schickt sich sonderlich in ewre werthe handt
 Der nötige Compaß/ der tieffe/ breite/ länge
 Deß Schachts gewiß erforscht/ und euch das maß der gänge
 Und stollen sagen kan. Der gleiche Meßstab auch/
 Und was darzu gehört/ ist stets euch im gebrauch;
 Mit welchem ihr vermögt ein artlich Hauß zu gründen/
 Der Felder/ Wässer/ Städt' und Länder ziehl zu finden/
 Gleich wie Euclides that.
 Z., V. 265–275.

Die Idyllendichtung, gerade in Nachfolge Vergils, spart Arbeit und Mühe charakteristischerweise aus. Dabei aber widmet sich diese Passage uncharakteristischen Berufsgruppen. Garber misst dem Gedichtspersonal eine entscheidende Bedeutung bei, wenn er hieran die Gattungszugehörigkeit ausmacht.⁴³ Seine Bezeichnung der Ekloge *Zlatna* als „eigenwilliges Stück“⁴⁴ ließe sich auch auf ihr Personal anwenden. Zwar findet sich ein Schäfer, der auch gattungstypisch „Das trewe Hirtenlied von seiner Galathee“ (Z., V. 388) singt; Häuserbauer, Verwalter (Herr Lisabon) und Bergwerksarbeiter jedoch sind keine typischen Vertreter des idyllischen Landlebens. In Opitz' *Lob des Feldtlebens* (1623) schließt derselbe Dichter sogar den Bergbau explizit aus dem *laus ruris* aus: Der Landmann ist glücklich, denn er „Gibt nit auffß Bergwerck acht, / Da Stoll und Schacht sich offt verlieren über Nacht“ (V. 11–12). *Zlatna* dagegen führt die Arbeit des Land- und Bergmanns als Parallele an: „Wie der die Feldter bawt doch niemand vnrecht thut; // So hawt jhr auch Metall /“ (Z., V. 235–236). In diesem Kontext fällt der Detailreichtum auf, mit welchem die Ekloge diese Berufsgruppe beschreibt: Arbeitsinstrumente, die Rechenkunst und nötige Messungen werden auf-

⁴² Silvia Serena Tschopp macht den Gedanken einer Synthese von Kunst und Natur für Opitz' spätere *Hercinie* stark. Das „Konzept der Gartengrotte“ verbinde *natura* und *ars*; dies kreiert ein „harmonischen Zusammenspiel von natürlicher und menschlicher Kreativität“. Die Grotte der *Hercinie* verkörpere diese auf idealtypische Weise, wobei die Natur zugleich für das Prinzip der kosmischen *ordo* einsteht. Vgl. Tschopp 2002, 239–241; Zitate s. Tschopp 2002, 239, 241. Eine solche Synthese findet sich bereits in *Zlatna* in Form der „künstliche[n] Natur“ (V. 246).

⁴³ Vgl. Garber 2021, 12, 16.

⁴⁴ Garber 2021, 189.

gezählt. Selbst die Anstrengungen der Bergwerksarbeiter stellen keine Belastung dar – der Fokus liegt nicht auf den Mühen unter Tage: Über die Mathematik und ihre Instrumente wird die Arbeit der Häuserbauer und Bauern zur Fortsetzung und zum Erhalt der antik-griechischen Wissenschaften stilisiert. Selbst die „erste Welt“ verfügt mit Keilen und Feuerholz über simple Werkzeuge. Die Bewohner Zlatnas nun führen mit ihrer Tätigkeit die Mathematik Euklids weiter, ihre „Ausbildung“ setzt die Überlegungen des Philosophen Plato um. Der Kontext reicht jedoch noch weiter: Nach der Theorie der *translatio imperii* ist es die römische Kaiserwürde, die auf die Nachfolger Karl des Großen übertragen wurde. Hieraus entsteht das mit heilsgeschichtlichen Vorstellungen verwobene Konzept eines Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. In Zlatna nun gebührt das römische Erbe Landwirten, Häuserbauern und Bergbauarbeitern. Das edle Blut führt nicht in Königspaläste, sondern „kleine Bawrenhütten“. Stilisiert ist ein römisch-griechisches Erbe ohne Titel oder Eroberungsansprüche – es umfasst jedoch mit Wissenschaft, Kunst (etwa V. 163–164) und Freizeitgestaltungen („Tantz“, Z. V. 107) die Bereiche von Alltag und Kultur. Ohne „Richter“ und „Fürsten“ werden über diese Verhaltensideale und Tugenden vermittelt.⁴⁵ Die gemeinsame, mit der Antike geadelte Vergangenheit⁴⁶ erweckt gerade zusammen mit der häufigen Wahl des Pronomens „wir“ (Z., V. 13; V. 26; V. 186) ein Bild der Gemeinschaft und der Zugehörigkeit.

Realität und Gegenwart: Der Einfluss der Schreibsituation

Zlatna als real existenter Ort, das ebenso historische Bergwerk und schließlich Opitz nachweislicher Besuch in Zlatna legen zunächst eine Einheit von lyrischem Ich und Opitz als Autor nahe. Insbesondere sind immer wieder Verse direkt an einen Herrn Lisabon gerichtet. Dieser war der Verwalter des Bergwerks, mit dem Opitz eine enge Freundschaft schloss. Aufbauend auf diese an Herrn Lisabon direkt adressierte Textstellen⁴⁷ wird *Zlatna* in der Forschung immer wieder als ein persönliches und ungewöhnlich autobiografisches Werk gelesen.⁴⁸ Zugleich aber wird der Besuch selbst bereits in der Widmungsvorrede deutlich literarisch stilisiert und in Begriffe von Ferne und Fremdheit gefasst.⁴⁹

Die Sitten und damit die Kultur und die Umgangsformen, die Sprache⁵⁰ und Gedanken seien Opitz völlig fremd („meiner Natur ganz entgegen“, Widmungsvorrede, Z. Pag.):(ij v.).⁵¹ Umso mehr fällt es auf, wenn mit dem Rückgriff auf eine römische

⁴⁵ Dies steht im Gegensatz zu Opitz' *Schäfferey von der Nimfen Hercinie* (1630). Hierin ist die Begünstigung eines Mikrokosmos, „in dem befriedete Natur die Entfaltung der Poesie gewährleistet“ als Aufgabe des hohen Adels ausgemacht. Spezifische Hoffnungen setzt der Text in die Dynastie Schaffgotsch. Kühlmann verknüpft beide Werke, wenn er die in *Zlatna* entworfene Vision von Gedankenfreiheit als in einem „Raum des Friedens“ in *Hercinie* ausgeführt betrachtet. Tschopp 2000, 681. Kühlmann 2001, 68.

⁴⁶ Der Effekt dieser „Adelung“ reicht weit in die Zukunft. Hans-Christian Maner weist darauf hin, dass diese Verse von „rumänischen Historikern wie Germanisten als Beleg der Latinität der Rumänen“ angeführt wird: „Zlatna erhält die Bedeutung eines ‚poetischen Zertifikats‘ der edlen Herkunft“. Maner 2002, 164.

⁴⁷ Opitz 1623a, 1, 18.

⁴⁸ Vgl. Kühlmann 2001, 56; s. zur Empirie in *Zlatna* auch Stockhorst 2008, 136.

⁴⁹ „Dann ob mir wol verwiechenes Jahr als Ich in Siebenbürgen wohnete Lufft / Wasser und alles wessen unsere Dürfftigkeit nicht entberen kann schienen zuwieder sein / ja auch deß Volckes daselbsten sitten / Sprachen / reden und gedancken meiner Natur gantz entgegen waren; habe Ich doch auch in jenen örtern gefunden / was wir zu zeiten in diesen vergebens suchen.“(Z., Pag.):(ij r.)

⁵⁰ Diese Textstelle lässt sich zudem als Hinweis auf den Weißenburger Fürstenhof lesen, an welchem vorwiegend Ungarisch gesprochen wurde, wiewohl die offizielle Verwaltungssprache Siebenbürgens Latein war. Vgl. Maner 2002, 162.

⁵¹ Vgl. auch hierzu Maners Betrachtungen zu Opitz' Aufenthalt in Siebenbürgen. Er weist darauf hin, dass

Vorgeschichte auf eine doch gemeinsame kulturelle Vergangenheit Bezug genommen wird; Opitz betont in seinem Geschichtsabriss, wie besonders stark diese römische Vergangenheit im besuchten Zlatna wirkt. Wie der Ort durch solche Referenzen zum *locus amoenus* stilisiert wird, so gewinnt die Erfahrung des Dichters Züge eines literarischen Exils nach dem Muster Ovids.⁵² Das in der Widmung gegebene Selbstbild des Dichters unterstreicht die Orientierung am antiken Autor. Ist Opitz' eigener Besuch in Siebenbürgen ein Signal für Gegenwärtigkeit, so löst die im Gedicht beschriebene Motivation den Ort jedoch aus der Gegenwart heraus: eine Pause, sich „nur auff einen tag // (Dann viel verdächtig ist) mit rhue [zu] erschnaufen“ (Z., V. 7–8) und sich den „verdruß der zeit“ „so wol vertreiben“ zu lassen (Z., V. 118–120). Diese explizite Abkehr von der erlebten Kriegsgegenwart findet sich auch in Opitz' im gleichen Jahr herausgegebenen Gedicht *Lob des Feldtlebens*. Vom ersten Vers an lässt letzteres den idyllischen Ort aus der Negation entstehen. Der Textbeginn platziert die Lesenden fern vom Krieg: „O wohl, und mehr als wohl, dem, welcher weit vom Kriegen, / Von Sorgen, Müh' und Angst, sein Vatergut kann pflügen“ (V. 1–2).⁵³ Es ist jedoch nicht allein der Krieg, welcher immer wieder ausgeschlossen wird, um den idealen Ort zu kreieren: auch die Seefahrt, Handel, Finanzen und das Stadtleben werden hier explizit ausgegrenzt.

Der *locus amoenus* ist stets ein „hierarchiefreie[r], von gesellschaftlichen Konventionen unabhängige[r] Raum“.⁵⁴ Zusätzlich zu dieser idealisierten Motivik sehen Nina Birkner und York-Gothart Mix allerdings eine zivilisationskritische Intention als grundsätzlichen Bestandteil der Idyllendichtung, welchen sie sogar als konstitutiv für die gesamte literarische Traditionslinie betrachten.⁵⁵ Klaus Garber bezeichnet dies als Moment der ‚verkehrten Welt‘.⁵⁶ Der scheinbar konfliktfreie *locus amoenus* ist hierzu kein Widerspruch, er ist hierfür sogar in seiner Konstitution von Zeit und Ort notwendig. Mit diesen Elementen des Idyllischen schafft *Zlatna* eine Eigenzeit, die aus natürlichen Zyklen entsteht. Wiederkehrende Abläufe wie Sonnenauf- und -untergänge, das Keimen, Blühen und Reifen von Pflanzen oder tradierte Arbeitszyklen wie Säen und Ernten zeigen temporale Abfolgen an, und diese Zeitdarstellung steht bereits konträr zur städtischen sowie zur vergilschen teleologischen Zeitbetrachtung.⁵⁷ Mit einem geografisch nicht fixierten Eigenraum als Schauplatz ist die Idylle stets im „imaginäre[n] Reich der Poesie“ angesiedelt;⁵⁸ *Zlatna* jedoch ist geografisch wie kartografisch fixierbar. Hiermit wird dem Eigenraum ein Charakter der Erreichbarkeit gegeben.

Mit der Konstitution der Idylle sind zwei Verfahrensweisen einer Zivilisations- oder Gesellschaftskritik verknüpft: Einerseits bietet der abgeschlossene, in sich autarke Eigenraum des *locus amoenus* Schutz vor „in einen imaginierten Außenraum pro-

Opitz' Äußerungen über seine Zeit in Weißenburg „fast durchweg unzufriedenen“ waren und kontextualisiert diese Beobachtung mit der historischen Situation des Landes. Maner 2002, 155.

⁵² Zur Stilisierung der Fremdheitserfahrung in Siebenbürgen nach Ovids Exildichtung vgl. Aurnhammer 2004, 253, 259. S. auch Rădulescu 2022, 21. Zu Ovids literarischem Exil vgl. Seibert 2014, 108–158.

⁵³ Das Gedicht findet auch im Weiteren entschiedene Worte für den Krieg, den es negiert: „Erwacht nicht durch den Schall der starken Heer-Posaunen, / Erschrückt nicht von dem Blitz und Donner der Kartaunen“ (*Lob des Feldtlebens*, V. 13–14).

⁵⁴ Birkner und Mix 2015, 7.

⁵⁵ Vgl. Birkner und Mix 2015, 2, 5.

⁵⁶ Vgl. Garber 2015, 52.

⁵⁷ Zu natürlichen Zeitzyklen in Idyllen vgl. Birkner und Mix 2015, 4.

⁵⁸ Holzberg 2015, 36.

jizierte[n]“ Bedrohungen.⁵⁹ Dies ermöglicht die Projektion eines der erlebten Realität zuwiderlaufenden Gegenentwurfes, der implizite Kritik übt. Andererseits kritisieren idyllische Texte auch explizit, so etwa, wenn in *Zlatna* die bedrohliche Außenwelt in den geschützten Raum eindringt. Zugleich aber ist es diese als erlebte Gegenwart konnotierte Außenwelt, die letztlich den Bereich des Idealen bedingt und seine Ausprägung steuert. Die Wahl der Gattung der Ekloge erlaubt es Opitz, sein Bild einer friedlichen Gesellschaft in einem Hybridbereich zwischen Realität und Idealisierung anzusiedeln.

Auch dieser Bereich des Idealen, die Überhöhung und Aufwertung der beschriebenen idyllischen Aspekte sind zurückzuführen auf realpolitische Hintergründe.⁶⁰ Für Siebenbürgen und spezifisch Bethlen Gábor (1580–1629) war die gemeinschaftsstiftende Funktion ein politisches Desiderat,⁶¹ welches die Literatur und hier die Ekloge erfüllen konnte. Opitz' Aufenthalt in Siebenbürgen erfolgte auf Einladung des Fürsten.⁶² Im Zuge seiner konfessionsgebundenen, pro-protestantischen Politik erhielt Opitz eine Stelle an der Hochschule von Weißenburg sowie die renommierte Aufgabe, eine Landeshistorie zur Stärkung des siebenbürgischen nationalen Zusammenhalts zu verfassen.⁶³ Das Manuskript dieses Werkes, *Dacia antiqua* genannt, ist nie zur Veröffentlichung gelangt und wurde bis auf wenige Teilmanuskripte nicht überliefert.⁶⁴ *Zlatna* jedoch weist lange geschichtlich fokussierte Passagen auf und referiert im Anmerkungsapparat,⁶⁵ den der Dichter dem Werk nachstellt, häufig auf ebendieses in Arbeit befindliche Werk.

Die historische Situation und geografische Situierung *Zlatnas* weist Parallelen auf zur Stilisierung von Idyllen. Bethlen Gábor ist ein Verbündeter des Winterkönigs Friedrich V. von der Pfalz und der Herzöge von Liegnitz und Brieg, welchen Opitz häufig Werke zueignete; Friedrich V. widmete er die *Oratio ad Fridericum* (1619) anlässlich seiner Wahl zum Böhmischem König. Angesichts dessen ist die Reise nach Siebenbürgen auch aus Opitz' Perspektive sinnvoll. Überraschend jedoch ist die Wahl dieses Ortes zum Schauplatz des bukolischen Friedensideals. 1623 veröffentlicht, entstand *Zlatna* inmitten des Dreißigjährigen Krieges. Zu dieser Zeit bildete Siebenbürgen tatsächlich eine vergleichsweise friedliche Region, welche den Krieg zumeist durch indirekte Kriegsfolgen wie Handelsschwierigkeiten erfuhr. Friedlich war diese Gegend jedoch nur wegen der erfolgreichen Kriegsstrategie des Fürsten Bethlen Gábors: Seine Reiterei war gefürchtet für ihre kurzen, schnellen Raubzüge ins Umland.⁶⁶ Gábor war strategisch stets darauf bedacht, seine Reiterschar nie so weit von Siebenbürgen zu entfernen, dass sein Heimatgebiet und seine militärische Basis für andere angreifbar wurden.⁶⁷ Diese Strategie ließ Siebenbürgen tatsächlich wie eine friedliche ‚Insel‘ in-

⁵⁹ Birkner und Mix 2015, 4.

⁶⁰ Vgl. hier auch Raluca-Andreea Rădulescu, die in ihrem jüngst erschienenen Artikel herausstellt, dass *Zlatna* an der „Schnittstelle verschiedener Diskurse“ entstand und deutlich von Machtstrukturen geprägt wurde. Rădulescu 2022, 17. Allgemeiner stellt Braungart den Drang nach politischer Anwendbarkeit von Dichtung im beginnenden Frühabsolutismus und spezifisch dessen Druck auf Opitz' Doppelrolle als Höfling und Poet heraus. Vgl. Braungart 2002, 31–38.

⁶¹ Zum Einfluss Bethlen Gábors politischer Ambitionen auf sein Bildungsprogramm sowie zu seinen Bestrebungen, das „weiträumige Land“ zu einen vgl. Garber 2018, 404–409, 405. Vgl. Aurnhammer 2004, 254–255.

⁶² Vgl. Maner 2002, 154–169.

⁶³ Vgl. Muncker 1887, 370–378.

⁶⁴ Vgl. Muncker 1887, 370–378. Zu den Teilmanuskripten vgl. Jörg-Ulrich Fechner 1972, 23–41. Vgl. Maner 2002, 167.

⁶⁵ Opitz 1623a. Anmerkungsapparat, 19.

⁶⁶ Vgl. Münkler 2018, 131.

⁶⁷ Vgl. Münkler 2018, 126–131.

mitten des verheerten Umlands erscheinen. Mit Zlatna wählt Opitz also für seine Darstellung ländlichen Friedens eine Region, welche erst durch die erfolgreiche militärische Strategie eines Kriegsfürsten befriedet wurde.

Die Bergwerksstadt als ein realer, kartografisch auffindbarer und gegenwärtiger Ort sowie Opitz' persönlicher Besuch dort werden bereits in der Widmungsvorrede mehrfach betont.⁶⁸ Diese Indikatoren der Realität implizieren eine Erreichbarkeit nicht nur des Ortes, sondern auch des idyllischen Zustands. Signale von Idealität sind mit den Elementen des *locus amoenus* ebenso bereits in der Widmung angelegt. Die Situierung des Textes erfolgt von Beginn an auf zweifache Art. So stilisiert die Widmungsvorrede den Aufenthalt des Dichters sowohl als persönliche Erfahrung im Bereich der Realität, als auch als Ovid'sches Exil im Bereich des Literarischen. Die spezielle Raum-Zeit-Relation steht hier für die beiden Pole ein: Zlatna als konkreter, kartografisch erfassbarer Raum verleiht der Darstellung den Aspekt der Erreichbarkeit im Hier und Jetzt der zeitgenössischen Leser; die ideelle Aufladung kann auf geschichtlicher wie antik-literarischer Ebene durch die disproportionale Ausdehnung der zeitlichen Achse erfolgen. Somit wird der Zeit-Raum-Komplex, den Bachtin als Chronotopos der ländlichen Idylle ausmacht, bedeutsam für den Spagat des Textes zwischen Realität und Idealität.

Es zeigen sich Parallelen zwischen der Konstitution Zlatnas als idealem Raum und der historischen Situation des Ortes: Wie sich eine Idylle erst aus der Abgrenzung zu einem negativ konnotierten Außenraum entwickelt, so bildet sich die befriedete ‚Insel‘ Zlatna erst aufgrund der Kriegsstrategie Bethlen Gábors. Wie die Idylle Schutz vor äußeren Bedrohungen bietet, so stellt auch Opitz' Zlatna-Aufenthalt den Gegenpart einer kriegsbelasteten Außenwelt dar. Opitz leitet mit einem Vergleich in das Gedicht ein, welches diesen Außenraum zu einem Käfig und die kleine Region in Siebenbürgen zum Ort der Freiheit werden lässt: „Wie wann die Nachtigal / vom Keficht außgerissen // [...] / vmb das sie loß vnd frey // Von jhrer dienstbarkeit / vnd nun ihr selber sey: // So dünckt mich ist auch mir“ (Z., V. 1–5). Dem lyrischen Ich ergeht es wie dem Vogel, der aus dem Käfig in seine natürliche Umgebung zurückkehrt. Der Flug durch die Luft kontrastiert mit der „dienstbarkeit“ (Z., 1). Freiheit bedeutet hierbei Selbstbestimmung („und nun ihr selber sey“ (Z., 1)). Dass dieses Konzept auf den Menschen zu übertragen ist, macht die Einführung des lyrischen Ichs („So dünckt mich ist auch mir“ (Z., 1)) explizit. Schon in den ersten Worten des Gedichtes werden dabei zwei wichtige Perspektiven etabliert: zum einen die Entsprechung des friedlichen mit dem natürlichen Zustand; zum anderen die Verbindung von Frieden und Freiheit. Die Situation der vergangenen ersten Welt wird für das gegenwärtige Zlatna etabliert, als persönliche Erfahrung des lyrischen Ichs verbürgt und somit als erreichbar impliziert. Das Tor zur Realität wird aufgestoßen.

Realität und Gegenwart: Ruhe und Störung

Die Gegenwart hat nicht nur Teil an der Etablierung des idealisierten Eigenraumes; auf literarischer Ebene dringt sie auch in das friedliche Landgedicht ein. Geprägt von der Ausblendung und Negation von Elementen wie Arbeit, Mühe und nicht zuletzt Krieg zeigt sich Zlatna als Ort der Ruhe und Erholung, der Zeit für die Beschäftigung mit Wissenschaft und Poesie lässt. Die Ruhe als Gelegenheit wissenschaftlicher Betätigung betont bereits das Vorwort.⁶⁹ Der Idealvorstellung eines *poeta doctus* an-

⁶⁸ Opitz 1623a, Z., Pag.):(ij ff.

⁶⁹ Barbara Becker-Cantarino erblickt in dieser Beschwörung der Ruhe den thematischen Kern des Ge-

gemessen, bilden Kunst und Wissen im Text eine Einheit: „Ich liesse nicht vorbei so viel man künste weiß // [...] Der Länder untergang/ der alten Völcker sitten // [...] ja aller zeiten standt // Von anbegin der Welt macht' ich mir gantz bekandt.“ (Z., V. 523–527). In dieser Passage voller hyperbolischer Figuren („so viel man künste weiß“, „aller zeiten“, „anbeginn der Welt“) wird das Wunschbild eines Gelehrtendaseins mit ungeheurem Anspruch entworfen. Die Ewigkeit und Überzeitlichkeit dessen, was seit „anbeginn der Welt“, seit dem äußersten Ursprung besteht sowie nicht nur ‚der Zeit‘, sondern „aller zeiten“ Stand hält, wird der äußersten Vergänglichkeit, dem Untergang ganzer Länder, gegenübergestellt. Die Verse stellen die positiv gewertete Kunst der „Gaukeley“ als negativ assoziierten Begriff der Täuschung gegenüber: „Ich halte nichts auff Geld/ // Auff Ehre die vergeht/ und Gaukeley der Welt.“ (Z., V. 455–456). Statt als ökonomische Absicherung, wird das Geld hier zu einem herausgehobenen Aspekt der „Gaukeley“, wird zur Täuschung. Eine Abkehr von Geld und Gewinnstreben wiederum ist ein charakteristisches idyllisches Element und lässt sich auf Vergil zurückführen.⁷⁰ Geld als Samenkorn des Geizes ist ein häufiges Motiv bei Opitz.⁷¹ „Mein Wundsch ist einig der/ mit rhue da wohnen können // Wo meine Freunde sein/ die gleichsam alle sinnen // Durch starcke Zauberey mir haben eingethan/ // So das ich ihrer nicht vergessen wil noch kan“ (Z., V. 457–459) – Zlatna nimmt Einfluss; die „starcke Zauberey“ erfüllt „alle Sinne“ und das Idealbild schreibt sich ins Gedächtnis. Die ‚Zauberey‘ Zlatnas der Gaukeley der Welt gegenüber als positiven Kontrast zu setzen – das zeigt die ungewöhnliche Macht dieses Ortes, die aus vergangener Geschichte und vergänglicher Gegenwart auf das Überzeitliche verweist. Wie hier in Wortwahl und Geschichtsbild, so bricht jedoch die Gegenwart als negative Zeit immer wieder ein in die idealisierte Darstellung. So richtet sich Opitz an seinen Freund Lisabon:

Ob Gleich die ewrigen jhr Vaterland verlassen/
Aus zwang der Tyranny/ wie Alba alle Gassen
Mit Blutte volgefüllt/ und Antorff ewre Stadt/
Die sonst so Volckreich war/ gantz ausgeleeret hat;
(Z., V. 245–248)

Der Herzog von Alba war vor allem als „Eiserner Herzog“ und blutiger Feldherr im Achtzigjährigen Krieg bekannt. Der Achtzigjährige Krieg spielt nicht nur durch die Rolle Spaniens und der Niederlande deutlich in den Dreißigjährigen Krieg hinein; bei Opitz sind Poeten wie Daniel Heinsius und Denker wie Hugo Grotius literarische und gelehrte Vorbilder; immer wieder wird der „Freiheitskampf“ der Niederlande als Folie für den Dreißigjährigen Krieg verwendet. So befürworten die *Tröstgedichte* (1633) etwa die Teilnahme am Kriegsgeschehen mit nachdrücklichem Bezug auf den Spanisch-Niederländischen Krieg.

Herr Lisabon findet als Vertriebener Zuflucht in Zlatna.⁷² Zugleich verweist die Ekloge mit dessen Hintergrund auf Krieg, Vertreibung und Grausamkeit. Dem Freund stellt der Text einen ungewohnten Lichtblick in Aussicht:

So hat der Blutthund doch euch [d.h. Herrn Lisabon] diß nicht nehmen können
Waß mehr ist als das Gutt: den Mutt/ die freyen sinnen/

dichtes. Zur Bedeutung von Wissenschaft und Kunst s. hier auch ihre Beobachtung, dass *studia und libri* den „einzig[e]n beständige[n] Pol“ in Opitz' Leben darstellen. Becker-Cantarino 2002, 42, 46.

⁷⁰ Vgl. Holzberg 2015, 37. Vgl. auch die Rolle von (Geld-)Gier in ‚gestörten Idyllen‘ bei Svandrlik 2015, 294–301.

⁷¹ So etwa Opitz 1623a; Opitz 1623b; Opitz 1630; Opitz 1633.

⁷² Vgl. Garber 2018, 422.

Und Liebe zu der Kunst/ die euch noch angeerbt
 Von ewrem Vater her/ und nicht stirbt wann ihr sterbt.
 (Z., V. 253–256)

Über die Linie des Vaters werden Zlatna und der Freund fest in eine antike Tradition eingeschrieben. Die Schrift und damit die Dichtkunst aber überdauern die Zeit und alle diesseitigen Qualen. Dass Opitz in diesem Gedicht einem „von den Spaniern Verfolgten poetisch [...] huldigen“⁷³ kann, lässt den Ort zu einer weltlichen, die Ekloge aber zu einer literarischen Zuflucht werden.

Schrift und Überzeitlichkeit

Schließlich ist mit der Eigenzeit Zlatnas noch eine weitere Dimension verbunden – die unmögliche Zeit:

O liebstes Vaterland/ wann werd' ich in dir leben?
 Wann wirst du meine Freund' und mich mir wieder geben?
 Ich schwinge mich schon fort; gehab' dich künfftig wol/
 Du altes Dacia/ ich will wohin ich soll.
 (Z., V. 561–564)

In dieser lebendigen Vergangenheit zu leben, ist allenfalls in einer erhofften Zukunft möglich. Das angerufene Vaterland ermöglicht erst die Entfaltung der wahren Identität des lyrischen Ichs („mich mir wieder geben“). Das „alte Dacia“ eint die Landesbezeichnung mit der idealisierten Vergangenheitsdarstellung und einem Werkverweis auf *Dacia antiqua*. Das Vaterland ist für Opitz zugleich Schlesien und eine noch zu erreichende Fiktion. Mit Opitz' nationalliterarischem Programm gewinnen seine dichterischen Werke eine gemeinschaftsstiftende Funktion, eine Entwicklung, die sich auch in den Schriften anderer Humanisten zeigt (so etwa Daniel Heinsius, der Opitz' Dichtung vielfältig beeinflusst).⁷⁴ Gespiegelt wird dieses Motiv von der Gemeinschafts- und Identitätsbildung in dem Aufruf des „alten Dacia“ – des beschriebenen und gelobten Siebenbürgens, einmal mehr verknüpft mit der Idee einer lebendigen, überdauernden Vergangenheit. Zugleich ruft der Vers 522 nicht nur Dacia als Begriff für Siebenbürgen auf, sondern referiert auf seine zu dieser Zeit entstehende Landesgeschichte *Dacia antiqua*.

Bei aller Lebendigkeit der Vergangenheit zeigt jedoch auch Zlatna das für das siebzehnte Jahrhundert so charakteristische *vanitas*-Motiv.⁷⁵ Häufig wird Motiven der Vergänglichkeit wie dem „Todtentopff mit Aschen volgefüllt“ (Z., V. 65), der „eitelkeit der Welt“ (Z., V. 67) oder gar dem „bleiche[n] tod“ (Z., V. 69) selbst die Hoffnung auf das Jenseits und religiös konnotierte ewige Werte entgegengesetzt. In Zlatna jedoch ist es etwas anderes, was explizit aller *vanitas* und *eytelkeit* trotzt: „Die Namen, so anjetzt // Auff blossen Steinen stehn/ und sind fast abgenützt // Durch Rost der stillen zeit“ (Z., V. 87–89). Hier wird bereits angezeigt, dass Zlatna über die Zyklik der landwirtschaftlichen Abläufe hinweg nicht statisch ist, sondern unter dem Einfluss der

⁷³ Garber 2018, 422.

⁷⁴ Kühlmann liest etwa Martin Opitz' *Trostgedichte in Widerwertigkeit des Krieges* (1633) unter dem Aspekt eines nationalliterarischen Programms des Dichters. Vgl. Kühlmann 2001, 52–54. Zu Opitz als „Nationaldichter“ s. Aurnhammer 2004, 253. Zu Daniel Heinsius Literaturprogramm im Kontext der Nationenbildung vgl. Becker-Cantarino 2011, 599.

⁷⁵ Ingen formuliert die „Verewigung des Vergänglichen“ als Motiv *Dacia antiquas*. Im Geschichtswerk erblickt er ein „In-die-Zeit-Heben der dacianischen Vergangenheit“ und damit zugleich eine Validierung dieser Vergangenheit sowie einen ‚Wiedereintritt‘ Dacias in die Geschichte. Ingen 2002, 189.

Zeit steht. Aufgerufen sind Namen, zugleich ein *memento mori* und ein Zeugnis der Erinnerung weit über den Tod der Personen hinaus. Ringen hier noch Zeit und Überzeitlichkeit miteinander, so entscheiden die folgenden Verse überdeutlich zugunsten der überdauernden Schrift: „Und so viel schriefften sunst/ // Die keine macht der zeit/ kein weter/ keine brunst // Zu dämpffen hat vermocht.“ (Z., V. 67–69). Innerhalb der dreifachen Verneinung sind mit (Regen-)Wettern und (Feuers-)Brunst die Zerstörungskräfte der gegenteiligen Elemente negiert und ein unzweifelhafter Sieg der Schrift über die Zeit formuliert. Für die „fast abgenützt[en]“ Namen führt das lyrische Ich selbst die Verewigung herbei; „die wil ich dahin schreiben/ // Da sie kein Schnee / kein Plitz / kein Regen wird vertreiben“ (Z., V. 89–90). Hier verschmelzen Dichter und lyrisches Ich, da *Zlatna* mit der zugehörigen „Erklärung etlicher Oerter Deß vorigen Getichtes“ an dieser Weiterschreibung performativ Teil hat; mehr noch durch das Werk *Dacia antiqua*, an welchem Opitz zum Zeitpunkt des Verfassens arbeitet. Dieses Motiv der Schrift, die doch alle Zeiten hindurch besteht, zieht sich prägend durch das Gedicht, ausführlich in den Versen: „Ein alt Gemäwer nur/ und unter den Gebeinen/ // Mit Hecken gantz verschrenckt/ sehr schöne schriff auff steinen/ // Die hefftig mir geliebt. [...], / Er selbst und was er hat das fliege nur dahin; // Was auffgeschrieben sey behalt' er zu gewin.“ (Z., V. 49–56). Dieses Gemäuer und die Betrachtung der Inschriften werden auch im Anmerkungsapparat wiederholt genannt, mit Hinweisen und Erklärungen versehen. Wiewohl *Dacia antiqua* nie vollendet wurde, geben diese Textstellen und Anmerkungen noch Hinweise auf das Manuskript.

„Und ihr/ Herr Lisabon [...], / Mein werther Freund: das was hier wird gelesen / [...], wird künfftig doch allein / Bezeugen meine trew wann ich und jhr nicht sein.“ (Z., V. 565–568). Performativ wird die Schrift dieses Gedichts zum dauernden Zeugnis der Freundschaft.

Zwischen Vergangenheit und Überzeitlichkeit – Fazit

Zu *laus ruris* und Bukolik kehrt Opitz immer wieder zurück – von seiner Übersetzung Sir Philip Sidneys *Arcadia Der Gräffin von Pembrock* (1629) bis hin zu der Hybridform seiner berühmten *Schäfferei der Nimpfen Hercinie* (1630). *Arcadia Der Gräffin von Pembrock* trägt die Referenz zum Genre bereits an exponierter Stelle im Titel. Die *Schäfferei* mischt die verschiedenen Gattungen der Dichtung und der Prosa; im Zentrum des Textes steht der Besuch der Poeten Venator, Nüssler und Opitz selbst in der Grotte der Nymphe und Schäferin Hercinie. Diese stellt die Personifikation einer real existenten Gegend, des Harzgebirges, dar. Das Lehrgedicht *Vielguet* (1629) lädt den Leser ebenso zu einem idealisierten Platz in Schlesien namens Vielguet ein – „Komm mit mir an den Orth der Vielguet ist vnd heißt / In vnserm Schlesien“ (V. 246). *Vielguet*, *Schäfferei der Nimpfen Hercinie* sowie *Zlatna* nutzen das Mittel der Idealisierung realer Ortschaften und Gegenden. Opitz' *Oper Dafne* (1627) gibt Ovids Erzählung ebendieser Nymphe wieder und weist somit als Parallele zu *Zlatna* einen starken Bezug zu antikem und spezifisch zu Ovids Gedankengut auf. Hier sind die Szenerien sowie der Chor der Schäfer charakteristisch für die Hirtendichtung. Das Gedicht *Lob des Feldtlebens* (1623), geschrieben als Pendant zu *Zlatna*, stellt eine wörtliche Übersetzung des eigenen Genres des *laus ruris* dar. All diese Texte sind der Landleben- oder Hirtendichtung zuzuordnen oder aber sie bilden Hybridformen, die charakteristische Elemente derselben enthalten; alle berufen sie sich auf verschiedenen Ebenen zurück auf Horaz, Ovid und insbesondere Vergils *Georgica*. Gerade in *Zlatna* nutzt Opitz bukolische Elemente als Medium, um Fragen nach einem Ursprungszustand, nach einer von diesem sich mehr und mehr entfernenden Kulturgeschichte und der möglichen Form eines friedlichen Zusammenlebens literarisch zu verhandeln.

Martin Opitz' *Zlatna* stellt den Frieden als den Naturzustand menschlichen Zusammenlebens dar. Hierbei übergeht der Text Möglichkeiten, an biblisch-religiöse Diskurse anzuknüpfen; zum einen wird damit die friedliche Gesellschaft als eine diesseitige und nicht als eine paradiesische kodiert, zum anderen wird damit eine religiös legitimierte Weltordnung nur implizit unter ‚Vermittlung‘ der irdischen Natur als Grundlage dieses Zusammenlebens herangezogen. In enger Nachfolge Vergils werden in *Zlatna* für den idealisierten ursprünglichen Frieden wissenschaftliche und technische Neuerungen teils ausgeblendet, teils an die Antike und damit die Vergangenheit geknüpft. Kommen Berufe und zu verrichtende Arbeiten vor, so sind diese vor allem ländlicher Natur; Bauern, Fischer und, *Zlatna* als goldenen Ort kennzeichnend, Bergwerksarbeiter. Keine dieser Arbeiten jedoch ist anstrengend oder mühevoll. Stattdessen widmen sich die Verse Freizeitbeschäftigungen wie Sang und Tanz; und selbst diese angenehme Darstellung wird noch überhöht mit dem Ansatz, die Sprache und Tänze auf die Antike zurückzuführen. Die einfachen Dorfbewohner werden somit zu Wächtern und Konservatoren römischer Kultur geadelt.

Die friedliche Gesellschaft des Landgedichts blendet den Adel, das Priestertum und auch die städtische Bürgerschaft aus; besondere Aufmerksamkeit gilt stattdessen den Bergleuten, den Poeten und Gelehrten – zwei Gruppen, die miteinander verflochten werden – und insbesondere den Bauern. Diese Bauern sind allerdings keine zeitgenössischen Landwirte mit den realtypischen Aufgabengebieten; wie im goldenen Dorf *Zlatna* das vorzivilisatorische Goldene Zeitalter heraufbeschworen wird, so sind auch die Bauern vorzivilisatorische Landwirte; sie gehen den Beschäftigungen von beispielsweise Köchen, Bauern, Förstern, gar Jägern nach und haben damit Möglichkeiten, die zu Opitz' Lebzeiten dem Adel vorbehalten waren. Inszeniert als wahre Nachfolger der griechischen Mathematik, als Sprecher eines ‚reineren‘ lateinischen Sprachzweigs, als unmittelbare Erben römischer Tänze und Sitten ist die ‚einfache‘ Bevölkerung *Zlatnas* als zugleich kultivierter und der Natur näher dargestellt als die Städter, welche nur in der Negation aufgerufen werden. Die so abgelehnten Städte sind Orte sowohl des Geldes und damit des Geizes, aber auch die Orte des Hofes. Diese wiederum sind charakterisiert mit den Elementen von Pracht, die jedoch vergänglich ist; von Sicherheit, die aber trügt, und von Gier und Mangel im Kontrast zu *Zlatna* als einem Ort der Tugend, der Natürlichkeit und des Überflusses.

Der Vergänglichkeit der Zeit außerhalb sind die in und um *Zlatna* zu findenden, bleibenden Inschriften und das lebendig gehaltene Goldene Zeitalter entgegengesetzt. Selbst in diesen idyllischen Raum der Naturnähe dringt jedoch stets der Krieg; in Vergleichen, im Aufgreifen von Konfliktlinien einer fern des *locus amoenus* gelegenen Außenwelt, in der Darstellung der Geschichte der Region sowie in der persönlichen Vorgeschichte des Verwalters Lisabon als einem Vertriebenen. Dennoch ist *Zlatna* als Ort der Erholung und als Ruhepause für Herrn Lisabon sowie für Opitz selbst aus dieser Zeitlichkeit herausgehoben. Martin Opitz nutzt diese idyllentypische Eigenzeit, um Aspekte einer antik konnotierten Vergangenheit mit der erlebten Gegenwart seiner Zeitgenossen sowie mit einer potenziellen Zukunft zu verknüpfen. Aus diesem Zeitgeflecht entwickelt er die überzeitliche Rolle der Schrift, und, performativ darüber, der Literatur. Dies geschieht auf der materiellen Ebene, auf welcher die Schrift – in Stein gehauen – ganz konkret die Zeiten überdauert und die in *Zlatna* so lebendige Vergangenheit präsent macht. Als solche trotz die Schrift als einzige dem das Diesseits beherrschenden *vanitas*-Motiv.

Auf sprachlich-etymologischer Ebene ist der titelgebende Ortsname selbst auf „Gold“ zurückgeführt und wird so zur Chiffre für das antike Goldene Zeitalter. Literarisch überdauern somit durch stetiges Fortschreiben die antiken Quellen die Zeiten

bis in die Gegenwart – ein Prozess, an dem *Zlatna* selbst performativ teil hat. Zugleich zeigen die Schreibumstände, in denen diese Ekloge entstanden ist, eine sehr konkrete und aktuelle Dimension dieser inszenierten Überzeitlichkeit auf. *Zlatna* entsteht aus dem weitläufigen Geschichtspanorama, welches sich in die Nachfolge der Antike stellt; *Dacia antiqua*, das nicht überlieferte Werk, suchte gerade diesen literarischen Anspruch zu erfüllen – und wurde von Bethlen Gábor in Auftrag gegeben mit dem hochpolitischen Gedanken von Gemeinschafts- und Nationenbildung. In der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, in welchem der Glaube nicht mehr gemeinschaftsbildend wirkte, sondern zu Zerwürfnissen führte, wurde dies nur umso wichtiger. *Dacia antiqua* und *Zlatna* sind im Werk wie durch den Anmerkungsapparat des letzteren eng verbunden. Martin Opitz nutzt in beiden Werken die Topik des *locus amoenus*, um die Literatur gemeinschaftsbildend wirksam werden zu lassen, abgesichert mit dem Rekurs auf antike Autoritäten und eine literarisch stilisierte gemeinsame antik-griechische und römische Kulturtradition. Zu dieser gesellschaftlich-politischen Ebene kommt die individuelle, auf welcher *Zlatna* und die Literatur selbst Ruhe, Innehalten und die Gelegenheit zur Besinnung bietet. Auf der temporalen Ebene bleibt die Literatur das Einzige, was eine von Vergänglichkeit und „Eitelkeit“ (Z., V. 67) geprägte Gegenwart zur Überzeitlichkeit hin öffnet.

Literatur

- Opitz, Martin: Lob deß Feldtlebens. [S.l.] [1623b].
 —: *Zlatna*, oder: Von Rhue des Gemütes. Liegnitz 1623b. Exemplar befindlich in der Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: 5 in: Yh 9001. VD17 1:633290N.-[Opitz 1623a, Sigle Z].
 —: Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Brieg 1624. Hg. v. Herbert Jaumann. Stuttgart 2013.
 —: Lob des Krieges=Gottes Martis. Martini Opitii Poema Germanicum. Breßlau 1628.
 —: Schäfferey Von der Nimfen Hercinie. Breßlaw 1630.
 —: Trostgedichte in Widerwertigkeit des Krieges. Breßlaw/Leipzig 1633.
 Schütz, Heinrich und Martin Opitz: Dafne: Auff deß Durchlaughtigen/ Hochgebornen Fürsten und Herrn/ Herrn Georgen/ Landtgrafen zu Hessen/ [...] Und Der Durchlaughtigen/ [...] Sophien Eleonoren/ Hertzogin zu Sachsen/ Gülich/ Cleve und Bergen/ [...] Beylager / Durch Heinrich Schützen/ Churfürstl. Sächs. Capellnmeistern Musicalisch in den Schawplatz zu bringen/ Auß mehrentheils eigener erfindung geschrieben von Martin Opitzen. Breßlaw [1627].
 Sidney, Philip: Arcadia Der Gräffin von Pembrock / Vom Herrn Graffen und Rittern Herrn Philippsen von Sidney In Englischer Sprach geschrieben/ auß derselbigen Frantzösisch/ und auß beyden erstlich Teutsch gegeben Durch Valentinum Theocritum von Hirschberg: Jetzo allenthalben uffs new übersehen und gebessert: die Gedichte aber und Reymen gantz anderst gemacht und übersetzt Von dem Edlen und Vesten M.O.V.B [= Martin Opitz]. Franckfurt am Mayn 1638.
 Publius Vergilius Maro: *Georgica*: Lateinisch/Deutsch. Übs. und hg. v. Otto Schönberger. Stuttgart 2010.
 Arndt, Johannes: Der Dreißigjährige Krieg 1618–1648. Stuttgart 2009.
 Aurnhammer, Achim: *Tristia ex Transilvania*. Martin Opitz' Ovid-Imitatio und poetische Selbsterfindung in Siebenbürgen (1622/23). Deutschland und Ungarn in ihren Bildungs- und Wissenschaftsbeziehungen während der Renaissance. In: Wilhelm Kühlmann und Anton Schindling (Hg.): Deutschland und Ungarn in ihren Bildungs- und Wissenschaftsbeziehungen während der Renaissance. Stuttgart 2004, 253–274.
 — und Nicolas Detering: Deutsche Literatur der Frühen Neuzeit. Humanismus, Barock, Frühaufklärung. Tübingen 2019.

- Bachtin, Michail: Chronotopos. Frankfurt a.M. 2008.
- Becker-Cantarino, Barbara: Opitz und der Dreißigjährige Krieg. In: Thomas Borgstedt und Walter Schmitz (Hg.): Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt. Tübingen 2002, 38–53.
- Becker-Cantarino, Barbara: Das Literaturprogramm des Daniel Heinsius in der jungen Republik der Vereinigten Niederlande. In: ders. (Hg.): Nation und Literatur im Europa der Frühen Neuzeit. Akten des ersten Internationalen Osnabrücker Kongresses zur Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit. Tübingen 2011, 595–627.
- Birkner, Nina und York-Gothart Mix: Idyllik im Kontext von Antike und Moderne. In: dies. (Hg.): Idyllik im Kontext von Antike und Moderne. Tradition und Transformation eines europäischen Topos. Berlin/Boston 2015, 1–14.
- Bornemann, Ulrich: Anlehnung und Abgrenzung: Untersuchungen zur Rezeption der niederländischen Literatur in der deutschen Dichtungsreform des siebzehnten Jahrhunderts. Dissertation der Universität zu Bonn. *Respublica literaria Neerlandica* 1. Assen 1976.
- Braungart, Georg: Opitz und die höfische Welt. In: Thomas Borgstedt und Walter Schmitz (Hg.): Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt. Tübingen 2002, 31–38.
- Fechner, Jörg-Ulrich: Unbekannte Opitiana – Edition und Kommentar. In: *Daphnis* 1 (1972), 23–41.
- Frick, Julia: Vergils Aeneis in deutschen Versen an der Wende zum 17. Jahrhundert. In: *Daphnis* 46 (2018), 112–142.
- Garber, Klaus: Verkehrte Welt in Arkadien? Paradoxe Diskurse im schäferlichen Gewande. In: Nina Birkner und York-Gothart Mix (Hg.): Idyllik im Kontext von Antike und Moderne. Tradition und Transformation eines europäischen Topos. Berlin/Boston 2015, 49–78.
- : Der Reformator und Aufklärer Martin Opitz. Ein Humanist im Zeitalter der Krise. Berlin/Boston 2018.
- : Europäische Schäfer-, Landleben und Idylldichtung. Göttingen 2021.
- Geulen, Hans: Arcadische *Simpliciana*. Zu einer Quelle Grimmelshausens und ihrer strukturellen Bedeutung für seinen Roman. In: *Euphorion* 63 (1969), 426 – 437.
- Hagendorf, Peter: Tagebuch eines Söldners aus dem Dreißigjährigen Krieg. Herrschaft und soziale Systeme in der Frühen Neuzeit, Bd. 14. Hg.v. Jan Peters. Göttingen 2012.
- Holzberg, Niklas: Non in Arcadia Vergilius. Eklogenland als politisch verunsicherte Poetenidylle. In: Nina Birkner und York-Gothart Mix (Hg.): Idyllik im Kontext von Antike und Moderne. Tradition und Transformation eines europäischen Topos. Berlin/Boston 2015, 33–49.
- Holzinger, Walter: Der abentheuerliche *Simplizissimus* and Sir Philip Sidney's *Arcadia*. In: *Colloquia Germanica*, Jan. 1, 1969, Bd. 3, 184–198.
- Ingen, Ferdinand van: Niederländische Leitbilder. Opitz-Grotius. In: Thomas Borgstedt und Walter Schmitz (Hg.): Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt. Tübingen 2002, 169–191.
- Jablonski, Nils: Idylle. Eine medienästhetische Untersuchung des materialen Topos in Literatur, Film und Fernsehen. Berlin 2019.
- Kühlmann, Wilhelm: Martin Opitz. Deutsche Literatur und deutsche Nation. Heidelberg 2001.
- Maner, Hans-Christian: Martin Opitz in Siebenbürgen (1622–1623) – Traum und Wirklichkeit fürstlicher Machtpolitik unter Gabriel Bethlen. Darstellung und Rezeption. In: Thomas Borgstedt und Walter Schmitz (Hg.): Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt. Tübingen 2002, 154–169.
- Medick, Hans: Der Dreißigjährige Krieg. Zeugnisse vom Leben mit Gewalt. Göttingen 2018.
- Muncker, Franz: „Opitz, Martin“. In: *Allgemeine Deutsche Biographie* 24 (1887), 370–378.
- Münkler, Herfried: Der Dreißigjährige Krieg: Europäische Katastrophe, deutsches Trauma 1618–1648. Berlin 2018.
- Rădulescu, Raluca-Andreea: Martin Opitz' Gedicht *Zlatna*. Eine postkoloniale Lektüre. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 13/01 (2022), 9–25.
- Seibert, Simone: Ovids verkehrte Exilwelt. Spiegel des Erzählers – Spiegel des Mythos – Spiegel Roms. Berlin/München/Boston 2014, 108–158.

- Stockhorst, Stefanie: Reformpoetik: Kodifizierte Genustheorie des Barock und alternative Normenbildung in poetologischen Paratexten. Frühe Neuzeit, Bd. 128. Tübingen 2008.
- Svandrlík, Rita: Gestörte und umgekippte Idyllen. Zum Komplex ‚See‘ in Adalbert Stifters *Hochwald* und Elfriede Jelineks *Gier*. In: Nina Birkner und York-Gothart Mix (Hg.): *Idyllik im Kontext von Antike und Moderne. Tradition und Transformation eines europäischen Topos*. Berlin/Boston 2015, 281–301.
- Toepfer, Regina: Ovid und Homer in ‚teutschen Reymen‘. Zur Bedeutung humanistischer Antikenübersetzungen für die Versepiik der Frühen Neuzeit. In: *Daphnis* 46. (2018), 85–111.
- Tschopp, Silvia Serena: *Imitatio und renovatio*. Martin Opitz' *Schäfferey von der Nimfen Hercinie* als Modell der Aneignung literarischer Tradition. In: Hartmut Laubhütte (Hg.): *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit 1*. Wiesbaden 2000, 673–685.
- : Die Grotte in Martin Opitz' *Schäfferei von der Nimpfen Hercinie* als Kreuzungspunkt bukolischer Diskurse. In: Thomas Borgstedt und Walter Schmitz (Hg.): *Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt*. Tübingen 2002, 236–250.
- Voß, Johann Heinrich: *Ovid – Metamorphosen (Verwandlungen)*. Orig. 1798 mit Ergänzungen von Reinhart Suchier 1889. München 2016.
- Völkel, Markus: Im Blick der Geschichte: historia und Historiographie in gelehrten Diskursen der Frühen Neuzeit (1500–1750). In: Herbert Jaumann (Hg.): *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit*. Berlin 2001, 859–903.

Idyllische Wunschbilder im deutschen Realismus

Wilhelm Raabes *Stopfkuchen* und die Kritik der Idylle

Benjamin Heller

Idyllik im Realismus

Schaut man sich die Literatur zum Idyllischen im deutschen Realismus an, so wird man vor allem mit einem Mangel konfrontiert:¹ Stand das 18. Jahrhundert noch voll und ganz im Zeichen der Idylle als Gattung, wird der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zumeist nur noch eine epigonale Aufnahme und Verwendung von idyllischen Topoi attestiert.² Der *locus amoenus*³ oder die singenden Schäfer, beides standardisierte Topoi der Idylle, mögen zwar anzitiert werden, die Gattung der Idylle im engeren Sinne hat sich jedoch aufgelöst.⁴ Die über zweitausendjährige Geschichte von Bukolik, Schäferdichtung und Idyllik scheint an ein Ende gekommen zu sein.⁵ Renate Böschstein hat in ihrer wohl noch immer als klassisch zu bewertenden Arbeit zur Idylle davon gesprochen, dass es im neunzehnten Jahrhundert „der legitime Weg der Idylle [gewesen ist], sich als literarische Form aufzugeben [...]“. So mag sie, so Böschstein weiter, „als Gattung noch in verhältnismäßig zahlreichen Zeugnissen fort[dauern]“, es handelt sich hierbei aber nicht um „Leben, sondern Petrifikation“.⁶

¹ In der Forschung stehen dieser stiefmütterlichen Beschäftigung mit dem Idyllischen im Rahmen des Realismus nur einige Ausnahmen entgegen. Nennen ließe sich beispielhaft Jens Tismars *Gestörte Idyllen* (vgl. Tismar 1973) oder auch der Sammelband zu *Idylle und Modernisierung* im neunzehnten Jahrhundert (vgl. Klusmann und Seeber 1986). Dass dies in den letzten Jahren durchaus als Forschungsdesiderat erkannt wurde, lässt sich exemplarisch am Sammelband *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus* ablesen, dem bereits im Titel der besondere Status der Idylle im Realismus eingeschrieben ist und der sich dennoch – dem Titel gleichsam widersprechend – nicht nur mit dem literarischen Realismus per se, sondern auch mit dem „langen 19. Jahrhundert“ (Schneider 2017, 1) auseinandersetzt.

² ‚Epigonalität‘ stellt ein allgemeines Motiv des Bürgerlichen Realismus in Deutschland dar. Der Bürgerliche Realismus des neunzehnten Jahrhunderts sah sich nicht mehr in der Lage, eigenständig neue Formen, Motive oder auch Gattungen zu produzieren, so nicht nur die Wahrnehmung der Forschung, sondern vor allem auch die Perspektive der zeitgenössischen Autoren. Vgl. unter anderem Hahn 2003, 133–293; Meyer-Sickendiek 2001.

³ Bezüglich des für die Idylle klassischen Topos des *locus amoenus* sei an dieser Stelle auf die wohl noch immer maßgebliche Definition Ernst Robert Curtius' verwiesen. Vgl. Curtius 1948, 200–205.

⁴ Für einen einleitenden Überblick über die Gattungsgeschichte der Idyllik samt ihrer Vorgängerformen vgl. Ecker 1998, 183–202.

⁵ Vgl. Garber 2009, 111–113.

⁶ Vgl. Böschstein 1967, 97. Als schon exemplarisch für diese Sicht auf die Idyllik im neunzehnten Jahrhundert ließe sich auch Klaus Garbers 2021 erschienene Monographie *Europäische Schäfer, Landleben und Idyllendichtung* anbringen. Der Band, der – wie es im Untertitel heißt – eine *Einladung zum Lesen* sein soll, überspringt die Phase des deutschsprachigen Realismus vollkommen. Von Johann Heinrich Voß' *Luise* (1795) und Goethes *Hermann und Dorothea* (1797) führt der Weg direkt in die Moderne. Auch wenn mit Goethe und Voß die beiden Wegmarken der Entstehung der bürgerlichen Idyllik benannt sind, scheint es eben von ihr selbst nichts mehr zu erzählen zu geben. Vgl. Garber 2021.

Mit ‚Petrifikation‘ ist keineswegs gesagt, dass es nicht zur weiteren Produktion von Idyllen gekommen ist. Die geschah einerseits in epigonalen Texten, die der Trivilliteratur zuzuordnen sind – und bei denen durchaus von Petrifikation die Rede sein kann –, andererseits durch die Öffnung des amoenen Ortes und einer damit einhergehende Gattungsmischung, für die Goethes idyllisches Versepos *Hermann und Dorothea* paradigmatisch ist. Letzteres kann zusammen mit Johann Heinrich Voß' *Luise mit Helmut J. Schneider* als eine „in erster Linie im deutschsprachigen Raum ausgebildete Gattungsversion“⁷ gesehen werden, wobei auch Schneider dieser die Gattungskontur verwischenden Kompromisslösung Kurzlebigkeit attestiert: Spätestens mit dem „Realismusproblem, das den Untergang der historischen Gattung“⁸ signalisiert, ist ihr ein Schlusspunkt gesetzt.

Interessanterweise ist damit – auch bei Schneider – die Geschichte des Idyllischen keineswegs vorbei. Der „Formgehalt der Gattung galt für übertragbar“ und macht hierin die „idealistische Grundierung des deutschen Realismus greifbar“⁹. In dieser Form einer „Existenz als Idee“¹⁰ führt die Idyllik so auch im Realismus noch ein virulentes Fortleben. Die nun bürgerlich gewordene Idyllik des Realismus – bzw. die Aufnahme von idyllischen Motiven und Ideen – diente vor allem der Darstellung der Harmonie des häuslichen Nahraums und der heimischen Landschaft als bürgerliches Idealbild.¹¹ Die Reduktion zu einem Idealbild sollte mit Hans Ulrich Seeber vor allem der Aufgabe dienen, „die belastende Komplexität der Welt und der Gesellschaft auf mehr Einfachheit, Natürlichkeit und Überschaubarkeit“¹² zu bringen. In genau diesem Sinne ist auch die bekannte und für das 19. Jahrhundert so wirkmächtige Formel von der Idylle als „Vollglück in der Beschränkung“¹³ zu lesen: als Übersetzung der Gattung der Idylle in eine „ästhetische Kategorie“¹⁴ des Idyllischen. In dieser ‚Schwundform‘ wurden der Idylle und dem Idyllischen im deutschsprachigen Realismus nur noch eine untergeordnete Rolle beigemessen. Ein Desinteresse, welches sich auch lange Zeit in der Forschungsliteratur selbst widerspiegelte.

Was an idyllischen Motiven im Realismus zu finden ist, schien zudem jeglichen kritischen Potentials zu entbehren. Es handelt sich eben nur noch um Zitate in der Darstellung eines bürgerlichen Lebens. Die der Gattung in der Forschungsliteratur immer wieder zugeschriebene kritische Funktion einer Auseinandersetzung mit Lebenswirklichkeit – dies zumindest eine weitverbreitete Konzeption von Williams Empsons „putting the complex into the simple“¹⁵ bis hin zur vehementen Verteidigung des politischen Potentials der Idylle durch Klaus Garber¹⁶ – scheint der Idyllik des Realismus als Möglichkeit abhandengekommen zu sein. Das Idyllische des Bürgerlichen Realismus findet sich stattdessen vielmehr nur in der Darstellung und bloßen Affirmation einer heimeligen, biedermeierlich-bürgerlichen Welt. Gerade in dieser Funktion wandelten sich die Topoi der klassischen Idylle zu beinahe schon klischee-

⁷ Schneider 2017, 13.

⁸ Schneider 1986, 18.

⁹ Schneider 1986, 16.

¹⁰ Böschstein 1967, 97.

¹¹ Schneider 1986, 13–24.

¹² Seeber 1986, 8.

¹³ Jean Paul 2015, 159.

¹⁴ Schneider 1988, 68.

¹⁵ Empson 1966, 49. Bezüglich Empson und seiner Konzeption der Idylle und ihres politischen Potentials vgl. Alpers 1978, 101–123.

¹⁶ Vgl. Garber 2009, 229–274.

artigen Beistücken – von der bourgeoisen Idylle, die in Gustav Freytags *Soll und Haben* präsentiert wird, bis hin zum asexuellen bürgerlichen Familienglück, das Otto Ludwigs *Zwischen Himmel und Erde* abschließt. Dabei negiert diese Perspektive nur zu bereitwillig, dass selbst mit der Auflösung als eigenständiger Gattung und der Tendenz zur Darstellung einer bürgerlich idyllischen Welt die Idylle selbst in ihrem Fortleben als bloße Idee weiterhin die „Funktion eines kritischen Reflexionsraums für das Eigene und das Fremde, den Nahraum in seinem Wechselverhältnis zu Region, Nation ebenso wie zur globalisierten Welt“¹⁷ erfüllen konnte.¹⁸ Auch wenn sich die Idylle somit als Gattung überlebt hat, bedeutet dies keinesfalls, dass sie als regulative Idee mit kritischem Potenzial verschwunden ist.

Eine solche – durchaus sozialkritische – Funktionalisierung der Idylle zeigt sich insbesondere im Werk Wilhelm Raabes. Dabei – und darauf hat Patrick Eiden-Offe erst vor kurzem verwiesen – mag dieser Befund mit Blick auf die Forschungstradition zunächst überraschen. Raabe, so Eiden-Offe, wurde in der Geschichte seiner Rezeption oft bloß als Verfasser trivialer Idyllen begriffen.¹⁹ Diese Rezeption als Trivialautor verdeckte jedoch den Umstand, dass Raabe die kritische Dimension der Gattung in seinen Werken durchaus reaktualisierte.²⁰ Im Folgenden möchte ich an Raabes 1891 erschienenem Roman *Stopfkuchen. Eine See- und Mordgeschichte* aufzeigen, wie dieser hier ein neues kritisches Potential der Idylle freilegt.²¹

Erzählt wird im Rahmen des Romans vom Heimatbesuch Eduards, der mittlerweile als Kolonialsiedler mit seiner Frau und den gemeinsamen Kindern am Oranjeffluss lebt.²² Die Handlung wird durch Eduard als intradiegetischem Autor beschrieben, der sich zum Zeitpunkt der Abfassung wieder auf dem Weg zu seiner Familie nach Afrika befindet.²³ Fokus dieser Geschichte ist die Begegnung in Deutschland mit seinem alten Freund, Heinrich Schaumann, genannt Stopfkuchen. Dieser hat in der Zwischenzeit die Tochter von Andreas Quakatz, Valentine Quakatz, dem Besitzer des Gehöfts ‚Rote Schanze‘ geheiratet. In der gemeinsamen Jugend wurde Andreas Quakatz von der Gesellschaft des angrenzenden Städtchens ausgeschlossen, da ihm vorgeworfen wurde, dass er den Viehhändler Kienbaum ermordet haben soll – auch wenn ihm dies juristisch nie nachgewiesen wurde. Während eines gemeinsamen Gesprächs auf der außerhalb der Stadt gelegenen ‚Roten Schanze‘, welches seine Fortsetzung in einem Gasthaus in der Stadt findet, klärt Stopfkuchen Eduard darüber auf, dass er in den vergangenen Jahren den wahren Mörder von Kienbaum ausfindig gemacht habe:

¹⁷ Schneider 2017, 3. In einem ganz ähnlichen Sinne spricht so z.B. auch Barbara Thums von der Idylle als „Reflexionsraum der Moderne“ (Thums 2014, 146).

¹⁸ Von einer ähnlichen Perspektive geht auch Wolfgang Preisendanz in einem kurzen Essay zum Nachleben der Idylle im neunzehnten Jahrhundert aus. Vgl. Preisendanz 1986, 81–92.

¹⁹ Verwiesen wird hier, wie auch bei Eiden-Offe, natürlich insbesondere auf eine Frühphase der Rezeption Raabes, die diesen oftmals und im besten Fall als Vertreter einer „Heimatkunst“ (Heldt 1980, 15) gewertet hat. Zur heute oftmals aus dem Blick geratenen frühen Rezeptionsgeschichte Raabes vgl. Krobb 2016.

²⁰ Vgl. Eiden-Offe 2017, 23–36.

²¹ Dass in Raabes *Stopfkuchen* die Idyllik eine besondere Bedeutung hat, wurde schon häufiger seitens der Forschungsliteratur festgestellt. Vgl. unter anderem Heldt 1980 und Kluger 2001. Beide Arbeiten – und dies kann schon als paradigmatisch gesehen werden – zeichnen sich jedoch dadurch aus, dass es ihnen nur um die Aufnahme idyllischer Topoi zur Darstellung einer bürgerlichen Idylle geht.

²² Der Kolonialismus-Hintergrund des Romans, welcher im Folgenden nicht Thema ist, wurde in der Forschungsliteratur oft diskutiert. Vgl. Dunker 2008, 129–150.

²³ Da die verschachtelte Erzählsituation des Romans im Folgenden leider nicht dezidiert besprochen werden kann, verweise ich hier auf Hell 1992, 165–193.

den alten, erst vor kurzem verstorbenen Briefboten Fritz Störzer, mit dem Eduard in seiner Jugend innig befreundet war. Während Stopfkuchen diese Geschichte erzählt, ist er beständig damit beschäftigt, seinen eigenen Lebensraum, die ‚Rote Schanze‘, die über ihren ehemaligen Besitzer und die damalige Anklage gegen ihn inhärent an ein Verbrechen gekoppelt ist, vor Eduard als Idylle zu präsentieren.

Wie ich im Folgenden nachweisen will, kann Raabes Verwendung der Idylle im Kontext des Romans als Versuch einer immanenten Kritik ihrer selbst gewertet werden. In einem ersten Schritt soll aufgezeigt werden, inwieweit Raabe die im Roman beschriebene Idylle als rein narrative Konstruktion aufweist. Daran anschließend will ich nachzeichnen, wie Raabe die gesellschaftliche Funktion und Bedeutung des Idyllischen analysiert und er hierdurch zu einer Kritik an ihr selbst gelangt. Man könnte Raabes Verfahren dahingehend präzisieren, dass es nicht so sehr versucht, aus einer an der bürgerlichen Idylle orientierten narrativen Ordnung heraus Kritik zu üben, sondern in der Verwendung idyllischer Motive diese narrative Ordnung einer selbst-reflexiven Kritik unterzieht. Raabe tut dies nun, wie zu zeigen sein wird, anhand eines Gattungswissens, welches vom Text anzitiert und in seiner Tendenz, nur Klischee und narrative Leerformel zu sein, ausgestellt wird.²⁴

Stopfkuchen und die unmögliche Idylle

Bereits zu Beginn des Romans wird eine Anbindung an das narrative Erbe der Idyllik durch den Protagonisten und intradiegetischen Autor des Textes Eduard ostentativ ausgewiesen:

Es liegt mir daran, gleich in den ersten Zeilen dieser Niederschrift zu beweisen oder darzutun, daß ich noch zu den Gebildeten mich zählen darf. [...] ‚Geben wir den Beweis aus der ‚Verhängnisvollen Gabel‘, Eduard, daß wir immer noch unsere Literaturkunde am Bändchen haben!‘ Eduard ist nämlich mein Taufname, und Mopsus heißt bei August von Platen der Schäfer in Arkadien, welcher ‚auf dem Vorgebürg der guten Hoffnung mit der Zeit ein Rittergut zu kaufen wünscht und alles diesem Zweck erspart.²⁵

Eduards Insistieren darauf, dass er sich weiterhin zu den Gebildeten zählen darf, und der Umstand, dass dies durch einen Verweis auf August von Platens ‚Schäfer in Arkadien‘ (dem paradigmatischen Ort der Idyllik) geschieht, zeigt von Anfang an die bewusst ausgestellte Bedeutung der Idyllik für das Narrativ an. Eduard, der im Rahmen des Textes ja nicht nur selbst Schreiber ist, sondern auch einen Zuhörer und Leser darstellt, ist sich – bedingt durch die spezifische Erzählsituation – selbst der narrativen Leistung und literaturhistorischen Anleihen bewusst, die ihm in Stopfkuchens Narrativ begegnen. In gewissem Sinne hat ihn Stopfkuchens – beinahe schon poetisch zu nennende²⁶ – Erzählung tatsächlich nach Arkadien gebracht. Gleichzeitig zieht jedoch der auf der Ebene des Peritextes zu findende Untertitel diese Verortung wieder in Zweifel. Wenn die Idylle, um abermals auf Jean Paul zu kommen, dass ‚Vollglück in der Be-

²⁴ Eine solche Textstrategie mag bei Raabe kaum überraschen, zeichnet sich sein Werk insbesondere durch eine Fokussierung auf intertextuelle Textstrategien aus; vgl. hierzu unter anderem Detering 1990; Mojem 1994.

²⁵ Raabe 1969, 7. Raabes *Stopfkuchen* wird in der Folge in dieser Ausgabe unter Verwendung der Sigle St und der Seitenzahl direkt im Text zitiert.

²⁶ Eine solche Deutung wird so von Raabe selbst in einem Brief an Paul Gerber nahegelegt: „Der, welcher als Poet, als Künstler seine Kunst erobert hat, wie Heinrich Schaumann seine Rothe [sic!] Schanze, der kann Ihnen nur sagen: ‚Das haben Sie gut herausgefühlt, verehrter Freund! So ist's gewesen, so ist's!‘“ (Raabe 1975, 390).

schränkung' darstellt, dann scheint dies kaum mit einer ‚See- und Mordgeschichte‘ vereinbar zu sein. Und es ist nicht nur anhand dieser ersten literarischen Einführung, dass die Verbindung zur Idee der Idylle in Zweifel gezogen wird. Auch der literaturhistorische Hinweis auf Platens *Die verhängnisvolle Gabel* zeigt an, dass dieses „Arkadien“ (St 7) Stopfkuchens kein Land von Harmonie und Glückseligkeit sein wird: So steht im Zentrum der von Platen beschriebenen Idylle ebenso ein Mord, der das Hauptelement der Handlung darstellt.

Tatsächlich erscheint nun die im Roman geschilderte ‚Rote Schanze‘, der Ort, an dem die Handlung stattfindet und der Objekt der literarischen Konstruktion der Idylle ist, als eine Lokalität, welche kaum mit dem Idyllischen in Verbindung gebracht werden kann – wie an einer ihrer ersten Beschreibungen evident wird:

Verwildert und verwahrlost erschien alles umher, jede Arbeit nur halb und nachlässig und widerwillig getan. Es war keine rechte Ordnung im Garten, im Hofe, im Hause und in der Scheune wahrscheinlich auch nicht. [...] Das Gebüsch und Unkraut wuchs ungehindert [...]. (St 39)

Die ‚Rote Schanze‘ erscheint als ein Ort der Verwahrlosung und des Niederganges und nicht als Ausdruck eines harmonischen Verhältnisses zwischen Natur und Umwelt. Statt Darstellung eines *locus amoenus* zu sein, der geprägt sein mag durch einen Bach oder eine Subsistenzwirtschaft erlaubende Konzeption der Bebauung, findet sich hier nur Unordnung. Es ist nicht nur der Verweis auf die klassische Idylle mit ihren Schäfern und Hirten, der in diesem *locus terribilis* negiert ist.²⁷ Die ‚Rote Schanze‘ erscheint zudem als Negation des bürgerlich-häuslichen Glückes, wie die fehlende Ordnung andeutet. Die Arbeit – Leitbegriff des aufstrebenden Bürgertums im neunzehnten Jahrhundert²⁸ – am Gehöft ist nur ‚halb und nachlässig‘ getan; die bürgerliche Welt, aufgeteilt zwischen bürgerlicher Muße (Garten), ökonomischer Tätigkeit (Hof und Scheune) und bürgerlichem Familienbereich (das Haus), hat keine ‚rechte Ordnung‘. Die hier präsentierte bürgerliche Haushaltung erscheint beinahe als dezidiertes Gegenbild der bürgerlichen Idylle.²⁹

Dabei ist es nicht nur eine Frage der Ordnung bzw. Bebauung, die die ‚Rote Schanze‘ von einer potenziellen Idylle entfernt. Der Ort selbst ist nur denkbar schwer als Lokalität für eine Idylle vorstellbar.³⁰ Wie bereits auf den ersten Seiten der Erzählung klar wird, steht die ‚Rote Schanze‘ in einem als feindlich zu bezeichnenden Verhältnis zur umliegenden Landschaft und vor allem zur angrenzenden Stadt: Von ihr aus, diesem „alten, herrlichen Kriegs- und Belagerungs-Aufwurf“, wurde im Rahmen des Siebenjährigen Krieges nicht nur „die Stadt da unten, sondern auch die hohe Schule“ (St 23) beschossen. Ist die ‚Rote Schanze‘ an eine Geschichte der kriegerischen Auseinandersetzung gebunden, so wird diese negative Sichtweise der ‚Roten

²⁷ Zum *locus terribilis* allgemein und seinem Verhältnis zum *locus amoenus* im Besonderen vgl. Garber 1974.

²⁸ Zur Bedeutung von ‚Arbeit‘ als Konzept des Bürgerlichen Realismus in Bezug auf die Romane des Realismus vgl. Jackson 1981. Zur Bedeutung von ‚Arbeit‘ als konstitutivem Konzept für das aufsteigende Bürgertum im ausgehenden achtzehnten und im weiteren Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts vgl. Reckwitz 2020.

²⁹ Das Gegenbild ist besonders hervorstechend, da sich die bürgerliche Idylle des neunzehnten Jahrhunderts zumeist nicht mehr an der eigentlichen Natur, sondern an einer geschaffenen und in Harmonie gebrachten kulturell-materiellen ‚Natur‘ orientierte. Vgl. Steiner 2012, 253–264.

³⁰ Erwähnt werden muss natürlich, dass die Idylle, die traditionellerweise eher mit Muße denn Arbeit verbunden wurde, erst seit Anfang des 18. Jahrhunderts die Arbeit in ihre thematischen Felder aufgenommen hat. Zum Zusammenhang zwischen Muße und Arbeit. Vgl. Gerstner 2018, 7–18.

Schanze' als Ort der Gefahr noch durch den Umstand bestärkt, dass dieser Ort wohl auf ewig mit dem Mordfall um den Viehhändler Kienbaum assoziiert wird. Die ‚Mörderhöhle‘, der „verrufene[] Unterschlupf von Kienbaums Mörder“ (St 74), ist dem Idyllischen denkbar fern.

Und tatsächlich wird dies von Stopfkuchen, der nicht ohne Grund eine theologische Ausbildung begonnen hatte, nahelegt. Wie dieser, ein Gespräch mit Andreas Quakatz zitierend darlegt: „[D]enn diese Schanze ist wohl so eine Anschwemmung von der Sündflut her. Junge, Junge, von der Sündflut her!“ (St 99) Für Quakatz bindet sich die Existenz der ‚Roten Schanze‘ so vor allem an die Idee der Sünde und der Bestrafung für diese, wie in der doppelt wiederholten ‚Sündflut‘, einer zu diesem Zeitpunkt bereits anachronistischen volksetymologischen Form von ‚Sintflut‘, zum Ausdruck kommt.³¹

Nicht nur stellt sich die ‚Rote Schanze‘ so als ein Raum dar, in dem die Vorzeit überlebt hat, sie steht gleichzeitig auch abseits jeder weiteren historischen Entwicklung: „An der Schanze des Siebenjährigen Krieges ist selbst die neueste Weltgeschichte vorbeigezogen, ohne ein Zeichen hinterlassen zu haben.“ (St 41) Mit dieser Situation außerhalb des Fortschreitens von Geschichte geht nicht nur Handlungsarmut einher,³² sondern auch der Umstand, dass die ‚Rote Schanze‘ niemals von ihrer eigenen Geschichte gereinigt werden kann. Ihre eigene Tiefenzeit ist für sie immer präsent, eine ‚Reinigung‘ von den Sünden der Vorzeit kann nie stattfinden.

Was in der ‚Roten Schanze‘ zum Ausdruck kommt, erinnert dahingehend weniger an Idyllik, als vielmehr an die Idee einer *natura lapsa*, einer Natur, die nach dem Sündenfall nicht nur in Unordnung ist, sondern selbst von Gott verlassen wurde.

Zur Konstruktion des Idyllischen

Wenn die ‚Rote Schanze‘ kaum als angemessener Gegenstand für ein idyllisches Narrativ erscheint, stellt sich zwingend die Frage, wieso Eduard diese Assoziation an den Beginn des Textes stellt. Es wird im weiteren Verlauf des Romans immer deutlicher, dass sowohl Stopfkuchen in seiner Erzählung als auch Eduard in seiner Niederschrift förmlich an der narrativen Konstruktion einer Idylle beteiligt sind. Auch wenn die ‚Rote Schanze‘ vielleicht nicht aus sich heraus als Idyll in Erscheinung treten mag, kann sie auf der Ebene der Darstellung diese Funktion zweifelsohne einnehmen. So finden sich auf der ‚Roten Schanze‘ plötzlich die klassischen Figuren der Idylle wieder. Wie Eduard, seinem alten Freund Stopfkuchen und dessen Ehefrau Valentine zum Wall der ‚Roten Schanze‘ folgend, feststellt: „[I]ch folgte verblüfft, betäubt, zweifelnd – kurz, Stopfkuchen hätte gesagt: ‚wie ein Schaf!‘“ (St 45) Wo sich im Vorfeld nur Eduard, Stopfkuchen und Valentine befunden hatten, finden sich nun in der literarischen Imagination ein Schäfer und das ihm nachlaufende Schaf. Das klassische Szenario der Schäferdichtung ist imaginär wiederhergestellt.³³

Nach Eduards Imagination des Idyllenpersonals folgt, beim gemeinsamen Frühstück, eine durch ihn fokalisierte, klischeehaft bürgerliche Idylle:

³¹ Vgl. Blanke 1973, 38–40.

³² Der Umstand, dass Raabes *Stopfkuchen* sich – ganz im Gegensatz zur Implikation seines Untertitels – durch eine auffällige Handlungsarmut auszeichnet, ist wiederholt festgestellt worden. Vgl. hierzu zum Beispiel Drummer 2005, 131–193.

³³ Seit der Aufklärungspoetik ist die Unwahrscheinlichkeit der Hirten thematisiert worden, auch wenn diese – den Gattungskonventionen folgend – noch beibehalten wurden. Der eigentliche Bruch mit dem klassischen Personal der Idylle fand erst in der Romantik und im Realismus statt (vgl. Schneider 2017, 13–15). Entsprechend ist der Modus dieser narrativen Inszenierung die einzige Möglichkeit, in der die Hirten – unter den poetologischen Voraussetzungen des Realismus – noch zur Darstellung gelangen konnten.

O Welch ein Frühstückstisch vor dem Binsenhüttchen, das heißt dem behaglichen, auch auf Winterschnee und Regensturm behaglich zugerichteten deutschen Bauernhause – vor dem Hause, am deutschen Sommermorgen, zwischen hochstämmigen Rosen, unter Holunderbüschen, im Baumschatten, mit der Sonne drüber und der Frau, der Katze, dem Hunde (jetzt ein ruhiger verständiger, alter Spitz), den Hühnern, den Gänsen, Enten, Spatzen und so weiter und so weiter rundum! Und solch ein grauer, der Jahreszeit angemessener, jedem Recken und Dehnen gewachsener Schlaf- oder vielmehr Hausrock! Und solch eine offene Weste und solch eine würdige, lange Pastorenpeife mit dem dazugehörigen angenehmen Pastorenknaster in blauen Ringeln in der stillen Luft! (St 52)³⁴

Nachdem die ‚Rote Schanze‘ und das auf ihr befindliche Gehöft zu Anfang als Ort der Verwahrlosung beschrieben wurde, erscheint nun beinahe das Idealbild einer – wie es der Text wiederholt betont – ‚deutschen‘ Idylle. Es findet sich eine beinahe nicht enden wollende Auflistung und Aufzählung von Attributen, die alle dazu dienen, die ‚Rote Schanze‘ als realisiertes Bild eines bürgerlich-häuslichen Ideals aufzuweisen. Vom Wetter zu den Nutztieren des Gehöfts bis zu Stopfkuchens Ehefrau, scheint alles in inniger und häuslicher Harmonie zueinander zu stehen. Eine Harmonie, die in letzter Instanz jedoch bereits auf Stopfkuchen selbst hinausweist, der sie – eine pastorale Rolle einnehmend – bedingt. Letztlich wird Stopfkuchen sogar so weit gehen, dass er die ursprüngliche Kopplung der ‚Roten Schanze‘ an die ‚Sündflut‘ und die Sünde aufheben wird. So spricht Stopfkuchen in allen weiteren Verweisen auf die Geschichte Noahs und das Gericht Gottes nur noch von der „Sintflut“ (St 77; 101). Im Fokus steht nicht mehr die Strafe Gottes für die Sünde, sondern vielmehr die Reinigung der Welt von der Sünde.³⁵ Was hier geboten wird, ist die Inszenierung und Präsentation von bürgerlicher Idyllik. Eine Inszenierung, die letztlich so ausufert, dass sie in ihrer Mitte, sich beinahe selbst überschlagend, unterbrochen wird von einem ‚und so weiter und so weiter rundum‘. Dass diese Inszenierung keineswegs vollkommen glaubhaft ist, gesteht Eduard kurz darauf ein: „‚Stopfkuchen!‘ Es gab nur ein Wort, und dieses war es, was ich murmeln konnte, wie ich jetzt stand und, wie der Marquis von Carabas, dem Kapitän Hinze meine weitere Einführung in die Behaglichkeit überließ.“ (St 52–53) In Eduards Beschreibung nehmen beide Rollen von Figuren aus Ludwig Tiecks Komödie *Der gestiefelte Kater* (1797) ein.³⁶ Die Inszenierung der Idylle, die sich nur im Modus eines ‚als ob‘ darstellen lassen kann, findet so ihre Entsprechung im Rollenspiel von Stopfkuchen und Eduard.

Die im Roman vollzogene literarische Konstruktion der Idylle erfolgt voll und ganz über Stopfkuchen, sie wird dabei von Eduard als Beschreibungsmuster allerdings beständig akzeptiert und übernommen. Die diskursive Hoheit im Gespräch liegt letztlich bei Stopfkuchen. Eduard wird so im weiteren Verlauf seiner Erzählung mehr und mehr zum gefügigen Sprachrohr Stopfkuchens, dass diesem nur zu gerne folgt, wie er zu Beginn seiner Niederschrift eingesteht: „Er [Stopfkuchen] wird sehr häufig auf diesen Blättern das Wort haben [...]“ (St 11) Oder wie Stopfkuchen an anderer Stelle verlautet: „Aber – Kinder – so – laßt mich doch – die Geschichte von der völligen Eroberung

³⁴ Auf die Relevanz dieser Szene für die Etablierung eines idyllischen Narrativs hat auch Karin Kluger hingewiesen. Vgl. Kluger 2001, 70–71.

³⁵ Das hier Gesagte schließt sich damit auch explizit an Heinrich Deterings Lektüre von *Stopfkuchen* als „zweite[m] Noah“ (Detering 1990, 201) an.

³⁶ Dass Eduard sich an dieser Stelle bewusst ist, dass ihm vonseiten Stopfkuchens eine ‚Lüge‘ erzählt wird, ergibt sich so schon durch seine Gleichsetzung mit dem Marquis von Carabas. Wie im *Gestiefelten Kater* Gottlieb durch die Lügen des Katers Hinze zu einem Grafen einschließlich der dazugehörigen Reichtümer wird, erhält Eduard durch die Lügen Stopfkuchens Zugang zu dessen Idylle.

von Quakatzenburg in Ruhe erzählen, wenn ihr sie wissen wollt.“ (St 94) Die finale Eroberung der Burg, jenseits ihrer faktischen Besitznahme durch Heirat, ihre Festsetzung als idyllischer Ort, wird im Rahmen des intradiegetischen Berichts stattfinden. ‚Eroberung‘ und ‚Erzählung der Geschichte‘ laufen parallel und auf dasselbe hinaus.³⁷

Im Gang dieser Erzählung Stopfkuchens vollzieht der Leser die erfolgreiche Konstruktion der Idylle nach. Im Kontext weniger Seiten wird so evident, wie die Übernahme der ‚Roten Schanze‘ als Idyll durch Eduard stattfindet. Ungefähr in der Mitte des Romans taucht so der Begriff Idylle nicht mehr nur über das direkte Zitat oder den intertextuellen Verweis als Erzählerrede auf: „Dann bleiben wir noch ein Weilchen in der Idylle und lassen Kienbaum Kienbaum sein, solange als möglich.“ (St 95) Diese von Stopfkuchen geäußerten Worte werden kurz darauf beinahe wiederholt: „Also bleiben wir noch ein wenig in der Idylle, ehe wir von Kienbaum, und wie er zu Tode kam, weiterreden.“ (St 96) Die nun beinahe schon zur Formel erstarrte Äußerung findet sich anschließend ein drittes Mal: „Wir ließen also, da wir mußten, Kienbaum fürs erste noch ungerächt weitermodern und blieben in der Idylle.“ (St 97) Dieses Mal werden die Worte jedoch nicht von Stopfkuchen geäußert, sondern von Eduard. Und wie aus der Beschreibung offensichtlich wird, findet die Äußerung dieses Mal nicht auf der intradiegetischen Ebene der Erzählung statt, sondern auf der extradiegetischen Ebene der Rahmenerzählung, der Niederschrift durch Eduard. Aus dieser Rückschau auf Stopfkuchens Narrativ wird klar, dass die literarische und diskursive Konstruktion der Idylle von Erfolg gekrönt war. Nicht nur hatte Stopfkuchen – wie von Eduard ja von Anfang an angekündigt – auf den Seiten des Berichtes oftmals das Wort, seine Rede ist letztlich zu der Eduards geworden und hat dessen Wertungen förmlich verdrängt.

Zur sozialen Dissemination der Idylle

Mit dieser Übernahme der Rede Stopfkuchens durch Eduard ist die Konstruktion der Idylle aber keinesfalls abgeschlossen. Man könnte in diesem Zusammenhang davon sprechen, dass das Gespräch mit Eduard so etwas wie eine Probe aufs Exempel gewesen sei: die Probe darauf, ob sich das Narrativ der ‚Roten Schanze‘ als Idyll tatsächlich stabil konstruieren lasse, ob die offensichtlichen Widersprüche des Ortes insoweit negiert werden könnten, dass die Idylle eben unwidersprochen als Idyll wahrgenommen werde. Mit dem Erfolg der Generalprobe muss die Konstruktion der Idylle allerdings in die weitere Gesellschaft getragen werden. Das Bestehen der konstruierten Idylle ist zu ihrer Stabilisierung darauf angewiesen, dass ihr Narrativ gesellschaftlich disseminiert wird. Das Narrativ darf nicht nur im Besitz einer kleinen Gruppe sein – der Gesprächsgesellschaft auf der ‚Roten Schanze‘ –, sondern es muss tatsächlich in die Gesellschaft gebracht werden, mit der die ‚Rote Schanze‘ im eigentlichen Sinne im Krieg steht.³⁸ Stopfkuchen spricht diesen Umstand beinahe unverfroren in Bezug auf die Auflösung des Mordfalles aus:

Und nun versetze dich mal in meine Stimmung, wie ich hier neben dir wandle, mit der Macht und eigentlich auch der höchsten Verpflichtung, diese Idylle heute abend noch in den nächsten Band des neuen Pitaval zu bringen! (St 156)

³⁷ In diesem Sinne ist auch Ulf Eiseles Beschreibung von Stopfkuchen als „Diskurs-Täter“ (Eisele 1979, 21) vollkommen zuzustimmen.

³⁸ Der Umstand, dass die ‚Rote Schanze‘ bzw. Stopfkuchen sich mit der umgebenden, primär als philisterhaft wahrgenommenen Gesellschaft in einer Art von Kriegszustand befindet, ist seitens der Sekundärliteratur oft – häufig auch im Verweis auf die Bedeutung der Figur des ‚Sonderlings‘ im Werk Raabes – bemerkt worden. Vgl. unter anderem Liebrand 2019, 101–182; Haderer 2019, 101–182; Götttsche 2000, 147–152.

Mit dem hier angesprochenen Pitaval wird bereits auf die Idee dieser Dissemination verwiesen. So handelt es sich bei *Pitaval* um eine ursprünglich auf den französischen Autor und Juristen François Gayot de Pitaval zurückgehende literarische Textreihe des 18. Jahrhunderts, in der Gerichtsverfahren und juristische Fälle publiziert wurden. Die sogenannten *Causes célèbres et intéressantes, avec les jugements qui les ont décidées*, die von 1734 bis 1743 in Frankreich publiziert und auch ins Deutsche übersetzt wurden, waren allerdings weniger für ein juristisch interessiertes Publikum gedacht, sondern dienten primär der Unterhaltung.³⁹ Da es sich beim *Pitaval* primär um eine Sammlung historischer Kriminalfälle handelt, selbst wenn diese weniger aus juristischem Interesse denn bloß zur Unterhaltung publiziert werden, sticht hervor, was Stopfkuchen eigentlich in den nächsten Pitaval bringen will: nicht die Auflösung des Kriminalfalles, sondern die Idylle. Es ist in diesem Zusammenhang auch bezeichnend, dass für Stopfkuchen die Aufhebung eines einmal begangenen Unrechts und die Aufklärung des Mordfalles zuerst in seiner Macht steht. Die ‚eigentlich höchste Verpflichtung‘ – staatsbürgerlich oder pastoral – ist es erst danach. Jenseits jeglicher – nachgeschobener – moralischer oder ethischer Verpflichtung ist sich Stopfkuchen vollkommen bewusst, dass er eine spezifische Befähigung hat, durch sein Narrativ die tatsächliche Lebensrealität abzuändern, die sogenannte ‚Mörderhöhle‘ von einem Ort des Verbrechens und Grauens in ein faktisches Idyll zu verwandeln.

Vollkommen konsequent wird Stopfkuchen die soziale Verbreitung seines Narrativs an einem Ort geschehen lassen, der wohl als paradigmatisch für die unaufhaltbare Verbreitung von Informationen gesehen werden kann, dem Wirtshaus.⁴⁰ Hier, in direkter Hörweite der Kellnerin Meta wird Stopfkuchen die finale Auflösung seiner Geschichte anbringen. Sie ist eine ZuhörerIn, die mehr als nur gewillt ist, die Geschichte sofort in weiteren Umlauf zu bringen: „O Gott, o Gott, Herr Schaumann, aber ich habe ja alles mit angehört! Ist es denn möglich? Und die Herren da drinnen! Darf es denn jetzt jeder wissen? Darf auch ich jetzt alles den Herren heute abend sagen?“ (St 194) Im sozialen Raum des Wirtshauses, über die Schaltstelle der Kellnerin, gibt es keinen Zweifel daran, dass die Auflösung der Geschichte jeden erreichen wird. „Alles, mein Kind“ (St 194), ist die knappe Antwort Stopfkuchens, die nicht nur die Kellnerin zum willfährigen Sprachrohr macht, sondern auch die vollständige Verteilung der Erzählung im sozialen Raum bedingen wird.

Dass eine solche soziale Dissemination der ‚Roten Schanze‘ ein mögliches und für die soziale Stabilisierung der ‚Roten Schanze‘ notwendiges Projekt ist, wird vom Roman von Anfang an ausgestellt. Der Roman betont auf metaphorische Art von den ersten Seiten an, dass es im Rahmen der zeitgenössischen deutschen Gesellschaft eine spezifische Fokussierung auf narrative Strukturen und ein geteiltes narratives Wissen gibt. Zu erinnern ist nur abermals an die von Eduard betonte Feststellung, dass er ‚sich noch immer zu den Gelehrten zählen könne‘. Narrative und ein spezifisches historisches Wissen durchlaufen diese Gesellschaft nicht nur, sie bedingen vielmehr die Art und Weise, in der diese überhaupt aufgebaut ist, und bestimmen zudem nicht nur, wer in ihr sprechen darf, sondern auch, wer zu ihr gehört. Die von Eduard zu Beginn des Romans an den Tag gelegte Geste dient in diesem Zusammenhang

³⁹ Auf diesen ursprünglichen – und auch in Deutschland publizierten – *Pitaval* zurückgehend publizierten im neunzehnten Jahrhundert der deutsche Autor Willibald Alexis und der Herausgeber Eduard Hitzig, den sogenannten *Neuen Pitaval* (1842–1889). Zur Geschichte des *Pitaval*, mit besonderem Fokus auf den *Neuen Pitaval* vgl. Thomas 1956, 362–374; Schönert 2007, 63–82.

⁴⁰ Zum Topos des Wirtshauses und der konstitutiven Bedeutung von ‚Gerüchten‘ in Raabes Werk vgl. Dörrlamm 2003; Neumeyer 2011, 87–103.

auch keineswegs dazu, ihn als Autor über seine Leserschaft zu stellen. Sie ist vielmehr Ausweis einer gemeinsamen kulturellen Prägung:

Nämlich ich habe es in Südafrika zu einem Vermögen gebracht, und das bringen Leute ohne tote Sprachen, Literatur, Kunstgeschichte und Philosophie eigentlich am leichtesten und besten zustande. Und so ist es im Grunde auch das Richtige und Dienlichste zur Ausbreitung der Kultur; denn man kann doch nicht von jedem deutschen Professor verlangen, daß er auch nach Afrika gehe und sein Wissen an den Mann [...] bringe oder es im Busche sitzenlasse, bloß – um ein Vermögen zu machen. (St 7)

Eduard, und dies scheint die Pointe dieser Umschreibung zu sein, mag sich zwar zweifelsohne zu den Gebildeten zählen, er repräsentiert dennoch nur einen, wenn auch idealisierten, normalen deutschen Leser.⁴¹ Die von Stopfkuchen angewandten literarischen Bezugnahmen sind letztlich Allgemeingut und für jeden verständlich. Auch der Postbote Störzer, der von Stopfkuchen als vermeintlicher Mörder enttarnt wird,⁴² steht paradigmatisch für diesen Umstand ein, dass die gesamte Gesellschaft von geteilten Narrativen durchdrungen ist, wie anhand seiner ersten Beschreibung evident wird: „Und aus jedwedem Hause der Ruf: da kommt Störzer! Und in jedem Hause: Störzer hat die Zeitung gebracht, Störzer bringt 'n Brief!“ (St 21) Nachrichten und Narrative jeder Art finden in Störzer ihr Medium. Durch die Verteilung von persönlicher Nachricht (Brief) und sozialer Nachricht (Zeitung) ist Störzer die Figur, die das soziale Band der Gesellschaft – jenseits der individuellen Kommunikation – erst miterzeugt. Gleichzeitig handelt es sich bei Störzer auch um die Figur, die im sozialen Imaginären der geschilderten Gesellschaft vielleicht mehr als alle anderen mit der Idee der Idylle verbunden ist. Störzers besondere „Kunst“ ist es so, „sämtlichen autochthonen und auch einigen exotischen Vögeln nachzupfeifen.“ (St 15) Die Imitation des Vogelgesangs verbindet Störzer nicht nur mit der Gattung Idylle, sondern erinnert vielmehr an ihren quasi-mythologischen Ursprung: In der Nachahmung der Vögel soll sie als erste Gattung der Menschheitsgeschichte entstanden sein.⁴³

In Störzer findet die Geschichte und die narrative Konstruktion der Idylle der ‚Roten Schanze‘ so nun ihre paradigmatische Figur.⁴⁴ Als die Gestalt, die ein kommunikatives Netz begründet, handelt es sich bei ihm zugleich um die Figur, die den Plot ursprünglich in Gang setzt. Die von Stopfkuchen erzählte Geschichte der ‚Roten Schanze‘ findet ihren Ausgangspunkt im kommunikativen Netz selbst. Von ihr und aus ihr emergiert alles weitere Geschichtenerzählen.

⁴¹ Der medien- und sozialhistorische Teil dieser Behauptung lässt sich allein schon dadurch begründen, dass das Hauptpublikationsmittel des Bürgerlichen Realismus, die illustrierten Familienzeitungen, oftmals einen – auch – literaturpädagogischen Anspruch hatten. Eine bloße Aufteilung in ein gebildetes Lesepublikum und eine ungebildete Lesegruppe von Konsumenten lässt sich in dieser Form also nicht aufrechterhalten. Vgl. Helmstetter 1997, 47–68.

⁴² Da Störzer zu Beginn des Romans bereits verstorben ist, ist der einzige Beleg für seine Schuld die Rede Stopfkuchens. Die Frage inwieweit seine Schuldzuweisung als ‚vertrauenswürdig‘ gelesen werden kann, ist in der Forschungsliteratur unterschiedlich bewertet worden. Vgl. Scheuermann 2021, 27–50.

⁴³ In der Tradition – so z.B. bei Gottsched – werden die Ursprünge der Idyllik als Gattung oftmals an die lebensweltliche Realität der Schäfer zurückgebunden: der singenden Nachahmung der sie umgebenden Natur (vgl. Jablonski 2019, 381–382). Eine besondere Bedeutung hat hierbei auch die Nachahmung des Vogelgesangs. Die wirkmächtige Renaissance-Poetik Julius Caesar Scaligers erwähnt diese Kopplung zum Beispiel explizit. Vgl. Scaliger 1994, 95–97.

⁴⁴ Der Vollständigkeit halber muss erwähnt werden, dass sich für dieses Motiv des Vogelgesangs eine weitere Quelle nennen lässt. So findet sich in Raabes Nachlass eine Zeitungsnotiz, in der sich ein gewisser ‚Carl Vogelsang‘ gegen das Gerücht zur Wehr setzt, dass er gestorben und darüber hinaus ein Mörder sei. Vgl. Hoppe 1969, 421–422.

Die Kritik aus dem Geiste der Idylle

Die Idee der Idylle – als Narrativ, als Topos, als Genre – hat die Gesellschaft in Raabes Roman von Anfang an durchdrungen und bedingt. Das gesellschaftliche Band geht auf eine Figur zurück, die, so vergessen die Verbindung auch sein mag, aufs engste an die Idee der Idylle gekoppelt ist.

Und wie sehr diese Gesellschaft des neunzehnten Jahrhunderts letztlich auf die geteilten Narrative angewiesen ist, wird abermals evident, wenn man sich Eduards letzte Beschreibung der Idylle der ‚Roten Schanze‘ vergegenwärtigt:

Vorbei die Rote Schanze! Aber doch ein Glück diese Sicherheit, daß sie ruhig liegenblieb, wo sie lag und wie sie lag, daß ich sie sie, wie sie war, im Gedächtnis behalten konnte: als einen sonnenbeleuchteten Punkt im schönsten Heimatsgrün. (St 206)

Entgegen der ersten Beschreibung der ‚Roten Schanze‘, die diese als durch Unordnung geprägten Ort darstellt, ist die ‚Rote Schanze‘ hier nun vollkommen zu einem Idyll geworden. Dass es sich hierbei keineswegs um ein stabiles Idyll handelt, stellt Eduard selbst aus. So wird diese finale Beschreibung der Idylle der ‚Roten Schanze‘ als „Fazit von Wachen und Traum“ (St 197) deklariert. Die idyllische ‚Rote Schanze‘ wird damit aber vollständig als Konstruktion entlarvt – als eine, der sich Eduard durchaus bewusst ist. Es ist auch von dieser Stelle her, dass der Verweis auf Platen, der ja erstens den Roman eingeführt hatte und zweitens als Ausweis der literaturhistorischen Bewandnis von Eduard zu gelten hatte, erst völlig verständlich wird. Platens gestörte Idylle in *Die verhängnisvolle Gabel* und Stopfkuchens konstruierte Idylle sind parallel zu lesen. Der Verweis Eduards im Rahmen des Romanes war so nie ein Missverstehen. Vielmehr verweist Eduard von Anfang an darauf, dass ihm die Problematik von Stopfkuchens Idyll bewusst ist. Was die Erzählung erzeugt, kann niemals wahres Idyll sein. Es ist vielmehr nur fragile Konstruktion, die sich der eigenen kultur- und literaturhistorischen Vorläufer vollständig bewusst ist und das Wissen um diese strategisch einsetzt.⁴⁵ Gleichzeitig steht diesem Bewusstsein um die Instabilität und Gebrochenheit der Konstruktion auch ein Verlangen nach dem Bestand einer solchen Idylle gegenüber. Nicht nur durchzieht das Modell des Idylls die Gesellschaft – sie ist darauf angewiesen. Eduard sehnt sich geradezu danach, dass ein solches ‚Vollglück in der Beschränkung‘ eben nicht nur im Modus des Irrealen verbleibt, sondern realisiert ist. Eduard, der mittlerweile als Ausgewanderter und damit Außenseiter zwar zur Kritik fähig ist,⁴⁶ kann dies gleichsam nur in einem indirekten Sinne tun und entscheidet sich gegen Ende des Romans dazu, Stopfkuchens Narrativ zu akzeptieren. Der Ausweg in die Fremde ist nicht in der Lage, die Bedeutung des literarischen Zitates auszulöschen. Am Ende des Romans wird Eduard, mittlerweile nach seiner Reise wieder in Afrika angelangt, von seinen Kindern gefragt, was er Ihnen mitgebracht habe: „Vader, wat hebt gij uns mitgebracht uit het Vaderland, aus dem Deutschland?“ (St 207) Das einzige Mitbringsel, das Eduard für seine Kinder haben könnte, ist die Geschichte, die er niedergeschrieben hatte und nun als Souvenir an seine Kinder weitergeben könnte. Das impliziert eine Transmission auch des literarisch-sozialen Modells Idylle. Das Idyllische als affirmatives Moment eines ‚Vollglückes in der Beschränkung‘ würde sich

⁴⁵ Gerade in diesem Sinne muss der von Johannes Graf und Gunnar Kwisinski aufgestellten Behauptung, dass Eduards Verweis auf Platen als Ausdruck eines Missverständnisses zu werten sei – ein Missverständnis, welches Eduard in seiner Rolle als glaubhaften Erzähler in Zweifel stellt – widersprochen werden. Vgl. Graf und Kwisinski 1992, 194–213.

⁴⁶ Zur Funktion der in Raabes Werk beinahe schon topischen Figur des Außenseiters vgl. Radcliffe 1984.

einfach fortsetzen. Raabe, wie so häufig, findet in seiner Geschichte keinen anderen Abschluss mehr als den Abbruch des eigenen Narrativs.

Was Raabe – auch im Moment des Abbruchs – kritisch offenlegt, ist eine Gesellschaft, die sich ihrer eigenen Widersprüchlichkeit bewusst ist und dennoch an dem Modell Idylle als idealem Bestand festhält. Oder, um es anders zu formulieren: Der gesellschaftliche Widerspruch zwischen Real- und Idealbild wird durch das Festhalten an der Idee einer Idylle eben nicht transformiert, sondern bloß überdeckt. Aus dieser Perspektive ist die von Raabe an den Tag gelegte Verwendung der Idee der Idylle aber eben nicht mehr nur in ihrer eigenen ‚Petrifikation‘⁴⁷ befangen – der zigfachen Wiederholung eines Idealbildes, das sich in immer wieder neu angelegten literarischen Zitaten widerspiegelt, sondern vielmehr Verwendung des Gattungspotentials, um dadurch immanente Kritik zu üben. Das gesellschaftlich-ideologische Muster, sich in die Darstellung eines unmöglichen Idealbildes zu flüchten, wird selbst zum Gegenstand der Kritik. Raabe – und dies lässt sich vielleicht als Grundproblem des späten Bürgerlichen Realismus benennen⁴⁸ – ist nicht in der Lage, aus dieser Verwendung des Idyllischen einen Ausweg zu benennen. Aber wenn auch aus dieser Kritik heraus kein gesellschaftlicher Ausweg benannt werden kann, gelingt es ihm doch, das kritische Potential der Idyllik wieder freizulegen. In genau diesem Sinne ist die Idylle aber nicht nur kleines Bildchen⁴⁹ eines bürgerlichen ‚Vollglückes in der Beschränkung‘, sondern zeigt sich in Raabes Text vielmehr in seiner Dialektik. Nicht nur kann sie Vehikel zur ideologischen Affirmation sein, sondern diese gleichzeitig einer Kritik unterziehen.

Literatur

- Alpers, Paul: Empson on Pastoral. In: *New Literary History* 10 (1978), 101–123.
- Baßler, Moritz: Zeichen auf der Kippe. Aporien des Spätrealismus und die Routines der Frühen Moderne. In: ders. (Hg.): *Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne*. Berlin/Boston 2013, 3–21.
- Blanke, Gustav: *Einführung in die semantische Analyse*. München 1973.
- Böschenstein, Renate: *Idylle*. Stuttgart 1967.
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948.
- Detering, Heinrich: *Theodizee und Erzählverfahren. Narrative Experimente mit religiösen Modellen im Werk Wilhelm Raabes*. Göttingen 1990.
- Dörrlamm, Brigitte: *Gasthäuser und Gerüchte. Zu integrativer Polyphonie im Werk Wilhelm Raabes*. Frankfurt a.M. 2003.
- Drummer, Almut: *Verstellte Sicht. Erinnerndes Erzählen als Konstruktion von Ablenkung in späten Schriften Wilhelm Raabes*. Würzburg 2005.
- Dunker, Axel: „Gehe aus dem Kasten“. Wilhelm Raabe: *Stopfkuchen, Zum Wilden Mann*. In: ders.: *Kontrapunktische Lektüren. Koloniale Strukturen der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts*. München 2008, 129–150.
- Ecker, Hans-Peter: *Idylle*. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 4. Tübingen 1998, 183–202.
- Eiden-Offe, Patrick: „Errata in der Idylle“. Ein Erzählmodell Wilhelm Raabes, am Beispiel von „Horacker“. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 58 (2017), 23–36.
- Eisele, Ulf: *Der Dichter und sein Detektiv. Raabes „Stopfkuchen“ und die Frage des Realismus*. Tübingen 1979.

⁴⁷ Vgl. Böschenstein 1967, 97.

⁴⁸ Erinnerung sei an die von Moritz Baßler vertretene These, dass der Spätrealismus notwendigerweise immer in Figuren der Entsagung endet. Vgl. Baßler 2013, 3–24.

⁴⁹ So die bekannte – fehlerhafte – etymologische Herleitung des Begriffes ‚Idylle‘. Vgl. Böschenstein 1967, S. 2.

- Empson, William: *Some Versions of Pastoral. A Study of the Pastoral Form in Literature*. Harmondsworth 1966.
- Garber, Klaus: *Arkadien. Ein Wunschbild der europäischen Literatur*. München 2009.
- : *Arkadien und Gesellschaft. Skizze zur Sozialgeschichte der Schäfer-, Landleben- und Idyllendichtung als utopischer Literaturform Europas*. In: ders.: *Literatur und Kultur im Europa der Frühen Neuzeit. Gesammelte Studien*. München 2009, 229–274.
- : *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*. Köln/Wien 1974.
- : *Europäische Schäfer-, Landleben- und Idyllendichtung. Eine Einladung zum Lesen*. Göttingen 2021.
- Gerstner, Jan: *Idyllische Arbeit und tätige Muße. Transformationen um 1800*. In: Tobias Keiling, Robert Krause und Heidi Liedke (Hg.): *Muße und Moderne*. Tübingen 2018, 7–18.
- Göttsche, Dirk: *Zeitreflexion und Zeitkritik im Werk Wilhelm Raabes*. Würzburg 2000.
- Graf, Johannes und Kwisinski, Gunnar: *Heinrich Schaumann, ein Lügenbaron? Zur Erzählstruktur in Raabes „Stopfkuchen“*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 33 (1992), 194–213.
- Haderer, Sabine: *Individuum und Gesellschaft bei Wilhelm Raabe. Bürgerliche Devianz in „Abu Telfan“, „Stopfkuchen“ und „Die Akten des Vogelsangs“*. Berlin/Boston 2019.
- Hahn, Marcus: *Geschichte und Epigonen. ‚19. Jahrhundert‘ / ‚Postmoderne‘, Stifter / Bernhard*. Freiburg 2003.
- Heldt, Uwe: *Isolation und Identität. Die Bedeutung des Idyllischen in der Epik Wilhelm Raabes*. Frankfurt a.M. 1980.
- Hell, Julia: *Wilhelm Raabes „Stopfkuchen“: Der ungleichzeitige Bürger*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 33 (1992), 165–193.
- Helmstetter, Rudolf: *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus*. München 1997.
- Hoppe, Karl: *Anhang*. In: Raabe, Wilhelm: *Wilhelm Raabe. Sämtliche Werke*. Hg. v. Karl Hoppe. Bd. 18: *Stopfkuchen Eine See- und Mordgeschichte. Gutmanns Reisen*. Hg. v. Karl Hoppe. Göttingen 1969, 417–500. (=Braunschweiger Ausgabe).
- Jablonski, Nils: *Idylle. Eine medienästhetische Untersuchung des materialen Topos in Literatur, Film und Fernsehen*. Stuttgart 2019.
- Jackson, Paul: *Bürgerliche Arbeit und Romanwirklichkeit. Studien zur Berufsproblematik in Romanen des deutschen Realismus*. Darmstadt 1981.
- Kluger, Karin: *„Der letzte Augenblick der hübschen Idylle“*. Die Problematisierung der Idylle bei Wilhelm Raabe. Berlin [u.a.] 2001.
- Klussmann, Paul Gerhard und Seeber, Hans Ulrich (Hg.): *Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Bonn 1986.
- Krobb, Florian: *Posthume Rezeption. Die ‚Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes‘*. In: Dirk Göttsche, Florian Krobb und Rolf Parr (Hg.): *Raabe Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2016, 33–38.
- Liebrand, Claudia: *Wohltätige Gewalttaten? Zu einem Paradigma in Raabes „Stopfkuchen“*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 38 (1997), 84–102.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: *Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert: Immermann – Keller – Stifter – Nietzsche*. Tübingen 2001.
- Mojem, Helmut: *Der zitierte Held. Studien zur Intertextualität in Wilhelm Raabes Roman „Das Odfeld“*. Tübingen 1994.
- Neumeyer, Harald: *Rederaum Gasthaus. Zur Konstruktion von Wirklichkeit in Theodor Storms „Der Schimmelreiter“ und Wilhelm Raabes „Stopfkuchen“*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 52 (2011), 87–103.
- Jean, Paul: *Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*. Hg. v. Barbara Hunfeld und Helmut Pfotenhauer. Bd. V, 1: *Vorschule der Ästhetik. Nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit*. Hg. v. von Florian Bambeck. Berlin/Boston/München 2015.
- Preisendanz, Wolfgang: *Reduktionsformen des Idyllischen im Roman des 19. Jahrhunderts (Flaubert, Fontane)*. In: Hans Ulrich Seeber und Paul Gerhard Klussmann (Hg.): *Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Bonn 1986, 81–92.

- Raabe, Wilhelm: Wilhelm Raabe. Sämtliche Werke. Hg. v. Karl Hoppe. Ergänzungsband 2: Briefe. Hg. v. Karl Hoppe. Göttingen 1975. (=Braunschweiger Ausgabe).
- : Wilhelm Raabe. Sämtliche Werke. Hg. v. Karl Hoppe. Bd. 18: Stopfkuchen Eine See- und Mordgeschichte. Gutmanns Reisen. Hg. v. Karl Hoppe. Göttingen 1969. (=Braunschweiger Ausgabe).
- Radcliffe, Stanley: Der Sonderling im Werk Wilhelm Raabes. Braunschweig 1984.
- Reckwitz, Andreas: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Berlin 2020.
- Scaliger, Julius Caesar: Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst. Hg. v. Luc Deitz und Gregor Vogt-Spira. Bd. 1: Buch 1 und 2. Hg. v. Luc Deitz. Bad Cannstatt/Stuttgart 1994.
- Scheuermann, Barbara: Immermanns „Münchhausen“ als Subtext von Raabes „Stopfkuchen“? Zu einem Konstrukt und seinem Weiterleben in der Raabe-Philologie. In: Raabe-Jahrbuch 53 (2012), 27–50.
- Schneider, Helmut J.: Antike und Aufklärung. Zu den europäischen Voraussetzungen der deutschen Idyllentheorie. In: Helmut J. Schneider (Hg.): Deutsche Idyllentheorien im 18. Jahrhundert. Tübingen 1988, 7–74.
- : Gesellschaftliche Modernität und ästhetischer Anachronismus. Zur geschichtsphilosophischen und gattungsgeschichtlichen Grundlage des idyllischen Epos. In: Hans Ulrich Seeber und Paul Gerhard Klussmann (Hg.): Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Bonn 1986, 13–24.
- : Ordnung der Kunst und Ordnung der Häuslichkeit. Arkadische Topik, Idylle und das deutsche bürgerliche Epos des 19. Jahrhunderts. In: Sabine Schneider und Marie Drath (Hg.): Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus. Stuttgart 2017, 13–33.
- Schneider, Sabine: Einleitung. „Himmelfahrten des gedrückten Lebens“. Prekäre Idyllen im bürgerlichen Zeitalter. In: Sabine Schneider und Marie Drath (Hg.): Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus. Stuttgart 2017, 1–12.
- Schönert, Jörg: Kriminalgeschichten in der deutschen Literatur zwischen 1770 und 1890. Zur Entwicklung des Genres in sozialgeschichtlicher Perspektive. In: ders.: Perspektiven zur Sozialgeschichte der Literatur. Beiträge zu Theorie und Praxis. Tübingen 2007, 63–82.
- Seeber, Hans Ulrich: Einleitung. In: Hans Ulrich Seeber und Paul Gerhard Klussmann (Hg.): Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Bonn 1986, 7–12.
- Steiner: Uwe C.: Die Sachen als Streitsache der Idylle. In: Frauke Berndt und Daniel Fulda (Hg.): Die Sachen der Aufklärung. Hamburg 2012, 253–264.
- Thomas, Lionel: Der Neue Pitaval. Allgemeine literarische Bedeutung, mit besonderer Berücksichtigung von Alexis' Dichtung. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 75 (1956), 362–374.
- Thums, Barbara: Wissen vom (Un)Reinen. Zum diskursiven Zusammenspiel von Idylle und Moderne. In: Gunhild Berg (Hg.): Wissenstexturen. Literarische Gattungen als Organisationsformen von Wissen. Frankfurt a.M. 2014, 145–164.
- Tismar, Jens: Gestörte Idyllen. Eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard. München 1973.

Wandern durch uralte Höllen

Das bürgerliche Interieur als Idylle. Von Adorno zu Kierkegaard.

Tobias Klein

Die Kunst ist – im Verhältnis zum Leben – immer ein Trotzdem; das Formschaffen ist die tiefste Bestätigung des Daseins der Dissonanz, die zu denken ist.¹

Adornos Kierkegaard: Die Hölle im Innen und Außen

1963, mehr als dreißig Jahre nach Adornos „legendäre[r] akademische[r] Veranstaltung“² über Benjamins *Trauerspielbuch* im Sommersemester 1932, erinnert sich Wilhelm Emrich, einer der damals protokollführenden Studenten, an die „troglodytischen Gespräche mit [Adorno] über die Urgeschichte des Geschichtlichen, das sich draußen austraste“, die „Gespräche über die Bürgerstuben, die nun ihre uralten Höllen aus sich entließen.“³ Die Bürgerstuben, diese idyllischen Räume, haben sich im 20. Jahrhundert nicht nur als Teil des gesellschaftlichen Gefüges offenbart, sondern auch als Ort ihres einst Verdrängten – und damit auch seiner Wiederkehr. Zugespitzt ließe sich dieser Prozess so formulieren: Das aufgeklärt-bürgerliche Ideal eines erfüllten Lebens in Freiheit und Gleichheit, hat sich im Hochkapitalismus in die Bewusstseinsimmanenz der Privatheit versetzt, die sich im Lebensraum der bürgerlichen Wohnung als das je Eigene ausstellt. Diese be- und überschaulichen Zimmer als Orte der Innerlichkeit aber sind schlussendlich in eine mythische Konstruktion von völkischer Heimat als ontologischer Eigentlichkeit umgeschlagen. So wird dieser Gedanke in der *Dialektik der Aufklärung* präzisiert. Denn das Moment der Säkularisierung, der sich die Aufklärung und damit die Moderne verpflichtet sieht und die sich mit der bürgerlichen Revolution gesamtgesellschaftlich durchzusetzen beginnt, besetzt die qualitativ gedachte Gleichheit jedes Menschen vor Gott zur quantitativen Gleichheit jedes Einzelnen vor dem Gesetz um.⁴ So besorgt diese Verschiebung, „was Kierkegaard seiner protestantischen Ethik nachrühmt und was im Sagenkreis des Herakles als eines der Urbilder mythischer Gewalt steht: sie schneidet das Inkommensurable weg.“⁵ Jenes Inkommensurable ist, was sich nicht nach den Gesetzen des Marktes in abstrakte Arbeit übersetzen lässt und somit als nutz- respektive wertlos keinen Ausdruck mehr erhält. Weder in der Sprache des Rechts, noch derjenigen der Philosophie lässt es sich einpassen – und kann, vielleicht gerade darum, das je Eigene des individuellen Menschen bezeichnen.

¹ Lukács 2009, 55.

² Frankfurter Adorno Blätter 2006, 53 [im Original kursiv].

³ Emrich 1963, 213 [im Original kursiv].

⁴ Vgl. zum Säkularisierungstheorem als Moment der Selbstlegitimation der Neuzeit: Blumenberg 1996.

⁵ Adorno und Horkheimer 1981, 29.

Motiviert dürfte Adornos Seminar nicht allein von dem Anspruch der akademischen Verbreitung des Benjamin'schen Denkens gewesen sein, sondern auch von dem Vorhaben, die eigenen Gedanken, die er erstmals – inspiriert und nachhaltig geprägt von Benjamins *Trauerspielbuch* – in seiner Habilitationsschrift an Kierkegaard erprobte, weiterzuentwickeln: Denn das schlussendlich ‚eigentliche‘ Kierkegaard-Buch,⁶ also dasjenige, das Adorno im März 1933 veröffentlichte, war im Vergleich mit der ursprünglichen Arbeit eine „radikale Neufassung“.⁷ Auch Benjamin ist diese völlige Überarbeitung des Manuskripts, das nahezu von seinem eigenen Denken durchdrungen zu sein scheint, nicht entgangen: „Es gibt also doch noch etwas wie Zusammenarbeit; und Sätze, die dem einen es möglich machen für den andern einzustehen“, wie er in einem Brief an Adorno betont und nicht nur die „Darstellung der barocken Motive bei Kierkegaard“, sondern entschieden „die epochale Analyse des Interieurs“ unter den „Reichtum Ihrer Einsicht[en]“ einreicht.⁸

Für ihn gehört die Konstatierung des Interieurs als „Zufluchtsstätte des Scheins“ (KÄ, 68) und „urbildliche[] Zelle verlassener Innerlichkeit“ (KÄ, 69) zu den entscheidenden Passagen des *Kierkegaard*. Hier drücke sich nicht nur die Sehnsucht jedes Einzelnen nach einem menschenwürdigen Leben aus, sondern auch dessen Einpassung in sozialgeschichtlich-ideologische Strukturen. „Im Intérieur stellen historische Dialektik und ewige Naturmacht bei Kierkegaard ihr wunderliches Rätselbild“ (ebd.). Polemisch bezeichnet Adorno es auch als „objektlose Innerlichkeit“, die sich als „radikal ans Ich übergegangene[]“, „reine[] Subjekt-Immanenz“ von der Übermacht der ‚Draußen‘ herrschenden Objektivität in sich selbst zurückzieht und den ‚Sinn‘ des Daseins hier zu finden glaubt, indem sie das ‚Draußen‘ verzweifelt auszuschließen versucht (KÄ, 42). Doch gerade hierdurch hält, wider Kierkegaards Intention, das ‚Draußen‘ in Adornos Lesart Einzugs ins ‚Innen‘: Im „Drang nach transzendenter Ontologie“, einem ‚Mehr‘ der herrschenden Immanenz, auf die sich das Selbst zurückgeworfen sieht, „nimmt Innerlichkeit den ‚Kampf mit sich selber‘ auf, von dem Kierkegaard als ‚Psychologe‘ berichtet“ (KÄ, 45).

Adorno erkennt hierin eine „geschichtliche Konstellation“, die sich in Kierkegaards Werk abzeichne, die auf Benjamins Auseinandersetzung mit der Weltverfallenheit im *Trauerspielbuch* verweist. Wie das barocke Zurückgeworfensein auf die weltliche Immanenz, ist Kierkegaard als Vertreter des Bewusstseins des 19. Jahrhunderts auf sich selbst zurückgeworfen: in die Leere und Einsamkeit des eigenen Selbstverhältnisses. „Unterm geschichtsphilosophischen Aspekt ist Kierkegaard als psychologisch Einsamer am wenigsten einsam.“ (KÄ, 46)⁹ So ist die Naturverfallenheit nicht nur eine des Denkens, sondern auch der Lebensweise. Ist die Einsamkeit, die Kierkegaards Werk durchzieht, Ausdruck eines Nicht-Dazugehören-Könnens oder -Wollens, eines Widerstands der inkommensurablen Singularität gegen die hochkapitalistische Massengesellschaft und Kontingenz der eigenen Person, dann gibt sie einen Wunsch nach persönlicher ‚Eigentlichkeit‘ frei. Dass

⁶ Adornos *Kierkegaard* wird im Folgenden im Fließtext nach der Sigle KÄ zitiert. Die Schriften Kierkegaards werden, bis auf wenige Ausnahmen, nach den Siglen, wie sie im Literaturverzeichnis erläutert sind, ebenso im Fließtext zitiert.

⁷ Müller-Doohm 2003, 196.

⁸ Adorno und Benjamin 1994, 32.

⁹ Vgl. hierzu auch Theunissens (1993, 65–66) Rekonstruktion der epochenspezifischen Bestimmung des Menschen, die Kierkegaards Werk aufgreift. So zeichne sich das 19. Jahrhundert durch die aufkommende Fragwürdigkeit der Möglichkeit von Individuierung ab, die zu „Sinnverlust“ führe und ihren „extremsten Ausdruck im Nihilismus fand“, der in „geschichtliche[r] Lage objektiv herrscht“.

diese ‚Eigentlichkeit‘ wiederum als natürliche Konstante begriffen wird, während sie doch geschichtlich präfiguriert ist, lässt sie selbst zur mythischen Konstruktion werden. Sie ist nicht nur Abstraktion von Geschichte, sondern auch deren Produkt.

Ort dieser Konstellation ist in Adornos Lesart das bürgerliche Interieur des 19. Jahrhunderts als real historische Existenzweise *und* Metapher. So zeichne sich in ihm ein für das 19. und 20. Jahrhundert fataler Umschlag von naturbeherrschender und naturverdrängender Subjektivität in Mythisches ab, indem der im Bilde der ‚objektlosen Innerlichkeit‘ sich als ‚rein‘ verstehende Geist zur mythischen Gewalt transzendiere und gerade hierin der Natur selbst verfallt (vgl. KÄ, 78ff.). Ist das „Mythisch[e] bei Kierkegaard Natur als Urgeschichte, zitiert in Bild und Begriff seiner historischen Gegenwart“ (KÄ, 80), dann muss Kierkegaards Konzeption der Innerlichkeit selbst der Kritik des Mythischen unterworfen werden.

Es scheint in der Forschung über weite Teile Konsens darüber zu herrschen, dass Adornos Lektüre weniger einer adäquaten Auslegung des Kierkegaard’schen Denkens denn der Ausbildung eigener Gedanken gilt, die einerseits Kierkegaards Konzeption in entscheidenden Aspekten übergehen und andererseits über sie *hinausgehen* und somit der Kierkegaard-Forschung wenig zu bieten habe.¹⁰ Doch gerade in der Aufdeckung der Metaphorik des Interieurs in seinem Werk, der darin aufgespeicherten Dialektik von Mythos und Geschichte, sowie in der Emphase auf die Kierkegaard’sche Form, die selbst aus dem Interieur gewonnen wird, findet sich ein Zugang zu seinem Werk, in dem Adorno den Modus einer ästhetischen Sozialkritik offenlegt. Er bringt Elemente seiner Existenzphilosophie zur Geltung, die sich gerade in den sogenannten ‚ästhetischen Schriften‘ zeigen lassen: das Bild des Interieurs als einer Idylle vor den Höllen im Innen und Außen, des verzweifelten Zurückgeworfenseins auf die je eigene Person in der Immanenz des Daseins. Einer Hölle, von der Kierkegaard sagt, sie sei nicht nur ‚Draußen‘, sondern auch im ‚Innen‘, das „Grauensvollste[] von allem“: eine „persönliche[] Existenz, die sich“ weder in gesellschaftlicher Situation noch im Rückzug auf das Selbst „zu einem klaren Schlusse zusammenzufassen vermag.“ (SL, 244) So wird Verzweiflung¹¹ von Kierkegaard theologisch als Grundaffektiertheit jeder Existenz bestimmt. Sie ist, ob bewusst oder unbewusst, ähnlich der Angst, herausragendes „Indiz“ der Anwesenheit des Geistes; und damit spezifisches Merkmal des Menschseins:¹² und die Existenz dem Bild der Hölle analog.

In dieser letzten Bedeutung ist denn Verzweiflung die Krankheit zum Tode, dieser qualvolle Widerspruch, diese Krankheit im Selbst, ewig zu sterben, zu sterben und doch nicht zu sterben, den Tod zu sterben. Denn sterben bedeutet, daß es vorüber ist, aber den Tod sterben bedeutet das Sterben zu erleben; und läßt sich dies einen einzigen Augenblick erleben, so heißt das, es damit auf ewig erleben [...]. [D]er Verzweiflung Sterben setzt sich fort und fort um in ein Lebendigsein. (KzT, 14)

Adorno spricht diesbezüglich von einer „Ontologie der Hölle“, die sich in Kierkegaards Existenzphilosophie abzeichne. Denn die Verzweiflung der Existenz ist keineswegs bloß rein subjektive Affektion, sondern objektive Verzweiflung an einer „heillosen Immanenz“ (KÄ, 120) und hiermit wohl die ontologische Grundstruktur des

¹⁰ Vgl. zum Verhältnis von Adorno zu Kierkegaard und den Tücken seiner Kierkegaard-Interpretation Hühn und Schwab 2019; Angermann 2014; Deuser 1980.

¹¹ „Verzweiflung ist eine Krankheit im Geist, im Selbst, und kann somit ein Dreifaches sein: verzweifelt sich nicht bewußt sein ein Selbst zu haben (uneigentliche Verzweiflung); verzweifelt nicht man selbst sein wollen; verzweifelt man selbst sein wollen.“ (KzT, 8; im Original gesperrt).

¹² Liessmann 1993, 90.

Menschseins, jedoch auch durch und durch geschichtlich bestimmt.¹³ Der idyllische Rückzugsort respektive Schutzraum des Interieurs bildet auch die geschichtliche Konzeption der Imagination einer nicht-verzweifelten Existenz, die als Notwendigkeit vor der verdrängten Verzweiflung im Innen und Außen bedingt wird.¹⁴

Es wird in den folgenden Überlegungen mit Blick auf die oben skizzierten Elemente von Adornos Kierkegaard-Lektüre zu umreißen sein, wie das Interieur als Idylle bei Kierkegaard als Raum einer diffus-mythischen ‚Eigentlichkeit‘ jenseits geschichtlicher Prozesse einerseits dekonstruiert wird und er gerade hierdurch an einem existenziellen Bedürfnis festhält, das sich allerdings nicht positiv in seiner historischen Situation einstellen kann. Denn die ‚heillose Immanenz‘ und die hiermit einhergehende Schwermut meint auch das Fehlen einer Transzendenz, die das Bewusstsein der Wirklichkeit übersteigen könnte. Ein ‚Mehr‘, das vom Bewusstsein radikal verschieden wäre, kann vielleicht nur in den Rissen der Immanenz gefunden werden. Doch zunächst: zu den Idyllen.

Vom Idyllischen zum Ästhetischen: Das Interieur als Denkbild

Wenn Benjamin betont, dass der „Bürger, der mit Louis-Philippe heraufkam, [...] Wert darauf [lege], sich die Natur zum Interieur zu machen“,¹⁵ dann betrifft dies zwar auch den Drang des Bürgertums, sich die „duftigen, mit Blumen überhäuften Beete“ in die eigene Wohnung zu zaubern,¹⁶ doch mehr noch den Impuls, nicht nur die äußere, sondern auch die innere Natur idyllisch einzurichten.¹⁷ Wenn in früheren Zeiten Naturidyllen die Versöhnung von Mensch und Natur ausstellten, kann das Sich-Einrichten im Interieur als der Versuch einer Versöhnung von Mensch und gesellschaftlicher, zweiter Natur gelten. Denn, was Idylle, ob als Gattung oder Idee, und das Interieur in geschichtlicher Perspektive verbindet, ist der „sichernde[] Rückgriff auf das, was

¹³ Theunissen weist auf die zeitgeschichtliche Situation von Kierkegaards Existenzphilosophie hin, deren Grundsatz (zumindest der Verzweiflungsanalyse), er als „Wir wollen unmittelbar nicht sein, was wir sind“ auch an diese gebunden wissen will. So ist der durch die Genesis erzählte Verlust der ersten Natur von Kierkegaard vorausgesetzt als der irreversibel immer schon vollzogene Akt des Menschseins im Zeichen der Differenz von Geist und Natur. Dieser Hiatus zeigt das Nicht-Wollen des eigenen Seins auch immer als ein negatives Verhalten zur „speziellen Bestimmtheit [...], in welcher die spezifische Differenz der Spezies Mensch gegenüber allem Seienden sonst liegt“. Geschichtlich wird das Phänomen der Verzweiflung nun, da es auch zum Ausdruck des Nicht-Wollens der eigenen Unbestimmtheit inmitten gesellschaftlicher Bestimmtheit oder des Nicht-Wollens der eigenen verkürzten respektive abstrakten Bestimmtheit wird: Verzweiflung ist dahingehend „aus einem Widerwillen gegen die Beschränkungen der Bestimmtheit“ motiviert (Theunissen 1993, 20–21). Bestimmtheit wird in Kierkegaards Denken auch zur Beschränktheit und somit fallen theologisch motivierte Ontologie und Sozialgeschichte zusammen.

¹⁴ Ralph Harper (1965, 5) bringt das Bedürfnis nach einem Rückzugsort im Innen, sei es dem psychologischen oder dem räumlichen, mit der modernen Massengesellschaft in Verbindung, die sich im 19. Jahrhundert besonders durch eine metaphysische Obdachlosigkeit auszeichne: „To be homeless and in exile is as old and sad as the hills; to be metaphysically homeless and to care is new.“ Äquivalent spricht Lukács (2009, 47–48) von einer „transzendentalen Heimatlosigkeit“, die sich in der Literatur des 19. Jahrhunderts geltend mache und durch eine „entscheidende Richtungslosigkeit des ganzen Lebens“ auszeichne, aber auch die „Heimatlosigkeit einer Tat in der menschlichen Ordnung der gesellschaftlichen Zusammenhänge und [die] Heimatlosigkeit einer Seele in der seinsollenden Ordnung des überpersönlichen Wertesystems“ sei.

¹⁵ Benjamin 1983, 291.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Dass das Einrichten letztendlich in das Eingerichtetwerden durch die Dinge umschlägt, hat Georg Simmel (1992, 572–573) treffend beschrieben. Vgl. auch Benjamin 1983, 299.

[...] für *natürliche* Lebensform“, für eine authentische Existenz „gehalten wird.“¹⁸ Zugleich lässt sich in diesem Element des Idyllischen immerzu ein „kindliche[r] Zug [des] Wünschens“¹⁹ aufspüren, wie Bloch betont. Dem hat Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* besonderen Nachdruck verliehen. Für ihn „entrücken und entzücken [die Idyllen] schon das Kind in das romantische Land hinüber, wo die Wünsche sich erfüllen, ohne das Herz weder zu leeren noch zu sprengen.“²⁰ Ist das „Vollglück[] in der Beschränkung“²¹ ihr Modus, dann ist die Idylle jedoch nicht an einen spezifischen Ort gebunden, sondern an das Erleben und Wünschen des Subjekts. So betont auch Böschenstein-Schäfer zwei Aspekte, die sich in der Idylle Jean Pauls überschneiden: „Die ‚Beschränkung‘ bezieht sich auf die objektiven Gegebenheiten der dargestellten Welt, das ‚Vollglück‘ aber auf das Subjekt, dessen Perspektive ihr erst den Idyllencharakter verleiht.“²²

Wie sich diese Beschränkung, ob psychologisch oder räumlich, im 19. Jahrhundert ausdifferenziert, lässt sich mit Marx präzisieren. So sind es die gesellschaftlich-ökonomischen Prozesse, die dem Bürgertum, gleichwohl es sie bedingt, als heteronome Mächte gegenüberreten und deren Spezifik Marx mit dem „mythische[n] Charakter der Ware“ benennt. Die Produktionsverhältnisse und Wertgesetze scheinen „als ein außer“ den Menschen „existierendes gesellschaftliches Verhältnis von Gegenständen“, die doch ‚eigentlich‘ nur das „bestimmte gesellschaftliche Verhältnis der Menschen selbst“ sind, und im kapitalistischen Tauschprozess einen von ihrem Gebrauchskarakter getrennten Wert erhalten. Das Verhältnis der Menschen untereinander manifestiert sich als „phantasmagorische Form eines Verhältnisses von Dingen“, sie sind, ähnlich wie in „der Nebelregion der religiösen Welt“, vom Menschen geschaffene Dinge, die zugleich „mit einem Leben begabt[], untereinander und mit den Menschen in Verhältnis stehende selbstständige Gestalten“ sind.²³

Dass die Produktionsverhältnisse des Hochkapitalismus „alles andere, nur nicht idyllisch“ sind,²⁴ gar alle „idyllischen Verhältnisse zerstört“ haben und „kein anderes Band zwischen Mensch und Mensch übriggelassen [haben], als das nackte Interesse, als die gefühllose ‚bare Zahlung‘“,²⁵ mag umso mehr das Bedürfnis nach ihnen fördern – und sei es nur im Privaten. Sind die Verhältnisse der Individuen untereinander nicht ohne ihre gleichzeitige Personifizierung ökonomischer Funktionen zu denken, dann sind sie, in ihrer Lebensweise und im Denken, immer an ihre gesellschaftliche Rolle im ökonomischen Prozess gebunden. Ihre gesellschaftliche Bewegung wird genauso stereotyp und sich beständig wiederholend, wie die Produktionsprozesse und ökonomischen Verhältnisse es vorgeben. Das eigene Leben bekommt „für sie die Form von Sachen, unter deren Kontrolle sie stehen, statt sie zu kontrollieren.“²⁶ Dass „nichts anderes verbindlich mehr vom Menschen gefordert werden könne“, als dass er seiner Rolle im Produktionsprozess nachkommt, lässt nicht nur die Entscheidungsgewalt des Individuums schwinden, sondern sorgt auch dafür, dass der Wunsch nach

¹⁸ Böschenstein-Schäfer 1977, 155.

¹⁹ Bloch 1968, 39.

²⁰ Jean Paul 1996, 257–258.

²¹ Jean Paul 1996, 258.

²² Böschenstein-Schäfer 1977, 90.

²³ Marx 1962, 86–87. Benjamin (1983, 676; 1256) spricht vom 19. Jahrhundert als der „Zeit der Hölle“, einer „Phantasmagorie“, die von „mythische[r] Angst“ durchsetzt sei.

²⁴ Marx 1962, 742.

²⁵ Marx und Engels 1959, 464.

²⁶ Marx 1962, 89.

einem idyllischen Draußen ins Innen verlegt wird. Wenigstens hier will er „ganz und gar das sei[n], was er ist“. ²⁷ Sein Ideal authentischen Lebens wird „Echtheit“; ²⁸ seine Realisation: das eigene, seelische oder räumliche Innen, diese ‚prekäre Idylle‘ ²⁹ inmitten der warenmythischen Hölle. Um von hier aus die „Möglichkeiten einer Weltbewältigung vom begrenzten Ort der Innenwelt“ aufzuschließen zu können. ³⁰

So konstatiert auch Helmut Schneider für das Bewusstsein des 19. Jahrhunderts ein spezifisches Verhältnis von geschichtlichen Prozessen zu einer „Perspektive auf Zeitlos-Archaisches in der Gegenwart“, ³¹ das sich, wie prekär auch immer, gegen Geschichte zu behaupten versucht. Es ist die Idee des Idyllischen, die ein archaisches Urbild wahren Menschseins im 19. Jahrhundert an ihre geschichtliche Situation bindet. Denn das, was wohl alles Idyllische auszeichnen mag, „das Bewußtsein eines verlorenen Integrals zu natürlichen oder doch naturhaften Lebensformen in seinen verschiedenen Ausprägungen“, ³² zeigt sich in der Kategorie des Interieurs als Idyll einer ‚wahren‘ zweiten Natur gegen ihre Auswüchse. Analog hierzu betont Wedewer die sich im 19. Jahrhundert „[u]naufhaltsam und in aller Breite“ entwickelnde „Idee des Fortschritts zum alles beherrschenden Dogma, dessen Inthronisierung mit den großen Weltausstellungen gefeiert wird“ – und die hiermit einhergehende Profilierung des Idyllischen „mit einer konsequenten Rückverlagerung des Vergangenen in den Mythos der Ursprünglichkeit.“ ³³

Indem die im engen Sinn bürgerliche Idyllik Schäfer und äußere Natur durch Familie und Interieur ablöste, wurde die gesellschaftstranszendente Instanz entschieden in die Gesellschaft selbst verlegt. Wo Geßners Arkadien den Spiegel einer abstrakt-zeitlosen Tugendgeschichte errichtete, fragte man nun nach der Natur *in* der Geschichte. In der ‚natürlichen‘ Institution der Familie überdauert der Ursprung der Gesellschaft in Natur gegen die geschichtliche Entstellung. ³⁴

Schneiders Feststellung ist in mehrfacher Hinsicht relevant. Die Diagnose eines Toposwandels von der Idyllik in der Natur zu einer natürlichen Konstante, die losgelöst von geschichtlichen Umwälzungsprozessen besteht, öffnet eine Perspektive auf das Interieur im Spannungsfeld von idyllischem Wunschbild und historischer Sedimentierung. Das Einstellen der Lebensform im Interieur vermag sich vielleicht gerade aufgrund der naturwüchsig-heteronomen Verhältnisse keine Versöhnung mit der äußeren Natur,

²⁷ Adorno 1980, 171.

²⁸ Ebd.

²⁹ Vgl. speziell zu den ‚prekären Idyllen‘ im Hochkapitalismus: Schneider 2017.

³⁰ Kemp 1998, 22. Hegel (1986a, 260, §138) betont, dass „[n]ur in Zeiten, wo die Wirklichkeit eine hohle geist- und haltungslose Existenz ist, [...] es dem Individuum gestattet sein [mag], aus der wirklichen in die innerliche Lebendigkeit zurückzuziehen.“ Sokrates sei als Beispiel zu sehen, da er „in der Zeit des Verderbens der atheniensischen Demokratie“ lebte: Er „verflüchtigte das Daseiende und floh in sich zurück, um dort das Rechte und Gute zu suchen. Auch in unserer Zeit findet es mehr oder weniger statt, daß [...] der Mensch das Geltende als seinen Willen, als das von ihm Anerkannte haben will.“ Vgl. zu Sokrates als einer Figur, die durch ihr geschichtliches Auftreten das Bestehende, die herrschende Substantialität als Ganzes negiere: BI, 263ff.; zum Verhältnis von Kierkegaard zu Hegel und dem deutschen Idealismus: Hühn 2009. Dass die Figur der Innerlichkeit auch als dialektische verstanden werden muss, d.h., dass „mit steigender Ohnmacht des fürsichseienden Subjekts“ diese „vollends zur Ideologie geworden, zum Trugbild eines inneren Königreichs“ geworden ist, jedoch auch ein kritisches Potenzial offenbart, hat Adorno (1970, 176ff.) in der *Ästhetischen Theorie* hervorgehoben.

³¹ Schneider 1978, 393.

³² Wedewer 1986, 137.

³³ Wedewer 1986, 144.

³⁴ Schneider 1978, 392.

die immerzu bereits eingerichtet sich vorfindet, mehr imaginieren. Insofern das Leben im Interieur eine ontologische ‚Eigentlichkeit‘ hervorbringt, ihr einen Raum bereitet, in dem die geschichtlich gewordene zweite Natur ihre Wahrheit hat und behält, dann wird sie gleichermaßen zum künstlichen Refudium inmitten der gesellschaftlichen und ökonomischen Umwälzungsprozesse, die diese Stube umgeben: einerseits, um so an der geschichtlich gewonnenen Eigentlichkeit festzuhalten und dies zu bewahren, andererseits als Ausdruck eines Wunsches, doch sich wenigstens hier etwas freiheitlich einzurichten, was im feindlichen heteronomen ‚Außen‘ zwar verwehrt bleibt, ihm aber doch abgetrotzt werden konnte. Der persönliche Raum und die hierin befindlichen Gegenstände werden zum Siegel der Echtheit der eigenen Person. Hiermit wandert das idyllische Leben in Versöhnung mit der äußeren Natur in der modernen Gesellschaft in den privaten Innenraum als der Versöhnung der inneren Natur ein: Hier kann sich „gegen Druck wie Künstlichkeit“³⁵ ‚Ruhe‘ einstellen. Geschichtliche Natürlichkeit, wie sie sich im Interieur abzeichnet, wird hiermit jedoch weder rein geschichtlich noch natürlich, sondern will beides im Stillstellen überdauern. Geschichte wird zur ontologisch-natürlichen Grundstruktur der menschlichen Natur selbst; und das Interieur zu dessen Sein jenseits von Naturzerfall: einer wahren inneren Menschennatur jenseits, doch zugleich inmitten der Naturverfallenheit der ersten und mythischen Warengewalt der zweiten Natur. Der Verfallenheit des Außen und eigenen Innen ist vielleicht nur noch ein potenziertes Innen der Innerlichkeit entgegensetzen.

Ähnlich wie Jean Pauls Idylle ist das Interieur des 19. Jahrhunderts an ein spezifisches Spiel von Innen und Außen, Traum und Wirklichkeit verwiesen. Dies zeigt auch der Versuch Oesterles in seinem Umriss zu einer *Kulturpoetik des Interieurs im 19. Jahrhundert*. Dass „[n]icht jeder Innenraum [...] ein Interieur“ ist und es als „komplexes Gebilde“ an spezifische geistes- und sozialhistorische Bedingungen gebunden bleibt,³⁶ gibt ihm einen geistigen Gehalt, der es, der etymologischen Herkunft folgend, nicht nur als „ein intensiviertes Innen, sondern auch ein gesteigertes ‚Dazwischen‘“, ein „Zwischenreich“ bestimmbar macht,³⁷ das weniger einen klar umrissenen Raum meint, der an seine evident haushaltsökonomische Funktion gebunden bliebe, wie dies bspw. der Salon, die Küche oder die Schreibstube auszeichnen mag. So kann mit Blick auf die kulturtheoretische Genesis des Interieurs gelten, dass „ein komparatistisch gesteigertes Innen, also das Innere des Innen, [...] sich um 1800 vielleicht nur noch durch die forcierte Profilierung von Zwischenwelten sichtbar machen [lässt].“³⁸

Diese idyllische „Vorstellung eines entgrenzten Raumes, der von der Aggression von außen weitgehend geschützt ist, wobei aber die Existenz von Aggression in der umgebenden Welt, als Naturgewalt oder als politisch-militärische, mit evoziert wird“, zeichnet sich im 19. Jahrhundert als ein wörtliches ‚Vollglück in der Beschränkung‘ ab, das immerzu zwischen Eskapismus und dem Wunsch, die Dinge seien mehr als sie scheinen, changiert.³⁹ In Voß' *Luise* wird dieses Verhältnis aufgegriffen:

Wer den redlichen Pfarrer von Grünau neulich besucht hat,
Kennt die geräumige Stube, wo sonst ein thönernes Estrich
Schreckt', und ein luftiger großer Kamien, rundscheibige Fenster,
Blind vor Alter und Rauch, voll farbiger Wapen der Vorzeit,

³⁵ Bloch 1968, 40.

³⁶ Oesterle 2013, 543.

³⁷ Oesterle 2013, 544–545. Vgl. zur Etymologie des Interieurs als von ‚inter‘, ‚interior‘ herkommende Substantivierung in der Doppelbedeutung von ‚Innen‘ und ‚Dazwischen‘: Kluge 2002, 444.

³⁸ Oesterle 2013, 545.

³⁹ Dass hiermit das Idyllische beständig in utopische Gefilde eindringt, hat Bloch (1968) betont.

Auch altfränkische Türen, und mancher beschimmelte Wandschrank.
Aber des frommen Greises Ermahnungen rühren das Kirchspiel
Endlich: da ward sie gebaut zu edlerer Gäste Bewirtung,
Rings mit Tapeten geschirmt, mit wärmenden Bohlen gepflastert,
Einem zierlichen Ofen geschmückt, und englischen Fenster

Nach dem Garten hinaus und des Sees hochwaldiger Krümmung.
Wer ihn jezo besucht, dem zeigt er gerne die Aussicht,
Jede Bequemlichkeit und Verschönerung.⁴⁰

Kann als Grundzug der Idylle das „einfache Glück“, von „Wölfischem a liminie fern“ gelten, indem das „zur guten Natur verklärte Bild des Gartens“,⁴¹ inmitten doch von der feindlichen Natur geschützt, geltend gemacht wird, dann kann gerade das heimelig eingerichtete Drinnen dies vollends genießbar machen. Die durch die Modernisierungsprozesse bewirkte Veränderung der Lebensumstände, benötigt keinen imaginierten Jenseitsort: Inmitten der diesseitigen Stube entfaltet sich das Voß'sche Glück des Landpfarrers. Die von den neuen „englischen Fenstern“ gestiftete „Aussicht“ zum „Garten hinaus und des Sees hochwaldiger Krümmung“ hat die persönliche Idylle „[r]ings mit Tapeten geschirmt, mit wärmenden Bohlen gepflastert“ ins Innen verlagert, während es gerade die neue Perspektive auf das Draußen ist, die ein Glück stiftet. Eingerichtetes Innen und die in sie gezauberte, doch zugleich ferne Natur fallen in der Stimmung und „Verschönerung“ der Wohnung zusammen und bilden ein intensiviertes Innen – ein Dazwischen in der Brechung des Lichts im Fenster. Hier kann Natur genossen werden, fern von ihren Gefahren und Verlockungen.

Doch in den Stuben lauert, wie im Draußen, der Zerfall. Dies hat nachdrücklich Georg Lukács an den Novellen Theodor Storms konstatiert: „Tragödie und Idylle. Zwischen diesen beiden Extremen spielt sich jedes Schauspiel ab, das sich in Storms Welt ereignet“. Denn die Dialektik von „absolute[r] Unsicherheit des Lebens in allen Äußerlichkeiten“ und „unerschütterliche[r] Festigkeit“ ist nicht einseitig aufzulösen.⁴²

Die Stimmung der Idyllen Storms ist der seiner Tragödien verwandt [...]. So ist es selbst bei den einfachsten kleinsten Intérieurs, bei den kleinen Bildern, welche nichts anderes geben, als die intime, feine Stimmung der alten Möbel einer alten Stube, wo die Erzählung lange verklungener Geschichten das kaum hörbare Thema dieser Variationen ist, und der Zweck des Ganzen nichts anderes, als das der Atmosphäre der einfachen Stube sinnlich und wahrnehmbar werden. Denn überall ist es die selbe Grundstimmung: das Gefühl des organischen Wachstums, das Gefühl der natürlichen Verzahnung der Dinge, des Sich-Abfindens mit der Notwendigkeit der Bewegung, die aus den Wechselwirkungen entstehen [...].⁴³

Diese längst vergangenen Erzählungen, die, aufgespeichert in den ‚kleinen Bildern‘, die das Interieur darstellt, wieder erklingen, wird von Philipp Theison als „möblierte[s] Erzählen“ beschrieben, das sich als ein Gefüge von Rahmen- und Binnenerzählungen ausdifferenziert. Zum Idyll wird diese Struktur, indem „das voneinander Getrennte – vorzugsweise das Verstorbene und das Lebende – ungebrochen eins ist“.⁴⁴ Der Rückbezug auf das Einfache in seiner ‚unerschütterlichen Festigkeit‘ in dem Getrenntes ‚ungebrochen eins ist‘, ist auch als ein Stillstellen zeitlich-geschichtlicher Dynamik in gleichzeitiger Korrelation zu längst Vergangenen zu verstehen. Dass am Beginn jeder

⁴⁰ Voß 1807, 119–120.

⁴¹ Bloch 1968, 39.

⁴² Lukács 1911, 153–154

⁴³ Lukács 1911, 151.

⁴⁴ Theison 2017, 167.

Sehnsucht nach einem ursprünglichen Idyll, der „Sage von einem goldenen Zeitalter“ in der Geistesgeschichte, „vor allem der der Bibel [...], ein Paradiesgarten, das verlorene Eden“ stand, wie Bloch meint,⁴⁵ mag das mythische Rudiment der Vorstellung von Naturversöhnung betonen. Das urgeschichtliche Sein im Garten Eden kann als mythisches Sein im Einklang von Geist und Natur verstanden werden. Der Sündenfall entreißt den Menschen diesem ursprünglichen Sein. Dies kann mit dem oben skizzierten Verhältnis der Idylle in ihrer Radikalisierung zur Idee der Ursprünglichkeit folgendermaßen pointiert werden: Ist die wiederhergestellte Einheit eines nicht nur geschichtlich, sondern durch Geschichte Getrennten idyllisch zu nennen, dann soll im Interieur Natur und Geist, Ursprung und Geschichte „als kaum hörbare[s] Thema“ versöhnt sein – die augenblicklich wiederhergestellte wahre Natur vor der Entfremdung, die durch die Geschichte gegangen sich nun als geschichtliche Gegenwart dieses einst Verlorenen zeigt. Mögen es im idyllischen Garten das stimmungsvolle Zusammentreffen des Menschen mit sich selbst und Flora und Fauna sein, die ein ‚Wunschbild‘ nach einem Zurück zur Ursprünglichkeit formieren, sind es im Interieur die Dinge, die, gestiftet durch das spezifische Zusammenspiel von Innen und Außen, Verlorenes, längst Verklungenes in der Geschichte zur Sprache bringen und damit die Idee einer erst zu erreichenden ‚Ursprünglichkeit‘, einer in gesellschaftlicher Gegenwart, geltend machen:⁴⁶ Kein ursprüngliches Leben in der Natur wird angestrebt, sondern vielmehr eine Versöhnung mit sich selbst im neuen Biotop des Historischen.

Was die Dinge des Interieur bei Storm ausstellen, ist mehr als sie faktisch scheinen. In ihnen sind Tragödien aufgespeichert und werden durch eine eigentümliche Poetik von Erzählstrukturen beredt. Ihr Ausdruck, das Beredtwerden ihrer Vergänglichkeit, affiziert auch das Bewusstsein des individuellen Lebens im Interieur insofern, dass es selbst zeitlich und damit im Verschwinden begriffen ist. Obwohl das zwanghaft zu bändigende Draußen als ‚Uneigentlichkeit‘ bestimmt wird, hält es im privaten Asyl der Wohnung Einzug:⁴⁷ ob als gesellschaftliche Objektivität oder als Todverfallenheit der Natur. Sei es der singuläre physiologische Verfall oder der phylogenetische der ganzen Institution Familie, „das historische Empfinden gibt allen Dingen nicht nur die Schönheit des blumenhaft Gewachsenen, sondern auch die trauerlosen, melancholischen Reflexe der unentrinnbaren Gesetzmäßigkeit des Vergehens und des Welkens.“⁴⁸ So lässt sich das Interieur mit Lukács als „formale[]“ Idylle bezeichnen,⁴⁹ indem es ein Wunschbild bildet, welches das als tragisch zu bezeichnende, vielleicht mythisch-schicksalsverfallene ‚Draußen‘, einerseits zu bändigen sich anschickt, und andererseits, von dem begrenzten Innenraum aus, diese Tragödie im Draußen beobachtend sich selbst entrückt meint. Doch das Dazwischensein ist nicht hermetisch. Das Innen kann potenziell jederzeit von seinem mythischen Schicksal eingeholt werden.⁵⁰

Gewitterwolken türmen sich [...] über den Häuptern der Menschen, und [...] jene [erwarten] mit der selben Empfindung den Donnerschlag; nur daß in dem einen Falle der Blitz einschlägt, in dem anderen nicht. Das Glück kommt ebenso von außen wie das Unglück; es kommt von irgendwoher und tritt dort ein, wo Seelen wohnen, bei

⁴⁵ Bloch 1968, 40.

⁴⁶ Schneiders (2017, 14ff.) Feststellung, dass die bürgerliche Idyllik des 19. Jahrhunderts sich in der Nachfolge respektive „Erneuerung ihres antiken (besonders theokritischen) Ursprungs“ versteht, mag diese Tendenz zur Ursprünglichkeit in gattungsgeschichtlicher Perspektive unterstreichen.

⁴⁷ Vgl. hierzu auch Baudelaires *La chambre double* aus *Spleen de Paris* (1985, 126–131).

⁴⁸ Lukács 1911, 152.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Seeber (1986, 9) betont „den flüchtigen und bedrohlichen Charakter der Idylle“ im 19. Jahrhundert.

denen es ein schönes Heim finden kann. Doch es klopft dort an, wo es ihm beliebt, und nach freier Laune wählt es unter den Würdigen die aus, bei denen es einkehren will. In diesen Idyllen lebt also wie in den Tragödien die Empfindung des Schicksalsgewollten. Manchmal trübt garnichts die Melodie des idyllischen Glückes, und nur in der passiven Hingabe, mit der sich die Menschen von den Wellen des Glückes wiegen lassen, klingt die Stimmung des Schicksalhaften der tragischen Fälle an [...].⁵¹

Was Lukács hier an Storms Novellen konstatiert, gibt dem Interieur als Idylle im 19. Jahrhundert nähere Bestimmung hinsichtlich seiner ästhetische Form. Was er hier mit einer Terminologie der Naturgewalten und des Schicksals anspricht, bildet nicht nur mit den im Inneren des Interieurs lebenden „Seelen“ die Konfiguration von Innen und Außen, sondern kann auch als eine von Disparatem beschrieben werden: als ein „Denkbild[]“.⁵² So können das Idyllische und das Interieur, wenn ihr jeweiliges „Strukturschema“ als „Kontrast zwischen der begrenzten Situation, in der das Subjekt sich befindet, und seiner ausgreifenden Reflexion, welche das Ganze des Lebens, und zwar vor allem Schmerz, Verlust, die Ambivalenz der Natur, umkreist“ begriffen wird,⁵³ vielleicht gerade trotz der etymologischen Ungenauigkeiten einer solchen Herleitung vom griechischen εἰδύλλιον (Bildchen, kleines Gedicht) als komprimierte poetische Gestalt eines Ganzen gelten:⁵⁴ Als das Dazwischensein der Existenz zwischen ihrer real-historischen Situierung und ihrem mythischen Urbild in der Ausbildung der ästhetischen Form. Vor diesem Hintergrund lassen sich die Beobachtungen Adornos an Kierkegaard genauer fassen.

Im Zentrum der philosophischen Konstruktion des frühen Kierkegaard vollends erscheinen Bilder von Innenräumen, die wohl aus Philosophie, aus der Schicht der Subjekt-Objekt-Relation im Werke selber erzeugt sind, über diese aber hinausdeuten kraft der Dinge, die sie festhalten. Wie im metaphorischen Intérieur die Intentionen von Kierkegaards Philosophie sich verschränken, so ist zugleich das Intérieur der reale Raum, der ihre Kategorien aus sich entläßt. [...] Das Bild des Intérieurs zieht darum alle Philosophie Kierkegaards in seine Perspektive hinein, weil in ihm die Momente uralter und beharrender Natur aus dessen Lehre unvermittelt sich darstellen als solcher der geschichtlichen Konstellation, die über ihn waltet. (KÄ, 62–63)

Das, was das Denken Kierkegaards auszeichnet, die lebendige Existenz in philosophisch-literarischer Form zu verhandeln, ist von der Idee „besessen“, die „er gedanklich nicht realisieren“ konnte:⁵⁵ dass „die Existenz längere und tiefere Bedeutung haben muß als die paar Jahre, in denen man sich selbst vergißt gegenüber dem Studium des Systems.“⁵⁶ Ist die Existenz *movens* des Denkens, dann wird sie in ihrer Dialektik von mythischem Heilsversprechen und geschichtliche-höllischer Gegenwart zu einer disparaten Einheit: Die Form zeigt sich als „sedimentierter Inhalt“.⁵⁷

Adornos Lektüre ist, wie oben bereits angeführt, maßgeblich von Benjamin geleitet. Ein entscheidendes Charakteristikum, welches das *Trauerspielbuch* am Barock beobachtet, ist seine objektive Grundaffektiertheit der Melancholie, die ein Fehlen des direkten Objekts der Trauer ausdrückt.⁵⁸ So wird die Melancholie zum Ausdruck

⁵¹ Lukács 1911, 153.

⁵² Böschenstein 2000, 131

⁵³ Böschenstein 2000, 133.

⁵⁴ Vgl. zu den Problemen einer etymologischen Herleitung: Böschenstein-Schäfer 1977, 2–4.

⁵⁵ Lehmann 1995, 11.

⁵⁶ Kierkegaard 1957, 243.

⁵⁷ Adorno 1970, 15.

⁵⁸ Benjamin bezieht sich offensichtlich auf Freuds Abhandlung *Trauer und Melancholie* (1989).

dieses Fehlens, zur „offene[n] Wunde“⁵⁹ und zugleich zu der protestierenden Klage dagegen.⁶⁰ Modus ihrer Durchführung wird die allegorische Sprache. Denn die barocke Dichtung kann das radikal ‚Andere‘ der zum Tode verfallenen Weltlichkeit nur ausdrücken, indem „der Gegenstand unterm Blick der Melancholie [...] das Leben von ihm abfließen [lässt]“, wodurch „er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück[bleibt]“.⁶¹ So finden sie Einzug in das „gewaltige Divertissement“ der barocken Bilderwelt,⁶² die der melancholische Blick erforscht. Die Allegorie bei Benjamins zeigt sich als Einheit einer Disparatheit: Sie bezeichnet nicht nur „genau das Nichtsein dessen, was sie vorstell[t]“,⁶³ sondern die Diskrepanz beider zwischen figürlicher und diskursiver Bedeutung. Doch ist das Allegorische ein gewaltiges Divertissement, dann erhalten die toten Dinge nicht aus sich selbst heraus ihre Bedeutung, sondern durch ihre Darstellung, ihre Konstellation. Eine solche erkennt Adorno in der Metaphorik des Interieurs, wie sie sich in Kierkegaards Werk zur Geltung bringt. Denn nicht nur teilt Kierkegaards Interieur mit dem Barock „die verschlossene Immanenz“ des Daseins, sondern auch „die Beschwörung entsunkener Seinsgehalte durch Allegorie“ (KÄ, 91). Wie in barocker Dichtung ist auch bei Kierkegaard, wie Adorno bemerkt, „die Fülle der göttlichen Wahrheit“ und damit auch der Sinn von Sein „für die Kreatur verstellt“ (KÄ, 39). Daher die „Schwermut“ oder Melancholie: „Sie gehört zum Intérieur, an welches ‚Stimmung‘: die Konstellation der Sachgehalte sie bindet.“ (KÄ, 87)

Ist das Interieur im Benjamin’schen Sinne als eine Allegorie anzusehen, dann sind in ihr Mensch und Dinge geradezu durch ihr ‚Dazwischen-Sein‘ bestimmt. Mythische Heteronomie und imaginierte Geborgenheit treffen in geschichtlicher Situation zusammen und entlassen ein Unabgeholtenes der mythischen Verheißung im ‚Jetzt‘. Kommt es in ihm zum „idyllischen Stillstand“, der den „Index einer geschichtlichen Dialektik“ in sich trägt,⁶⁴ so kann das idyllische Interieur als „ästhetische Vergegenwärtigung“⁶⁵ eines vergangenen, Zustandes unter den Prämissen seiner gegenwärtigen Voraussetzungen und gleichzeitiger Unerreichbarkeit gelten. Ist für Kierkegaard das Selbst in der Verzweiflung der ewigen Hölle gleich, dann vermag vielleicht nur der Rückzug in die imaginierte ‚Eigentlichkeit‘ des idyllischen Interieurs diese zu lindern. Doch gerade hier setzt auch seine formspezifische Kritik an. Hier wird das Interieur selbst zum Ort einer Höllenwanderung.

Kierkegaards Idylle: Gebrochene Versöhnung

In der Erzählung *Johannes Climacus oder De omnibus dubitandum est* beginnt die Wanderung bereits im Kindesalter:

Sein Zuhause bot nicht viele Zerstreuungen, und da er so gut wie niemals herauskam, wurde er es früh gewohnt, sich mit sich selber zu beschäftigen und mit seinen eigenen Gedanken. Sein Vater war ein sehr strenger Mann, dem Anschein nach trocken und prosaisch, indessen er unter dieser Friesjacke eine glühende Einbildungskraft

⁵⁹ Freud 1989, 206.

⁶⁰ „Denn die tiefer Schürfenden sahen sich in das Dasein als in ein Trümmerfeld halber, unechter Handlungen hineingestellt. Dagegen schlug das Leben selbst aus. [...] Tief erfaßt es ein Grauen bei dem Gedanken, so könne sich das ganze Dasein abspielen.“ (Benjamin 1974, 318)

⁶¹ Benjamin 1974, 359.

⁶² Benjamin 1974, 361.

⁶³ Benjamin 1974, 406.

⁶⁴ Kaiser 1977, 36.

⁶⁵ Wedewer 1986, 140.

verbarg, die auch sein hohes Alter nicht abzustumpfen vermochte. Wenn Johannes zuweilen um Erlaubnis bat, ausgehen zu dürfen, wurde er zumeist abschlägig beschieden; wohingegen der Vater gelegentlich zum Entgelt ihm vorschlug, an seiner Hand die Diele auf und nieder zu spazieren. Dies war beim ersten Augenschein ein dürftiger Ersatz, und doch ging es damit ebenso wie mit der Friesjacke, er barg etwas ganz anderes in sich. Der Vorschlag ward angenommen, und es wurde Johannes ganz überlassen zu bestimmen, wo es hingehen sollte. Sie gingen dann aus dem Tore, zu einem naheliegenden Lustschlößchen, oder hinaus zum Uferstrand, oder umher in den Straßen, alles gemäß dem wie Johannes es wollte; denn der Vater vermochte alles. Während sie so die Diele auf und nieder gingen, erzählte der Vater alles, was sie sahen; sie grüßten die Vorübergehenden, Wagen ratterten an ihnen vorüber und übertäubten die Stimme des Vaters; die Früchte der Kuchenfrau waren einladender denn je. [...] [W]ar der Weg Johannes fremd, so legte er sich auf Vermutungen, indessen des Vaters allmächtige Einbildungskraft imstande war, alles zu gestalten, jeglichen kindlichen Wunsch als Einschlag zu verwenden in dem Drama, das vor sich ging. Für Johannes war es, als entstünde die Welt mitten unter dem Gespräche, als wäre der Vater der Herrgott und er selber sein Liebling [...].⁶⁶

Hier geht der kindliche Flaneur, geschützt von der Außenwelt und doch fähig, all ihre Genüsse zu empfinden, im Zimmer spazieren: Ein wahrhaftes ‚Vollglück in der Beschränkung‘, ein phantasievoller Gang, der die Welt in neuer Blüte entstehen lässt und zugleich die Dinge in der Wohnung als etwas ganz anderes vor Augen stellt. Das Draußen wird als eine verheißungsvolle Welt herbeifantasiert. Wie die Friesjacke des Vaters etwas ganz anderes in sich birgt, als sie scheint, so auch die geschichtliche Wirklichkeit selbst. Die Idylle der Kindheit lässt die Welt in bunten Farben entstehen. Doch diese ist selbst nur Schein im Interieur („die Früchte der Kuchenfrau waren einladender denn je“), denn das kindliche Wünschen ins romantische Land, das hier einen idyllischen Spaziergang durch die Kleinstadt imaginiert, entspricht nicht der Welt, wie sie Kierkegaard selbst erfährt. Sein Werk ist, wie seine Interieur-Szenen, durchzogen von Schwermut und beißender theologisch motivierter Kritik am Höllencharakter seiner Zeit, die sich gar als der anti-demokratischen Reaktion verpflichtet lesen lassen: „Eine Volksregierung“ sei „das wahre Bild von der Hölle“, betont er.⁶⁷ Dass die sozial-ökonomischen Verhältnisse und Lebensbedingungen der Arbeiterschaft ihn wenig bis gar nicht interessierten und er den Demokratiebewegungen seiner Zeit so ablehnend gegenüberstand, muss zunächst verwundern. Beim genaueren Hinsehen lässt sich jedoch die Rede von der Hölle auf Erden näher präzisieren. Für Kierkegaard hat es seine Gültigkeit, dass „in Beziehung auf alle zeitlichen, weltlichen, irdischen Zwecke“ die „Menge“ als „Instanz“ gilt. Doch widerspricht er dem nachdrücklich, hinsichtlich der alles entscheidenden Kategorie der einzelnen Existenz –, d.h., dass „ethisch-religiös betrachtet die Menge die Unwahrheit ist, wenn sie gelten soll als die Instanz für das, was ‚Wahrheit‘ ist.“ (S, 99) Seine Kritik zeichnet sich vor allem durch ein feinfühliges Gespür für die im neunzehnten Jahrhundert aufkeimenden und sich durchsetzenden Massenbewegungen und dem damit verbundenen Denken aus.⁶⁸ So schaffe die zeitgenössische Betrachtung „Gott ab und die Ewigkeit und die Verwandtschaft des ‚Menschen‘ mit der Gottheit.“ Doch gerade hiermit falle sie ins „alte Heidnische“, Mythische zurück: „Mensch

⁶⁶ Kierkegaard 1952a, 113–114.

⁶⁷ Kierkegaard, zitiert nach Garff 2005, 562.

⁶⁸ Vgl. hierzu auch Eusterschule (2021, 84): „Kierkegaard has no primary socio-critical concern. But the invectives against the conventions of the bourgeoisie, the strategies of escape through business and routines, and finally the doctrinaire paralysis of Christianity [...]. Implicitly, this is always a critique of socio-historical realities.“

sein heiÙe als Exemplar einem verstandesbegabten Geschlechte zugehören, so [...] , daÙ es bloÙ Exemplare, keine Individuen gibt.“ (S, 100) Denn für Kierkegaard ist Individualität, wahre Subjektivität, nur durch die Singularität vor Gott verbürgt – wird dieses Verhältnis getilgt, dann bleiben nur noch schicksalsverfallene Figuren zurück. So wird auch für ihn die moderne Massengesellschaft, mit Anonymität und Presse, zur mythisch-heteronomen Macht, indem sie „herrisch über den Einzelnen hinwegsieht als über den Schwachen und Ohnmächtigen, zeitlich-weltlich über die ewige Wahrheit hinwegsieht: den Einzelnen.“ (S, 106) Denn gleich der Ware ist die mythische Macht der Menge – ihr Wahrheitsanspruch unter Einbezug der gleichzeitigen Austauschbarkeit jedes ihrer Glieder – nur Schein, der aber in seiner Institutionalisierung durchaus wahr wird, als die faktisch herrschende Gewalt, die sich in der Menge am Einzelnen durchsetzt. Sie ist Ausdruck einer Welt, in der das „Numerische“ gilt (ebd.). Was Kierkegaards Werk auszeichnet ist, dass er versucht, die für ihn entscheidende Kategorie des einzelnen Selbst inmitten der sich entwickelnden Massengesellschaft des Hochkapitalismus denkbar zu machen. Erst hierdurch scheint die Frage nach der Existenz auf; die Prekarität des einzelnen Daseins wird ‚sichtbar‘ und gibt so erst den Blick frei auf ein ‚Mehr‘ der bloÙen Immanenz.

Was hier *direkt* zur Sprache gebracht wird, ist, trotz des generellen Anspruchs ein „Korrektiv“ gegen das „Bestehende“ zu sein (S, 14), in vielen Schriften Kierkegaards seltsam unter der Oberfläche schlummernd.⁶⁹ Dies mag darin begründet sein, dass die hier von Kierkegaard vorgetragene Kritik eine aus christlichem Standpunkt ist, die wohl immanent verfährt, doch nur insofern als die Masse, die ihm hier vor Augen steht, sich als christlich versteht. Seine Kritik in den ästhetischen Schriften lässt sich so eher als eine *indirekte* verstehen:⁷⁰ als eine immanente Kritik des Scheins selbst, die einerseits den Schein als Illusion sichtbar macht, doch zugleich einen hierin aufgespeicherten Wahrheitsschein der spezifisch ästhetischen Form zur Geltung bringt.⁷¹ Sie tut es, indem die ästhetische Form den Dingen dahin folgt, wo sie in der Dialektik von mythischer und geschichtlicher Bestimmtheit hinwollen.

Wird der Rückzugsort der Menschen in die Idylle der eigenen Wohnung zum Schutzort vor der mythischen Macht im Draußen, so kann sich hier nicht nur eine „Radikalisierung der Idylle zur Ursprünglichkeit“ abzeichnen, sondern auch die Frage „nach der Identität – im allgemeinen wie im besonderen der Frage nach Identität in komplexen Gesellschaften“.⁷² Wie oben mit Schneider erläutert, wird das Innen, welches das Interieur auch symbolisieren mag, zum Ort einer wohl geschichtlich gewordenen, aber (quasi-)natürlichen ‚Eigentlichkeit‘. Somit wird es mythisch, zum Ort eines ursprünglichen, nicht-entfremdeten Daseins jenseits von Geschichte: einem möblierten Garten Eden in Gottes SchoÙ, und mit ihm zur Vorstellung einer nicht-entfremdeten Individualität. Wenn das idyllische Interieur als Imagination eines Ortes, an dem die Zeit stillsteht, gelten kann und an dem nicht-entfremdetes, wahres Menschsein realisiert ist, dann wird dies von Kierkegaard in der *Wiederholung* karikiert. So ist das Umstellen der Möbel im Zuhause, das der Diener während der Abwesenheit des Privatiers vollzog, Anlass für eine Reflexion über menschliche Endlichkeit.

⁶⁹ Vgl. hierzu auch Wesche 2003, 21.

⁷⁰ In der Selbstauskunft beschreibt er die indirekte Mitteilung als „*hineintäuschen in das Wahre*“ (S, 6). Vgl.: auch Kierkegaard 1967b, 64ff.; Pattison 1999; Schwab 2012.

⁷¹ Theunissen (1993, 56ff.) bezeichnet mit Blick auf die Verzweiflungsanalyse Kierkegaards Kritik als transzendierende. Zu Kritik bei Kierkegaard generell vgl. Wesche 2017.

⁷² Wedewer 1986, 144.

Fahr hin! Du Waldesschönheit; als ich dich sehen wollte, warst du verwelkt. Fahr hin! Du eilender Fluß! Der einzige, der da weiß, was er will; denn du willst nichts als rinnen, im Meer dich verlieren, das niemals voll wird. Fahre fort, du Schauspiel des Lebens, das keiner eine Komödie, keiner eine Tragödie nenne, denn keiner sah das Ende! Fahre fort, du Schauspiel des Daseins, in dem das Leben nicht zurückgegeben wird, so wenig wie das Geld! Warum ist nie jemand zurückgekehrt von den Toten? Weil das Leben nicht zu fesseln weiß, wie der Tod es weiß, weil das Leben nicht die Überredungskunst besitzt, die der Tod hat. [...] Es ging einige Zeit hin; mein Diener hatte als eine häusliche Eva wieder gut gemacht, was er zuvor verschuldet. Eine monotone und einförmige Ordnung war hergestellt in meiner ganzen Haushaltung. Alles, was nicht gehen konnte, – es stand an seinem bestimmten Platz, und was da gehen konnte, das ging seinen vorgeschriebenen Gang: meine Stubenuhr, mein Diener und ich selber, der mit abgemessenen Schritten die Dielen auf und niederging. (W, 50–51)

Nur die Herstellung einer Monotonie, vermag das Interieur als idyllischen Ort zu gewähren; zerbricht diese Ordnung, tritt die Welt- und Todesverfallenheit ins Bewusstsein. Doch „[so]bald das Bewußtsein hinzutritt“, zeigt sich, „daß diese Luftspiegelungen doch nicht die Idee gewesen sind. Sofern nun nach dem Erwachen des Bewußtsein die Phantasie sich wieder nach diesen Träumen zurücksehnt, tritt *das Mythische in neuer Gestalt* hervor, nämlich *als Bild*.“ (BI, 104) Was Kierkegaard hier über das Verhältnis von Mythos und Dialektik in den platonischen Dialogen schreibt, gibt dem Interieur als Idylle bei ihm nähere Bestimmtheit. Insofern das scheinbar veröhnte Toben draußen (Masse) wie innen (Verzweiflung) nicht Idee, sondern nur ihr „Abbild“ ist (ebd.), d.h. geschichtlich-mythisch sedimentiert, dann treffen menschliches Bedürfnis, gesellschaftliche Situation und Idee aufeinander. Und zwar, indem das „Mythische in das Dialektische mit hineingenommen ist“ (ebd.): im Bild. Die oben zitierte kindlich-phantasievolle Wanderung in der Wohnung greift dies auf. Denn nicht nur ist die ganze Szene Bild eines Zusammentreffens von mythisch-ursprünglicher Geborgenheit („Für Johannes war es, als entstände die Welt mitten unter dem Gespräche, als wäre der Vater der Herrgott und er selber sein Liebling“) und geschichtlicher Situation (das Zuhause im Bürgertum des 19. Jahrhunderts). Das Geschilderte wird auch durch den Konjunktiv in der Charakteristik als kindliches Wunschbild unterstrichen und bietet hiermit die Orientierung an einen Wahrheitsbegriff, der das Zuhause nicht in seiner rein materiellen, immanent-weltlichen Gestalt bestehen lassen mag. Ebenso, wie er es für Platon konstatiert, wird das mythische Urbild in der Dialektik beherrscht: Denn nur durch das Offenlegen ihrer beidseitigen Durchdringung stellt es sich als ein Ineinander von beidem dar und wird kritisierbar.⁷³

Kann, mit Blick auf das oben beschriebene Wandern im Zimmer als dem geschichtlich-weltlichen Zuhause des ontogenetischen Menschen, die Kindheit in geborgener Familie als Idylle gelten, dann ist ihr phylogenetisches Urbild die Geborgenheit im Schoße der Natur. Ihr mythisches Vorbild mag der Garten Eden sein. Wohl ist das, „was Gott haben will [...] *Ursprünglichkeit*“,⁷⁴ doch diese ist, wie Adorno zu Kierkegaard bemerkt, dem geschichtlichen Menschen „verstellt“ (KÄ, 132). Was Kierkegaard bleibt, ist nur der erzählte Mythos des Sündenfalls der *Genesis*.⁷⁵ Die-

⁷³ Wesche (2017, 62) spricht diesbezüglich von Kierkegaards Kritikmodus als „zweiter Ordnung“. Eusterschulte (2021, 91ff.) weist auf Kierkegaards Aufnahme der frühromantischen Konzeptionen der poetischen Kritik, die er gegen zeitgenössische Ansichten des Poetischen wendet, hin.

⁷⁴ Kierkegaard 1974, 183

⁷⁵ Kierkegaard positioniert sich in der *Angst-Abhandlung* gegen zeitgenössische Ansätze (er denkt hierbei wohl besonders an Hegel [vgl. 1986b, 86–91; §24, Zusatz 3] und den dänischen Hegelianismus) die Sündenfall-Erzählung als „Mythus des Verstandes“ zu bezeichnen und sie damit als „Geschwätz“ abzu-

se wird von ihm anhand Adams Sünde im *Begriff Angst* einer „höchst eigenwilligen Deutung“⁷⁶ unterzogen. In Übereinstimmung mit der biblischen Erzählung bestimmt er den Stand der Unschuld als „Unwissenheit“: In ihr ist „der Mensch nicht als Geist bestimmt, sondern in unmittelbarer Einheit mit seiner Natürlichkeit“ (BA, 39). Doch diese Einheit ist trügerisch. Nicht die Schlange verführt Eva (und indirekt Adam) zur Übertretung des göttlichen Verbots, sondern der Mensch sich selbst. Zwar ist im Zustand der Unschuld „Friede und Ruhe“, doch der Geist ist bereits latent anwesend, „träumend im Menschen“. „Da ist zu gleicher Zeit noch etwas anderes“, welches den Menschen im Stand der Unschuld in Unruhe versetzt: „Nichts. Aber welche Wirkung hat Nichts? Es gebiert Angst. Das ist die tiefe Heimlichkeit der Unschuld: Sie ist zugleich Angst.“ (Ebd.) So ist, da die Angst, im Gegensatz zur Furcht, als geistige Bestimmung begriffen wird (BA, 40), im Naturzustand bereits der Geist als dem anderen der Natur anwesend. Zu seinem Erwachen bedurfte es nur „ein[es] Wort[es]“.

Verstehen kann die Unschuld dies Wort natürlich nicht [sie ist schließlich Unwissenheit], aber die Angst hat gleichsam ihre erste Beute gehascht, anstelle des Nichts hat sie ein rätselhaftes Wort bekommen. Wenn es somit in der Genesis heißt, daß Gott zu Adam sprach: ‚allein von dem Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen sollst du nicht essen‘, so versteht es sich ja von selbst, daß Adam dies Wort eigentlich nicht verstanden hat; denn wie sollte er wohl den Unterschied von Gut und Böse verstehen, da diese Unterscheidung doch erst mit dem Genuß sich einstellte. (BA, 42)

Was Kierkegaard am Sündenfall-Mythos, dem Ausgang des Menschen aus seiner versöhnten Idylle von Mensch und Natur, expliziert, ist nicht nur die menschliche Grundbestimmung der Freiheit, d.h. der ängstigenden Möglichkeit zu ‚Können‘, sondern auch indirekt den Trug, dass im Garten Eden Versöhnung verwirklicht war. Würde der Geist nicht aufbegehren wollen, könnte Adam schließlich gar nicht sündigen.⁷⁷ Was nun für Adam gilt, gilt für jeden Menschen. Für Kierkegaard ist das, was dort verhandelt wird, nicht nur anthropologische Grundbestimmung des Menschseins, sondern Sünden und Menschwerdung sind analoge Bestimmungen und der Mensch *a priori* schuldig. Die Angst, dieses unbestimmte, ganz abstrakte ‚Können‘, konstituiert ferner die Individualität. „Sünde und Schuld setzt eben den Einzelnen als den Einzelnen.“ (BA, 100) Dass Kierkegaard hiermit indirekt sagt, dass die „Auflösung aller individuellen Schuld in ein abstrakt Allgemeines“, ob in gesellschaftlicher Institution oder durch psychologische Affektbeherrschung, wie bspw. durch den Rückzug in das bürgerliche Idyll, „den Einzelnen vielleicht entlasten mag, aber *als Einzelnen* zum Verschwinden bringt“,⁷⁸ hat Liessmann hervorgehoben. Worauf es hier ankommt, ist, dass Kierkegaard die Angst als Grundaffektivität des Menschseins bestimmt, da sie die Möglichkeit des Könnens, der Freiheit und Individualität impliziert. Hierdurch erteilt er jeder Weltflucht und imaginärem Rückzug ins Idyllische Innen eine Absage. Die gewollte Ursprünglichkeit ist erst eine – durch Geschichte – zu erreichende. Ein Zurück zur gewollten Natürlichkeit wäre nichts anderes als die Wiederholung des Immer-Gleichen, das mit dem Sündenfall Adams seinen Anfang nahm. Nicht die Immanenz des Daseins oder ein Zurück zur idyllischen Natur kann die Schuld tilgen. „Erst in dem Au-

wehren (BA, 29–32). Zum Verhältnis von Mythos und Dogma vgl. Blumenberg 2006 239ff.; Blumenberg 1971. Zum Verhältnis von Kierkegaards Sündenfall-Deutung zu Schellings *Freiheitsschrift*: Vgl. Hühn 2009.

⁷⁶ Liessmann 1993, 87.

⁷⁷ Vgl. hierzu Liessmann (1993, 91) „Das Verbot weckt nicht, wie eine Trivialpsychologie es nahelegt, die Lust, es zu übertreten, sondern das Verbot signalisiert die Vorerst noch abstrakte Möglichkeit, überhaupt etwas zu können.“

⁷⁸ Liessmann 1993, 97.

genblick, da die Erlösung wirklich gesetzt ist, erst dann ist diese Angst überwunden.“ (BA, 52) Kierkegaards Lesart des Mythos der Genesis kann in dieser Pointierung als das Gewahren einer menschlichen Selbst- und Weltverständigung gelesen werden, die sich in ihm manifestiert: einem Bedürfnis nach ‚mehr‘, der Sehnsucht nach der verlorenen Versöhnung. Doch auch – dies mag Kierkegaards Lektüre zeigen – stellt der Mythos das Trügende der eigenen Konzeption aus, indem er das Versprechen einer Ursprünglichkeit nicht als verloren, sondern, zumindest in Kierkegaards Interpretation, als ausstehend präsentiert. In seiner Dissertation greift Kierkegaard dieses Verhältnis von Ursprünglichkeit und Geschichte auf:

Die Begriffe haben nämlich ebenso wie die Individuen ihre Geschichte und vermögen es ebenso wie diese der Gewalt der Zeit zu widerstehen, aber bei alledem und mit alledem behalten sie gleichwohl eine Art Heimweh nach ihrer Geburtsstätte. Ebenso wenig nun wie einerseits die Philosophie gleichgültig sein kann gegen diese spätere Geschichte des Begriffs, ebenso wenig kann sie bei seiner ersten, wenn auch noch so inhaltsreichen und interessanten Geschichte als solcher stehen bleiben. Die Philosophie heischt allzeit ein Mehr, heischt das Ewige, das Wahre [...] Sie verhält sich überhaupt zur Geschichte wie ein Beichtvater zu seinem Beichtkinde und muß daher ebenso wie dieser das feinfühlig spürsame Gehör haben für des Beichtenden Heimlichkeiten, ist alsdann aber auch imstande, nachdem sie die ganze Reihe der Bekenntnisse abgehört hat, letztere vor den Beichtenden hintreten zu lassen als ein Anderes. (Bl, 7–8)

Sein Schreiben wird in dieser Pointierung zum Versuch aus der beschränkten Situation des Menschen sich dieser ‚Ursprünglichkeit‘ zu nähern, und d.h. „Christ-Werden“, der ‚Einzelne‘ werden (S, 27). Modus dessen wird das „feinfühlig spürsame Gehör“ für des „Beichtenden Heimlichkeiten“, um zuletzt Geschichte und die Idee einer Heimstätte, als ihr ‚Anderes‘ zusammentreten zu lassen; und zwar im beherrschten Bild aus Mythischem und Geschichte. Ist „die beruhigte sichere Mitte [...], in welcher die meisten Menschen ihr Leben haben“ (ebd.) das Interieur, so verschränken sich hier exemplarisch die Extreme.

Keineswegs *prima philosophia*, sondern *secunda philosophia* will sein Denken sein, wie Kierkegaard Auskunft gibt. Während erstere „die wissenschaftliche Ganzheit“ darstellt, „die man die heidnische nennen könnte, deren Wesen die Immanenz ist, oder griechisch geredet die Erinnerung“ bildet, ist das „Wesen“ der zweiten „die Transzendenz oder die Wiederholung“ (BA, 19). In Kierkegaards Zuspitzung wird die ‚griechische Erinnerung‘ als der Immanenz verhaftet gedeutet. Weil alles, was erinnert werden kann, schon dagewesen ist und sich nur wiederholen kann, weist sie mythische Züge auf. Die *Wiederholung* hingegen ist in ihrem Bezug zu Ursprünglichkeit, die auch als mythisch zu bezeichnen wäre, auf die christliche Ewigkeit gerichtet; auf etwas, das nur im Kommen sein kann und sich nicht in geschichtlicher Situation zu sedimentieren vermag. Die Wiederholung ist das Ausstellen der „Kluft“ (BA, 15) zwischen Immanenz und Transzendenz, sie macht das Wiederholte zu „dem Neuen“ (W, 22).

Wie sich Kierkegaards wiederholendes Schreiben im Kontext von Idylle und Interieur, wie sie oben beschrieben wurde, poetisch ausdifferenziert,⁷⁹ soll nun abschließend anhand einiger Passagen aus den ‚ästhetischen‘ Schriften, d.h. denjenigen, die den Ästhetiker sphärenlogisch bestimmen, skizziert werden.⁸⁰

⁷⁹ Feger (2007, 573ff.) spricht von Kierkegaards „literarische[r] Wiederholung“.

⁸⁰ Vgl. hierzu: Deuser/Kleinert 2017. Zu Kierkegaards Eigenerklärung dieser Sphärenlogik vgl. S.

Das Interieur als Allegorie disparater Momente zwischen Immanenz und Transzendenz bei Kierkegaard zu beschreiben, meint, es als „Zwischenreich“ (KÄ, 40) bestimmen zu müssen. Doch gerade hier stößt jede Kierkegaard-Interpretation auf „eigentümliche Schwierigkeit[en]“. Denn ist das Interieur die „leibhafte imago“ von Kierkegaards Denken, dann hat „alles wirkliche Außen sich zum Punkt zusammengezogen“. Es „ist nicht im Nacheinander entfaltet, sondern ein vollkommenes Zugleich aller Momente“ (KÄ, 66). Fallen alle Momente „in einem Punkt, dem des ‚Existierens‘ zusammen[.]“, (ebd.) kann als dieser, in historischer Justierung, die scheinbare Immanenz des Interieurs gelten.⁸¹ So vermag nur der Wanderer im Zimmer diese auseinanderzulegen und in ihrer scheinbaren Harmonie als widersprüchliche Dissonanz zu erforschen. Dieser ist als Ästhetiker nicht nur in der Immanenz des eigenen Bewusstseins befangen, sondern auch das reale ‚Draußen‘ wird von ihm als das Immer-Gleiche empfunden. Doch es ist nicht nur der Ästhetiker, der schreibt, sondern die Darstellung der eigenen Existenz ist selbst ästhetisch zu nennen.⁸² Hierauf weist Kierkegaard selbst hin, wenn er auf die „absonderliche Verschmelzung des Religiösen und des Ästhetischen in [s]einem schriftstellerischen Werk“ aufmerksam macht (S, 31), und das heißt auf die spezifische Verbindung von ästhetischer Gestalt, menschlicher Selbst- und Weltverständigung und transzendenter Wahrheit. In den *Diapsalmata* heißt es:

Niemand kehrt von den Toten zurück, niemand ist in die Welt eingegangen außer mit Weinen, niemand fragt einen, ob man hinein will, niemand, ob man hinaus will.

Die Zeit vergeht, das Leben ist ein Strom, sprechen die Menschen usw. Ich kann davon nichts merken, die Zeit steht still, ich mit. Alle Pläne, die ich entwerfe, fliegen geradenwegs zu mir zurück, wenn ich speien will, spei ich mir selbst ins Angesicht. (EO, 27)

Daher verbleibt der Schwermütige im eigenen Zuhause. Konnte das kindliche Wünschen sich noch eine Wanderung ‚wie Glück‘ durch die Welt vom geschützten Innenraum aus imagieren, scheint dies dem Schwermütigen nicht mehr gewährt zu sein. Doch auch eingeschlossen im eigenen Selbstverhältnis („Wie ist das Leben so bedeutungslos und leer“, EO, 31), blüht die Phantasie. Entgegen des Kindes wird die Welt nicht verklärt hingestellt, sondern als mit Trauer durchzogen gezeigt. Der nun schwermütige Wanderer verlässt die Burg: als jagender Adler.

Mein Leid ist meine Ritterburg, die einem Adlerhorste gleich hoch auf Berges Spitze zwischen den Wolken liegt; niemand kann sie erstürmen. Von ihr stoße ich hernieder in die Wirklichkeit und packe meine Beute; jedoch bleibe ich nicht da unten, ich bringe meine Beute heim, und diese Beute ist ein Bild, das ich hineinwebe in die Tapeten meines Schlosses. Allda leb ich einem Toten gleich. Alles, was erlebt ist, tauche ich unter in die Taufe des Vergessens zum ewigen Leben der Erinnerung. Alles Endliche und Zufällige ist vergessen und getilgt. Da sitze ich als ein alter grauhaariger Mann in Gedanken und erkläre die Bilder mit leiser Stimme, beinahe flüsternd, und mir zur Seite sitzt ein Kind und hört mir zu, wiewohl es sich an alles erinnert, ehe denn ich es erzähle. (EO, 45–46)

⁸¹ So betont auch Eusterschulte (2021, 83) in Rekurs auf Adornos Kierkegaard-Lektüre, dass gerade im Interieur Außen und Innen komprimiert in ein Verhältnis gesetzt werden: „[T]he chamber scenes are not simply a refuge in the face of social alienation and massification, or an exclusion of real-world events under the illusion that one can withdraw into oneself unaffected by exterior influences. Indeed, the world is always inscribed in the *intérieur*.“

⁸² Dies ist auch der spezifische Zugang Adornos zu Kierkegaards Werk. Vgl. KÄ, 187.

Hat die Dissertation das philosophische Verfahren noch in der Metapher des Beichtvaters bestimmt, dann – fassen wir dies als poetologische Beschreibung – wird hier ein ‚er-innertes‘ Bild der Wirklichkeit erbeutet. Das Tilgen des „Endlichen und Zufälligen“ zum „ewigen Leben der Erinnerung“, korreliert mit Kierkegaards obiger Beschreibung der *prima philosophia*: Wird alles Endliche und Zufällige getilgt, bleibt nur das nackte Urbild, jenseits von Geschichte und Individualität zurück. Doch das Einweben in die Tapeten ist auch ein Konfigurieren dieser Bilder – und zwar im Innen des eigenen Leids. Einem „Toten gleich“ lebt der Jäger zwischen den ewigen Bildern und es bleibt zuletzt unklar, ob das Leid durch das Einweben dieser Bilder erwirkt wird oder es Auslöser der Jagd war. Entscheidend jedoch ist, dass der Jäger erst das Endliche und Zufällige tilgt, nachdem er seine Beute „heim“ gebracht und eine Erfahrung des Draußen gemacht hat. So treffen im Innen Geschichte und ewiges Urbild, ewige Immanenz und Hoffnung auf Transzendenz aufeinander. Denn, was der Akt des Tilgens offenbart, ist das Bild, wohl als ewiges, doch eingeschlossen in der Immanenz des eigenen Leids. Und mit ihm eingeschlossen sind es die Bilder selbst.

Gleichwohl das Kind, das zur Seite sitzt das sich an alles erinnert, die ewige Wiederkehr des Immergleichen in der weltlich-geschichtlichen Immanenz unterstreichen mag, geht von ihm auch eine Hoffnung aus. Es ist die Form des Menschseins, die den Bildern Leben einzuhauchen vermag, indem sie eine „Kategorie“ bewahrt:

Von [der] Kindheit her, als man noch solche ungeheuerlichen Kategorien hatte, daß einem jetzt darüber beinahe schwindelt, als man aus einem Stück Papier einen Mann und eine Frau ausschneidet, die in einem noch strengeren Sinne Mann und Frau überhaupt waren, als Adam und Eva es gewesen sind. (W, 31)⁸³

Was das Kind an den Bildern erfahren kann, ist gerade das konkrete Einzelne im Allgemeinen. Durch einen fantasievollen Blick, wie er dem kindlichen Wanderer im Zimmer eignet, der die Dinge als mehr als sie scheinen erkennt, wird Kierkegaards eigenes textuelles Verfahren zu einer „poetic procedure that transposes experience of reality into images that cover the space of consciousness like wallpaper“.⁸⁴

Auf andere Weise nähert sich paradigmatisch und textkonstitutiv der fiktive Herausgeber von *Entweder/Oder*, zu dessen erstem Teil die *Diapsalmata* gehören, dieser Thematik. Durch einen „unerwartete[n] Zufall“ (EO, 4) findet er in einem antiquarisch erworbenen Sekretär die Papiere von A und B, die das Werk selbst bilden, und gibt sie heraus. Denn auch wenn er „für dies Möbel keine Verwendung hatte“, „fesselte“ der Sekretär die „verliebten Augen“ des Betrachters beim „ersten Sehen“ (EO, 4–5). Ähnlich verhält es sich mit dem fiktiven Herausgeber der *Leidensgeschichte* Frater Taciturnus aus *Stadien auf des Lebens Weg*: Auch dieser entdeckt durch einen Zufall versteckte Papiere (diesmal jedoch, verstaut in einer Truhe, auf dem Grunde eines Sees). Während im ersten Fall die Papiere in das klassische Möbelstück des bürgerlichen Interieurs eingehüllt sind, dessen Geheimnis erst der Versuch der Zerstörung des Sekretärs preisgibt, so sind sie im Falle der *Leidensgeschichte* in mythisch-unberührte Natur versunken und werden geborgen.⁸⁵

⁸³ Darauf, dass die Kindheit bei Kierkegaard in gewisser Weise romantisch idealisiert erscheint, hat Eusterschulte (2021, 88) hingewiesen. Doch diese antizipiert keine „retrojected childlike felicity in terms of a mythological golden age. Rather, he focuses on the pre-conscious abilities of the child’s playful soul, which resurfaces in the psyche of the adult, i.e. a foreboding memory of past suffering or an intuition or sentiment of pain and loss that foreshadow a future.“ (Ebd.)

⁸⁴ Eusterschulte (2021, 89) spricht auch von „recurring patterns of pictorial writing“.

⁸⁵ Vgl. hierzu: „Ein Handbeil ward geholt. Mit ihm brachte ich dem Sekretär einen Grauen erregenden Schlag bei. Ob ich nun in meinem Zorn daneben geschlagen habe oder das Schubfach ebenso starrsinnig gewesen ist wie ich, die Wirkung war nicht die beabsichtigte. Das Schubfach war geschlossen ge-

Trotz der situativen Unterschiede ist es gerade das Heimbringen, das die in den Dingen hinterlassene Spur, die auch das singuläre Leben meint, dem Ausdruck freigibt. *Entweder/Oder* und die *Leidensgeschichte* respektive der *Stadien auf des Leben Weg* zeugen in ihrer Gesamtkonstruktion hiervon. So beschreibt Monrad in seiner Kierkegaard-Biografie zu Beginn des 20. Jahrhunderts eindringlich eine unheimliche Charakteristik, die von seiner „Stube“ ausgeht: Überall dort „findet sich bei Kierkegaard unleugbar etwas Eingeschlossenes; und es kommt uns in seiner ungeheuren Produktion eine Treibhausluft entgegen.“⁸⁶ Eingeschlossen scheint nicht nur, wie im Falle der *Diapsalmata*, der schwermütige Einzelne, sondern zugleich das heimgeholte Leben der Anderen, das gerade durch den kindlichen Blick, die „verliebten Augen“ (EO, 5), zu neuem Leben erweckt werden.

Man geht die Straße entlang, ein Haus sieht aus wie das andere, und allein der erprobte Beobachter ahnt es, daß es in diesem Hause da um die Mitternachtsstunde ganz anders aussieht, dann wandert da ein Unglücklicher umher, der keine Ruhe gefunden, er steigt die Treppen empor, seine Tritte hallen wider in der Stille der Nacht. Man geht auf der Straße aneinander vorüber, einer sieht aus wie der andre, und der andre ganz so wie jedermann, und allein der erfahrene Beobachter ahnt es, daß in diesem Kopf da zu allerinnerst ein Einlieger wohnt, der mit der Welt nichts zu schaffen hat, sondern allein mit stillem häuslichen Fleiße sein einsames Leben dahinlebt. (EO, 187)

Nur Schatten der realen Welt, eine Ahnung vermag der Wanderer als Beute heimzuholen. Von außen sieht eine wie die andere aus, die Allgemeinheit verdeckt die konkrete Singularität hinter den Häuserlandschaften. Als anwesend kann sie sich nur durch ein Wiederhallen der Schritte in der Nacht geltend machen. Nur „der erfahrene Beobachter,“ erahnt das Leben hinter der Fassade.

Die Eingliederung kann jedoch nicht ohne Rest gelingen: Weder in die eigene sprachliche Form noch ins literarische Bild des Zuhauses, der Bergung des ‚Anderen‘, wie es das Interieur meinen mag. Übrig bleibt an ihnen immerzu die konkrete einzelne Lebendigkeit der Existenz, das schier ungreifbare und doch allen gemeine ‚Andere‘ des eigenen Selbst, das sich nur in der wechselseitigen Reflexion preisgeben mag und zugleich den Raum mit Trauer durchflutet, die niemand gar wirklich zu begreifen mag. Auch deshalb wird das Interieur zum Ort des idyllischen Traums, einer Sehnsucht, das bereits wäre, was nicht ist.

Die Sonne scheint so schön und lieblich in mein Zimmer, im nächsten Zimmer steht das Fenster offen; auf der Straße ist alles stille, es ist Sonntag nachmittag, ich höre deutlich eine Lerche, die außen vor einem Fenster in einem der Nachbarhöfe trillert, außen vor jenem Fenster, wo das schöne Mädchen wohnt; weit fort aus einer fernen Straße höre ich einen Mann Krabben ausrufen; die Luft ist lau; gleichwohl ist die ganze Stadt wie ausgestorben. – Da denke ich an meine Jugend und an meine erste Liebe – als ich noch Sehnsucht hatte, jetzt sehne ich mich nur nach meiner ersten Sehnsucht. Was ist Jugend? Ein Traum. Was ist Liebe? Der Inhalt des Traums. (EO, 46)

wesen, und das Schubfach blieb geschlossen. Dagegen geschah etwas anderes. Ob mein Schlag gerade diese Stelle getroffen hat, oder ob die völlige Erschütterung in der gesamten Organisation des Sekretärs der Anlaß gewesen, ich weiß es nicht, aber das weiß ich, daß eine geheime Tür aufsprang, die ich zuvor nie bemerkt hatte.“ (EO, 6); sowie (SL, 199): „Ich zog an, da stieg aus der Tiefe eine Luftblase empor. [...] Wenn ich jetzt daran denke, jetzt, wo ich alles weiß, so begreife ich es, ich begreife, es war ein Seufzer von drunten her, ein Seufzer de profundis, ein Seufzer, daß ich dem Wasser seinen anvertrauten Schatz entwand, ein Seufzer aus dem verwunschenen See, ein Seufzer aus der verschlossenen Seele, der ich ihr Geheimnis entwand.“

⁸⁶ Monrad 1909, 30.

Alles *scheint* im Außen zu passieren, während nur Fetzen und der Schein der und des ‚Anderen‘ den Schwermütigen im Innen des Zimmers ereilt. Nur Abdrücke desjenigen, das man nicht selbst ist, zeichnen sich ab. Ähnlich der Stadt ist ihre vernehmbare Spur *wie* ausgestorben/tot. Die Melancholie, die der Raum erzeugt, trauert immerzu etwas unbestimmt Verlorenem nach, das in seiner idyllischen Rückbesinnung das Gegenbild der Ratio erzeugen will. In fast schon Proust’scher Manier wird die Jugend als Ort der Sehnsucht im Bewusstsein beschworen, deren Modus jedoch immer durch das zugreifende ‚Später‘ bestimmt wird; das Sehnen nach der ersten Sehnsucht wird Traum vom emphatischen Sehnen als Möglichkeit der Liebe. Doch sie bildet nur den Inhalt eines Traums, sprengt in ihrem Charakter gegen die reine Faktizität doch diese in ihrer Gleichförmigkeit auf, sodass im Schein der Sonne eine unbestimmte, doch reale Hoffnung sich geltend macht.

Er kommt von einem außerhalb des Bildes, und erscheint doch in ihm; wird Anstoß zur Sehnsucht nach einer Liebe, die nicht in der Immanenz des Immer-gleichen, der leeren Homogenität der Zeit verharret, sondern, aus ihr gespeist, ein radikal Anderes wäre. Doch die aufbereitete Erfahrung ist prekär, das Bewusstsein muss bei der Dechiffrierung des schier unendlichen Gehalts scheitern, und zurück bleibt der Schmerz dieser Erkenntnis, der dem Tagebuchschreiber der *Leidensgeschichte* der Träume beraubt: „In Einsamkeit, in Schlaflosigkeit hab ich diesen Schmerz empfunden [...] allwo das Gewissen angstvoll zusammenfährt und vor Sehtäuschung erschrickt.“ (SL, 27)

Man steigt zum ersten Stock empor in einem mit Gas erleuchteten Hause, man öffnet eine kleine Tür, man steht im Entrée. Zur Linken hat man eine Glastür, die in ein Kabinett führt. Man geht geradeaus, man ist in einem Vorzimmer. Innenwärts von diesem aus sind zwei Zimmer, ganz von der gleichen Form, ganz und gar gleich möbliert, dergestalt, daß man im Spiegel das Zimmer doppelt sieht. Das innerste Zimmer ist geschmackvoll erleuchtet. Ein Armleuchter steht auf einem Arbeitstisch, ein zierlicher Lehnstuhl, mit rotem Samt bezogen, steht am Tische. Das vordere Zimmer ist nicht erleuchtet. Hier mischt sich des Mondes bleiches Licht mit dem helleren Lichtschein aus dem inneren Zimmer. Man setzt sich auf einen Stuhl am Fenster, man betrachtet den großen Platz, man sieht die Schatten der Vorübergehenden über die Mauer huschen, alles wandelt sich zu einer Bühnendekoration. Eine traumhafte Wirklichkeit dämmert im Hintergrund der Seele auf. Man spürt ein Verlangen, den Mantel überzuwerfen, sich leise an der Mauer hin zu schleichen mit spähenden Blicken, auf jeden Laut merkend. Man tut es nicht, man sieht lediglich sich es tun in verjüngter Gestalt. (W, 24–25)

Das Dazwischen-Sein wird zugleich erst durch die Intensivierung beider Extreme ermöglicht, die die Raumkonstellation stiftet. Ist das Selbst, wie es in der *Krankheit zum Tode* heißt, „ein Verhältnis, das sich zu sich selbst verhält, oder ist das an dem Verhältnisse, daß das Verhältnis sich zu sich selbst verhält“ (KzT, 8) so mag das hier im Interieur exemplarisch ausgestellte Dazwischen-Sein dies in geschichtlicher Perspektivierung bestimmen und zugleich den inkommensurablen Rest einer sozial-historischen Fixierung betonen. Denn „des Menschen Selbst“ ist es näher ein Verhältnis zu sein, „das sich zu sich selbst verhält, und, indem es sich zu sich selbst verhält, zu einem Anderen sich verhält.“ (KzT, 9) Mag das Dazwischen-Sein das Verhältnis des Selbst näher charakterisieren, dann sind sowohl gesteigertes Innen und Außen nur als Schein im Dazwischen anwesend und verbleiben als Anderes des Selbstverhältnisses bestehen. Die Stimmung der Szene, die durch die Beleuchtung erzeugt wird, gibt Raum für die Beobachterposition des Schreibenden, der nur im Dazwischen selbst verharren kann, während sich die ganze Szenerie unter seinen Augen zur Bühnen-

dekoration verwandelt.⁸⁷ Innen und Außen gewähren nur im kontemplativen Dazwischen ihre Gestalt, während dieses selbst nur indirekt beleuchtet, weitestgehend im Dunkeln bleibt. Schein eines selbst („Man tut es nicht, man sieht lediglich sich es tun in verjüngter Gestalt“) und des anderen („man sieht die Schatten der Vorübergehende über die Mauer huschen“) treffen sich im prekären imaginierten ‚Jetzt‘ („alles wandelt sich zu einer Bühnendekoration“). Die fast schon hämmernde Repetition des ‚man‘ mag nicht nur den Anspruch auf Allgemeinheit, sondern auch den Drang zur Gewohnheit, einer alltäglichen Monotonie betonen. Doch „eine traumhafte Wirklichkeit dämmert im Hintergrund [jeder] Seele auf“. Sie hat „ein Verlangen“ dem Schein des ‚Anderen‘ im eigenen Raum nachzugehen und ihn „auf jeden Laut merkend“ zu verfolgen. Denn das Interieur ist durchzogen vom Schein einer nicht näher zu benennenden Präsenz, in der die Bewohner in traumhafter Wirklichkeit heimgesucht sind.⁸⁸

Die kurz umrissenen Szenen verhandeln alle, ob direkt oder indirekt, vom begrenzten Innenraum her ein bürgerliches Idyll des Zuhause-seins. Und stellen doch gleichzeitig ihren unzulänglichen Charakter aus, indem ihre Bewohner sich als in einem Dazwischen befindlich zeigen: zwischen dem erwünschten Zuhause-Sein jenseits von Schwermut und Verzweiflung im Innen und Außen. Doch gerade in der Ostentation dieser Zwischenstellung werden beide – äußerliche und innerliche Wirklichkeit – aufgebrochen: Die Scheinhafte der Geborgenheit gibt den Blick auf ihre Nicht-Verwirklichung frei. In die Risse des Bruchs scheint ein Wahrheitsschein, unnahbar und nicht heimzuholen. Im Modus einer Wiederholung, die nicht das Immer-Gleiche repetiert, sondern Urbild und geschichtliche Wirklichkeit aufeinanderprallen lässt, wird Transzendenz als ‚ausstehend‘ sichtbar. Als Bild wird das Sein im Interieur zu einer gebrochenen Versöhnung von mythischem Versprechen und geschichtlicher Situation, die erst in dieser Gebrochenheit beides offenhält: die Hoffnung auf eine geschichtliche Immanenz, die wahres Zuhause-sein wäre und eine Geborgenheit, die Transzendenz nicht verabschiedet. Dass die „Sehnsucht“ nicht in den vom Interieur geschaffenen ästhetischen Bildern endet, sondern wie sie aus ihnen kommt, auch in ihnen fortlebt, hat Adorno hervorgehoben: „Kraft der Immanenz ihres Gehalts vollzieht sich die Transzendenz der Sehnsucht.“ (KÄ, 199) Was die kindlich-wandernde Phantasie an den Bildern birgt, ist nicht nur das vergangene Leben, das Hoffnung erzeugt, sondern auch das vergangene Leid, das sich gerade in der kontemplativen Bilderexposition zur Sprache bringt, wie es nur die Ruhe der Stube zu gewähren vermag. „Schweigen in einem Hause angebracht“, heißt es in der *Selbstprüfung*, sei „der Ewigkeit eigene Häuslichkeit.“⁸⁹ In ihr blüht nicht nur die eigene Kontemplation: „Als Kain Abel erschlagen hatte, schwieg Abel. Jedoch Abels Blut schreit gen Himmel; es schreit (nicht: es hat einmal geschrien) [...]; fürchterliche Bredtsamkeit, die nie verstummt; oh, Macht des Schweigens!“⁹⁰

Hier bringt sich auch der stumme Schrei des weltgeschichtlichen Leids, das der Mord an Abel ausstellt, zur Geltung. Wie es im urgeschichtlichen Idyll des Garten Edens gäerte, so auch in den bürgerlichen Stuben. In der Stille hallt Abels Schrei wider.

⁸⁷ Zum „shadow theater in which the ego meets poetic refractions of itself“ vgl.: Eusterschulte 2021, 87.

⁸⁸ Vgl. Eusterschulte 2021, 87.

⁸⁹ Kierkegaard 1953, 87.

⁹⁰ Kierkegaard 1953, 83.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen. In: Rolf Tiedemann (Hg.): Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Band 2. Frankfurt a.M. 2003 [=KÄ].
- : und Benjamin, Walter: Briefwechsel. 1928–1940. Hg. von Henri Lonitz. Frankfurt a.M. 1994.
- : und Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. In: Rolf Tiedemann (Hg.): Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Frankfurt a.M. 1981.
- : —: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben In: Rolf Tiedemann (Hg.): Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Frankfurt a.M. 1980.
- : Ästhetische Theorie. In: Rolf Tiedemann und Gretel Adorno (Hg.): Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Band 7. Frankfurt a.M. 1970.
- Angermann, Asaf: Beschädigte Ironie. Kierkegaard, Adorno und die negative Dialektik kritischer Subjektivität. Berlin/Boston 2014.
- Baudelaire, Charles: Le Spleen de Paris. Gedichte in Prosa. In: Friedheld Kemp und Claude Pichois (Hg.): Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden, Bd. 8. Darmstadt 1985.
- Benjamin, Walter: Das Passagenwerk. Erster und zweiter Band. In: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.): Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Band V.1 und V.2. Frankfurt a.M. 1983.
- : Ursprung des Deutschen Trauerspiels. In: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.): Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Band I.1. Frankfurt a.M. 1974, 203–430.
- Böschenstein, Renate: Idylle. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart 2000, 119–138.
- Böschenstein-Schäfer, Renate: Idylle. Zweite durchgesehene und ergänzte Auflage. Stuttgart 1977.
- Bloch, Ernst: Arkadien und Utopien. In: Hein Maus et al. (Hg.): Gesellschaft, Recht und Politik. Wolfgang Abendroth zum 60. Geburtstag. Neuwied 1968, 39–45.
- Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Frankfurt a.M. 2006.
- : Die Legitimität der Neuzeit. Erneuerte Ausgabe. Frankfurt a.M. 1996.
- : Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, in: Manfred Fuhrmann (Hg): Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption, München 1971, 11–66.
- Deuser, Hermann und Kleinert, Markus: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Søren Kierkegaard: Entweder–Oder (Klassiker Auslegen). Berlin—Boston 2017, 1–12.
- Deuser, Hermann: Dialektische Theologie. Studien zu Adornos Metaphysik und zum Spätwerk Kierkegaards. München 1980.
- Emrich, Wilhelm: Ladenhüter. In: Max Horkheimer (Hg.): Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag. Frankfurt a.M. 1963, 213–224.
- Eusterschulte, Anne: La chambre Poétique. In: Michel Chaouli et al. (Hg.): Poetic Critique: Encounters with Art and Literature. Berlin/Boston 2021, 79–104.
- Feger, Hans: Poetische Vernunft. Moral und Ästhetik im Deutschen Idealismus. Stuttgart/Weimar 2017.
- Frankfurter Adorno Blätter VI: Adornos Seminar zum Sommersemester 1932 über Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Protokolle. Frankfurt a.M. 2006, 52–77.
- Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie. In: Alexander Mitscherlich et al. (Hg.): Freud Studienausgabe, Bd. 3 (Psychologie des Unbewussten). Frankfurt a.M. 1975, 193–212.
- Garff, Joakim: Søren Kierkegaard. Biographie. Übersetzt von Herbert Zeichner und Hermann Schmid. München 2005.
- Harper, Ralph: The Seventh Solitude. Man's Isolation in Kierkegaard, Dostoevsky, and Nietzsche. Baltimore 1965.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse. In: Werke (Bd. 7). Frankfurt a.M. 1986a.
- : Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. 1830. Erster Teil. Die Wissenschaft der Logik. Mit den mündlichen Zusätzen. In: Werke (Bd. 8). Frankfurt a.M. 1986b.
- Hühn, Lore und Schwab, Philipp: Intermittenz und ästhetische Konstruktion: Kierkegaard. In:

- Richard Klein et al. (Hg.): Adorno Handbuch. Leben–Werk–Wirkung. Zweite erweiterte und aktualisierte Auflage. Stuttgart 2019, 392–401.
- Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, in: Norbert Miller (Hg.): Jean Paul. Sämtliche Werke. Abt. 1, Bd. 5, München 1996.
- Kaiser, Gerhard: Wandrer und Idylle. Göttingen 1977.
- Kemp, Wolfgang: Beziehungsspiele. Versuche einer Gattungspoetik des Interieur. In: S. Schulze (Hg.): Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov, Ausstellungskatalog Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie. Frankfurt a.M.—Ostfildern-Ruit 1998, 17–29.
- Kierkegaard, Søren: Die Tagebücher. Fünfter Band. In: Søren Kierkegaard. Gesammelte Werke. Die Tagebücher. Ausgewählt, übersetzt und erläutert von Hayo Gerdes. Düsseldorf–Köln 1974.
- : Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates. In: Søren Kierkegaard. Gesammelte Werke 31. Abteilung. Übersetzt von Emanuel Hirsch. Düsseldorf–Köln 1961 (=BI).
- : Stadien auf des Lebens Weg. In: Søren Kierkegaard. Gesammelte Werke 15. Abteilung. Übersetzt von Emanuel Hirsch. Düsseldorf–Köln 1958 [=SL].
- : Die Krankheit zum Tode. In: Søren Kierkegaard. Gesammelte Werke 24. und 25. Abteilung. Übersetzt von Emanuel Hirsch. Düsseldorf–Köln 1957a [=KzT].
- : Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken. Erster Teil. In: Søren Kierkegaard. Gesammelte Werke 16. Abteilung. Übersetzt von Hans Martin Junghans. Düsseldorf–Köln 1957b.
- : Entweder/Oder. Erster Teil. In: Søren Kierkegaard. Gesammelte Werke 1. Abteilung. Übersetzt von Emanuel Hirsch. Düsseldorf–Köln 1956 [=EO].
- : Die Wiederholung. In: Søren Kierkegaard. Gesammelte Werke 5. und 6. Abteilung. Übersetzt von Emanuel Hirsch. Düsseldorf–Köln 1955. (=W)
- : Zur Selbstprüfung der Gegenwart anbefohlen. In: Søren Kierkegaard. Gesammelte Werke 27., 28. und 29.. Abteilung. Übersetzt von Emanuel Hirsch. Düsseldorf–Köln 1953.
- : Phiosophische Brocken. De omnibus dubitandum est. In: Søren Kierkegaard. Gesammelte Werke 10. Abteilung. Übersetzt von Emanuel Hirsch. Düsseldorf–Köln 1952a.
- : Der Begriff Angst. In: Søren Kierkegaard. Gesammelte Werke 11. und 12. Abteilung. Übersetzt von Emanuel Hirsch. Düsseldorf–Köln 1952b [=BA].
- : Die Schriften über sich selbst. In: Søren Kierkegaard. Gesammelte Werke 33. Abteilung. Übersetzt von Emanuel Hirsch. Düsseldorf–Köln 1951 [=S].
- Kluge, Friedrich: Interieur. In: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, bearb. V. Elmar Seebold. Berlin—New York 2002.
- Lehmann, Günther K. 1995: Ästhetik der Utopie. Arthur Schopenhauer, Søren Kierkegaard, Georg Simmel, Max Weber, Ernst Bloch, Stuttgart 1995.
- Liessmann, Konrad Paul: Søren Kierkegaard zur Einführung. Hamburg 2019.
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Bielefeld 2009.
- : Bürgerlichkeit und l'art pour l'art. In: Ders.: Die Seele und die Formen. Essays. Berlin 1911, 119–170.
- Marx, Karl: Das Kapital. Zur Kritik der politischen Ökonomie. Teil 1. In: MEW 23. Berlin-Ost 1962.
- : und Engels, Friedrich: Manifest der Kommunistischen Partei. In: MEW 4. Berlin–Ost 1959, 459–493.
- Monrad, Ditlev Gothard: Søren Kierkegaard. Sein Leben und seine Werke, Jena 1909.
- Müller-Doohm, Stefan: Adorno. Eine Biographie, Frankfurt a.M 2003.
- Oesterle, Günther: Zur einer Kulturpoetik des Interieurs im 19. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 23.3 (2013), 543–557.
- Pattison, George: Kierkegaard: The Aesthetic and the Religious 1999.
- Schneider, Helmut J.: Ordnung der Kunst und Ordnung der Häuslichkeit. Arkadische Topik, Idylle und das deutsche bürgerliche Epos des 19. Jahrhunderts. In: Sabine Schneider und Marie Draht (Hg.): Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen

- Idealismus. Stuttgart 2017, 13–33
- : Gesellschaftliche Modernität und ästhetischer Anachronismus . Zur geschichtsphilosophischen und gattungsgeschichtlichen Grundlage des idyllischen Epos. In: Hans-Ulrich Seeber und Paul Gerhard Klussmann (Hg.): *Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Bonn 1986, 13–24.
- : Die sanfte Utopie. Zu einer bürgerlichen Tradition literarischer Glücksbilder. In: Ders. (Hg.): *Idyllen der Deutschen. Texte und Illustrationen*, Frankfurt a.M. 1978, 354–423.
- Schneider, Sabine: Einleitung. ‚Himmelfahrten des gedrückten Lebens‘. Prekäre Idyllen im bürgerlichen Zeitalter. In: Dies. und Marie Draht (Hg.): *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Idealismus*. Stuttgart 2017, 1–12.
- Seeber, Hans Ulrich: Einleitung. In: Ders. und Paul Gerhard Klussmann (Hg.): *Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Bonn 1986, 7–12.
- Schwab, Philipp: *Der Rückstoss der Methode. Kierkegaard und die indirekte Mitteilung*. Berlin/Boston 2021.
- Simmel, Georg: Fragment aus einer ‚Philosophie des Geldes‘. In: Otthein Rammstedt (Hg.): *Georg Simmel Gesamtausgabe*, Bd. 5. Frankfurt a.M. 1992, 373–584.
- Theison, Philipp: Erdbeeren. Ökonomie und Mediologie der Idylle in Voß’ ‚Luise‘ (1795) und Storms ‚Immensee‘ (1849). In: Sabine Schneider und Marie Draht (Hg.): *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Idealismus*. Stuttgart 2017, 167–181.
- Theunissen, Michael: *Der Begriff Verzweiflung. Korrekturen an Kierkegaard*. Frankfurt a.M. 1993.
- Voß, Johann Heinrich: *Luise. Ein ländliches Gedicht in drei Idyllen*. In: *Sämtliche Gedichte von Johann Heinrich Voß. Erster Teil*. Königsberg 1807.
- Wesche, Tilo: *Diapsalmata (I): Kierkegaards Konzept der Kritik*. In: Hermann Deuser und Markus Kleinert (Hg.): *Søren Kierkegaard: Entweder–Oder (Klassiker Auslegen)*. Berlin—Boston 2017, 57–73.
- : *Kierkegaard. Eine philosophische Einführung*. Stuttgart 2003.
- Wedewer, Rolf: ‚Ursprünglichkeit‘ als radikalisierte Idylle. In: Hans Ulrich Seeber und Paul Gerhard Klussmann (Hg.), *Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Bonn 1986, 137–152.



„Ohne Titel“ (Tobias Klein, Fotografie 2018)

Kleinstadt Utopie. Adorno liest Mörike

Gesa Jessen

Dass Theodor W. Adorno in seiner 1951 verfassten „Rede über Lyrik und Gesellschaft“¹ ausgerechnet ein Gedicht des Biedermeier Schriftstellers Eduard Mörike wählt, um sich nicht nur der Beziehung zwischen gesellschaftlicher Bedingtheit und lyrischem Ausdruck anzunähern, sondern auch das utopische Potential von Dichtung auszuweisen, mag zunächst verwundern. So verkörpert Mörikes „Auf einer Wanderung“, veröffentlicht 1845, auf den ersten Blick doch eben jenen eskapistischen Rückzug ins Apolitische, Heimelige und Idyllische, der dem Biedermeier immer wieder zum Vorwurf gemacht worden ist. Und wirklich lässt sich „Auf einer Wanderung“ zunächst als Weltflucht lesen: Ein Wanderer durchquert eine kleine Stadt im Abendsonnenschein, in der er zwar keine Menschen antrifft, aber dafür eine synästhetisch dicht gewebte Atmosphäre, angereichert durch „Blumenflor“,² „Goldglockentöne“,³ „Nachtigallenchor“,⁴ einen purpurnen Himmel, das Rauschen von Bach und Mühle umfasst. Unter einem geöffneten Fenster verweilt das lyrische Ich eine Weile „lustbeklommen“ und lauscht dem Gesang einer Stimme, durch die sich die ganze Szenerie intensiviert und animiert: „Daß die Blüten beben / Daß die Lüfte leben, / Daß in höherem Rot die Rosen leuchten vor.“⁵ Schließlich findet sich der Wanderer allerdings wieder vor den Toren der Stadt, wo er sich in Erinnerung an das Erlebte „wie trunken, irreführt“⁶ fühlt und mit einer emphatischen Anrufung der Muse, die jedoch seltsam ins Vergangene gerichtet ist, endet: „O Muse, du hast mein Herz berührt / mit einem Liebeshauch!“⁷

Was nun hat es damit auf sich, wenn Adorno „Auf einer Wanderung“ jeglichen Hang zur „Kleinstadtidylle“ (LG, 61) abspricht und stattdessen beobachtet, dass sich hier „rudimentäre Fabel und Sprache helfen gleichermaßen, die Utopie der nächsten Nähe und die der äußersten Ferne kunstvoll in eines zu setzen“ (ebd.)? Wie gestaltet sich diese Kleinstadt-Utopie, die Mörike in den 1840er Jahren entwickelt, und was bedeutet sie über ein Jahrhundert später für Adorno, sowohl im Zusammenhang der von ihm entworfenen Aufgaben und Möglichkeiten der Dichtung als auch in Bezug auf sein Verhältnis zur nachkriegsdeutschen Gesellschaft? Welche Rolle spielt dabei eine spezifische Verbindung von Nähe und Distanz?

Um diesen Fragen nachzugehen, werde ich mich primär auf drei Texte stützen: die bereits genannten, Adornos Rede und Mörikes Gedicht, sowie Adornos

¹ Adorno 2012a, 48–68, im Folgenden markiert durch die Sigle LG.

² Mörike 2003, 157 V4.

³ Ebd. V5.

⁴ Ebd. V6.

⁵ Ebd. V7–9.

⁶ Ebd. V18.

⁷ Ebd. V19–20.

Essay „Amorbach“, veröffentlicht 1966 in der Süddeutschen Zeitung.⁸ Ich hoffe, damit eine Dimension der Utopie-Kunst-Beziehung in Adornos Denken herausarbeiten zu können, die die vornehmlich negativ gefasste Utopievorstellung, wie sie etwa in der Ästhetischen Theorie anzutreffen ist, vervollständigt. Dort schreibt Adorno:

Zentral unter den gegenwärtigen Antinomien ist, daß Kunst Utopie sein muß und will und zwar desto entschiedener je mehr der reale Funktionszusammenhang Utopie verbaut; daß sie aber, um nicht Utopie an Schein und Trost zu verraten, nicht Utopie sein darf. Erfüllte sich die Utopie von Kunst, so wäre das ihr zeitliches Ende.⁹

Und an anderer Stelle weiter:

So wenig wie Theorie vermag Kunst Utopie zu konkretisieren; nicht einmal negative. Das Neue als Kryptogramm ist das Bild des Untergangs; nur durch dessen absolute Negativität spricht Kunst das Unausprechliche aus, die Utopie.¹⁰

Vor diesem Hintergrund wird der Blick auf die kleineren Texte Adornos umso reizvoller, bemerkt Adorno selbst doch in *Der Essay als Form*, dass gerade im Essayistischen, das als „Methode“¹¹ zwischen Kunst und Wissenschaft mäandert, „utopische Intention“¹² zu finden sei. Anders als in der Ästhetischen Theorie erscheint das Utopische sowohl in „Rede über Lyrik und Gesellschaft“ als auch „Amorbach“ entsprechend auch konkreter als etwas, das, wenn schon nicht erreichbar, so doch zumindest lokalisierbar ist, und zwar in der Kleinstadt.

„Rede über Lyrik und Gesellschaft“ beleuchtet die Beziehung zwischen dem Individuellen oder Besonderen und dem Ganzen oder Allgemeinen. Nach Adorno lebt Lyrik, als die literarische Gattung, die historisch am engsten mit dem Ausdruck von Individualität verknüpft sei, von der ihr inhärenten Spannung, welche die Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft prägt. Lyrik verändere ihre Form und Stilistik in direkter Beziehung zu der Art und Weise, wie eine jeweilige Gesellschaft das Verhältnis zwischen ihren Individuen und ihrer Ganzheit verhandle. Daher ermögliche die Analyse von Lyrik einerseits einen Einblick in die Subjektivierungsvorgänge eben jener Gesellschaft, in der sie entstand, aber andererseits eröffne die Kunst immer auch eine Perspektive, die über den Rahmen des gesellschaftlich Gemachten hinausweise. Denn das Wesen der Kunst, so Adorno in dieser Rede wie auch in der Ästhetischen Theorie, sei grundlegend dualistisch. Sie bilde nicht nur die Gesellschaft ab, sondern habe an der „Gestaltung und allein dadurch an tendenzieller Versöhnung tragender Widersprüche des realen Daseins“ (LG, 51) teil. So sei Kunst, im Gegensatz zu Ideologie, deren gesellschaftliche Funktion das Überdecken von Spannungen und Widersprüchen im Gefüge der Gesellschaft sei, damit befasst, die Unstimmigkeiten, Ungerechtigkeiten, alle ungelösten Konflikte ästhetisch zu bearbeiten und dadurch sichtbar zu machen. Aus dieser ästhetischen Bearbeitung, so Adorno, erwachse der utopische Impuls. Indem Wörter etwa auf eine poetische Art und Weise an eine bestimmte Stelle im Gedicht gerückt und nicht als austauschbare Elemente der Gebrauchssprache verwendet würden, protestiere das Gedicht an sich gegen die Verdinglichung der Welt, die schon in den frühesten Anfängen der Moderne (und diese beginnt, nimmt man die *Dialektik der Aufklärung* beim Wort, mit dem Mythos der Antike) triumphiere

⁸ Adorno 1977b, 302–309, im Folgenden markiert durch die Sigle AB.

⁹ Adorno 2012b, 55.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Adorno 2012b, 21.

¹² Ebd.

und seit der industriellen Revolution jeden Aspekt der Lebenswirklichkeit dominieren. In diesem Zusammenhang leuchtet es ein, dass Adorno sich auf Mörike bezieht, dessen Gedichte schließlich in unmittelbarem zeitlichem Zusammenhang mit der Industrialisierung im deutschsprachigen Kulturraum, der Entstehung des modernen Bürgertums und der damit einhergehenden Entwicklung der Kulturindustrie im 19. Jahrhundert stehen. Im Zuge dieser Entwicklung, so Adorno, trete die Apotheose des befreiten Subjekts als zentrales Thema der Kunst auf, als Reaktion auf die Erniedrigung, die dem gleichen Subjekt als Austauschbarem in der bürgerlichen Gesellschaft widerfahre. Wie aber geht Mörikes Gedicht mit dieser dialektischen Verquickung um? Nach Adorno, indem es die widersprüchlichen Elemente miteinander verbindet und dabei hervorhebt, wie das Vertraute und das Unbekannte, räumliche Nähe und zeitliche Ferne, die Konzepte Natur und Kultur, Objektivität und Subjektivität, so konträr sie auch zueinander stehen, zusammen *eine* poetische Erfahrung bilden.

Mörikes Gedicht bettet die minimale Handlung seines Gedichts – das Ankommen des Wanderers im „Städtchen“,¹³ das Innehalten unter dem geöffneten Fenster, schließlich das Fortsetzen der Wanderung – in ein vertrautes mitteldeutsches Setting ein. Die Landschaft mag an Franken erinnern, wo Mörike als evangelischer Pfarrer lebte. Zumindest verweist der einzige im Gedicht genannte Ortsname, „Erlenbach“,¹⁴ auf eine gleichnamige unterfränkische Gemeinde und einen Fluss, der sie durchfließt. Im Stil des Gedichts wiederum erkennt Adorno Bezüge sowohl zur Antike als auch zur Weimarer Klassik, also zur weit entfernten und zur jüngsten Geschichte der Dichtung und eine Lenkung der Aufmerksamkeit auf die Geschichtlichkeit der dichterischen Sprache:

Wie von weit her mahnen die freien Rhythmen an griechische reimlose Strophen [...]. Entscheidend das eine Wort Muse am Ende. Es ist als glänzte dies Wort, eines der vergriffensten des deutschen Klassizismus, dadurch, daß es dem genius loci des freundlichen Städtchens verliehen wird, noch einmal, wahrhaft im Licht der untergehenden Sonne auf und wäre als schon verschwindendes all der Gewalt der Entzückung mächtig, von der sonst der Anruf der Muse mit Worten der neuzeitlichen Sprache komisch hilflos abgeleitet. (LG, 61–62)

Diese Beobachtung Adornos lässt sich anhand einer Bemerkung Peter Szondis in seinem Aufsatz „Hoffnung im Vergangenen“ in Bezug auf Walter Benjamin erhellen. Darin vergleicht Szondi das Verhältnis zur Vergangenheit bei Benjamin und Proust und kommt zu dem Schluss, dass Proust sich vor der heraneilenden Zukunft in die Vergangenheit flüchte, während Benjamin in der Vergangenheit gerade nach der Zukunft suche. Wie Szondi schreibt:

Anders als Proust will sich Benjamin nicht von der Zeitlichkeit befreien, er will die Dinge nicht in ihrem ahistorischen Wesen schauen, sondern er strebt nach historischer Erfahrung und Erkenntnis, wird aber in die Vergangenheit zurückgewiesen, in eine Vergangenheit indessen, die nicht abgeschlossen, sondern offen ist und Zukunft verheißt. Benjamins Zeitform ist nicht das Perfekt, sondern das Futurum der Vergangenheit in seiner ganzen Paradoxie: Zukunft und doch Vergangenheit zu sein.¹⁵

Das „Futurum der Vergangenheit“ ist auch die poetische Zeitform, die Adorno in Mörikes Gedicht entdeckt. Darin erscheint ihm die Vergangenheit – primär eine dichterische Vergangenheit, inspiriert von der Muse der Antike und der Klassik gleicher-

¹³ Mörike 2003, 157 V1.

¹⁴ Ebd. V17.

¹⁵ Szondi 2011, 286.

maßen – als eine unabgeschlossene, die sowohl von der nostalgischen Melancholie eines in der Mitte des 19. Jahrhunderts zum Klischee gerinnenden epigonalen Geschichtsbewusstseins als auch von der Entleerung eben dieses Gefühls und seiner Referenzgegenstände geprägt ist:

Das Hohle und Ideologische des hohen Stils ist ihm [Mörike, G.J.] so gegenwärtig wie das Mindere, kleinbürgerlich Dumpfe und gegen die Totalität Verblendete des Biedermeiers, in dessen Zeit der größere Teil seiner Lyrik fällt. [...] Wie auf einem schmalen Grad findet sich in ihm, was eben noch vom hohen Stil, verhallend, als Erinnerung nachlebt, zusammen mit den Zeichen des unmittelbaren Lebens, die Gewährung verheißen, als sie selber von der historischen Tendenz eigentlich schon gerichtet waren, und beides grüßt den Dichter, auf einer Wanderung, nur noch im Entschwinden. Es hat schon Anteil an der Paradoxie von Lyrik im heraufkommenden Industriezeitalter. (LG, 63)

Nach Adornos Lektüre drückt Mörikes Gedicht gerade die Unmöglichkeit emphatischer Dichtung – die nicht nur nicht mehr, sondern noch nie etwas anderes gewesen ist als Ideologie – bei gleichzeitiger Sehnsucht nach ihrer Möglichkeit aus. Diese Möglichkeit liegt scheinbar in der Vergangenheit, aber tatsächlich in der Zukunft. Daraus ergibt sich der utopische Impuls des Gedichts: Das, was Adorno und Horkheimer in der Einführung zur *Dialektik der Aufklärung* als Auftrag beschreiben, nämlich „Nicht um die Konservierung der Vergangenheit, sondern um die Einlösung der vergangenen Hoffnung ist es zu tun“,¹⁶ erkennt Adorno bei Mörike als poetisches Prinzip. An der Schnittstelle zwischen Vergangenheit und Zukunft liegt die Kleinstadt. In der speziellen, geradezu paradoxen Zeitlichkeit von „Auf einer Wanderung“ wird sie eine Art Nicht-Ort, von dem im ersten Teil des Gedichts im Präsens erzählt wird, obwohl im zweiten Teil, in dem die Stadt bereits hinter dem Wanderer liegt und die titelgebende Wanderung fortgesetzt wird, das in der Stadt Geschehene im Präteritum wiedergegeben wird.

Damit stehen die zwei Teile des Gedichts in einem temporalen Spannungsverhältnis zueinander: Das, was chronologisch zuerst passiert zu sein scheint (die Ankunft des Wanderers in der Stadt) wird grammatikalisch in die Gegenwart gerückt, während das, was chronologisch darauf folgt – nämlich die reflexive Bezugnahme auf das Geschehene – in der Vergangenheit geschieht. Dadurch wird auch das Erleben in der ersten Hälfte des Gedichts stärker hervorgehoben, es vollzieht sich im poetischen Jetzt einer sinnlichen Intensivierung, in der unterschiedliche Eindrücke in „eine Stimme“¹⁷ münden. Die Kursivsetzung an dieser Stelle – die einzige im Gedicht – betont die Wichtigkeit dieser einen, singulären Stimme. Sie erscheint wie ein Nachtigallenchor und ihre Wirkung ist bewegend („Daß die Blüten beben“)¹⁸, animierend („Daß die Lüfte leben“)¹⁹ und schärft Kontraste („Daß in höherem Rot die Rosen leuchten vor“)²⁰. In dieser Beschreibung der Stimme als bewegende und belebende schwingt eine religiöse Konnotation mit oder auch eine erotische. Diese hebt Adorno hervor, der das „Entzücken über die Mädchenstimme“ (LG, 61) erwähnt. Allerdings lässt sich die Stimme im Gedicht durch die Anrufung der Muse am Ende des Gedichts auch mit ihr und dem von ihr ausgehenden „Liebshauch“²¹, der künstlerischen Inspira-

¹⁶ Adorno und Horkheimer 2012d, 5.

¹⁷ Mörike 2003, 157 V6.

¹⁸ Ebd. V7.

¹⁹ Ebd. V8.

²⁰ Ebd. V9.

²¹ Ebd. V20.

tion, assoziieren. In der zweiten Hälfte des Gedichts erfährt das lyrische Ich eine Art Schwindel, weiß nicht genau, wie es die Stadt wieder verlassen hat und fühlt sich „wie trunken, irreführt“.²² Tatsächlich verweisen diese Zustandsbeschreibungen und zuvor das ambivalente „lustbeklommen“²³ auf eine affektive Dimension des Gedichts, die das vermeintlich harmonische Sujet destabilisiert und der Erfahrung in der Kleinstadt etwas unheimlich Wahnhaftes beimischt. Die Berührung der Muse mit ihrem Liebeshauch jedenfalls scheint nicht nur das sinnliche Erleben gesteigert, sondern auch die Zeitwahrnehmung verändert zu haben und das gerade Vergangene auf eine irritierende Weise in die Gegenwart zu überführen.

Ein Ineinanderschieben der Zeitebenen ereignet sich auch auf der motivischen Ebene: Die Kleinstadt wird hier als Gegentopos zur Großstadt, dem Sinnbild für Industrialisierung und Modernisierung schlechthin, aufgebaut. Die Mühle, deren Rauschen der Wanderer hört, lässt sich dabei auch als Verweis auf eine Form der Wirtschaft und Energiegewinnung lesen, die in den 1840ern unter der Vorherrschaft von Kohleverbrennung im Begriff war zu verschwinden. Entsprechend kann man die Abwesenheit von Menschen in dem Städtchen deuten: Während der Lauf der Geschichte längst zu Modernisierung und Massen hindrängt, bleibt die Kleinstadt zurück.

Gerade so aber birgt Mörikes „Städtchen“ für Adorno „das Bild jenes Glücksversprechens, wie es heute noch am rechten Tag von der süddeutschen Kleinstadt dem Gast gewährt wird.“ (LG, 61) Das Bild eines Glücksversprechens – nicht das Versprechen selbst, nicht das Glück selbst, sondern sein Bild – das ist es, was für Adorno Mörikes Gedicht utopisch werden lässt. Das dort momenthaft erlebte Glück ist kein erfülltes, denn, wie es in der *Ästhetischen Theorie* heißt, „Kunst ist das Versprechen von Glück, das gebrochen wird.“²⁴

Die kleine Stadt ist kein Ort, an dem man sich dauerhaft aufhalten kann. Um das Bild des Glücksversprechens erkennen zu können, muss man, so Adorno, ein Gast sein. Ein solcher Gast in einer kleinen Stadt in Unterfranken aber ist Adorno selbst in jedem Sommer seiner Kindheit gewesen, eine Erfahrung, die er in dem autobiographischen Essay „Amorbach“ beschreibt. Darin heißt es:

Dennoch läßt einzig an einem bestimmten Ort die Erfahrung des Glücks sich machen, die des Unaustauschbaren, selbst wenn nachträglich sich erweist, daß es nicht einzig war. Zu Unrecht und zu Recht ist mir Amorbach das Urbild aller Städtchen geblieben, die anderen nichts als seine Imitation. (AB, 305)

Auch Amorbach zeichnet sich in Adornos Beschreibung durch eine ganz spezielle Zeitlichkeit aus: Umgeben von märchenhaften Motiven, Sagen und altmodischen Praktiken wie der Arbeit eines Schmieds über dem offenen Feuer oder einer alten Fähre, die den Main überquert, erschienen dem Kind Adorno die dortigen Menschen, als seien sie geradewegs aus dem 16. Jahrhundert getreten. „[R]äumliche Nähe wurde zur zeitlichen“ (AB, 307), schreibt Adorno über das Leben in Amorbach in einer Umkehrung von Richard Wagners *Parsifal*, wo die Zeit zum Raum wird. Damit umschreibt Adorno eine weitere Dimension des utopischen Charakters der Kleinstadt. Sie verschränkt nicht nur räumlich „die Utopie der nächsten Nähe und die der äußersten Ferne“ (LG, 61), wie es über Mörikes Gedicht in *Rede über Lyrik und Gesellschaft* heißt. Sondern in der Kleinstadt, wie sie der „Amorbach“-Essay beschreibt,

²² Ebd. V18.

²³ Ebd. V11.

²⁴ Adorno 2012, 205.

wird auch Geschichte lokalisiert. In Amorbach bedeutet das sowohl die große Geschichte im Sinne von allgemeiner Historie als auch die persönliche, darin eingegliederte Lebensgeschichte, denn Amorbach ist in Adornos Darstellung vor allen Dingen ein Kindheitsort. Es lässt sich eine Nähe zu Benjamin und Proust hierin erkennen, aber auch zu Rilke und Bloch, bei denen Kindheit ebenfalls als ein Konglomerat von Zeit und Ort auftaucht, in dem das Individuum und die Gesellschaft zum ersten Mal aufeinandertreffen. Kindheitsorte bilden daraufhin ein Reservoir von Gefühlen und Gedanken bezüglich dieser Kollision, zu dem die Erwachsenen immer wieder schreibend zurückkehren. Für Adorno wird Amorbach ein Ort formativer erster Erlebnisse: Bei der Betrachtung einer Abteikirche verstand er zum ersten Mal, was Architektur ist, hier kam er zum ersten Mal mit der Sphäre Richard Wagners in Kontakt, er erlebte seinen ersten Schock, als er sah, wie das neu eingeführte elektrische Licht in allen Häusern der Stadt zugleich anging, er hörte hier den Klang einer verstimmten Gitarre und sehnt sich nach derart komponierter Musik.

Ein Erlebnis aber scheint sowohl für das Kind zentral gewesen zu sein als auch für den Erwachsenen seine besondere Bedeutung behalten zu haben. Genau in der Mitte des Essays wird ein Ort an der Grenze zwischen Bayern und dem, was einmal Baden hieß und nun der westliche Teil Baden-Württembergs ist, beschrieben. Markiert durch zwei Pfähle, die in den jeweiligen Landesfarben bemalt sind, eröffnet sich ein „Zwischenraum“ (AB, 305), in dem sich das Kind besonders gerne aufhält, nicht etwa, weil es glaubt, dort keinerlei Herrschaftsgebiet mehr anzugehören, sondern weil dort eine Art Eintracht erfahrbar wird. Gerade die Markierung der Unterschiede durch die farbigen Pfähle, die doch harmonisch nebeneinander stehen, zeichnet diesen Ort aus. Sie erinnern Adorno an das Nebeneinander der Fahnen bei der ILA, der Internationalen Luft- und Raumfahrt ausstellung, und auch an ein „Gefühl der Internationale“ (ebd.), das er als Kind hatte, wenn Freunde seiner Eltern mit nicht typischen deutschen Namen zu Besuch waren. Er fährt fort:

Jene Internationale war kein Einheitsstaat. Ihr Friede versprach sich durch das festliche Ensemble von Verschiedenem, farbig gleich den Flaggen und den unschuldigen Grenzpfählen, die, wie ich staunend entdeckte, so gar keinen Wechsel der Landschaft bewirkten. (Ebd.)

Diese Internationale, in der die sozialistische Solidaritätsvorstellung anklingt, legt den Fokus auf den Erhalt von Einzigartigkeiten, Unaustauschbarkeiten. Der Eigenschaft, die Adorno in *Rede über Lyrik und Gesellschaft* der poetischen Sprache zuspricht, nämlich gegenüber der Gebrauchssprache das Irreduzible und Inkommensurable zu erhalten, begegnen wir hier in dem symbolischen Verhältnis von Ländern zueinander wieder. Zwischen den Markierungen der Unterschiede tut sich etwas Gemeinsames auf:

Das Land aber, das sie umschlossen, und das ich, spielend mit mir selbst okkupierte, war ein Niemandsland. Später, im Krieg, tauchte das Wort auf für den verwüsteten Raum vor den beiden Fronten. Es ist aber die getreue Übersetzung des griechischen – Aristophanischen –, das ich damals desto besser verstand, je weniger ich es kannte, Utopie. (Ebd.)

Intuitiv und spielerisch verstand das Kind die Utopie, umso besser, als es ihr Konzept noch nicht kannte. Auch in Bezug auf den Bedeutungszusammenhang, in den „Niemandsland“ (ebd.) im Vokabular des Kriegs trat, ist der geschilderte Zustand ein Noch-nicht: Der Krieg hat noch nicht stattgefunden, er kommt „später“ (ebd.), und doch ist er vielleicht auch schon im Spiel des Kindes, das den Raum ‚okkupiert‘, enthalten. Das Spielerische, sei es bezogen auf die Erlebniswelt des Kindes oder auf

die Markierungen der Landesgrenze, tritt hier als Erfahrungsmodus des Utopischen zutage. Der Verweis auf Aristophanes könnte, da er im Zusammenhang mit dem Land zwischen zwei Staaten steht, einen Bezug auf die Komödie *Die Acharner* nahelegen, in dem der Bauer Dikaiopolis sich mithilfe von Magie einen ländlichen Freiraum zwischen den zwei Kriegsparteien der Stadtstaaten Athen und Sparta schafft und dort zeitweise dem schönen Leben frönt. Allerdings haben unterschiedliche Forschungsperspektiven darauf verwiesen, dass der Begriff des Utopischen in den Komödien Aristophanes' eingeschränkt werden müsste und sich in diesen eher utopische Elemente und Themen, oft mit ironischer Konnotation finden,²⁵ die vielleicht Kritik an bestehenden politischen Verhältnissen formulierten,²⁶ möglicherweise diese aber auch konsolidierten, indem sie durch Spott und Komik Distanz schufen und Integration von Leid und Frustration ermöglichten.²⁷ Genau diese Komik könnte es aber auch sein, auf die Adorno hier Bezug nimmt. In den Essays spielt er durchaus mit Momenten komödienhaften Frustrationsabbaus (oder zumindest mit der Sehnsucht nach ihnen), indem er zotig-erotische, anarchische Elemente einfließt: So berichtet Adorno von einem Ereignis aus dem nahegelegenen fürstlich Leiningen'schen Waldbesitz, bei dem eine Frau „im knallroten Sommerkleid“ (AB, 308) von einer vermeintlich gezähmten, nun in Raserei geratenen Wildsau auf den Rücken genommen und davongetragen wird. Er schließt mit der kryptischen Feststellung „Hätte ich ein Leitbild, so wäre es jenes Tier“ (ebd.), ein Satz, der durch die Einordnung des Essays in die Sammlung *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica* eine besondere Wirkung entfaltet. In dem der Sammlung vorangestellten Text „Ohne Leitbild. Anstelle einer Vorrede“ problematisiert Adorno den Begriff des Leitbilds, den er als trügerisches Phantasma konservativer Kulturkritik bezeichnet.²⁸ Diese zeichne ein verzerrtes Bild von früheren (vor-bürgerlichen) Gesellschafts-Kunst-Beziehungen, indem es sie als harmonisch, einfach, geschlossen und objektiv gültig darstelle, während sie in Wahrheit doch von genau den Spannungen und Widersprüchen durchzogen wurden, die auch das gegenwärtige Kunstwerk für Adorno auszeichnen. Das Leitbild sei der Versuch, verpflichtende Normen für die Kunst aufzustellen, obwohl Kunstwerke doch eigentlich „Krautfelder“²⁹ seien, „in denen der Konflikt zwischen der anbefohlenen Norm und dem ausgetragen wird, was in ihnen laut sucht.“³⁰ Was kann es vor diesem Hintergrund bedeuten, dass Adorno die rasende Wildsau im utopischen Amorbach als mögliches Leitbild erwägt? Wichtig scheint an dieser Szene sowohl, dass die von der Wildsau entführte Frau eine „Respektperson“ (AB, 308), nämlich die Ehegattin eines Eisenbahnpräsidenten, ist, als auch, dass das Tier in einer Art aggressiv-erotischer Raserei (das Bild erinnert an die Entführung Europas durch Zeus in Stiergestalt) die antrainierte „Zahmheit“ (ebd.) zu vergessen vermag. Das potentielle Leitbild Wildsau erscheint somit als das Gegenteil dessen, was Leitbilder laut Adorno für gewöhnlich sein wollen: Statt den Respekt zu wahren, tradierte Hierarchien zu achten und daraus verbindliche Normen abzuleiten, schüttelt das Tier die Zurichtung durch die Gesellschaft einfach ab, vergisst sie und sich selbst, und lässt seinen Trieben freien Lauf.

Auch die Schlussbetrachtung von „Amorbach“ widmet sich der Beziehung von Menschen und Wildschweinen. Hier schildert Adorno Wildtierfütterungen, die dazu

²⁵ Vgl. Smith 1992.

²⁶ Vgl. Brockmann 2003.

²⁷ Vgl. Zimmermann 1983.

²⁸ Adorno 1977a, 291–301.

²⁹ Ebd., 294.

³⁰ Ebd.

dienten, die Tiere für die bevorstehende Jagd zu mästen, die er als Kind aber für eine Freundlichkeit gegenüber den Tieren hielt. Beide Episoden, die der entfesselten Wildsau, die als Leitbild erprobt wird und die der Wildschweine, die in der Wahrnehmung des Kindes um ihrer selbst willen gefüttert werden, legen Spuren, die zum Utopischen hinführen, weil sie auf einen Möglichkeitsraum verweisen – die Welt könnte tatsächlich so beschaffen sein, dass eine Entzähmung zum Leitbild wird oder Wildschweine von Menschen ohne weitere zweckrationale Hintergedanken gefüttert werden.

Die spielerisch-kindliche, aber auch derbe Welt der Kleinstadt Amorbach scheint atmosphärisch zunächst nicht viel mit dem klangvollen und verschwebten Städtchen aus Mörikes Gedicht gemein zu haben und doch sind sich die beiden Orte ähnlich in ihrer eigentümlichen Beziehung zu Zeitlichkeit. Das Erlebte wird aus einem Später heraus geschildert und noch einmal vergegenwärtigt, aus der Vergangenheit in die Zukunft transportiert. Dabei fungiert die Kleinstadt analog zur performativen Sprache, sei es im Gedicht oder im Essay: Sie schichtet Zeit. Sie bringt das weit Entfernte in erlebbare Nähe. Damit gestalten Kleinstadt und Dichtung Utopie nicht so sehr räumlich oder zeitlich, sondern als ein spezifisches, nicht lineares Verhältnis von Raum und Zeit. Dass die Zeitlichkeit von Kunst und Utopie allerdings eine prekäre ist, darauf hatte Adorno an der bereits eingangs erwähnten Stelle in der *Ästhetischen Theorie* verwiesen. Dort heißt es: „Erfüllte sich die Utopie von Kunst, so wäre das ihr zeitliches Ende.“ Der Satz in seiner grammatikalischen Überdeterminiert gibt Rätsel auf: Wird hier – im Konjunktiv – das Ende der Utopie anvisiert oder das der Kunst oder von beiden? Und was hat es mit dem (scheinbar tautologischen) „zeitlichen Ende“ auf sich? Adorno deutet hier eine Abgrenzung zwischen der rein temporalen Beendigung eines Prozesses und einer Vorstellung von Ende als einem Abschluss oder möglicherweise sogar einer Vollendung an. Die Utopie aber, so ließen sich Adornos Darstellungen verstehen, findet Vollendung im Sinne einer Ausschöpfung und Aktivierung ihres vollen Wirkungspotentials gerade in einer prozesshaften Zuwendung zur Vergangenheit und nicht etwa in ihrer Beendigung.

Adornos Gedanken sind auch vor dem Hintergrund der kulturhistorischen Aufladung der Kleinstadt zu verstehen, wie sie Mack Walker ausgeführt hat. In seiner Überblicksstudie über die Bedeutung der deutschen Kleinstadt beschrieb Walker wie die neuzeitliche Kleinstadt die Grundstruktur für die Entwicklung von Staatlichkeit und Ökonomie in den deutschen Staaten bildete, ehe sie dann im 19. Jahrhundert im Zuge von Urbanisierung, Industrialisierung und Nationalstaatsbildung in dieser Form wieder verschwand.³¹ Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewann sie eine neue Bedeutung als eine retro-utopische bzw. heterotopische Fiktion, die Sehnsüchte nach einer ‚guten alten Zeit‘, Überschaubarkeit und Heimeligkeit mobilisierte. Dieser Effekt erfuhr eine spezifische Intensivierung nach der Zerstörung vieler kleiner deutscher Städte im Zweiten Weltkrieg. Im Kontext der deutschen Nachkriegsgesellschaft der 1950er und 1960er Jahre, in der Adornos kleinere Arbeiten, die ich untersucht habe, entstanden, lässt sich die Kleinstadt durchaus auch als ein ambivalenter Topos verstehen: Einerseits verwies sie auf eine imaginierte schöne Vergangenheit, andererseits fungierte sie auch als ständiger Verweis auf deren Zerstörung und den Wunsch der deutschen Gesellschaft, die Schrecken der Shoa zu verdrängen und zu einer idealisierten Vergangenheit zurückzukehren. Diese war, aus heutiger Sicht, schon zu Mörikes Zeiten eher eine Fiktion. Dagegen entwirft Adorno die Kleinstadt als Ort der Vergangenheitsbewahrung. Für ihn scheint die Kleinstadt vor allen Dingen inso-

³¹ Vgl. Walker 2015 [1971].

fern Bild der Utopie zu sein, als dass sie sowohl an vergangene Sehnsüchte als auch an das Ausbleiben von deren Realisierung erinnert und somit den Wunsch nach einer besseren Welt mit dem Bewusstsein ihrer Abwesenheit verknüpft. In einem Brief an die Amorbacher Schreibwarenhändlerin Annemarie Trabold beschrieb Adorno Ende der 1960er diese Verbindung aus Erinnerung und kritischem Bewusstsein noch einmal aus ganz persönlicher Perspektive: „Es gehört für mich zu den schönsten Erfahrungen, dass ich in Amorbach, dem einzigen Ort auf diesem fragwürdigen Planeten, in dem ich mich im Grunde zuhause fühle, nicht vergessen worden bin.“³²

Die Fragwürdigkeit des Planeten wird von der Kleinstadt nicht aufgehoben. Sie verweist aber, als Sehnsuchtsort, auf die utopische Möglichkeit einer ganz anderen Welt, in der die Vergangenheit – und man selbst – nicht vergessen, sondern mit veröhnt würde.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: Rede über Lyrik und Gesellschaft (1951). In: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 11: Noten zur Literatur. Hg. v. Rolf Tiedemann, Gretel Adorno, Susan Buck-Morss, Klaus Schultz. Frankfurt a.M. 2012a, 49–68.
- : Der Essay als Form (1958). In: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 11: Noten zur Literatur. Hg. v. Rolf Tiedemann, Gretel Adorno, Susan Buck-Morss, Klaus Schultz. Frankfurt a.M. 2012b, 9–33.
- : Ästhetische Theorie (1970). Hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 2012c.
- : und Max Horkheimer: Dialektik der Aufklärung (1947). Frankfurt a.M. 2012d.
- : Ohne Leitbild (1960). In: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1977a, 291–301.
- : Amorbach (1966). In: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1977b, 302–309.
- Borckmann, Christian: Aristophanes und die Freiheit der Komödie. Untersuchungen zu den frühen Stücken unter besonderer Berücksichtigung der Acharner. München/Leipzig 2003.
- Mörrike, Eduard: Auf einer Wanderung (1845). In: ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe, Bd. 1.1: Gedichte. Ausgabe von 1867. Hg. v. Hans-Henrik Krummacher, Herbert Meyer, Bernhard Zeller. Stuttgart 2003, 157.
- Walker, Mack: German Home Towns. Community, State, and General Estate. 1648 – 1871. Cornell 2015 [1971].
- Smith, Nicholas D.: Political Activity and Ideal Economics: Two Related Utopian Themes in Aristophanic Comedy. In: Utopian Studies 3.1 (1992), 84–94.
- Szondi, Peter: Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin (1961). In: ders.: Schriften. Bd. 2. Hg. v. Jean Bollack, Henriette Beese, Wolfgang Fietkau, Hans-Hagen Hildebrandt, Gerd Mattenklott, Senta Metz, Helen Stierlin. Frankfurt a.M. 2011, 278–294.
- Tirnthal, Johanna: „Adornos Kindheit in Amorbach“, Deutschlandfunk Kultur, 16.09.2018, online verfügbar unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/philosophische-orte-adornos-kindheit-in-amorbach-100.html> [zuletzt aufgerufen am 01. August 2022].
- Zimmermann, Bernhard: Utopisches und Utopie in den Komödien des Aristophanes. In: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft, Bd. 9. Hg. v. Joachim Latacz, Günter Neumann. Würzburg 1983.

³² Adorno an Annemarie Trabold 1968, zitiert nach: Johanna Tirnthal „Adornos Kindheit in Amorbach“, Deutschlandfunk Kultur, 16.09.2018, online verfügbar unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/philosophische-orte-adornos-kindheit-in-amorbach-100.html> [zuletzt aufgerufen am 01. August 2022].

Idyll und Utopie – Ort und Nicht-Ort

Eine Betrachtung beider Konzepte in der Dichtung der römischen
Kaiserzeit¹

Laila Dell'Anno

Auf den folgenden Seiten unternehme ich eine Reflexion über das Begriffspaar ‚Idyll‘ und ‚Utopie‘, ausgehend vom Befund ihrer engen Verwandtschaft. Im Zentrum stehen dabei zwei Autoren des ersten Jahrhunderts unserer Zeit, deren Texte – in mehr oder weniger weitem Sinne – der bukolischen Dichtung zugerechnet werden können, nämlich Titus Calpurnius Siculus und Publius Papinius Statius. Vorweg ein caveat: keiner der beiden Dichter bedient sich weder des einen noch des anderen Terminus. Dennoch ordnen sie sich explizit in die Tradition Theokrits Idyllendichtung ein, indem sie, unter anderem, in ihren Texten topische Aspekte des Goldenen Zeitalters evozieren. So versteht sich die folgende Reflexion denn auch mehr als spekulativ-etymologische Beobachtung zur Frühgeschichte der Konzepte des Utopischen und Idyllischen, denn als eine Gattungsgeschichtliche Betrachtung. Aufgezeigt werden soll, wie sich der semantische Gehalt der Begriffe von ihrem Ursprung an über den Lauf der Antike verhält. Somit wird, dies die Hoffnung, einerseits die semantisch-philosophische Ausrichtung der Termini deutlicher, andererseits zeigt die Rückprojektion der beiden Leitkonzepte dieses Heftes auf eine Literatur, der insbesondere das utopische Gedankengut humanistischer Prägung selbstverständlich fremd ist, wie unterschiedlich sich Utopisches und Idyllisches bereits zu dieser Zeit und in diesen Texten ablesen lassen. Nicht zuletzt soll hier ein kleiner Einblick in die weniger bekannte Weiterentwicklung bukolischer Dichtung in der Antike nach Vergil und insbesondere im flavischen Zeitalter gegeben werden.

Nähert man sich einer Definition der Konzepte Idylle und Utopie nicht aus der Warte einer literaturwissenschaftlich bestimmten Epoche oder landesspezifischen Prägung,² sondern gleichsam vom Ursprung der Begriffe ausgehend, lässt sich ein fundamentaler Unterschied ablesen, welcher die konzeptuelle Divergenz der Begriffe mitbegründet:³ Während die Utopie semantisch-etymologisch durchsichtig erscheint, nämlich einen „Nicht-Ort“ bezeichnet, welcher fernab der politisch-sozialen Gegebenheiten der Zeit diesen entgegensteht, kann die Idylle ein solch sprachgeschichtlich sicheres Fundament nicht für sich beanspruchen. Die Auslegung der rhematischen Überschrift von Theokrits Dichtungen, Εἰδύλλια, eigentlich ‚Kleingedichte‘⁴, als eine thematische, als Bezeichnung von Stücken also, die sich überwiegend dem ländlichen, und dann mit Vergil pastoralen, Universum widmen, vollzieht diese erste

¹ Für die genaue Lektüre und gelehrten Kommentare und Ergänzungen geht mein herzlicher Dank an die Herausgebenden Sina Dell'Anno und Simon Godart, sowie an Andreas Strasser.

² Welche bei Böschenstein 2000, 119–139 detailliert dargelegt werden.

³ Vgl. zur Problematik der Gattungsnamen Utopie und Idylle auch Godart in diesem Band.

⁴ Böschenstein 2010, 120; LSJ s.v. εἰδύλλιον.

grundlegende Begriffsverschiebung. Tatsächlich ist der von Theokrit und Vergil beschriebene Raum eng mit der Utopie verbunden, insofern er ein Gegenbild nicht nur zum literarisch hohen Genre, also der epischen Großdichtung, sondern auch politisch zum Fokus auf die herrschende Klasse darstellt.⁵ Darüber hinaus evoziert die arkadische Landschaft und ganz besonders der *locus amoenus*, ein angenehm schattiges Plätzchen, erfrischt von einem plätschernden Bach oder einer sprudelnder Quelle, an welchem sich der Hirte in der Mittagshitze ausruhen kann, den Einklang des Menschen mit der Natur und den Topos der *aurea aetas*. Wenn auch die Utopie eine Wunschvorstellung des gesellschaftlichen Zusammenlebens in der Zukunft ist, so ist die Idee eines ursprünglichen Goldenen Zeitalters in der Antike die nächstverwandte. Diese konzeptuelle Nähe findet namentlich in der vierten Ekloge Vergils Ausdruck, in der die Wiederkunft der *aurea aetas* mit der Geburt eines Kindes angekündigt wird. Beide, Utopie und Idyll, bezeichnen also einen Raum, welcher sich bewusst von den realen politisch-sozialen Gegebenheiten der Gegenwart absetzt und ein ideales Gegenstück darstellt. Gehen wir also davon aus, dass die Hirtenwelt Arkadien (nach Theokrit und Vergil) gleichzeitig Utopie und Idyll ist, das heißt, dass sich in ihr die beiden Leitbegriffe überschneiden, so können wir nun zur Differenzierung und der konzeptuellen Ausgestaltung bei Calpurnius und Statius übergehen.

Zunächst zum Idyll: Wie oben dargelegt, ist ein zentraler Aspekt der idyllischen oder bukolischen Landschaft der *locus amoenus*; mehr noch, die perzipierte *amoenitas* des Ortes ist geradezu die Essenz des Idyllischen, wie sie in der von Böschenstein monierten Trivialisierung der Adjektive „idyllisch“ oder „*bucolique*“ noch in der heutigen Umgangssprache präsent ist.⁶ Konstitutiv für diesen Ort sind in der antiken Literatur ein schattenspendender Baum, oder Hain, dessen Laub im Wind raschelt, kühles, plätscherndes Wasser, sowie verschiedene Tiere, welche zur Geräuschkulisse beitragen.⁷ Es werden also – bei den Lesenden wie bei den Protagonisten – verschiedene Sinne stimuliert, um ein Gefühl des Wohlseins und Eingebettetseins in die Natur hervorzurufen. Das heißt: Das Idyll ist die Empfindung der Elemente einer friedlichen Natur.⁸ Während bereits in Vergils *Bucolica* die idyllische Welt der Hirten bedroht ist, bleibt sie dennoch als *locus amoenus* bestehen. Wenn beispielsweise in der ersten Ekloge der Hirte Meliboeus über seinen unfreiwilligen Weggang vom Lande trauert (Verg. ecl. 1.64–78), ändert dies weder seine Wahrnehmung der Landschaft noch diese selber; im Gegenteil: Die heimische Natur wird noch viel mehr zum idealisierten Sehnsuchtsobjekt. Ganz anders bei Calpurnius Siculus, dessen Hirtengedichte sich zwar explizit Vergil verschreiben, aber eine deutlich andere Konzeption des Idylls anzeigen.⁹ Dies lässt sich mit Blick auf den *locus amoenus* an der sechsten Ekloge des neronischen Dichters paradigmatisch ablesen. Zuerst sei die Szene kurz umrissen: Lykidas trifft auf Astylus, welcher ihm von einem eben geschehenen Gesangswettbewerb zwischen dem Knaben Alkon und Nyktilus berichtet, bei welchem er als Richter fungierte. Lykidas kritisiert Astylus' Entscheidung, Alkon den Sieg zuzusprechen, wo-

⁵ Vgl. DNP s.v. Bukolik, A.

⁶ Böschenstein 2000, 120.

⁷ Vgl. z.B. Theokr. eid. 7.131–146; Verg. ecl. 1.1.46–58.

⁸ Wenn in diesem Rahmen von ‚Natur‘ gesprochen wird, so steht sie zwar im Gegensatz zur Stadt, jedoch beschreibt sie nicht die wilden Wälder, die z.B. Ovid in den *Metamorphosen* evoziert, sondern eine dem Menschen zugewandte, angenehme Natur. Für dieses Naturverständnis in der Antike s. Godart in diesem Band.

⁹ Carole Newlands 1987 illustriert die Evolution des Genres und Calpurnius' Kritik an der Hirtendichtung sowie dem Patronagesystem an Calpurnius' 7. Ekloge.

durch ein Streit über den gegenseitigen Sachverstand entsteht – Lycidas insinuiert, dass Astylus von Alkons Schönheit verführt wurde –, der wiederum im *certamen* geklärt werden soll, mit Mnasyllus als Richter. Es wird ein passender Ort für den Gesangswettbewerb gesucht und Preise werden ausgesetzt. Nach mehreren Wortwechseln, in denen sich der Streit zwischen Astylus und Lykidas nicht zum Wettstreit zu wandeln vermag, zieht sich Mnasyllus aus der Richterrolle zurück und überlässt die beiden den herannahenden Hirten Micon und Iollas. Bereits in diesem Überblick zeichnet sich ab, wie deutlich sich Calpurnius' Dichtung von der vergilischen absetzt: Gleich zweimal werden wir um den bukolischen Gesangswettkampf gebracht: ein erstes Mal mit dem öffnenden Vers: *serus ades, Lycida* – „du kommst zu spät, Lycidas“, denn wie Lykidas sind auch wir ‚zu spät‘; ein zweites Mal durch die Unmöglichkeit der beiden Hirten, sich auf den Wettstreit einzulassen, und auf ihren persönlichen Streit zu verzichten. Diese Episode stellt also gleichsam eine doppelte Verneinung der bukolischen Tradition dar. Für unser Thema bezeichnender ist aber die Suche der Hirten nach einem passenden Ort für das *certamen* (Calp. ecl. 6. 58–74):

*M: Et vacat et vestros cantus audire iuvabit.
iudice Mnasyлло contendite, si libet: istic
protinus ecce torum fecere sub ilice Musae.
A: Sed ne nobis sonus obstrepat amnis,
gramina linquamus ripamque volubilis undae.
namque sub exeso raucum mihi pumice lymphae
respondent et obest arguti glareae rivi.
L: si placet, antra magis vicinaque saxa petamus,
saxa, quibus viridis stillanti vellere muscus
dependet scopulisque cavum sinuantibus arcum
imminet exesa veluti testudine concha.
M: Venimus tacito sonitum mutavimus antro:
seu residere libet, dabit ecce sedilia trophus,
ponere seu cubitum, melior viret herba tapetis.
nunc mihi seposita reddantur carmina lite;
nam vicibus teneros malim cantetis amores:
Astyle, tu Petalem, Lycida, tu Phyllida lauda.*

M: Ich habe Zeit, und es macht mir Vergnügen, euch singen zu hören. Streitet nun, bitte, im Wettkampf, Mnasyllus ist euer Richter; hier bei der Eiche haben die Musen den Sitz uns bereitet.

A: Aber damit nicht so nahe das Brausen des Gießbachs uns hindert, lasst uns die Wiese, das Ufer mit schäumender Welle verlassen! Denn unter ausgehöhltem Gestein hallt dumpf mir das Wasser wider, der Kies des murmelnden Baches stört mich beim Singen.

L: Wenn es beliebt, so wollen wir eher die Grotte dort wählen; von ihren Felsen hängt grünendes Moos wie tropfendes Tierfell nieder, kreisförmig runden sich steinerne Wände; die Höhlung wölbt sich gewaltig gleichwie der getöteten Schildkröte Panzer.

M: Nun sind wir hier, vertauscht ist der Lärm mit der Stille der Höhle. Wollt ihr euch setzten? Seht doch, der Kalkstein bietet euch Bänke. Oder den Ellbogen stützen? Diese Wiese grünt weicher als Decken. Lasst jetzt den Streit; eure Lieder sollen mir nunmehr erklingen! Singt mir im Wechsel, so möcht' ich's, die zarten Lieder der Liebe: Astylus, preise Petale, Lykidas, du deine Phyllis!¹⁰

Der von Mnasyllus vorgeschlagene Austragungsort unter der Steineiche am Bach entspricht dem traditionellen Entwurf des *locus amoenus*.¹¹ Dennoch wird er von Astylus

¹⁰ Übersetzung Korzeniewski 1971.

¹¹ Karakasis 2016, 240.

nicht als solcher wahrgenommen: Anstatt die Geräusche der Natur als Kulisse für seinen Gesang zu nutzen, oder gar den Widerhall Teil seines Liedes werden zu lassen, stört sich der Hirte am Plätschern des Baches. Das Echo, welches bei Vergil noch Ausdruck der Einheit mit der Natur war (Verg. ecl.1.4–5: *tu, Tityre, lentus in umbra / formosam resonare doces amaryllida silvas* – „du, Tityrus, entspannt im Schatten lehrst den Wäldern ‚die schöne Amaryllis‘ widerzuhallen.“¹²) wird nun als Störfaktor wahrgenommen (Calp. ecl.6.63–64: *namque sub exeso raucum mihi pumice lymphae / respondent et obest arguti glare a rivi.*) Als Alternative schlägt Lycidas die stille Höhle vor, welche im Gegenzug die gewünschte *amoenitas* mitbringt. Auffällig ist nicht nur die Stille, die das Summen und Brummen des traditionellen *amoenus locus* kontrastiert, sondern auch die betont menschliche Perspektive auf die Landschaft: Nur indem die Natur Elemente der Kultur nachahmt – die Höhle bietet Bänke, das Moos fungiert als Teppich – wird sie zum Idyll. Dass die Kulturlandschaft systematisch die Natur als ‚Ort des Wohlseins‘ ersetzt, kommt am Deutlichsten in der nachfolgenden siebten Ekloge zum Ausdruck, in welcher der aus der Stadt zurückkehrende Corydon dem pastoralen, spezifisch vergilischen Idyll eine Absage erteilt¹³ und das städtische Theater gleichsam zur neuen Ideallandschaft erklärt. Indem die Kultur in die Natur einbricht, wird die Idylle um ihre Funktion als Gegenbild gebracht: Anstatt einen alternativen Nicht-Ort zu skizzieren, eine Utopie also, ist sie ein Abbild der realweltlichen Gegebenheiten in pastoralem Kontext.¹⁴

Eine weitere Metamorphose unterläuft das Idyllenkonzept am Ende des ersten Jahrhunderts beim flavischen Dichter Statius. Unter seinen *Silvae*, welche sich als kleine, meist hexametrische Gelegenheitsgedichte auch in die theokriteische Tradition einordnen lassen, findet sich eine Reihe an Villenbeschreibungen, deren Landschafts-ekphraseis bukolische Idyllen evozieren. Die Architekturlandschaft der kaiserzeitlichen Otiumsvillen, wie sie zum Beispiel in silv.1.3, einem Gedicht auf die Villa des Manilius Vopiscus in Tibur zur Darstellung kommt, bindet zwar die Natur in die Gestaltung des Anwesens ein, um so einen neuen *locus amoenus* zu schaffen, jedoch verliert letztere den aktiven oder gar schöpferisch-musischen Charakter, welcher ihr in der Hirtenwelt Vergils noch eigen war. So hüllen sich im statianischen Villengedicht Fluss und Wälder von sich aus in Schweigen, um das künstlich und künstlerisch erschaffene Idyll nicht zu stören (Stat. silv.1.3.20):

*Ipse Anien (miranda fides!) infraque superque
saxeus, hic tumidam rabiem spumosaque ponit
murmura, ceu placidi veritus turbare Vopisci
Pieriosque dies et habentes carmina somnos*

Der Anio selbst (welch wundersame Treue) unterhalb und oberhalb steinig,
legt hier seine stürmische Wilde und das schäumende Murmeln ab, als ob
er fürchte, die friedlichen Tage Vopiscus' und seinen Schlaf voller Lieder zu
stören.

Wie in Calpurnius' sechster Ekloge wird hier das Plätschern des Wassers, integraler Bestandteil der idyllischen Landschaft, als unangenehm wahrgenommen und so gänzlich und mit Nachdruck – *infraque superque* steht in starkem Gegensatz zu *hic* –

¹² Vgl. auch die positive Bewertung des Echos in Verg. ecl. 10.8: *non canimus surdis, respondent omnia silvae.* – „wir singen nicht für Stumme, die Wälder antworten auf alles.“

¹³ Vgl. Newlands 1987, 219.

¹⁴ Newlands verwendet hierfür den Ausdruck des ‚urban pastoral‘, quasi eine *contradictio in adiecto*.

aus der beschriebenen Szenerie ausgegrenzt. Nebst dem ruhigen Strom tragen auch die „schweigenden Wälder“ zu Tiburs „ewigen Stille“ bei.¹⁵ Der Einklang zwischen Mensch und Natur, welcher in der Immersion der Hirten und ihres Gesangs in die arkadische Landschaft Ausdruck fand, ist bei Statius verschoben: Nicht mehr ist es der Mensch, der sich (ein)fügt, sondern Architektur und Natur, deren Harmonie betont wird und die gemeinsam dem *dominus* zu gefallen suchen. Anstatt einer immersiven Naturerfahrung, an welcher auch der Mensch teilnimmt, ist das Idyll nun visuelles Dekor, vor dessen Hintergrund sich der Villenbesitzer ungestört bewegen kann. Tatsächlich verweist Statius mit den ersten Versen des Gedichtes auf diese verschobenen Verhältnisse, wenn der bukolische Wettstreit, dessen Gesänge das pastorale Idyll erfüllen, nun von den beiden Hauptgebäuden ausgetragen wird, mit Vopiscus selbst als Preis: (Stat. silv. 1.3.4) *certantesque sibi dominum defendere villas* – „und die Villen die wetteifern, den Herrn für sich zu beanspruchen.“ Der kaiserzeitliche *locus amoenus* ist also von technologischem Fortschritt und einer Unterwerfung der Landschaft geprägt. Im ländlichen Idyll Tibur geht es nicht mehr darum, mit der Natur eins zu werden, sondern sie für sich zu formen.¹⁶

Bereits in der antiken, im weiten Sinne bukolischen Dichtung wandelt sich also die Konzeption des idyllischen Ortes. Sie verabschiedet die *simplicitas* der natürlichen Landschaft, welche gleichsam als Gegenwelt zur Stadt steht, und wendet sich zu einer Variation des Urbanen, wenn auch in einer ländlichen Umgebung.

Kehren wir zum Ausgangspunkt und der begrifflichen Unterscheidung der beiden Leitkonzepte zurück: Es lässt sich von den obenstehenden Betrachtungen ablesen, dass der heutige, ja vielleicht trivialisierte, Gebrauch des Terminus ‚Idyll‘ genau besehen kein Produkt der Moderne ist. Die semantische Verschiebung, welche dem Terminus zu Beginn seiner heutigen Auslegung zugrunde liegt, erlaubt es, ihn immer neu zu definieren; mehr noch: da das Idyll ein emotionales, beziehungsweise sensorisches Verhältnis des Menschen mit seiner Umgebung bezeichnet, ist es naheliegend, dass sich seine Definition mit den Zeiten zwangsläufig wandelt.

Ganz anders steht es um die Utopie. Diese teilt mit der Idylle die Idee des Alternativortes, des Nebenans, und während das Universum der Hirten bei Vergil und Theokrit eine unzugängliche literarische Ideallandschaft bleibt, so ist ihr Wandel im Laufe des ersten Jahrhunderts für das Konzept ‚Utopie‘ überaus problematisch. Denn der Utopie ist eigen, dass sie einen ‚Nicht-Ort‘ beschreibt, eine Wunschvorstellung, die unerreichbar bleiben muss. Wenn sich bei Calpurnius bereits eine Durchdringung der pastoralen durch die urbane Welt abzeichnet, die Hirtenwelt jedoch als Gegenbild zur Stadt bestehen bleibt und weiterhin eine unzugängliche (literarische) Sphäre darstellt, so sind die Landhäuser der reichen Elite, welche Statius beschreibt, zwar Idyllen, jedoch hat sich in ihnen die pastorale Utopie über den literarischen Topos zum tatsächlichen Ort – zur ‚Topie‘ also – gewandelt. Eine ideologiekritische Leseart könnte hier damit ansetzen, dass die ländlichen Idyllen der Otiumvillen der politische Elite im römischen Staat lebensweltlich ganz offen stehen und zugänglich sind, während sie für den Rest der Gesellschaft einen nie erreichbaren Wunschort darstellen. So würde denn die Idealwelt, in der eben keine hierarchischen Strukturen vorhanden

¹⁵ Stat. silv. 1.3.40; 29. Man bemerke wiederum den starken Kontrast zu den Wäldern in Vergils *Bucolica*. Vgl. z.B. Verg. ecl. 10.8, oder ecl. 1.38–39: *ipsae te, Tityre, pinus, / ipsi te fontes, ipsa haec arbusta vocabant* – „die Pinien selbst haben dich, Tityrus, selbst die Quellen, diese Büsche selbst haben nach dir gerufen.“

¹⁶ Dieses Verhältnis wird im Titel von Pavlovskis Buch *Man in an Artificial Landscape* (Pavlovskis 1973) deutlich.

sind, sondern in welcher sich Mensch, Tier und Natur in einfacher Gleichheit gesellen, sich durch ihre Darstellung in den *Silvae* selbst negieren: die egalitäre, einfache Welt ist nicht für alle und für die Einfachen, sondern allein für die regierende Klasse. Status' ‚realpolitische Utopie‘, welche die Ruhe in den Villenanlagen abbildet, ist also ein Oxymoron und verneint sich durch ihren elitären Charakter als solche selbst.

Wenn die beiden Leitbegriffe ‚Idyll‘ und ‚Utopie‘ in der literarischen Wunschvorstellung des unbekümmert friedlichen Arkadiens auch nahezu deckungsgleich sein können, so sind ihnen doch ganz verschiedene Dynamiken eigen. Während sich das Idyll aufgrund seiner ursprünglichen etymologischen Ungebundenheit frei entwickeln und den politischen und sozialen Gegebenheiten anpassen kann, bleibt die Utopie in ihrer Unerreichbarkeit standhaft. Dieser deutliche (semantische) Unterschied zwischen den beiden Termini mag im heutigen Verständnis eine Selbstverständlichkeit sein, jedoch ist es aufschlussreich, von einem gemeinsamen literarischen Topos ausgehend, die semantischen Dynamiken zu illustrieren. An den antiken Textbeispielen lässt sich paradigmatisch aufzeigen, wie die Idylle eine ideale oder idealisierte Realität darstellt, geformt nach ihren jeweiligen realpolitischen Gegebenheiten: So ist für Calpurnius' Hirten Corydon Rom mit seinen technologischen Fortschritten das Idyll, für die reichen Römer der flavischen Zeit das kühle und ruhige Landhaus, für uns schließlich kann der sonnige Balkon oder das Rheinufer zum Idyll werden. Diesem entgegen steht die Utopie, welche zwar in der Vorstellung eines Goldenen Zeitalters mit dem Idyll deckungsgleich ist, sich aber nicht wie dieses der gesellschaftlichen Realität anpasst und diese idealisierend sich einverleibt, sondern in der Imagination und der Zukunft bleibt. Letztlich lässt sich die grundlegende Differenz der Begriffe hierin kondensieren: die Idylle ist ein Ort, die Utopie ein Nicht-Ort.

Literatur

- Böschstein, Renate: Art. Idyllisch/Idylle. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe* Bd.3, Stuttgart 2000, 119–139.
- Fantuzzi, Marco, Stanzel, Karl-Heinz: Art. Bukolik. In: Hubert Cancik et al. (Hg.): *Der Neue Pauly*. Online 2006. 17 September 2022 <http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e221280>
- Karakasis, Evangelos: *T. Calpurnius Siculus: a pastoral poet in Neronian Rome*. Berlin/Boston 2016.
- Korzeniewski, Dietmar: *Hirtengedichte Aus Neronischer Zeit: Titus Calpurnius Siculus und die Einsiedler Gedichte*. Darmstadt 1971.
- Newlands, Carole E: *Urban pastoral. The seventh Eclogue of Calpurnius Siculus*. In: *Classical Antiquity*, vol. 6 (1987), 218–231.
- Pavlovskis, Zoja: *Man in an Artificial Landscape: The Marvels of Civilization in Imperial Roman Literature*. Leiden 1973.



„Ohne Titel“ (Tobias Klein, Fotografien 2018)

Besprechung

Katharina Manojlovic und Kerstin Putz (Hg.): *Utopien und Apokalypsen. Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*.
Wien 2020. 222 Seiten.

Ruben Schenzle

Einem großen russischen Schriftsteller sind einst die Worte in den Mund gelegt worden, alle große Literatur bestehe eigentlich nur aus zwei Handlungen: „Ein Mensch geht auf Reisen oder ein Fremder kommt in die Stadt.“¹ In den beiden Bewegungen des Fortgehens und des Ankommens steckt nicht nur für die Literatur im Allgemeinen, sondern für literarische Utopien im Besonderen die Urhandlung ihrer narrativen Dynamik. Dabei sei dahingestellt, ob dieses Von-der-Stelle-Kommen, die Reise aus der als unzulänglich empfundenen Gegenwart und die Ankunft in einer besseren Welt geografisch durch eine Überseefahrt wie in Thomas Morus *Utopia* (1516) oder spirituell durch Träumen wie in Louis-Sébastien Merciers *L'an 2440* (1770) und in William Morris *News from Nowhere* (1890) vollzogen wird.

Utopien scheinen die beiden postulierten Urbewegungen der Literatur geradezu paradigmatisch zu verkörpern. Das verdeutlicht sich im Rekurs auf die von Aristoteles in seiner *Poetik* definierte Abgrenzung von Dichtung zur Geschichtsschreibung. Dieser zufolge präsentiere der Historiker, „was geschehen ist, der andere dagegen, was geschehen müsste.“² Demnach sei der Historie eigen, die „geschichtliche Wirklichkeit“ wiederzugeben, wohingegen Dichtung darstelle, was wahrscheinlich, notwendig oder möglich wäre. Von utopischer Literatur zu sprechen, käme demnach einer Tautologie gleich. Wenn das Fiktionale, Nicht-Historische, „was geschehen müsste“, Dichtung an sich ausmacht, wodurch zeichnen sich dann Utopien im Besonderen aus?

Zumeist bietet diese nicht abschließend zu beantwortende Frage jeder neu erscheinenden Studie zu dem Thema gebührenden Anlass für neue ausschweifende Definitionsversuche. Nicht so, das von Katharina Manojlovic und Kerstin Putz herausgegebene Sammelwerk über *Utopien und Apokalypsen. Die Erfindung der Zukunft in der Literatur*. Das macht die Lektüre des vorliegenden Bandes von Beginn an zu einem aufschlussreichen und kurzweiligen Unterfangen. Die beiden Herausgeberinnen wählen einen ganz anderen Ausgangspunkt, der sich mit den Worten von Margaret Atwood folgendermaßen fassen lässt: „Within each utopia, a concealed dystopia; within each dystopia, a hidden utopia.“³ In ihren Augen bilden sowohl Apokalypse als auch Utopie „Phänomene für Zeiten des Übergangs, ja der Krise“ (S. 7). Erschienen ist der Band begleitend zur gleichnamigen Ausstellung im Literaturmuseum der

¹ Das Zitat ist nicht eindeutig zurückzufolgen und wird für gewöhnlich mit Leo Tolstoi, bisweilen auch mit Fjodor Dostojewski, in Verbindung gebracht. Hier zitiert nach Carr 2020 in den Danksagungen.

² Aristoteles 2011, 14.

³ Atwood 2012, 85.

Österreichischen Nationalbibliothek. Und so versammeln die Herausgeberinnen bzw. Kuratorinnen neben einordnenden Beiträgen einschlägiger KulturwissenschaftlerInnen zu poetischen Erkundungen der Zukunft und Reflexionen von „Möglichkeitssinn“ (W. Vosskamp, S. 37) in Literatur, Essayistik und Theorie auch eine anthologische Revue zentraler Texte der vergangenen einhundert Jahre. Darunter tauchen zahlreiche aus Österreich stammende Schriftsteller auf, wie Egon Friedell, Otto Basil, Oswald Wiener, Christoph Ransmayr und Schriftstellerinnen wie Marlen Haushofer und Ingeborg Bachmann, aber auch internationale Vertreterinnen wie Ursula K. Le Guin, Ernest Callenbach, Hans Flesch oder Manès Sperber. Ergänzt wird diese illustre Schau durch Interviews mit der Wissenschaftlerin Eva Horn, den Schriftstellerinnen Kathrin Röggla und Ilija Trojanow sowie zahlreiche Abbildungen der in Wien ausgestellten Objekte. Doch beginnen wir mit den theoretischen Beiträgen. Zum Einstieg geht Thomas Macho, Emeritus der Humboldt Universität, der Frage nach, warum uns Weltuntergänge mehr faszinieren als Utopien. Ausgangspunkt seiner Beobachtung ist die These, dass Neuschöpfung und Zerstörung in den Mythologien weltweit typische Eigenschaften der Götter seien. Auch der Phönix erstrahlt erst in neuer Pracht, nachdem er komplett verbrannt ist. Und so braucht es zur Überbrückung des Hiatus, der die Utopie von der Gegenwart trennt, bisweilen die reinigende Katastrophe. Jedoch lässt sich, so Macho, die menschliche Vorliebe an Katastrophenszenarien sogar quantitativ belegen. Dem Kitzel der Apokalypse in Film, Theater und Literatur steht nur eine geringe Zahl an optimistischen Zukunftsentwürfen entgegen. Wer das Göttliche erstrebt, kommt eben nicht an dessen Widersacher, dem Teufel, vorbei. Und so kam auch Ernst Bloch in seinem Alterswerk zu dem Schluss, dass die Säkularisierung nur zur Hälfte geglückt sei: „nämlich als Entzauberung Gottes, nicht aber des Teufels.“ (S. 17)

Inwieweit der stete Nachschub der Kulturindustrie an Untergängen auch ökonomische Gründe hat, blendet Macho indes aus. „Visionen des Guten, eines glücklichen Ausgangs der Geschichte“, so schlussfolgert er, „finden offenbar nur ein mäßig interessiertes Publikum.“ (S. 19) Dabei ist eben dieses Publikum bereits im Hier und Jetzt in einer Abwärtsspirale gefangen. Wie die Schriftstellerin Kathrin Röggla im Gespräch mit den Kuratorinnen feststellt, bräuchte es einen „Tigersprung“, um aus der Zukunft „herauszureißen, was nicht schon verbucht, verwettet, in die Gegenwart hineinkalkuliert“ wurde. (S. 109) An dieser Gegenwart, die ihre eigene Zukunft verspekuliert, festzuhalten, hat definitiv etwas Selbstzerstörerisches.

Als Stichwortgeber blitzt Hans Ulrich Gumbrecht mit der These von „unserer breiten Gegenwart“ mehr als nur einmal in dem Band auf. Die konstante Flut an Nachrichten und ihrer unverzüglichen Deutung und Verarbeitung führe, so Gumbrechts These, zu einer Dehnung des Gegenwärtigen: Anstatt zu ruhen, werde Vergangenheit ständig präsent gehalten, ohne dass sich daraus zwingend ein Aufbruch in die Zukunft ergebe. Diese konturlose Gleichzeitigkeit oder Redundanz des Zeitlichen macht Gumbrecht als unsere moderne *conditio humana* aus. In diesem Sinne mündet auch Machos Analyse des Utopischen im Lichte der Beschleunigung technologischer Umwälzungen in eine kritische Bestandsaufnahme des herrschenden Zeitgeistes, dem er Hoffnungsarmut und eben eine Dominanz des synchronistischen, auf terminierbare Erwartungen ausgerichteten Bewusstseins attestiert. Dieser Attitüde komme der Weltuntergang als einmaliges Ereignis entgegen, wohingegen Utopien „ein Denken in der *longue durée*“ (S. 23) erforderten. Letztlich macht sich Macho den Kulturpessimismus Gumbrechts zu eigen und stimmt recht unpräzise den Untergang utopischen Denkens an. Gar einen Schritt weiter geht die Kulturwissenschaftlerin Eva Horn, wenn sie von der Vernichtung der Menschheit als einem „der beharrlichsten Träume der Moderne“ spricht. (S. 99) Zwar seien Zerstörungsfantasien und Neuzeithoffnun-

gen seit der Antike wiederkehrende Phänomene, neu ist jedoch, dass der erwartete Untergang heutzutage nicht von höheren Gewalten, sondern vom Menschen selbst verursacht werde – ohne Aussicht auf einen Neuanfang. Für Horn ist daher auch das sogenannte Anthropozän – das Zeitalter, in dem der Mensch Erde und Natur nach seinen Bedürfnissen umgestaltet – als eine einzige „Katastrophe ohne Ereignis“ zu fassen, als bloßes „Geschehen, das langsam, in kleinen Schritten, unspürbar vor sich geht, aber unglaublich tiefgreifende Veränderungen mit sich bringt.“ (S. 100)



Abb. 1: Buchcover

Von dem verhalten artikulierten Wunschdenken eines Thomas Morus sind wir hier weit entfernt. 1516 beschloss der Gründungsvater westlicher Utopien seinen auf Latein verfassten Roman „Vom besten Staate und der neuen Insel Utopia“ mit den Worten: „*optarim uerius, quam sperarim* – Freilich wünsche ich das mehr, als ich es hoffe.“⁴ Wenn indessen selbst die *longue durée* dem Weltuntergang frönt, wo bleibt dann noch Platz für Idylle, geschweige denn die Utopie? Nur noch ein „Narr / erinnert sich / an die Zukunft“ schrieb 1964 Erich Fried in seinem Gedicht „Ein Prophet“ (S. 161). Stehen wir, wenn uns die Utopien ausgehen, nicht „schon mit einem Bein im Grab“ (S. 104), wie Ilija Trojanow, nach der Lage des utopischen Denkens befragt, prophezeit? Zum Glück kommt Ilija Trojanow zu Wort, der als einziger Befragter der apokalyptischen Bestandsaufnahme der Gegenwart, dem neoliberalen Narrativ vom Ende der Geschichte, die radikale Notwendigkeit des Utopischen entgegenhält: „Das Dogma, das Diktat der Alternativlosigkeit ist der Erzfeind des utopischen Schreibens.“ (S. 106) Als die große Aufgabe von Literatur sieht es auch Trojanows Schriftstellerkollegin Kathrin Röggla an, „Handlungsmöglichkeiten zu erkämpfen, gerade

⁴ Morus 1965, 246. Deutsche Übersetzung: Morus 2012, 335.

weil das unmöglich wirkt.“ (S. 109) Die beiden fordern somit programmatisch ein, was – aus dem Archiv der Nationalbibliothek zu Tage gefördert – Ingeborg Bachmann schon 1960 in ihrer Frankfurter Poetikvorlesung proklamierte: Schriftstellerinnen und Schriftsteller seien „utopische Existenzen“, die es sich selbst und anderen durch eine neue Sprache möglich machten, das „Unaussprechliche“ auszusprechen. (S. 152) Als solch ein Autor wird der Individualpsychologe Manès Sperber vorgestellt. In seinem 1976 entstandenen und 1981 veröffentlichten Essay *Der prospektive Mensch und seine Utopien* heißt es: „Ich glaube nicht an ein Absolutes und nicht an die Ewigkeit, doch denke ich voller Hoffnung an die Endlosigkeit unseres Bemühens um sinngebende Aufgaben, die erst mit dem Menschengeschlecht enden werden.“ (S. 182)

Die Zeiten scheinen jedoch andere zu sein. Denn die von Macho eingangs diagnostizierte „tiefe Krise des utopischen Denkens“ (S. 23) spiegelt sich auch in der Mehrzahl der im Buch abgedruckten Manuskripte, Buchtitel und Objekte. Beispielsweise das beeindruckend haptische, mehrseitige Faksimile von Peter Roseis Handschrift „Entwurf für eine Welt ohne Menschen“: In dem Buchstabenmeer – dichte, blaue Tintenwortreihen auf blau karierten Papierbögen – scheint vor lauter Worten tatsächlich kein Platz mehr für die Menschheit. So vermag der Fokus auf schriftliche, literarische Zeugnisse aus dem Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek genau davon einen Eindruck zu vermitteln, was schon in ältesten Quellen der auf Sanskrit überlieferten indischen Mythologie eine zentrale Rolle spielte: Die Schöpfung der Welt aus einzelnen Silben und Wörtern.

Allerdings scheint Utopie hier, wie im Klappentext suggeriert wird, gleichbedeutend mit „dunklen Zukunftsvisionen“. Und so waren in der bibliophilen Schau im Literaturmuseum unter dem Schlagwort „Zukunftsmusik? Zukunftspoese!“ wiederum vornehmlich Vernichtungsvisionen zu sehen. Unter anderem das Typoskript von Andreas Okopenko „Sonnengesang“ vom 18. Februar 1950, in dem der Dichter mit dem Gedanken spielt, wie die Wasserstoffbombe „die Erde zu einer Sonne machen würde in wenigen Minuten“. (S. 146f.) Und auch Ernst Jandls „fragmentt“ zeugt von nuklearem Horror: „Im Schutt der atomaren Zerstörung haben sich nur Sprachfetzen für die Nachwelt erhalten.“ (S. 157)



Abb. 2: Postkarte vom Halleyschen Kometen: „Offizielle Erinnerungskarte zum Untergang der Welt am 19. Mai 1910“, Postkarte zum Erscheinen des Halley'schen Kometen im Jahr 1910.

Das Augenmerk der beiden Kuratorinnen und Herausgeberinnen – die Erfindung der Zukunft in der Literatur, wie es im Untertitel heißt – liegt in der Ausstellung eben weniger auf utopischer Schöpfung als auf posthumanistischen Themen wie „Maschinenträume“, „Negative Utopien“, „Science-Fiction“, „Weltuntergang!“, „Welt ohne Menschen“ und „Fröhliche Apokalypse“ – so die Titel einzelner Sektionen.

Die „Erwanderung der Zukunft vor ihrer Zeit“ (S. 103), wie Trojanow einen Aspekt utopischen Denkens benennt, fand in der Ausstellung im Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek sowie im vorliegenden Band dennoch ihren Niederschlag. Und zwar in Gestalt von Peter Handkes Erzählung *Kali: Eine Vorwintergeschichte* und Gerhard Rühms Hörstück *apokalypse*. Wobei beide Werke eine Art Schwelle zwischen Apokalyptischem und Utopie markieren.

Rühm interpretiert in *apokalypse* (Ursendung 2001) die biblische Offenbarung des Johannes, seit jeher ein Fixpunkt abendländischer Endzeitfantasien in der Kunst, vor allem lautlich und klanglich. Hörbar wird in dem Stück die Dringlichkeit – Zugrattern, Urticken, Herzschlag – für einen durch Und-Verkettungen erzeugten „sprachlichen geburtsakt“ (S. 192):

... und auf / und und auf / und zum brunnen / und brunnen auf / und auf rauch, aus
brunnen rauch ...

2007 erschien Handkes Vorwintergeschichte *Kali*, in welcher der Autor topographische Erkundungen um die Untertagewelt des Bergbaus der Handlung zugrunde legt. Während unter dem Himmel der Dritte Weltkrieg tobt und Lebensmittel knapp werden, bildet die Metropole im Kaliwerk eine Parallelwelt, wo „Tagnacht all die Zeit“ herrscht und sich die interkulturelle Gemeinschaft der Liebenden körperlich wie seelisch vereinigen. Doch hat auch diese, dem Turmbau zu Babel widerlaufende Utopie inmitten der „Hölle der Apparaturen, Tastaturen und Systeme“ keinen Bestand. (S. 200ff.) Nachempfunden werden diese Impressionen nicht zuletzt durch die Bilder aus Handkes Werkmaterialien, welche die eschatologische Tendenz der industriellen Tunnel- und Höhlenwelt veranschaulichen. Wie Handkes Erzählweise hier poetisch zwischen Utopie und Realität oszilliert bringt Tanja Angela Kunz schön zum Ausdruck:

So lässt sich *Kali* als Versuch lesen, die fortgeschrittene Negativität der Verhältnisse und die in ihnen Alltag gewordenen dystopischen Strukturen ebenso poetisch zu (er)fassen wie die Beschaffenheit des Utopischen oder Apokalyptischen. Beide teilen schließlich eine dualistische Grundstruktur, mit deren Hilfe, ausgehend von einem vehementen Unbehagen an der Gegenwart, eine ideale Welt in Aussicht gestellt wird. (S. 199)

Neben den hier streiflichtartig überflogenen Beiträgen und einer Vielzahl an Abbildungen enthält die wohlgestaltete Publikation zur Ausstellung zudem ein vollständiges Verzeichnis all der ausgestellten Objekte und Medien. Denn leider lässt sich die Ausstellung, die bis zum 25. April 2021 in Wien geöffnet war, selbst nicht mehr erwandern. Auf der Webseite des Literaturmuseums findet sich jedoch ein eindrucksvolles Video, in dem die Schriftstellerin Raphaela Edelbauer durch die dunkel gehaltenen Räumlichkeiten führt. Auf diese Weise erfährt das interessierte Publikum auch noch mehr über den literarischen Visionär Karel Čapek (bekammt vor allem für seine satirischen Science-Fiction Romane wie „Der Krieg mit den Molchen“ aus dem Jahr 1936) und die Darstellungsformen seiner Werke. Oder die von der Science-Fiction Autorin Suzette Haden Elgin entworfene Plansprache Láadan – eine Ausdrucksform, um „die marginalisierten Gefühle von Frauen besser zu repräsentieren“. Es lauern

also, noch ist nicht aller Tage Abend, viele weitere spannende Fundstücke im Österreichischen Literaturarchiv.

Literatur

Aristoteles: Poetik: Übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt. 2., durchgesehene und ergänzte Auflage. Berlin 2011.

Atwood, Margaret : In Other Worlds. SF and the Human Imagination. 2. Auflage. London 2012.

Carr, Jack: Hass. Aus dem Amerikanischen von Alexander Rösch. Leipzig 2020.

Morus, Thomas: Utopia. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt von Herhard Ritter. Stuttgart 2012.

—: Utopia. In: E. Surtz und J.H. Hexter (Hg.): The Complete Works of St. Thomas More, Bd. 4. New Haven 1965.

Ausstellungswebsite: <https://www.onb.ac.at/museen/literaturmuseum/sonderausstellungen/utopien-und-apokalypsen-die-erfindung-der-zukunft-in-der-literatur> [zuletzt aufgerufen am 19. September 2022].

Link zum Video: https://youtu.be/ViQkt8bU_LI [zuletzt aufgerufen am 19. September 2022].



Ausschnitt aus: Émile Lévy's *An Idyll*