

literatur für leser

14

4

37. Jahrgang

Inhaltsverzeichnis

Christine Waldschmidt · Funktionalisierungen des Narrativen am Beispiel kulturgeschichtlicher Schriften des 18. Jahrhunderts

Stephan Resch · „Lust, Kraft, Wille und Ekstase erzeugen“ – Tracing Vitalism in Stefan Zweig's early works

Carsten Jakobi · „Die Weltlage wird immer wirrer.“ Brecht registriert den Kriegsausbruch. Kriegsprognose und -diagnose im *Journal* und in der *Kriegsfibel*

Ian Ellison · Borgesian and Shakespearean Allusions in *Die Ringe des Saturn* by W. G. Sebald



PETER LANG
EDITION

Inhaltsverzeichnis

Christine Waldschmidt

Funktionalisierungen des Narrativen am Beispiel kulturgeschichtlicher
Schriften des 18. Jahrhunderts _____ 191

Stephan Resch

„Lust, Kraft, Wille und Ekstase erzeugen“ – Tracing Vitalism in
Stefan Zweig's early works _____ 203

Carsten Jakobi

„Die Weltlage wird immer wirrer.“
Brecht registriert den Kriegsausbruch.
Kriegsprognose und -diagnose im *Journal* und in der *Kriegsfibel* _____ 219

Ian Ellison

Borgesian and Shakespearean Allusions in *Die Ringe des Saturn* by
W. G. Sebald _____ 235

literatur für leser

herausgegeben von: Peer Review:	Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutach- tet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.
Verlag und Anzeigenverwaltung:	Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Postfach 94 02 25, 60460 Frankfurt/M., Telefon: 069 / 78 07 050, Telefax 069 / 78 07 05 50
Redaktion der englischsprachigen Beiträge:	Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, Univer- sity of Washington, Seattle, WA 98195, USA wilke@u.washington.edu
Redaktion der deutschsprachigen Beiträge	Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz cjakobi@uni-mainz.de
Erscheinungsweise:	4mal jährlich März/Juni/September/Dezember
Bezugsbedingungen:	Jahresabonnement EUR 32,-; Jahresabonnement für Studenten EUR 22,-; Einzelheft EUR 9,20. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch aus- zugsweise – bleiben vorbehalten.

Funktionalisierungen des Narrativen am Beispiel kulturgeschichtlicher Schriften des 18. Jahrhunderts

Wer nach den Funktionen narrativer Strukturierungen von Inhalten fragt, dem scheinen die Wege in kulturwissenschaftliches Terrain längst geebnet: Kulturwissenschaftliche Überlegungen zum Erzählen und zur Erschließung narrativer Praxis haben nicht selten eine Inanspruchnahme narrativer Verfahren für bestimmte Bereiche der Produktion kultureller Sinnzusammenhänge, Traditionen und Valenzen ins Zentrum der Beschreibung gerückt. Das Angebot, das darin ergeht, liegt nicht allein in einer eigenen Zugangsweise zum Phänomen des Narrativen, sondern ebenso in einer inhaltlichen Vorentscheidung bezüglich der Antwort auf die Frage nach dem ‚Wozu‘ des Erzählens, eine Vorentscheidung, welche das Selbstverständnis dieser Zugänge nicht unwesentlich bestimmt und – darin besteht sicher kein geringer Teil ihrer Attraktivität – den Boden für einen recht weitreichenden Relevanzausweis erzähltheoretischer Fragestellungen bereitet hat. Ein kurzer Blick auf die bekanntesten solcher Angebote mag dies veranschaulichen.

Gedächtnistheoretische Ansätze beschreiben das Erzählen¹ als jenes Verfahren einer Strukturierung und Verknüpfung von Inhalten, das in Aleida Assmanns Unterscheidung von Speicher- und Funktionsgedächtnis² gerade ein charakteristisches Merkmal des letzteren, des „bewohnten“ Gedächtnisses, d. h. bedeutungstragender, weil gedeuteter und dadurch angeeigneter Gedächtnisinhalte,³ darstellt. Ebenso hat Astrid Erll in ihrer Darstellung der Relevanz einer erinnerungshistorischen Literaturwissenschaft die Leistung poetischer Verfahren für die Konstitution kollektiven Gedächtnisses explizit mit dem Hinweis auf die Ausbildung von „Gedächtnisnarrativen“ verbunden.⁴ In beiden Fällen ist narrativen Verfahren eine klare Funktion zugewiesen, die des Produzenten und Trägers einer „Sinnkonfiguration“ (Assmann) oder einer „sinnstiftenden Überformung des Erlebten“ (Erll)⁵, welche die Inhalte des Gedächtnisses als geistgemäße und bedeutungsträchtige formiert. In dieser Geistgemäßheit soll die (psychologische) Form, in der ein Inhalt verfügbar ist, den Zusammenschluss mit diesem Inhalt bzw. seine Relevanz für das Subjekt gleich mit umfassen und seine

1 Bei Assmann wird dies als „Konfiguration der story“ beschrieben, Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 4., durchgesehene Aufl. München 2009, S. 135.

2 Ebd., S. 133ff.

3 Ebd., S. 133, 135.

4 Astrid Erll: „Erinnerungshistorische Literaturwissenschaft: Was ist ... und zu welchem Ende ...?“. In: *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze – Theoretische Positionen – Transdisziplinäre Perspektiven*. Hg. v. Ansgar Nünning/Roy Sommer. Tübingen 2004 (Narr Studienbücher), S. 115-128, hier S. 118.

5 Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 134; Erll: „Erinnerungshistorische Literaturwissenschaft“, S. 118. Erll unterteilt diese Sinnkonstitution mittels poetischer, und damit auch narrativer, Verfahren in eine Verdichtungs-, eine Sinngebungs- und eine Stabilisierungsfunktion (ebd.).

Verbindlichkeit garantieren; eine Verbindlichkeit, die, als unverzichtbar gedacht, das identitätsstiftende Potential der Narration konstituiert.

Ein zweites Beispiel, das Erzählen als Verfahren insbesondere der historischen Sinnstiftung begreift, ist bekanntermaßen Hayden Whites Überlegung zur Rolle des Narrativen in der Geschichtsschreibung:⁶ Fungiert Erzählen bei White als das Verfahren, dessen sich die Historiographie bedient, sobald sie ein Verstehen des von ihr dargebotenen historischen Geschehens gewährleisten will, und von dem ihr Erkenntnisanspruch nicht unwesentlich abhängt, so ist ein fast analoger Gedanke zu konstatieren: Die narrative Kohärenzstiftung wird selbst schon als der Garant einer gleichsam unvermeidbaren Erzeugung sinnhafter Zusammenhänge verstanden; die inhaltliche Ausfüllung narrativer Kohärenz findet dabei nicht nur keine Berücksichtigung, White tendiert vielmehr dazu, Erzählen als ein Verfahren, das Sinnbezüge suggeriert, über deren Inhalt aber erst einmal nichts aussagt, gleich mit einem Inhalt zu ‚verwechseln‘. Das von White angeführte Negativ-Beispiel des nicht narrativ verfahrenen Annalenschreibers mag dies belegen:

Es ist das Fehlen jeglichen Bewußtseins eines sozialen Zentrums, das den Verfasser der Annalen daran hindert, die Ereignisse, mit denen er sich auseinandersetzt, als Elemente eines historischen Ereignisfeldes zu klassifizieren. Die Tatsache, daß dieses Zentrum nicht gegeben ist, blockiert oder untergräbt den Impuls des Annalenschreibers, seinen Diskurs zu einer Erzählung zu verdichten.⁷

Dadurch kann in einer narrativ strukturierten Historie ein Sinngedanke über die Welt, ein ideologischer Gehalt ausgemacht werden: „dann scheint die Schlußfolgerung erlaubt, daß der latente oder manifeste Zweck einer historischen Erzählung in dem Wunsch liegt, dem erörterten Geschehen eine moralische Dimension zu verleihen“⁸. An diesem Punkt entscheidet sich dann auch, dass gemäß White Erzählen für die Geschichtsschreibung nicht nur ein relativierendes Moment mit Bezug auf das Objektivitätspostulat historischer Wissenschaft bedeutet, es sich also nicht um eine ‚schlechte‘ Notwendigkeit (im Sinne des Unvermeidbaren) handelt, sondern diese einem universellen wie unhintergehbaren menschlichen (Sinn-)Bedürfnis entspricht.⁹

Zu beiden Ansätzen lässt sich also festhalten, dass sie eine Funktionalisierung des Narrativen besprechen, indem sie Erzählen mit der Funktion, die es erfüllen soll, unmittelbar gleichsetzen. Die Vorentscheidungen, die damit gefallen sind, sind nicht ganz belanglos: Zum einen gehört zu einer solchen Gleichsetzung, dass die Funktion des Narrativen stets als ihre Einlösung, d. h. mit dem Gelingen der narrativen Sinnkonstruktion identisch erscheint. Zum anderen ist weder zwischen dem narrativen Verfahren und der Produktion einer nicht unemphatischen Sinnvorstellung noch zwischen diesem Ordnungsgedanken und seiner Affirmation unterschieden. Weil

6 Die folgenden Ausführungen zu White beziehen sich v. a. auf seine Darlegung „Die Bedeutung der Narrativität in der Darstellung der Wirklichkeit“. In: Hayden White: *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Frankfurt a. M. 1990, S.11-39.

7 Ebd., S. 23.

8 Ebd., S. 26.

9 Auf der anderen Seite wird Erzählen dadurch zu einer nicht weiter begründeten menschlichen Universalie: „Daraus resultiert die Vermutung, daß die Erzählung keineswegs nur ein Code unter vielen ist, derer sich eine Kultur bedienen kann, um der Erfahrung Sinn zu verleihen, sondern vielmehr ein Metacode, eine menschliche Universalie, auf deren Basis sich transkulturelle Botschaften über die Natur einer gemeinsam erlebten Realität weitergeben lassen.“ Ebd., S. 11.

Erzählen, wenn es das Gelingen einer Sinnstiftung gewährleistet, eine Funktion erfüllt, soll es über den Status, das Mittel einer willkürlichen Konstruktion abzugeben, schon erhoben sein. Der Impuls, Erzählen und seine Funktion gleichzusetzen, reflektiert also nicht mehr auf das *Verhältnis* von narrativem Verfahren und dem von ihm vermittelten Gedanken. Ein Blick auf historische Beispiele der Funktionalisierungen von Erzählen zeigt, dass dies jedoch nicht immer so war.

Bevor dieser ‚historische‘ Befund zum Tragen kommt, soll nicht unerwähnt bleiben, dass auch kulturwissenschaftliche Überlegungen die Trennung beider Aspekte noch kennen, und zwar als argumentativen Übergang innerhalb funktionsgeschichtlicher Betrachtungen zu literarischen Formen und Gattungen. Funktionsgeschichtliche Literaturwissenschaft praktiziert eine Art ‚Integration‘ bereits etablierter kulturwissenschaftlicher Perspektiven (Gedächtnistheorie, post-colonial studies, feministische Ansätze etc.),¹⁰ indem sie deren Potential für die Zuweisung von Funktionshypothesen an Literatur nutzbar machen will – nicht zuletzt mit dem Versprechen, solche Zuweisungen auch als sachgemäß absichern zu können. Funktionsgeschichtlichen Ansätzen, so heterogen sie im Einzelnen auch sein mögen, ist deshalb der Hinweis auf die spezifisch ästhetischen Arten und Möglichkeiten der Funktionalisierung von Literatur sowie auf den Zusammenhang von textinternen und -externen Funktionselementen¹¹ zu verdanken: „In der ästhetischen Funktion liegt vielmehr der spezifische Charakter des Funktionspotentials literarischer Texte begründet, denn soziale Funktionen können natürlich auch durch nicht-fiktionale Texte erreicht werden.“¹² Hierin liegt die Erinnerung daran, dass zwischen einem literarischen Verfahren bzw. Gegenstand und seiner Funktion ein Unterschied bestehen muss, damit die Funktion überhaupt zustande kommt, und dass die ästhetischen Gestaltungsweisen, welche für bestimmte Funktionen in Anspruch genommen werden, auch bestimmte Eigenschaften aufweisen müssen. Während aber die meisten funktionsgeschichtlichen Betrachtungen diese Unterscheidung einführen, um dann zugunsten von Hypothesen zu möglichen Funktionen der Literatur¹³ und ihrer Relevanz für die Formierung kultureller Praxis und sozialer Interessen davon abzusehen, möchten die folgenden Überlegungen eine im Ansatz ähnliche Betrachtung mit einem anderen Schwerpunkt fortführen.¹⁴

-
- 10** Vgl. Marion Gymnich/Ansgar Nünning: „Funktionsgeschichtliche Ansätze: Terminologische Grundlagen und Funktionsbestimmungen von Literatur“. In: *Funktionen von Literatur. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*. Hg. v. Marion Gymnich/Ansgar Nünning. Trier 2005 (ELCH, Bd. 16), S. 3-27, hier S. 17-22.
- 11** Vgl. Harald Fricke: „Funktion“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hg. v. Klaus Weimar u. a. Bd. 1. 3., neu bearb. Aufl. Berlin, New York 1997, S. 643-646, hier S. 643.
- 12** Gymnich/Nünning: „Funktionsgeschichtliche Ansätze“, S. 12.
- 13** Dabei kann eine ganze Bandbreite sich z. T. auch widersprechender Funktionshypothesen entworfen werden, vgl. z. B. die Beiträge von Winfried Fluck und Hubert Zapf in Gymnich/Nünning (Hg.): *Funktionen von Literatur*; während Literatur bei Fluck eine „Veräußerlichung“ des Imaginären leistet und damit eine Praxis kultureller Anerkennung des vom Leser eingebrachten individuellen Imaginären (S. 40, 44) darstellt, ist sie für Zapf Instanz eines ganz automatisch kritisch ausfallenden Verhältnisses zu den herrschenden Diskursen (S. 67)
- 14** Die folgende Betrachtung setzt auch insofern einen eigenen Schwerpunkt, als sie keine Anwendung eines der Funktionsbegriffe darstellt, welche Roy Sommer in seinem – zur Klärung funktionsgeschichtlicher Begrifflichkeit sowie Bestimmung der Funktionskategorie als literaturwissenschaftliche Zuschreibung *ex post* beitragenden – Aufsatz: „Funktionsgeschichten. Überlegungen zur Verwendung des Funktionsbegriffs in der Literaturwissenschaft und Anregungen zu seiner terminologischen Differenzierung“. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* N.F. 41 (2000), S. 319-341, unterscheidet. Im Gegensatz zu einem Rückgriff auf

Der Blick auf die historischen Erscheinungsformen von Funktionalisierungen des Ästhetischen, insbesondere der Narration, für die Einführung und Bestätigung eines Sinngedankens zeigt, dass literarische, aber auch philosophische und historische Texte bzw. Diskurse ein bisweilen sehr ausgeprägtes Bewusstsein dafür haben, dass Erzählung und Sinngedanke nicht dasselbe sind. Im Gefolge dieses Bewusstseins stellen sich – besonders deutlich in der noch nicht unter autonomieästhetischem Postulat verfassten Literatur – Reflexionen auf das Verhältnis von theoretischem Gedanken und Erzählung sowie auf die Formen der Ausgestaltung dieses Verhältnisses ein, welche mit dessen rhetorischem Potential bewusst kalkulieren, das Verhältnis aber keinesfalls für ein einfaches, d. h. eines der Identität halten. Dass dabei ein Funktionieren der Indienstnahme von Narration für den Gedanken gerade nicht vorausgesetzt ist, sondern als Ergebnis einer adäquaten Einrichtung der jeweiligen Erzählung gilt, dokumentieren insbesondere jene Texte, die sich, statt von einer bloßen Abrufbarkeit von Sinngedanken auszugehen, als das Mittel ihrer Durchsetzung verstehen. Der Blick auf die Texte (und das an ihnen sichtbare Interesse an der Narration als Vermittlung eines theoretisch gefassten Gedankens) kann also Anlass geben, das Verhältnis von Sinngedanke und seiner narrativen Präsentation, die Potentiale einer ästhetischen Verallgemeinerung des Gedankens zu untersuchen. Nötig erscheint, in solchen Konstellationen die Aufmerksamkeit – erst einmal jenseits einer Verlängerung in etwaige Wertschätzungen und Verbindlichkeitsvorstellungen – auf das zu lenken, was für das Gelingen der Sinnstiftungsleistung vorausgesetzt ist, d. h. auf die Bedingungen und ästhetischen Verfahren der Funktionalisierung. Dabei gilt es, vor allem zwei Aspekte zu untersuchen: zum einen, welches durchaus rhetorisch zu fassende Kalkül den Funktionalisierungen des Narrativen zugrunde liegt und mit welchen Leistungen von Erzählen jeweils gerechnet wird, zum anderen wie die narrativen Umsetzungen ausgestaltet sind und welches Verhältnis die Erzählung zu dem Zweck ihrer Instrumentalisierung eingeht.

Um in diesem Sinne einer Funktionalisierung des Narrativen nachzugehen, empfiehlt es sich, sie in jenen historischen Konstellationen zu untersuchen, in denen sie entweder noch ganz zum Selbstverständnis der Literatur gehört (in vor-autonomieästhetischer Dichtung, insbesondere in der Aufklärung und deren Wiederentdeckung der Literatur für ein moralisches oder im weitesten Sinne didaktisches Anliegen), oder aber dort, wo gerade erst Übergänge in die Funktionalisierung zustande kommen und deren Kalkül den Texten noch ablesbar ist. Letzteres betrifft die Entwicklung der Kulturgeschichte gegen Ende des 18. Jahrhunderts: An einer gleichsam noch in den Kinderschuhen steckenden kulturgeschichtlichen Betrachtung, der die fachliche Differenzierung von der Geschichtsphilosophie noch bevorsteht, lässt sich beispielhaft verfolgen, wie das Bedürfnis der (Kultur-)Geschichte nach Erzählung entsteht, an welchem Relevanzausweis des Narrativen sie sich beteiligt und wie die Weichen gestellt werden für eine Verbindung von Historie und Narration, die im 19. Jahrhundert

das Konstrukt der Autorintention (für die Ablehnung dieses Zugangs s. Fricke: „Funktion“, S. 643) oder den unter „Wirkungspotential“ (Sommer: „Funktionsgeschichten“, S. 328-331) zusammengefassten Entwürfen möglicher Wirkungen ist hier die *Bestimmung* des ‚Wofür‘ von narrativen Texten nicht der Gegenstand des Interesses, sondern die Frage, wie eine Instrumentalisierung, für die ein Text explizit in Anspruch genommen wird, sich innerhalb des Textes niederschlägt – zumal in der Regel keine einfache Entsprechung von gewünschter Wirkung und Text besteht.

eine wahre ‚Erfolgsgeschichte‘ wird. Als Produkt des im 18. Jahrhundert zunehmenden Interesses an kulturhistorischen Betrachtungen, in denen historische Geschehensabläufe nicht länger als Verwirklichung eines göttlichen Heilsplans, sondern als Entfaltung eines dem historischen Geschehen selbst innewohnenden Gesetzes aufgefasst werden, kann auch das geschichtsphilosophische Werk Johann Gottfried Herders gelten.¹⁵

Herders frühe, nach seinen eigenen Aussagen als Polemik¹⁶ konzipierte Schrift *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*¹⁷ von 1774 knüpft den eigenen geschichtsphilosophischen Entwurf an eine betonte Ablehnung aufklärerischen Fortschrittsdenkens, welches – so Herder – die eigene Zeit als Gipfel aller bisherigen geistigen Entwicklung des Menschen begreife und die eigenen kulturellen Errungenschaften als Maßstab für ein meist abwertendes Urteil früherer Zeiten zugrunde lege. Diese Zurückweisung des aufklärerischen Idealismus resultiert jedoch in einem etwas anders konzipierten, aber nicht minder emphatischen Gedanken von einer Sinnhaftigkeit des geschichtlichen Ablaufs bzw. der Kulturentwicklung, den Herders Schrift mehrfach explizit formuliert. Nachdem Herder die „allgemeinfortgehende[-] Verbesserung der Welt“ als bloße Erdichtung bezeichnet hat, fährt er folgendermaßen fort:

Andre die *das Leidige dieses Traums sahen*, und nichts bessers wußten – sahen *Laster und Tugenden*, wie Klimaten wechseln, [...], menschliche Sitten und Neigungen, wie *Blätter des Schicksals* fliegen, sich umschlagen – *kein Plan! kein Fortgang!* [...] Sollte es nicht offenbaren *Fortgang und Entwicklung* aber in einem höhern Sinne geben, als mans gewähnet hat? [...] Indes ists doch ein ewiges Streben! [...] Der Aegypter konnte nicht ohne den Orientalier sein, der Grieche bauete auf jene, der Römer hob sich auf den Rücken der ganzen Welt – wahrhaftig *Fortgang, fortgehende Entwicklung*, wenn auch kein Einzelnes dabei gewönne! Es geht ins Große! es wird, womit die Hülsengeschichte so sehr prahlet, und wovon sie so wenig zeigt – *Schauplatz einer leitenden Absicht auf Erden!* [...] Wenns mir gelänge, die disparatsten Szenen zu *binden*, [...] zu zeigen wie sie sich aufeinander *beziehen*, aus einander *erwachsen*, sich in einander *verlieren*, alle im Einzelnen nur Momente, durch den Fortgang allein *Mittel zu Zwecken* [...] (HA 40-42, Herv. i. O.)

Betrachten wir v. a. den zweiten Abschnitt: Der Unterschied zwischen „*kein Plan*“ und der „*leitenden Absicht auf Erden*“ besteht hier offenkundig nicht in einer Leugnung eines willkürlich anmutenden und bisweilen mit negativen Effekten für das einzelne Subjekt aufwartenden historischen Geschehens, sondern in der Entscheidung, auch dieses Geschehen als ein der Menschheit „in einem höhern Sinne“ gemäßes Fortschreiten, als die Manifestation einer geistigen Totalität dieses Ablaufs bzw. der Welt

-
- 15** Herder setzt eine Tendenz der Geschichtsbetrachtung fort, die bei Hume, Iselin und Voltaire ihren Ausgang nimmt, vgl. Bernhard Spies: *Politische Kritik, psychologische Hermeneutik, ästhetischer Blick. Die Entwicklung bürgerlicher Subjektivität im Roman des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1992 (Germanistische Abhandlungen, Bd. 73), S. 212; ebenso Hans Dietrich Irmischer: *Johann Gottfried Herder*. Stuttgart 2001, S. 102, sowie John Zammito: „Herder and Historical Metanarrative: What's Philosophical about History?“. In: *A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder*. Hg. v. Hans Adler/Wulf Koepke. Rochester, New York 2009 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 65-91, hier S. 67.
- 16** Herder spricht in einem Brief an Johann Gottfried Eichhorn 1783 von einem „Pamphlet“, Johann Gottfried Herder: *Briefe. Gesamtausgabe*. Hg. v. Karl-Heinz Hahn. Bd. 5: September 1783 – August 1788. Weimar 1979, S. 21.
- 17** Zitiert wird nach Johann Gottfried Herder: *Werke in 10 Bänden*. Bd. 4: *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787*. Hg. v. Martin Bollacher/Jürgen Brummack. Frankfurt a. M. 1994 (Bibliothek deutscher Klassiker 105); im Folgenden abgekürzt mit HA.

anzunehmen.¹⁸ Die Geschichte der Menschheit kommt nun nicht nur als Ansammlung von historischen Fakten vor, sondern als Mittel zu einem von ihr, der historischen Entfaltung der Menschheit,¹⁹ inhaltlich nicht unterscheidbaren und im Grunde gar nicht mehr getrennten Zweck.²⁰ Der knappe Hinweis auf das Missverhältnis eines solchen Zweckes zum Schicksal des Einzelnen fungiert dabei zwar in erster Linie als Ausweis der Überlegenheit dieses ebenso umfassenden wie abstrakten Sinngedankens zu allem, was in der historischen Wirklichkeit vorkommt. Er offenbart aber auch, dass der theoretisch behauptete Sinn im Grunde einen paradoxen Gedanken enthält: Entworfen ist eine Vorstellung, in der alles Geschehen stets als vom Zweck der Menschheitsgeschichte regiert, ja als Ausdruck dieses Zweckes erscheint, mit dem Zweck aber nie identisch ist.

Auflösbar, genauer gesagt: anschaulich, wird der paradoxe Gedanke – und das deutet sich im Zitat sowohl explizit als auch in seiner Wiedergabe der Abfolge vom „Orientalier“ bis zum Römer an – allein durch seine Entfaltung als Ablauf von Zeit bzw. einem Nacheinander von Zuständen, worin der Sinn der Geschichte als Ergebnis einer Entwicklung erscheint, das in jeder der von ihm noch verschiedenen Durchgangsformen als Ziel immanent ist, und damit als permanentes von diesem Ziel bestimmtes Werden; die Formulierung bei Herder ist „ewiges Streben“. Die zeitliche Ebene entfaltet den Sinngedanken als eine Reihe von Zuständen kulturhistorischer Signifikanz, in der die vorhandenen historischen Unterschiede vorkommen, aber nicht als aus einem beispielsweise ökonomischen oder politischen Interessenkalkül stattfindende Übergänge zwischen ebensolchen ökonomischen oder politischen Formen, sondern als Stufen der Entwicklung ein und desselben geistigen Prinzips.²¹

Das Ausbuchstabieren des Entwicklungsgedankens setzt auf die Konstruktion der Folgerichtigkeit dieses zeitlichen Nacheinander, die sich bei Herder in einem Epochenmodell niederschlägt und worin jeder der Stufen eine eigene Notwendigkeit verliehen ist.²² Theoretisch wird festgehalten: „[d]aß kein Volk *lange* geblieben und

18 So paraphrasiert Wolfgang Düsing: „Die Gegenwart im Spiegel der Vergangenheit in Herders *Auch eine Philosophie der Geschichte*“. In: *Bückeburger Gespräche über Johann Gottfried Herder* (1983), S. 33-49, hier S. 42, durchaus zutreffend: „Herder verfällt nun [im Zuge seiner Kritik am Fortschrittsoptimismus, Anm. d. Verf.] jedoch nicht in das andere Extrem, einen Skeptizismus, der die Geschichte in eine Aneinanderreihung sinnloser Zufälle auflöst. Er tritt dagegen für einen inneren Zusammenhang ein, der mehr ist, als ein bloßes Nacheinander, aber nicht ein unmittelbar zur Gegenwart führender Fortschritt.“

19 Vgl. ebd., S. 40: „Das Ziel der Geschichte ist die sukzessive Entfaltung aller Möglichkeiten der menschlichen Gattung“.

20 Behauptet ist im Grunde das bloße Vorhandensein eines universellen Zusammenhangs, in dessen Beschreibung die logischen Verhältnisse von Ursache und Folge zugunsten eines wechselseitigen Beding- und Verflochtenseins aufgegeben sind.

21 Vgl. Spies: *Politische Kritik*, S. 213.

22 Herder suche jede Epoche, jede Phase der Kulturentwicklung, als individuell und unwiederholbar zu verstehen und darin ihre historische Berechtigung und Notwendigkeit zu behaupten, vgl. Jürgen Jacobs: „Universalgeschichte der Bildung der Welt“. Die Problematik des Historismus beim frühen Herder“. In: *Johann Gottfried Herder: Geschichte und Kultur*. Hg. v. Martin Bollacher. Würzburg 1994, S. 61-74, hier S. 62f. Dieser Gedanke ist häufig als Herders ‚Historismus‘ bezeichnet worden, vgl. Tino Markworth: „Unterwegs zum Historismus. Der Wandel des geschichtsphilosophischen Denkens Herders von 1771 bis 1773“. In: ebd., S. 51-59, hier S. 51; Ralf Simon: *Das Gedächtnis der Interpretation. Gedächtnistheorie als Fundament für Hermeneutik, Ästhetik und Interpretation bei Johann Gottfried Herder*. Hamburg 1998 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert, Bd. 23), S. 113. In der Auffassung von der Notwendigkeit jeder einzelnen historischen Stufe liegt allerdings gerade kein Dementi eines übergeordneten Sinnzusammenhangs oder die Tendenz zur Vereinzelung der geschichtlichen Einheiten, wie es Simon, ebd., S. 119, und Vanna Castaldi: „Kontinuität und Diskontinuität im Werk Herders: Anthropologie und Geschichte“. In: *Der frühe und der späte*

bleiben konnte, was es war, daß *Jedes*, wie jede *Kunst* und *Wissenschaft* und was in der Welt nicht? *seine Periode des Wachstums*, der *Blüte* und der *Abnahme gehabt*; daß jedwede dieser Veränderungen nur das *Minimum von Zeit* gedauert, was ihr auf dem Rade des menschlichen Schicksals gegeben werden konnte – [...]“ (HA 34, Herv. i. O.). Jede Epoche wird zunächst aufgeteilt in einen ihr geschichtsphilosophisch zugewiesenen Zweck und ihre Einlösung desselben,²³ um sie dann als Einheit von beidem bzw. den Übergang in die nächste Epoche als Auflösung dieser Einheit zu konstruieren. Aus einem letztlich ereignishaften Vorkommen von etwas ist damit eine Relation zu seinem Sollen einerseits und seinen Bedingungen andererseits, kurz eine Übereinstimmung jeder Entwicklungsstufe mit sich selbst gemacht; Faktizität erscheint auf diese Weise im Status ihrer Notwendigkeit bzw. eines Gerechtfertigtseins, dessen Paraphrase „jede[s] zu seiner Stunde“²⁴ dann die wiederholte Charakterisierung historischer Ereignisse darstellt.

Eine solche Konstruktion eines Sinngedankens historischer Abläufe hat Konsequenzen auf der Seite seiner Darstellung: Eine argumentative Strategie, die Notwendigkeit einer Epoche nicht nur zu behaupten, sondern diese zu belegen, bekundet sich in folgender Überlegung zur Notwendigkeit der römischen Weltherrschaft:

[...] wie, wenn alles unmittelbar aus *Griechenland* gekommen wäre? *Griechegeist*, *Griechenbildung*, *Griechensprache*? – wie alles anders in Europa! – Es sollte nicht! Griechenland, noch so entfernt dem Norden, in seinem schönen Archipelagus von Weltgegend: der menschliche Geist in ihm, noch so schlank und zart – wie sollt er mit allen Völkern *ringen*? ihnen seine Nachfolge *aufzwingen*? wie konnte die grobe nordische *Schale* den feinen *Griechenduft fassen*? Also *Italien* war die *Brücke*: Rom die *Mittelzeit der Härting des Kerns* und seiner *Austeilung* [...] (HA 85f., Herv. i. O.)

Die Behauptung von der Folgerichtigkeit der Entwicklung und der darin implizierten Notwendigkeit jeder ihrer Stufen ist hier umformuliert in eine beinahe tautologische Bewegung: Kennzeichnung der jeweiligen Entwicklungsstufe soll die Beseitigung eines ohne sie gegebenen Mangels sein. So werden hier die ‚Leistungen‘ des römischen Weltreichs, indem man sie erst wegdenkt und dadurch – im artikulierten Gestus des Wegdenkens – als Maßstab einführt, als Defizit der vorherigen Epoche und Voraussetzung der folgenden und als Passensverhältnis zu den doch gerade aus seinem historischen Vorkommen gewonnenen Anforderungen dargestellt.²⁵ Die tautologische Konstruktion zeigt zum einen, wie jener Gedanke von der Notwendigkeit

Herder: Kontinuität und/oder Korrektur. Beiträge zur Konferenz der Internationalen Herder-Gesellschaft, Saarbrücken 2004. Hg. v. Sabine Groß/Gerhard Sauder. Heidelberg 2007, S. 75-85, hier S. 80, behaupten; schließlich produziert erst die Vorstellung von einer Entwicklung, also ein nicht ganz unemphatischer allgemeiner Sinngedanke über die Zeitläufte, den Gedanken von der Notwendigkeit jeder einzelnen Stufe.

23 Spies: *Politische Kritik*, S. 214, beschreibt dies als die „Einheit jeder Epoche mit ihrem eigenen, von ihm geschichtsphilosophisch erschlossenen Sollen“.

24 „[W]ie sonderbar nun, daß sich Nationen auf die *Stätte zur Arbeit* drängen, ohne zu wissen, *wie?* und *wozu?* Das Schicksal rief sie zum *Geschäfte* in den *Weinberg*; nach und nach, jeden zu seiner *Stunde*“ (HA 86, Herv. i. O.).

25 Umgekehrt lässt sich die Folgerichtigkeit auch als praktische Bedingung formulieren: „Hätte euch der Himmel die barbarischen Zeiten nicht vorhergesandt und sie so lange unter so mancherlei Würfen und Stößen erhalten – armes, poliziertes Europa, das seine Kinder frißt oder relegieret, wie wärest du mit alle deiner Weisheit – *Wüstel!*“ (HA 52, Herv. i. O.) Warum allerdings die kriegerischen Zeiten eine notwendige Voraussetzung für die kulturellen Verfeinerungen in Europa darstellen sollen und wie dieser Widerspruch aufzulösen wäre, ist nicht explizit gesagt; dass sie ihnen zeitlich vorangingen, ist dem Bewusstsein von der Notwendigkeit allen Geschehens genaug, um sie in eine Bedingung zu verwandeln.

über jede Bezugnahme auf das historisch-faktische Geschehen regiert, zum anderen aber, dass in der Argumentation für den Gedanken die Tendenz liegt, diesen der historischen Konkretisierung und damit der Vorstellung zugänglich, wenn nicht – auf dem Wege der Veranschaulichung – genehm bzw. eingängig zu machen;²⁶ das Wissen um das historische Vorher und das (freilich nur dem Blick *ex post* bekannte) Nachher sind dann die Einladung, sich das römische Reich als den Übergang zwischen beidem vorzustellen und den Gedanken von der Folgerichtigkeit als das die Geschichte tatsächlich bewegende Moment.

Es bedarf nun keiner großen Spitzfindigkeit, um festzustellen, dass die beschriebene Vorstellung einer zugleich zweckbestimmten, darin aber nie dem Zweck ganz entsprechenden Abfolge menschlichen Wirkens ein Gedanke ist, der sich immer schon gegen jede Widerlegung durch die Empirie gefeit weiß. Jede Abweichung kann in der Logik des entworfenen Sinngedankens, d. h. gemäß der Notwendigkeit alles im Verlauf der Geschichte Sich-Ereignenden, schließlich keinen Einwand darstellen, sondern – sofern sie ja immer der Durchgang zu weiteren Entwicklungen ist – als ein weiterer Beitrag zur universellen Wirksamkeit und Durchsetzung jener Entwicklung der Menschheit eingeordnet werden. Die universelle Anwendbarkeit solcher Einordnungsvorgänge ist dort nur am auffälligsten, wo offensichtliche Missverhältnisse zur grundsätzlichen Annahme eines menschlichen Sinns zum Bestand historischer Überlieferung gehören und diese Widersprüche nun Gegenstand eines eigens geführten Nachweises ihrer Notwendigkeit für die allgemeine Entwicklung werden.²⁷

Das einzelne Ereignis kann also nichts wider- und damit im strengen Sinne auch nichts belegen; es entscheidet im Grunde gar nicht mehr über die theoretische Annahme. Die Darlegung der geschichtsphilosophischen Konstruktion begreift dies jedoch offenkundig nicht als Anfechtung des Gedankens, als Einwand gegen ihn, sondern als Anlass zu einer ganz eigenen, umfassenden Anstrengung der Subsumtion, als Aufforderung dazu, den Beweis für die Unterordnung jedes einzelnen historischen Ereignisses unter den Gedanken tatsächlich erbringen zu können. Wo das Defizit des Gedankens hinsichtlich seiner Überzeugungskraft liegt, nämlich in dem Mangel eines theoretischen Gültigkeitsausweises, da entsteht das Bedürfnis, sich der Geltung der theoretischen Konstruktion in der Weltgeschichte zu versichern. Das heißt: Das Bemühen um die Verallgemeinerung des geschichtsphilosophischen Gedankens benötigt als Gültigkeitsausweis einen Existenzbeweis; sofern aber Letzterer darin besteht zu belegen, dass es Elemente gibt, die dem Gedanken unter- bzw. einzuordnen sind, enthält es eine quasi unerschöpfliche Aufforderung an das Erzählen historischer

-
- 26** Daneben findet die Anstrengung, den Gedanken der Vorstellung genehm zu machen, ihr Mittel in der Entwicklung einer eigenen Bildlichkeit (Baum, Strom, Lebensalter), welche die Sinnstruktur in einer Zuordnung von konkreten, bildlichen Elementen repräsentiert. Vgl. dazu Simon: *Das Gedächtnis der Interpretation*, S. 110ff., hier auch der Hinweis, dass die Bildlichkeit Widersprüche bzw. Ambivalenzen des theoretischen Gedankengangs überbrücken hilft; sie diene einem „begriffliche Synthesen aufschiebenden [...] Rasonnement“, ebd., S. 115. Auch Irmischer: *Johann Gottfried Herder*, S. 117, bemerkt die Funktion der Bildlichkeit, „einander widersprechende Momente der Geschichte, Kontinuität und Revolution, als eine paradoxe Einheit zur Anschauung bringen zu können.“ Bei Simon avanciert dieses Potential der Bildlichkeit in der Folge zum Anlass einer angeblichen Dekonstruktion der Sinnmetaphern durch Herder, welche die Abstraktheit des Sinngedankens für dessen Problematischerwerden nimmt, vgl. Simon, *Das Gedächtnis der Interpretation*, S. 126.
- 27** So erklärt Herder für das antike Griechenland Zeiten des sittlichen Verfalls zum „Werkzeug der Vorsehung“, denn „[a]bgelebte *Aspasien* bilden *Sokrate*“ (HA 98, Herv. i. O.), und die mittelalterlichen „Verwüstungen, Vasallenkriege und Befehdungen“ und „Kreuzzüge“ zur „Gärung *menschlicher Kräfte*“ (HA 53, Herv. i. O.).

Ereignisse.²⁸ Das Defizit des Gedankens ergibt damit einen Auftrag an die narrative Gestaltung, der es obliegt zu zeigen, dass der Sinn des Geschehens auch und gerade dort liegt, wo er dem Geschehen gar nicht zu entnehmen ist.²⁹

Es bleibt zu fragen, wie dieses Erzählen ausgestaltet wird und welches Verhältnis zum Kalkül seiner Verwendung bzw. zum theoretischen Inhalt es entfaltet. Während in der früheren Schrift Herders das Desiderat des erzählerischen Ausweises des Gedankens lediglich in Ansätzen ausgefüllt wird, die sich zumeist auf ein recht knappes, summierendes, die einzelnen Schritte der Entwicklung nur reihendes Aufführen beschränken, räumen die späteren *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*³⁰ (1783-91) dem erzählerischen Ausmalen und Ausbreiten der Zusammenhänge weltgeschichtlicher und kultureller Ereignisse und Einschnitte weitaus mehr Platz ein.³¹ Das narrative Verfahren aber hat sich kaum geändert:

Ganz auf eine andre Weise haben sich die Phöniciëer um die Welt verdient gemacht. [...] Da sie am Ufer des Meers wohnten, trieben sie die Schifffahrt seit undenklichen Zeiten; denn Semiramis schon ließ ihre Flotte durch Phöniciëer bauen. Von kleinen Fahrzeugen stiegen sie allmählich zu langen Schiffen hinauf, sie lernten nach Sternen, insonderheit nach dem Gestirn des Bärs segeln und mußten, angegriffen, zuletzt auch den Seekrieg lernen. Weit umher haben sie das mittelländische Meer bis über Gibraltar hinaus, ja nach Britannien hin beschifft und vom roten Meer hin vielleicht mehr als Einmal Afrika umsegelt. Und das taten sie nicht als Eroberer, sondern als Handelsleute und Kolonienstifter. Sie banden die Länder, die das Meer getrennet hatte, durch Verkehr, Sprache und Kunstwaren an einander und erfanden sinnreich, was zu diesem Verkehr diente. Sie lernten rechnen, Metalle prägen und diese Metalle zu mancherlei Gefäßen und Spielzeug formen. (HI 492)

Und auf die eingeworfene Frage, wie die Phönizier zu solch einem verdienstreichen „Kunstfleiß“ gekommen seien, beginnt eine Beschreibung der Lebensbedingungen des Volkes:

In den Wüsten am roten Meer, wo die Phöniciëer wahrscheinlich auch von Fischen lebten, machte sie der Hunger mit dem Element des Meers bekannt; da sie also an die mittelländischen Ufer kamen, konnten sie sich schon auf ein weiteres Meer wagen. [...] Von allen Semitischen Völkern wurden die Phöniciëer gehaßt und verachtet, da jene diesen Asiatischen Erdstrich sich allein zugeteilt glaubten. Den Chamiten als eingedrungene Fremdlingen blieb also nichts als das dürre Ufer und die See übrig. Daß nun die Phöniciëer das mittelländische Meer so Insel- und Busenreich fanden, daß sie von Land zu Land, von Ufer zu Ufer allmählich über die Säulen des Herkules hinausgelangen und unter den unkultivierten Völkern Europa's eine so reiche Ernte ihres Handels antreffen konnten, war nichts als Lage der Sache; eine glückliche Situation, die die Natur selbst für sie erschaffen hatte. (HI 493f.)

28 Die Erzählstrategien leiten sich also weniger aus dem Problem her, wie man „trotz historistischer Vereinzeltungstendenz das Projekt einer Metaerzählung durchführen kann“, so Simon: *Das Gedächtnis der Interpretation*, S. 140, sie sind nicht ein Verfahren, den Sinngedanken erst zu generieren, sondern sie ergeben sich aus dem Bestreben, der theoretischen Behauptung einen Gültigkeitsausweis zu verschaffen.

29 „Aufgabe des Philosophen [...] ist nun, in allen historischen Begebenheiten, gerade auch dort, wo es der erste Blick nicht sieht, die positiven ontologischen Grundstrukturen der Geschichte herauszustellen“. Markwort: „Unterwegs zum Historismus“, S. 58.

30 Zitiert nach Johann Gottfried Herder: *Werke in 10 Bänden*. Bd. 6: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Hg. v. Martin Bollacher. Frankfurt a. M. 1989 (Bibliothek deutscher Klassiker 41), abgekürzt im Folgenden mit HI.

31 Dies mag auch an der Änderung der Darstellungstendenz liegen: Während in der frühen Schrift die Polemik noch einen Gutteil der rhetorischen Strategie ausmacht, fällt in den *Ideen* die Argumentation für den eigenen Gedanken mittels Ausweis der Kritikwürdigkeit der Alternative weg. Nun tritt die naturphilosophische Grundlegung der geschichtsphilosophischen Theorie hinzu, die eine Analogie von kosmologischer Ordnung und Geschichte konstruiert, vgl. Irmscher: *Johann Gottfried Herder*, S. 126ff. Zammito: „Herder and Historical Metanarrative“, S. 77ff., 83. Zu diesem Unterschied zwischen früher Schrift und den *Ideen*, vgl. auch Düsing: „Die Gegenwart im Spiegel der Vergangenheit“, S. 33, 48f.

Das Erzählen bedient sich hier durchgehend des narrativen Minimalbestands einer „und dann“-Verbindung. Es vertraut auf die Suggestion jeden Erzählens, dass das zeitliche Nacheinander einen logischen Zusammenhang konstituiert. Freilich betreibt es keinen geringen Aufwand, damit man die Übergänge des zeitlichen Nacheinander auch als logisches, als kausales oder auch nur folgerichtiges Verhältnis versteht. Dass die Narration gerade solche Zustände verbindet, bei denen der eine ein quantitatives oder qualitatives Plus gegenüber dem anderen beschreibt, ist dabei nur die einfachste Strategie. So ist die Geschichte vom Aufstieg der Phönizier zur herrschenden See- und Handelsmacht im Mittelmeerraum nicht als Geschichte der Durchsetzung von eigenen Interessen gegen die jeweils ansässige Bevölkerung erzählt,³² vielmehr richtet sie die narrative Konstruktion des Werdens dieses Kulturzustandes so ein, dass dieser sich als Verhältnis des Menschen zu den gegebenen Bedingungen (Klima, Natur), seinen Möglichkeiten, Zwecken und Mitteln darstellt und das Verhältnis stets die Form einer Entsprechung oder Gemäßheit annimmt. Alle Widrigkeiten und Gegensätze, denen die Phönizier begegnen, werden dabei nicht zum Hemmnis, sie sind vielmehr als produktive Faktoren in ihrer Entwicklung eingerechnet.³³ Indem die Erzählung das Werden der Kultur immer als Entsprechung zu den Menschen, zu ihrer jeweiligen Lage begegnen lässt – dieses Entsprechungsverhältnis muss dabei keineswegs positiv sein –, übersetzt das narrative Fortschreiten den theoretischen Gedanken nicht nur in eine Stufenfolge von kulturellen Zuständen, sondern in eine Eigenschaft dieser Zustände, in ein ihnen innewohnendes Potential und seine Realisierung. Brauchbar für den Ausweis der Allgemeingültigkeit der theoretischen Sinngedanken wird die Erzählung, da sie den Gedanken über den Gang der Welt als ein in ihr stattfindendes Geschehen vorzuführen und als objektive Beschaffenheit der Dinge und Geschehnisse auszuweisen vermag. Die Allgemeinheit wird hier als (immer wieder zu belegende) Wahrheit des Einzelfalls hergestellt. Damit der Ereignisfolge die Immanenz eines sie leitenden Sinns auch abgenommen wird, kommt es auf das Einnehmende der *Geschichte* an, sucht die Erzählung *ihre* Plausibilität zu erzeugen; diese Anstrengung beschränkt sich in Herders Text allerdings allein darauf, Relationen in die Geschehnisse einzuführen. Erzählen bezieht seine Attraktivität hier offenbar aus der Möglichkeit zu einer Suggestion eines einheitlichen Sinns der erzählten Ereignisse, welche sich die Darstellung der Zusammenhänge bzw. ihre Begründung damit gerade ersparen zu können glaubt. An diese Betrachtungen lassen sich zwei Anschlussüberlegungen knüpfen. Erstens: Das an Herders Schriften explizierte Verhältnis zur Narration erweist sich ebenso für die meisten zeitgenössischen und im 19. Jahrhundert folgenden geschichtsphilosophischen und kulturgeschichtlichen Darstellungen als bestimmendes Moment. Dabei lässt sich festhalten, dass dem narrativen Verfahren im Grunde kaum noch etwas hinzugefügt wird, es sich aber durchaus auch für historische Sinngedanken ganz

32 Die Kriegsführung erscheint betont als Resultat eines Angegriffenwerdens.

33 Auf diese Weise kann, so zeigt es der letzte Satz des Zitats, aus einem historischen Zufall ein Geschenk der Natur werden; es liegt dann die Vorstellung nicht fern, in allen Gegebenheiten und Bedingungen deren Ergebnis bereits als wirkende Kraft anzunehmen. Vgl. Simon: *Das Gedächtnis der Interpretation*, S. 123 (zu *Auch eine Philosophie der Geschichte*): „Diese Empirie [Klima, Hirtenleben etc., Anm. d. Verf.] ist aber im Verlauf des Textes unvermittelt ein Ergebnis der Einwirkung Gottes“; diese Einwirkung lasse sich für Herder als „Enttheologisierung“ und gleichzeitig „gänzlich affirmative Rede über ein ontologisches Wirkprinzip“ lesen, vgl. ebd., S. 124.

anderen Inhalts dienlich zeigt. Als Beispiel genügt ein Blick auf Johann Christoph Adelungs *Versuch einer Geschichte der Kultur des menschlichen Geschlechts* von 1782. Anders als Herder unterlegt Adelung seinem Entwurf der Menschheitsgeschichte und der Entwicklung ihrer kulturellen Stufen ein klares Fortschrittsmodell, das im Text nicht nur als Behauptung begegnet, sondern sich auch als Bedürfnis seiner Begründung bemerkbar macht. Die theoretische Version davon ist – gleich zu Beginn³⁴ – das Postulat einer universellen Gesetzmäßigkeit dieses Fortschritts, die im Verhältnis von begrenztem Raum und Menge der darin ihr Dasein bestreitenden Menschen bestehen soll. Den Gültigkeitsausweis von einer universellen Gesetzmäßigkeit kultureller Entwicklung verlegt Adelung wie Herder – und ausgiebiger noch als dieser – in die Präsentation einer erzählten Folge von Ereignissen. Ein Ausschnitt aus dem ersten Teil des *Versuchs einer Geschichte der Kultur des menschlichen Geschlechts*, der sich mit der Entstehung bürgerlicher Gesellschaften beschäftigt, mag dies belegen:³⁵

Da die Natur in keinem Stücke einen Sprung tut, so ist auch der Fortschritt in dem Feldbaue anfänglich nur schwach, und immer der zunehmenden Bevölkerung angemessen, welche ihn nur nach und nach zu dem vornehmsten Erwerbungsmitel machen kann, je nachdem der Boden zur Jagd oder Viehzucht immer enger wird. Allein, so bald nur der Feldbau einiger Maßen gegründet ist, so fängt auch die engere bürgerliche Gesellschaft an sich zu bilden. Mit dem Feldbaue entwickelt sich der Begriff des Eigenthumes, wenigstens in Rücksicht auf den Boden; und da derselbe zu tausend Streitigkeiten Anlaß geben kann, so lehren Noth und Natur, der Selbsthilfe zu entsagen, und die Entscheidung von Streitigkeiten dem erfahrensten und ehrwürdigsten aus der noch nicht verbundenen Gesellschaft aufzutragen [...].

Indem Adelungs Text das Nacheinander der Ereignisse (ebenfalls in der einfachen „und dann“-Reihung) offenkundig so gestaltet, dass jede Einrichtung neuer Verhältnisse immer auf ein in den vorherigen sich ergebendes Defizit oder Bedürfnis folgt, soll auch bei Adelung der theoretisch gefasste Gedanke vom beständigen Fortschritt der Menschheitsentwicklung als Gesetzmäßigkeit einer Geschehensfolge etabliert werden. Das Auffälligste an der Darstellung ist dabei die Vielzahl der aufeinanderfolgenden Übergänge zwischen gesellschaftlichen oder rechtlichen Einrichtungen (vom Ackerbau zum Eigentum an Grund und Boden und zu Konflikten, für deren Beseitigung dann eine eigene Instanz eingerichtet wird), die in ihrer Abfolge Erklärungen weniger bieten als aussparen. So enthält der – in den Vertragstheorien des 18. Jahrhunderts omnipräsente – Übergang, die Aneignung von Grund und Boden bringe ein anderes ökonomisches Prinzip, das des Privateigentums hervor, eine ganz unvermittelte Gleichsetzung von Eigentum und dem Entstehen von Konkurrenz. Warum mit dem Akt der Aneignung gleich ein neues Prinzip eingeführt ist, wäre aber zunächst einmal durchaus erklärungsbedürftig. Der Übergang liegt nämlich theoretisch darin, das Eigentum als wechselseitiges Ausschlussverhältnis von etwas, was den jeweils anderen zum Überleben eigentlich nötig oder unverzichtbar ist, zu denken. Als Argument kommt diese Klärung bei Adelung freilich nicht mehr vor; offenbar verfällt der Text hier aufs Erzählen, wo die Übergänge, die nach Plausibilisierung verlangen, gerade nicht theoretisch gefasst werden, so dass bei Adelung Erzählen nicht nur

³⁴ Vgl. Johann Christoph Adelung: *Versuch einer Geschichte der Kultur des menschlichen Geschlechts*. 2. Aufl. (Leipzig 1800). Königstein/Ts. 1979 (Scriptor Reprints; Sammlung 18. Jahrhundert), Vorrede, Unterpunkt 5, o. S.

³⁵ Ebd., § 21, S. 35.

die Veranschaulichung und den Gültigkeitsausweis qua Subsumtion sucht, sondern bisweilen vollends die Stelle des Gedankens einnimmt und der Gedanke nurmehr als Erzählung tradiert wird.

Zweitens: Was hier als Instrumentalisierung des Narrativen für kulturgeschichtliche Sinngedanken dargelegt wurde, umfasst ein an diesen Texten erkennbares, aber über sie hinausgehendes und ebenso in fiktionalen Texten auszumachendes elementares Verhältnis des Erzählens zu den theoretischen Inhalten seiner Mitteilungen.³⁶ Sichtbar wird an ihnen das ganz allgemeine Potential narrativer Verfahren, logische Verhältnisse dadurch zu kommunizieren, dass sie diese in einem Geschehen einrichten, ohne dessen Selbständigkeit als Geschehen darin zu bestreiten. Dass diese Selbständigkeit der Ereignisse gewahrt bleibt – und im historischen Fall anerkannt ist – soll dabei den Beweis liefern, dass der theoretisch gefasste Gedanke sich auch auf etwas jenseits seiner Darstellung bezieht. Insbesondere wo Erzählen dem Anliegen, einen Sinngedanken über die Welt zu formulieren und überzeugend zu machen, als Mittel dient, werden solche elementaren Bedingungen des Erzählens thematisch: das ihm zugrundeliegende sprachliche Verfahren der Sinnerzeugung, die ein zugleich von äußerem und symbolischem Zusammenhang zustande bringt (also den Objektivitätsausweis des Sinngedankens), ebenso wie das Abhängigwerden des theoretischen Gehaltes von einer Glaubwürdigkeit der erzählten Geschichte, worin er nicht mehr als Frage der Wahrheit seiner Inhalte, sondern als die des ästhetischen Gelingens verhandelt wird.

36 In seinem Aufsatz „Erzähltheorie und Geschichtswissenschaft“ hat Stephan Jaeger die Frage nach der Bedeutung der Narratologie für die Geschichtswissenschaft umrissen, vgl. Stephan Jaeger: „Erzähltheorie und Geschichtswissenschaft“. In: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hg. v. Vera Nünning/Ansgar Nünning. Trier 2002 (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, Bd. 5), S. 237-263; in Jaegers Beitrag wird der Betrachtung narrativer Muster eine wichtige Rolle für Reflexionen auf die Textualität von Geschichte zugesprochen, die Analyse von Gestaltungsweisen narrativer Geschichtsschreibung aber als Forschungsdesiderat ausgewiesen, allerdings um ihm dann – mit dem Verweis auf Fluderniks Einschätzung historisch-faktualer Texte als nur durch einen geringen Grad an Narrativität gekennzeichnet (vgl. u. a. Monika Fludernik: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. 3. Aufl. Darmstadt 2010, S. 93, dort der Vorschlag, die Geschichtsschreibung von den eigentlich narrativen Gattungen auszunehmen) und mit Blick auf die Möglichkeiten eines bewussten Einsatzes fiktionaler Elemente in historischen Narrativen, d. h. im Grunde in Belegen einer Wertschätzung fiktionalen Erzählens – die Relevanz zu bestreiten. So lautet z. B. der Einwand gegen die narratologische Betrachtung der *Römischen Geschichte* Mommsens, die historischen Personen erhielten darin „keine eigenständige Stimme“, Jaeger: „Erzähltheorie und Geschichtswissenschaft“, S. 249. Zurückgewiesen ist damit freilich ein Bereich von Erzählforschung, der sich – auch jenseits der schon ästhetisch differenzierteren Formen – den grundlegenden Potentialen und Verfahren von Narrativität zuwendet, z. B. den Überlegungen, wie ein narratives „und dann“ die Suggestion eines logischen, beispielsweise kausalen Zusammenhangs überhaupt erst generiert.

„Lust, Kraft, Wille und Ekstase erzeugen“ – Tracing Vitalism in Stefan Zweig's early works

I. Vitalism

Stefan Zweig's literary, cultural and social interests were wide-ranging. Apart from being an avid and lifelong reader of world literature and an exacting collector of autographs, he had some less well known and more ephemeral interests reflecting the cultural currents of his time. As Mark Gelber has documented, Zweig's Judaism and his acquaintance with Theodor Herzl led him to a brief engagement with the Zionist movement¹, which did not however, result in Zweig adopting a Zionist outlook. In a similar vein, Zweig observed the developments of post 1917 Soviet communism with significant interest, without himself being drawn towards any party allegiance.² Yet both the exchanges with Zionist and communist intellectuals left clear traces in Zweig's works for years to come. These passing but often recurring interests have only recently started to receive due critical attention in Zweig scholarship, yet they are crucial for a nuanced understanding of Zweig's complex and multifaceted worldview. I would like to argue that Zweig was influenced to a larger extent than thus far assumed by literary vitalism and that this engagement has left recognisable traces in Zweig's poetic and essayistic oeuvre before WWI. Furthermore, vitalist ideas may be regarded as a contributing factor to Zweig's early support of the Austrian war effort.

What exactly is meant by literary vitalism? Wolfdietch Rasch's designation of „Lebenspathos“³ to describe a prevalent cultural current around 1900 may serve as a starting point. Gunter Martens, in his seminal study *Vitalismus und Expressionismus* outlines the term as follows:

Mehr als durch einen fest umrissenen Inhalt ist der „Oberwert Leben“ in seiner Gegenposition zu den philosophischen, religiösen, kulturellen und gesellschaftlichen Traditionen des 19. Jahrhunderts gekennzeichnet. Die beschriebene, als Reaktion einsetzende „Thronerhebung des Lebens“ mag hier als erste Eingrenzung des literaturhistorischen Begriffes Vitalismus vorangestellt werden.⁴

The idea of the Lebenskult, an ostentatious rejection of bourgeois society and industrialisation in order to embrace themes such as youth, sun, dance, nature and eroticism is primarily associated with vitalist literature. However, as Martens points out, apart from this essentially escapist quality of vitalism, the term can also be extended

-
- 1 Mark H. Gelber: „Stefan Zweig und die Judenfrage von heute“. In: *Stefan Zweig heute*. Ed. by Mark H. Gelber, Frankfurt: Peter Lang 1987, p. 160-180.
 - 2 Stephan Resch: „Auf der Suche nach Klarheit: Stefan Zweig, Henri Barbusse und Romain Rolland in der Clarté-Debatte“. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 62 (2) 2012, p. 189-205.
 - 3 Wolfdietch Rasch: *Aspekte der deutschen Literatur um 1900. Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende*. Stuttgart: J.B. Metzler 1967, p. 20.
 - 4 Gunter Martens: *Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*. Stuttgart 1971, p. 16.

to an intellectual current which sought to engage with contemporary issues more actively.

In der betonten Wendung gegen die Stagnation einer philiströsen Weltanschauung, gegen eine leere Transzendenz, gegen Ruhe und festgelegte Gesetzmäßigkeiten dokumentiert sich gegenüber der Jahrhundertwende nicht allein ein ausgeprägter Wille zur Auseinandersetzung mit den Problemen der Zeit, sondern es wurde dadurch vor allem Lebensdynamik in einer Intensität darstellbar, die dem vorhergehenden Lebenskult vorenthalten bleiben musste.⁵

It is this dynamic concept of vitalism, which, in its most extreme form, extends to the ecstatic celebration of speed, technology and virility by the Italian Futurists, that will be of special interest for this discussion.

Stefan Zweig never publicly associated himself with a particular literary movement. When placing his writing within the intellectual currents of the early 20th century, neo-Romantic influences (Hugo von Hofmannsthal) are usually evoked and the importance of Freudian psychology for Zweig's thinking and writing is correctly pointed out.⁶ Neither expressionism nor vitalism are usually associated with Zweig's writings. What has been identified by scholarship, however, is the significant influence of Emile Verhaeren on Zweig in the first decade of the 20th century.⁷ Zweig had spent much of the first half of the decade writing German translations of symbolist poetry by writers such as Baudelaire and Verlaine to hone his own literary technique. But it was through meeting Verhaeren in 1902, that Zweig started to find both a self-confident literary and moral outlook:

Verhaeren war für mich eine Entscheidung. Ich meine damit nicht, daß ich seinen Vers nachahmte oder den Stil seiner Dichtung: er war mir wie Dehmel und Rilke viel bedeutsamer als moralisches Vorbild denn als literarisches und meine Übertragung, mein Eintreten für ihn dann eigentlich ein Akt religiöser Überzeugung.⁸

Verhaeren, a well-respected writer in his native Belgium, was increasingly being recognised throughout Europe as a harbinger of literary modernity. Verhaeren's greatest artistic achievement in Zweig's eyes was the „Umwertung des Dichterischen“⁹, questioning the idea that beauty is necessarily expressed through traditional notions such as balance, harmony and pleasing appearances. For Verhaeren, the transition into an industrial society necessitated a reappraisal of aesthetic principles. Beauty could consequently be expressed through the intention, function and the energy of an object. Such a notion of beauty allowed Verhaeren to praise factories as magnificent expressions of modern civilisation, transforming human qualities of energy, knowledge and willpower, into sophisticated industrial products. Verhaeren moves from an initially cautious attitude towards urbanisation and industrialisation towards

5 Ibid., p. 290-291.

6 Henry and Mary Garland: *The Oxford Companion to German Literature*. Oxford: Oxford University Press 1997, p. 949.

7 Cf. Harry Zohn: „Stefan Zweig and Verhaeren“. In: *Monatshefte* Vol. 43, (Apr. – May 1951) No. 4/5, pp. 199-206; Paul Emond: „Emile Verhaeren et Stefan Zweig, une amitié littéraire“. In: *Francofonia* No. 18 (Primavera 1990), pp. 45-70.

8 Stefan Zweig: „Autobiographische Skizze“. In: *Das literarische Echo* 17 (1914-1915), Columns 199-202, here Column 201.

9 Stefan Zweig: *Emile Verhaeren*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1984, p. 90. The choice of words, reminiscent of Nietzsches „Umwertung aller Werte“, would have hardly been coincidental.

one of affirmation as he comes to regard cities as centres of synergies and motors of progress for the modern world.

At a time, when Vienna found itself at the crossroads between a late feudalist and a modern industrial society, Zweig was looking for a poetic voice that could give adequate aesthetic expression to these changes. Growing up in the rarefied world of the well-to-do Jewish bourgeoisie allowed him to largely ignore the social and political realities of his time: „Wir jungen Menschen aber, völlig eingesponnen in unsere literarischen Ambitionen, merkten wenig von [den] gefährlichen Veränderungen in unserer Heimat: wir blickten nur auf Bücher und Bilder“.¹⁰ Through Verhaeren's robust and life-affirming poetry, which immerses itself in the noise and the bustle of the cities and its crowds, Zweig's own writing undergoes a gradual change from an introspective, psychological perspective towards an increasing interest in the aesthetic assessment of the world surrounding him.

In 1907, first signs of Zweig's interest in the vitalist aspect of Verhaeren's work become apparent. In a letter to Benno Geiger, he asks for travel advice preceding a journey to Italy and a special favour: „Die zweite Bitte: senden Sie mir bitte einen Begleitbrief an F.E. [!] Marinetti. Es würde mich freuen, den mir von seiner Tätigkeit sehr sympathischen Menschen kennen zu lernen“.¹¹ That Zweig intended to establish contact with Marinetti, who only two years later reached European notoriety as a literary agent provocateur and flamboyant initiator of the *Futurist Manifesto*, is less astounding than it may first sound. Marinetti's fascination with Verhaeren had much in common with that of Zweig. Just as the Austrian writer referred to Verhaeren as „der Dichter von morgen“¹², Marinetti had recognised the visionary qualities in Verhaeren's writing. Marinetti featured translations of Verhaeren's poetry in his literary journal *Poesia* and in 1908, he even dedicated an entire issue to the Belgian. In the 1909 *Futurist Manifesto*, he points to Verhaeren as one of the „cinq ou six grands précurseurs du futurisme“¹³ in spite of the futurists' tendency to deny all historic and literary influences. Marinetti's proto-Futurist works paid homage to Verhaeren's new aesthetic vision through translation and the adaptation of literary themes such as the city, factories, technology and the masses. Marinetti's works in the years immediately preceding the publication of the *Futurist Manifesto*, which curiously blend symbolist traditions with an anarchic celebration of modern life have been described by Günter Berghaus as a „prelude to Futurism“.¹⁴ What exactly Zweig knew of Marinetti's works is unknown but it can be assumed that through the friendship with Verhaeren, he would have been familiar with the journal *Poesia* or even some of the proto-Futurist works such as *Destruction* (1904) which Marinetti had sent to the Belgian writer. That Zweig's and Marinetti's interests would converge at that point is comprehensible. With similar literary preferences and

10 Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2010, p. 78.

11 Knut Beck, Jeffery Berlin et al. (eds.): *Stefan Zweig – Briefe 1897-1914*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, p. 159. (Stefan Zweig to Benno Geiger, 18.8.1907). Whether Zweig and Marinetti indeed met is unclear. Zweig's diaries of these years have been lost and there is no further mention of Marinetti in subsequent letters.

12 Zweig: *Emile Verhaeren*, p. 9.

13 David Gullentops: „Verhaeren and Marinetti“. In: *Forum for Modern Language Studies* XXXII (1996) 2, p. 107-118, (here p. 112).

14 Günter Berghaus: *The genesis of Futurism: Marinetti's early career and writings 1899-1909*. Leeds: Society for Italian Studies 1995, p. 39.

the mutual mentor of Verhaeren, both writers found themselves at a stage of transition in their literary careers. For Marinetti, Verhaeren's work laid the foundations for a much more radical rejection of conventions and traditions heralded by Futurism.

II. Zweig's vitalist roadmap: Das neue Pathos

Unlike the *Futurist Manifesto*, Zweig's Verhaeren biography, published in 1910, did not set out to be iconoclastic. But at its heart was a similar conviction that 19th century literary conventions were unsuitable to adequately capture the zeitgeist. The book was meant to provide both an account and a celebration of Verhaeren's work, in its content and structure mirroring the spirit of affirmation and enthusiasm that Zweig saw as the basis of Verhaeren's writing. By ostensibly discussing the work and worldview of Verhaeren, Zweig creates a concept for his own artistic agenda for the years to come. Of special interest for its vitalist outlook is the chapter „Das neue Pathos“, already published a year earlier in the journal *Das literarische Echo*. The text heralds the beginning of a new phase in Zweig's writing. As he is winding up an almost decade long effort of translating and promoting the works of others, this is the first programmatic text, which lays out his own aesthetic vision. In his essay, Zweig is pleading for the return to a more immediate engagement with poetry. What was in ancient times an oratory skill requiring direct interaction with an audience, has turned into what Zweig regards as an artificial and solitary linguistic pursuit. As poetry became a written and increasingly sophisticated art form, it lost its potential to instil passion, fervour and enthusiasm in its audience, eventually turning into a mere „Stimmungsbild“. Zweig's criticism takes aim at the decadent and symbolist poetry which he himself had emulated only years earlier. With reference to Nietzsche and Verhaeren, Zweig predicts a paradigm shift, which would see poetry and poet once again aligned with the demands of an urban, industrial and fast paced society. Through the „new pathos“ which borrows from the oratory skills of early rhetoricians, poetry is to gain renewed significance as a medium that exercises direct influence on the masses:

Ein solches Gedicht darf nicht mehr sentimentaler Dialog des Einsamen mit irgendeinem unbekanntem Einsamen irgendwo in der Ferne sein, darf nicht die kurze, flüchtig zitternde Stimme sein, die schon verlischt, ehe die Flamme des Wortes in ihr emporgeschlagen hat, dieses neue Gedicht muß stark jubelnd und beseelt sein, weit ausholend und hinstürmend in raschem Schwung. Nicht für leise Stimmen ist es geschrieben, sondern für laute, hallende Worte. Wer die Menge zwingen will, muß den Rhythmus ihres neuen und unruhigen Lebens in sich haben, wer zu ihr spricht, muß beseelt sein von neuem Pathos. Und dieses neue Pathos, das „ja sagende Pathos par excellence“ im Sinne Nietzsches, ist vor allem Lust, Kraft und Wille, Ekstase zu erzeugen. Nicht sensitiv und wehleidig darf dieses Gedicht sein, nicht ein persönliches Leid ausdrücken, damit ein anderer sich darin einfühle, sondern beseelt von Freude und Überschwang, von dem Willem aus Freude wieder Schwung und Leidenschaft zu erzeugen. Nur große Gefühle tragen das Wort zur Menge hin, kleine, die nur im Schweigen wie in unbewegter Luft aufliegen können, stürzen hin. *Das neue Pathos muß den Willen nicht zu einer seelischen Vibration, zu einem feinen ästhetischen Wohlgefühl enthalten, sondern zu einer Tat.*¹⁵

The poet's role moves away from contemplation, self-observation and critical examination. Instead, it is through a complete identification with and affirmation of the „Rhythmus ihres neuen und unruhigen Lebens“ that the poet can become a mouthpiece for the masses. Unlike the philosopher, the poet needs to disengage the intellect

15 Zweig: *Emile Verhaeren*, p. 135.

and allow himself to be swayed by what he observes: „Während der Philosoph zur Erkenntnis der Einheit durch Maß und Berechnung, durch ein ruhig abwägendes Gefühl der Kräfte gelangen kann, wird ein Dichter das Ähnlichwerden und Einswerden der Dinge erst in der Ekstase, erst im erhobenen Zustande der Begeisterung entdecken können“. ¹⁶ Nietzsche's glorification of the creator in *Also sprach Zarathustra* ¹⁷ becomes a fervent and direct call to action in Zweig's text. As Martens argues, this call to action, is not to be conceived as an anarchic attempt to change social or political reality, it is neither revolutionary nor subversive. Action in this context is evidence of vitality and therefore an end in itself. ¹⁸

Zweig's essay had struck a chord especially with the Berlin avant-garde movement. When Kurt Hiller founded his proto-expressionist *Neuer Club* in 1909, he called the public readings „Neopathetisches Cabaret“, referring directly to the term coined by Zweig. ¹⁹ Perhaps more importantly, the writer Paul Zech asked his friend Zweig for permission to republish his text as lead article in his opening issue of the prominent expressionist magazine *Das neue Pathos* in 1913. Zweig was well acquainted with the Berlin avant-garde scene. He frequented the meetings of „Die Kommenden“ and was in contact with Herwarth Walden, who only some years later promoted both expressionist and futurist works in his magazine *Der Sturm*. ²⁰ Remarkably, while Zweig's text was published three times over four years and twice favourably discussed in the context of the early expressionist movement, Zweig did not feel drawn to the movement itself. Three years after the founding of the *Neuer Club*, Kurt Hiller published an edition of early expressionist poetry under the name *Der Kondor*. He referred to it as a manifesto and defined it as: „Eine Dichter-Sezession; eine rigorose Sammlung radikaler Strophen“. ²¹ Although Zweig knew several of the contributors personally, he was openly dismissive about the groups' goals. To Paul Zech he writes:

Weniger bin ich erfreut über Ihren Zusammenhang mit den Kondor-Leuten, deren aufdringliches Wesen mir im tiefsten antipathisch ist und die den Lärm statt der Leistung machen. Sie spüren ja wohl selbst, wie wenig dichterisch diese Lyrik ist und wie lächerlich der Versuch eine moderne Richtung krampfhaft fabrizieren zu wollen. ²²

Zweig's fierce individualism which, throughout his life, would let him shy away from any substantial involvement with political or intellectual groups, becomes obvious from this statement. While *Das neue Pathos* displays all the hallmarks of a vitalist text – ecstatic affirmation of life, extolling intuition over intellect, action over contemplation – Zweig

16 Ibid., p. 206.

17 Cf. especially the chapter „Vom Wege des Schaffenden“.

18 Martens: *Vitalismus und Expressionismus*, p. 93.

19 Donald Daviau (ed.): *Stefan Zweig – Paul Zech: Briefe 1910-1942*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1986, p. 183. The importance of Zweig's time spent in Berlin for his distinct life affirming outlook of this period should not be underestimated. Zweig's autobiography *Die Welt von Gestern*, seems to point to the fact that he regarded the Berlin bohemian circles which he frequented, with their ethnic, social and cultural diversity as a first opportunity to truly embrace life: „Die Intensität, die sich im Gymnasium nur in den bloßen Formen, im Reim und Vers und Wort ausgelebt, warf sich jetzt gegen die Menschen; von früh bis nachts war ich in Berlin mit immer neuen und immer anderen beisammen, begeistert, enttäuscht, sogar geprellt von ihnen. Ich glaube, ich habe in zehn Jahren nicht so viel geistiger Geselligkeit gefrönt wie in diesem einen knappen Semester in Berlin, dem ersten der vollkommenen Freiheit“. Zweig: *Die Welt von Gestern*, p. 129-130.

20 Beck, Berlin et al.: *Stefan Zweig – Briefe 1897-1914*, p. 175 (September 1908).

21 Kurt Hiller: *Der Kondor*. Heidelberg: Verlag Richard Weissbach 1912, p. 7.

22 Daviau: *Stefan Zweig – Paul Zech: Briefe 1910-1942*, p. 25.

never regarded himself as part of a movement. What could be considered vitalist in a small number of Zweig's works, is based on a highly personal and eclectic reading of Verhaeren and, to some extent Nietzsche. A case in point may be Zweig's treatment of technology. As Körber points out, vitalism and technology were not natural allies. Many artists associated with vitalism were deeply critical of Wilhelmine society, positivist science and capitalism. They regarded the technological developments of their time generally as extensions of a flawed society and promoted an escape from industrialised society to a more primordial state of existence.²³ Yet, when reflecting on technology within the framework of dynamism, enabling movement and transformation, it was possible to consider large cities and major engineering projects as an affirmation of human life.

III. Vitalism in Zweig's Feuilletons

In October 1911, Zweig announces to Julius Bab his intention to publish a collection of feuilletons as a book entitled *Vom Rythmus unserer Zeit* [sic].²⁴ Zweig's use of the term rhythm is paradigmatic for the notion of dynamic vitalism – it connotes movement, velocity, change, growth and elation. In his letter, three feuilletons known to scholarship today are mentioned: *Der Rhythmus von New York*, *Die Stunde zwischen den zwei Ozeanen – Der Panamakanal* and *Die gefangenen Dinge. Gedanken über die Brüsseler Weltausstellung*. All three texts²⁵, written between 1910 and 1911, are thematically linked by their interest in technology and their celebration of human progress. They can be regarded as a first essayistic implementation of Zweig's poetic self-definition in *Das neue Pathos*. In *Die gefangenen Dinge* Zweig reflects on his visit to the Brussels World Fair in 1910. While he is impressed with the large array of artefacts and industrial products on display, he perceives the inanimate museum style exhibition as inappropriate: „Leben wird hier zum Bild erniedrigt: und so fühle ich auch hier mit den tausend Dingen, die hilflos in den Schränken liegen und fast nie ihre innere Absicht zeigen dürfen, irgendein Mitleid, weil sie so gefangen sind, so abgesperrt von ihren Wirklichkeiten“.²⁶ Applying Verhaeren's concept of inner intention, Zweig feels unable to appreciate the beauty of the exhibits as they are removed from their contextual environment and intended purpose. This discrepancy between the lifelessness of the exhibition which requires abstraction and intellectual effort from its audience to imagine the exhibits in action becomes even greater in the machine pavilion:

... Kraft von Abertausenden Menschen, eine unirdische Kraft steht da und verleugnet sich durch Untätigkeit. Unwillkürlich fühlt man sie an: ja, sie sind wirkliches Erz, kühl und glatt, man staunt ihre riesigen Arme an, ahnt die Hitzigkeit ihres Umschwunges. Aber man ahnt nur und sieht nichts von diesen Wundern unserer

23 Tessa Körber: *Technik in der Literatur der frühen Moderne*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 1998, p. 134.

24 Beck, Berlin et al.: *Stefan Zweig – Briefe 1897-1914*, p. 241. The book project Zweig envisaged was not published.

25 The other texts Zweig mentions are: *Die Jungfraubahn*, a presumably unpublished text written on the occasion of the completion of the Jungfraubahn tracks in February 1912 and *Fabrikfeuilletons* equally unknown to scholarship.

26 Stefan Zweig: „Die gefangenen Dinge – Gedanken über die Brüsseler Weltausstellung 1910“. In: Stefan Zweig: *Zeiten und Schicksale. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1902-1942*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1990, p. 23.

Zeit. Es ist so, als zeigte man einem eine Hand voll Dynamit und sagte: Damit kann man ein Haus in die Luft sprengen. Man erlebt nicht das Wunderbare einer so großen Komprimierung von Kraft durch ein Wort, durch einen Blick. Ein eisiges Schweigen herrscht in dieser Halle, die zischen müßte und brodeln von der schwingenden Kraft, jenes heilige Sausen müßte darin sein, das einst in den Eichenwäldern der Götter war, ein Vibrieren des aufgestauten Lebens.²⁷

Zweig's reading of Verhaeren never culminated in a comprehensive rejection of the past as did that of F.T. Marinetti. Yet in the glorification of machines and the criticism of the museum as a lifeless space, we find a remarkable convergence of ideas. Marinetti, in his *Futurist Manifesto* had referred to museums as „cemeteries“ and „public dormitories“, what is more, he declared them dangerous spaces as they demanded passive admiration of the past instead of creation and action.²⁸ While Zweig did not go as far as Marinetti in calling for the destruction of museums, he equally senses a disconnect between the exhibition's inanimate displays and the energy inherent in the exhibits. Zweig seems disappointed by the wasted opportunity to showcase the true beauty of the machines both for the sake of the exhibition visitors and the poet. His ethos of instilling passion and ecstasy, of providing a thrilling and sensual experience to his readership cannot be fulfilled from what he witnesses. So eventually, Zweig turns to the masses of visitors who crowd the pavilions, to find the vitality that was missing in the exhibition. It is their presence that lends life to the event and the city of Brussels. For Zweig, to immerse himself in the masses means partaking in life and being energised by the unpredictable actions and movements of the crowds. As a poet inspired by the „new pathos“, he can share this euphoric experience with his readers:

Sie rennen und schreien, tosen in einem wunderbaren Tumult, und wie sie endlich verschwunden sind, ist schon eine neue Welle da und schäumt in gleicher Erregung. Es ist, als stünde man auf einem hohen Gipfel und immer käme von einer Seite Sturm an einen heran, immer Lärm, die brausende Stimme des Lebens: man atmet sie ein, fühlt die eigene Kraft, die eigene Lust daran wachsen und freut sich dieser wilden, gierigen Menschen, die kommen, ein einziges Schauspiel zu sehen, und nicht ahnen, daß sie selber es sind.²⁹

Early in 1911, Zweig sets out for a journey through North- and Central America. After his return, he publishes a number of travel feuilletons which are intended to give a vivid impression of his travel destinations and elicit excitement about the achievements of human progress around the world. When Zweig visited the Panama-Canal, it was only three years from completion and the scale of the engineering work overwhelmed him. As in *Das neue Pathos* and *Die gefangenen Dinge*, Zweig is distrustful of intellectual abstraction to convey to his readership the scale of accomplishments realised through physical labour: „Ziffern könnten die Gewalt dieser Schöpfung vielleicht ahnen lassen, aber Ziffern sind kalt und unsinnlich, sie rühren an den Verstand und nicht an das Gefühl. Das Wort wiederum greift vergebens nach dem Vergleich, denn hier ist wirklich eine Tat im Reifen, die ihresgleichen in der Geschichte sucht“.³⁰ Zweig transforms the history of the canal into a metaphor of how mankind, through will, imagination and work, has been able to overcome its own shortcomings and, in

27 Ibid., p. 25.

28 F.T. Marinetti: „The Founding and Manifesto of Futurism“. In: Lawrence S. Rainey; Christine Poggi et al.: *Futurism – An Anthology*. New Haven Conn.: Yale University Press 2009, p. 52.

29 Zweig: „Die gefangenen Dinge“, p. 29.

30 Stefan Zweig: „Die Stunde zwischen zwei Ozeanen – Der Panamakanal“. In: Stefan Zweig: *Auf Reisen*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2004, p. 151.

the face of adversity, ultimately dominates over nature. Through resilience, courage and heroism, mankind in Zweig's view has earned a quasi God-like privilege to shape nature to its advantage: „Alle die geistigen und technischen Errungenschaften unserer Zeit waren notwendig, ehe es der Mensch wagen durfte, selbst Natur zu spielen, das Antlitz der Erde nach eigenem Willen zu verändern und den Plan der Elemente vorbedacht zu zerstören“.³¹ Zweig conjures up a utopia, in which technology and machines have allowed mankind to advance to ever new stages of domination over the earth. Zweig himself is in rapture witnessing the feverish rush towards completion.³² In his quest to adequately capture the scale of this project, Zweig repeatedly evokes biblical references, comparing the building works as piece of „Schöpfungsgeschichte“ and as „biblische Taten“.³³ Looking at the project from a purely technological perspective, Zweig even casts aside his distinct eurocentrism and admits that in the race between Europe and America, the old continent has been left behind:

An die Stelle der Franzosen sind die Amerikaner getreten, die mit ihrer unheimlich konzentrationsfähigen Energie, ihrem stählernen Optimismus und ihrer prachtvollen Waghalsigkeit das Werk gefördert haben [...] Ihr nationales System, die hinfälligen, unzuverlässigen Menschen durch die eiserne Maschine zu ersetzen, hat sich nirgends besser als in diesen versuchten Gegenden bewährt.³⁴

In his description of perceived American qualities – focussed energy, unbreakable optimism, daredevilry and automation – Zweig attached numerous vitalist attributes to the new continent. The importance Zweig attaches to technological leadership can hardly be overestimated: it is equated with nothing less than redrawing world maps, international power relations and a new global value system:

Dann werden sich die beiden Ozeane umschlingen, wieder wird die Erde enger sein für unsere Hast, kürzer für den edlen Rausch der Geschwindigkeiten, der dieses Jahrhundert so heroisch erfüllt. Ein neues Tor der Welt ist dort neuen Wegen und neuen Werten aufgetan. Die Distanzen werden sich ändern, die Idee von Raum und Zeit, die Machtfülle der Nationen, und vielleicht beginnt dort America sein Imperium mundi.³⁵

Die Stunde zwischen zwei Ozeanen is representative for Zweig's writing of the time in its uncritical affirmation of human progress. The feuilleton achieves, what Zweig sets out to do in *Das neue Pathos*, his text becomes primarily a „Mittel zur Erregung von Enthusiasmus“.³⁶

Der Rhythmus von New York is an attempt to convey the ambience of the American metropolis to his Viennese readers not simply by means of a written account but through a sensual experience. Rhythm to Zweig is a metaphor for movement, energy, change, for ebb and flow and by extension, for life itself. That New York would be the subject of such a travel feuilleton is hardly surprising. For Zweig, Verhaeren's interest in the exploration of the modern, fast-paced industrialised city has its roots in the increasing Americanisation of European life.³⁷ A stopover in New York during

31 Ibid., p. 149.

32 „Ein Taumel überfällt einen inmitten dieser fiebrigen Arbeit, der Rausch des Vollbringens“. Ibid., p. 156.

33 Ibid., p. 156.

34 Ibid., p. 151.

35 Ibid., p. 157.

36 Zweig: *Emile Verhaeren*, p. 135.

37 „In Verhaeren nun ist der Rhythmus des Eilenden, Hastenden, Laufenden, des Unruhigen, des Leidenschaftlichen, der Rhythmus des modernen, des amerikanischen Menschen“. Ibid., p. 124.

his journey through North America thus provided a welcome opportunity for canvassing the city – less as a visual space for aesthetic appreciation but as physical experience in which the author immerses himself with all senses. The old European city (Zweig uses Florence as an example) serves as frame of reference for this experience: architectural harmony and historical continuity have transformed such cities into „eine höchste Form der Landschaft“,³⁸ they have become a landscape in themselves with their own aesthetic narrative. Noise and masses of people would only distract from their beauty. In contrast to this, he perceives American cities as a mockery, even a violation of nature. At first glance, the lack of architectural coherence and the ostentatious utilitarianism of the buildings seems disturbing to Zweig. Yet, just as during the World Exhibition in Brussels, it is the masses of people that lend an irresistible pulse to the streets, they literally become the lifeblood of the city:

Am Sonntag, wenn dieses schwarze Blut ihren Adern fehlt, sind sie tot, kalt, häßliche nackte Steinbrüche, sinnlose Ansammlungen geschichteter Massen. Doch in den Tagen der Arbeit klingen sie in einem wilden Takt, von einer barbarisch grandiosen Musik, die wie ein Triumphgesang auf den Menschen tönt: sie bezeugen mit einer uns unbekanntem und erschreckenden Gewalt ihre schwellende Lebenskraft. Ein wunderbarer Rhythmus des Lebens geht von ihnen aus.³⁹

New York becomes for Zweig a metaphor for what he regards as the American way of life. It is defined by restlessness, constant movement and an air of industriousness that even the bystander cannot escape. While Zweig's Panama feuilleton is an unapologetic ode to human progress, the text on New York shows distinct signs of ambivalence. Zweig is clearly fascinated by the city's beacons of technological progress, such as the Brooklyn Bridge („Hier habe ich zum erstenmal den Rhythmus von New York gespürt“⁴⁰) and in order to vividly convey the scale and sense of constant activity his city assumes anthropomorphic qualities. Just as the masses constitute the lifeblood, crucial infrastructure connects the nervous system of the organism: „Dieser Strang, der die zwei Millionenbündel New York und Brooklyn als Nerv verbindet, zittert beständig in jedem Molekül, und jeder, der hier oben steht, schwingt mit von der Erregung der fremden Masse“.⁴¹ Zweig uses two strategies to convey energy and scale of the city. Anthropomorphic comparisons are meant to evoke vitality and a constant state of flux, while the scale is evoked through a range of landscape analogies.⁴² In Zweig's view, New York aspires to be not simply a city but, as a result of its monumentality, a landscape in itself. Its skyline becomes a mountain range, its avenues gorges, which can be admired like an alpine panorama: „Man steht auf der Höhe des Brückenbogens wie auf dem Gipfel eines Berges und misst mit Bewunderung eine weitgebreitete Landschaft [...] Eine Jagd von Schiffen zittert darin: kein Feld ist so gepflügt wie dieses Wasser, ununterbrochen graben Kiele die graue Flut auf“.⁴³

In spite of his efforts to generate enthusiasm in his readership, Zweig cannot help feeling out of place. He is attempting to observe the city with the eyes of a

38 Stefan Zweig: „Der Rhythmus von New York“. In: Zweig: *Auf Reisen*, p. 135.

39 *Ibid.*, p. 136.

40 *Ibid.*, p. 137.

41 *Ibid.*, p. 137.

42 Bettina Trauner gives a concise analysis of Zweig's use of anthropomorphic comparisons in her MA-Thesis *Miniaturen der Metropole bei Stefan Zweig*. (Unpublished MA-Thesis, University of Vienna 2013).

43 Zweig: „Der Rhythmus von New York“, p. 136.

19th century flaneur, yet the paradigmatic 20th century city denies him the chance to reflect and withdraw momentarily. Observing and being observed, taking in the city and its inhabitants in a deliberate effort to decelerate life are concepts which Zweig regards, somewhat nostalgically, as part of European metropolitan life.⁴⁴ Yet in New York, such perceived inactivity is not part of the urban *raison d'être*: „Der Bummler hat hier keinen Raum, der Rhythmus schwemmt ihn weg wie faules Holz“.⁴⁵ Zweig, while intrigued by the instantaneous amalgamation of the individual with the masses, is clearly uncomfortable with the limitations this city pulse imposes on individual agency.⁴⁶ New York is perceived as a city built for the needs of the masses, not the individual. Remaining aloof does not appear to be an option. Consequently, Zweig's final judgement remains ambivalent. A city operating on the principle of movement, speed and constant self-reinvention stands in stark contrast with the acute Viennese concern with tradition, art and an ostentatious *joie de vivre*. And while Zweig in his conclusion decorates the United States with quintessential vitalist terms as markers of progress, there is a clear sense that a pioneering spirit and technological advancement are seen as incompatible with being a 'Kulturation'⁴⁷:

Hier ist schon die Vorahnung jener Energie gegeben, die Amerika beherrscht, das Land, das in hundert Jahren den Weg zurücklegen will, zu dem Europa zweitausend Jahre gebraucht hat, und darum so hastet, so gierig, so mit verbissenen Zähnen vorwärts will. Der Rausch der Geschwindigkeit, den man bei uns nur im Sport empfindet oder bei der Automobilfahrt, ist hier Lebensgefühl eines ganzen Landes. Europa ist wie ein Strom, der schon sein Bett gefunden hat und nun in gemächlicherem Hinrollen Muße findet, die ganze Welt und den Himmel in Kunst und sanftem Genießen zu spiegeln. Hier ist noch die Unruhe des Unerreichten, der Durchbruch der gestauten Kraft in unbekannte Ufer: wer Urkräfte liebt, kann sie hier ungestüm und barbarisch sich entfalten sehen.⁴⁸

IV. Vitalism in Zweig's poetry

What Zweig demands in his programmatic essay from 1909 – to evoke passion and ecstasy through affirmation and pathos – was meant to primarily apply to poetry. Apart from the feuilletons in which vitalist ideas manifested themselves, Zweig started to work on a volume of poetry in 1911, which would be published under the title „Die Herren des Lebens“. The poems celebrate the life and work of some of Zweig's favourite creators of art, music and literature, Gustav Mahler, Auguste Rodin and Fyodor Dostoyevsky, to name a few. It is the process of artistic creation with all its associated

44 Walter Benjamin would later capture this notion of deliberate deceleration fittingly in his *Passagen-Werk*: „Um 1840 gehörte es [in Paris] vorübergehend zum guten Ton, Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen. Der Flaneur liess sich gern sein Tempo von ihnen vorschreiben. Wäre es nach ihm gegangen, so hätte der Fortschritt dieses pas lernen müssen. Aber nicht er behielt das letzte Wort, sondern Taylor, der das ‚Nieder mit der Flanerie‘ zur Parole machte“. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. I.2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, p.556-557.

45 Zweig: „Der Rhythmus von New York“, p. 140.

46 „Im Nu ist man zur Seite gestoßen, weggedrängt, weitergeschwemmt, wieder eingeordnet in die allgemeine Bewegung. [...] Die Restaurants der Geschäftsstadt sind nur für Eilige eingerichtet, manche haben gar keine Tische, nur kleine Sessel, wie eine Bar, und die Menschen, die hier ihr Essen eilig hinabwürgen, sind gleichzeitig noch anders beschäftigt, sie lesen Zeitung oder verhandeln“. *Ibid.*, p. 140.

47 The rejection of the US as a 'Kulturation' can most clearly be seen in Zweig's text "Parsifal in New York". Written after the same journey through the Americas, Zweig comments paternalistically on the lack of cultural awareness of the audience and instead their enthusiasm for celebrities and ice-cream. (Stefan Zweig, „Parsifal in New York“, in: Zweig: *Auf Reisen*, p. 145).

48 Zweig: „Der Rhythmus von New York“, p. 141.

suffering and self-sacrifice that Zweig is interested in. Within the context of Zweig's work, these poems can be regarded as heroic blueprints for his more detailed character studies which appeared as essays over the following decade.⁴⁹ A poem that stands out for its vitalist themes is *Der Flieger*. The poem is Zweig's only work which explicitly explores the relationship between man, machine and nature, a paradigmatic theme especially in the Italian futurist circles. By being included in this cycle of poetry dominated by artists and political dignitaries, the aviator is elevated to the status of a master of life, who can transcend the boundaries of quotidian existence. Zweig had planned to give the poem to Paul Zech for publication in his journal *Das neue Pathos* for its close match with the journal's outlook but due to prior commitments, had to publish it elsewhere.⁵⁰ Zweig referred to the poem as „symphonisch“, a designation, which is taken directly from his discussion of Verhaeren's poetry. It connotes a polyphonic composition and an exuberant tone with a view to a harmonic resolution at the end. Structurally, such a poem was meant to go beyond the limits of poetry as literary form by incorporating epic and dramatic elements.⁵¹

Der Flieger gives a vivid portrayal of human endeavour combined with technological advancement, attempting to overcome the limits set by nature. The human desire to fly becomes a last frontier in mankind's effort to dominate over nature. In *Der Rhythmus von New York*, Zweig had repeatedly ascribed anthropomorphic qualities to the city's landmarks to enable his readership to immerse itself in the ambiance of the city. In *Der Flieger*, he pursues a similar strategy in order to convey the ecstatic experience of the flight pioneers. Zweig anthropomorphises the earth, the airplane engine, the clouds and the wind who assume quasi dramatic roles with equal validity next to that of the aviator. In the first stanza, the earth displays its power over man. The aviator is addressed as a worm, bereft of substantial mobility and distinctly located at the bottom of the food-chain. To challenge this order and fight gravity would result in certain death:

Ich binde
Die Sohlen dir an mit brennender Schwere,
Ich füll dir den Leib mit Wucht und Gewicht,
Und wie zornig du dich auch aufwärts entringst,
Du sinkst
In ewiger Ohnmacht stets bodenwärts⁵²

49 Cf. Stefan Zweig: *Drei Meister: Balzac, Dickens, Dostojewski*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1982.

50 Daviau: *Stefan Zweig – Paul Zech: Briefe 1910-1942*, p. 38.

51 „Darum möchte ich auch seine weitausladenden Gedichte symphonisch nennen. Sie sind wie für ein Orchester gedacht. Nicht Kammermusik sind sie mehr, nicht einsame Geigensoli, sondern begeisterte Mischung aller Instrumente, sie sind abgestuft in einzelnen Absätzen, die verschiedenes Tempo haben und die Pausen der Übergänge. Im Gedichte Verhaerens geht die Lyrik über die Grenzgebiete hinaus. Sie ist gemengt mit dem Dramatischen und mit dem Epischen. Denn nicht nur wie das rein lyrische Gedicht will das seine eine Stimmung schildern, sondern gleichzeitig auch das Entstehen dieser Stimmung. Und dieser erste Aufbau ist episch, er ist schilderd, emporführend von einem niedern Anbeginn zu einer großen Entladung von Kraft. Und dramatisch sind dann die Übergänge, jene Ausbrüche des Temperamentes gegeneinander, jene Abstürze und Aufstiege, die erst zum Schluss zu einer harmonischen Lösung führen“. (Zweig: *Emile Verhaeren*, p. 149).

52 Stefan Zweig: „Der Flieger“. In: Stefan Zweig: *Silberne Saiten. Gedichte*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2002, p. 211.

The aviator challenges this notion of the subordinate human being and in the spirit of Nietzsche's Zarathustra⁵³ embraces lightness and agility as guiding principles in his life. Consequently, the aviator posits that whatever nature is capable of can also be achieved by mankind: „Und was Feuer, Wasser und Tier erreichen / Vermag ich auch“.⁵⁴ Mankind's ally in this struggle for predominance against nature is the machine, or, in this case the engine of the airplane. Vitalist literature and art, especially through Italian Futurism and British Vorticism have repeatedly displayed their admiration for cars and airplanes as the ultimate means for man to experience the liberty and exhilaration of speed. This admiration was frequently tied to overt erotic symbolism. F.T. Marinetti declared in his *Futurist Manifesto* a „roaring motor car“ more beautiful than the „Victory of Samothrace“. In his 1908 poem *To my Pegasus*, Marinetti describes the anticipation of a drive which ends with the car losing contact with the earth as a highly sensual experience:

Je lâche enfin tes brides métalliques et tu t'élances, ...
Avec ivresse, dans l'Infini libérateur ! ...
Qu'importe, beau démon, je suis à ta merci ... prends-moi!⁵⁵

Overt sexual references are rare in Zweig's works. Yet in *Der Flieger* Zweig describes an orgasmic experience as the airplane engine struggles to generate ever more power to get the plane airborne:

Meine Adern bersten, mein Blut siedet und surrt,
Horch, wie es kocht
Und mit heißen
Verlangenden Stößen ins Freie pocht.
Spreng mir den Gurt,
Reiß mir sie auf, die eisernen Schließen,
Ich will meine Kraft in die Welt ergießen,
Hilf, und ich stoße dich steil in die Luft!⁵⁶

In the ultimate step to lend life to the inanimate, Zweig's engine experiences erotic desire that results in an erection. It is the first step of what Körber calls a „coitus with space“⁵⁷, a desire to become one with the world, which is continued from the perspective of a cloud:

Was dringt
So übermächtig in meinen Schoß
Und fährt durch mich mit schneidendem Stahl?
O wie er schmerzt, der brennende Stoß!
Ich fühl mich zerfließen
Und tränend über die Erde ergießen⁵⁸

53 „Zarathustra der Leichte, der mit den Flügeln winkt, ein Flugbereiter, allen Vögeln zuwinkend, bereit und fertig“ (Section 18).

54 Zweig: „Der Flieger“, p. 211.

55 F.T. Marinetti, „A l'Automobile de course (A mon Pegase)“. In: Zbigniew Folejewski (ed.): *Futurism and its Place in the Development of Modern Poetry*. Ottawa: University of Ottawa Press 1980, p. 154. The English translation reads: „I finally release / your metallic bridle / and voluptuously you rush into Infinite freedom! [...] But nothing matters, my beautiful demon. / I am at your mercy ... Take me! ... Take me!“ F.T. Marinetti: „To my Pegasus“. In: Lawrence S Rainey, Christine Poggi et al.: *Futurism – An anthology*. New Haven Conn.: Yale University Press c2009, p. 425.

56 Zweig: „Der Flieger“, p. 212.

57 Körber: *Technik in der Literatur der frühen Moderne*, p. 299.

58 Zweig: „Der Flieger“, p. 213.

The act of flying, frenetically received by the observing crowds, is not merely a victory over nature.⁵⁹ As the airplane climbs higher, the flight becomes an ecstatic affirmation of life as the aviator begins to interact playfully with the elements. The new perspective allows a reassessment of his position in the world. He seems no longer limited by the landscapes beneath him: „Hügel knicken / Demütig ein mit dienerndem Rücken, / Berge sinken vor ihm auf die Knie. / Hoch über sie /Schwingt er sich hoch und tastet die Runde“.⁶⁰ Instead he feels liberated by the sense of freedom and solitude that flying affords and concludes that the act of flying itself means being alive („Leben ist Schweben“). Yet the aviator strives for something more than conquest and liberation. As he attempts to fly even higher, he wants to attain an insight into the workings of the cosmos:

Ich will durch die Kühle
In den feurigen Kern aller Himmel eindringen,
Ich will steigen und steigen
Bis auf zu den Höhn,
Wo selbst die Engel geblendet sich neigen,
Und Gott ins ewige Auge sehn.⁶¹

This wish to become one with the infinite means the annulation of everything he has experienced so far. He loses his position of control and oversight and experiences a loss of his eyesight and a feeling of synaesthesia: „Brennende Tränen verschließen den Blick / Doch den Blinden umrauschen hohe Gesänge / Er fühlt nur mehr Töne, er trinkt nur Musik“.⁶² Beyond the physical domination of nature lies a unio mystica from which the aviator never returns to earth. As the boisterous roaring of the engine subsides he merges with the eternal silence of space. The full circle from a determined invertebrate to a God-like creature has been completed – an emancipation process which Zweig’s anthropomorphic earth regards with disdain: „Aufrauschen die Fernen, er steigt und steigt, / Und nur die niedere neidische Erde schweigt“.⁶³

As Körber has pointed out, Marinetti’s *Mafarka the Futurist*, published in 1909, anticipates many of the ideas put forward in *Der Flieger*. Mafarka’s son Gazourmah, half man, half flying machine, attempts a flight to display his omnipotence. A clear distinction is being made between the air, which allows for freedom, self-fulfilment and a wide open future, and the earth, which is associated with all the negative connotations of the dreaded passatismo: „Pouah! Cette odeur de momies, cette puanteur de siècles morts me donnent la nausée ! Montons plus haut !”⁶⁴ During his flight, Gazourmah, too, is in constant dialogue with the animated elements, which he

59 „Ein Mensch hat über die Erde gesiegt“. Ibid., p. 213.

60 Ibid., p. 213.

61 Ibid., p. 215.

62 Ibid., p. 215.

63 Ibid., p. 216.

64 F.T. Marinetti : *Mafarka le futuriste*. Paris: E. Sansot & Cie. 1909, p. 301. The English translation reads: „Pah! This odour of mummies, this stench of dead centuries, makes me sick! Let’s soar higher!” F.T. Marinetti: *Mafarka, the Futurist*. Middlesex University Press 1998, p. 202.

endeavours to surpass.⁶⁵ Finally, his quest for total domination of nature⁶⁶ equally culminates in harmonious „total music” as Gazourmah climbs on, never to return to earth.

V. Conclusion: Zweig's reassessment of vitalism

Whether Zweig's interest in Marinetti led him to an adaptation of the Gazourmah-theme in *Der Flieger* remains unclear. In any case, Zweig never regarded technology as a tool for anti-traditionalist provocation. His primary intention, as stated in *Das neue Pathos*, had been to elicit emotive responses from his readership. In order to achieve this, he embraced movement, development, energy and progress as themes that lent themselves for enthusiastic affirmation and he adopted a language that could vibrantly transmit these themes. Contemporary critics pointed early to the weaknesses of such an approach: „Es besteht eine große Gefahr darin, nicht auszuwählen, sondern alles gleichzeitig zu umfassen, Gutes und Schlechtes, Wertvolles und Wertloses. Gibt es dann noch Unterschiede zwischen dem wahrhaft Bewunderungswürdigen und dem, was man von sich weghalten sollte“?⁶⁷ It was only with the outbreak of World War I that Zweig started to consider the limitations of his unconditional poetic affirmation. Yet with the majority of writers emphatically supporting the war, he saw no immediate reason to change his style of writing. While privately lamenting the destruction of cross-cultural networks he had been building in the preceding years, Zweig continued to embrace „neopathetical” writing several months into the war, defending the Austro-German war effort. In *Ein Wort von Deutschland*, published in August 1914, he employs both anthropomorphism („Mit beiden Fäusten, nach rechts und links, muß Deutschland jetzt zuschlagen, der doppelten Umklammerung seiner Gegner sich zu entwinden“⁶⁸), heightened vitality, uncompromising confidence in the northern ally and the idea of a merger between man and machine to dominate over the enemy:

So wie Deutschland aus seinem Ackerboden unter allen Ländern die höchste Quantität des fruchtbaren Ertrages durch geistig geregelte körperliche Leistung erzwingt, so gestaltet es auch aus seiner Millionenmasse das Höchste an moralischer Tatkräftigkeit und sittlicher Energie. Dieser ganze ungeheure Organismus verwandelt sich bei Angriff und Abwehr in einen prachtvollen Mechanismus, in dem jeder einzelne Wille funktioniert wie die Feder im Uhrwerk ...⁶⁹

Jacques Le Rider regards Zweig's behaviour in WWI as „schizophrenic”⁷⁰ due to the apparent contradictions between Zweig's publications and his private communications. However, in the light of the poetic *modus operandi*, that he had consistently

65 The Teasing Breezes: „You'll never fly in the sky, O handsome, heavy lover!” / Gazourmah: „You think me too heavy! Ha! Ha! ... Perhaps you'd like to toss me about at your pleasure like a light feather?” Marinetti: *Mafarka, the Futurist*, p. 200.

66 „Back, Sun, dethroned monarch whose realm I have destroyed! [...] I don't fear the darkness of infinity! [...] I am no crawling man who strives at night to push his puny tortoise head outside the immense carapace of the firmament. The firmament? I am its master!” Ibid., p. 205.

67 Emil Luda: *Literarisches Echo* 17. Jg., Heft 4, 15. Nov. 1914, p. 194-199, here p. 195.

68 Stefan Zweig: „Ein Wort von Deutschland”. In: Stefan Zweig: *Die schlaflose Welt. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1909-1941*. Frankfurt a.M. 1983, p. 30.

69 Ibid., p. 31.

70 Jacques LeRider: „Stefan Zweig und Frankreich”. In: *Österreich in Geschichte und Literatur* 33 (1989) Issue 1, p. 31-43.

pursued since the publication of *Das neue Pathos*, Zweig's ambivalent position should rather be regarded as a protracted process of coming to terms with the fact that war was perverting much of his poetic ethos: as the fighting went on, it became abundantly clear that admiration of dynamism and technology, thirst for action and vitality which he had celebrated as signs of human progress, were now being turned against humanity. The language of affirmation that he had employed to elicit enthusiasm was now corrupted for political ends through propaganda. Zweig, thinking only in aesthetic and not in political dimensions was woefully unprepared for these developments. For that reason, both positions, an instinctive rejection of the war and an increasingly cautious affirmation of the war effort were able to coexist for more than one year. When Verhaeren lost his life in a tragic accident in 1916, much of what can be considered vitalist in Zweig's work had also disappeared.

**„Die Weltlage wird immer wirrer.“
Brecht registriert den Kriegsausbruch.
Kriegsprognose und -diagnose im *Journal*
und in der *Kriegsfibel***

1.

Im Rahmen seines großangelegten *Tui*-Projektes, des geplanten satirischen Romans über den Intellektuellen in der bürgerlichen Gesellschaft, formulierte Bertolt Brecht in den ersten Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft – spätestens 1935 – einen skizzenhaften Abriss der Geschichte der Weimarer Republik. Wie fast das gesamte vorliegende Textmaterial des nicht ausgeführten Romanprojekts hat die Skizze fragmentarischen Entwurfscharakter, aber trotz ihrer provisorischen Form ist sie in der politischen Sache, die sie vertritt, höchst entschieden und urteilsgewiss. Am Ende des nur knapp halbseitigen Geschichtsüberblicks heißt es lapidar: „Die Industrie ist eine imperialistische, da Profit erzeugende, auf Militarismus angewiesene. Die unerhörte Rationalisierung wirft das Proletariat auf die Straße. Von wo es die Militärs in die Kasernen – und in die Fabriken hereinholen. Der zweite Weltkrieg steht bevor.“¹ Der rhetorisch inszenierte Nachweis eines notwendigen Zusammenhanges zwischen der kapitalistischen Ökonomie, dem Ende der bürgerlichen Demokratie, dem Aufstieg des Faschismus und der Entfesselung des hier auch bereits terminologisch korrekt antizipierten Zweiten Weltkriegs ist typisch für Brechts Überzeugung, dass der Kapitalismus im Allgemeinen und der NS-Faschismus im Besonderen unausweichlich auf einen Weltkrieg zusteuerten. In dieser politischen Prognostik reaktualisiert sich die Kriegsthematik, die in Brechts gesamtem literarischen Werk geradezu eine Konstante darstellt: von seinem ersten Drama *Die Bibel* aus dem Jahr 1913 über die nationalistischen Kriegsgedichte des Sechzehnjährigen zu Beginn des Ersten Weltkriegs, die berühmte *Legende vom toten Soldaten* von 1918 bis hin zu seiner letzten Buchpublikation, der *Kriegsfibel* von 1955. Wie ein kurzer Überblick über die genannten Werke zeigt, ist Brechts Auffassung des Krieges alles andere als konstant, aber stets durch das Selbstbewusstsein gekennzeichnet, gültige Urteile über den Krieg zu formulieren, und dieses Selbstbewusstsein nimmt dabei mitunter, wie das Zitat aus dem *Tuiroman* zeigt, die Form einer zukunfts-gewissen Prognose an – eine Prognostik, die sich Brecht nach 1945 auch selbst als Verdienst attestierte, oft zu Recht, wenn man an das Kapitel *Deutsche Kriegsfibel*

1 Bertolt Brecht: *Der Tuiroman*. In: Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Bd. 17: *Prosa 2*. Berlin/DDR, Weimar, Frankfurt/M. 1989, S. 9-161, hier S. 23. Die Herausgeber datieren diesen Text auf die Jahre 1933 bis 1935. – Alle weiteren Zitate aus dieser 1988 bis 2000 erschienen Ausgabe im Folgenden mit der Sigle „GBA“, Bandnummer und Seitengabe; Zitate aus dem *Journal* zusätzlich mit der Datumsangabe in der von Brecht verwendeten Form.

der *Svendborger Gedichte* denkt², zum Teil auch fälschlich, indem er etwa von seiner *Mutter Courage* behauptete: „Das Stück ist 1938 geschrieben, als der Stückeschreiber einen großen Krieg voraussah [...]“³ – obwohl der Arbeitsbeginn an dem Stück tatsächlich erst vier Wochen nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs lag.⁴

Insofern Brecht den Krieg prognostiziert und ihn als systemgerecht logisch diagnostiziert, artikuliert er nicht zuletzt die Selbstbehauptung seiner politischen Maßstäbe auch angesichts von Vertreibung, Exil und Isolation – eine Selbstbehauptung, die der äußeren politischen Niederlage das Beharren auf der fortwährenden Gültigkeit seines Urteils und der diesem Urteil zugrundeliegenden Maßstäbe entgegensetzt. Eben dies macht auch das Exilspezifische seiner Position und ihrer rhetorischen Inszenierung aus. Dabei erscheint Brecht der drohende Krieg keineswegs als der einzige Einwand, der sich gegen den NS-Faschismus erheben lasse. In den *Svendborger Gedichten* heißt es entsprechend:

DIE OBEREN SAGEN: FRIEDEN UND KRIEG
Sind aus verschiedenem Stoff.
Aber ihr Frieden und ihr Krieg
Sind wie Wind und Sturm.

Der Krieg wächst aus ihrem Frieden
Wie der Sohn aus der Mutter
Er trägt
Ihre schrecklichen Züge.

Ihr Krieg tötet nur
Was ihr Frieden
Übriggelassen hat.⁵

Der Krieg erfährt hier explizit Beachtung, insofern sich an ihm der Systemcharakter der faschistischen Herrschaft (oder vielleicht überhaupt: der bürgerlichen Herrschaft) sichtbar machen lasse – aber schon der Vorkriegszustand des Nationalsozialismus liefert dem Exilanten Brecht genügend Anhaltspunkte für seine unversöhnliche Gegnerschaft. Wenn sich Brecht zum Thema Krieg äußert, spricht kein Pazifist, im Gegenteil ist ihm durchaus an der kämpferischen, notfalls auch militärischen Durchsetzung seiner Interessen gelegen – so spricht Brecht im Frühjahr 1939 in einem Brief an Karl Korsch von einem anstehenden „Welt-Bürgerkrieg“⁶, in dem für ihn eine Parteinahme, und zwar auf der Seite der Sowjetunion, ebenso selbstverständlich ist wie die anti-francistische Parteinahme im eben verloren gehenden Spanischen Bürgerkrieg. Vor diesem Hintergrund erscheint allerdings klärungsbedürftig, wie sich Brecht zur eigenen politischen Prognostik verhält, sobald sie sich als zutreffend herausstellt. In jenem historischen Moment, da sich seine Vorhersagen bestätigen, zu Beginn des

2 Die *Svendborger Gedichte* erschienen 1939, die meisten Gedichte der *Deutschen Kriegsfiabel* entstanden aber bereits 1936. Vgl. GBA 12, S. 349.

3 Friedrich Wolf/Bert [sic] Brecht: *Formprobleme des Theaters aus neuem Inhalt. Ein Zwiegespräch*. In: GBA 23, S. 109-113, hier S. 112.

4 Vgl. Werner Hecht: *Brecht Chronik. 1898-1956*. Frankfurt/M. 1997, S. 591.

5 Bertolt Brecht: *Die Oberen sagen: Frieden und Krieg*. In: GBA 12, S. 10f.

6 Bertolt Brecht: „Brief an Karl Korsch“, Svendborg, etwa Februar/März 1939. In: GBA 29, S. 131. Vgl. Hans Peter Neureuter: „Finnland und die Sowjetunion. Zu Brechts Haltung im ‚Welt-Bürgerkrieg‘“. In: Sabine Kebir/Therese Hörnigk (Hrsg.): *Brecht und der Krieg. Widersprüche damals, Einsprüche heute*. O.O. [Berlin] 2005 (= Recherchen, Bd. 23), S. 43-55, hier S. 45.

Zweiten Weltkriegs also, reagiert Brecht nämlich gerade nicht mit dem Gestus einer Selbstbestätigung, sondern in einer für ihn nachgerade untypischen Reflexionsform der Verunsicherung. Am 29. Januar 1940 notiert er in sein *Journal* den Satz: „Die Weltlage wird immer wirrer“⁷ – und dieser Satz könnte geradezu als Motto über den Versuchen stehen, sich in den ersten Wochen und Monaten nach dem 1. September 1939 über den Krieg, seine Gründe und seinen Verlauf theoretische Rechenschaft abzulegen. Die Unsicherheit, ja das Krisenbewusstsein, das Brecht hier artikuliert, findet einen formelhaften Niederschlag in der Charakterisierung der eigenen Gegenwart als „*Inzwischenzeit*“⁸, mit der er seine lähmende historische Isolierung beschreibt.

Im Folgenden soll versucht werden, den Verlauf dieses vergleichsweise kurzen Moments theoretischer Verunsicherung und ihrer Überwindung zu rekonstruieren. Ich stütze mich dabei zunächst ausschließlich auf Einträge aus Brechts *Journal* – früher bekannt unter dem Titel seiner Erstpublikation *Arbeitsjournal* –, und zwar nicht, weil es etwa als klassisches *Journal intime* anzusehen wäre, in dem der Diarist eine rücksichtslose Selbstbefragung vornehme, sondern weil sich die angesprochene Krise der Urteilsicherheit ausschließlich in diesem Medium finden lässt – Brechts überlieferter Briefwechsel weist für die hier entscheidende Zeit zwischen dem 27. August und dem 25. November 1939 eine Lücke auf⁹, und die parallel entstehenden literarischen, also für die Öffentlichkeit bestimmten Werke (*Mutter Courage und ihre Kinder*, *Das Verhör des Lukullus*) sind sich ihrer Sache und ihrem Deutungsanspruch in Hinblick auf den Krieg sehr sicher.

Bei diesem Rekonstruktionsversuch¹⁰ wird es nur in zweiter Linie um den *Inhalt* der politischen Urteile und Selbstverständigungsversuche Brechts gehen¹¹ als vielmehr um ihre sprachlichen, ästhetischen und medialen Formen, da diese meines Erachtens zugleich Instrumente der Überwindung des Krisenbewusstseins darstellen.

2.

Zunächst zum materialen Bestand des *Journals*, der, wie zu zeigen sein wird, nicht ganz unerheblich für die Verlaufsform von Brechts Urteilsfindung ist. Bei dem von der Brecht-Forschung heute so genannten *Journal*¹² handelt es sich um zwischen 1938 und 1955 diskontinuierlich geführte Notate, die Brecht in insgesamt 13, mit

⁷ *Journal*, 29.1.40, GBA 26, S. 357.

⁸ *Journal*, 19.8.40, GBA 26, S. 414 (Hervorhebung im Original).

⁹ Vgl. GBA 29, S. 152f.

¹⁰ Die Befassung mit Brechts Auseinandersetzungen mit dem Krieg verfährt häufig subsumierend und verzichtet dabei darauf, seine konkreten theoretischen Reflexionen im Detail zu verfolgen. Siehe z.B. Christiane Sollte-Gresser: „Textbilder und Bildtexte im Angesicht des Unsagbaren. Autopoetische Dimensionen in Brechts Fotoepigrammen, Spiegelmans ‚Comix‘ und Herta Müllers Gedichtcollagen“. In: Achim Hölter (Hrsg.): *Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der vergleichenden Literaturwissenschaft*. Heidelberg 2011 (= *Hermeia*, Bd. 12), S. 177-187; dort wird Brechts Kriegskritik dem übergeordneten Abstraktum „Kollektivtrauma“ (S. 186) subsumiert und jeden qualitativ besonderen Merkmals beraubt. Tendenziell auch bei Theodore F. Rippey: „Brecht and Exile: Poetry after Weimar, Poetics during Blitzkrieg“. In: *Monatshefte* 101/2009, H. 1, S. 37-55, der in Brechts ‚Blitzkrieg‘-Texten „dilemmas of modern subjectivity“ (S. 53) entziffert.

¹¹ In der Forschung wird gelegentlich kritisch auf die Inhalte von Brechts Urteilen über den Krieg referiert, so zuletzt bei Hans Peter Neureuter, der sich missbilligend dazu äußert, dass Brecht während des Winterkriegs 1939/40 den sowjetischen Einmarsch in Finnland befürwortet hat. Vgl. Neureuter: „Finnland und die Sowjetunion“.

¹² Auch die Pluralform *Journale* ist gebräuchlich. Vgl. Roland Jost: „Journale“. In: Jan Knopf (Hrsg.): *Brecht-Handbuch*. Bd. 4: *Schriften, Journale, Briefe*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 424-440.

den Namen seiner jeweiligen Exilländer überschriebenen Mappen kompilierte.¹³ Ihre mediale Technik ist die Montage: Brecht fertigte tage-, teils auch monatsweise Notate in Form maschinenschriftlicher Typoskripte an, schnitt diese aus und klebte sie auf Blätter;¹⁴ hinzu kommen Ausschnitte aus Zeitungsartikeln und vor allem montierte Fotos. Die Montage verstößt häufig – anders als in traditioneller Diaristik – gegen die Chronologie. Keine der bislang vorliegenden Editionen bietet eine materialästhetisch befriedigende Druckversion¹⁵ – im Signum des *material turn* in der Literaturwissenschaft wünschte man sich ein zuverlässiges Faksimile, das die kompositionellen Eigenarten des *Journals* transparent nachvollziehbar machen könnte, auf die in der jüngeren Forschung übereinstimmend hingewiesen wird.¹⁶

Anders als sein Zeitgenosse Ernst Jünger hat Brecht eine Veröffentlichung zu Lebzeiten keineswegs forciert; auch lässt sich ein mit Friedrich Hebbel vergleichbares Sendungsbewusstsein, angesichts der eigenen Wichtigkeit Tagebücher von vornherein (auch) mit dem Blick auf eine Lektüre durch Dritte zu schreiben, nicht erkennen.¹⁷ Dennoch wird mittlerweile fast durchgängig angenommen, dass Brecht die Montage seines *Journals* in Hinblick auf eine Publikation unternommen habe.¹⁸

Bereits am 16. August 1938 formuliert Brecht, noch im dänischen Exil lebend, die Prognose, der „Anstreicher“ – so Brechts Schmähname für Hitler – schicke sich an, „die Welt zu erobern“, und zwar anlässlich von deutschen Manövern, die Brecht als „Probemobilisierung“ bezeichnet.¹⁹ Innerhalb seines *Journals*, das sich bis dahin ausschließlich mit Fragen der Ästhetik – natürlich einer politischen Ästhetik – befasst hat, ist es der erste Eintrag, der das unmittelbare Zeitgeschehen zum Thema hat, und interessanterweise

13 Vgl. ebd. S. 424. – Knopf spricht noch von 14 Mappen. Vgl. Jan Knopf: *Brecht-Handbuch*. [Bd. II:] *Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart 1984, S. 500.

14 Vgl. Marianne Conrad/Werner Hecht: „Kommentar“. In: GBA 26, S. 491-687, hier S. 603.

15 Die von Werner Hecht herausgegebene erste Edition von 1973 normalisierte die Verstöße gegen die Chronologie; die darauf basierende Taschenbuchausgabe von 1974 (Supplementband der alten Werkausgabe von 1967) löste die Ordnung der Einzelblätter zugunsten eines fortlaufenden Textes mit zufälligen Seitenumbrüchen auf, wodurch auch die Text-Bild-Zu- und -Anordnung untransparent wurde. Ebenso verfuhr auch die Ausgabe im Rahmen der GBA (Bde. 26/27), die obendrein die typische konsequente Kleinschreibung von Brechts Typoskripten normalisierte.

16 Vgl. als repräsentativ das Fazit von Roland Jost: „Angesichts der aufgezeigten Bild-Text-Korrespondenzen und angesichts der (wenn auch unvollendet gebliebenen) Gesamtkonzeption der Textsammlung scheint es an der Zeit zu sein, die *Journal*e in der vorliegenden Fassung als eigenständiges, die traditionellen Formen des (literarischen) Tagebuchs sowie der Chronik aufhebendes Werk anzusehen, das als in weiten Teilen präzise durchdachtes und konstruiertes Konvolut, sozusagen in der ‚Grauzone‘ zwischen Dokumentarizität und Fiktionalität, und vor allem mit der Montage (damals) modernen jeweils aktuellen Medienmaterials als einzigartiges Beispiel in der deutschen Literatur zu betrachten ist.“ Jost: „*Journal*e“, S. 440 (Hervorhebung in Original).

17 Anlässlich seines 22. Geburtstags eröffnete Hebbel sein Tagebuch mit dem Eintrag: „Ich fange dieses Heft nicht allein meinem künftigen Biographen zu Gefallen an, obwohl ich bei meinen Aussichten auf die Unsterblichkeit gewiß sein kann, daß ich einen erhalten werde.“ Friedrich Hebbel: *Tagebücher*. Hrsg. von Karl Pörnbacher. Bd. 1: 1835-1843. München 1984, S. 7 (23.03.1835).

18 Entsprechend operiert die Forschung häufig mit der Kategorie des „Lesers“, dem Brechts *Journal* eine Rezeptionsleistung aufnötige. Vgl. Jost: „*Journal*e“, S. 425; Roland Jost: ‚Die Gestaltung der Zukunft wird abhängen von der Erledigung der Vergangenheit.‘ Über das Experimentieren mit Kunst-Formen im Medienzeitalter am Beispiel von Bertolt Brechts KRIEGSFIBEL und JOURNALEN“. In: Michael Gans/Oxana Matychuk (Hrsg.): *Auge der Zeit. Was Literatur für Demokratie tun kann. Dokumentation des Symposiums an der Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University vom 21. bis 23.11.2010 anlässlich des 90. Geburtstags von Paul Celan*. Hohengehren 2011, S. 115-134, hier S. 126; Philippe Ivernel: „L’œil de Brecht. À propos du rapport entre texte et image dans le Journal de travail et l’ABC de la guerre“. In: Michael Vanoosthuyse (éd.): *Brecht 98. Poétique et Politique. Poetik und Politik*. Montpellier 1999, S. 217-231, hier S. 224.

19 *Journal*, 16.8.[1938], GBA 26, S. 319.

erscheint die diagnostizierte Kriegsgefahr hier als eine Störung der eigenen literarischen Produktion, mit deren Resümee und Planung sich das Notat bis dahin beschäftigt. Das neue Thema wird in den nächsten Wochen nur sporadisch verfolgt, bildet aber zunächst die Gelegenheit, die Triftigkeit der eigenen politischen Reflexion zu untermauern. Am 25. September 1938 heißt es auf dem Höhepunkt der sogenannten Sudetenkrise:

Sehr bemerkenswert für den „Caesar“ [gemeint ist Brechts Romanprojekt *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*] der Umfall der herrschenden Klasse Frankreichs vor Hitlers Kriegsdrohung, der Vertragsbruch, der die Tschechoslowakei von der Landkarte wischt und Frankreichs Großmachstellung erledigt. Sie führen nur Raubkriege. Sie verteidigen den Raub nur, wenn es ihrer ist und bleibt. Für das Geschäft opfern sie jeden Augenblick die politische Macht, wenn wirklich diese erstaunliche Alternative auftaucht. Ein Krieg mit 40-Stundenwoche? Nicht zu machen. Diese Leute geben ein prächtiges Beispiel von harter Logik und Immunität gegenüber von Idolas. Wie, ihr Land verteidigen, wenn es nicht das ihre ist?²⁰

Die Kritik an den Westmächten, vor allem an Frankreich, den Krieg aus kapitalistischen Gründen *nicht* führen zu wollen, dokumentiert noch einmal die Selbstsicherheit des politischen Urteils, das für Brecht charakteristisch ist.

Den deutschen Einmarsch in die Rest-Tschechoslowakei, die Konsequenz aus der nachgiebigen Politik des Westens Hitler gegenüber, quittiert das *Journal* nur noch lapidar mit den Sätzen „Das Reich vergrößert sich. Der Anstreicher sitzt im Hradschin“²¹ und montiert dagegen eine Fotografie des Hauses, in dem Brecht sein dänisches Exil zugebracht hatte. Die ausnahmsweise handschriftliche Bildunterschrift „Skovbostrand 1933-1939“ beendet dieses Kapitel aus Brechts Exil, der nächste Eintrag vermeldet zugleich mit dem Beginn einer neuen Mappe die Übersiedlung Brechts nach Schweden, „der Kriegsgefahr wegen“²².

3.

Dort erlebt Brecht den Kriegsbeginn. Nachdem im August 1939 keine Texteinträge erfolgten, sondern lediglich zwei private Fotos mit Martin Andersen Nexø montiert wurden, notiert Brecht am 1. September 1939 einen vergleichsweise langen und disparaten Eintrag, der keineswegs den triumphalen Gestus desjenigen dokumentiert, der es kommen gesehen hat oder der die Weltlage sofort auf einen theoretischen Begriff zu bringen gewillt oder in der Lage ist. Vielmehr fällt die Zurückhaltung eines dezidierten Urteils ins Auge.

Der Eintrag beginnt mit dem Festhalten von Radioberichten:

Früh 8 Uhr 45. Deutschland warnt alle Neutralen, das polnische Staatsgebiet zu überfliegen. Hitler an die Wehrmacht. Dazwischen die melancholische Marschmusik, mit der die deutschen Militaristen ihre Schlächtereien einleiten.

Gestern abend richtete ein englischer Frontsoldat, natürlich Offizier, eine Rede an die deutschen Frontsoldaten des Weltkriegs. Schluß: „... sonst werden wir die Beherrscher Deutschlands lehren, mit den Nachbarvölkern anständig und ehrenhaft zu verkehren. Gute Nacht.“

20 *Journal*, 25.9.[1938], GBA 26, S. 325.

21 *Journal*, 15.3.39, GBA 26, S. 332 (Hervorhebung im Original).

22 *Journal*, 23.4.39, GBA 26, S. 337.

Dann Jazz, bei den Deutschen Märsche.

Der Neutralitätspakt mit der USSR gestern abend ratifiziert. Von nun an bedeutet für England die Preisgabe Polens nicht mehr die Erleichterung für einen Hitlermarsch nach Osten, sondern die Preisgabe eines Verbündeten im Rücken Deutschlands. Prompt erfolgte Versteifung Englands und Allianz mit Polen. Sie meinen den Kampf ohne die USSR leichter führen zu können (der Kuhhandel wäre mit einer Scheinallianz leichter zu führen gewesen). Für die Dominions und Amerika wird das stimmen.²³

Die wenigen Sätze, die über das bloße Registrieren der medialen Vermittlung des Kriegsbeginns hinausgehen, führen zwei Motive ein, die die Einträge der weiteren Wochen bestimmen werden: das Agieren der Westmächte und die Rolle der Sowjetunion. Die ersten Reflexionen dazu werden hier allerdings nicht zu einer konsistenten Analyse des Krieges als einer systemnotwendigen Verlaufsform imperialistischer Ambitionen verdichtet oder in den Kontext einer antifaschistischen Parteinahme gestellt, sondern werfen die Frage nach dem situativen außenpolitischen Kalkül der Beteiligten auf. Es wird noch zu zeigen sein, dass Brecht diese Frage im weiteren Verlauf des Kriegsgeschehens als *Rätsel* behandeln wird.

Der Eintrag zum 1. September fasst dann in ebenfalls lapidarer Verknappung weitere mediale Berichte zusammen. Er findet ein bemerkenswertes Ende:

Mittags Lunch im [Stockholmer] Stadthaus für Thomas Mann. (Ström, der Lord-Mayor, Ljungdal, Edfelt, Matthis.) Mann ist gegen die Schützenhilfe der USSR für Hitler. Erika Mann, seine Tochter, findet den Pakt logisch und verständlich, ist aber gegen die Behauptung, er diene dem Frieden.²⁴

Die ungewöhnliche Konstellation, dass sich Thomas Mann und Bertolt Brecht am Tage des Kriegsausbruchs in Stockholm begegnen,²⁵ wird von Brecht hier nicht dazu benutzt, Thomas Manns politische Anschauungen zu kritisieren, wie er dies häufig, oft in derber Form, in seinen Aufzeichnungen praktiziert hat. Wenn Brecht schreibt: „Mann ist gegen die Schützenhilfe der USSR für Hitler“, und dabei signifikanterweise den bestimmten Artikel „die“ (Schützenhilfe) – statt des distanziert-referierenden indefiniten Artikels – verwendet, so bleibt im Unklaren, ob er lediglich Manns Formulierung wiedergibt oder ob er hier dessen Sichtweise übernimmt, die der Sowjetunion immerhin einen herben Vorwurf macht, indem sie den Hitler-Stalin-Pakt nicht als absichernde Verteidigungsmaßnahme, sondern als aktive Unterstützung – eben als „Schützenhilfe“ – interpretiert. Gegen Manns sicheres Urteil formuliert Brecht keine der eigenen Position gewisse Kritik.

Diese Verunsicherung zieht sich auch durch die weiteren Einträge. Sie umkreisen zwei Aspekte des Kriegsausbruchs: das Agieren der Westmächte und die Haltung der Sowjetunion. In Hinblick auf die Westmächte Frankreich und England verfolgt Brecht die Frage, warum diese diesmal – anders als während der Sudetenkrise 1938 – Deutschland nicht nachgegeben, sondern ihre Beistandspflicht gegenüber Polen wahrgenommen und den Krieg erklärt haben. So schreibt Brecht am 4. September,

23 *Journal*, 1.9.39, GBA 26, S. 340f.

24 Ebd. S. 341.

25 Auch Thomas Mann notiert diese Begegnung in seinem Tagebuch, wie üblich ohne über die bloße Erwähnung des Zusammentreffens hinaus auf die Gesprächsinhalte näher einzugehen. Vgl. Thomas Mann: *Tagebücher 1937-1939*. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M. 1980 (Freitag, den 1.IX.39, Salt-sjöbaden), S. 463. Eine zweite Begegnung am 6. September wird von Thomas Mann ebenfalls vermerkt (vgl. ebd. S. 465); in Brechts *Journal* findet sie keine Erwähnung mehr.

also noch einen Tag *nach* dieser Kriegserklärung: „Ich war ziemlich überzeugt von einem englischen Rückzug in letzter Minute.“²⁶ Die eigenwillige Chronologie des *Journals* platziert dieses Eingeständnis eines politischen Irrtums *vor* den Eintrag, in dem Brecht am 3. September den Radiobericht über die britische Kriegserklärung erwähnt hat – die anachronische Montage thematisiert also die eigene Reflexion des *Journal*-Schreibers und seiner Fehleinschätzungen. Dass sich Brecht andererseits keinerlei Illusionen über den militärischen Verlauf und die aufgewandten Mittel des deutschen Polenfeldzugs machte, verdeutlicht die Bemerkung, Hitler führe einen „Vernichtungskrieg gegen Polen“²⁷; der vergleichsweise langsame Vormarsch Deutschlands bis zur Besetzung Warschaus wird nicht als solcher thematisiert oder gar als Hoffnungszeichen eines möglichen deutschen Scheiterns registriert. Stattdessen heißt es am 9. September, als die deutschen Truppen gerade erst den Stadtrand Warschaus erreicht hatten: „Die Deutschen haben Warschau besetzt. Der Feldzug hat acht Tage gedauert, die Westmächte haben, wie Hitler es voraussah, nicht eingegriffen.“ Und es geht mit dem bemerkenswerten Satz weiter: „Aber Hitler ist verloren, wenn die Westmächte keinen Kapitulationsfrieden schließen (was sie aber tun werden).“²⁸

Die deutschen militärischen Erfolge werden so einerseits noch rhetorisch zugespitzt, andererseits aber ihrer Aussichtslosigkeit überführt, was wiederum an eine Bedingung geknüpft wird, die der Nachsatz negiert. Brecht legt hier keine kohärente Analyse vor, sondern eine Kombination divergenter, widersprüchlich aufeinander bezogener Gesichtspunkte. Den so ausgemachten Widersprüchen wird indes keine Mitteilung über einen gesellschaftlichen Zustand, der ihnen zugrunde liege, entnommen, wie dies sonst bei dem Dialektiker Brecht zumeist der Fall ist²⁹ und wie dies insgesamt bei der ästhetisch induzierten Montage widersprüchlicher Erscheinungen häufig auftritt: In der inszenierten Selbstaufhebung oder Selbstentlarvung – wie etwa in der Satire – werden Gründe dieser Selbstaufhebung anschaulich gemacht. In den behandelten Fällen ist dies jedoch nicht Brechts Technik.

Noch erheblicher als in der Dokumentation der verwirrenden Politik an der Westfront fällt die sprachlich inszenierte Verunsicherung Brechts in Hinblick auf die Politik der Sowjetunion seit dem Abschluss des deutsch-sowjetischen Nichtangriffspaktes aus. Im *Journal* finden sich zahlreiche Erklärungsversuche dazu erst ab dem 9. September. Dort heißt es: „Große Verwirrung richtete natürlich der deutsch-russische Pakt an bei allen Proletariern.“³⁰ – Man kann mit Fug und Recht annehmen, dass sich Brecht hier selbst als Teil der Verwirrten einschließt, da er das Proletariat prinzipiell nicht nur als Adresse seiner bedingungslosen politischen Sympathie, sondern auch als gegenüber den bürgerlichen Intellektuellen erkenntnistheoretisch privilegierte Klasse³¹

26 *Journal*, 4.9.39, GBA 26, S. 342.

27 *Journal*, 5.9.39, GBA 26, S. 342.

28 *Journal*, 9.9.39, GBA 26, S. 343.

29 Vgl. zur logisch-rhetorischen Form inszenierter Widersprüche bei Brecht: Carsten Jakobi: „Die epische Form als Kritik der Geschichtsschreibung. Bertolt Brechts Roman *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*“. In: Carsten Jakobi (Hrsg.): *Antike-Rezeption in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. (= Sonderheft *Literatur für Leser* 28/2005, H. 4), S. 295-311.

30 *Journal*, 9.9.39, GBA 26, S. 343f.

31 In Hinblick auf den Caesar-Roman schreibt Brecht im *Journal*: „Ich bin mit dem ‚Caesar‘ nicht mehr weitergekommen, wollte ihn schon für unverständlich halten. Jetzt bekomme ich Zuzug: Gretes Schwester, Frau

anzusprechen pflegte. Das Zitat setzt mit einer für Brecht ungewöhnlichen Gegenüberstellung des Proletariats zu den Parteikommunisten fort: „Die Kommunisten behaupteten sofort, es sei ein Respekt verlangender Beitrag der Union zum Frieden. Allerdings brach kurz darauf – einige Stunden darauf – der Krieg aus, und Hitler begründete die Möglichkeit seiner Führung in großen Aufrufen mit diesem Pakt.“³² Die Widerlegung folgte also auf dem Fuße. Weiter:

*Nun mag es sein, daß die Union annahm, die Westmächte würden niemals wegen Polen einen Krieg führen. Heute, am achten Tag, ist diese Annahme noch nicht widerlegt. Tatsächlich würde jetzt die Union mit Polen allein Deutschland gegenüberstehen, denn der Westen kämpft nicht. Möglich auch, daß Polen dann niemals sich zur Wehr gesetzt hätte. Die Chamberlain-Konzeption (Hitler soll gegen die Union geleitet werden) hätte dann triumphiert. Jetzt aber wird womöglich Polen ohne großen Krieg unterworfen, und Polen ist im Osten, nicht im Westen. Und die Union trägt vor dem Weltproletariat das fürchterliche Stigma einer Hilfeleistung an den Faschismus, den wildestens und arbeiterfeindlichsten Teil des Kapitalismus. Ich glaube nicht, daß mehr gesagt werden kann, als daß die Union sich eben rettete, um den Preis, das Weltproletariat ohne Losungen, Hoffnungen und Beistand zu lassen.*³³

Das Problem, mit dem Brecht hier kämpft und für das er auch – noch – keine Lösung findet, ist seine Auffassung, dass die Sowjetunion eigentlich eine klassenkämpferische Außenpolitik betreiben wolle oder zu betreiben habe.³⁴ Ihr tatsächliches Agieren und Taktieren erscheinen ihm hier aber eher als nahezu vorbürgerliche oder vorparlamentarische Kabinettspolitik. Die Schwierigkeit, diesen Widerspruch zwischen seinem Maßstab der Beurteilung und den von ihm besichtigten Verlaufsformen außenpolitischen Handelns aufzulösen, zeigt sich nicht zuletzt in den sprachlichen Möglichkeitsformen einer ungewissen Spekulation: „Nun mag es sein“, „Möglich“, „womöglich“, „Ich glaube nicht, daß ...“, die das Provisorische der Beurteilung unterstreichen.

Dies setzt sich unter dem Eindruck des sowjetischen Einmarschs in Polen fort. Hiieß es am 7. September (interessanterweise nach dem eben zitierten Eintrag vom 9. September notiert) noch: „Die Deutschen behaupten immer bestimmter, daß die Russen Militärabmachungen mit ihnen treffen. Der Unsinn wird natürlich gern kolportiert“³⁵, beginnt das direkt anschließende Notat mit:

In einer eigentümlich napoleonischen Form ging der sowjetrussische Einmarsch in Polen vor sich. Da gab es keinerlei Kriegspropaganda voraus, keine Vorbereitung der „Öffentlichkeit“, keine Räte, die etwas beschlossen oder genehmigten. Die Regierung verfügte. Die Kommunikés sind auf nationale Töne abgestimmt. [...] Der Text ist wie von Hitler revidiert.³⁶

eines Metallarbeiters, ist aus Deutschland hier. Sie liest in einem einzigen Abend das zweite Buch und findet es hochinteressant. Ausgefragt von Grete, zeigt sie, daß sie so ziemlich alles verstanden hat. *Benjamin* und *Sternberg*, sehr hochqualifizierte Intellektuelle, haben es nicht verstanden und dringend vorgeschlagen, doch mehr menschliches Interesse hineinzubringen, mehr von altem Roman! *Journal*, 26.2.39, GBA 26, S. 331 (Hervorhebungen im Original).

32 *Journal*, 9.9.39, GBA 26, S. 344.

33 Ebd. (Hervorhebungen von mir – C.J.).

34 Vgl. dazu Neureuter: „Finnland und die Sowjetunion“. Neureuter weist in diesem Zusammenhang auch auf eine unveröffentlichte Dramenskizze Brechts hin, die im Kreml im September 1939 angesiedelt ist und in der Stalin, der Verteidigungsminister Woroschilow, Außenminister Molotow und das Politbüromitglied Schdanow einen revolutionären „Volkskrieg“ planen (vgl. ebd. S. 49f.).

35 *Journal*, 7.9.39, GBA 26, S. 344. Im gleichen Notat heißt es auch mit verfrühter Selbstsicherheit: „Tatsächlich wird durch den deutsch-russischen Pakt zunächst die Luft klarer. Man hat einen Krieg zwischen imperialistischen Staaten.“ (Ebd.).

36 *Journal*, 19.9.39, GBA 26, S. 345.

Und im nächsten Notat heißt es:

Der sowjetrussische Einmarsch in Polen, eingeleitet durch einen sensationellen „Prawda“-Artikel, in dem der militärische Zusammenbruch Polens auf die Unterdrückung der Minoritäten zurückgeführt wurde, erweckte zunächst die Angst, die USSR könnte in einen Krieg an der Seite Deutschlands geraten.³⁷

Die Formulierung lässt im Vagen, ob Brecht hier eine „Angst“ referierte oder von sich selbst spricht. Weiter: „Anscheinend ist das nicht der Fall. Dann natürlich ist die Einbuße Hitlers gewaltig. Der Balkan kann neutral gehalten werden. Hitlers Zugang zu Rumänien ist abgesperrt. Ungarns Neutralität ist etwas gestützt. Auch Italien ist in Schach gehalten.“³⁸

Scheint Brecht sich hier, indem er sich in seiner Beurteilung der Lage auf Positionen klassischer Außenpolitik zurückzieht, auf eine Legitimation des sowjetischen Einmarsches zu verlegen, überrascht der Übergang zu harter Kritik, mit der das Notat endet:

Trotzdem ist es sehr schwer, sich an die nackte Realität zu gewöhnen, das Zerfetzen aller ideologischen Verhüllungen. Da ist die vierte Teilung Polens, die Aufgabe der Parole „Die USSR braucht keinen Fußbreit fremden Bodens“, die Aneignung der faschistischen Heuchlereien von „Blutsverwandtschaft“, Befreiung der „Brüder“ (slawischer Abstammung), der ganzen nationalistischen Terminologie. Das wird zu den deutschen Faschisten hingesprochen, aber zugleich zu den Sowjettruppen.³⁹

Diese ernüchterten Sätze über die Sowjetunion korrespondieren in der Form mit der bereits angesprochenen Eigentümlichkeit des *Journals*, dass Brecht die Notate zum Teil anachronisch montiert. Denn der Behauptung vom 7. September, die Annahme einer militärischen Absprache der Sowjetunion mit Deutschland sei Unsinn, folgt auf diese Weise mit den textlich unmittelbar anschließenden, aber chronologisch deutlich vorgezogenen Einträgen vom 19. und 18. September ein denkbar drastisches Dementi dieses selbstgewissen Urteils. Die Forschung geht mittlerweile häufig davon aus, dass diese Verstöße gegen die Chronologie absichtsvoll erfolgt seien.⁴⁰ Dafür sprechen in der Tat gute Argumente, allerdings schlage ich vor, dafür andere Gründe anzunehmen, als dies die hegemoniale Brecht-Philologie tut, die in dieser Technik Ausdruck einer durchdachten Redestrategie sehen will. Repräsentativ dafür schreibt Roland Jost über das *Journal*:

Es scheint folglich naheliegend zu sein, von einer ‚Konstruktionsstrategie‘ B[recht]s hinsichtlich der Textanordnungen in den *Journalen* zu sprechen: Die beobachtbaren ‚Ungereimtheiten‘ in den realen historischen Ereignissen sind auf die ihnen zu Grunde liegenden Widersprüche zurückzuführen und bei dieser Strategie muss die Chronologie der Notierungen zwangsläufig [!] aufgegeben werden.⁴¹

Diese Analyse lebt von der in der Brecht-Philologie häufig anzutreffenden idealistischen Überzeugung, dass alles, was Brecht tue, denke und schreibe, einer überlegenen Strategie folge und insofern Indiz einer theoretischen Selbstsicherheit des Autors

37 *Journal*, 18.9.39, GBA 26, S. 346.

38 Ebd.

39 Ebd.

40 Vgl. Jost: „Journale“, S. 426-428. Für diese Auffassung spricht die von Jost beschriebene Klebetechnik Brechts, der auf ein Blatt mit einer datierten Notiz weitere, chronologisch früher situierte Notizen hinzuklebt, was ein Versehen unwahrscheinlich macht.

41 Ebd. S. 427 (Hervorhebung im Original).

sei.⁴² Im konkreten Fall scheint mir aber gerade das Gegenteil stattzufinden: Durch die anachronische Montage wird der Kontrast zwischen dem zukunfts gewissen Urteil und dem tatsächlichen eintretenden Verlauf umso deutlicher; sie verschleiert die eigene Widersprüchlichkeit nicht, sondern stellt sie heraus, und zwar als eine Widerlegung des Urteils und der *Urteilsgewissheit*. Der Bruch in der Chronologie ist gerade kein notwendiger subjektiver Ausdruck objektiver Sachverhalte, sondern geht ganz auf Kosten des Subjekts, indem er explizit die Ungültigkeit der vorherigen Behauptung dokumentiert.

Interessanterweise liegt darin gerade nicht die von der Forschung oft behauptete Abwendung Brechts von der traditionellen Tagebuchform vor, sondern die Zuspitzung eines ihrer Gattungsmerkmale: der Ungewissheit des täglichen Urteils, das nicht einer *ex-post*-sinnstiftenden Strukturierung subsumiert wird – wie dies in anderen Formen autobiographischen Schreibens, v.a. der Autobiographie, stattfindet –, sondern aufgrund fehlender zeitlicher Distanz der Notierung das Eigengewicht einer Momentaufnahme erhält.

Brecht wendet dieses Prinzip in seinem *Journal* stellenweise methodisch an: In den Formen ihrer gegenchronologische Anordnung findet sich ebenso eine Selbstrelativierung des Urteils wie zum Teil auch in der Wiedergabe des widersprüchlichen eigenen Umgangs mit der Kriegserfahrung. So notiert Brecht am 11. Juni 1940, da der deutsche Vormarsch auf Frankreich sich unaufhaltsam fortsetzte:

[...] in der letzten Zeit, seit die Nachrichten so schlecht werden, erwäge ich sogar, ob ich das Frühradio abstellen soll. Der kleine Kasten steht neben dem Lager, meine letzte Handlung am Abend ist, ihn aus-, meine erste am Morgen, ihn anzuhören.⁴³

Der Radioapparat, geradezu somatischer Teil des vegetativen Lebensrhythmus, steht kurz vor der Abschaltung, bleibt aber in einem trotzigen Versuch der Selbstbehauptung in Betrieb – auch wenn der Diarist dafür keinen Grund mehr anzugeben weiß.

4.

Diese Passagen, in denen sich eine Ohnmacht des distanzierten politischen Denkens manifestiert, bleiben jedoch im *Journal* auf einen historischen Ausnahmefall beschränkt, und im Zusammenhang mit anderen ästhetischen Praktiken lässt sich studieren, wie Brecht im gleichen Medium auch Techniken der analytischen Selbstbehauptung entwickelt. Diese zum bisher Skizzierten entgegenlaufenden Tendenzen erfahren mit dem Fortgang des Krieges immer stärkere Ausprägung, ohne dass sie abhängige Variablen von den Erfolgen und Misserfolgen der deutschen Kriegsführung oder einer verminderten Gefährdung von Brechts Flüchtlingsexistenz wären.⁴⁴

42 Was dann zu zirkulären Behauptungen führt: Zum Nachweis, dass Brecht eine Edition seines *Journals* geplant habe, schreibt Jost hinsichtlich der Verstöße gegen die Chronologie, es liege hier keine Nachlässigkeit vor, sondern ein „gezielt angelegtes Konstruktionsprinzip [...], das auf eine geplante Publikation schließen lässt, bei der B[recht] die zeitliche ‚Unordnung‘ vermutlich nicht aufgehoben hätte“ (ebd. S. 426).

43 *Journal*, 11.6.40, GBA 26, S. 377.

44 Hinweise auf ein Bewusstsein der eigenen physischen Gefährdung gestattet sich das *Journal* nicht. Wenn Peter Weiss in der *Ästhetik des Widerstands* Brechts panischen Zusammenbruch bei der Flucht aus

Versuche, sich der Geltung und der Gültigkeit der eigenen Maßstäbe zu vergewissern, finden sich bereits im September 1939, und zwar indem Brecht einen Themenwechsel vollzieht. Am 11. September, im unmittelbaren Anschluss an die Notate über den sowjetischen Einmarsch in Polen und wiederum in einer chronologischen Analepse, notiert Brecht über eine Rede von H.G. Wells:

Wirklich, was für ein Gebirg von einem Spießler! Er betrachtet die Hitler und Mussolini einfach als Schriftsteller. Und findet sie dumm. Als ob nicht literarische Talentlosigkeit den Klügsten daran hindern könnte, in einem literarischen Werk klug zu erscheinen! Wells selber ist das Gegenbeispiel. Vermittels einer gewissen Fixigkeit literarischer Art vermag er ohne weiteres den Eindruck gesunden Menschenverstands zu erwecken.⁴⁵

Zumindest in der Zurückweisung von Auffassungen, die er für abwegig hält, versichert sich Brecht so – hier in scharfem polemischen Ton – seines eigenen antifaschistischen Standpunktes als eines wirklichkeitsadäquaten Verhältnisses zur Welt.

Eine zweite Technik, die das gleiche Ziel verfolgt, verwendet Brecht, indem er Gespräche mit anderen Antifaschisten wiedergibt. Aus einem Diskussionszirkel mit Syndikalisten und Mitgliedern der exilierten Sozialistischen Arbeiterpartei Deutschlands (SAP) referiert er am 13. November 1939 die dort vorgebrachten antistalinistischen Positionen, die aus einer Ablehnung der sowjetischen Politik sogleich die Notwendigkeit einer Unterstützung Englands herleiten, das nicht nur als potenter Bündnisgenosse gegen Hitler erscheint, sondern in durchaus illusionärer Form als Garant der eigenen sozialistischen Sache. Brecht referiert zunächst durchaus sachlich, wenn auch verkürzt die Position seiner Gesprächspartner, ohne seine eigenen Diskussionsbeiträge zu erwähnen, schließt das Notat dann aber mit einer in Klammern beigefügten kommentierenden Paraphrase:

(Nach dieser Konzeption, die übrigens auch Otto Strassers ist, wird dann alles aufgefaßt und konstruiert: England geht einer Entwicklung in sozialistischer Richtung entgegen, die Gewerkschaften werden mächtiger, kontrollieren schon jetzt die Kriegsproduktion, die Franzosen zeigen keinen Deutschenhaß im Gegensatz zu 1914, und die Proletariate der Westmächte werden vom Sieg ihrer Regierungen den größten Vorteil haben. Sie werden Deutschland vor jedem Zugriff bewahren und ihm noch Märkte usw. schenken. Eventuell auch Regenschirme.)⁴⁶

Brechts Zitertechnik mündet hier schlussendlich in eine ironische Kommentierung, die seinen kritischen Vorbehalt markiert und damit die Überlegenheit des eigenen Standpunktes suggeriert, ohne dass dieser noch begrifflich ausformuliert werden müsste. Brecht überführt damit das tastende Selbstgespräch, das er in Hinblick auf den Krieg und die Rolle der Sowjetunion geführt hat, in die objektivierte Wiedergabe eines Dialogs, bei dem die Hinfälligkeit der Position seiner Gesprächspartner die Sicherheit des eigenen Urteils beglaubigt.

Eine dritte Technik im Rahmen des *Journals*, sich der Triftigkeit der Reflexion zu versichern, besteht im spezifischen Einbau dokumentarischen, häufig fotografischen

Schweden im April 1940 beschreibt – „Brecht sei, links, auf dem Blasieholm, vom Gebäude der deutschen Botschaft, und rechts, am Stadsgårdshafen, von den deutschen Frachtern, wehten die Hakenkreuzfahnen, beim Weg über die Laufbrücke zusammengebrochen, mußte gestützt, fast getragen werden an Bord“ (Peter Weiss: *Die Ästhetik des Widerstands. Roman*. Zweiter Band. Berlin/DDR 1983, S. 331) –, so lässt sich dies nicht aus den verfügbaren Selbstzeugnissen Brechts selbst herleiten. Unabhängig von der Frage einer literarischen Stilisierung durch Weiss ist der Diarist des *Journals* nicht mit dem Autor kurzuschließen.

45 *Journal*, 11.9.39, GBA 26, S. 346 (Hervorhebung im Original).

46 *Journal*, 13.11.39, GBA 26, S. 347.

Fremdmaterials. Die Fotos, die Eingang in das *Journal* erfahren, sind dabei selbst schon das Ergebnis einer Auswahl aus einer weitaus größeren Fotomaterialsamm- lung.⁴⁷ Das *Journal* ist also kein bloßer wahlloser Aufbewahrungsort, sondern verleiht den darin integrierten Fotos Signifikanz bzw. bedient sich selbst des Bedeutungs- potentials des Bildmaterials.

Die Funktion der Fotografien verändert sich jedoch schrittweise. Ist das erste Bild noch lediglich ein Porträtfoto Brechts, öffnet sich das thematische Feld des Bild- gebrauchs hin zu den zeitgeschichtlichen Ereignissen.⁴⁸

Mit Beginn des Krieges erhöht sich nicht nur die Frequenz der Bildmontagen, sondern erweitert sich auch das Spektrum ihrer Funktionalisierungen. Auf der Seite, die den Eintrag zum 1. September 1939 enthält, findet sich das einer schwedischen Zeitung entnommene Foto eines Zivilisten mit Gasmaske, der vor einem notdürftig gegen Luftangriffe gesicherten Gebäude steht⁴⁹; visuell unterstützt wird damit der Eintrag: „Grete [Steffin] schüttelt den Kopf über die ‚Berliner‘, die nur Sandsäcke auf den Treppenabsätzen haben, um Brandbomben löschen zu können.“⁵⁰ Das Bild affirmiert hier die Tendenz des Textes, die Zivilbevölkerung als absehbare Opfer der politisch- militärischen Operationen der europäischen Mächte zum Thema zu machen; zwischen Bild und Text besteht also eine eindeutige Entsprechungsrelation. Mit anderen Worten: Das Bild verdoppelt nur die Tendenz, einen der Machtpolitik entgegengesetzten Standpunkt ‚von unten‘ vorzubringen. Diese für Brechts politische Optik insgesamt dominante Perspektive ist jedoch auffälligerweise in den frühen Notaten zum Kriegs- ausbruch ansonsten ganz einer Betrachtung der Politik ‚von oben‘ gewichen.

Der weitere Bildgebrauch variiert die Darstellungsfunktion. Der deutsche Einfall in Dänemark und Norwegen im April 1940 erscheint im *Journal* in keiner verba- lisierten Form, sondern wird lediglich durch ein Fotozitat aus einer schwedischen Zeitung dokumentiert: Es zeigt mit dem ins Bild integrierten Datum „9 april“ zwei Wehrmachts-soldaten, die durch die bereits in der Quelle enthaltene Bildunterschrift lokalisiert werden: „Tyskarna besätter Danmark och angriper Norge.“⁵¹ Und der deut- sche Einmarsch in Belgien wird repräsentiert durch ein Foto des belgischen Königs auf dem Weg zur Kapitulation⁵², ebenfalls mit der erläuternden Bildunterschrift der Quelle.

Diese Bilder liefern noch keine Erklärungen, sondern sind zunächst reine Dokumente, und Brecht setzt hier der Bildaussage auch kein kontrastierendes Material entgegen, das eine Widerlegung oder einen Gegensinn bewerkstelligen soll. Brechts Gestus ist der des Zeigens, nicht des Kommentierens. Umgekehrt lassen sich aber auch

47 Brecht selbst erwähnt im *Journal* in einer Auflistung der für ihn wichtigen bescheidenen Besitztümer „eine Mappe mit Fotos“. *Journal*, 8.12.39, GBA 26, S. 350.

48 Auf die Funktion des auch weiterhin benutzen privaten Bildmaterials in der Gesamtkomposition des *Journals* weist auf einleuchtende Weise bereits Philippe Ivernel hin: „Quelques photographies personnelles, familiales ou amicales, produisent un effet complémentaire de subjectivation. Elles incitent à s’interroger sur la place et le rôle que l’auteur et ses proches peuvent encore tenir dans la tourmente, dans la grande confusion que représente la guerre.“ Ivernel: „L’œil de Brecht“, S. 224. Vgl. dazu auch Jost: „Journale“, S. 436.

49 Vgl. *Journal*, 1.9.39, GBA 26, S. 342.

50 Ebd. S. 341.

51 *Journal*, ohne Datum, GBA 26, S. 361.

52 *Journal*, ohne Datum, GBA 26, S. 363.

keine Selbstrelativierungen des Arrangeurs erkennen, die sich zeitgleich noch in den Textnotaten finden.

Im weiteren Verlauf des *Journals* entwickelt Brecht jedoch andere Verwendungsweisen der Bildmontagen.⁵³ Exemplarisch sei hier nur ein Beispiel herausgegriffen: Das letzte im finnischen Exil datierte Notat vom 13. Mai 1941 thematisiert Brechts Besuch eines nationalsozialistischen Propagandafilms⁵⁴ in einem finnischen Kino. Einer ironischen Würdigung des hermetischen Kampffliegermilieus schließt sich eine Erweiterung der Reflexion hin zur politischen Diagnose an:

Außerdem sieht man, wie diese Welt für sich einsatzbereit gemacht wird. Das Heer ist der Spieleinsatz. Er wird auf die große Roulette geworfen, er wird von der Scharre des Croupiers weggerafft werden oder verdoppelt zurückkommen. Die Spieler entscheiden. – Gut, wie ein Flugplan von 1918 sich einfach wie durch Zauberei in einen von 1939 verwandelt, Frieden ist nur Waffenstillstand.⁵⁵

Direkt in Anschluss daran montiert Brecht einen Bildausschnitt aus einer englischen Zeitung; es zeigt Risto Ryti, den Präsidenten des mit Deutschland verbündeten Finnland; zusammen mit einem Staboffizier beugt er sich über eine militärische Karte. Die Text-Bild-Montage, deren zwei Komponenten in keinem direkten sachlichen Zusammenhang stehen, formuliert ein Urteil: Sie verallgemeinert die zunächst nur auf die deutsche Politik bezogene Beobachtung einer permanenten Kriegsvorbereitung hin zu einer generellen Aussage über eine prinzipielle Identität von bürgerlicher Politik und Krieg. Zwischen dem zivilen Präsidenten und der militärischen Planung ist keine Unterscheidung mehr möglich. Das Foto bebildert und präzisiert nachgeordnet die Textaussage, der Text verschafft sich umgekehrt durch das Foto sinnliche Anschaulichkeit. Die kombinierte Bedeutung der Text-Bild-Montage übersteigt die Einzelbedeutungen des isolierten Textes und des isolierten Bildes. Von einem Selbstzweifel an der Gültigkeit des Urteils ist hier im Unterschied zu den frühen Eintragungen zum Kriegsausbruch nichts mehr zu merken.

Seine prägnanteste Ausformung solcher Korrespondenzen entwickelt Brecht im *Journal* im Rahmen einer methodischen Erprobung von Text-Bild-Verhältnissen: nämlich der sogenannten Fotoepigramme. Es handelt sich dabei um die Kombination eines Fotos mit einem gereimten, als Kommunikationsakt angelegten Vierzeiler. Die ersten beiden Fotoepigramme sind am 15. Oktober 1940 montiert; beide enthalten selbstaffirmative Bilder Hitlers im Kontakt mit dem Volk. Das erste zeigt Hitler behaglichen Angesichts im privaten Kreis beim frugalen Eintopfessen. Der Vierzeiler dazu lautet:

Hier sehe ich mich froh bei einem Topfgericht
 Mich, der ich keinerlei Gelüsten fröne
 Als dem nach Weltherrschaft. Mehr will ich nicht.

53 Die verschiedenen Funktionen der Bildverwendung sind in der Forschung häufig behandelt worden. Eine frühe aufschlussreiche Analyse findet sich bei P.V. Brady: „From Cave-Painting to ‚Fotogramm‘: Brecht, Photography and the Arbeitsjournal“. In: *Forum for modern language studies* 14/1978, H. 3, S. 270-282, der auch klarstellt, dass Brecht hier – anders als in der Arbeiterfotografie der Weimarer Republik oder in der *Arbeiter Illustrierten Zeitung* praktiziert – auf Bildmaterial aus medialen und politischen Kontexten zurückgreift, die seinen eignen Auffassungen denkbar fernstehen (vgl. ebd. S. 273). Vgl. als weitere nützliche Untersuchungen zu diesem Aspekt auch Ivernel: „L'œil de Brecht“, und Jost: „Journale“.

54 Es handelt sich um den Film *D III 88* (Deutschland 1939, Regie: Herbert Maisch). Vgl. GBA 26, S. 684.

55 *Journal*, 13.5.41, GBA 26, S. 483.

Ich brauche nichts von euch als eure Söhne.⁵⁶

Indem Hitlers Kriegspläne diesem selbst als paradoxale Beteuerung seiner Bescheidenheit in den Mund gelegt werden, erscheint seine Ankündigung der militärischen Be- und Vernutzung als Selbstaussage der Sache, die zur Darstellung und zum Sprechen gebracht wird. Brecht folgt hier mithin einer satirischen Logik, die er dafür in Anspruch nimmt, den kriegerischen und imperialistischen Charakter des Nationalsozialismus auch dort zu zeigen, wo sich Hitler als friedlicher Zivilist inszeniert. Auch das Alltagsleben der faschistischen Diktatur ist, so das Urteil dieses Fotoepigramms, den mörderischen Kriegszwecken untergeordnet.

Dieser Rhetorik bedient sich auch die sogenannte *Kriegsfibel*. Sie besteht in ihrer letzten Zusammenstellung und gleichzeitig ihrer ersten Publikation im Jahre 1955 aus 69 Fotoepigrammen, die in lockerer Chronologie die Kriegsvorbereitungen und den Verlauf des Zweiten Weltkriegs zeigen und kommentieren. Ihre Technik geht aus dem Fotogebrauch im *Journal* hervor und spitzt diesen in einer bestimmten Hinsicht zu: Sind die Text-Bild-Korrespondenzen im *Journal* häufig als Technik der kommentierenden Bebilderung (so beim Foto des finnischen Staatspräsidenten) oder gar als autonomer semantischer Ersatz für ein Textsubstrat zu verstehen (so bei der Dokumentation des deutschen Einmarsches in Dänemark und Norwegen), verfolgen die Fotoepigramme eine andere Tendenz. Der Text wird in ihnen nicht etwa bebildert, sondern er sagt etwas über das Bild und die darin liegende Selbst- oder Fremddarstellung aus.

Ein Beispiel zur Erläuterung: Einem Luftbild von einem durch deutsche Luftangriffe schwer zerstörten Londoner Viertel, entnommen einer schwedischen Zeitung aus dem Jahr 1940, fügt Brecht folgenden Vierzeiler hinzu:

So seh ich aus. Nur weil gewisse Leute
Tückisch in andre Richtung flogen als
Ich plante; so wurd ich statt Hehler Beute
Und Opfer eines, ach, Berufsunfalls.⁵⁷

Simuliert wird hier die Stimme des zerstörten London, und zwar in einer bestimmten Weise: Die Opfer der kriegerischen Destruktion sprechen metonymisch als getäuschter Auftraggeber einer ganz anderen militärischen Frontstellung. Im Ton scheinbarer Verblüffung äußert sich die Sprecherrolle über die politische Fehlplanung der britischen Regierung, dass Nazi-Deutschland eigentlich für einen Angriff auf die kommunistische Sowjetunion instrumentalisiert werden sollte, sich dieses Werkzeug imperialistischer Politik jetzt aber plötzlich gegen England selbst gerichtet habe. Die politische Aussage stellt sich direkt gegen die moralische Bild-Suggestion (genauer gesagt: der

56 *Journal*, 15.10.40, GBA 26, S. 434. Das früheste bekannte Fotoepigramm stammt vom 4. August 1940; es wurde jedoch nicht in das *Journal* aufgenommen. Vgl. GBA 12, S. 278 u. 409.

57 Bertolt Brecht: *Kriegsfibel*. Hrsg. von Ruth Berlau. Berlin/DDR 1955, unpaginiert, Fotoepigramm Nr. 16. Die GBA reproduziert die einzelnen Epigramme nur in unbefriedigend kleiner Proportion, liefert aber wertvolle Hinweise zur Datierung und zu den Bildquellen. Vgl. dazu Andreas Zinn: *Bildersturmspiele. Intermedialität im Werk Bertolt Brechts*. Würzburg 2011 (= Der Neue Brecht, Bd. 9), S. 207, FN 2. Die zum Teil schlechte Bildqualität in der Erstausgabe interpretiert Stefan Soldovieri als dokumentarische Absicht: „It seems plausible enough that the images contained in the text are meant to be recognizable as reproductions of newspaper material.“ Stefan Soldovieri: „War-Poetry, Photo(epi)grammetry: Brecht's *Kriegsfibel*“. In: Siegfried Mews (ed.): *A Bertolt Brecht Reference Companions*. Westport, Connecticut/London 1997, S. 139-167, hier S. 150.

Vorwurfscharakter der abgebildeten Verwüstung soll erhalten bleiben, aber gegen das Opfer gewendet werden), und der Geltungsausweis für die direkte Umkehrung der Deutungsperspektive besteht in nichts als einer überraschenden Pointe. Registriert – oder produziert – wird so ein Selbstwiderspruch der imperialistischen Weltordnung, der im Sinne einer Störung durch das Enjambement zwischen Vers 2 und 3 auch auf formaler Ebene inszeniert wird.

Dem zitierten Bild ist eine solche Deutung keineswegs anzusehen. Der Vierzeiler leistet keine ideologische Entlarvung dessen, was das Bild in seinem ursprünglichen Kontext bedeuten sollte – wie dies noch bei dem eintopfessenden Hitler angenommen werden darf –, sondern legt ein in ihm vorhandenes Sinnpotential aus. Präziser gesagt: Der Text erhebt die *Behauptung*, dass ein solches Sinnpotential vorliege. Tatsächlich reduziert er eine dem Bild inhärente Polysemie⁵⁸: Das Bild als solches präsentiert noch ganz urteilslos die destruktiven Folgen einer Staatenkonkurrenz, ohne aber die spezifischen *Verlaufsformen* dieser Konkurrenz zu zeigen, die erst die montierte lyrische Rollenrede explizit ausformuliert.

In inhaltlicher Hinsicht setzt dieses Fotoepigramm fort, was sich schon im *Journal* der ersten Kriegsmomente gezeigt hat: die Verwunderung darüber, dass die Westmächte die Herausforderung durch den Nationalsozialismus tatsächlich angenommen haben, statt die bisherige Beschwichtigungspolitik fortzusetzen, obwohl doch aus Brechts Perspektive die gemeinsame Feindschaft der westlichen Staaten und des nationalsozialistischen Deutschland gegen die Sowjetunion eine ganz andere Frontstellung erwarten ließe. Nur erscheint diese Verwunderung hier nicht mehr als theoretische Verunsicherung des Dichters, sondern als ästhetisch produktiv gemachter Selbstwiderspruch der englischen Politik, der sich selbst entlarvt. Die Sicherheit des Urteils ist hier eine Leistung der ästhetischen *Form*.

Diese schon im Fotogebrauch im *Journal* angelegte Selbstvergewisserung wird in der *Kriegsfibel* durch ihre Verselbstständigung und den Wechsel des medialen Kontextes⁵⁹ noch erheblich verstärkt. Die politischen Tendenzen können dabei dem Inhalt nach wechseln, die Form des inszenierten Urteils bleibt indes konstant. Ein weiteres Beispiel: Direkt im Anschluss an das eben analysierte Fotoepigramm folgt ein weiteres, thematisch durchaus vergleichbares, das aber im Inhalt des Urteils fast kontrastiv angelegt ist. Auch hier erscheint, ebenfalls aus dem Jahr 1940, das Bild deutscher Zerstörung, in diesem Falle der Hafenanlagen von Liverpool. Der Vierzeiler formuliert:

Noch bin ich eine Stadt, doch nicht mehr lange.
Fünfzig Geschlechter haben mich bewohnt
Wenn ich die Todesvögel jetzt empfangen:
In tausend Jahr erbaut, verheert in einem Mond.⁶⁰

58 Ivernel beschreibt die Lyrik der *Kriegsfibel* als „poésie faite pour transgresser les limites de l'image, ou au contraire pour en réduire la polysémie trop indifférenciée.“ Ivernel: *L'œil de Brecht*, S. 226. Vgl. auch Zinn: „Die Dekodierung des Bildes, die der Vierzeiler einem Großteil der Interpreten zufolge leistet, ist eine nur vermeintliche; sie ist weitaus eher als *Umkodierung* oder gar als *Fehlkodierung* zu bestimmen.“ Zinn: *Bildersturmspiele*, S. 218 (Hervorhebungen im Original).

59 Das Grundmuster im Aufbau der einzelnen Fotoepigramme und ihrer grafischen Gestaltung ist in der Forschung schon öfter eingehend untersucht worden. Vgl. Knopf: *Brecht-Handbuch* [II], S. 212f.; Dieter Wöhrl: *Bertolt Brechts medienästhetische Versuche*. Köln 1988, S. 168; zuletzt sehr differenziert Zinn: *Bildersturmspiele*, S. 222-225.

60 Brecht: *Kriegsfibel*, unpaginiert, Fotoepigramm Nr. 17.

Jenseits aller politischen Erklärungsversuche artikuliert sich hier die Klage über das Verhältnis von zähem Aufbau, der für die Entwicklung der Zivilisation steht, und rasender Destruktion. Das anschaulich gemachte Geschehen erscheint nicht als Resultat gelingender oder scheiternder außenpolitischer Kalküle; die zerstörten Hafenanlagen werden durch den Text in eine metonymische Verbindung mit den menschlichen Opfern des Krieges versetzt, für die sie sprechen. Diese Aussprache ist dann aber, so die Suggestion des Fotoepigramms, unwidersprechlich: Sie ist gegen die Gewalt zwar machtlos, aber im Recht in dem, was sie behauptet.

5.

Am 14. Juni 1940, auf einem ersten Höhepunkt der deutschen Kriegserfolge, notierte Brecht in sein *Journal*: „Es wird vielleicht in späteren Zeiten schwierig sein, die Ohnmacht der Völker in diesen unseren Kriegen zu begreifen.“⁶¹ In einer Phase der eigenen analytischen Verunsicherung antizipiert Brecht ein späteres Unverständnis über diese Ohnmacht, die nicht nur eine praktische, sondern auch eine theoretische Seite hat und damit ihn selbst einschließt. Indem Brecht diesen Zustand historisiert, löst er ihn von der eigenen Person und einer *individuellen* Urteilsschwäche, bringt ihn in Zusammenhang mit objektiven *Gründen* und stellt nicht zuletzt seine Überwindbarkeit in Aussicht: Zumindest auf einer Metaebene funktioniert der Anspruch an die eigene Analysefähigkeit noch.

Diese Zukunftsgewissheit holt ein späterer Eintrag tatsächlich ein. 1944 greift Brecht auf die Form der Fotoepigramme zurück, deren Konzeptionalisierung in das schwierige Jahr 1940 zurückreicht. Der deutsche Überfall auf die Sowjetunion im Juni 1941 hatte mittlerweile die politischen Verhältnisse wieder überschaubarer, der Verlauf des Krieges eine Niederlage Nazideutschlands wahrscheinlich gemacht. In dieser historischen Situation kommentiert Brecht im *Journal* die Anfänge seines medienexperimentellen Versuchs:

Arbeite an neuer Serie der Fotoepigramme. Ein Überblick über die alten, teilweise aus der ersten Zeit des Kriegs stammend, ergibt, daß ich beinahe nichts zu eliminieren habe (politisch überhaupt nichts), bei dem ständig wechselnden Aspekt des Krieges ein guter Beweis für den Wert der Betrachtungsweise.⁶²

Der selbstbewusst resümierende Blick auf die eigene analytische Leistungsfähigkeit verkündet die Adäquatheit des politischen Urteils, dessen Gelingen durch eine spezifische „Betrachtungsweise“, und das bedeutet hier konkret: durch eine ästhetische *Form* verbürgt wird.⁶³ Es ist dies eine für das Exil keineswegs untypische Selbstbehauptungstechnik, die Geltung der eigenen Maßstäbe zu beglaubigen und zur Anschauung zu bringen. Darüber, in welchem Ausmaß das Kriegsgeschehen Brechts eigene frühere Prognosen bestätigte, war dieser sich indes zeitweise keineswegs so im Klaren, wie es die rückblickende Selbstsicherheit zu demonstrieren versuchte.

61 *Journal*, 14.6.40, GBA 26, S. 378.

62 *Journal*, 20.6.44, GBA 27, S. 196.

63 Zinn spricht in Hinblick auf die *Kriegsfibel* von formalen „Mechanismen zur Herstellung dieser Autoritäts- und Überlegenheitsillusion“. Zinn: *Bildersturmspiele*, S. 218.

Borgesian and Shakespearean Allusions in *Die Ringe des Saturn* by W. G. Sebald

I. Introduction

The distinct elements of the *Die Ringe des Saturn*¹ by W. G. Sebald – fragments of history, memory, (auto)biography – are various and discrete, although they hang together as a coherent entirety. Yet there still remains space in between these elements, created by Sebald's allusions to other works of literature, where the themes of the novel may be addressed. The title of Sebald's novel itself not only reflects the author's novelistic praxis of collecting disparate, mysterious elements and arranging them as a harmonious whole, but also echoes the novel's themes of annihilation and reconciliation. Gareth Howell-Jones has gone so far as to posit that the novel's title acts as a metaphor for the human condition, claiming that "as Saturn is encircled by rings made up of the fragments of a former moon, so we revolve surrounded by the shards of a lost and broken-up world, 'our history which is but a long account of calamities'".² In quoting from the English translation of *Die Ringe des Saturn* itself, Howell-Jones reminds us of Sebald's writing style, which intends "to evoke, to suggest, to make references that can lead in several directions or exist on several levels,"³ much like the very title of the novel.

Speaking of the "quasi-chaos" of the totality of human experience, William James posited that "round the nucleus, partly continuous, partly discrete, of what we call the physical world ... innumerable hosts of thinkers ... trace paths that intersect one another only at discontinuous perceptual points, and the rest of the time they are quite incongruent".⁴ However, in Sebald's narrative, there is no incongruence in the intersections of discrete elements of experience. He fashions a nucleus, a central gravitational force, in his work, around which the fragments of the narrative are held in harmonious orbit. This is the space created by literary allusion, as the past is brought into the present, where the novels' themes may be elaborated and confronted.

II. Borges in Sebald

Tlön, Uqbar, Orbis Tertius serves as a literary touchstone for W. G. Sebald, particularly in *Die Ringe des Saturn*, in which Sebald in fact explicitly cites Borges's short story.

-
- 1 Hereafter page references to this novels will appear in the body of the text as (RS).
 - 2 Gareth Howell-Jones: "A Doubting Pilgrim's Happy Progress". In: *The Spectator*, 30th May 1998, pp. 34-35.
 - 3 Mark R. McCulloh: *Understanding W. G. Sebald*. Columbia: University of South Carolina Press, 2004, p. 67.
 - 4 William James: "A World of Pure Experience" In: *Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, 1:20 (1904), pp. 533-543, p. 543.

Towards the end of the third chapter of *Die Ringe des Saturn*, as the narrator is continuing his *englische Wallfahrt* through the countryside of East Anglia, he is walking along a stretch of coastline where there lie “ein paar Dutzend toter Bäume, die vor Jahren schon von der Klippen von Covehithe heruntergestürzt sein müssen” (RS, p. 83). As he watches the sand martens flying above the sea, he is reminded of a passage in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, which recalls “[die] Rettung eines ganzen Amphitheaters durch ein paar Vögel” (RS, p. 87). The passage in question in Borges’s story reads: “Things become duplicated in Tlön; they also tend to become effaced and lose their details when they are forgotten ... at times some birds, a horse, have saved the ruins of an amphitheatre”.⁵ In this passage we see Sebald addressing the idea of memory as a form of resistance, particularly against the erosive effects of time, allowing objects to be saved from destruction by dint of their not being forgotten and through commitment to history and representation of historical figures or events at the margins of society.

Through this allusion to *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Sebald is also able to remind the reader of the elusive nature of memory and the ambiguity of recollection, which may distort the truth over time. The fact that his narrator associates his narrative with that of Borges brings literary credibility to the observations made in *Die Ringe des Saturn* and enables Sebald’s writing to be implicitly and indirectly elevated to a similar status as that occupied by Borges’s *œuvre* within the canon of world literature by association. This enables the creation of a community of writers, as well as readers, who share in a sense of complicity with the novel and the works to which it alludes.

Sebald’s narrator then goes on to describe the “aufsteigende Schwindelgefühl” (RS, p. 88) he experiences as he looks down on the beach and witnesses a couple making love. This is particularly redolent of a pivotal moment in Borges’s short story when his narrator, having acquired a book which will tell him more of the fictional construct of Tlön, experiences “an astonished and airy feeling of vertigo”.⁶ Sebald’s narrator is “voller Bestürzung” (RS, p. 88) and retreats from (what is for him) an alarming and upsetting reality into thoughts of *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, not unlike how Borges’s narrator and other Tlönist scholars in the story flee their unpleasant reality through establishing an intoxicating secondary textual world. In both narratives the indecipherability of the present and the ambiguous nature of the fantastic is clearly apparent, with Borges’s narrator learning more facts about a fictional world, and Sebald’s narrator’s realistic impression of the couple making love giving way to an altogether more uncanny and fantastical association: “kam es mir vor, als sei ein Zucken durch die Füße des Mannes gefahren wie bei einem gerade Gehenkten” (RS, p. 88).

The subsequent account of the couple becomes even more disturbing, as the narrator describes them:

ungestalt gleich einer großen, ans Land geworfenen Molluske lagen sie da, scheinbar ein Leib, ein von weit draußen hereingetriebenes, vielgliedriges, doppelköpfiges Seeungeheuer, letztes Exemplar einer monströsen Art, das mit flach den Nüstern einströmendem Atem seinem Ende eingedämmert (RS, p. 88).

5 Jorge Luis Borges: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. In: Jorge Luis Borges: *Labyrinths: Selected Short Stories and Other Writings*. Ed. by Donald A. Yates and James E. Irby. London: Penguin, 2004, pp. 27-43, p. 39.

6 *Ibid.*, p. 31.

This description is perverse in all senses of the word, particularly as regards the narrator's consideration of a potentially life-giving event as representative of the last of the species of a monstrous creature. Such a gruesome and uncanny image is typical of Sebald's narrator's highly subjective and imaginative vision of the world, which is linked to a catastrophic and quasi apocalyptic view of natural history.

Significantly, the phrasing of this description recalls not only the character of Gregor Samsa, the man transformed "zu einem ungeheuren Ungeziefer" of Franz Kafka's *Die Verwandlung*, but also his pathetic death: "aus seinen Nüstern strömte sein letzter Atem schwach hervor". Kafka is a writer who is often linked to Sebald as an influential figure or with regards to their mutual focus on the uncanny and how it may coincide with the everyday.⁷ Although it is beyond the scope of this essay to elaborate further on the implications of these Kafkan allusions, we shall discuss later the noteworthy multiplicity of instances of allusion to several literary works within the same passage, in particular the effect this has on the reader and on the relationship between the reader and the author.

Returning to Borgesian allusions in Sebald, the progression from a rationalistic observation of a natural event, in this case a couple making love, towards a supernatural and strange interpretation of it reinforces the narrator's attempts to make sense of his experiences through blissful meanderings of thought. This allows him to confront said experience even as he tries to defamiliarise himself and the reader from it, and recalls how Borges's narrator in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* attempts to create secondary and tertiary worlds and accounts of worlds as a means of escaping reality.

Sebald's narrator's account develops from a relatively simple simile ("gleich einer großen ... Molluske") into a rhetorical trope which then rather ambiguously becomes his reality, since later he „wußte nicht mehr, ob [er] das blasse Seeungeheuer am Fuß der Klippe von Covehithe nun in Wirklichkeit oder bloß in [s]einer Einbildung gesehen hatte" (*RS*, p. 89). His initial sighting of the couple seems to now have been entirely replaced by his perception of them as a monstrous creature, reinforcing the sense of ambiguity within the narrative of *Die Ringe des Saturn* as a whole, which is only increased by Sebald's explicit allusion to Borges's *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*.

Just like the reader, Sebald's narrator is defamiliarised from the familiar and the natural through this surprising and shocking comparison, which allows him and us to perceive reality anew. As Victor Shklovsky observed in his 1917 essay *Art as Technique* 'the purpose of art is "that one might recover the sensation of life ... to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known".⁸ For in the reality of what is perceived, as opposed to a reality which is merely known or known of, we are able to strip away any preconceptions or habits and see the truth of

7 For further discussion of Sebald's relationship with Kafka, see R. J. A. Kilbourn: "Kafka, Nabokov ... Sebald: Intertextuality and Narratives of Redemption in *Vertigo* and *The Emigrants*" and Brad Prager: "Sebald's Kafka". In Scott Denham and Mark McCulloh (eds.), *W. G. Sebald: History, Memory, Trauma*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2006, pp. 33-63 and pp.105-125. See also McCulloh, *Understanding W. G. Sebald*.

8 Victor Shklovsky: "Art as Technique". In: *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Ed. and trans. by Lee T. Lemon and Marion J. Rees. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1965, p. 12.

the matter. Thus the narrator of *Die Ringe des Saturn* does not only align himself with a highly fantastical and uncanny means of storytelling, he concurrently establishes a meta-fictional or intertextual form of narrative which corresponds with Sebald's own novelistic praxis and art.

In Sebald's allusive interplay of connections, associations and possibilities, the impressions which pass through the mind of the narrator inevitably become part of the reader's thoughts, even if we are startled or defamiliarised by his uncanny comparisons. We can perceive how the interrelated nature of all things in Sebald's fiction is taking shape through the merging of various memories, associations and identities. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* acts almost as a precursor for Sebaldian motifs, such as the fluidity of identity and memory, as well as coincidence, which comes about through some apparently secret design, and Sebald's narrator's direct allusion to the story in his novel only serves to underline this.

Borgesian allusions in *Die Ringe des Saturn* open up a space to allow Sebald and his narrator to grapple with the themes in the novel. Literature of the past which co-exists in literature of the present establishes a detemporalised arena, which is distanced and defamiliarised from the surface plot of the novel. Given that the novel's themes usurp the conventionally primary nature of the plot within the narrative, thanks to the blissful meanderings and intertextual allusions in Sebald's prose, these age old themes of reconciliation and restitution are able to be address in a new and startling light.

During *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* Borges's narrator posits that "while we sleep here, we are awake elsewhere and ... in this way every man is two men",⁹ which perfectly echoes the sensation of the interchangeable nature of identity experienced by Sebald's narrator during his visit to his friend Michael Hamburger's house later in the novel: "warum ich gleich bei meinem ersten Besuch bei Michael den Eindruck gewann, als lebte ich oder als hätte ich einmal gelebt in seinem Haus, und zwar in allem geradeso wie er, das kann ich mir nicht erklären" (RS, p. 218). We see here the ambiguous and uncertain nature of reality further presented to us by Sebald's narrator, and yet it is not only identity's mysterious interchangeability to which he alludes over the course of *Die Ringe des Saturn*.

Indeed the Borgesian narrator's aforementioned view of time chimes so clearly with Sebald's concepts of memory as predestined order and time as something elusive which appears to have already occurred, a fact which Sebald makes explicit for the reader as his narrator once more alludes to Borges's short story in the sixth chapter of the novel when he discusses "die Leugnung der Zeit" (RS, p. 185). The Sebaldian narrator quotes more or less verbatim from a key tract in Borges's short story, reminding the reader that „diesem Grundsatz zufolge hat die Zukunft Wirklichkeit nur in der Form unserer gegenwärtigen Furcht und Hoffnung, die Vergangenheit bloß als Erinnerung“ (RS, pp. 185 - 186). In doing so comparisons between Borges and Sebald's writing are once again clearly drawn, reinforcing the sense of ambiguity which permeates the prose, as well as raising Sebald to a higher canonical status by association again. This alchemical coalescence of texts from the past into texts of

9 Borges: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, p. 35.

the present mirrors the novel's themes of reconciliation and restitution, while simultaneously allowing a space to form between these fictions where confrontation with these themes may occur.

In a final allusion to *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* in the last sentence of *Die Ringe des Saturn*, Sebald's narrator recalls the old Dutch custom of covering the mirrors in a house with black mourning cloth „damit nicht die den Körper verlassende Seele auf ihrer letzten Reise abgelenkt würde, sei es durch ihren eigenen Anblick, sei es durch den ihrer bald auf immer verlorenen Heimat“ (RS, p. 350). We are reminded of the disquieting moment at the beginning of *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* when Borges's narrator and his colleague are “spied upon”¹⁰ by a mirror and learn that “mirrors have something monstrous about them”¹¹. The narrator goes on to relate how in Uqbar “mirrors ... are abominable because they increase the number of men”,¹² a notion which is echoed throughout Sebald's narrative when his narrator and we as readers are potentially distracted by reflections presented within the text, which despite their defamiliarising nature and their potential to distort our view of the truth, may in fact allow monstrous events of the past to be confronted, as they may be perceived afresh in a truthful way, not simply recalled.

Through the culmination of these allusions, I would argue that *Die Ringe des Saturn* has been raised to an equal status to that of Borges's short story within the canon of world literature. The reader once again experiences the sensation of an ambiguous relationship in Sebald's novel between the real and the unreal, and truth and fiction, and how the apparent contradictions within the prose in fact aid the narrator and reader in confronting past trauma.

Indeed, as Sebald mentions earlier in his novel when he first alludes to *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges's narrator (and Sebald by association) is engaged in

die Ausarbeitung eines Romans, der gegen offenkundige Tatsachen verstoßen und sich in verschiedene Widersprüche verwickeln sollte in einer Weise, die es wenigen Lesern – sehr wenigen Lesern – ermöglichen sollte, die in dem Erzählten verborgene, einestails grauenvolle, andernteils gänzlich bedeutungslose Wirklichkeit zu errahnen (RS, pp. 89-90).

Thanks to Sebald's inclusion of intertextual allusions to Borges's short story within his narrative's transcendent and blissful meanderings, the themes of his work are given space to be addressed and explored. By uniting the past and the present through literary allusion in this way, Sebald mirrors his own novelistic concerns and praxis in an innovative exploratory fashion.

In *Die Ringe des Saturn* Sebald constructs a prose style which is refined, as well as a narrative praxis which allows the sediments of memory and allusive association to accrete subtly then vertiginously, in order that the reader is unable to discern the validity of the narrator's memories and recollections. His bricolage of intertexts, particularly his open allusions to *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, suggests that his narrator's memory is something heterogeneous and fragmentary while also serving to reinforce Sebald's being perceived as an encyclopaedist attempting to hold back the evanescent nature

¹⁰ Ibid., pp. 27-43, p. 35.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

of time and memory through the creation of other worlds of learning, not unlike the protagonists of Borges's short story.

III. Shakespeare in Sebald

William Shakespeare has long been canonised as the one of the world's greatest writers. Yet he is not only beloved in countries where English is spoken; he is frequently so revered that he is embraced as a literary hero by people from all over the world and appropriated as one of their own, with many of his plays having been performed in translation since the seventeenth century.¹³ As Stanley Wells has suggested, we "should think of Shakespeare ... not as a quintessentially English writer but as a European one" since "at the time Shakespeare was writing, educated Englishmen were the products of a civilisation that was founded not on national values but on international ones".¹⁴

Given his enduring popularity, Shakespeare may even be thought of as a transnational writer, whose work transcends the boundaries between nations and languages. He lived during an age of rapid expansion abroad, when many people were moving to London, not only from rural towns and villages in England, but also from overseas. This facilitated widespread importation, translation and imitation of contemporary European works of literature and classical works of antiquity.¹⁵ Since "London was becoming an increasingly miscegenated place"¹⁶, demographic changes across the capital city exerted a great influence on an emergent national consciousness. Therefore during the time he was composing his greatest plays and poems, Shakespeare, this ostensibly most English of English writers, was living through a period of blossoming new relations and interdependencies between many nations. As his contemporary and fellow playwright and poet, Ben Jonson, asserted, a writer "not of an age, but for all time".¹⁷

Particularly in Germany Shakespeare has been translated and popularised for nigh on four hundred years by many esteemed literary figures, including Friedrich Nietzsche and Johann Wolfgang von Goethe, who declared that after having read an entire play by Shakespeare he felt "wie ein Blindgeborener, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblick schenkte. Ich erkannte, ich fühlte aufs lebhafteste meine

13 For further discussion of translated performances of Shakespeare's works, see *European Shakespeare: Translating Shakespeare in the Romantic Age*. Ed. by Dirk Delabastita and Lieven D'hulst. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1993.

14 Stanley Wells: "Shakespeare: Man of the European Renaissance". In: *Renaissance Shakespeare: Shakespeare Renaissances: Proceedings of the Ninth World Shakespeare Congress*. Ed. by Martin Procházka, Michael Dobson, Andreas Höfele and Hannah Scolnicov (Maryland: University of Delaware Press, 2014), pp. 3-15, pp. 3-4.

15 For further discussion of the transnational in Shakespeare, see Carole Levin and John Watkins, *Shakespeare's Foreign Worlds: National and Transnational Identities in the Elizabethan Age*. Ithaca: Cornell University Press, 2009.

16 Jean E. Howard: *Theater of the City: The Places of London Comedy, 1598-1642*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 2007, p. 11.

17 Ben Jonson: *To the Memory of My Beloved the Author, Mr. William Shakespeare and What He Hath Left Us*. In: Ben Jonson: *A Selection of his First Poems*. Ed. by Ian Donaldson. Oxford Poetry Library. Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 137.

Existenz um eine Unendlichkeit erweitert“.¹⁸ The German poet and literary critic August Wilhelm von Schlegel, whose translations of Shakespeare's plays and poems have become German classics in their own right, even went so far as to once refer to Shakespeare as being “ganz unser”.¹⁹

This most English of poets in fact helped the German intelligentsia to define themselves and their nation in the run up to the failed revolutions of 1848, the first major step towards establishing national unity in Germany: in a poem of 1844, Ferdinand Freiligrath began by declaring that “Deutschland ist Hamlet!”,²⁰ suggesting that Germans are curiously disposed to identify with this particular Shakespearean figure. Indeed, as Goethe's quotations above suggests, Shakespeare helped them redefine themselves culturally as well as nationally, his work acting as the antithesis of the French tradition prevalent in Europe at the time.²¹ As William Preston Johnston observed, this opening line embodies the notion that “Hamlet's strength and weakness are the strength and weakness of the German people”,²² who were seen as idealising and reflective, yet lacking the determination and resolve to achieve greatness.

W. G. Sebald held the positions of lecturer then chair of European literature at the University of East Anglia between 1970 and his death in 2001, and has been described as a writer, who “as a scholar and a teacher of European literature ... is steeped in the texts, some quite obscure, of a much broader range of writers, Latin American as well as European”.²³ This is the case with references to Borges, as we have seen, and Shakespeare's work continues to loom large on the stage of influence for Sebald. In *Die Ringe des Saturn*, this is especially true: the novel contains a fleeting nod to a well known line from *Hamlet*, as well as many implicit and explicit allusions to *King Lear*, both of which have a profound effect on the text and the reader.

Die Ringe des Saturn is, as previously discussed, at least on the surface a travelogue account of the Sebaldian narrator's walking tour of the county of Suffolk, yet is also “ein Reisebericht besonderer Art” (RS, promotional material), as the authority of witnessing trauma and coming to terms with it are problematised tangentially. In the fourth chapter of the novel, the narrator states, when recalling earlier travels abroad, how the „Flughafen an jenem Morgen erschienen wie der Vorhof des unbekanntes Landes, von dem kein Reisender mehr wiederkehrt“ (RS, p. 111). It is interesting to note the decision has been taken to reference explicitly the Shakespearean line in the English translation, although the reference is more obscure in the original German.

In the novel's eighth chapter, the narrator proceeds to explain how „es war ein trüber, beklemmender Tag und ... kam es mir vor, als ginge ich durch ein unentdecktes Land“ (RS, p. 279). These are clear echoes of Hamlet's famous characterisation of

18 Heinrich Viehoff: *Goethes Leben*. Stuttgart: Ad. Bechers Verlag, 1864, p. 299.

19 August Wilhelm von Schlegel: „Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters“ In: *August Wilhelm von Schlegel's sämtliche Werke*. Ed. by Edouard Böcking. Leipzig: Weidmann, 1846-7, p. 38.

20 Ferdinand Freiligrath: *Hamlet*. In: Ferdinand Freiligrath: *Ein Glaubensbekenntnis. Zeitgedichte*. Hamburg: Tredition Classics, 2012, p. 95.

21 For further discussion of this, see Johann Wolfgang von Goethe: *Rede zum Shakespeare-Tag 1771*. Hamburg: Europäische Verlags-Anstalt, 1992.

22 William Preston Johnston: *The Prototype of Hamlet, and Other Shakespearean Problems*. New York: Belford Company Publishers, 1890, p. 90.

23 McCulloh: *Understanding W. G. Sebald*, p. 140.

death as “the undiscovered country from whose bourn no traveller returns”,²⁴ which serves to reinforce how we as readers are guided by the Sebaldian narrator through both the physical landscape of Suffolk and the haunted landscape of the novel. His elegiac prose weaves its way through histories, memories, death and destruction to allow Sebald to confront ghosts, memories and the dead of the past.

In the process of constructing a fictional East Anglian arena in which to attempt to such a confrontation with these horrors and atrocities, the narrator unearths skulls, examines paintings of autopsies, traverses graveyards, inserting photographs of Nazi death camps and other mass slaughters into the pages of his novels. His reference to so well known a line from *Hamlet* gives depth of purpose to his writing, imbuing it with literary gravitas, as well as associating Sebald's narrator with the Prince of Denmark, who is often viewed as an embodiment of a melancholic and reflective European, or indeed German as suggested earlier.²⁵

However, it is not references to *Hamlet* which occur most frequently in *Die Ringe des Saturn*, but rather implicit and explicit allusions to Shakespeare's great tragedy of madness and destruction, *King Lear*. Given the frequent invocations in Sebald's blissful meanderings of stark, quasi post-apocalyptic landscapes, devoid of people, it is appropriate that he draws on a play which recounts natural, political, familial and mental destruction. These literary allusions occur in the seventh chapter of the novel, providing not only a literary touchstone and commemorative homage to one of Sebald's literary forebears, but also subtle intertextual connections which draw analogies between *King Lear* and Sebald's novel.²⁶

While recounting his experience of getting lost during his peregrinations across Dunwich Heath, when he was repeatedly unable to reach his destination, Sebald's narrator reflects how “Monate nach diesem mir bis heute unbegreiflich gebliebenen Erlebnis bin ich in einem Traum abermals auf der Heide von Dunwich gewesen” (*RS*, p. 205). During this vision the factual nature of the narrative is loosened and the realist skeleton of the novel breaks down. The reader is plunged into a state of disorientation not dissimilar to that previously experienced by the narrator himself, or indeed the sustained sensation for the reader of following Sebald's blissful meanderings throughout his exploratory narrative. The overriding sense of being in limbo is also particularly redolent of the narrator's feelings in the third chapter, which have been previously explored. Such recurrent melancholic disorientation, invariably accompanied by catastrophic visions or imaginings, encourage the reader once again to venture into the web of connections and intertextual allusions brought up by the narrator.

Upon describing how „es war, also befände ich mich am obersten Punkt der Erde”, the narrator recalls how he stood,

24 William Shakespeare: *Hamlet*, III. i. 85.

25 For further discussion of this, see R. A. Foakes: “Hamlet and Hamletism”. In: *Hamlet versus Lear: Cultural Politics and Shakespeare's Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 12-44.

26 For further discussion of Sebald's use of Shakespearean allusions in his writing, see Anita Gilman Sherman: “Shakespearean Vertigo: Sebald's Lear”. In: *Criticism* 52:1 (2010), pp. 1-24.

einen Fuß nur vom äußersten Rand, und war mir bewußt wie schlimm es ist hinabzuschauen. Die Dohlen und die Krähen, die in halber Höhe kreisten, sahen kaum so groß wie Käfer aus; die Fischer auf dem Strand erschienen Mäusen gleich, die dumpfe Brandung, die die ungezählten Kiesel mahlt, drang nicht zu mir herauf (RS, p. 207).

This passage clearly echoes a scene from *King Lear* which revolves around the characters of the Earl of Gloucester, who has been recently blinded, and his son Edgar, disguised as a peasant and keeping his identity secret from his father. Gloucester wishes to be taken to a cliff top in order to commit suicide, so Edgar describes for him an imagined precipice, much like the Sebaldian narrator's vision of looking down from the highest point of the earth, declaring:

How fearful
And dizzy 'tis to cast one's eyes so low!
The crows and choughs that wing the midway air
Show scarce so gross as beetles ...
The fishermen that walk upon the beach
Appear like mice ...
The murmuring surge
That on th' unnumbered idle pebbles chafes
Cannot be heard so high.²⁷

Just as Edgar does for his blind father, Sebald builds this vista through his narrator's use of language, specifically language that has been appropriated from a writer from the past. In doing so, the narrator's identity becomes inextricably linked with that of Edgar, the younger generation explaining to the previous how the world is. This recalls Sebald's criticism of post war German writers' failure to grieve for and engage with the traumatic horror endured by German and Austrian citizens during the Second World War.²⁸ Parallels are thus drawn with Sebald's mission in his fiction to resist the desire to be silent and not bear witness to the traumas of the past, confronting life honestly in an attempt to experience a true sense of *Vergangenheitsbewältigung*.

Following this, as if in a demonstration of how true grief should be expressed, the narrator observes in his vision "die Figur eines einzelnen greisen Mannes mit wirrem Haupthaar neben seiner toten Tochter, beide winzig wie auf einer meilenweit entfernten Bühne" (RS, p. 208), who cries (in English), "Lend me a looking glass; if that her breath will mist or stain the stone, why, then she lives" (RS, p. 208). Yet Sebald uses this verbatim quotation and re-enactment of the final scene of *King Lear*, in which Lear cradles the corpse of his beloved youngest daughter, Cordelia, not only as a possible expression of truthful response to trauma. In toying with his narrator's perspective, Sebald has us witness the grieving Lear as if he is small and reduced, yet simultaneously his character is, of course, a literary giant. Such playfulness with perception in this scene reminds us not only of Sebald's wish to confront and reconcile with the horrors of the past, but his insistence on an approach which is "oblique"

27 William Shakespeare, *King Lear*, IV. v. 15-26.

28 For further discussion of this, see McCulloh: *Understanding W. G. Sebald*, pp. 146-7. See also W. G. Sebald: *Luftkrieg und Literatur*. Munich: Hanser, 1999.

and “tangential”.²⁹ But while it is true that this reduction of Lear could be just as readily likened to a trivialisation of grief, instead of a coded reminder of Sebald’s praxis, what is in fact expressed here is both contradictory positions together. In this Sebaldian paradox we are able to understand the difficult tension and challenging impossibility of truly coming to terms with past trauma, as Sebald and his narrator desire.

Sebald’s allusion to Shakespeare is finally intensified towards the end of the seventh chapter with reference to an open air production of *King Lear* and a direct quotation from a man learning lines for the play (once more, in English): “they say his banished son is with the earl of Kent in Germany” (RS, p. 226). This citation is heavy with irony, since the narrator is bound up with his Shakespearean alter ego, the character of Edgar (the “banished son” discussed here). We see here an ironic reversal of Sebald’s decision to depart from Germany in the 1960s and live permanently in the U.K. in what has been called “his ‘self-imposed’ or ‘voluntary’ exile”.³⁰

Significantly, despite this being rectified in the English translation of *Die Ringe des Saturn*, Sebald slightly misquotes Shakespeare’s original line, a line which in fact occurs only in the quarto editions of the play as opposed to the First Folio edition of 1623, which is generally considered to be more accurate.³¹ By removing the specificity of Edgar’s name, Sebald suggests a universality to his exile and attempted *Vergangenheitsbewältigung*, whilst also indicating his narrator’s lack of memory, which is unsettling, given the documentary exactitude demonstrated throughout the novel. In this brief line the difficulties and challenges of memory and facing the past are encapsulated, as notions of exile and reconciliation with the past are addressed within the new space created through literary allusions in Sebald’s narrative.

As the past and the present come together in Sebald’s allusive blissful meanderings, we experience a sense of temporal flux, which allows confrontation with the past to occur in a non-confrontational manner. An innovative arena unfolds and expands between the Shakespearean literature of the past and Sebald’s literature of the present, where the novel’s principal desire of coming to terms with the past are explored. In this sequence of Shakespearean allusions in which reality is disturbed and history disordered, the mixture of time and literature mirrors the blend of memory and history in *Die Ringe des Saturn*. This allows Sebald not only to underline the themes of his work and deepen them through association, but also to provide an insight into his novelistic praxis. His writing and writing of the past is bound up in an intricate, timeless web of connections.

29 See Jean-Pierre Rondas’s 2001 interview with Sebald in W. G. Sebald: „Auf ungeheuer dünnem Eis“. *Gespräche 1971 bis 2001*. Ed. by Torsten Hoffmann. Frankfurt am Main: Fischer, 2011, p. 216.

30 Lynn L. Wolff: *W. G. Sebald’s Hybrid Poetics: Literature as Historiography*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2014, p. 9.

31 The original reads: “They say Edgar, his banish’d son, is with the Earl of Kent in Germany”. Shakespeare: *King Lear*, IV. vi. 94-95.

IV. Conclusion

It is clear that there is a literary fraternity between Sebald, Shakespeare and Borges which enables present and past literature to co-exist in a detemporalised space within the narrative of *Die Ringe des Saturn*, where the writer, narrator and reader of these novels are able to confront the traumas of the past, the nature of memory, the passing of time, and the place of human experience among these grand concerns. Discrete allusions collected as a harmonious whole reflect Sebald's novelistic praxes and echo his novel's themes, bringing the past into the present. The idea of linear movement is suspended in *Die Ringe des Saturn* in favour of an outward expansion across these palimpsest texts. As Italo Calvino remarked on the contemporary novel, "whatever the starting point, the matter in hand spreads out and out, encompassing even vaster horizons, and if it were permitted to go on further and further in every direction, it would end by embracing the entire universe".³²

32 Italo Calvino: *Six Memos for the New Millennium*. Trans. by Patrick Creagh. London: Penguin Modern Classics, 2009, p. 107.

