

MYSTIK DER MODERNE

Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert

von

Martina Wagner-Egelhaaf

Philosophische Dissertation
angenommen von der Neuphilologischen Fakultät
der Universität Tübingen

am 17. Dezember 1987

Stuttgart

1989

Gedruckt mit Genehmigung der Neuphilologischen Fakultät
der Universität Tübingen

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. R. Brinkmann
Mitberichterstatter: Prof. Dr. H. Weischedel
Dekan: Prof. Dr. G. Ueding

INHALTSVERZEICHNIS

0	<i>Einleitung</i>	1
I	<i>Das mystische Paradigma</i>	7
1	Die Schau der Wahrheit: <i>cognitio dei experimentalis</i>	7
2	Unähnliche Ähnlichkeit: Der negative Gott	13
3	Mystische Hermeneutik	20
II	<i>Das mystische Subjekt der Moderne</i>	27
1	Die mystische Sprache	28
a)	Mystik und Sprache	28
b)	Erkenntnis und Sprache (Wittgenstein)	31
c)	Mystische Wortkunst (Mauthner, Landauer)	32
2	Die Vision am metaphysischen Abgrund (Bloch, Klages, Rosenberg)	38
3	Mystisches Weltbild und moderne Physik	44
4	Die Seele und ihr Gott (Buber, Otto)	47
5	Visionen der Seele: Die mystischen Grundlagen der Anthroposophie	50
6	Mystik und Psychoanalyse (Silberer, Freud, Jung)	52
7	Mystik und Avantgarde der Kunst	55
8	Das Kunstwerk des Subjekts	59
III	<i>Ekstatisches Schreiben: Rainer Maria Rilke, "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" (1910)</i>	62
1	Rilke und die Mystik	62
a)	Der Mystiker Rilke: Positionen der Forschung	62
b)	Rilkes Mystikrezeption	64

c) Das mystische "Stunden-Buch"	67	c) Abwesend - anwesend	159
2 Mystik im "Malte": Motive, Bilder, Strukturen	73	4 Wortgewalt	162
3 Maltes Aufzeichnungen: Ein Buch über das Schreiben	80	a) Im Jenseits des Bewußtseins	164
a) Die Präsenz der Bilder	80	b) Wort und Geist	165
b) Das Universum der Bücher	84	c) Der Körper der Schrift	168
c) Maltes Hand	90	VI <i>Die heilige Schrift: Peter Handke, "Die Wiederholung" (1986)</i>	172
4 Die Mystik des Textes	94	1 Der christliche Blick	174
a) Vision	94	a) Verheißung und Erlösung	174
b) Diktat	98	b) Imitatio Christi	179
c) Der schreibende Gott und das göttliche Schreiben	103	2 Landschaft als Text	181
IV <i>Red-Seligkeit: Robert Musil, "Der Mann ohne Eigenschaften" (1930-1952)</i>	108	3 "Buchstäblichkeit": Die Vision der Erzählung	187
1 Rede zur Rilke-Feier	108	a) Funktionen der Schrift	189
2 Der Mann ohne Eigenschaften - Eigenschaften ohne Mann	110	b) Zählen und Erzählen	194
a) Das mystische und das dezentrierte Subjekt	110	4 Die Mystik der Wiederholung	201
b) "... und ich sage dir, wer du bist"	111	VII <i>Schlußüberlegung: Die Mystik und das Schreiben</i>	208
c) Die Lektüre des Lebens	114	<i>Anmerkungen</i>	230
3 Ulrichs drei Frauen: Metamorphosen des mystischen Textes	116	<i>Bibliographie</i>	285
a) Diotima: Auf der Suche nach der Idee	117	<i>Abbildungsteil</i>	317
b) Agathe: Das verlegte Paradies	126		
c) Clarisse: Wahn-Sinn	136		
4 Versuch Text	143		
V <i>"Die Lust an seinem Worte": Erwin Guido Kolbenheyer, "Das gottgelobte Herz: Roman aus der Zeit der deutschen Mystik" (1938)</i>	148		
1 Metaphysische Voraussetzungen einer Antimetaphysik	149		
2 Mystische Sinnlichkeit	151		
3 Vom Eros der Seele	154		
a) Die Seele und der Körper	154		
b) Anwesenheit und Abwesenheit	156		

Im Werk zahlreicher Autoren des 20. Jahrhunderts lassen sich mystische Elemente, thematische und sprachliche Parallelen zur Phänomenologie der mystischen Tradition sowie eine bewußte Auseinandersetzung mit eben dieser Tradition feststellen. Dies befremdet zunächst, ist man doch gewohnt, Mystik einem voraufklärerisch-religiösen Denken gleichzusetzen, das dem modernen, skeptischen Bewußtsein diametral entgegensteht. Und doch wenden sich gerade aufgeklärte, zum Teil entschieden atheistisch eingestellte Autoren der Mystik zu, die damit keine unkritische Rückwendung intendieren, sondern ihre spezifisch moderne Situation mit der Erfahrung der Mystiker zu vermitteln und in ihr aufzuheben suchen. Die Annäherung geschieht freilich auf ganz unterschiedliche Weise und auf verschiedenen Ebenen der Reflexion und Darstellung. Hugo von Hofmannsthal stellt im "Chandos-Brief" (1902) [1] das Verstummen der Sprache und neue Sinnfindung im Unscheinbaren und Häßlichen dar, während Rainer Maria Rilkes "Stunden-Buch" (1905), das vor allem von der älteren Forschung als mystisch gepriesen wird, in der Rolle des frommen Künstler-Mönchs die Negativität Gottes besingt. Christian Morgensterns "Tagebuch eines Mystikers" (1916) begibt sich ebenso wie Franz Kafkas "Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg" (1931) aphoristisch auf die Suche nach der mystisch-paradoxen Wahrheit. Unter den Expressionisten müssen u.a. Ernst Barlach und Alfred Döblin genannt werden; im "November"-Roman (1939-1950) läßt Döblin den Mystiker Johannes Tauler als Gesprächspartner im inneren Monolog seines Protagonisten Becker auftreten. Von Hermann Hesse gibt es Texte, "Siddhartha" (1922) beispielsweise oder "Das Glasperlenspiel" (1943), die der östlichen Mystik verpflichtet sind. An prominenter Stelle steht Robert Musil, wenn von Mystik in der Literatur die Rede ist; sein Romanwerk "Der Mann ohne Eigenschaften" (1930-1952) ist schon im Titel eine Anspielung auf Meister Eckharts Konzeption der Eigenschaftslosigkeit: "âne eigenschaft", die Vorbild für die von Musil thematisierte Erfahrung des "anderen Zustands" wird [2]. Hermann Brochs "Tod des Ver-

gil" (1945) verwendet Motive aus der neuplatonisch-mystischen Tradition zur Darstellung des Bewußtseinsstroms, der den sterbenden Vergil als visionäre Dichtergestalt entwirft. Aus dem Bereich der populären Literatur wären etwa Hermann Stehr und Erwin Guido Kolbenheyer anzuführen, die von einer kosmologischen Naturmystik ausgehen. Von den Lyrikern sei Paul Celan genannt; seine hermetischen Gedichte sind Ausfaltung mystischer Metaphern. Bis in die Gegenwartsliteratur reicht die Auseinandersetzung mit dem, was "Mystik" genannt werden kann: Für Peter Handke ist sie vor allem in den Notizbüchern, in der "Geschichte des Bleistifts" (1982) und in den "Phantasien der Wiederholung" (1983), dokumentiert, und Martin Walser feiert in "Heimatlob" (1978) Heinrich Seuse als den 'größten Schriftsteller' der Bodenseelandschaft [3]. Die Reihe der Autoren könnte leicht fortgesetzt werden.

Das Stichwort "Mystik" provoziert die Frage nach der Begriffsbestimmung. Die Frage führt unmittelbar in das Problem der literarischen Mystikrezeption, denn ihre Beantwortung ist abhängig vom Standpunkt des Betrachters. Der Theologe wird unter Mystik die Vereinigung der menschlichen Seele mit Gott verstehen, für einen Philosophen mag Mystik gleichbedeutend mit Erkenntnis oder Wahrheitserfahrung sein, ein Psychologe würde von Regression sprechen, ein Literaturwissenschaftler von Epiphanie, usw. Gershom Scholem hat darauf hingewiesen, daß es annähernd so viele Definitionen von Mystik gebe wie Autoren, die über Mystik geschrieben hätten [4]. Das Problem liegt darin, daß Mystik zunächst eine Denk- und Erfahrungsstruktur darstellt, deren Qualität als Modus sich zum "Inhalt" des mystisch prädierten Gegenstandes verschiebt. Henri de Lubac zitiert Nietzsche mit dem Ausspruch: "Ich bin Mystiker und glaube an nichts." [5]. In Nietzsches extremer Auslegung des Mystischen ersetzt die Form den Inhalt, in der christlichen Tradition der Mystik kommen Form und Inhalt zusammen und verbinden sich bis zur Ununterscheidbarkeit. Der Inhalt, das mystische Objekt, falls ein solches überhaupt ausgemacht werden kann, ist derjenige Wert, der im Reflexions- und Bewußtseinshorizont eines Subjekts - und das von mystischer Erfahrung markierte Subjekt steht für den Literaturwissenschaftler im Zentrum des Interesses - die oberste Stelle einnimmt. Das Objekt der mystischen Erfahrung ist das radikal Andere [6] des Subjekts, das in mystischer Identifikation eingeholt werden soll und auf das sich, in psychoanalytischen Kategorien gesprochen, das Begehren,

der Wunsch nach Einheit und Totalität richtet. Der spezifische Erfahrungscharakter, für den christlichen Bereich in der Mystik-Definition des Thomas von Aquin als 'cognitio dei experimentalis' beschrieben [7], ist die Identifikation von Subjekt und Objekt, die freilich die Grenzen der Logik sprengt.

Die strukturelle Beschreibung des Mystischen auch und gerade in seiner literarischen Realisation lenkt das Augenmerk von der theologisch-religiösen Problematik auf die Seite der Ästhetik. Religiöse Implikationen sind damit nicht ausgeschlossen, sie bilden nur nicht den primären Gegenstand der Untersuchung, zumal man die Texte der angeführten Autoren ja auch nicht in erster Linie unter dem Stichwort "religiöse Dichtung" einordnen würde. Daß die Paradigmen [8] sozusagen nahtlos ineinanderübergehen können, zeigt die lange Debatte über das Verhältnis von Dichtung und Mystik [9]. Die Tatsache, daß sich Mystik notwendig als Text vermitteln muß - "Denn was haben wir anderes als Texte?" [10] -, bedeutet einen entscheidenden Schritt in Richtung einer literarisch-ästhetischen Betrachtung ursprünglich theologischer Positionen. Beide, Dichtung und Mystik, befinden sich in der Situation, mittels Sprache eine unbildliche Erfahrung ins Bild bringen zu müssen, und das heißt erfahrbar werden zu lassen; und in beiden Fällen läßt sich die unbildliche Wahrheit nicht auf die Elemente ihrer bildlichen Realisation reduzieren. Diesen mysto-poetischen Grundgedanken bringt das in der platonischen θεωρία-Tradition stehende Moment der Vision, der Schau, zum Ausdruck, das den Signifikanten gegenüber der Eigentlichkeit des Signifikats auf der einen Seite abwertet, auf der anderen Seite aber eben die Materialität des Signifikanten in den Dienst der Erfahrbarkeit stellen muß, da es ja keinen Weg in die sprach- und bildlose Erfahrung gibt als eben den über Bild und Sprache [11]. Die Vision ist die Anwesenheit der Abwesenheit, in dem Sinne, daß das Signifikat, die Erfahrung der Wahrheit, und das ist das oben bezeichnete Objekt des Anderen, immer auf der anderen Seite steht und vom Signifikanten, vom Subjekt nicht eingeholt werden kann. Die Vision in Bild und Schrift ist schon die Differenz, denn die unio mystica findet nicht im sprachlichen Medium statt; der Zwang der Mystiker zu reden allerdings ist nichts anderes als der Wunsch nach innerweltlicher Realisation der Wahrheit, die sich dabei zum Leidwesen jedes Mystikers ihrem Verlust ausliefert. Die Idolatrie des signifikanten sprachlichen Bildes, das seine Verbindlichkeit im nächsten Augenblick

verliert, macht den poetischen Charakter der mystischen Sprache aus, begründet aber auch den Häresievorwurf, der die Mystik zu allen Zeiten getroffen hat. Die Veräußerung der Wahrheit an den Buchstaben, an das Bild, und sei es auch nur für einen kurzen Augenblick, bildet den Ort des Übergangs vom mystischen ins poetische Paradigma, der Kunst und Poesie seit der Romantik zum Religionsersatz hat werden lassen.

Die Erfahrung des im Hinblick auf die Transzendenz Gottes erfolgten radikalen Bruchs zwischen Signifikant und Signifikat in der Sprache der Mystik kommt der Befindlichkeit der Moderne entgegen und stellt wohl den Hauptgrund für das zu Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzende Interesse an der Mystik dar. Scholem stellt die Mystik dem Mythos gegenüber: Während der lebendige Mythos eine vor aller Entzweiung liegende Einheit repräsentiert, sieht die Mystik

"den großen Abgrund, ja sie nimmt überhaupt ihren Ausgang von dessen Erfahrung. Aber sie sucht im vollen Bewußtsein dieser Kluft ein Geheimnis und einen Weg, der sie schließt. Sie sucht die von der Religion zerstörte Einheit wiederherzustellen auf einer neuen Ebene, in der die Welt des Mythos und die der Offenbarung sich in der Seele des Menschen begegnen." [12]

Die empfundene Kluft zwischen den Repräsentationssystemen und einer wie auch immer zu verstehenden Wirklichkeit bezeichnet also die gemeinsame Situation mystischen und modernen Denkens. Hans Dieter Zimmermann postuliert gar die "Entstehung der Moderne aus dem Geiste der Mystik" [13] und weist den Einfluß der Mystik auf Künstler und Denker des 20. Jahrhunderts nach. Zimmermann bemüht sich aber nicht, die moderne Mystikrezeption auf ihre grundlegenden, aus dem historischen Modell abgeleiteten Strukturen zurückzuführen; ebenso bleibt deren *Transformation* im Denken der Moderne unberücksichtigt. Strukturelle Parallelen zur Mystik gibt es gerade auch in Positionen des Poststrukturalismus [14]: Jacques Derridas Gedanke der "différance" etwa [15] kann in seiner absoluten Negativität mit Meister Eckharts Konzeption der radikalen Transzendenz Gottes verglichen werden, wie Derrida, dessen jüdischer Hintergrund ihm die Kenntnis der Kabbala vermittelt hat, denn auch bemüht ist, sich von der negativen Theologie abzugrenzen [16]. Noch dort, wo neostrukturalistisches Denken an argumentativer Schärfe verliert, ist metaphorisch von der Göttlichkeit der Wunschenergie und von Gott als "Omnitudo realitatis" die Rede [17]. Wird das mystische Paradigma literarisch, d.h. in seiner textkonstituierenden Funktion begriffen, nä-

hert es sich einmal mehr der dekonstruktionistischen Text"theorie". Mystik und Moderne begegnen sich aufgrund vergleichbarer konzeptioneller Grundstrukturen, so daß "Mystik der Moderne" nicht allein "Mystik in der Moderne" oder "moderne Mystik" meint, sondern eine prinzipiell mystische Verfaßtheit des modernen Bewußtseins anspricht.

Die vorliegende Untersuchung zeigt die ästhetische Relevanz dessen, was sich in der Moderne als "mystisch" präsentiert, und zwar sowohl in ihren theoretischen als auch in den praktischen Implikationen. Kapitel I nimmt am Beispiel der christlichen Mystik, die naturgemäß das Verständnis von Mystik im europäischen Denken prägt, eine Begriffsbestimmung vor; unter Anlehnung an den Kuhn'schen Begriff wird ein "mystisches Paradigma" vorgestellt, ein Modell mystischer Erfahrung und Theologie, das grundlegende Strukturen herausarbeitet und begrifflich verfügbar macht. Dabei erweist sich das in der Tradition der negativen Theologie formulierte Modell der "unähnlichen Ähnlichkeit" in seiner Dynamik als zentral für das mystische Denken: Gott ist so sehr verschieden von allen menschlichen Begriffen und Vorstellungen, daß er nur über das Bewußtsein seiner Andersheit erfaßt werden kann. Anders gesagt: Gottes Unähnlichkeit ist seine Ähnlichkeit, und seine Ähnlichkeit ist immer seine Unähnlichkeit. Im II. Kapitel wird das in Kapitel I entwickelte mystische Paradigma im Reflexions- und Argumentationszusammenhang der Moderne, d.h. in Kunst, Philosophie und Wissenschaft des 20. Jahrhunderts, aufgesucht; es dient dabei als ein Instrumentarium, mit dessen Hilfe moderne Positionen auf ihren mystischen Gehalt abgefragt werden, wobei besondere Aufmerksamkeit den Veränderungen im modernen Kontext gilt. Die zahlreichen Stimmen, die in diesem Abschnitt zu Wort kommen, entwerfen ein idealtypisches Bild des mystischen Subjekts der Moderne. Die Kapitel III bis VI zeigen an Texten von vier Autoren des 20. Jahrhunderts, daß und wie sich dieses mystisch verfaßte Subjekt im thematischen und funktionalen Zusammenhang der Kunst- und Textproduktion konstituiert, der den Werthorizont der betreffenden Autoren bestimmt. Dabei werden unterschiedliche Ausprägungsformen des Mystischen in der Literatur des 20. Jahrhunderts dargestellt und gleichzeitig von der Mystik her Neuinterpretationen wichtiger Texte möglich. Die innere Struktur des mystischen Bewußtseins, die der Begriff der "unähnlichen Ähnlichkeit" zum Ausdruck bringt, gibt auch den äußeren Rahmen ab, indem

der von Ähnlichkeit und Unähnlichkeit geprägte doppelte Modus mystischer Erfahrung auch in der literarischen Umsetzung auf zwei verschiedene Ebenen führt. Alle Texte inszenieren das Wechselspiel von Ähnlichkeit und Unähnlichkeit, aber: Rainer Maria Rilke, der Vertreter einer "poésie pure", dem die Poesie zur Lebensform wurde, versucht, die Mitte zu halten zwischen Ähnlichkeit und Unähnlichkeit, was sich denn auch in einer qualvollen poetischen Anstrengung niederschlägt. Robert Musil reflektiert seinen Kunst- und Mystikbegriff kritisch und vermittelt ihn mit philosophischen Positionen, doch Reflexion und Darstellung können die mystische Erfahrung nicht fassen, d.h. das Mystikproblem stellt sich für Musil auf der Ebene der Unähnlichkeit dar. Erwin Guido Kolbenheyer schließt an eine trivialisierte Rezeption der Mystik an, wie sie gerade auch in völkischen Kreisen verbreitet war. Sein metaphysischer Naturalismus spielt auf dem Register der Ähnlichkeit, dessen Aporie freilich permanent manifest wird. Schließlich Peter Handke: Er dokumentiert die zeitgenössische, sozusagen postmoderne Subjekt- und Textkonzeption als Reflex mystischer Wahrnehmung. Wie Rilke versucht er, die Balance zu halten zwischen den beiden grundsätzlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten, Ähnlichkeit und Unähnlichkeit, nicht ohne immer wieder einlinig auf die eine oder andere Seite zu geraten. Das VII. und letzte Kapitel faßt die Grundzüge der in dieser Arbeit untersuchten mystisch-visionären Ästhetik zusammen und diskutiert die texttheoretischen Konvergenzen von Mystik und Poesie, negativer Theologie und postmoderner Negativität.

I DAS MYSTISCHE PARADIGMA

Abschnitt 1 beschreibt das von menschlicher Seele und Gott bzw. Subjekt und Wahrheit gebildete Koordinatensystem mystischen Denkens, dessen Funktionszusammenhang in Abschnitt 2 dargestellt wird. Abschnitt 3 schließlich beleuchtet die instrumentale Seite der Realisierung dieses Funktionszusammenhangs auf der Ebene des Textes.

1 Die Schau der Wahrheit: *cognitio dei experimentalis*

Das platonische wahre Sein als metaphysische Realität erfährt in der religiösen Systematisierung des Neuplatonismus, der die strukturelle Grundlage aller christlichen Mystik bildet, eine Umwertung zu einem göttlichen Urwesen absoluter Transzendenz, wenn diese Umwertung nicht bereits bei Platon vorgegeben ist. Diese Gottheit ist die vollkommene Einheit und das allem Denken und Sein vorausgehende unaussagbare Erste, das gegenüber den Dingen der Welt nur mit dem Prädikat der "Unendlichkeit" adäquat bezeichnet werden kann. Der Gefahr der Auflösung in der Unbestimmtheit des Unendlichen hat das christliche Denken die Vorstellung eines die Unendlichkeit einholenden geistig-persönlichen Gottes entgegengesetzt. Die Ambiguität christlicher Mystik, die sich zwischen dem personalen Gott und seiner unendlichen Qualität bewegt, liegt in der versuchten Vermittlung beider Traditionen, Neuplatonismus und Christentum, begründet. Ob unendliches Absolutum oder persönlicher Gott - der Skopus ist jedesmal ein Ort letzter Wahrheit und alles Endliche begründender Bedeutung. So läßt Plotin die Wesensvereinigung mit der Gottheit dort stattfinden, wo kein Irrtum möglich ist und das Wahre nicht wahrer sein kann [1]. Und wenn Meister Eckhart seinen Traktat "Von dem edeln menschen" in die Worte münden läßt: "ein mit einem, ein von einem, ein in einem und in einem ein ewigliche. Amen" [2], stellt sich das Wahrheit verbürgende mystische Ziel in seiner universellen, einheitsstiftenden Geltung sinnfällig dar.

"Zur Mystik gehört offenbar wie zu Wissenschaft und Philosophie das Moment der Erkenntnisbefriedigung: der Mystiker ist kein stiller Genießer einer privaten Erfahrung. Er ist überzeugt, mit Tatsache und Tragweite seiner subjektiven Erfahrungen etwas Gältiges und Neues über göttliche Dinge erkannt zu haben." [3]

Die mystische Wahrheit wird verstellt durch das, was Meister Eckhart "eigenschaft" nennt. "Eigenschaft", von Quint entsprechend der mhd. Bedeutung "Eigentum, Besitz" mit "Bindung an das eigene Ich" übersetzt [4], hindert den Menschen an der Erkenntnis der Wahrheit, weil sie sich in Form von Bildern, Vorstellungen und Begriffen zwischen die Gottheit und die Seele schiebt. "Mit eigenschaft" heißt "mit zit und mit zal, mit vor und mit nâch" [5], d.h. befangen in Vorstellungsmodi wie Temporalität, Quantität und Kausalität. Eckhart drückt diesen Gedanken auch folgendermaßen aus:

"Driu dinc sint, diu uns hindernt, daz wir niht enhoeren das ewige wort. Daz erste ist liplicheit, daz ander manivalticheit, daz dritte ist zitlicheit. Haete der mensche disiu driu dinc übergangen, sô wonete er in ewicheit und wonete in dem geiste und wonete in einicheit und in der wüestunge, und dâ hörte er das ewige wort." [6]

"Gelassenheit" und "Abgeschiedenheit" bezeichnen bei Meister Eckhart den Zustand, in dem die "Eigenschaft" überwunden ist. Fallen die Bilder weg, geschieht die mystische Einung auf der Grundlage der Identität von Seele und Gott. Der Seinszusammenhang zwischen Gott und menschlicher Seele begründet die Möglichkeit der unio mystica. Er läßt den Menschen sich nach der in seiner Seele angelegten Gleichheit zurücksehen.

"Daz vünelin, daz dâ bereit stât ze enpfâhenne unsers herren lichamen, stât iemermê in dem wesene gotes." [7]

Die auf Thomas von Aquin zurückgehende und zum terminus technicus für die kontemplative Erkenntnis Gottes gewordene Formel 'cognitio dei experimentalis' [8] faßt die unio mystica von der Seite des Subjekts aus unter dem Modus der Erfahrung, der gerade auch für die mit Mystik befaßten Autoren des 20. Jahrhunderts wichtig wird. Dabei bleibt allerdings zu beachten, daß es sich in der mittelalterlichen Mystik stets um eine Glaubenserfahrung handelt, eine Erfahrung, die mit dem Glaubenswissen vermittelt werden muß [9]. Der Erlebnisbegriff, wie ihn Hans-Georg Gadamer faßt, trifft in mancherlei Hinsicht auch und besonders für das mystische Erlebnis

zu: "Erleben" heißt zunächst "noch am Leben sein, wenn etwas geschieht". "Das Erlebte" wird aber zugleich zur Bezeichnung der bleibenden Gestalt dessen, was erlebt wird; d.h. etwas wird zum Erlebnis, sofern es nicht bloß erlebt wird, seinem Erlebtssein vielmehr besondere, bleibende Bedeutung zukommt. Als solches entsteht es in der Erinnerung. Das Erlebnis geht nicht in dem auf, was sich von ihm vermitteln und als seine Bedeutung fixieren läßt. In der Eigenschaft des aus der Kontinuität Herausgehoben- und zugleich auf das Ganze des Lebens Bezogenenseins sieht Gadamer eine Affinität des Erlebnisses zum Kunstwerk [10]. Für Dilthey liegt im Erlebnis Gewißheit, weil in ihm kein Unterscheiden mehr ist zwischen Akt, dem Innewerden, und Inhalt, also dem, dessen man inne wird [11].

Wie die Erfahrung und das Erlebnis hebt auch der Vorgang des Erkennens als Modus der unio mystica das subjektive Bewußtsein über die Schranke der Individualität hinaus [12].

Hier ist ein weiteres Moment im mystischen Strukturzusammenhang angesprochen, die Frage nach dem Subjekt der mystischen Erfahrung. Daß die spätmittelalterliche Mystik ebenso wie ihre späte Variante, der Pietismus, entscheidend zur Idee des modernen Individuums beigetragen hätten, ist ein Gemeinplatz in der Literaturgeschichtsschreibung [13]. Auch hat man in den Mystikern die Anreger der abendländischen Seelenlehre gesehen [14]. Das alles trifft nur zum Teil zu. Richtig ist, daß aufgrund des ontologischen Zusammenhangs von göttlichem und geschöpflichem Sein mit der Gottesfrage auch die Frage nach dem Subjekt gestellt wurde, ja, beide sind unauflöslich miteinander verknüpft. Der Individualitätsbegriff der Mystik bedarf allerdings einer differenzierteren Betrachtung: Das Spezifikum der Mystik liegt in der persönlichen Gotteserfahrung des Subjekts; insofern kann man von einer Individualisierung religiösen Erlebens sprechen. Auf der anderen Seite muß das Subjekt aber alle "eigenschaft", und das heißt alles Individuelle, ablegen, um die unio mystica erfahren zu können. Zwar argumentieren die Mystiker, das Subjekt könne erst in der unio mit Gott seine wahre Identität finden, doch ist es als Individuum in der Einung nicht mehr greifbar. Das Subjekt ist angesprochen, bestimmt sich aber an und von einem Anderen, das paradoxerweise sein Zentrum darstellt.

"Dar umbe ist der sêle enkein dinc als unbekant als si ir selber." [15]

Die menschliche Selbsterkenntnis in der unio mystica erstreckt sich auf das Wesen des Menschen überhaupt und nicht auf das individuelle Ich, denn Gott hat, so Meister Eckhart, in seiner Menschwerdung die menschliche Person, also die individuellen Bestimmungen, nicht berücksichtigt, sondern allein die Natur des Menschen, die ihm die Fähigkeit zur Gotteinigung vorgibt. In der Menschwerdung Gottes ist die menschliche Natur vergöttlicht [16].

Die unio mystica ist nicht "verfügbar"; diese Einsicht zu vermitteln, ist zentrales Anliegen der Eckhartschen Predigt. Allein schon die Intention der Vereinigung mit Gott wäre eine Instrumentalisierung Gottes und ließe die unio in den Bannkreis der "eigenschaft" treten, einmal ganz abgesehen davon, daß es unmöglich ist, ohne Bilder, ohne Ichbindung, zu denken und zu handeln. Hier greift die göttliche Gnade ein, sie verleiht dem Menschen "abegescheidenheit", sie schenkt ihm die mystische unio.

Auffällig ist in mystischer und mystisch beeinflusster Literatur, daß dem Wort- und Bedeutungsfeld "Sehen, Auge, Blick, Schau, Vision, Wahrnehmung" viel Raum gegeben und eine tragende Rolle im mystischen Prozeß zugeordnet wird. Das Auge ist als Organ der sinnlichen Wahrnehmung in fast allen Kulturkreisen auch Organ intellektueller Wahrnehmung; es dient der Vermittlung der Wahrheit und Gewißheit. Bereits die gemeinsame Etymologie von "sehen" und "wissen" verweist auf die hohe Intellektualität, die in der Mystik dem Auge beigemessen wird. So nennt Tauler die Lehrer "ögen" im christlichen Organismus und wendet sich dagegen, daß "ieklichs wil ein öge sin und wellent alle schöwen und nüt würcen" [17]. Bei den alten Ägyptern und Assyrern wird das Auge als Medium der Schau zum Symbol des Sonnengottes; der Zusammenhang Auge - Sonne findet sich durch Vermittlung des Neuplatonismus sowie okkulten Schrifttums auch in der Mystik Böhmes und bekanntlich bei Goethe:

"Wär nicht das Auge sonnenhaft,
Die Sonne könnt' es nie erblicken;
Läg' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?" [18]

Im christlichen Bereich ist das Auge Bild göttlicher Gegenwart und alles durchstrahlender Allwissenheit (vgl. Hiob 34,21f., 36,7a; Psalm 11,4; Jer. 32,19; Sach. 3,9; 4,10; Sir. 23,28; Hebr. 4,13). Wenn die Cherubim in der Vision Ezechiels (10,12; vgl. Offbg. 4,6) als vollkommen mit Augen bedeckt beschrieben werden, ist an die sich auf

die Anschauung Gottes gegründete himmlische Gabe der erkennenden Durchdringung alles Irdischen gedacht [19]. Die Räder des Wagens in Ezechiels Vision sind ebenfalls voller Augen (1,18), ein Zusammenhang, der besonders für Böhme wichtig wird. Das Auge ist ihm eine Kugel, und Rad und Kugel sind Bilder der Vollkommenheit; im Auge sind A und O - auch das O ist ein Zeichen des Auges -, Anfang und Ende, beschlossen [20]. Das göttliche Auge als Trinitätssymbol stammt, wie W. A. Schulze nachgewiesen hat, aus kabbalistischen Traditionen [21].

Zu den historischen Konkretisierungen in der Mystik: Im siebenten Buch seiner 397/398 entstandenen "Confessiones" spricht Augustinus davon, daß er mit dem Auge seiner Seele ein unwandelbares Licht wahrgenommen habe [22]. Licht und Auge stehen auch in der Folgezeit in einem funktionalen Zusammenhang, bleibt doch das Phänomen der christlichen Vision weitgehend an die Schau des göttlichen Lichtes gebunden. Im fünften Jahrhundert weist Pseudo-Dionysius Areopagita auf die zahllosen Augen und vielen Füße der Seraphim hin, die ihr mächtiges Sehvermögen für die göttlichen Einstrahlungen offenbarten [23]. Es ist zu beachten, daß Licht in der Erfahrung des Mystikers keineswegs auf eine bloß metaphorische Bedeutung reduziert werden darf, die gewisse göttliche Eigenschaften im Bild des Lichtes verdeutlicht; vielmehr ist mit Gott als Licht eine ontologische, auf die absolute Transzendenz Gottes gerichtete Erfahrung gemeint [24]. Hildegard von Bingen nimmt Gott in einem über und über mit Augen besetzten Kleid wahr [25]. Meister Eckhart unterscheidet zwei Augen der Seele, ein inneres und ein äußeres; das innere Auge der Seele schaut in das Sein und empfängt sein Sein von Gott. Das äußere Auge der Seele ist den Kreaturen zugewandt und nimmt diese in bildhafter Weise wahr [26]. Die Sinne sind die "Stege", auf denen die Seele in die Welt ausgeht und auf denen die Welt wiederum zur Seele kommt [27]. Doch

"Daz ouge, dā inne ich got sihe, daz ist daz selbe ouge, dā inne mich got sihet; mīn ouge und gotes ouge daz ist ein ouge und ein gesiht und ein bekennen und ein minnen." [28]

Hier wird die unio mystica im Bild des Auges gefaßt, und es ist klar, daß das Sehen, das Eckhart in diesem Zusammenhang meint, nichts mit der gewöhnlichen Wahrnehmung zu tun hat. Es handelt sich vielmehr um ein höheres, ein bildloses Sehen; die Wortbedeutung "die Augen schließen" des griechischen Verbums "μύω", von dem sich das

Substantiv "Mystik" herleitet, weist darauf hin [29]. Bedenkt man, daß Eckhart auch den göttlichen Schöpfungsakt, in dem sich Gott selbst erkennt, als ein Sehen betrachtet, wird verständlich, wie menschliches und göttliches Schauen in der unio mystica als einem Akt der "creatio continua" verschmelzen können. "Got sach sich selben an unde sach alliu dinc" [30].

Nikolaus von Kues hat im Jahr 1453 eine mystagogische Schrift verfaßt, die das ontologische Verhältnis Gott - Geschöpf und den sich auf dieser Grundlage ereignenden mystischen Prozeß als Sehvorgang denkt. Das kleine Werk trägt den Titel "De visione Dei" und zählte bald zu den populärsten Schriften des Cusaners. Die Darstellung baut auf dem allumfassenden Sehen Gottes auf; die Situation des Menschen ist die des im göttlichen Blick Stehenden. Im Vorwort erläutert Cusanus dieses Beziehungsverhältnis anhand eines Gleichnisses: Er schickt den Brüdern von Tegernsee eines jener kunstvollen Bildnisse, die dem Betrachter, gleichgültig aus welchem Blickwinkel er darauf schaut, den Eindruck vermitteln, der Blick gelte ihm allein und ganz persönlich. Und doch geht es jedem einzelnen Betrachter so: Das Bild scheint alle gleichzeitig und doch jeden einzelnen individuell anzuschauen [31]. Gottes Sehen ist sein Sein, das den Menschen ins Sein ruft und im Sein erhält:

"Et cum videre tuum sit esse tuum, ideo ego sum, quia tu me respicis. Et si a me vultum tuum subtraxeris, nequaquam subsistam." [32]

Gott ist das absolute Sehen, "visus absolutus", das alle anderen Sehweisen, die verschränkten, "contractus", wie Cusanus sagt, in sich begreift, und zwar so, daß die absolute Schau in jedem Sehen ist, weil alles verschränkte Sehen von ihr begründet wird [33]. In Gott sind Sehen, Hören, Schmecken, Berühren, Empfinden, Verstehen, aber auch Sprechen nicht verschieden, in ihm fallen sie in eins. Die verschiedenen Sinneswahrnehmungen sind insofern austauschbar, und dem Sehen kommt nicht eigentlich eine Vorrangstellung zu, wenn sich auch die klassische Ästhetik am Sehen, an der Schau, orientiert [34].

Walter Schulz hat darauf aufmerksam gemacht, daß "visio Dei" sowohl als genetivus subjectivus als auch als genetivus objectivus gelesen werden muß, Gott also zugleich als Sehender und Gesehener erscheint [35]. In der Verschmelzung der Blicke vollzieht sich die unio mystica, denn Gott ist da,

"ubi videre coincidit cum videri et audire cum audiri et gustare cum gustari et tangere cum tangi et loqui cum audire et creare cum loqui." [36]

- ein alter mystischer Gedanke, hatte doch schon Plotin die Beziehung von Sehen und Gesehenem, Denken und Gedachtem, Leuchten und Erleuchtetem in den einheitsstiftenden Grund eines Aktes der Selbstdurchlichtung zurückgeführt [37]. Das Sehen behält seine exponierte Stellung in der Geschichte der Mystik und des Mystizismus, bis hin zu Emanuel von Swedenborg, für den die höchste Stufe der visionären Erfahrung die Schau "mit offenen Augen" ist [38], und bis hin zur sich aus mystischen Quellen speisenden Literatur des 20. Jahrhunderts, denkt man nur etwa an Paul Celans Gedichte "Die feste Burg" oder "Augen" [39].

Manthey betont die hermeneutische Funktion des Sehens: Was verschlüsselt sei, wende sich an ein lesendes Auge, das versteht, was es liest. Er deutet den Gestus des Visuellen in Literatur und Philosophie als auf Ersatzobjekte gerichtetes Sehen - auch die Gegenstandslosigkeit sei ein solches Ersatzobjekt -, weil dem Auge das, was es ursprünglich sehen möchte, verwehrt ist [40].

Gerade weil das Sehen in der Mystik dem Wahrheitsanspruch verpflichtet ist, zeigen sich die kritischen Mystiker wie Meister Eckhart oder Johannes vom Kreuz besonders mißtrauisch gegenüber dem visionären Element in der mystischen Erfahrung, droht es doch die Ebene jenes höheren Schauens zu verlassen, in bildlichen Vorstellungen zu erstarren und somit die transzendente Wahrheit dem Spiel subjektiver Willkür auszuliefern. In solchen Fällen pflegt die Autorität des Dogmas beschworen zu werden [41].

2 *Unähnliche Ähnlichkeit: Der negative Gott*

Aus dem platonischen Gedanken der durch Teilhabe begründeten Abhängigkeit der Körperwelt von der Welt der Ideen entwickelt der Neuplatonismus ein vielstufiges Emanationssystem, das die Einheit sich seinsverleihend in die Vielheit ausfalten und das Viele über die Stufen seines Ausströmens wieder zum Einen aufsteigen läßt. Einheit und Vielheit sind dynamisch aufeinander bezogen, das Viele und Einzelne auf das Eine und Ganze zu deuten [42].

Vater und Sohn sind im christlichen Bereich die inhaltlich-anschaulichen Entsprechungen des dynamischen Beziehungsgefüges von Einheit und Vielheit, Gott und Geschöpf. Der Sohn verdankt sein Sein dem Vater und bleibt, auch wenn er sich von ihm entfernt, in Bezug zu ihm immer der Sohn. Aus Gnade hat Gott die Menschheit erlöst, ist der Vater Sohn geworden.

"Deus assumpsit vestem nostram, ut vere, proprie et per substantiam sit homo et homo deus in Christo." [43]

Gott hat menschliche Natur angenommen [44]; diese menschliche Natur, die von der Person, der Individualität also, absieht, befähigt jeden Menschen zur Gottessohnschaft. Die Identität der Natur begründet die Einheit von Vater und Sohn, die Person stellt das Moment der Unterscheidung dar [45]. Manthey kennzeichnet das Verhältnis von Vater und Sohn als eine Beziehung der Ähnlichkeit, die sich auch im Gleichnis von Sonne (als Vatersymbol) und Auge - der Zusammenhang mit dem vorigen Abschnitt stellt sich her - zeige [46]. Wichtig ist, daß Meister Eckhart die Inkarnation weniger auf die konkrete Menschwerdung Christi in der Person Jesu von Nazareth bezieht als vielmehr auf die Identität des Gottessohnes mit der allgemeinen Menschennatur, an der jeder einzelne Mensch teilhat [47]. Die unio mystica ist die Gottesgeburt, die Geburt des Sohnes im Menschen, als Akt der innertrinitarischen Selbsterkenntnis [48], in den der abgeschiedene, gelassene Mensch eingeschlossen wird. Bei Meister Eckhart fallen in diesem Akt Schöpfung und Inkarnation in eins; der Vorgang der Gottesgeburt ist "creatio continua". Auch Nikolaus von Kues faßt das Verhältnis Gott - Mensch als eines der Kindschaft. Im vollkommenen Sohn sei die Kindschaft wie die Kunst im Meister oder das Licht in der Sonne. Sohn und Künstler besetzen also strukturell austauschbare Positionen [49].

Die Vater - Sohn-Konstellation wird der Mystikrezeption des 20. Jahrhunderts thematische Anknüpfungspunkte bieten. Beachtet werden muß in diesem Zusammenhang die auch psychologisch untermauerte Beobachtung, daß die Vision im Mittelalter häufig ein Kindheitsphänomen ist; ebenso ist an die Freudsche Auffassung von der Gottesvorstellung als erhöhtem Vaterbild zu erinnern. Das Geborenwerden, als Gottesgeburt und Wiedergeburt des Menschen, zieht sich jedenfalls als zentrales Motiv durch die Mystikgeschichte [50].

Als nomina propria Synonyma für den Sohn sind in der scholastischen Tradition "imago" und "verbum". Bereits Platon beschreibt das Verhältnis Ideenwelt - Körperwelt als ein Urbild - Abbild-Verhältnis, und nach Gen. 1, 26 ist der Mensch als Bild Gottes geschaffen. Dem Bild ist der ontologische Bezug auf das Urbild eigentümlich, es hat in seinem eigenen Sein teil an dem, was es abbildet. *μίμησις* in diesem Sinne bedeutet nicht so sehr das Abbild als vielmehr die *Erscheinung* des Dargestellten, wobei das Urbild erst durch das Bild eigentlich zum Urbild wird [51].

Bei Eckhart heißt es:

"Diu sële sol widerbildet sîn und ingedrucket in daz bilde und widerslagen in daz bilde, daz gotes sun ist... Dâ der sun ein bilde gotes ist und dâ der sun ingebildet ist, dâr nâch ist diu sële gebildet." [52]

Und bei Seuse:

"Ein gelassener mensch muss entbildet werden von der creatur, gebildet werden mit Cristo, und überbildet in der gotheit." [53]

Wie die Schöpfung durch das Wort geschieht, so wird auch die Heilstat der Entsendung des Sohnes, das Mysterium der Inkarnation, vom Wort her beschrieben als Einheit von Vater und Sohn, Geist und Wort.

"Das Medium des creativen Aktes, der die Welt als Idee und als in sich seiende Realität konstituiert (d.h. also Welt nicht als Gott selbst, sondern als dessen Erscheinung) ist Sprechen ("im Wort"), Denken (oder Reflexion, Einsicht, "Weisheit") und Sehen." [54]

Für Eckhart stellt sich die unio mystica im Modus des Wortes folgendermaßen dar:

"Swenne daz wort sprichet in die sële und diu sële widerspricht in dem lebenden worte, dâ wirt der sun lebende in der sële" [55],

dann ist der Mensch "Beiwort" beim Wort Gottes [56].

Die ontologische Dynamik zwischen Vater und Sohn, Urbild und Bild, Wort und Beiwort wird in der Mystik gerne in der Metapher des Spiegels zum Ausdruck gebracht [57], die ein traditionelles Medium der Gottes-, Nächsten- und Selbsterkenntnis darstellt. Plotin sieht im Sohn den Spiegel des Vaters [58]. Nach Gregor von Nyssa kann die Seele ebensowenig wie die Augen sich selbst wahrnehmen;

sie benötigt daher einen Spiegel [59]. Namentlich bei Jakob Böhme treten Spiegel- und Augenmetapher in enger Verbindung auf: die Geburt des Sohnes als Spiegelung des Auges [60].

Die Sehnsucht, die von den modernen Autoren als *Movens* zur mystischen Vereinigung herausgestellt wird, hat ihre Entsprechung in der platonischen Vorstellung, derzufolge die Seelen vor ihrer Verbannung in den Körper die Vollkommenheit geschaut haben und nun in der Erinnerung sich dorthin zurücksehnen. In den Worten Meister Eckharts:

"Die [créatüren] hänt alle ein ruofen, wider in ze kometne, dá sie üzgevlossen sint. Allez ir leben und ir wesen daz ist allez ein ruofen und ein ilen wider zu dem, von dem sie üzgegangen sint." [61]

Diese Sehnsucht ist der Eckhartsche Seelengrund oder Seelenfunke, der mithin kein Organ der Seele bezeichnet, vielmehr ein Verhältnis wiedergibt, nämlich das der Teilhabe des Menschen am göttlichen Strukturprozeß [62].

Am Bild des Spiegels verdeutlicht Eckhart seine Ontologie: Das Spiegelbild hat sein Sein nicht vom Spiegel, sondern von dem sich Spiegelnden. Das Rückstrahlen eines Spiegels in der Sonne ist in der Sonne selbst Sonne, trotzdem bleibt der Spiegel, was er ist. So verhält es sich auch mit Gott und der Seele: Gott ist in der Seele, und doch ist er nicht die Seele; das Rückstrahlen der Seele ist in Gott Gott, und trotzdem ist die Seele das, was sie ist, nämlich Kreatur [63]. D.h. das Geschöpf hat von sich aus kein Sein, sondern es empfängt sein Sein kontinuierlich von Gott, von sich aus ist es "purum nihil", "ein lüter niht" [64]. In seinem Seinempfangen aber ist es identisch mit Gott. Während Thomas von Aquin der Schöpfung relative Eigenständigkeit zuspricht - die Kreatur ist bei ihm "quasi nihil" - und zwischen Gott und Geschaffenem aufgrund des sie trennenden Wesensunterschiedes ein statisches Abhängigkeitsverhältnis annimmt, ist für Eckhart die Abhängigkeit der Schöpfung von Gott eine dynamische, die das Geschöpf mit Gott eins sein lassen oder absoluter Nichtigkeit preisgeben kann. Meister Eckhart legt damit die klassische Analogieformel des vierten Laterankonzils "Quia inter creatorem et creaturam non potest tanta similitudo notari, quin inter eos maior sit dissimilitudo notanda" [65] auf extreme Weise aus. Ähnlichkeit/Identität und Unähnlichkeit/Differenz sind jedenfalls, auch für die Folgezeit, die Modi, in denen sich mystische Erfahrung konstituiert [66]; der dy-

namische Wechsel der Perspektive mystischen Sprechens bzw. der Position, von der aus gesprochen wird, ist ein Perspektivenwechsel von Ähnlichkeit und Unähnlichkeit, zwischen denen es keine Vermittlung gibt.

Nach Pseudo-Dionysius gibt es zweierlei Arten der Gotteserkenntnis und in bezug auf Gott zweierlei Prädikationsweisen, nämlich bejahende und verneinende Aussagen.

"Als Ähnlicher, sofern er Echo, Widerhall und Nachbilder begründet, und als Unähnlicher, sofern gerade hierbei nichts Ihm selbst jemals wirklich gleichen kann." [67]

So kann ein- und dasselbe Ding Gott sowohl ähnlich als auch unähnlich sein, ähnlich hinsichtlich seiner möglichen Nachahmung des ewig Unnachahmlichen, unähnlich gemäß des Abstandes zwischen Geschöpf und Schöpfer [68]. Da Gott über alles Gegenständliche und Denkbare erhaben ist, gibt es nichts, das mit ihm zu vergleichen wäre und ihn kennzeichnen könnte. Deshalb sind die negativen Prädikate berechtigter, weil sie zum Ausdruck bringen, daß die Gottheit nicht in der Art bestehender Dinge existiert. Außerdem heben die unpassenden Vergleiche den Geist besser empor, während er bei den ehrenvolleren, heiligen Bildern zu verweilen und sie für das Eigentliche zu nehmen in Gefahr ist. Die anagogische Weisheit

"... regt... das Höhere der Seele an und stachelt sie durch die Mißgestalt der entworfenen Bilder auf, da es ja selbst den ganz fleischlichen Menschen nicht zulässig und wahr zu sein scheint, daß diesen so häßlichen Dingen die überhimmlischen und göttlichen Erkenntnisobjekte in Wirklichkeit ähnlich sind." [69]

Bei Eckhart realisieren sich *similitudo* und *dissimilitudo* folgendermaßen:

"Swer iht suochet oder meinet, der suochet und meinet niht und der umb iht bitet, dem wirt niht. Aber der niht ensuochet noch niht enmeinet dan lüter got, dem entdecket got und gibet im allez..." [70].

Die einzige Möglichkeit eines Weges zu Gott ist für Eckhart die Erkenntnis der kreatürlichen Nichtigkeit, hinter der die Erfahrung Gottes steht. Gott selber ist das "Nichts", aber nicht in dem Sinne, in dem die Kreatur nichtig ist, wenn sie von Gott kein Sein erhält, sondern als Negation des Nichts, das allen Aussagen über Gott anhaftet [71]. "Abyssus abyssum invocat, das abgründe das in leitet das abgruende" [72] umschreibt Tauler mit dem Psalmenzitat (Ps. 41,8) die

konstitutive Negativität der unio mystica durch ein Bild, das des Abgrundes, welches die Abgründigkeit allen Grundfassens ebenso zum Ausdruck bringt wie den Grund, der in der Grundlosigkeit liegt. Seuses "bild mit bilden us tribe[n]" [73] hat eine vergleichbare Funktion in der Dynamik auf das Nichts hin. Auch die "docta ignorantia" des Nikolaus von Kues sieht im Wissen, daß man von Gott nichts weiß, die einzige Näherung an ihn [74].

Der Negativität der mystischen Erfahrung kommt die Funktion eines Movens für die Gottessehnsucht des Menschen zu. So spricht Eckhart davon, daß das Nichtwissen die Seele dem nachjagen lasse, von dem sie nicht wisse, wie und was es sei, während sie sehr bald der Dinge müde werde, die sie erkannt habe, nur das nichterkennende Erkennen halte die Seele bei einem Gegenstand [75].

Die Wahrnehmung sowohl von Ähnlichkeit, an der sich das Auge der Seele für das göttliche Licht übt [76], als auch von Unähnlichkeit als Wegweiser der weiselosen Erkenntnis hat Verweiskfunktion, denn beide sagen etwas über Gott aus. Dabei handelt es sich in der Mystik nicht um ein Verweisen rein intellektueller Art, sondern die hermeneutische Anagoge wird immer auch ontologisch verstanden. Die anagogische Erkenntnis führt aus der sichtbaren Welt zu Gott. Der erkennende Aufstieg über die Hierarchie des Pseudo-Dionysius, deren Glieder die göttlichen Strahlen aus dem Urquell des Lichts aufnehmen und auf die tieferstehenden Ordnungen weiterstrahlen, macht die Seele von Stufe zu Stufe Gott ähnlicher bis zur Einung [77]. Die Erkenntnis der Eminenz Gottes führt zur Erkenntnis der Nichtigkeit alles Irdischen und des eigenen Nichts. Dann

"enmac sich got niht enthalten von siner eigenen güete, er enmüeze sich senken und gizen in den dêmütigen menschen, und dem allerminsten dem gibet er sich in dem allermeisten und gibet sich im alzemäle." [78]

Auf diese Weise "zwingt" der Mensch Gott zu sich - ein mystischer Gedanke, der häufig mißverstanden wurde, weil man in ihm menschliche Anmaßung gesehen hat, wobei außer acht blieb, daß der Mensch Gott nur in der absoluten Demütigung zwingen und diese Position radikaler Abgeschiedenheit ohne die Gnade Gottes nicht erreicht werden kann. Abgeschiedenheit, Gelassenheit, Ruhe, Schweigen schließen sich an die Metapher der mors mystica, des mystischen Todes, an, die im Zeichen völliger Vernichtung der Ichheit der Seele steht. Haas spricht von der "grundsätzliche[n] Todverfaßtheit der my-

stischen Existenz" [79], die ihren Skopus im Tod als einem Ereignis der höchsten Liebe findet. Im 52. Kapitel von Seuses "Vita" wird die Selbstentfremdung in der unio als ein Sterben beschrieben, und das 21. Kapitel seines "Büchleins der ewigen Weisheit" ist gedacht als eine Anleitung "Wie man sol lernen sterben, und wie ein unbereiter töt geschaffen ist" [80]. Vor allem aber ist die spanische Mystik zu nennen, namentlich die des Johannes vom Kreuz, auch die deutsche mystische Dichtung des 17. Jahrhunderts, für die der Tod zum Tor der Seligkeit wird, weil er den Eintritt in die Vereinigung mit Christus eröffnet. So nähern sich etwa in der Lyrik Jakob Baldes die Vorstellungen von Todesnacht und Brautnacht [81]. Vom empirischen Tod, dem jeder Mensch konfrontiert ist, stellt sich eine Verbindung zum Tod Christi als Möglichkeit des mystischen Sterbens her [82]. Der mystische Zusammenfall der Oppositionen erklärt sich in dieser Perspektive.

"Es wäre nicht genug, von dir zu sagen, daß du vor lauter Finsternis in strahlendstem Licht aufglänzest..." [83],

heißt es in der "Mystischen Theologie" des Pseudo-Dionysius. Dabei ist zu beachten, daß "Licht" und "Finsternis" keineswegs schlichte Antithesen darstellen. Der eine Ausdruck bezeichnet in bezug auf den anderen jeweils das radikal Andere, den Umschlag von der Ähnlichkeit in die absolute Unähnlichkeit und von da in die Ähnlichkeit [84]. Im Sprechen stellt sich so der Mystiker in den ontologisch-mystischen Prozeß. Mechthild von Magdeburg, die immer wieder das Herausfallen aus der unio, den Weg in die "gottesvroemdunge" thematisiert [85], von wo der Aufstieg zur unio wieder seinen Ausgang nimmt, beschreibt dieses dynamische Wechselverhältnis folgendermaßen:

"Er ist die allerhoehte hoehi, und die selbe hoehi hat sich geneiget in das allerniderste tal, und dis allerniderste tal hat sich gesetzt in die allerhoehte hoehi." [86]

Eckhart:

"diu hoehte hoehe der höcheit liget in dem tiefen grunde der dêmüticheit. Wan ie der grunt tiefer ist und niderr, ie ouch diu erhoeunge und diu hoehe hoeher und unmaeziger ist, und ie der brunne tiefer ist, ie er ouch hoeher ist; diu hoehe und diu tiefe ist einz. Dar umbe, swer sich mër genidern kan, ie er hoeher ist; und dar umbe sprach unser herre: 'wer der meiste wil sîn, der werde der minste under iu!'" [87]

Und Tauler:

"wan ie tieffer, ie hoeher; wan hoch und tief ist do ein". [88]

3 *Mystische Hermeneutik*

Im Rahmen des durch den neuplatonischen Symbolismus vorgegebenen, ontologisch zu denkenden Verhältnisses zwischen Gott und Mensch entwickeln mystische Texte mystagogische Verfahren des Bezugs, die sich aus den kosmologischen Vorstellungen des Mittelalters herleiten.

Das Unvermögen der Sprache zur Wiedergabe der mystischen Erfahrung ist das meistgenannte Wesensmerkmal der Mystik. Die Existenz eines der Sprache Jenseitigen, für das die Sprache nur Notbehelf [89] und unvollkommenes, im Kampf mit der Sprache liegendes [90] Instrument der Artikulation ist, stellt die Faszination aller dar, die eine Entfremdung vom Wahren, vom Eigentlichen, von Gott erfahren. Schweigen und uneigentliche Rede werden daher als die adäquaten Ausdrucksmittel des Mystikers betrachtet [91].

Und doch ist zumindest die christliche Mystik geprägt vom Vertrauen in das Wort. "wort hânt... grôze kraft; man möhte wunder tuon mit worten", heißt es bei Meister Eckhart, denn "Alliu wort hânt kraft von dem êrsten worte" [92]. Den mystischen Zwang zum Sprechen bringt Eckhart in seiner berühmten Opferstock-Predigt zum Ausdruck, in der er sagt: "Wêre hie nieman gewesen, ich müeste si [dise predie] disem stocke geprediet hân" [93]. Vor dem Hintergrund des Angewiesenseins jeder Erfahrung auf sprachliche Vermittlung haben Textstellen wie die eben zitierten zu einer veränderten Einstellung der neueren Forschung gegenüber dem mystischen Sprachproblem beigetragen. Es wird gesehen, daß der Sprache im Hinblick auf die mystische Erfahrung medialer Charakter zukommt. Indem die Sprache ihre Grenze reflektiert, führt sie über sich selbst hinaus in den Bereich sprachloser, doch funktional auf die Sprache bezogener Erfahrung. Das Bewußtsein sprachlicher Begrenztheit führt vom objektsprachlichen zu einem metasprachlichen Gebrauch der Worte, der dem Mystiker unbeschränkte Freiheit im Sprachgebrauch verleiht [94].

Das zum Zurücklassen der Sprache führende Durchspielen sprachlicher Möglichkeiten kann, vor allem in der Differenzenerfahrung, als Inkommensurabilität von Sprache und Erlebnis erscheinen. Die Sprache erhält dann den Charakter des Sekundären, Abgeleiteten gegenüber dem Primären des Erlebnisses. Betrachtet man das Verhältnis von Sprache und Erfahrung aber in der Perspektive des notwendigen Durchgangs durch die Sprache, erhält man ein Erklärungsmodell, das in seiner anagogischen Intention mit dem mystischen Symbolendenken zusammengeht.

Ein universelles Gefüge von Verweisbeziehungen prägt die kosmologische Wahrnehmung des mittelalterlichen Menschen. Wie die Kirchenväter, so etwa Origenes in seinem Hoheliedkommentar [95], verweisen auch mittelalterliche Autoren mit Vorliebe auf Röm. 1,20 [96]:

"Invisibilia enim ipsius, a creatura mundi, per ea quae facta sunt, intellecta conspiciuntur."

Die visibilia stehen mit den invisibilia in einem Signifikationsverhältnis. Die zugrundeliegende Sprachauffassung des Mittelalters ist in der Nachfolge Augustins zu sehen. In seinen Schriften "De magistro" und "De doctrina christiana" legt er seinen Zeichenbegriff dar. Er unterscheidet: 1. res, die nicht als Zeichen verwendet werden, 2. voces als Zeichen für res und 3. res, die selber Zeichen für andere res sind. Letztere bilden die "Sprache der Dinge", die "zweite Sprache". Nach Augustinus sind Zeichen alle sinnlichen Wahrnehmungen, die auf etwas anderes schließen lassen. In der Tradition des Pseudo-Dionysius und des Johannes Scotus Eriugena wird die Schöpfung analog zur menschlichen Sprache als an den Menschen gerichtete Sprache Gottes verstanden. Otloh von St. Emmeram spricht von der Schöpfung als Buch Gottes. Die Dinge der Schöpfung haben so für den Menschen eine natürliche und eine übernatürliche Bedeutung. Die Sprache der res verfügt über so viele Möglichkeiten der significatio, wie die res proprietates besitzt [97]. Aus dieser Konzeption ergibt sich das Spezifikum des mittelalterlichen Symbolismus. Zwischen Zeichen und Bezeichnetem bestehen genau explizierbare Verweisbeziehungen, denn die teloi sind für das Mittelalter vorgegeben: meist handelt es sich um Gestalten und Ereignisse im Horizont der Heilsgeschichte. D.h. das Bedeutete dieser Symbolik ist sprachlich exakt benennbar; das Einhorn etwa bezeichnet Christus, Rotes verweist auf Christi Blut etc.

Diese Verweisfunktion unterscheidet den mittelalterlichen vom klassischen Symbolbegriff, der ohne semiotische Verweisungsintention ist. Jantsch unterscheidet das, was expliziert werden kann vom Impliziten der mittelalterlichen Symbolik; der funktionale Kern bleibe implizit und sei dem Symbolhaften in neuerer Auffassung vergleichbar, nicht aber das Benennbare mittelalterlicher Symbolik [98], das mit dem Begriff der Allegorie beschrieben werden muß. Die moderne Unterscheidung von Allegorie und Symbol war dem Mittelalter fremd, sie ist ein Produkt des ausgehenden 18. Jahrhunderts; erst Goethe hat ihr die heute noch gängige Bedeutungsabgrenzung verliehen [99]. Demnach ist die Allegorie, ursprünglich ein Begriff aus der rhetorischen Tradition [100], ein Mittel des bedeutungsvollen Bezugs eines Individuell-Konkreten auf ein vorausgewußtes Abstraktes [101]. Die Allegorie kann in einem unendlichen Netz von Bedeutungen alles zum Zeichen für alles werden lassen, wobei der Bereich des sprachlich Faßbaren nicht verlassen wird [102], während im Gebrauch des klassischen Symbols das sinnfällige Sein bereits die Bedeutung darstellt. Die Allegorie hingegen überbrückt *und* thematisiert den Abgrund zwischen Bild und Bedeutung [103].

Die Kontemplation der invisibilia Dei kann, um es mit Hugo von St. Viktor auszudrücken, "per creaturam" oder "per doctrinam" geschehen [104]. Nach de Lubac ist die christliche Mystik im wesentlichen ein tieferes Verstehen der Heiligen Schrift; so wird in der patristischen Tradition die Deutung des geistigen Schriftsinnes häufig mit "mystice" bezeichnet. "Mystisch" bedeutet für die Kirchenväter die von Christus den Menschen gebrachte Wirklichkeit, in der sich der Sinn der ganzen Schrift mitteilt [105]. Der Hauptvertreter dieser exegetischen Mystik ist Origenes; auf der Suche nach dem Wort Gottes erfährt er im Sinn der Schrift Christus selbst.

"La découverte du sens spirituel de l'Écriture, qui est procurée par Jésus, est aussi vraiment l'apparition de Jésus." [106]

Das hermeneutische Problem aller Schriftlichkeit, die Ablösung sowohl vom Verfasser als auch von einem bestimmten Adressaten in der Schrift, die alles Schriftliche zur entfremdeten, der Rückverwandlung in Sinn bedürftigen Rede werden läßt [107], kennzeichnet natürlich auch die Ausgangssituation des Schriftexegeten. Die Notwendigkeit der Auslegung hat im Kontext der Schriftdeutung darüber hinaus die Funktion, so Origenes, daß der Glaube "in Men-

schenweisheit" und nicht "in Gotteskraft" aufgefaßt würde, fänden sich in der Schrift die leicht begehbaren, ausgetretenen Pfade der menschlichen Logik. Nach Origenes verstehen alle diejenigen die Schrift nicht, die in ihr keine "Allegorien" annehmen [108].

Aus der grundsätzlichen Doppeltheit des Schriftsinns, die dem Leiblichen der Schrift ein Geistiges gegenüberstellt, ihrem Körper die Seele, der Rinde das Mark etc., entwickelt die exegetische Tradition durch weitere Ausfaltung entsprechend den jeweiligen theologischen Anliegen die Deutung nach dem mehrfachen Schriftsinn. Durchgesetzt hat sich die Konzeption des vierfachen Schriftsinns, die der Merkspruch des Augustin von Dänemark zusammenfaßt:

"Littera gesta docet, quid credas allegoria,
Moralis quid agas, quo tendas anagogia." [109]

D.h. auf dem sensus literalis oder historicus baut sich der sensus spiritualis auf, welcher sich wiederum untergliedert in den sensus mysticus oder allegoricus, der das sakramentale Faktum der Kirche meint, den auf das Verhalten des Einzelnen bezogenen sensus moralis oder tropologicus und den sensus anagogicus, der auf die eschatologische Zukunft zielt. Das Voranschreiten von einem Sinn zum andern, betont de Lubac, ist eher als eine Progression von einem Sinn *in* den anderen zu verstehen, gleichsam als Entstehung eines Sinnes durch den anderen; jeder Sinn strebt dem anderen wie einem Ziel zu [110]. Der neue Sinn verändert auch den alten. Für die Mystik folgenreicher als das Konzept des vierfachen Schriftsinns, das leicht zu einem Instrument rein rationaler Auslegungstechnik erstarrte, wurde die Konzeption des Origenes, die auf der platonischen und von Paulus aufgenommenen Dreiteilung des Menschen in corpus, anima und spiritus (1. Thess. 5,23) gründet. Diese Dreiteilung überträgt er auf das Wort Gottes, das sich in der Schrift manifestiert. Dreifach, so schreibt er in seinem Hauptwerk *περὶ ἀρχῶν* (De principiis, Von den Prinzipien), muß man sich die "Sinne" der heiligen Schriften in die Seele schreiben: Der Einfältige soll vom "Fleisch" der Schrift, der auf der Hand liegenden Bedeutung, erbaut werden, der ein Stück weit Fortgeschrittene von ihrer "Seele" und der Vollkommene aus dem "geistlichen Gesetz". Dem Körper der Schrift entspricht der historische Sinn, der Seele der moralische und dem Geist der geistige oder auch mystische Sinn [111]. Der mystische Sinn des Origenes, er nennt ihn auch anagogischen oder allegorischen Sinn, eröffnet dem Forschenden

mit Gottes Hilfe das in der biblischen Realität enthaltene Mysterium [112]. Durch Origenes wurde der Ausdruck *'αναγωγή* (Emporführung) zu einem wichtigen Fachbegriff der christlichen Exegese. Einmal bezeichnet er damit die Ermittlung des geistlichen Sinnes der Heiligen Schrift, zum andern den durch diese Auslegung bewirkten ethischen und erlösenden Aufstieg der Seele zur Vollkommenheit. In seinen Auslegungen begnügt sich Origenes meist mit der Unterscheidung eines zweifachen Schriftsinnes, wobei wichtig bleibt, daß der geistige Sinn gegenüber dem schriftlich niedergelegten immer als der eigentliche und "erste" aufgefaßt wird [113]; ihn hat die Exegese zum Ziel, und die Mystik des Origenes erfüllt sich in der exegetischen Erleuchtung.

Allegorie und Allegorese stiften Verweisbezüge nicht aufgrund inhärenter Symbolhaftigkeit, sondern bei entsprechendem Bedarf kann gewissermaßen alles symbolisch werden. Die Verweisbeziehung stützt sich, wie Jantsch für das um 1160 entstandene St. Trudperter Hohelied gezeigt hat, meist nur auf minimale Assoziationsimpulse, so daß die zusammengeführten Ebenen, die des Bildes und die seiner Bedeutung, nicht immer in einem wirklich adäquaten und einleuchtenden Verhältnis zueinander stehen. Der Bedeutungszusammenhang wird aufgrund bestimmter Qualitätsaspekte der bedeutend werdenden Dinge hergestellt. Sachqualitäten, wie rot, glänzend, fest usw., assoziieren metaphorisch heilsgeschichtliche Positionen, wie beispielsweise die Farbe Rot das Martyrium Christi [114]. So geht es in der Anwendung von Metaphern nicht darum, den Bildempfänger unter bestimmten Aspekten zu *erkennen*, als vielmehr ihn zu *sehen*, *wahrzunehmen*, *vorzustellen*, *zu erleben* [115]. So sehr die Metapher Ähnlichkeit betont, sie hält auch die Differenz zwischen Bildspender und Bildempfänger offen. Es kann von Gott eigentlich nur dann die Rede sein, wenn metaphorisch von ihm geredet wird, die Differenz zwischen Gott und Welt also mitausgesagt wird [116].

Jantsch, der für die durch Metaphern zustandekommenden allegorischen Verweisbeziehungen zwischen litteraler und spiritueller Sinnenebene den Begriff "metaphorischer Brückenschlag" eingeführt hat, stellt für das Trudperter Hohelied einen dreifach neuen Sprechtypus fest. Zum einen liegt dieser in einem quantitativen Überquellen der Paraphrase begründet, zum anderen in der metaphorischen Einkleidung des *sensus spiritualis* in die Bildelemente, die bei traditioneller Exegese gerade ausgelegt werden. Daher findet drittens eine Auffal-

tung und ein Ausbau der durch das Hohelied vorgegebenen Bilder statt. D.h. während traditionelle Auslegung den bildhaften Text hinter sich läßt und die Bedeutungsintention der Bildmotive aussagt, spricht die Paraphrase des Trudperter Hoheliedes das dogmatisch Auszusagende in einem Hin und Her zwischen Bild- und Sinnenebene in die Bildvorstellungen hinein. Das Bild wird auf die Seite der Auslegung hinübergeworfen [117]. Wenn es im Hohelied 2,3 heißt: "sicut malus inter ligna silvarum, sic dilectus meus inter filios", hat das St. Trudperter Hohelied:

"... Diu
affoltere diu ist scône an ir loube, si
ist zier[e] an ir blûde, sie ist edile an ir scatwe,
an ir wo[ul]chere inwurgit sich niemmin: alsô ist
mîn gemahle, daz kît mîn crist: daz loup be-
zeichenôt die ze der geloube komin sint, daz siv
an ime stênt, wande er ist der boum uon deme
dâ gisprokin ist: qu[i] fructum suum dabit in
tempore suo...
... wan die siechin die labint
sich an den [e]ppheln, daz siv sich niet inwurgent:
alsô labit uns diu sÛzze menniskheit unde div
gemartyrôte menniskheit mines gemahelen." [118]

Die quantitative Ausdehnung fällt sofort auf: Aus dem einen Satz des Hoheliedtextes wird eine längere Passage, die den Apfelbaum, ihn in Laub, Blüten, Schatten, Früchte auffaltend, beschreibt und gleichsam bildhaft vor Augen führt. Der Verfasser begnügt sich nicht damit, Bildspender und Bildempfänger der tragenden Metapher "Christus als Apfelbaum" einander gegenüberzustellen und aufeinander zu beziehen, sondern die Bildebene bleibt auf der Deutungsebene präsent: Wie sich die Kranken an den Äpfeln des Apfelbaumes laben, so laben wir uns am Menschsein Christi. Dieses Verfahren läßt sich an anderen mystischen Texten nachvollziehen und charakterisiert die mystische Auslegung überhaupt: Bild- und Bedeutungsebene bleiben eng miteinander verbunden, ja werden augenblickshaft austauschbar; dabei stellen sich keine festen Bedeutungsbeziehungen her. Der Fluß zwischen Bild und Bedeutung sowie verschiedenen Bedeutungen hält das die Höherführung von der sinnlichen zur geistigen Bedeutungsebene anstoßende Bewußtsein eines universellen Zusammenhangs wach, wobei persönliche Betroffenheit des Sprechenden oder Hörenden über den je individuellen Erfahrungshorizont zustande kommt, der das

Bildmaterial der Welt metaphorisch in die Heilsgeschichte einbindet [119].

Es muß festgehalten werden, daß mystisches Sprechen vor dem Hintergrund zweier grundsätzlich verschiedener Symboltraditionen zu sehen ist: dem ontologischen Symboldenken des Neuplatonismus, wie es vor allem in Abschnitt I 2 vorgestellt wurde, und der rhetorisch-hermeneutischen Tradition der Allegorie, die, wenn sie in die Dynamik der mystischen Sprachbewegung gerät, wie etwa im St. Trudperter Hohenlied, ebenfalls eine ontologische Dimension erhält. Der für die Allegorie konstitutive Abstand zwischen Bild und Bedeutung kann sich dann mit der ontologischen Differenz bekleiden und umgekehrt. Die Betrachtung der Schöpfung als Buch Gottes (Otloh von St. Emmeram) oder des göttlichen Wortes als in corpus, anima und spiritus geteilter Mensch (Origenes) mag der Vermittlung Vorschub leisten. Jedenfalls entfaltet das prinzipiell unbegrenzte allegorische Wortpotential innerhalb des Modells der unähnlichen Ähnlichkeit eine textproduktive Wirkung.

II *DAS MYSTISCHE SUBJEKT DER MODERNE*

Im folgenden wird ein - wegen der Fülle des Materials notwendig unvollständiger - Überblick über Mystikrezeption und Mystikverständnis in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gegeben. Dabei zeigt sich, welche Identifikationskraft dem Schlagwort "Mystik" in dieser Zeit zukam und wie verbreitet mystisches und pseudomystisches Gedankengut als Folie für die Literatur war. Eine solche Zusammenschau erleichtert die Formulierung eines operablen Begriffs dessen, was "Mystik" in der Moderne sein kann und meint. Gerade der Prozeß der Aneignung, der Verschiebung und Uminterpretation im Hinblick auf die mystische Tradition erweist sich in diesem Zusammenhang als konstitutiv für die Ausbildung und Begründung einer mystischen Subjektkonzeption in der Moderne.

Die anzuführenden Positionen können nicht ohne den Hintergrund der Philosophie Nietzsches und ihrer "Umwertung aller Werte" gesehen werden. Schon die Tatsache, daß sich Nietzsches Denken zwischen Dichtung, Wissenschaft und Philosophie bewegt und nahezu jeder Interpretation entgegenkommt [1], verweist auf seine ästhetische Relevanz. Nietzsche, der nicht ohne Grund mystisches Gedankengut aufgreift [2], markiert eine doppelte Denkstruktur: Der Unterwerfung unter religiöse und literarische Muster steht deren Durchbrechung im Drang nach Selbstbestimmung und Freiheit gegenüber, der Suche nach gesichertem Wissen unendliches Wahrheitsverlangen, der Selbstverachtung vermessene Selbsterhöhung. Nur eine Philosophie der *Erleuchtung*, die den Philosophen zum Propheten macht, kann die Pole integrieren; das Wegfallen des transzendenten Bezugs verweist dabei auf die Wirklichkeit des "Lebens", dessen Prinzip der ewigen Wiederkehr strukturell an die mystische *Erfahrung* der augenblickshaften Ewigkeit anknüpft.

In der sich anschließenden Überschau scheinen mystizistische Konzeptionen auf eine Ebene mit ernsthafter Mystikrezeption zu geraten. Dieser Eindruck ist beabsichtigt: Es geht darum zu zeigen, daß Mystik in der Moderne ein Reflexionskontinuum mit verschiedenen Ausprägungen ein- und desselben mystischen Modells der "unähnli-

chen Ähnlichkeit" darstellt. Die Bandbreite reicht von Rosenberg bis Wittgenstein, wobei der eine in Kategorien der Ähnlichkeit denkt, während für den anderen die Erfahrung der Unähnlichkeit im Vordergrund steht. Und viele Ansätze lassen sich überhaupt nicht der einen oder der anderen Seite zuordnen: Die Grenze zwischen "echter" Mystik und Mystizismus ist fließend.

1 *Die mystische Sprache*

a) Mystik und Sprache

Zahlreiche und maßgebliche Textausgaben zur deutschen Mystik sind in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts entstanden. Parallel zur allgemeinen, teilweise populären Mystikrezeption geht also die wissenschaftliche Beschäftigung mit den mittelalterlichen Mystikern. Karl Bihlmeyer gab 1907 in kritischer Edition Heinrich Seuses Schriften heraus [3], Ferdinand Vetter 1910 die Predigten Taulers [4]. Bihlmeyer zeichnet ein Bild von Seuse als Dichter, der mehr nachempfunden und genossen als mit dem Verstand aufgefaßt werden wolle, weist aber auch auf die latente Gefahr des Umschlags von Empfindung in Sentimentalität hin. Er erwähnt kritisch Seuses Verhaftetsein im einzelnen Erlebnis, betont aber auch seine Fähigkeit zur Vergegenwärtigung [5]. Die Betrachtung der Mystiker als *Dichter* der Innerlichkeit wird sich fortsetzen.

Die große Identifikationsfigur der Zeit aber war Meister Eckhart [6], der im 19. Jahrhundert, vor allem durch die Vermittlung Franz von Baaders, wiederentdeckt und durch die vielfach neuaufgelegte Ausgabe Franz Pfeiffers [7] ab 1857 einem größeren Publikum bekannt wurde. Um die Jahrhundertwende und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts kamen eine ganze Reihe mittelhochdeutscher Textausgaben und neuhochdeutscher Übersetzungen der Schriften Meister Eckharts auf den Markt [8]. In die dreißiger Jahre fällt der Erscheinungsbeginn der im Auftrag der Deutschen Forschungsgemeinschaft herausgegebenen kritischen Eckhart-Ausgabe; die deutschen Schriften wurden von Josef Quint besorgt [9]. Populär wurden Meister Eckharts Schriften durch die neuhochdeutsche Übertragung Hermann Büttners, deren erster Band 1903 erschien; der zweite Band folgte 1909 [10], 1934 sogar eine Volksausgabe. Die

Übersetzung ist an vielen Stellen unhaltbar, doch fand sie eine weite Verbreitung, und das im Vorwort von Büttner entworfene Bild Eckharts [11] beeinflusste nachhaltig das Eckhartverständnis der Zeit. Büttner räumt Meister Eckhart einen herausragenden Platz in der deutschen Geistesgeschichte ein, preist seine auf dem Abstand sowohl zum Protestantismus als auch zum Katholizismus begründete persönliche wie nationale *Eigenart* ("Er war eben doch ein Deutscher, der Meister Eckehart!" [12]) und feiert in ihm den "Schöpfer einer deutschen Prosa im höheren Sinne" [13], der die Grenzen des Ausdrückbaren hinausgerückt habe, wie außer ihm nur Goethe. Die *Eigenart*, das Besondere, das Herausfallen aus den Systemen wird hier zum spezifischen Wesensmerkmal des Mystikers, das für die Mystikaufnahme im 20. Jahrhundert von nicht zu überschätzendem Identifikationswert war. Das Ideal philosophischer Begabung sieht Büttner in der Anwendung und Ableitung aller Gedanken aus *einem* Grundgedanken, wie nach mittelalterlichem Schriftverständnis jede Zeile der Heiligen Schrift alle Wahrheit enthalte. Um die eine Wahrheit auszudrücken, bediene sich Eckhart - wichtig ist hier der visuell-visionäre Akzent - einer "impressionistischen Technik", indem er unermischte Farben hart nebeneinandersetze und es dem Auge des Betrachters überlasse, vom rechten Punkt aus die Farbflecke zum Bild zusammenzuschauen. Durch Widersprüche, so Büttner, führt Eckhart seine Hörer zu eben jenem Punkt höherer Einheit. Eckharts mystisches Denken und Sprechen charakterisiert er als geschlossenen Kreislauf, in dem der "Vorlauf in die Vielheit" nicht zu trennen sei vom "Rücklauf in die Einheit", in dem es nichts Festes und keine starren Grenzen gebe. Wichtig für das moderne Erscheinungsbild der Mystik wird also die Gegenüberstellung von übergreifender Einheit und impressionistischer Einzelheit, nicht als sich ausschließende Opposition, sondern als einander bedingende Faktoren. Es "steht nichts zwischen uns und Meister Eckehart" [14], meint Büttner [15].

Das germanistische Interesse richtete sich naturgemäß auf Sprache und Stil mystischer Texte [16]. Angesichts der "immer stärker werdende[n] Welle mystischer und pseudo-mystischer Regungen im geistigen Leben unserer Tage" [17] sieht sich Quint zu einer klaren Bestimmung des mystischen Phänomens veranlaßt: Mystik ist die Erfahrung der Wahrheit in der Einigung des Urgrundes alles Seins mit der Seele. Als eine Erscheinung kultureller Überreife hebt sie,

getragen von der Sehnsucht des Menschen nach direktem Kontakt mit dem Göttlichen, die Disharmonie zwischen menschlichem und übermenschlichem Bereich auf. Das Denken der *unio mystica* materialisiert sich nach Quint [18], in Meister Eckharts Sprache: Mystische Abstraktbildungen, wie z.B. "gotheit", "abegescheidenheit", "inwertwürlunge" haben die deutsche Sprache um eine wissenschaftlich-philosophische Terminologie bereichert. Der vorhandene Wortschatz wird durch seine mystische Verwendung vergeistigt, wie sich am Beispiel des Wortes "eigenschaft" zeigt, dessen Bedeutung sich von "Eigentum" über den mystischen Gebrauch im Sinne von "etwas zu eigen haben" zu "Wesensmerkmal" verschoben hat. Da sich das mystisch Geschaute dem Wort entzieht und im Grunde Schweigen sein adäquater Ausdruck ist, bedient sich Eckhart einer gleichnishaften und metaphorischen Sprache [19]. Grete Lüers, die die mystische Sprache am Beispiel von Mechthild von Magdeburg untersucht, sieht in der Metapher die ureigenste sprachliche Ausdrucksform des Mystikers ebenso wie des Künstlers und Denkers, weil sie Geistiges versinnliche und Sinnliches vergeistigt. Aufschlußreich ist, wie über Mystik gesprochen wird: Lüers geht von einem Dualismus aus (Geistiges - Sinnliches), der in wechselseitiger Durchdringung (Geistiges versinnlichen - Sinnliches vergeistigen) in die höhere Einheit aufgehoben wird. Den visionären Charakter der mystischen Sprache beschreibt Lüers folgendermaßen:

"Der Sinn des Bildes aber ist, wie der Sinn der Bildersprache, deren sich der Mystiker bedient, daß alle Bilder und Vorstellungen aus der Seele entweichen, daß der Geist leer werde und nun in ganzer Bloßheit der Unendlichkeit, des ewig Bild-, Gestalt- und Weislosen innerwerde; das eben ist die große Paradoxie der mystischen Bildsprache überhaupt, sei es, daß sie wörtlich oder in Zeichnung und Farbe zur Seele spricht." [20]

Quint verweist ferner darauf, wie Eckhart grammatische Kategorien und logische Begriffsgrenzen sprengt und die häufende Variation als Stilmittel einsetzt, um Beschränktheit und Unzulänglichkeit des Einzelbegriffs zu überwinden. Der spekulative Charakter von Hyperbel und Antithese sowie verbale Ausdrücke, besonders die durativen Verben des Fließens, Gehens, Schwebens etc., oft mit den transitorischen Adverbien oder Präpositionen in-, üz-, durch- etc. verbunden, bringen den unendlichen Fluß alles Seins zum Ausdruck. Quint resümiert: Eckharts Sprechen als Spiegelbild seines Denkens führt einen Kampf gegen den begrenzten Begriff, gegen die Sprache. Auch hier wieder ist das systemtranszendierende Moment des Mystischen angesprochen.

b) Erkenntnis und Sprache (Wittgenstein)

Über die Sprache oder genauer: deren Unvermögen gelangt Ludwig Wittgenstein zu einer mystischen Subjektkonzeption mit ethischen Implikationen. Seine 1918 beendete und 1922 unter dem Titel "Tractatus logico-philosophicus" in England erschienene "Logisch-philosophische Abhandlung", die das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit zum Thema hat, führt am Ende zur Mystik. Einer der Kernsätze des "Tractatus" lautet:

"Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt." [21]

Das Subjekt selbst gehört nicht zu dieser Welt, es kann nichts über sich aussagen, wie auch das Auge sich nicht selbst und die Welt als von ihm wahrgenommen sehen kann; das Subjekt ist eine Grenze der Welt. Andere Grenzen sind Raum und Zeit, außerhalb derer die Lösung des 'Lebensrätsels' angesiedelt ist [22]. Indem sowohl das Subjekt als auch Gott aus der Welt als dem Bereich des Sagbaren herausfallen, rücken sie - Wittgenstein spricht diesen Gedanken nicht aus - gleichsam *ex negativo* zusammen. Das Mysterium des Ichs wird zur reinen Transzendenz [23]. Der Bereich des sprachlich Ausdrückbaren ist der Bereich der Logik; sie erforscht alle Gesetzmäßigkeit; außerhalb ihrer ist alles Zufall [24]. Grenzfälle der Logik sind Tautologie und Kontradiktion - mystische Sprachformen *par excellence!* -, und zwar handelt es sich um Grenzfälle der Zeichenverbindung, nämlich, da ihnen keine Bedeutung mehr zukommt, um deren Auflösung [25]. Sinnfragen sind nicht Gegenstand der Logik, denn nach Wittgenstein muß der Sinn der Welt außerhalb ihrer liegen [26].

"Es gibt allerdings Unausprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische." [27]

Die Nichtkommunizierbarkeit des Ineffablen, das sich nur *zeigen* kann, begründet den Schlußsatz des "Tractatus":

"Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen." [28]

Auch das Nachdenken über das Unsagbare erübrigt sich, denn, so Wittgenstein, zu einer Antwort, die nicht ausgesprochen werden kann,

läßt sich auch die zugehörige Frage nicht stellen. Zwar ist offenbar, daß die logische Lösung aller wissenschaftlichen Fragen die Probleme des Lebens nicht tangiert, doch deren Lösung liegt gerade in ihrem Verschwinden, in der Erkenntnis, daß keine Frage mehr bleiben kann. Hier nähert sich Wittgenstein der mystischen Konzeption der "Gelassenheit". Und er spricht die Vermutung aus, daß eben dies der Grund sei, weshalb Menschen, denen nach langen Zweifeln der Sinn des Lebens aufgegangen sei, nicht hätten sagen können, worin dieser bestünde [29]. Die Negation sprachlicher Abbildbarkeit ist das Positivum der neuen - mystischen - Erkenntnis. Diese ist nur möglich in einem radikalen Sich-außerhalb-der-Welt-Stellen, denn, behauptet Wittgenstein, Gott offenbart sich nicht in der Welt. Daß Wittgensteins Sätze einen transzendenten Punkt im Auge haben, wird in seiner - berühmt gewordenen - Äußerung fast ganz am Schluß des "Tractatus" offenkundig:

"Meine Sätze erläutern dadurch, daß sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie - auf ihnen - über sie hinausgestiegen ist. (Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.)" [30]

Die Sprache wird bei Wittgenstein also zum Medium einer Erkenntnis, die einen transzendenten Ort des Subjekts als quasi-göttliche Position begründet. Die Defizienz der Sprache ermöglicht eine neue, jenseits der klassischen Metaphysik liegende, nichtsdestoweniger sprachliche Erfahrung, die sich nurmehr *zeigen* und d.h. visionär vermitteln kann.

Wittgenstein versuchte, seine mystische Spracherfahrung auch in Lebenspraxis umzusetzen. Kurz vor Beendigung des "Tractatus" verzichtete er auf ein beträchtliches väterliches Erbe. Er suchte das einfache Leben und wurde Volksschullehrer in Niederösterreich und Hilfspächter in einem Kloster der Barmherzigen Brüder bei Wien. Auch spielte er mit dem Gedanken, Mönch zu werden - eine Idee, die er nicht verwirklichte.

c) Mystische Wortkunst (Mauthner, Landauer)

1901/02 erschien Fritz Mauthners dreibändiges Werk "Beiträge zu einer Kritik der Sprache". Im Anschluß an Nietzsche [31] postuliert Mauthner die Unmöglichkeit einer Welterkenntnis durch die Sprache, die er als bloßes Produkt der Gewohnheit, als "leeres Abstraktum"

betrachtet, weil nach der lebendigen Anschauung nur Begriff und Wort übrigbleiben. Diese Erkenntnis muß, so Mauthner, jeden Sprachkritiker zum Nichtwissen führen und bildet den Grund für das heilige Schweigen der Mystik. Das Gebot der Stunde sieht Mauthner in der Erlösung von der "Tyrannei der Sprache", denn ein Bild der Welt zeige sich erst nach Beseitigung der Begriffssprache [32]. Hierin stimmt Mauthner mit Wittgenstein überein. Seine fundamentale Sprachskepsis erstreckt sich gleichermaßen auf die anderen von ihm behandelten, im Grunde ebenfalls sprachlich verfaßten Gegenstände: Psychologie, Sprachwissenschaft, Grammatik und Logik. Auch das Ich als Wirklichkeitsvorstellung ist eine Täuschung der Sprache [33].

So wenig Erkenntnisfunktion die Sprache besitzt, so viel - dies ist die Kehrseite - vermag sie als Kunstmittel. In der Dichtung, für Mauthner Mitteilung von Stimmungen und "Sinnenreiz durch Worte", wird der Sinn jedes Wortes im kontextualen Beziehungsgefüge evident, das Wort ist "flimmernd", "zitternd", "schwebend", ist ein "à peu près". Für die Dichtung ist es ein Gewinn, daß Worte keine Anschauungen evozieren, sondern immer nur Bilder von Bildern von Bildern [34].

"Jedes einzelne Wort ist geschwängert von seiner eigenen Geschichte, jedes einzelne Wort trägt in sich eine endlose Entwicklung von Metapher zu Metapher." [35]

Daher:

"Wie die römische Dame in ihrem Boudoir Fetische oder Götter aller Zeiten und Völker beisammen hatte, und darum in der Not nicht wußte, zu welchem beten, so hat der Dichter und der Denker unserer Zeit alle Wortfetische zweier Jahrtausende in seinem Gehirn beisammen und kann kein Urteil mehr fällen, kann kein Gefühl mehr ausdrücken, ohne daß die Worte wie ein gespenstischer Verwandlungskünstler auf dem Drahtseil ein Maskenkostüm nach dem anderen abstreifen und ihn auslachen und unter den Kleidern durch das Rasseln ihrer Knochen verraten, daß sie halbverweste Gerippe sind." [36]

Der Zusammenhang von Sprachkritik und Mystik wird in Mauthners späteren Ausführungen zur 'gottlosen Mystik' im vierten Band seines Werkes "Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande" (1922) deutlicher herausgearbeitet [37]. Unter dem Vorzeichen der "Gottlosigkeit" moderner Literatur, Geistes- und Naturwissenschaft versucht Mauthner eine Zusammenschau religiöser Bewegungen der Gegenwart, die gleichermaßen die personale Gottesvorstellung zugunsten eines unbekanntes, unerkennbaren, unnahbaren Gottes verabschiedet haben. So zitiert er den Freireligiösen Göhre,

dem Gott "ein Magnetberg in schwarzer Nacht" ist, "der gleicherweise dich anzieht und weit von sich abhält" [38]. Diese Kontamination von Gottgewißheit und Gottferne aber ist "nur Poesie..., nur ungestillte Sehnsucht, ein Drang zur Tat" [39]. Und hier nun setzt Mauthners Sprachkritik ein:

Wenn das Dasein eines Wortes keine Gewähr für die Existenz seines Wortinhalts bietet und Sprach- und Denkgewohnheiten in tyrannischer Weise den Menschen bestimmen, kann nur der Glaube an das Wort hoffen machen, daß ein ihm entsprechender Inhalt gefunden werden kann. Auf diese Weise hielten die Alchimisten an ihrem wortrealistischen Aberglauben fest, den Begriffen "Stein der Weisen" oder "Lebenselixier" entspreche irgendwo eine Realität, die nur gesucht werden müsse, ebenso wie die Mystiker sich auf das Dasein des Wortes "Gott" stützten. Glaube in diesem Sinne verbindet auch die Religion mit der Kunst: Wie der Christ am Feiertag an das religiöse Dogma glaubt, um am Werktag wieder in die Wirklichkeit des Diesseits zurückzufallen, muß der Kunstfreund für die Dauer eines Theaterabends an die Wahrheit auf der Bühne glauben [40]. Gerade weil Wahrheit im Mauthnerschen Verständnis ein negativer Begriff ist und es im absoluten Sinne nur relative Wahrheiten gibt, lehrt die Sprachkritik, daß man die Unbekannte hinter allen Erscheinungen nicht "Gott" nennen kann, ohne Versatzstücke antiker und christlicher Tradition mitzuschleppen [41]. Der Anhänger der gottlosen Mystik verzichtet daher darauf, von "Gott" zu sprechen; wie der Taoist befreit er sich vom substantivischen Gott, denn er erkennt, daß die substantivische Weltbetrachtung nur ein möglicher Modus neben dem adjektivischen und dem verbalen Weltbild ist:

"Es hängt nur von dem Blickpunkte unserer Aufmerksamkeit ab, ob wir dieses unbekanntes Etwas als eine Eigenschaft, als ein Ding oder als ein Geheimnis des Werdens sehen wollen." [42]

Die christlichen Mystiker waren noch nicht so weit; ihre Christlichkeit war stärker als ihre Ketzerei, denn nur im ekstatischen Zustand wußten sie sich wesenseins mit Gott; daraus erwacht, dachten sie wie Volk und Kirche und, getrieben von der Macht der Sprache und des Namens, bekleideten sie ihren Gott mit den Eigenschaften des Katechismus [43]. Die mystische Verwendung der Volkssprache allerdings, deren "zitternde Umrisse" Mauthner gegenüber der Sprache der Scholastik positiv hervorhebt und die er bezeichnenderweise Sprache der

Kinder nennt [44], ist als erster Schritt zur Befreiung von der Tyrannei der Begriffssprache zu werten. Der Drang zur Benennung ist es auch, der den Monismus von der gottlosen Mystik trennt, denn während jener alle Welträtsel in Begriffe oder Worte fassen zu können glaubt, ist der echte Mystiker nach Mauthner immer ein Entsagender, Verstummender, die Unzulänglichkeit der Sprache Erkennender [45]. Die Sprachkritik fragt nicht nach dem, was hinter der Vorstellung ist, wie die Tiere und Pflanzen bescheidet sie sich in stummer "Naturandacht", flüchtet sich

"aus der in allen letzten Fragen bankerotten 'Wissenschaft' in das eingestandene Nichtwissen, aus dem Reiche der Vernunft in das innere Jenseits des Übervernünftigen, aus dem Markttreiben der Wortwechsler in die Geborgenheit und Verborgtheit der Mystiker." [46]

Daß mit der Preisgabe eines seienden Gottes auch die Vorstellung eines bleibenden Ichs nicht länger zu retten ist, versteht sich für Mauthner von selbst [47]. Und emphatisch schließt er:

"Nach rückwärts blickend ist Sprachkritik alles zermalmende Skepsis, nach vorwärts blickend, mit Illusionen spielend, ist sie eine Sehnsucht nach Einheit, ist sie Mystik." [48]

Mauthner wendet das mystische Paradigma dadurch ins Ästhetische, daß er der Sprache jegliche Erkenntnisfunktion in bezug auf Welt, Gott und Ich, die bei ihm in der Negativität zusammenfallen, abspricht und gerade aus diesem Tatbestand ihren Kunstwert ableitet.

Gustav Landauer begrüßt in "Skepsis und Mystik" (1903) den befreienden geistigen Neubeginn, den er durch Mauthners Sprachkritik geschaffen sieht. In Erfüllung einer postulierten philosophiegeschichtlichen Notwendigkeit, die den großen Zerstörern die großen Phantasten und Schöpfer neuer Weltordnungen folgen läßt, wie Platon auf Sokrates, die deutsche Mystik der scholastischen Skepsis und Hegel und Schopenhauer auf Kant und Schelling folgten, so können auf dem Boden von Mauthners "Kritik der Sprache" als dem großen Werk der Skepsis und der radikalen Negation neue Mystik und "neue starke Aktion" entstehen. Das "Nichtwissen in dem abgründlich positiven Sinn der Mystik" ist für denjenigen, der Mauthners Sprachkritik nachvollzieht, die einzig noch mögliche Art von Religion. Landauer verweist auf Parallelen zwischen Mauthners Sprachkritik und moderner Dichtung, insbesondere Hugo von Hofmannsthal's "Chandos-Brief" (1902). Mauthners Behauptung der Erkenntnis als Funktion aus-

schließlich der Erfahrung und seine Negation jeglicher Wirklichkeit hinter den Begriffen der Sprache haben den Weg freigemacht

"zu neuer Kunst und zum Spiel des Lebens, das nicht mehr ernsthaft genommen wird und das deshalb gerade großen Kämpfen, großen Wagnissen, unerhörtem Frevel, wunderbarer Schönheit geweiht sein wird." [49]

Im Anschluß an Mauthner stellt Landauer den metaphorischen Charakter der Sprache ins Zentrum seines Sprachverständnisses: In jeder Neubildung und jedem Bedeutungswandel findet eine Übertragung des Vorhandenen auf das Neue statt; so ist alle Sprache eine *Übertragung des Eigentlichen in Uneigentliches*, auf vager Ähnlichkeit beruhende Assoziation. Die Kategorien Zeit, Raum und Kausalität sind ebenfalls nur, zur Orientierung eingesetzte, ererbte Metaphern. Zur Erkenntnis der Wirklichkeit ist die Sprache daher ungeeignet, nicht aber als Kunstmittel, als welches ihr die wachsende Bilderfülle und Bilderfeinheit nur zustatten kommen. Diese Einsicht in den Charakter der Sprache verpflichtet zu einer neuen Art des Sprechens und Darstellens, die einen Unterton der Ironie, des "peu à près", des Provisorischen und Metaphorischen bewahrt. Da die Naturwelt den Menschen unzugänglich bleibt, sind sie darauf angewiesen, sich aus Gefühl und Anschauung eine Kunstwelt zu schaffen, *zwischen* deren bedeutungsvollen und bedeutungslosen Klängen das Unsagbare geahnt werden kann [50]. Das heißt nichts anderes als daß der Abstand, die Differenz, das Eigentliche ist. So muß sich auch die Mystik, will sie reden, "bewußt sein, daß sie spielerisch ist, nur Phantasie, nur Wortkunst, nur Bild in Bildern" [51]. Über Meister Eckhart, von dessen Schriften er ebenfalls 1903 aus dem Gefühl innerer Verwandtschaft heraus eine Übersetzung veröffentlichte [52], schreibt Landauer in "Skepsis und Mystik":

"Auch war es seine tiefe und bleibende Erkenntnis, dieses Nichts, mit dem er ebenso wie schon Dionysius und Scotus Gott identifizierte, für ein unbekanntes Positives zu erklären, dessen Attribute nur alle unsere Erscheinungen samt unserem Ich sind. Dieses Unbekannte glaubt er aus sich heraus schaffen, mystisch darein versinken und dann bildmäßig und in Gleichnissen davon sprechen zu können. Es war ihm sicher, daß, was wir in uns selbst als seelisches Erleben finden, dem wahren Wissen der Welt näher stünde als die außen wahrgenommene Welt. Aber auch dieses innere Erleben, wenn es schon den Raum abgetan hatte, geschah doch noch in der Form der Zeit; und darum betrachtete er die Zeit als den ärgsten Feind Gottes. Zeitlos mußte man werden, damit Außenwelt und Ich zu Einem würden. Die Stellen, wo er von diesen inneren Erlebnissen tiefster Art erzählt, gehören zum Ergreifendsten, was es an Wortkunst überhaupt gibt. Selten hat einer so schön und wahrhaft um das Unaussprechliche herumgesprochen wie Meister Eckhart." [53]

Es ist symptomatisch für das moderne Verständnis von Mystik, daß behauptet wird, Eckhart identifiziere das Nichts mit Gott und erkläre es für ein unbekanntes Positives, während es sich doch wohl eher so verhält, daß das Nichts bei Meister Eckhart Prädikat Gottes ist. An der Realität dieser negativen Wahrheit zu zweifeln, steht, so Landauer, nicht an, doch wird gerade durch den expliziten Hinweis die für die Mystik charakteristische Unsicherheit, das Schwanken zwischen positiv erlebter Negativität und ihrem Verlust, deutlich.

"Daß das, wovon uns die Mystiker Bericht erstatten, nur Wortbild und Negation falscher Annahmen ist, beweist nichts dagegen, daß sie etwas erlebt haben, das sich anders nicht sagen läßt..." [54]

Ebenso wie die Wirklichkeit hinter den Worten nicht faßbar ist, so muß auch auf die Gewißheit des Ichs verzichtet werden. Das Ich erscheint als eine Vielheit von Individualitäten um einen trotz ewiger Bewegung fest scheinenden Kern. Diese Vielzahl der Individualitäten im einzelnen Individuum rührt daher, daß der Mensch in einem unlösbaren körperlichen Zusammenhang mit seinen Ahnen, der vergangenen Menschheit, steht. Landauer spricht vom Innigsten und Verborgensten des Menschen als der großen "Gemeinschaft der Lebendigen" in ihm, es ist "sein Geblüt und seine Blutgemeinde" [55]. Nicht in den Dingen ist die Welt, sondern im Inneren des Individuums, in den "Bergwerksschächte[n]" des Inneren, wobei Landauer das "Seelenhafte" im Menschen als eine Funktion oder Erscheinungsform des unendlichen Weltalls begreift. Das Allerindividuellste ist so zugleich das Allerallgemeinste. Dies ist der mystische Zusammenfall zwischen dem erkennenden Subjekt und dem zu erkennenden Objekt, den Landauer als Weisheit aus der Pariser Universität von 1276 zitiert, das Zusammenfließen von Welt und Ich, die Verwandlung des Ichs in Gott und die Welt selbst [56].

Die Erkenntnis der Erkenntnisunfähigkeit der Sprache befreit die Sprache zu neuer künstlerischer Produktivität, die im permanenten Kreisen um das unerreichbare Ich als der wahren, nur mystisch erfahrbaren Wirklichkeit besteht.

2 *Die Vision am metaphysischen Abgrund (Bloch, Klages, Rosenberg)*

In Ernst Blochs "Geist der Utopie" (1918) ist allenthalben und unsystematisch von Mystik die Rede [57]. Blochs Ausgangspunkt ist die dunkle Gegenwart, in der es Authentisches nicht mehr gibt: Zwischen der "chymischen" und der geistlichen Hochzeit, stellt Bloch fest, ist eine Trennung eingetreten [!], d.h. Wissenschaft und Religion sind unabhängig voneinander, ja gegensätzlich geworden; "unüberbietbare Trivialisierungskraft" und Pseudomystik prägen die Zeit. Trotzdem ist es ratsam, auf die modernen Geheimlehren zu hören, denn, so Bloch, es wird zwar bei den Theosophen wenig gewußt, aber dafür ist viel *gesehen*, gehört und "gegeben" [58].

Der Gegenwart stellt Bloch Gotik, Barockzeit und östliche Lebenshaltung gegenüber. Es sind der gotische Überschwang und das nach oben weisende, die ganze Welt in ein kategoriales Beziehungssystem zwischen diesseitiger und jenseitiger Welt verwandelnde Lebensgefühl des Mittelalters, die Bloch als Weg der Seele interessieren, gerade weil sie die Kluft zwischen diesseitiger und jenseitiger Welt zu schließen vorgeben. Die "gotische" Linie, wie sie die spätmittelalterliche Architektur zeigt, trägt ihr Zentralfeuer in sich, ist, behauptet Bloch, aus sich selbst dynamisch. Auch Oswald Spengler sieht in seiner geschichtsphilosophischen Konzeption vom "Untergang des Abendlandes" (1918/22) die Gotik und mit ihr die deutsche Mystik als verzweifelten Schrei nach Überbrückung der unendlichen metaphysischen Ferne [59]. Mystik stellt sich bei Bloch also dar als eine Sehnsucht nach Authentizität und Geschlossenheit der Daseinserfahrung. Den Barock sieht Bloch auf der einen Seite als neuzeitlichen Versuch der Wiederaufnahme des Gotischen, auf der anderen Seite aber als der Gotik überlegenes Unterfangen auf den unbekanntem, innerlichen, offenen Gott hin. Dessen historischen Raum verlegt er nach dem Vorbild der *unio mystica* in die menschliche Seele, womit der *deus absconditus* beerbende *homo absconditus* die hoffnungsvolle Utopie der wahren Freiheit des Menschseins, auch und gerade im politisch-sozialen Sinne, verwirklicht [60]. Gotik und Barock, führt Bloch emphatisch aus, sprengen Stoff und Form, um dem tiefsten Gegenstand - was immer hier gemeint ist - zur Herrschaft zu verhelfen und mit ihm einer transzendentalen Freude am Werk. Das Subjekt wird damit bereits als künstlerisches angesprochen. Die gotische und die barocke Form als Ornament ist in ihrer dynamischen

Funktion reine Aussage der *Subjektivität* [61]. Unübersehbar ist Blochs Darstellung selbst Zeugnis der Bemühung, einem 'tiefen Gegenstand', so wenig dieser sich benennen läßt, mit einer gewollt dynamischen, Stoff und Form sprengenden Metaphorik auf geradezu zwanghafte Weise zur Herrschaft zu verhelfen:

"Hier herrscht jene schöne Wärme, in der die lebendige Seele nicht erstickt, die Wärme der Geliebten und das Licht, das von der Blume, von aller Mägde Luzerne ausgeht, die schöne Wärme, in der die lebendige Seele durch Demut und Andacht die beiden Hüter der Schwelle besiegt und gleich dem Jesuskind selber von der gotischen Maria in die Arme genommen wird. Denn es jagt und wuchert in diesen Steinen, nirgends werden wir verleugnet, nirgends wird der einschließenden Kraft des Materials ein mehr als reflexiver Tribut gegeben, die Mauer ist geschlagen, die bunten Fenster führen in endlose Landschaften hinein, wir stehen mitten in der Liebe, von den Heerscharen umstellt, ja die Gewänder und Mienen der Heiligen nehmen selber alle raumschließende Kraft an sich, es ist ein steinernes Schiff, eine zweite Arche Noah, die Gott entgegenfliegt, die Spitze des Turmes verwandelt sich zur Kreuzesblume als dem mystischen Kehlkopf, der das Wort des Sohnes empfängt und über all diesen Wundern..., über all dieser unendlichen Verwirrung der Linie lächelt Maria so süß und weise, daß sich die Gräber erhellten, daß sich die fernen mystischen Kammern bereiten und auch dem niedrigsten der Brüder die *restitutio in integrum* erleuchtet steht." [62]

Gotik und Barock, beide Blütezeiten der Mystik, zeichnen sich durch ihre "Sucht nach dem Ausdruck", durch ihren "bilderstürmerischen Weg" aus, sie zielen nicht auf Stil und Form, sondern auf den Inhalt des Werkes [63]. Dahinter steht die freilich utopische Hoffnung, die Bewegung allein könne diesen Inhalt hervorbringen und damit das Subjekt begründen.

Die Gegenwart kann wieder an die goldenen Zeiten der Kunst in Gotik und Barock anschließen:

"Es hat sich draußen grau und kalt um uns zugezogen. Aber es ist uns morgendlich zumute, trotz allem. Es ist uns weihnachtlich zumute, mitten in diesen dunklen Tagen, unter diesem verhängten Himmel [!]. Es ist irgendwie in uns selig, gottgeliebt, anders gewiß, daß wir uns nicht zu fürchten brauchen... Es ist in uns, in der Zeit, wie ein erleuchtetes Fenster, hoch oben in der Stadt, wie ein erleuchtetes Bergschloß, mitten in der kalten, dunklen, winterlichen Nacht." [64]

Es ist die moderne Kunst des Expressionismus, in die Bloch die Hoffnung setzt, sie könne das Barocke unmittelbar in seiner Buntheit, Bewegungsfülle und Plastizität und das "transzendental[e]n *Espressivo*" des Gotischen wiederbeleben [65]. "Dorthin mag es also nach Hause gehen..." [66]. Wohin die utopische Heimkehr führt, kann nicht ohne weiteres gesagt werden. Mit Bezug auf Meister Eckhart, Böhme und Kant spricht Bloch von einer "Kraft zum Kern hin", der allerdings nicht fest und rund hinter den Schalen liegt, sondern in der

Ungewißheit des gelebten Augenblicks existiert [67]. Das Endliche durchschreiten, um das Unendliche zu erfahren, in sich bleibend zum anderen werden [68] sind Stationen des mystischen Wegs, den Blochs utopisches Denken nimmt. Es muß jener Raum wiedergewonnen werden,

"der sich über allen Werken der Kunst als Heimkehr und Einordnung, als Zimmer der Seele, als logischer und metaphysischer Ort des Geistigen, als Einbauung der Welt in die Weite der objektiv gemachten Subjektivität ausspannt." [69]

Die vollendete Kunst muß das Heimweh und "das von Jesus angezündete Feuer" bewahren. Sie lebt aus einem rezeptiven Gefühl und gründet im *visuellen Sinn*, der Evidenz vermittelt - daher auch die angestrenzte Bildhaftigkeit, mit der Bloch seinen eigenen Darlegungen Evidenz und Nachdruck zu verleihen sucht. Das höchste Ziel der Kunst ist erreicht, wenn das menschliche Innere und das Innere der Welt zusammenrücken, "Eckehartisch", "Kantisch", wenn sich das malende Ich zum malerisch dargestellten Gegenstand in der göttlichen Selbstgegenwart entäußert [70]. Daß Bloch unbedingt an eine Realisierung dieses Zieles glaubt, zeigt sich daran, daß kein Zeichen der Erschütterung die Erfahrung der Unähnlichkeit zuläßt, die doch gerade das Spezifikum ernsthafter mystischer Erfahrung ist.

Auch Ludwig Klages beschwört die visionäre Kraft. In seiner 1918 entstandenen und erstmals 1922 veröffentlichten Schrift "Vom kosmogonischen Eros", die zu den meistgelesenen Werken der zwanziger Jahre gehört, behandelt er in großzügiger Überschau den ganzen Bereich mystisch-magisch-okkulten Denkens von den spätantiken Mysterien bis hin zu Nietzsche. Den Hintergrund für ihn bildet die platonische Ideenlehre, die nach Klages wie keine andere Philosophie geeignet ist, die Schwärmer und Dichter zu verführen [71].

Klages' zentraler Gedanke ist der der "Wirklichkeit der Bilder", die erlebte Wirklichkeit ist. Sie besteht nur im Augenblick ihres Erlebtwerdens, d.h. die (Ur-)Bilder haben keine Existenz im Sinne des gegenständlichen Seins, sondern sie sind etwas "unaufhörlich Strömendes" [72]. Während der Empfänger der seienden Dinge der denkende Geist ist, wird das Bild von der Seele empfangen. Der Verfasser von "Der Geist als Widersacher der Seele" (1929-32) wendet sich gegen die Entzauberung des Lebens durch den verdinglichenden Verstand, der den Menschen durch "Knechtung des Lebens unter das

Joch der Begriffe" vom kosmischen Leben abgetrennt hat. In der Ekstase, die als Ekstase kraft innerer Sprengung sowie als Ekstase kraft innerer Schmelzung erfahren werden kann, befreit sich die Seele vom Geist [73]. Auch bei Klages vermittelt das mystische Muster der Ekstase einen utopischen Zielpunkt der Sehnsucht, in dem sich die Seele selbst findet.

In der ekstatischen Seelenverfassung wird der Eros wirksam, "als Drang des *Überströmens*, der strahlenden *Ergießung*, des maßlosen *Sichverschenkens*" ein "kosmogonischer Eros". Dem erotischen und dem dionysischen Zustand gemeinsam ist neben der Ekstase das Durchbrechen der Schranke der Individuation, die das Einzelleben in das Leben der Elemente zurückversenkt [74].

Die erotische Verbindung ist nicht als Vermischung zu verstehen, sondern sie verbindet die Pole miteinander, ohne sie aufzuheben. Mit Alfred Schuler bezeichnet Klages den kosmogonischen Eros daher als "Eros der Ferne", der auch die Antwort auf die im Anhang gestellte Frage "Warum bringt es Verderben, den Schleier des Isisbildes zu heben?" gibt. Zur Nähe gehört die ihrem Wesen nach niemals zu erreichende Ferne [75]. Die Entzauberung der Welt durch den Verstand beruht gerade auf der Tilgung ihres Gehalts an Ferne, auf dem Streben nach Verdinglichung.

"Das aber bleibt das Geheimnis und beglückende Wissen des Mysten, das heilige Bild in seiner Fernheit zu schauen, obwohl er mit ihm verschmilzt." [76]

Klages betont den komplexen Charakter des mystischen *Schauens*, das Hören, Riechen, Tasten, Schmecken einschließt, ja diesen anderen Sinneswahrnehmungen ein innewohnendes Schauvermögen zuspricht [77]. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die beschworene Sinnlichkeit des Eros nur die Abwesenheit eines Inhalts kaschiert und das Bild als Signifikant die Stelle des Signifikats einnimmt. Im Schauen wird der Schauende entsprechend der Logik des Traumdenkens verwandelt [78]. Die sich in der Schau vollziehende Einung ist eine "heilige Hochzeit", bei der die Seele des Mysten für die empfangende weibliche Seele steht. Hierin liegt der Unterschied zwischen dem Mysten, der sich hingibt und bemächtigt wird, und dem neugierigen Forscher, der der Welt ihr Geheimnis entlocken, das Bild zu Sais entschleiern und sich aneignen will [79]. Die Unähnlichkeit, die Ferne, wird zwar als theoretische Position aufgenommen,

aber nicht so, daß sich Klages Darstellung selbst von ihr in Frage stellen ließe.

Alfred Rosenbergs "Mythus des 20. Jahrhunderts" (1930), dem als Motto ein Satz Meister Eckharts vorangestellt ist, richtet sich nicht, wie der Verfasser hervorhebt, an fest in ihre Glaubensgemeinschaften eingebundene Menschen, sondern an diejenigen, die sich in einer Zeit des Zusammenbruchs von Staatensystemen sowie sozialen, kirchlichen und weltanschaulichen Werten innerlich von diesen gelöst, aber noch nicht zu neuen ideologischen Bindungen gefunden haben [80]. Rosenbergs Ziel ist es, dem Chaos eine einheitliche "Seelen- und Geistesrichtung" entgegenzusetzen als Voraussetzung für eine allgemeine Wiedergeburt, die sich in der Anerkennung *eines* höchsten Wertes vollzieht [81].

Ein ganzes Kapitel seines Buches widmet Rosenberg der Mystik, speziell der deutschen Mystik, die für ihn von Meister Eckhart repräsentiert wird und auf deren "Botschaft" die "heutige Zeit" hören müsse. Eckhart ist für Rosenberg "der größte Apostel des nordischen Abendlandes", dessen Schriften in jedes "deutsche Haus" gehörten [82]. Dabei nimmt der Verfasser des "Mythus" Eckharts Sätze sowohl aus ihrem geistesgeschichtlichen Kontext als auch aus dem jeweiligen Textzusammenhang und besetzt Eckharts Begriffe mit den eigenen Ideologemen. So interpretiert er Meister Eckharts Seelenfünklein, also den ontologischen Ort, an dem sich die Gottesgeburt vollzieht, als "das metaphysische Gleichnis der Ideen von Ehre und Freiheit" [83], wohl weil Eckhart das Innerste der Seele "vri" und "ledic" nennt [84]. Wenn Rosenberg Meister Eckhart "völkische Bekenntnisse" bescheinigt, wo dieser davon spricht, daß der Mensch sich freimachen müsse von allem, was seinem Wesen eine fremde Zutat gebe [85], erübrigt sich jeder Kommentar. Die mystische unificatio von Seele und Gott, die zur Aufhebung der Seele in Gott führt, ist bei Rosenberg die Auflösung eines "kosmischen Gottes" in die Seele, auf die sich ein "aristokratisches Seelenbekenntnis" höchsten Selbstbewußtseins gründet [86]. Der Gottesbegriff wird dem Übermenschen einverleibt, die Subjekt-Objekt-Identität einseitig zugunsten des Subjekts instrumentalisiert. Scharfe Kritik übt Rosenberg entsprechend an der auf dem vierten Laterankonzil 1215 festgeschriebenen Lehre von der "unähnlichen Ähnlichkeit", derzufolge das Geschöpf Gott zugleich ähnlich und unähnlich ist [87]. Den Aspekt der Unähnlichkeit leugnet

er, aus der Gottähnlichkeit macht er Gottgleichheit der menschlichen Seele, die zwar von Meister Eckhart behauptet wird, aber nur auf der Grundlage seines Analogiebegriffs verstanden werden kann. In der Abhängigkeit des geschöpflichen Seins vom göttlichen Sein sieht Rosenberg die "Vernichtung unserer willenhaften Seele"; die Demut erfordernde Nichtigkeit des Geschöpflichen wird geleugnet, konsequenterweise auch die Gnadenlehre [88]. Die für das mystische Einheitserlebnis konstitutive Differenz zwischen Mensch und Gott entfällt, und die menschlich-göttliche Relation realisiert sich ausschließlich im Modus der Ähnlichkeit und Identität. Wenn Rosenberg den Gesichtern, die auf den Kriegerdenkmälern unter dem Stahlhelm hervorschauen, "eine mystisch zu nennende Ähnlichkeit" [89] attestiert, wird deutlich, daß für ihn "mystisch" mit "Ähnlichkeit" zusammengeht.

Das zweite Buch des "Mythus" befaßt sich mit der "germanischen Kunst" und fordert die Abkehr von einer universalistischen zugunsten einer spezifisch germanischen Ästhetik. Hauptmerkmal der "germanischen Kunst" ist ihre Entstehung aus der Unterdrückung des wahren religiösen Empfindens im Sinne der Mystik, wie sie Rosenberg versteht, durch die Kirche.

"Die deutsche Seele mußte einen anderen Weg als den kirchlichen suchen. Sie schlug ihn ein in der Kunst. Als der Geist Eckeharts verstummte, erwuchs die germanische Malerei, erklang die Seele J. S. Bachs, es kam Goethes Faust, Beethovens 'Neunte', Kants Philosophie..." [90]

Religion und Kunst liegt ein gemeinsames Motiv zugrunde: die Sehnsucht, die sich in der Gotik als ein allenthalben wiederholtes Streben nach oben äußert und deren Dynamik sich in Stofflichkeit und Welt durchdringenden und überwindenden ästhetischen Impetus umsetzt [91]. Zweierlei Funktion kommt daher der Kunst zu: Sie macht das Endliche zu einem Gleichnis des Unendlichen und versucht, auch im Rezipienten die alles formende Gewalt des ästhetischen Willens zu wecken [92].

Rosenberg zitiert Nietzsches Beschreibung der poetischen Inspiration:

"Hat jemand Ende des neunzehnten Jahrhunderts einen deutlichen Begriff davon, was Dichter starker Zeitalter Inspiration nannten? - Offenbarung in dem Sinn, daß plötzlich mit unsäglicher Sicherheit und Freiheit etwas sichtbar wird, hörbar wird, etwas, das einen im Tiefsten erschüttert und umwirft... Man hört, man sucht nicht; man nimmt, man fragt nicht, wer da gibt; wie ein Blitz leuchtet ein Gedanke auf, mit Notwendigkeit, in der Form

ohne Zögern,- ich habe nie eine Wahl gehabt. Eine Entzückung, deren ungeheure Spannung sich mitunter in einen Tränenstrom auslöst, bei der der Schritt unwillkürlich bald stürzt, bald langsam wird; ein vollkommenes Außer-sich-sein... eine Glückstiefe, in der das Schmerzlichsche und Dürsterste nicht als Gegensatz wirkt, sondern als bedingt, als herausgefordert, als eine notwendige Farbe innerhalb eines solchen Lichtüberflusses... Alles geschieht im höchsten Grade unfreiwillig, aber wie in einem Sturme von Freiheitsgefühl, von Unbedingtheit, von Göttlichkeit." [93]

Alle dieses Erlebnis strukturierenden Attribute haben in der Mystik konstitutive Funktion: Es handelt sich um eine "Offenbarung", die mit den Sinnen erfahren wird, doch über ein distinktes Sinneserlebnis hinausgeht ("sichtbar" - "hörbar"), Vision im eigentlichen Sinn also. Die "Sicherheit" und "Freiheit" des Erlebnisses ist "unsäglich", es trifft den Dichter im "Tiefsten" und doch ist er "außer sich" (Ekstasis). Die Inspiration vermittelt "Glückstiefe" und geschieht mit "Notwendigkeit", ohne angestrebt und ohne durch Fragen in einen Kausalzusammenhang gebracht, rationalisiert zu werden. Auffallend ist auch die visionäre Lichtmetaphorik: der Gedanke "leuchtet" wie ein "Blitz" im "Lichtüberfluß". Gegensätze sind aufgehoben, das Schmerzlichsche und Dürsterste ist kein Gegenpol des Lichtes mehr innerhalb dieses "Göttlichkeit" vermittelnden Erlebnisses [94]. Die Mystik dient Rosenberg nur zur einseitigen und völlig falsch verstandenen Begründung der Göttlichkeit des germanischen Künstler-Menschen.

3 *Mystisches Weltbild und moderne Physik*

Die Einsichten der modernen Physik bestätigen die metaphysische Verunsicherung, die in den lebens- und kulturphilosophischen Analysen der Zeit zum Ausdruck kommt. Der sich in den ersten dreißig Jahren dieses Jahrhunderts mit Albert Einsteins Relativitätstheorie und der von Niels Bohr und Werner Heisenberg formulierten Kopenhagener Deutung der Quantentheorie vollziehende radikale Wandel des physikalischen Weltbildes erzwang die Preisgabe der vertrauten absoluten Vorstellungen von Raum, Zeit und Wirklichkeit. Es zeigte sich,

"daß hier die Fundamente der Physik und vielleicht der Naturwissenschaft überhaupt in Bewegung geraten waren, und daß diese Bewegung ein Gefühl hervorgerufen hat, als würde der Boden, auf dem die Naturwissenschaft steht, uns unter den Füßen weggezogen." [95]

Daß die moderne physikalische Denkweise zumindest strukturelle Vergleichbarkeiten mit der mystischen Welterfahrung aufweist, zeigt Heisenbergs Überlegung, ob nicht der bedeutende wissenschaftliche Beitrag, der seit dem letzten Krieg von Japan in der theoretischen Physik geleistet worden sei, als Indiz für Beziehungen zwischen den überlieferten philosophischen Ideen des Fernen Ostens und der philosophischen Substanz der Quantentheorie interpretiert werden könne [96].

Tatsächlich verspürten eine ganze Reihe von Physikern des 20. Jahrhunderts, so etwa Bohr, Erwin Schrödinger oder Julius Robert Oppenheimer, aufgrund ihres aus der modernen Physik gewonnenen Weltbildes eine Affinität zur Mystik, allerdings zur östlichen Mystik - wohl weil man zunächst einmal auf Emanzipation von der christlichen Religion als Institution bedacht war [97].

Wie die Mystiker die Defizienz der Sprache gegenüber dem mystischen Erlebnis beklagen, so mußten auch die Physiker die Erfahrung machen, daß die neuentdeckten Phänomene mit der auf den alten Begriffen von Raum und Zeit beruhenden Sprache nicht adäquat erfaßt werden konnten. Andererseits haben, so führt Bohr aus, gerade die erkannten Grenzen der Begriffssprache die vielseitige und durchgreifende Entwicklung der Physik mit sich gebracht [98]. Diese Einsicht erinnert an neuere Ansätze in der Mystikforschung, die gerade im Durchgang durch die begrenzte Sprache das für die mystische Erfahrung konstitutive Moment sehen [99]. Um die neuen Erkenntnisse dennoch sprachlich fassen zu können, führte Bohr den Begriff der "Komplementarität" in die Quantenmechanik ein. Während in der klassischen Physik die charakteristischen Eigenschaften eines Objekts im Prinzip in einer einzigen Versuchsanordnung gewonnen werden können und sich die einzelnen Ergebnisse zu einem konsistenten Bild zusammensehen lassen, müssen in der Quantenphysik die atomaren Gegenstände in verschiedenen Versuchsreihen erforscht werden, die, versucht man sie in *ein* Bild zu fassen, notwendig einander widersprechen bzw. ausschließen [100].

"Die Kontinuität der Lichtfortpflanzung in Zeit und Raum einerseits und der atomare Charakter der Lichtwirkungen andererseits müssen daher als komplementär aufgefaßt werden, in dem Sinne, daß jede für sich wichtige Züge der Lichtphänomene zum Ausdruck bringt, die, selbst wenn sie vom Standpunkt der Mechanik aus unvereinbar sind, niemals in direkten Gegensatz kommen können, da eine eingehendere Analyse des einen oder anderen Zuges aufgrund mechanischer Vorstellungen verschiedene sich gegenseitig ausschließende Versuchsanordnungen erfordert." [101]

In der Unmöglichkeit einer vollständigen deterministischen Beschreibung bleibt schließlich das letzte Geheimnis der Natur verborgen. Ein Tier würde getötet, wollte man die Analyse seiner organischen Funktionen bis in den atomaren Bereich hinein betreiben; der Unzulänglichkeit der mechanischen Analyse für das Verständnis der Stabilität der Atome entspricht die Unmöglichkeit einer physikalischen oder chemischen Erklärung der eigentlichen Lebensfunktionen [102]. Im Bereich der Psychologie entdeckt Bohr dieselbe auf dem wechselseitigen Zusammenhang zwischen "Meßinstrument" und Untersuchungsobjekt basierende Inkommensurabilität: Der Inhalt des Bewußtseins ändere sich unweigerlich, sobald die Aufmerksamkeit auf eines seiner Elemente gerichtet würde, so daß auf eine einfache Kausalbeschreibung gemäß den Methoden der klassischen Physik verzichtet und Zuflucht zu Ausdrücken wie "Gedanke" oder "Gefühl" genommen werden müsse [103]. Genausowenig verfügbar ist das mystische Erlebnis.

Die "zweideutige" Sprache der Physiker erinnert Heisenberg an einen ähnlichen Gebrauch der Sprache im täglichen Leben oder in der Dichtung [104], und auch Bohr sieht in der Sprache der Kunst die Möglichkeit, mystische Einheitserfahrung wiederzugeben [105]. Weiterführende Versuche, die wissenschaftliche Sprache entsprechend den mathematischen Erfordernissen der Quantentheorie zu präzisieren, haben die Notwendigkeit gezeigt, dem Gültigkeitsverlust des "tertium non datur" die Aufgabe des logischen Gesetzes vom Widerspruch folgen zu lassen [106]. Beides kennzeichnet auch die Sprache der Mystik.

Schrödinger stellt in seinem Rückblick "Meine Weltansicht", dessen erster Teil "Suche nach dem Weg" 1925 geschrieben wurde, die Mystik zwar nicht unmittelbar der modernen Physik gegenüber, doch bezieht er wesentliche Elemente seines weltanschaulichen Credo aus der vedantischen Mystik der Upanischaden, was sein Weltbild als Physiker nicht zu verbieten scheint. Es ist vor allem die Vorstellung von der Einheit in der Vielheit, um die sein Denken kreist. Sein Weltbild sieht Schrödinger in jenem vedantischen Gleichnis vom reichfacettierten Kristall repräsentiert, der von einem in Wirklichkeit nur einmal vorhandenen Gegenstand zahllose kleine Abbilder zeigt [107]. Diese monistische Einheitsschau evoziert die Frage nach dem Selbst, nach seiner Stellung im Mikro- als auch im Makrokosmos,

"Tat twam asi" - "das bist du" oder auch "ich bin diese ganze Welt" lautet die lapidare Antwort [108]. Auch das mystische Bild von der unaufhörlichen Geburt, *creatio continua*, nimmt Schrödinger auf:

"jetzt heute, täglich gebiert sie [die Erde] dich, nicht einmal, sondern tausend- und aber-tausendmal, wie sie dich täglich tausendmal verschlingt. Denn es ist ewig und immer nur jetzt, dieses eine und selbe Jetzt, die Gegenwart ist das einzige, das nie ein Ende nimmt." [109]

Schrödinger entwirft ein Subjekt, das aus den eigenen Beschränkungen heraustreten und sich im Anderen, in der Welt, wiederfinden will.

4 *Die Seele und ihr Gott (Buber, Otto)*

Von besonderem Einfluß auf das Mystikverständnis der Zeit war Martin Bubers vielgelesene Anthologie mystischer Texte, die 1909 unter dem Titel "Ekstatische Konfessionen" bei Eugen Diederichs in Jena erschien. Bereits Bubers Doktorarbeit aus dem Jahr 1904 beschäftigt sich mit Mystik, und zwar unter dem Gesichtspunkt des Individuationsproblems [110].

Nicht psychologische, physiologische und pathologische Erklärungen der von ihm zusammengetragenen Beschreibungen ekstatischer Zustände interessieren ihn, erläutert Buber in der Einführung in die "Ekstatischen Konfessionen", sondern das, was als Phänomen jenseits der Erklärung bleibt, das Erlebnis des Ekstatikers, so wie es ihm widerfährt [111]. Die Faszination dieses innersten und eigensten Erlebnisses des Menschen liegt für Buber darin, daß es gleichzeitig das persönlichste und das allgemeinste ist. Der Ort, an dem sich das Individuelle mit dem Allgemeinen trifft, also das mystische Ziel, ist die Einheit, das Erlebnis der Einheit von Ich und Welt. Die Identifikation vollzieht sich über das Erlebnis der Einheit des Ichs. Es gibt fast keinen Ekstatiker, so führt Buber weiter aus, der nicht sein Icherleben als Gotterleben gedeutet hätte, womit er bereits ein wichtiges Wesensmerkmal der mystischen Subjektverfassung anspricht. Die jedes Bewußtsein einer Trennung von Innen und Außen transzendierende Einheitserfahrung ist ein undifferenziertes Erleben, das der Mensch Gott zuspricht.

"Und was er von Gott meint, fühlt und träumt, geht wieder in seine Ekstasen ein, schüttet sich in einem Schauer von Bildern und Klängen über sie aus und schafft um das Erlebnis der Einheit ein vielgestaltiges Mysterium." [112]

Das Einheitserlebnis als solches erscheint also als losgelöst von seiner spezifischen religiösen Erscheinungsform, die gleichsam als Akzidens der Projektion und Interpretation verstanden wird.

Die Sprache kann das ekstatische Erlebnis nicht wiedergeben; sobald der Mystiker zu sprechen beginnt, sagt er schon etwas anderes als das eigentlich Intendierte [113]. Was mit ihm in der Ekstase geschieht, bleibt dem Verständnis des Mystikers letztlich verschlossen; in der Ekstase allerdings ist das Verlangen, sich zu verstehen, gänzlich erloschen, um danach um so nachdrücklicher wieder seine Ansprüche geltend zu machen [114].

Buber hat sich später von der Mystik distanziert: Der mystischen Negatio stellte er die Wirklichkeit der Dinge, dem "religiösen Erleben" das "religiöse Leben" entgegen; die neue Haltung bezeichnete er aber als "realistische und aktivistische Mystik" [115].

Rudolf Otto entwickelt in seinem 1917 erschienenen Buch "Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen" seinen Begriff des Religiösen weitgehend aus dem Extremfall der als Steigerungsform der Religion mit einseitiger Betonung ihrer irrationalen Momente verstandenen Mystik. Definition und Reflexion vermögen die Gottheit nicht erschöpfend zu erfassen, sie ist vielmehr nur von und an einem Irrationalen gültig. Der irrationale Rest ist das "Ganz andere", ganz anders, weil mit begrifflich-rationalen Kategorien nicht faßbar [116]. Rationalität und Irrationalität bilden auch das gedankliche Schema von Ottos Darstellung "West-östliche Mystik: Vergleich und Untersuchung zur Wesensdeutung" aus dem Jahr 1926.

Gegenüber diesem "Ganz anderen" steht das Bewußtsein des Subjekts in einem Demut fordernden "Gefühl der Kreatur, die in ihrem eigenen Nichts versinkt und vergeht gegenüber dem, was über aller Kreatur ist" [117]. Dieses Kreaturgefühl ist ein 'schlechthinniges' Abhängigkeitsgefühl. Der Demut steht religiöses Hochgefühl gegenüber, das getragen ist von einer im Menschen angelegten Sehnsucht nach dem Absoluten, die Otto mit Wundt als "mystischen Trieb" bezeichnet [118]. Die Inkommensurabilität des "Ganz anderen" mit der Begriffssprache läßt alle Aussagen und Sätze über das Heilige

als tastend, deutend, analogisch verstehen. Entsprechend den beiden genannten "Polen" des religiösen Lebens, Demut und Hochgefühl, gibt es zwei Prädikationsweisen des Göttlichen: Die via negationis läßt qua Verneinung die Grenzen aller Kreaturgleichheit hinter sich, während die via eminentiae versucht, qua Idealisierung und Steigerung die Kreatürlichkeit zu transzendieren [119].

Mystisches Denken unterscheidet zwischen "Ich" und "Selbst". Das Ich ist gebunden durch 'Ichheit', 'Meinheit', "eigenschaft", wie Meister Eckhart sagen würde, es muß überwunden werden, damit der Mensch zum Selbst gelangt, dem allein die Einigung mit der Gottheit möglich ist. Die Gottheit ist im Gegensatz zum Gott, der 'wird' und 'entwird', ein "deus sine modis".

"Aber 'Mystiker' ist man schon, sobald man jenen Gottesbegriff hegt, selbst wenn das Moment der 'Einigung' zurücktritt oder unbetont bleibt, was bei Mystikern sehr wohl vorkommen kann." [120]

Dem Gott sine modis korrespondiert ein Selbst sine modis, dessen Rätselhaftigkeit und Unbegreiflichkeit die Mystiker durchgängig konstatieren, wie Otto mit Zitaten von Heraklit, Gregor von Nyssa, Augustinus und Meister Eckhart belegt [121]. Im Hinblick auf die Analogie Gott-Seele spricht auch Otto die Vermutung aus, die Mystiker objektivierten Züge, die sie "am eigenen tieferen Wesen der Seele" erschauen, ins Unendliche vergrößert als Züge der Gottheit [122].

Kernthese von "West-östliche Mystik" ist die trotz aller Relativierung auf die Verschieden- und Besonderheiten der Erscheinungsformen von Mystik hin im Grunde einheitliche Struktur mystischen Denkens und Erlebens, wie anhand der vergleichenden Gegenüberstellung des indischen Mystikers Śankara und Meister Eckharts demonstriert wird. So steht für Otto fest,

"daß in der Mystik sich in der Tat gewaltige Urmotive der menschlichen Seele erregen, die als solche ganz gleichgültig sind gegen die Unterschiede des Klimas, der Weltgegend oder der Rasse, und die in ihrer Übereinstimmung eine innerliche Verwandtschaft der menschlichen Geistes- und Erlebensart aufweisen, die wahrhaft erstaunlich ist." [123]

Diese Einschätzung repräsentiert einen bestimmenden Grundzug des modernen Mystikverständnisses und motiviert in hohem Maße die Faszination, die von der Mystik ausgeht.

5 *Visionen der Seele: Die mystischen Grundlagen der Anthroposophie*

Im Winter 1900/01 hielt Rudolf Steiner in der "Theosophischen Bibliothek" des Grafen und der Gräfin Borckdorff in Berlin eine Reihe von Vorträgen, die 1901 unter dem Titel "Die Mystik im Aufgange des neuzeitlichen Geisteslebens und ihr Verhältnis zur modernen Weltanschauung" in Buchform erschienen. Wesentliche der hier formulierten Gedanken gehen in seine später ausgearbeitete anthroposophische Lehre ein.

Ausgangspunkt von Steiners Argumentation und mithin Begründung für seine Beschäftigung mit Mystik ist deren Zusammenreffen mit den Anfängen modernen naturwissenschaftlichen Denkens in der Zeit vom 13. bis zum 17. Jahrhundert. Konnten in dieser Zeit Mystik und Naturforschung noch zusammengehen, ist dies, so stellt Steiner fest, in der Gegenwart nicht mehr möglich.

"Die Gestalt, in der über dieses Buch [das Buch der Natur; meine Hervorhebung] heute zumeist gesprochen wird, kann allerdings nicht in die mystische Seelenstimmung führen. Daß aber so nicht gesprochen werden muß, darauf will diese Schrift hinweisen" [124],

schreibt Steiner im Vorwort zur Neuauflage seines Buchs von 1924. Er sieht keinen Widerspruch zwischen der Anerkennung der modernen Naturwissenschaft und einer Orientierung am Vorbild der Mystik, nur müssen "die zur Mystik führenden Elemente der neueren Forschung gesucht werden" [125]. Dazu muß die Naturwissenschaft in "die Region des Geistes heraufgehoben werden" [126], die für Steiner eine zweite Wirklichkeit hinter und über der sinnlichen Welt darstellt. Das, was Sinne und analysierender Verstand aus der materialen Welt vermitteln, ist nicht ausreichend, um das Wesen der Dinge wirklich zu erfassen. Das Ziel ist daher die Entwicklung höherer Erkenntniskräfte aus dem Geistigen, womit Steiner dem Kantschen Satz von der grundsätzlich begrenzten Erkenntnisfähigkeit des Menschen, 1786 in der aufsehenerregenden "Ignorabimus"-These des Naturforschers Du Bois-Reymond reformuliert, kühn den Kampf ansagt [127]. Steiners Hauptinteresse an der Mystik richtet sich auf ihre als für den modernen Menschen beispielhaft empfundene Art und Weise der Erkenntnissynthese: Gegenstände der materialen Welt müssen genau erfaßt werden - daher die Berechtigung der Naturwissenschaften -, weil sie die Grundlage für die innere Erkenntnis bilden, die der äußeren Wahrnehmung verwandelnd und *schöpferisch* entgegentritt.

Der entstehende Eindruck gehört einer höheren Erkenntnisstufe an, die die Trennung von Außenwelt und Innenwelt überwindet, und ist Ergebnis einer Höherführung vom individuellen zum universellen Ich [128]. Sinnbilder, Symbole, die "ein neues geistiges Auge" [!] hervorbringen, unterstützen den anagogischen Prozeß. Beim Aufrücken von der "imaginativen" zur "inspirierten" Erkenntnisstufe müssen sie allerdings ihrem Inhalt nach aus der Vorstellung entfernt, d.h. als Bild zurückgelassen werden [129]. Aus der Position des universellen Ichs heraus, die eine Position der Freiheit, des Freiseins vom Zwang der Motive ist, lebt und handelt der Mensch "wie die Wiesenblume blüht", im Übereinklang mit dem All [130]. Hierin drückt sich der Eckhartsche Gedanke der "Gelassenheit" aus. Der platonische Gedanke der Aufhebung aller Vielheit in die Einheit der höchsten Erkenntnisstufe kann freilich nicht bewiesen werden, sondern bedarf, so Steiner, der Erfahrungsunmittelbarkeit [131].

Dem von allen Mystikern beklagten Unvermögen des Wortes, ein von ihm Bezeichnetes, tatsächlich wiederzugeben, antwortet Steiners Anthroposophie mit der Entwicklung der Eurythmie einerseits und andererseits mit einem besonderen Augenmerk auf äußere Form und Präsentation des Sprachlichen, auf "das Melodiöse", "das Rhythmische", "das Taktmäßige", "das Imaginative" [132].

"Ich weiß, dass man in diesen Geistesreichen
Durch Worte nicht, dass man durch Schauen lernt" [133],

heißt es in einem der Steinerschen Mysteriendramen. Schauen vermittelt Erkenntnis, ja, die Schau ist die Erkenntnis selbst [134]; die anthroposophische Schulung des Wahrnehmungsvermögens hat in dieser Auffassung ihre Wurzel.

Vor allem ist es die Kunst, die ihren Grund in der Schau, in der Wahrnehmung hat. Der Kopf des Künstlers muß aufhören zu denken, muß ruhen können, leer sein - dann erst wird Kunst möglich. In Analogie zum Weg der Erkenntnis nimmt sie ihren Ausgangspunkt bei der erlebbaren Erfahrungswelt, die in das "innerste Seelenleben" eingeht und sich dann nach außen kehrt, d.h. sich in äußeren Handlungen, im Umgang mit Formen, Lauten, Farben und Tönen ausspricht. Unbewußt bleibendes Unterbewußtes erzeugt durch das Bedürfnis nach Freisetzung des übersinnlich Erlebten Visionen der Seele. Die Kunst kommt dem gesunden *Streben der Seele nach der*

Vision - dieser Gedanke bleibt reichlich unbestimmt - entgegen und unterdrückt die "krankhafte Vision" der Seele [135].

Obwohl Steiner hinsichtlich Art und Weg in der mystischen Erkenntnis ein Vorbild für seine neue, die anthropologische "Geisteswissenschaft" sieht, versucht er, sich von der Mystik, abzusetzen, indem er das Verhaftetsein in überlieferten religiösen Vorstellungen wie Schöpfung, Erlösung, Unsterblichkeit, Dreieinigkeit etc. kritisiert, weil es auf Kosten selbstgefundener Ideen gehe [136]. Auch für Steiner verbindet sich also Mystik mit authentischer Erfahrung des Subjekts. Er erkennt damit - wie im übrigen viele der modernen Mystik-Interpreten - die Mystik als spezifische religiöse Verinnerlichungsform, die von den Inhalten der positiven Religion ausgeht, und macht aufgrund seiner monistisch gefärbten Perspektive die "Methode" zum Inhalt der mystischen Erfahrung. So stellt er fest, die mystische Erkenntnis könne nicht leicht allgemeine Welterkenntnis werden, weil sie durch das vorhergehende Erleben, womit die religiöse Sozialisation gemeint ist, geprägt sei und somit den Blick vom allgemeinen Gültigen ablenke [137]. Daß Steiners "allgemeines Gültiges" unbestimmt und farblos bleibt, nimmt nicht wunder, fehlt ihm doch die inhaltliche Bestimmung.

6 *Mystik und Psychoanalyse (Silberer, Freud, Jung)*

Herbert Silberers 1914 erschienenes Buch "Probleme der Mystik und ihrer Symbolik" präsentiert das Subjekt in der Spannung zwischen psychoanalytischer, mystischer und ästhetischer Interpretation. Am Beispiel eines alchimistischen Textes aus dem 18. Jahrhundert thematisiert Silberer das Problem der mehrfachen Deutung; er unterscheidet eine psychoanalytische Lesart, eine religiös-anagogische und eine naturwissenschaftliche. Die anagogische Deutung erklärt den Text als mystische Anleitung, als "Pfad zum Erleben der Gottheit" [138]. Silberer geht der Frage nach, weshalb sich die verschiedenen Deutungen eines Textes oder eines - als Text verstandenen - Traumes nicht widersprechen. Die Antwort liegt in der Betrachtung der Symbole als Typen, die - vermittelt über die funktionale Kategorie der aktuellen psychischen Verfassung -, in die Vergangenheit und in die Zukunft schauen lassen. Durch die Elementartypen zurückblickend stößt man auf die infantilen Imagines, vorwärtsschauend auf teleolo-

gische Richtungsgedanken: Dem retrograden Aspekt der Vätertötung entspricht der anagogische Aspekt der Tötung des alten Adam [139]. Die von jeder Anleitung zum mystischen Leben geforderte "Introversion" ist der Punkt, an dem sich beide Deutungen am besten zusammenbringen lassen. Die Introversion ist stets mit Regression verbunden: Wie der Traum greift sie zurück auf primitivere psychische Mechanismen, vom Denken auf das *Anschauen*, vom Handeln auf das *Halluzinieren*. Hier also hat die Vision ihren Ort. Die Introversion kann einmal eine in Okkultismus oder Schizophrenie führende Verengung der Persönlichkeit bewirken, zum anderen aber eine Persönlichkeitserweiterung auf dem Wege der inneren Sammlung [140]. Auch die in mystisch beeinflusster Literatur unter der Chiffre der Suche oder der Reise gestaltete innere Unruhe läßt sich psychoanalytisch interpretieren:

"Das, was in der Maurerei und in der Alchemie den Suchenden... vorwärts treibt, zeigt sich sichtbar als eine gewisse Unbefriedigtheit; dem Suchenden genügt das nicht, was er in den Graden jeweils erfährt, er erwartet mehr, will erschöpfendere Aufschlüsse haben, will wissen, wann ihm endlich das 'Eigentliche' gezeigt wird." [141]

Das Begehren selbst besteht immer fort, und diesem immerwährenden Begehren ist nur ein immerwährendes Objekt gemäß.

Allenthalben wird in Silberers Buch die zirkuläre Grundstruktur des mystischen Bewußtseins deutlich. Das Ende des alchimistisch-mystischen Prozesses liegt schon im Anfang beschlossen: Wer Gold erzeugen will, muß Gold haben, zumindest den Stein der Weisen; der Wahrheitssucher muß wahrhaftig sein; wer den Weg zu Gott gehen will, muß Gott schon als Ziel in sich haben. Deshalb auch können die geheimen Bilder und Zeichen nur dem etwas sagen, der ihre Sprache überhaupt versteht; für den, der sie nicht kennt, sind sie unverständlich und bedeutungslos. Der Glaube, das Bibelwort, die Frömmigkeit sind daher auch die wichtigsten Requisita im alchimistischen Prozeß [142].

Die Probleme der Mystik haben in Silberers Interpretation auch eine ästhetische Dimension:

"Es gibt noch andere als bloß religiös begeisterte Naturen, die zur Hervorbringung von suggestiven Bilderreihen mit anagogischem Gehalt hervorragend begabt sind: die Künstler. Mir ahnt, es müßte sich zeigen lassen, daß die läuternde (kathartische) Wirkung eines Kunstwerkes um so größer sein wird, je kräftiger die anagogische Symbolik (bzw. die sie tragende Typengruppe) darin ausgebildet ist, oder, mit anderen Worten: je mehr sich darin die Tendenz zur Erweiterung der Persönlichkeit ausdrückt. Diese Tendenz... manifestiert sich beim Künstler wie beim andächtigen Betrachter des Kunstwerks schon in sei-

ner Hingabe an dieses; das Aufgehen im Kunstwerk erscheint mir sowohl mit der Introversion als mit der Unio mystica wesensverwandt." [143]

Für Sigmund Freud ist die Mystik kein Problem, das ihn tiefer beschäftigt hätte. Einige wenige Bemerkungen finden sich in "Das Unbehagen in der Kultur" (1930). Freud berichtet von einem Freund, der ihm vorgeworfen habe, in seiner Religionskritik die eigentliche Quelle der Religiosität nicht gewürdigt zu haben, ein

"Gefühl, das er die Empfindung der 'Ewigkeit' nennen möchte, ein Gefühl wie von etwas Unbegrenztem, Schrankenlosem, gleichsam 'Ozeanischem'." [144]

Dieses "ozeanische" Gefühl könne er, so stellt Freud fest, bei sich selbst nicht entdecken. Doch interpretiert er es als ein im erhalten gebliebenen primären Ichgefühl, das die Außenwelt noch nicht von sich abgetrennt hat, gegebenes Gefühl umfassender Verbundenheit mit eben dieser Außenwelt. Es handelt sich also um einen infantilen Zustand, in dem sich die Angst vor dem übermächtigen Schicksal als übersteigerte Vatersehnsucht äußert. Das ozeanische Gefühl ist, nach Freud, erst nachträglich in Beziehung zur Religion getreten, indem die Gottesvorstellung den Platz des großartig erhöhten Vaterbildes eingenommen hat [145]. Rückzug aus der Welt und Konzentration auf die inneren seelischen Vorgänge sind für Freud die naheliegenden Reaktionen des narzißtischen Menschen.

Carl Gustav Jung widmet sich eingehender dem Problemkreis des Mystischen. In seiner Abhandlung "Psychologische Typen" von 1921 interpretiert er in Analogie zu seiner eigenen analytischen Gottesauffassung, die Gott als symbolischen Ausdruck eines psychischen Zustandes, als Überhang gegenüber dem bewußten Subjekt faßt, Meister Eckharts Gottesbild als das nur der eigenen Seele unterworfenene "Prometheische und Schöpferische" [146]. Diese Gottesimago, die auf eine Energieaufstauung im Unbewußten, eine "Libidokonzentration", zurückzuführen ist, nimmt Jung auch beim Kind und bei den Primitiven wahr, wo alles aktivierte Unbewußte projiziert erscheint. Insofern versteht er auch die in der mittelalterlichen Mystik seiner Meinung nach auftretende Relativität Gottes als Rückgriff auf einen primitiven Zustand. Während Gott in der Trennung des Ichs als Subjekt von Gott als Objekt oder anders ausgedrückt: in

der bewußten Unterscheidung des Ichs von der unbewußten Dynamik 'wird', hebt die Identifikation des Ichs mit dem Unbewußten diese Differenz wieder auf. Gott als Objekt verschwindet und wird zu dem vom Ich nicht mehr unterschiedenen Subjekt - die "participation mystique", mystische "Allbezogenheit" ist erreicht. Die unio mystica wird also als intrapsychischer Einigungsvorgang verstanden.

"Etwas mehr Meister Eckhart täte manchmal gut!" [147] schreibt Jung in "Psychologie und Alchemie" (1944), wo er die Alchimie als "Unterströmung" zu dem die Oberfläche beherrschenden Christentum und als eine in die Tiefen und Dunkelheiten des Unbewußten hinunterreichende Verlängerung der christlichen Mystik behandelt [148]. Vor dem Hintergrund des Zerfalls der "kollektiven Obervorstellungen" teilen Alchimie und Moderne das Bedürfnis nach individueller Urfahrung. In der dunklen und geheimnisvollen Seele nimmt Jung einen auf eine Entsprechung Gottes in ihr, den Archetypus des Gottesbildes, gerichteten zielsuchenden Prozeß an, der die innere *Schau* ermöglicht [149]. Die religiösen Dogmen deutet Jung als empirische Entsprechungen der Archetypen des Unbewußten: Christus beispielsweise ist Symbol des "Selbst" [150], des Zentrums der Gesamtheit von Bewußtsein und Unbewußtsein, während das "Ich" nur das Bewußtseinszentrum meint. Das Selbst verbindet Einmaliges mit Ewigem, das einzelne mit dem Allgemeinen. Das Alleinsein mit dem Selbst ist nach Jung das höchste und wahre Ziel des Menschen [151].

Jungs eigentliches Thema ist die Bildersprache der Alchimie, die zum Ausdruck bringt, was die philosophische Begrifflichkeit nur unvollkommen wiederzugeben vermag: den Individuationsprozeß. Dabei ist gerade die Unbestimmtheit der Symbolik, ihre Wandelbarkeit, konstitutiv: Das philosophische Wasser ist der Stein der Weisen bzw. die "prima materia" selbst, zugleich aber auch das aus ihnen gewonnene Lösungsmittel. Die mehrfache Determinierung erst ermöglicht wie in der mystischen Hermeneutik [152] den Prozeß.

7 *Mystik und Avantgarde der Kunst*

Auf den religiösen Impetus der expressionistischen Avantgarde als in einem Zwischenbereich von Glaube, Philosophie, Erkenntnis

und Offenbarung gründende Reaktion gegen Materialismus und Positivismus ist immer wieder hingewiesen worden.

"Das speziell Erregende bei diesem spirituellen Aufbruch war einmal der Gedanke, daß man zu Offenbarungen vordringen könne, die allen Religionen gemeinsam sind, und es war die Vorstellung, daß man in der Religionsgeschichte verborgene Weisheit zu finden vermag, die, bisher unverstanden oder nur geheim tradiert, just in der Gegenwart ans Licht drängt." [153]

Entsprechend sieht Wassily Kandinsky in seiner programmatischen Abhandlung "Über das Geistige in der Kunst" (1912) die Malerei in ihrer Realisation als "wirklich reine Kunst" im Dienst des Göttlichen und den Künstler als "Diener höherer Zwecke, dessen Pflichten präzise, groß und heilig sind" oder gar als "Priester des 'Schönen'" [154]. Und Theo van Doesburg, Führer und Theoretiker der "De Stijl"-Bewegung, faßt die zu Beginn des Jahrhunderts überaus lebendige Idee der Kunstreligion in die Worte:

"Die Kunst wird Religion
Der Künstler Priester nun
der stellt den Weltwillen dar
in Formen
Farben
Wörtern
Klängen..." [155].

Der Künstler als *Seher* und *Erleuchteter* "sieht" mit allen Sinnen; Wesen und Wirkung der Farben - Generalthema in Kandinskys Schrift - üben einen direkten Einfluß auf die Seele aus. Das Auge, das im theologischen Kontext für die Schau und Allgegenwart Gottes steht, wird als Organ des bildenden Künstlers sowie des Rezipienten von Kunst Thema der künstlerischen Gestaltung. Zu denken wäre an Odilon Redons Lithographien "Vision" (1879) [156] und "L'oeil, comme un ballon bizarre se dirige vers L'infini" (1882) oder Otto Freundlichs "Kosmisches Auge" (1920). Als höchstentwickeltes Sinnesorgan erscheint Robert Delaunay das Auge am empfänglichsten für die Kontemplation des Universums, obwohl sein begrenztes Erfassungsvermögen der kosmischen Unendlichkeit keineswegs angemessen ist. Doch stellt für ihn Sehen eine Bewegung dar, und Gegenstand der Malerei ist Darstellung eben dieser Bewegung der Vision [157], so daß gerade auch die Grenze erfahr- und darstellbar wird. Für Kandinsky ist das Bestreben, die Grenze zu übersteigen, "die Sehnsucht nach Reinem und schließlich Übersinnlichem" [158]; Franz Marc schreibt:

"Die Sehnsucht nach dem unteilbaren Sein, nach Befreiung von den Sinnestäuschungen unseres ephemeren Lebens ist die Grundstimmung aller Kunst. Ihr großes Ziel ist, (alle unsere Sinnesbegriffe) das ganze System unserer Teilempfindungen aufzulösen, ein unirdisches Sein zu zeigen, das hinter allem wohnt, den Spiegel des Lebens zu zerbrechen, daß wir in das Sein schauen. Es gibt keine soziologische oder physiologische Deutung der Kunst. Ihr Wirken ist durchaus metaphysisch." [159]

Der Einfluß der zeitgenössischen Theosophie und Anthroposophie wird allenthalben deutlich: Namentlich Kandinsky, František Kupka, Piet Mondrian, Kasimir Malewitsch, auch Max Beckmann beschäftigten sich mit theosophischem Gedankengut, mit den Schriften der russischen Theosophin Helena Petrowna Blavatsky und Rudolf Steiners [160].

Kandinskys Schlüsselbegriff ist "innere Notwendigkeit"; auf "eine geheimnisvolle, rätselhafte, mystische Weise" [161] entsteht sie aus dem Künstler als auf unbeschränkter Freiheit beruhender Ursprung von Leben, Kunst und Schönheit [162]. Drei "mystische Notwendigkeiten" konstituieren die innere Notwendigkeit: Erstens muß jeder Künstler das ihm Eigene zum Ausdruck bringen, zweitens das seiner Epoche Eigene, drittens "das der Kunst im allgemeinen Eigene", ihren "mystischen Inhalt". Auf diese Weise kommt der Entwurf einer mystischen Subjekt-Objekt-Einheit zustande. Der "einzige Weg, das Mystischnotwendige zum Ausdruck zu bringen", ist, sich des Äußeren zu entledigen, alle äußeren Notwendigkeiten abzustreifen, da sie nicht über die Grenzen des traditionellen "Schönen" hinausführen können [163]. Das Adjektiv "mystisch" steht bei Kandinsky in einer semantischen Reihe mit "geheimnisvoll" und "rätselhaft", ist aber auf der anderen Seite Attribut der inneren Notwendigkeit, bezeichnet also etwas, das unverfälscht aus dem Inneren des Menschen kommt, in seiner Objektivität höheren Ursprungs ist und sich rationalem Zugriff entzieht.

Kandinsky reflektiert die grundsätzlichen Möglichkeiten moderner Kunst: Realismus und Abstraktion [164]. Auf eine Reihe struktureller Entsprechungen zwischen abstrakter Kunst und Mystik hat man hingewiesen, etwa auf die Abwendung von der Welt der äußeren Erscheinungen, die Rolle der Inspiration im schöpferischen Prozeß oder aber das Bild als tabula rasa, das dem freigemachten Seelenspiegel des Mystikers entspreche. Der Abstraktionsprozeß in der Kunst mit seinem implizierten Verzicht auf die Lokalisierungs- und Benennungsfunktion der Farbe, auf Mischfarben und Formenvielfalt,

die Hierarchie der Formen, das Figur/Grund-Verhältnis, auf Form und Farbe überhaupt, auf Statik und Materialität wird als Ausdruck einer künstlerischen Position interpretiert, die auf Befreiung ins Unendliche qua Negation zielt [165]. Fischer bezeichnet das Problem des Ungegenständlichen als ein genuin mystisches und sieht in Malewitschs Kunst das Bemühen, den Gottesbegriff rein, d.h. unter Ausschaltung jeglicher Assoziationsmöglichkeiten, zu aktualisieren. So zeichne sich gegenstandslose Kunst durch ihr ständiges Zerschneiden von Bedeutungen und ihr daraus resultierendes Verweisen auf das Undenkbare aus [166]. Doch werden die Grenzen der Parallelisierung von Mystik und Kunst nicht verschwiegen: Während die Mystik letztlich jede konkrete Form überwinden muß, kann die Kunst, will sie sich nicht selbst preisgeben, auf Formen nicht verzichten, kann mithin nur Zwischenstation auf dem Weg zur *unio mystica* sein [167].

Kandinsky war mit Arnold Schönberg befreundet, und es gibt eine Reihe von Parallelen zwischen Kandinskys Begriff der Abstraktion und Schönbergs musikalischem Programm. Beide waren sich dessen bewußt [168]. Schönbergs Konzept der "freien Atonalität", das sich nicht mehr dem Dur-Moll-System einfügt, zielt auf die Gleichberechtigung aller Akkorde. Während ein tonaler Dreiklang Ansprüche der Gesetzmäßigkeit auf das Vorausgehende sowie auf das Folgende geltend macht, geht es Schönberg um die Befreiung der Klangvielfalt. Auch in der ausformulierten Zwölftontechnik darf sich kein Ton und kein Intervall Dominanz aneignen. Überhaupt muß nach Schönberg in der Kunst auf jeden bewußten Gedanken Verzicht geleistet werden; die Schöpferkraft soll die Rätsel nachbilden, die den Menschen umgeben: "Denn die Rätsel sind ein Abbild des Unfaßbaren. Ein unvollkommenes, d.i. menschliches Abbild. Aber wenn wir durch sie nur lernen, das Unfaßbare für möglich zu halten, nähern wir uns Gott, da wir dann nicht mehr verlangen, ihn verstehen zu wollen" [169]. Und Kandinsky schreibt an Schönberg:

"es giebt ein Gesetz, welches Millionen Kilometer von uns entfernt ist, zu welchem wir Jahrtausende streben, welches wir vorahnen, erraten, scheinbar deutlich sehen und welchem wir deshalb verschiedene Gestalten geben. So ist die Entwicklung 'Gottes', der Religion, der Wissenschaft, der Kunst. Und alle diese Gestalten sind 'richtig', da sie alle gesehen wurden. Nur sind sie falsch, weil sie einseitig sind. Und die Entwicklung besteht nur darin, daß alles vielseitig, kompliziert erscheint... Und hinter diesem letzten Gesetz ist noch viel weiter noch eins, da dieses erste auch nur eine Seite ist. Es ist zum Verrücktwerden und zum Hosianna singen." [170]

Schönberg war auch Maler. In seinem Oeuvre nehmen die Selbstporträts breiten Raum ein [171]. Die Verknüpfung des Selbstporträts mit dem Visionären ist in mehrfacher Hinsicht interessant: Sie berechtigt, von einer visionären Selbstsuche zu sprechen, d.h. von einer Selbstsuche im Medium der Vision. Die Reihe "Grünes Selbstbildnis" (1910), "Vision" (1910), "Roter Blick" (1910) und "Christusvision" thematisiert einen Sehvorgang, der über den identischen Bildaufbau Subjekt und Objekt der Vision zusammenfallen und das künstlerische Subjekt in eine transzendente Erlöserposition einrücken läßt [172].

8 *Das Kunstwerk des Subjekts*

Eugen Diederichs schreibt 1909:

"Augenblicklich liegen die Verhältnisse so, daß die Mystik mehr in ästhetischen Kreisen als in religiösen Boden hat..." [173].

Diese Einschätzung entspricht einer in nahezu allen der vorstehenden Mystikinterpretationen mehr oder weniger deutlich werdenden ästhetisch orientierten Sichtweise: Die Mystiker sind Wortkünstler (Bihlmeyer, Büttner), das mystische Nichtwissen befreit die Sprache vom Erkenntniszwang und läßt sie recht eigentlich zum Kunstmittel werden (Mauthner, Landauer); im Medium der *Schau*, die an sich immer schon den ästhetischen Sinn anspricht, wird die transzendierende, dynamische Sinnlichkeit des Bildes und des Zeichens als Garant höherer Sinnhaftigkeit beschworen (Bloch, Klages, Steiner, moderne Kunst), ein Moment, das auch in den im folgenden behandelten literarischen Texten strukturbildend wird, nicht nur, weil es sich um Literatur handelt, sondern weil die Texte selbst Fragen nach dem Stellenwert von Bildern, Zeichen und Visionen, nach der Funktion des Schönen stellen.

Die moderne "Mystik" exponiert ein Subjekt, das vom Verlust eines metaphysischen Werthorizonts nurmehr auf sich selbst verwiesen ist. Dieses Selbst aber ist mit dem verlorenen Bezug auf gesicherte und Sicherheit verleihende Werte gleichfalls unauffindbar geworden. Das Spiegelverhältnis zwischen Subjektverlust und metaphysischer Orientierungslosigkeit läßt die Suche nach Wahrheit und Authentizität zugleich als Heimweh und Sehnsucht des Subjekts nach sich selbst

erscheinen. Das Muster der unio mystica, das Außen und Innen, Gott und die menschliche Seele identifiziert, aber gleichzeitig, in der Differenzenerfahrung, radikal auseinanderfallen läßt, bietet sich dieser Befindlichkeit an. Die Kluft schließt sich, wenn man den Menschen kurzerhand zum Gott erklärt (Rosenberg), sie ist auszuhalten in der hoffnungsvollen Orientierung auf eine Verschmelzung mit Natur und Welt (Schrödinger). Die mehrfach genannte Deutung des Icherlebens als Gotterleben (Buber, Otto) erklärt ebenso Blochs Vorstellung von der "objektiv gemachten Subjektivität" wie Bubers Qualifikation des mystischen Erlebnisses als des zugleich persönlichsten und allgemeinsten. Die ideale Subjekt-Objekt-Einheit, die logisch nicht gedacht werden kann, wie Wittgenstein zeigt, und die in der Diskursivität notwendig in ihre beiden Modi einer Subjekt- und einer Objektperspektive auseinanderfallen muß, ist der unerreichbare mystische Ort, um den auch die Reflexionen und Wünsche von Rilkes Malte, Musils Ulrich, Kolbenheyers Margarete Ebner und Handkes Filip Kobal kreisen. Es ist dies ein transzendenter Ort des Austausches von Positionen: Weil sich Subjekt und Objekt nicht zusammendenken lassen, springt die eine Perspektive, will sie die andere integrieren, immer schon in sie um. Der grundsätzliche Dualismus, denkbar als Sinn und Geist (Lüers), läßt nur einen doppelten Reflexionsmodus zu, niemals die Einheit. So gibt es für Klages eine Ekstase kraft innerer Schmelzung und eine Ekstase kraft innerer Sprengung, für Otto die abwechselnden mystischen Zustände der Demut und des Hochgefühls und für Silberer sowohl die Persönlichkeitsverengung als auch die Persönlichkeitserweiterung in der mystischen Versenkung. Die Gegensätze sind im mystischen *ὁ τόπος* identisch; Selbstverkleinerung ist *zugleich* Selbstvergrößerung, Selbstzerstörung *zugleich* Selbstkonstitution. Malte und der Mann ohne Eigenschaften werden an dieser Einheit, die nicht zu haben ist, verzweifeln; Kolbenheyers Margarete und Filip Kobal scheitern auf ihre Weise.

Die angeführten Mystikinterpreten siedeln die Sprache diesseits jenes transzendenten Ortes der Wahrheit und der 'eigentlichen' Wirklichkeit an, der sprachlich nicht eingeholt werden kann. Sie erkennen nicht in letzter Konsequenz, daß das Unvermögen der Sprache die mystische unio-Position erst konstituiert. Indem aber das Versagen der Sprache als ihre künstlerische Chance und Mystik als Kunst verstanden wird, entsteht eine mystische Kunstidee, der gleichwohl ein höherer Wahrheitsanspruch zukommt. Gerade wenn die Sprache im

Hinblick auf die absolute Wahrheit absichtslos ist und ihre Negativität bekennt, im mystischen Sinn "gelassen" wird, nähert sie sich der mystischen Wahrheit. Die auf ihrer Unangemessenheit beruhende Unverbindlichkeit der sprachlichen Zeichen, die immer neue Signifikanten dem unerreichbaren und damit in die absolute Negativität eingehenden Signifikat zuordnet, läßt die mystische Wahrheit als Wortkunst, als Spiel einander ablösender (Be-)Deutungen erscheinen (Mauthner, Landauer). Und unerreichbar bleiben muß das Signifikat, weil sein Aufgehen in der Sprache dem Kunst-Spiel, der Bewegung der Zeichen, ein Ende setzen würde. Die Uneigentlichkeit des Bildes, das sich im selben Augenblick, in dem es sich präsentiert, bereits wieder zurücknimmt, begründet seine visionäre Kraft, weil es beständig nach seiner Ablösung durch andere Bilder verlangt. Das unzugängliche Signifikat stellt auf diese Weise den gesamten Bildvorrat des Außen in seinen Dienst und *zeigt* sich doch nur in der Negativität, im Dazwischen, im Einanderablösen der Bilder. Diese Negativität, die sowohl die der göttlichen Position wie die des Subjekts ist, erfährt nur in der - notwendig defizienten - sprachlichen Veräußerung, und das sind Bild und Text, eine - wenn auch unvollkommene - Positivität. Reflex des Subjekts, aber in der Veräußerung doch dem Objektbereich des Außen angehörend, ist die Sprache sich ständig negierende Vision der idealen Subjekt-Objekt-Einheit. Der Illusionscharakter der Sprache verleiht ihr gegenüber dem absoluten Signifikat eine produktive Autonomie, in der das sich ihr ausliefernde Subjekt die Fiktion seiner selbst wie die Gottes oder der gesuchten Wahrheit hervorbringt: In der fortdauernden Suche nach Worten und Bildern wird das mystische Subjekt zum Künstler und bringt in der Vorläufigkeit der eigenen Produktion, seines Kunstwerks, sich selbst als Subjekt und Kunstwerk hervor. Indem es sich im Spiegel seines Kunstwerks wahrnimmt, wird das Subjekt zum Kunstwerk seiner selbst - wenngleich ein negatives, der Erlösung und Heimholung bedürftiges, denn es bleibt hinter dem idealen Kunstwerk zurück, das es als Künstler im Augenblick der mystischen Inspiration hervorbringen und damit auch in der eigenen Selbsteinschätzung *sein* könnte.

III EKSTATISCHES SCHREIBEN: RAINER MARIA RILKE,
"DIE AUFZEICHNUNGEN DES MALTE LAURIDS BRIGGE"
(1910)

1 Rilke und die Mystik

a) Der Mystiker Rilke: Positionen der Forschung

Als Reflex der Mystikeuphorie in Kunst, Philosophie und Wissenschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist auch die Tatsache zu werten, daß ein Großteil der literaturwissenschaftlichen Forschung jener Zeit Rilke als Mystiker sehen wollte.

"Rilke ist inhaltlich, gehaltlich, gedanklich Mystiker", findet Richard Meßleny [1], und Simon Frank ist der Meinung: "Dieser unser Zeitgenosse war ein Geistesverwandter von Meister Eckhardt und Angelus Silesius - einer der grössten Vertreter des urwüchsigen mystischen germanischen Geistes" [2]. Begründet werden solche Zuordnungen mit den Gott beigelegten Attributen der Dunkelheit, Rilkes Bestreben, das Unsagbare ins Wort zu bringen, seiner bildhaften, antithetischen Sprache, dem Ding-Symbolismus, der Idee der Abhängigkeit Gottes vom Menschen sowie der zentralen Stellung der To-desthematik bei Rilke [3]. Der Verweis auf "das religiöse Wesen der Dichtung überhaupt" [4] läßt ein Bewußtsein von der ästhetischen Bedingtheit mystischer Elemente im literarischen Kontext durchscheinen, auch wenn diese Korrelation nicht in den Mittelpunkt der Reflexion tritt. Immerhin hält die ältere Forschung einen Dualismus in Rilkes Texten fest, der einmal als im mystischen Denken selbst situiert gesehen, das andere Mal auf zweierlei Ausprägungen der Mystik zurückgeführt oder aber mit dem grundsätzlichen Konflikt zwischen Mystik und Kunst erklärt wird, den Dualismus von Innerlichkeit und Weltzugewandtheit, Ent-Formung und Formung, Subjektivität und Objektivität [5].

Bisweilen fällt die Beurteilung etwas vorsichtiger aus: Neben Gemeinsamkeiten in der mystischen Tradition und Texten Rilkes kommen auch Unterschiede in den Blick. Der "einfachen, schlichten Mystikerseele" wird die komplizierte Seele des modernen Menschen

gegenübergestellt, dem Schweigen oder Stammeln des Mystikers das bewußte Gestalten bei Rilke, mystischer Transzendenz die Immanenz der Dichtung Rilkes; vermißt wird bei Rilke das personale Gottesbild des mittelalterlichen Mystikers [6]. In Anbetracht der Differenzen zieht man sich darauf zurück, eine "Verwandtschaft" Rilkes mit der Mystik festzustellen, eine Vergleichbarkeit im Modus des Irgendwie [7], wobei die funktionale Relevanz dessen, was an Gemeinsamem bleibt, auch im Hinblick auf die Abweichung, keine kritische Aufarbeitung erfährt.

Die neuere Forschung bringt der religiösen Problematik bei Rilke wenig Interesse entgegen, und das Thema "Mystik" verschwindet im Schatten der allgemeinen religiösen Fragestellung, erscheint im besten Fall noch beiläufig. Richtig weist Gertrud Höhler die mystischen Strukturen und Motive in Rilkes Werk dem ästhetischen Bereich zu, fühlt sich aber weiter für die religiöse Problematik nicht zuständig [8]. Auch Bernhard Adamy glaubt, dem Thema Genüge getan zu haben, wenn er "das Mystische" bei Rilke als "Mittel zum Zweck" einer Einheitsidee und die mittelalterliche Bildwelt als Requisite wertet [9]. Werner Kohlschmidt spricht von "Pseudo-Mystik" und einer "Usurpation mystischen Sprachgebrauchs" [10].

Sie alle haben nicht unrecht, denn daß Rilke kein Mystiker im Sinne eines Meister Eckhart oder eines Seuse war, liegt auf der Hand. Aber er hat mystische Texte rezipiert und, bewußt oder unbewußt sei dahingestellt, mit mystischen Bildern und Ideen gearbeitet. Es sollen nun nicht die alten metaphysischen Fragen nach Rilkes Gottesbegriff wieder gestellt werden, sondern anhand einer neuen, bisher vernachlässigte Textstrukturen und -zusammenhänge fixierenden Lektüre der "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" (Rilke hat selbst dazu aufgefordert, den "Malte" "gegen den Strich" zu lesen [11]) wird gezeigt, wie das mystische Paradigma bei Rilke im thematischen und funktionalen Kontext der Kunst- und Textproduktion reflektiert wird und seine Dynamik entfaltet.

Der "Malte" bietet sich einer solchen Untersuchung an, einmal, weil bisher fast ausschließlich den mystischen Elementen in Rilkes Lyrik nachgespürt wurde, während sie in seinem Roman erst noch herausgearbeitet werden müssen, zum andern, weil der "Malte" Probleme der literarischen Moderne sowohl thematisiert als auch repräsentiert, so daß sich im Spiegel des mystischen Paradigmas Aufschlüsse über die Motivationen der modernen Mystikrezeption gewinnen

nen lassen. Die Schlüsselstellung, die Rilke den "Aufzeichnungen" in seiner literarischen Biographie zuwies - er hatte zeitweise erwogen, danach nichts mehr zu schreiben - [12], legen diese Textgrundlage nahe.

b) Rilkes Mystikrezeption

Rilke selbst hat an dem Bild seiner geringen Mystikkenntnis mitgearbeitet. So schreibt er 1903 an Axel Juncker anlässlich der Eckhart-Ausgabe des Diederichsverlags:

"... ich kenne die Schriften der Mystiker zu wenig und halte es auch nicht für nöthig, sie wieder herbeizuziehen; was Verwandtes in unserer Zeit anklingen und aufwachen mag, muß lieber ohne Anschluß an alte Schriftsteller eigene Wege finden; schon um nicht die Ursprünglichkeit einer neuen, von den heutigen Bedürfnissen geschaffenen Ausdrucksart zu gefährden." [13]

1924 beantwortet er die schriftliche Anfrage von Hermann Pongs, ob er während der "Stunden-Buch"-Zeit mystische Schriften studiert habe, negativ [14]. Später allerdings scheint er die Lektüre gründlich nachgeholt zu haben; summiert man, was sich anhand der Briefe und Schriften an konkreter Begegnung mit mystischen Texten identifizieren läßt, kommt eine stattliche Leseliste zusammen. Sein ganzes Leben hindurch las Rilke mystische Texte: Bereits 1903 erwähnt er Franz von Assisi und dessen "Sonnengesang"; diese Gestalt, der er im dritten Teil des "Stunden-Buchs", dem "Buch von der Armut und vom Tode" (1903), einen "Hymnus" widmet und aus dessen "Fioretti" er um Neujahr 1907 im Kreis auf Capri täglich vorliest, hat ihn sein ganzes Leben lang beschäftigt [15]. 1905 lernt er Meister Eckharts Schriften kennen, in der populären Büttnerschen Ausgabe des Diederichsverlages, und ist begeistert [16]. Im selben Jahr liest er eine französische Übersetzung von "De imitatione Christi" des Thomas von Kempen, vermutlich angeregt durch den von Rilke in dieser Zeit verehrten Auguste Rodin [17]. Spätestens 1908 wird Rilke mit Martin Bubers "Die Legende des Baalschem" (1907) bekannt; das Buch enthält neben den 21 Erzählungen eine Einführung in den mystischen Grundcharakter des Chassidismus [18]. Im September 1908 schickt Clara Rilke ihrem Mann eine Ausgabe der "Reden Gotamo Buddhos" [19]. Fast gleichzeitig verlangt er dringend nach den Schriften Mechthilds von Magdeburg und Angelas von Foligno. Es gelingt, eine neuhochdeutsche Übertragung von Mechthilds Werk zu beschaffen;

1911 ist Rilke auch im Besitz einer französischen Übersetzung von Angelas Schriften: "Le Livre des visions et instructions de la Bienheureuse Angèle de Foligno (1248-1309)." Traduit par Ernest Hello, 4me Edition, Paris 1910 [20]. Die Briefe der Teresa von Avila liest Rilke 1910 [21], die Katharinas von Siena im selben Jahr [22]. Die 1909 erschienenen "Ekstatischen Konfessionen", zusammengestellt von Martin Buber, lernt er ebenfalls 1910 kennen [23]. 1911 findet man Rilke bei der Lektüre der "herrlichen Konfessionen des hl. Augustinus" [24], die ja auch mystische Passagen enthalten. Seuse und das "Büchlein vom vollkommenen Leben" erwähnt Rilke in einem Brief aus dem Jahr 1913 [25]. Daß er Angelus Silesius kannte und schätzte, wird in einem Brief an Grete Lichtenstein, für die er nach einer Ausgabe suchte, aus dem Jahr 1917 deutlich [26]. An den Schriften des Johannes vom Kreuz schließlich findet er 1926 Gefallen [27]. Auch Heiligenlegenden und -viten hat Rilke immer wieder gelesen [28].

Die biographische Erfahrung der mütterlichen Bigotterie sowie die Neigung zu mystischen und neumystischen Strömungen im Freundeskreis - natürlich kannte Rilke auch die Schrift Rudolf Kassners "Die Mystik, die Künstler und das Leben" (1900) [29] - trugen zu dem zeitlebens ambivalenten, von Abstoßung und Attraktion geprägten Verhältnis Rilkes zur christlichen Religion bei. Sein Interesse an der Bibel, die er eine Zeitlang immer bei sich hatte, war ebenso stark wie das an Spiritismus, Okkultismus, Mysterienkulten, religiösem Schrifttum aller Art und nicht zuletzt auch an mittelalterlicher Kunst. Das heißt: Rilke blieb der christlichen Tradition, deren Prägung er ungewöhnlich stark empfunden hatte, und ihren Denkformen verhaftet; sein Interesse an religiösen Randerscheinungen aber reflektiert eine Neigung zum freien, bis zur Auflösung führenden Umgang mit den religiösen Inhalten und Formen.

Wie sehr sich Rilke von Texten religiösen und mystischen Inhalts und Charakters sprachlich herausgefordert fühlte, zeigen seine Übertragungen: Als "eine Art Supplement zu Malte Laurids Brigge" [30], wie er in der Widmung für Lou Andreas-Salomé schrieb, übersetzt Rilke im Frühjahr 1911 eine Bossuet zugeschriebene mystische Predigt aus dem 17. Jahrhundert "Die Liebe der Magdalena"; im Sommer desselben Jahres nimmt er eine Übersetzung der "Confessiones" des Augustinus in Angriff. 1913 veröffentlicht Rilke seine Übertragung der "Briefe der Marianna Alcoforado", einer portugiesi-

schen Nonne aus dem 17. Jahrhundert, wie er und seine Zeitgenossen glaubten. (In Wirklichkeit aber war, wie die Forschung inzwischen herausgefunden hat, Joseph Gabriel de Guilleragues der Verfasser.) Ebenfalls 1913 notiert Rilke einen Entwurf zu einer Übertragung von "Amore, amore" des Jacopone da Todi.

Das hohe Maß an persönlicher Identifikation, das Rilke einzelnen mystischen Gestalten entgegenbrachte, zeigt der Brief an Gräfin Luise Schwerin vom 5. 6. 1905:

"... daß der Meister [Eckhart] mir von Ihnen gezeigt wurde und daß es gerade in diesem Augenblick meiner Entwicklung geschah, da ich seiner Sanktion und Segnung in vielem bedurfte... Sie werden, liebe verehrte Schwestern, eines Tages sehen, wie sehr ich, ohne von ihm zu wissen, schon seit Jahren dieses Meisters Schüler und Verkünder war. Irgendwo (ich fühls in aller Demut) wuchs ich über ihn hinaus: an den Stellen, wo er feststellte, stehen blieb, endgültig formte; wo er aber floß, wo er rauschte und in großen Gefällen zu Gott niederfiel, da bin ich nur ein kleines Stück, mitgerissen von ihm, dem Strom, der mit dem breiten Delta der Dreieinigkeit in die Ewigkeit ausgeht..." [31]

Von Mechthild von Magdeburg und Angela von Foligno ist er der Meinung, "daß [er] diese beiden Gestalten [sich] aneignen [müsse], um sie nicht wieder zu vergessen" [32]. Offensichtlich fühlt er sich mit den Mystikern in eine Reihe gestellt, aufgefordert in der eigenen Produktivität, wenn er schreibt: "... et pourtant, combien reste-t-il encore à réaliser après les Antiques, après Dante, après Saint François..." [33]. Ganz gehorsamer Sohn schreibt Rilke seiner Mutter zu Weihnachten 1920 von der "Krippe", die "im eigenen Herzen" bereitet, den "Heiland" "recht innig" zur Welt kommen heißt [34] - das mystische Bild der Gottesgeburt in der Seele par excellence.

Aufschlußreich ist gleichermaßen das Bild, das Rilkes Verehrerinnen von ihrem "Meister" zeichnen. Sophia Nikolajewna Schill schreibt: Rilke "hatte etwas Mädchenhaftes, etwas von Franz von Assisi in dessen Jugend an sich..." [35]. Am 7. 9. 1915 teilt ihm eine Freundin mit: Abends lese sie "les méditations de S. Augustin et tout ce que j'en lis il me semble que c'est vous qui me le lisez à haute voix..." [36]. Und Magda von Hattingberg:

"Niemand kann so lesen wie Rainer. Seine Stimme ist leise und hat zuweilen einen leicht singenden Ton, besonders wenn er französisch spricht. Man kann nicht sagen, daß er schön liest, es ist mehr als schön, es ist intensivster Ausdruck höheren Seins. Ich glaube, Fra Angelico müßte so gelesen haben, oder der Meister Eckhart." [37]

Wenn jene, die auch zu seinem Grab "pilgerten" [38], Rilke mit denen identifizierten, deren Texte er ihnen vorlas, und umgekehrt das

mythische Bild des heiligen Franz oder Meister Eckharts vor Augen hatten, wenn sie Rilkes Texte lasen, deutet das auf ein von Rilke bewußt oder unbewußt gefördertes gemeinsames Rezeptionsverständnis gegenüber den mystischen und den eigenen Texten.

c) Das mystische "Stunden-Buch"

Gewöhnlich wird das "Stunden-Buch" zitiert, wenn von Rilke und Mystik die Rede ist. Das "Stunden-Buch" imitiert die Tradition der Livres d'heure, eine seit dem späten 15. Jahrhundert von Frankreich ausgehende Form des Gebetbuches in kostbarer, oft Miniaturen enthaltender Ausstattung. Die äußere Kostbarkeit dieser Andachtsbücher, an die sich auch die Gestaltung von Rilkes "Stunden-Buch" anlehnt (vgl. Abb. 9), stellt den visionären Anspruch der in ihnen enthaltenen Texte dar; sie sollen "Illumination", "Erleuchtung" im eigentlichen Sinne des Wortes sein. Rilkes "Stunden-Buch" setzt sich aus drei Teilen zusammen, dem "Buch vom mönchischen Leben" (1899), dem "Buch von der Pilgerschaft" (1901) und dem "Buch von der Armut und vom Tode" (1903).

Das Ich der "Stunden-Buch"-Gedichte stellt sich als Mönch und Pilger dar, der zugleich Künstler ist, und zwar Ikonenmaler:

"Nichts ist mir zu klein und ich lieb es trotzdem
und mal es auf Goldgrund und groß" [39].

als das Subjekt dieser Verse ist es aber immer auch Schreib-Künstler, Poet also. So finden sich allenthalben im "Stunden-Buch" Hinweise und Anspielungen auf die künstlerische Tätigkeit der Ich-Figur [40]; Malen und Schreiben erscheinen dabei als gleichwertig, wenn nicht gar als identisch, so daß das Malen entsprechend der poetologischen Perspektive dieser Untersuchung als poetischer Modus beschrieben werden kann.

"Ich war bei den ältesten Mönchen, den Malern und
Mythenmeldern,
die schrieben ruhig Geschichten und zeichneten
Runen des Ruhms.
Und ich seh dich in meinen Gesichtern mit Winden,
Wassern und Wäldern
rauschend am Rande des Christentums,
...

Ich will dich erzählen, ich will dich beschauen und
beschreiben" [41]

Soweit zu den künstlerischen *Aktivitäten* des "Stunden-Buch"-
Ichs, das in einem anderen Gedicht den Antrieb seines Tuns aus sich
hinausverlegt, indem es sich auf Gottes Befehl beruft:

"Und Gott befiehlt mir, daß ich schriebe:
...
Und Gott befiehlt mir, daß ich male:
...
Und Gott befiehlt mir, daß ich baue
..." [42].

Hier handelt es sich um einen alten mystischen Topos: Gott befiehlt
dem Mystiker, der sich, meist unter Berufung auf seine Ungelehrtheit,
sträubt, das in der unio mystica Gesehene aufzuschreiben: "Wan
du hies mich es selber schriben" [43], heißt es bei Mechthild von
Magdeburg. Gott, dem, in den Worten des "Stunden-Buch"-Mönchs,
das erste Buch geschrieben wurde [44], erscheint schließlich selbst als
Schreibender:

"Ich will nur sieben Tage, sieben
auf die sich keiner noch geschrieben,
sieben Seiten Einsamkeit.

Wem du das Buch giebst, welches die umfaßt,
der wird gebückt über den Blättern bleiben.
Es sei denn, daß du ihn in Händen hast,
um selbst zu schreiben." [45]

Die Verschmelzung des göttlichen Schöpfungsaktes, der hier anklingt,
und mit ihm die Metapher von der Welt als Buch Gottes, mit dem
Schreiben des "Stunden-Buch"-Ichs verleiht der künstlerischen Tätigkeit
eine ontologische Bedeutung. Rilke, den die Lektüre von Bubers
"Ekstatischen Konfessionen" sein eigenes Bedürfnis nach einem "pro-
duktive[n] Erleben Gottes" formulieren ließ [46], konstruiert Gott im
"Stunden-Buch" als einen Ort, der Objekt und gleichzeitig Subjekt,
Beweggrund im doppelten Wortsinn, der Kunst ist. Gott als der dunkelnde
"Grund" [47] tritt an die Stelle eines Sinnzentrums, dessen
Abwesenheit in seinen frühen Gedichten Rilke spürte. Das Kreisen
des "Stunden-Buch"-Mönchs um diesen Gott [48], dieses Zentrum,
entspricht der mystischen Denkfigur:

"Alles Denken des Mystikers kreist um Gott; von allen Seiten versucht er, zu ihm, zur
Mitte, vorzudringen; immer wieder erneuert er seinen Versuch." [49]

Gott ist derjenige, "der aller Dinge Sinn beschwert" [50], dort wo "ein
jeder Sinn... nur ein Gast" [51] ist und sich "sehnt... aus der Welt" [52].
Der Ikonenmaler des "Stunden-Buchs" definiert seine Aufgabe
folgendermaßen:

"Ich will dich immer spiegeln in ganzer Gestalt,
und will niemals blind sein oder zu alt
um dein schweres schwankendes Bild zu halten." [53]

Rilke, der in seinem Pariser Domizil neben einem Crucifixus eine
russische Ikone auf dem Schreibtisch stehen hatte [54], fühlte sich auf
seinen Rußlandreisen besonders von den allgegenwärtigen Ikonen
angezogen, die als Objekte der Anbetung sich völlig von den auf ihnen
dargestellten Personen abgelöst hatten und gleichsam mystisches
Medium der Vereinigung mit Gott geworden waren. Ihr häufig anzutreffender
flächiger Schematismus rückt sie, wie Webb feststellt, in die Nähe mittelalterlicher
Malerei [55]. Die Darstellbarkeit Gottes im Bild ist im mystischen Kontext so zu
verstehen, daß jedes Ding, wie es in den "Geschichten vom lieben Gott" (1899/1900)
heißt, der liebe Gott sein kann [56]; so wie es auch gar nicht auf eine kunststreichere
Ausgestaltung der Ikone im einzelnen ankommt, sondern ihre
Allgemeinheit das Göttliche auf dem Grunde seiner prinzipiellen
Nichtdarstellbarkeit darstellen kann. Die Ikonen hängen an der Ikonostasis,
der Wand, die den Kirchenraum, den Betenden, vom Altarraum trennt, und in dieser
Funktion vermitteln die Bilder auf der einen Seite zu Gott, auf der anderen Seite
stellen sie eine Trennung zwischen menschlichem und göttlichem Bereich dar. Beide
Aufgaben erfüllen die Bilder auch im "Stunden-Buch" [57].

"Nur eine schmale Wand ist zwischen uns,
durch Zufall; denn es könnte sein:
ein Rufen deines oder meines Mundes-
und sie bricht ein
ganz ohne Lärm und Laut.

Aus deinen Bildern ist sie aufgebaut.

Und deine Bilder stehn vor dir wie Namen." [58]

Die Bilder, die den Abstand zwischen Gott und der menschlichen Seele bezeichnen, bringen damit die für die mystische Prädikation konstitutive Unähnlichkeit Gottes zum Ausdruck. Rilke verwendet dafür bevorzugt die gebräuchliche mystische Metapher der Dunkelheit: "Mein Gott ist dunkel" [59], "Du Dunkelheit, aus der ich stamme" [60], "Du bist so dunkel" [61], "Gott aber dunkelt tief" [62], "du Land, nicht zu lichten" [63], "Du dunkelnder Grund" [64], "Wald der Widersprüche" [65], "der große Unscheinbare" [66], "Gipfel ohne Namen" [67] sind nur drei weitere Beispiele für die Nichtprädiszierbarkeit Gottes. Das Gottesbild des "Stunden-Buchs" liegt jenseits jeder Gestalthaftigkeit:

"Du bist der Gast,
der wieder weiter geht.

Wer kann dich halten, Gott?" [68]

Eine weitere durchgehende Metapher für den Gott des "Stunden-Buchs" ist die der Armut, die auch im Titel des "Buches von der Armut und vom Tode" steht und im mystischen Kontext die geistliche Armut meint [69]; Rilke hat diese Bedeutung in Thomas' von Kempen "De imitatione Christi", wo sie gewissermaßen zum Leitgedanken wird, aber natürlich auch in seiner großen Identifikationsfigur Franz von Assisi, dem "poverello", kennengelernt. Dieser findet ja auch als "der Armut großer Abendstern" [70] Eingang in das "Stunden-Buch". Die permanente Beschwörung von Schweigen und Stille [71] unterstreicht die Intention der göttlichen Dunkelheit und Armut - Schweigen, Dunkel und Armut sind in ihrer Negativität auf eine positive Erfahrung gerichtet: "Ich glaube an Alles noch nie Gesagte" [72], "weil meine Tiefen niegebrauchter/rauschender Worte mächtig sind"[73]. Gegenwärtiges Schweigen steht in der Erwartung künftigen Redens, denn:

"Bei Tag bist du das Hörensagen,
das flüsternd um die Vielen fließt;
die Stille nach dem Stundenschlagen,
welche sich langsam wieder schließt." [74]

Und:

"Ich bin die Ruhe zwischen zweien Tönen,
die sich nur schlecht aneinander gewöhnen:
denn der Ton Tod will sich erhöhen -

Aber im dunklen Intervall versöhnen
sich beide zitternd.
Und das Lied bleibt schön." [75]

Während im ersten Fall die Verse Gott meinen, spricht im zweiten Beispiel das "Stunden-Buch"-Ich von sich, und diese Strukturanalogie verweist auf die mystische Einheit von Subjekt und Gott, der als Bedingung der Töne, des Redens gedacht wird, das an sich, d.h. ohne diesen 'Grund' nichtig, tot, ist.

Wie bereits erörtert [76], stellt die Vater-Sohn-Konstellation in der Mystik ein bevorzugtes Reflexionsmedium für das Bezugsverhältnis von Identität und Differenz dar. Die auseinandergelegten Perspektiven des einen Seins bieten zahlreiche Möglichkeiten der Reflexion; der unvermittelte Perspektivenwechsel stellt das an sich nicht kommunizierbare Paradox der unähnlichen Ähnlichkeit dar. In Rilkes "Stunden-Buch" findet ein signifikanter Austausch der Positionen statt:

"Du Ewiger...
Ich liebe dich wie einen lieben Sohn,
der mich einmal verlassen hat als Kind,
...
Ich bin zurückgeblieben wie ein Greis,
der seinen großen Sohn nichtmehr versteht
...
ich wünsche manchmal dich in mich zurück,
in dieses Dunkel, das dich großgenährt.
...
Ich bin der Vater; doch der Sohn ist mehr,
ist alles, was der Vater war, und der,
der er nicht wurde, wird in jenem groß
..." [77]

Der Sohn wird zum Vater, der Vater wird zum Sohn. Die Umkehrung des göttlich-menschlichen Vater-Sohn-Verhältnisses weist die Rolle des Schöpfers, die schöpferische Rolle dem Menschen zu, der im "Stunden-Buch" ja als Künstler auftritt. Dieser Mensch als Künstler schafft seinen Gott; Rilke benützt für diesen Gedanken die alte mystische Vorstellung der Abhängigkeit Gottes vom Menschen [78], die von der Forschung häufig einfach als Umkehrung der christlichen Lehre qualifiziert wird [79]. Was sich bei Angelus Silesius in der bekannten Formel ausdrückt:

"Ich weiß daß ohne mich GOtt nicht ein Nun kann leben/
Werd' ich zu nicht Er muß vor Noth den Geist auffgeben." [80],

liest sich bei Rilke folgendermaßen:

"Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?
Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?)
Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?)
Bin dein Gewand und dein Gewerbe,
mit mir verlierst du deinen Sinn." [81]

Doch sieht der Künstler-Mensch mit einem gewissen Wohlwollen die Ablösung seines Gottes von ihm, denn der Sohn, der weggeht, "ist alles, was der Vater war" - und mehr: "der,/der er nicht wurde," heißt es, "wird in jenem groß". Dieses Gottesbild repräsentiert also das ideale Selbstbild des "Stunden-Buch"-Mönchs; das Ideal besteht in der Verselbständigung, der Befreiung aus der väterlichen Ich-Gewalt, d.h. in der Fülle unbekannter, unerwarteter Möglichkeiten. Einheit und Differenz verwirklichen sich hier in neuer, aber alter mystischer Weise: Je mehr sich der Sohn vom Vater entfernt, je weniger dieser seinen Sohn versteht, umso größer wird er ihm, umso mehr Gott ist er, umso größer ist die neue, ideelle Einheit zwischen Mensch-Vater und Gott-Sohn: Ähnlichkeit bei desto größerer Unähnlichkeit. Während sich der Mensch nach traditioneller Vorstellung als Sohn Gottes versteht, der von Gott ausgeht und wieder zu ihm eingeht, sich also als den beweglichen Part gegenüber einer festen, vorgegebenen Position begreift, wird bei Rilke Gott zum offenen, noch zu gewinnenden Horizont, über den sich die Identität des Subjekts konstituiert. Vater und Sohn, Gott und Mensch, sind aufeinander bezogen und abhängig voneinander, daher ist Gott Vater und Sohn des Menschen und der Mensch Vater und Sohn Gottes auf der Grundlage der in der Erfahrung immer neu einzuholenden mystischen Identität zwischen Gott und Mensch. Dazu noch einmal Scheffler:

"Ich bin Gottes Kind und Sohn/Er wider ist mein Kind:
Wie gehet es doch zu daß beide beides sind!" [82]

Gertrud Höhler spricht von einer schillernden Gottesvorstellung im "Stunden-Buch" [83], und auch der Rilke zeitgenössischen Literaturkritik scheint das "Stunden-Buch" Zuordnungsschwierigkeiten bereitet zu haben. Während Wilhelm von Scholz, selber ein Mystik-

kenner, feststellt: "Die Mystik des Rilkeschen Buches ist innerlich entdogmatisiert" [84], bleibt Hans Ehrenberg nur der Protest:

"Mystik und Glaube gelten im theologischen Sprachgebrauch der Gegenwart weitverbreitet als gleichwertig, wohl gar als gleichartig. Man liebt es, auch bei Nichtmystikern wie Paulus nach mystischen Bestandteilen zu fahnden; sonst wären sie unmodern!... Die Gegenbehauptung laute: Mystik ist das Kleid, mit dem der Unglaube seine Blöße zu decken sucht!... In Rilkes Stundenbuch haben wir Dokumente einer extrem mystischen Mystik vor uns; in ihm besitzen wir sozusagen ein idealtypisches Beispiel chemisch reiner Mystik." [85]

Diese Eindrücke - schillernde Gottesvorstellung, innerliche Entdogmatisierung, Unglaube - registrieren bereits die Verschiebung des Geltungsbereichs der Rilkeschen "Mystik" zum Ästhetischen, wie sie "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" vorführen.

2 *Mystik im "Malte": Motive, Bilder, Strukturen*

Die Forschung hat dem Mystikproblem in den "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" bisher keine Beachtung geschenkt, da die mystischen Elemente in diesem Text nicht ebenso deutlich sind wie im "Stunden-Buch". Außerdem fügen sie sich nicht ohne weiteres zu einer stimmigen Sinndeutung. Statt dessen schiebt sich zunächst einmal das reiche und interpretatorisch noch längst nicht ausgewertete "Material" in den Vordergrund, das Rilke aus den verschiedensten Quellen der Kultur- und Geistesgeschichte, der persönlichen Erfahrung und nicht zuletzt seiner Imagination in den "Malte" hat einfließen lassen. Den Aussagewert dieser materialen Ebene in bezug auf die Frage der Mystik herauszuarbeiten, ist das Ziel dieses Abschnitts, während die eigentliche Interpretation erst im 4. Abschnitt geleistet wird. Gerade auch die verborgenen Chiffren haben Anteil an der bereits erwähnten [86] geradezu existentiellen Bedeutung, die Rilke nachträglich den "Aufzeichnungen" attestierte. 1910, also unmittelbar nach Abschluß des "Malte", schreibt er an Marie von Thurn und Taxis:

"Da fühl ich mich nun recht aus meiner Arbeit schwerem Paradies ausgetrieben, seit ich von Paris fort bin und nicht weiß wohin... Als ich mitten in den 'Aufzeichnungen' stand, dachte ich oft, daß ich hernach keine Bücher mehr machen würde, sondern ich würde etwas Einfaches und Gleichmäßiges thun und mich im Übrigen nach innen ziehen." [87]

Auch Judith Ryan weist darauf hin, daß das Verhältnis eines Autors zu seinem Werk kaum problematischer sein könne als das Rilkes zu Malte Laurids Brigge, dem alter ego seines Autors [88]. Die zitierte Briefstelle indes zeigt, wie weit die Identifikation geht: Rilke entwirft das religiöse Bild einer Vertreibung aus dem Paradies, dem, wenngleich schweren, Paradies der Arbeit am "Malte". Der Gedanke, nach den "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" nichts mehr zu schreiben, mag er nun echt sein oder nachträgliche Stilisierung, nimmt die Attitüde des asketischen Heiligen an, der dem Ideal der Einfachheit, der Demut und der Innerlichkeit verpflichtet ist. Dabei mag die bei Rilke immer wieder wirksam werdende Imago des heiligen Franz von Assisi Pate gestanden haben.

Wenn Veronika Merz behauptet, das Grundproblem des "Malte" sei ein religiöses und das Verhältnis von Kunst und Künstler im Roman nur ein dienendes [89], sei hier vorweg die Gegenthese formuliert: Religiöse Problematik und Kunstproblematik lassen sich bei Rilke nicht voneinander trennen; der Akzent liegt allerdings auf dem Kunstproblem als dem Rilke unmittelbarerem, das aber dezidiert religiöse Dimensionen annimmt. Säkularisierungs- und Sakralisierungsbewegung überkreuzen sich.

Durch Maltes Aufzeichnungen "geistern" - im wahrsten Wortsinne - merkwürdige Figuren: Zur Tischgesellschaft auf Urnekloster gehört ein Oheim, der in einem Malte unbekanntem Raum des Schlosses "alchemistische Versuche" macht und sich mit Leichen einschließt, die er "auf eine geheimnisvolle Art", wie es heißt, behandelt, so daß sie nicht der Verwesung anheimfallen, d.h. er rettet Angehörige einer vergangenen Zeit in die Gegenwart hinüber [90]. Es gibt noch einen weiteren Alchimisten im "Malte": Graf Brahe erzählt vom Marquis von Belmare und seiner wunderbaren Erzählgabe:

"Die Bücher sind leer', schrie der Graf mit einer wütenden Gebärde nach den Wänden hin, 'das Blut, darauf kommt es an, da muß man drin lesen können. Er hatte wunderliche Geschichten drin und merkwürdige Abbildungen, dieser Belmare; er konnte aufschlagen, wo er wollte, da war immer was beschrieben; keine Seite in seinem Blut war überschlagen worden. Und wenn er sich einschloß von Zeit zu Zeit und allein drin blätterte, dann kam er zu den Stellen über das Goldmachen und über die Steine und über die Farben.'" (848)

Das Goldmachen, die alchemistische Kunst der Verwandlung, die wie beim Oheim hinter verschlossener Tür geschieht - ein Hinweis auf Rilkes lebenslanges Bedürfnis, sich abzuschließen -, wird hier in einen Zusammenhang mit dem Erzählen gebracht. Der Körper des

Erzählers wird zum Buch, dem Buch damit der Anspruch körperhafter Unmittelbarkeit beigemessen. Gleichmaßen absonderlich ist die Gestalt Mathilde Brahes, die bei Tisch dem Oheim gegenüber sitzt: Sie korrespondiert mit einem österreichischen Spiritisten, ohne dessen Zustimmung und Segen sie nichts unternimmt (731). In dieser Umgebung, in der Tote konserviert und zitiert werden, darf eine richtige Erscheinung nicht fehlen: Mehrmals tritt Christine Brahe auf, die vor langer Zeit im Kindbett gestorben ist, eine derjenigen, "welche eigentlich nicht kommen dürften, die Unerklärlichen" (952), auch sie eine aus einer anderen Zeit in die Gegenwart Hineinreichende. Ebenfalls Aufmerksamkeit verdient Sten, der Kammerdiener des Grafen Brahe, dessen Familie "seit je Umgang mit Geistern gehabt" (847) hat und der Swedenborg, den Mystiker und Theosophen des 18. Jahrhunderts, liest. Malte vergleicht ihn einem lichtblinden Nachtvogel mit großen, runden Augen (846f.): "... das andere Ende seines Blicks kam hinter jeden zu liegen, den er damit ansah" (847). Niemand wagt es, sein Zimmer zu betreten - auch hier wieder das Motiv des Sichabschließens -, "weil es hieß, daß er zitiere" (847). Die Tätigkeit des Zitierens verweist nicht nur auf den Umgang mit Geistern, sondern ebenso auf den mit einer literarischen Tradition, wie ihn der Text des "Malte" dokumentiert. Weiter ist da noch Julie Reventlow, von der Graf Brahe schreiben will; "das war eine Heilige", sagt er, und "Sie hatte die Stigmata" (851). Allenthalben wird die Mystifizierung der Mutter deutlich, etwa wenn es heißt, ihre "Hand war ganz ohne Gewicht, und sie küßte sich fast wie das elfenbeinerne Kreuzifix, das man mir abends vor dem Einschlafen reichte" (788). Die Mutter, "die nie an sich halten konnte" (822),

"war so wenig gemacht, ein großes Haus zu übersehen, ihr fehlte völlig die Einteilung der Dinge in nebensächliche und wichtige. Alles, wovon man ihr sprach, schien ihr immer das Ganze zu sein, und sie vergaß darüber das andere, das doch auch noch da war." (819)

Die Auflösung von Ordnungen und Hierarchien stellt die Voraussetzung dar für einen neuen Blick auf die Dinge und deren unendliche Kombinationsmöglichkeit in mystischer Allbezogenheit. Gerade diese universale Bezüglichkeit vermittelt den Eindruck mütterlicher Nähe, während der Vater bei Rilke, auch im "Malte" (798), immer der Ferne, der Distanzierte ist: "... es gibt ein Väterliches, Fernes" [91], so daß man die These wagen kann, die Mutter vertrete bei Rilke den Aspekt der Ähnlichkeit, der Nähe, der Vater den der Unähnlichkeit,

der Ferne. Maltes Mutter stirbt nicht mit ihrem Tod, sie lebt weiter in der Gestalt Abelones, ihrer Schwester: "Es war in dem Jahr nach Mamans Tode, daß ich Abelone zuerst bemerkte" (824). Man sieht die unmittelbare Ablösung. Von Anfang an wird Abelone vom Erzähler Malte mit einer sakralen Aura umgeben:

"Übrigens hatte Abelone ein Gutes: sie sang. Das heißt, es gab Zeiten, wo sie sang. Es war eine starke, unbeirrbar Musik in ihr. Wenn es wahr ist, daß die Engel männlich sind, so kann man wohl sagen, daß etwas Männliches in ihrer Stimme war: eine strahlende, himmlische Männlichkeit. Ich, der ich schon als Kind der Musik gegenüber so mißtrauisch war (nicht, weil sie mich stärker als alles forthob aus mir, sondern, weil ich gemerkt hatte, daß sie mich nicht wieder dort ablegte, wo sie mich gefunden hatte, sondern tiefer, irgendwo ganz ins Unfertige hinein), ich ertrug diese Musik, auf der man aufrecht aufwärtssteigen konnte, höher und höher, bis man meinte, dies müßte ungefähr schon der Himmel sein seit einer Weile. Ich ahnte nicht, daß Abelone mir noch andere Himmel öffnen sollte." (824f.)

Abelone, die also auch Künstlerin ist, wird einem Engel verglichen, der mit seiner Kunst, der Musik, in den Himmel führen kann, wobei der Kunst ekstatische ("weil sie mich... forthob aus mir") und anagogische ("aufrecht aufwärtssteigen") Funktion zukommt. Der aufsteigenden Bewegung korrespondiert eine in die Tiefen des Ichs hinabführende, die permanente Identitäten zerstört ("tiefer... ins Unfertige hinein"). Abelone ist unverheiratet, aber doch liebt sie "Einen" (826), der allerdings nicht "da" ist und es nie war (825). Sie präfiguriert den Typus der unendlich, intransitiv Liebenden. Der Typus zieht sich in den verschiedensten Variationen durch den Roman; die Anrede "Mädchen in meiner Heimat" (927) legt diesen Mädchengestalten das Attribut der Heimatlichkeit, der Nähe, bei, das auf der Grundlage psychologischer Mystikdeutungen Ausdruck infantiler Regression ist. Diese Mädchen sind kunstbesessen, Künstlerinnen, die von zu Hause, ihrer alten, inhaltslos gewordenen Heimat, weggegangen sind (830). Da ist auch das Beispiel der Dichterin Sappho, die ihre Schülerinnen die objektfreie Liebe lehrt: sie singt ihnen

"ihr Brautlied; erhöhte ihnen die Hochzeit, übertrieb ihnen den nahen Gemahl, damit sie sich zusammennähmen für ihn wie für einen Gott und auch noch seine Herrlichkeit überstünden." (931)

Hier klingt das Motiv der mystischen Hochzeit und der Seelenbraut-schaft an: Rilkes Frauengestalten sind dem Vorbild der Maria nachgeschaffen, die in der typologischen Schriftauslegung der Mystik als Urtypus der gläubigen Seele gedeutet wird, in die Gott seinen Sohn

gebietet [92]. Die sakrale Bedeutungsschicht bleibt dabei immer präsent, auch und gerade bei der Betrachtung der Teppiche der Dame à la Licorne, die Malte der abwesenden Abelone deutet. Auch wenn Rilke selbst das Einhorn nicht als Christusparallele sehen will und es auf den Sinnhorizont der Jungfräulichkeit einschränkt [93], bleibt dem Bild, über das Rilke nicht verfügt, diese Bedeutung erhalten: Wie es im "Physiologus" heißt, läßt sich das Einhorn nur von einer Jungfrau einfangen, der es in den Schoß springt, und dieses Einhorn bedeutet Christus, der in den Schoß einer Jungfrau gekommen ist [94]. Die erotische Wahrnehmung Abelones imaginiert Malte in die Christusposition.

Von Engeln ist die Rede (923, 937), und immer wieder treten Heilige auf (774, 775, 878f., 898f.). Es wird erzählt vom heiligen Jean de Dieu, dem Gründer des Ordens der Barmherzigen Brüder (863), dem Mystiker und Kanzler Jean Gerson, von den Mönchen von St. Denis, von Johannes XXII. (906, 917, 912ff.). Von letzterem berichtet Malte, wie er in einer leidenschaftlichen Predigt verkündete, "daß es vor dem jüngsten Gericht keine ganze Seligkeit gäbe, nirgends, auch unter den Seligen nicht" (915), und wie er unter dem Druck der Öffentlichkeit diese Ansicht widerrufen mußte. Die Möglichkeit der visio beatifica, der Erfahrung der "seelische[n] Sinnlichkeiten" des Himmels (914), bleibt - wider besseres Wissen - der Sinnhorizont der menschlichen Existenz und des Rilkeschen Textes.

Malte hat zwei Großväter. Der eine, Kammerherr Christoph Detlev Brigge, ist groß, zornig und verfügt über ein "Übermaß an Stolz, Willen und Herrenkraft" (720); mit ihm und seinem Gedanken vom 'eigenen Tod' verbindet sich das Individualitätsprinzip [95]. Damit entspricht er auch dem von Erich Simenauer konstatierten, bei Rilke durchgängig feststellbaren Vaterbild - nicht umsonst ist der Kammerherr auch der Vater von Maltes Vater, ein Übervater sozusagen. Solche Vaterfiguren hat Rilke selbst in Tolstoj, Rodin, Cézanne gesehen und verehrt; diese Verehrung nimmt religiöse Züge an, wie er denn auch, so Simenauer, entsprechend einem archaisch-primitiven Verhältnis zur Gottheit die Vaterimago auf Gott-Vater projiziert [96]. Äußerungen Rilkes über Rodin sind ein sprechendes Zeugnis der übereinandergelagerten Vater-, Künstler- und Gottesimages:

"... et que la très bonne Nouvelle de votre existence, c'est l'Evangile, avec lequel nos jours touchent à l'éternité." [97]

"... und wie ein thronender östlicher Gott, nur bewegt innerhalb seines erhabenen Ruhens und Geruhens..." [98]

"... votre oeuvre, qui m'est devenue une communion de laquelle je reviens jeune et juste, éclairé de l'intérieur par la hostie de votre beauté..." [99]

Die verdrängte Übermächtigkeit der Vaterimago hat nach Einschätzung Simenauers die entscheidende Rolle in Rilkes Leben gespielt [100]. Diesen Groß-Vater Brigge läßt Malte allerdings gleich zu Beginn des Romans sterben (720), um wenig später den anderen Großvater einzuführen, Graf Brahe, den Vater der Mutter bezeichnenderweise, der ihn denn auch die "Aufzeichnungen" hindurch begleitet. Er nimmt in seinem mächtigen Lehnstuhl nur einen geringen Raum ein, auch er ist herrisch, doch gehören die Titel "Exzellenz", "Hofmarschall", "General" seiner Vergangenheit an, und Malte hat das Gefühl,

"daß diese Benennungen kaum mehr verständlich waren. Mir schien es überhaupt, als ob an seiner in gewissen Momenten so scharfen und doch immer wieder aufgelösten Persönlichkeit kein bestimmter Name haften könne." (733)

Hier vollzieht sich die Ablösung des personalen, fest positionierten Gottes durch ein anderes Gottesbild [101], dessen qualitative und funktionale Bestimmung in das Zentrum des eigentlichen Mystikproblems bei Rilke führt. Dieser Großvater Brahe hat z.B. die Eigenart, Zeitfolgen nicht zu beachten, Vergangenheit und Zukunft sind ihm gleichermaßen gegenwärtig wie die Gegenwart selbst (735).

Die Brisanz der Gottesfrage wird im "Malte" allenthalben deutlich, etwa wenn Malte bezweifelt, ob Gott etwas Gemeinsames sein könne (728, 922), und klagt:

"Wenn man hätte fromm sein können, herzhaft fromm im gleichen Tempo mit den andern. Aber das nahm sich so unsinnig aus, das gemeinsam zu versuchen. Der Weg ist irgendwie enger geworden: Familien können nicht mehr zu Gott." (831)

"Wir aber, die wir uns Gott vorgenommen haben..." (926), sagt er und berichtet von seinen Erfahrungen:

"Ziemlich in Ruhe gelassen, machte ich frühzeitig eine Reihe von Entwicklungen durch, die ich erst viel später in einer Zeit der Verzweiflung auf Gott bezog, und zwar mit solcher Heftigkeit, daß er sich bildete und zersprang, fast in demselben Augenblick. Es ist klar, daß ich ganz von vorn anfangen mußte hernach." (810)

Die Struktur des 'Sichbildens und Zerspringens' - auch die Persönlichkeit des Großvaters ist scharf und doch immer wieder aufgelöst! - ist konstitutiv für Maltes Gottesbegriff; sie wiederholt sich beispielsweise in dem Abschnitt, in dem Malte von einer blitzartigen Gotteserfahrung berichtet - "Mein Gott, fiel es mir mit Ungestüm ein, so bist du also" (903) -, wo es heißt: "Der Gedanke an irgendeine Pietà trat vor und ab" (900). Die überlieferten *Gottesbilder* (sich "bilden", Pietà) stellen sich wie von selbst ein, werden aber sofort wieder aufgelöst; dieser Vorgang kommt einer mystischen Qualifikation Gottes gleich. Die Perseveranz der Bilder drückt sich in den "Aufzeichnungen" auch in sprachlichen Versatzstücken aus, etwa in den Floskeln "mein Gott" oder "weiß Gott", die geradezu inflatorisch auftreten (z.B. 747, 813, 861, 881, 891, 892, 896, 903, 920, 936, 939, 945, 972, 974). Dabei bleibt offen, ob in diesen Fällen tatsächlich Gott gemeint oder eben doch nur eine Floskel unterlaufen ist. Rilke jedenfalls letzteres zu unterstellen, geht kaum an, da er sehr bewußt mit der Sprache umging und z.B. das Grimmsche Wörterbuch studierte, um den Wörtern noch das letzte an Bedeutung abzugewinnen [102]. D.h. das überkommene Gottesbild bleibt bestimmend, auch wenn es immer wieder aufgelöst wird und seine inhaltliche Besetzung überwunden zu sein scheint.

Daß der Inhalt von der Struktur eingeholt wird, sucht Malte durch die Beschwörung von Gottes Abstand zu vermeiden. Deshalb haben die großen Liebenden - er nennt Sappho, Byblis, Marianna Alcoforado, Heloise, Gaspara Stampa, die Gräfin von Die, Clara d'Anduze, Louise Labbé, Marceline Desbordes, Elisa Mercoeur, Charlotte Haydée, Julie Lespinasse, Marie-Anne de Clermont, lauter schreibende Frauen also - vor sich nur Gott (924f.), aber sie haben ihn *vor* sich. "Wir aber, die wir uns Gott vorgenommen haben, wir können nicht fertig werden. Wir rücken unsere Natur hinaus, wir brauchen noch Zeit" (926). So wartet auch der Sohn aus Rilkes Legende vom verlorenen Sohn noch auf Gott, den Vater, der ihn lieben soll - "Der aber wollte noch nicht" (946).

Die beschriebenen Figuren sind auf Malte bezogen und Reflex seiner doppelschichtigen, nur in der Dynamik des mystischen Prozesses harmonisierbaren Gottesvorstellung, die erst aufgrund der umfassenden Veränderung möglich ist, welche in Malte vorgeht und ihn ein bislang unbekanntes Inneres entdecken läßt (710f.). Die Voraussetzung

bildet Maltes Erkenntnis, ein Nichts (726), dieser Veränderung also ausgeliefert zu sein.

Weitere "mystische Indikatoren" sind die Schauplätze des "Malte"-Romans: Die Pariser Elendsszenen spielen in der rue Saint-Jacques, im Hôpital militaire Val-de-grâce, an der Ecke rue Notre-Dames-des-Champs, im Hospital Hôtel-Dieu, in Gottes Hôtel, wie Malte übersetzt (709, 712f.) - eine unausgesprochene Frage nach Gott bei der Wahrnehmung der elenden Wirklichkeit. Im "Stunden-Buch" stehen Armut und Elend der Städte ja für die Nähe Gottes. Es gibt eine Dame Legrand aus der rue des Martyrs (713), die "Turmaufsätze von Saint-Sulpice" bilden die Kulisse von Maltes Gotteserlebnis (902), Karl VI. residiert im Hôtel von Saint-Pol (908), die Mysterien finden in der rue Saint-Denis, im Saal des Dreifaltigkeitshospitals (912, 919f.), statt. Malte widerfährt eine "Klarheit auf dem Boulevard des Capucines" (951), etc.

Die mystische Bildersprache entwirft, wie im folgenden zu zeigen sein wird, ein dezidiert poetologisches Programm.

3 Maltes Aufzeichnungen: Ein Buch über das Schreiben

a) Die Präsenz der Bilder

Der Ich-Erzähler beginnt die Schilderung seiner Pariser Eindrücke mit den Worten: "Ich habe gesehen: ..." (709), es folgt die eindringliche Wiedergabe der Großstadtwahrnehmungen. Wenig darauf erklärt Malte:

"Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht." (710f.)

Und wie zur Bekräftigung im nächsten Abschnitt: "Habe ich es schon gesagt? Ich lerne sehen" (711). Die eigentümliche Verfaßtheit von Maltes Sehen wird hier schon deutlich: Die Wahrnehmung der Außenwelt ist eng verbunden, wenn nicht gar identisch mit einer neuen Art von Selbsterkenntnis, mit der Erfahrung des eigenen, bislang nichtgekannten Ichs. Obwohl auch andere Sinneswahrnehmungen Maltes an den "Aufzeichnungen" schreiben - so spricht er gleich zu

Beginn auch von dem, was er riecht und hört (709) - ist es doch in erster Linie der Augen-Sinn, der die Vermittlung zwischen dem Subjekt Malte und der Objektwelt leisten soll und sich mithin als Medium der Sinnkonstitution im "Malte" darstellt. In der Interpretation der Teppiche der Dame à la Licorne erhält daher auch die Darstellung des Sehens gegenüber der tatsächlichen Folge eine hervorgehobene Position [103]. Das "Personal" des Romans wird entsprechend durch die Augen charakterisiert: Mathilde Brahes "Augen flossen beständig über" (731), von den "schönen dunkelbraunen Augen" des kleinen Erik "war nur das eine beweglich. Es blickte manchmal ruhig und traurig zu mir herüber" (732). Die Fortgeworfenen, zu denen Malte nicht gehören will, "zwickern mit den Augen" (742) und behalten ihn "im Auge, immer im Auge, immer in diesem umgerührten, zusammengeflossenen Auge" (748). Im Hospital sieht Malte Menschen mit "herausgedrängten Augen, die ohne Ausdruck waren" (759) und "Verbände, die den ganzen Kopf Schichte um Schichte umzogen, bis nur noch ein einziges Auge da war, das niemandem mehr gehörte" (759f.). Als kleiner Junge stößt Malte mit einem Mann zusammen, der "schreckliche[n] Augen" (916) hat, und findet sich von den Augen der Mitmenschen taxiert (857); später hat er einen Zimmernachbarn, dem sich das Augenlid "eigenmächtig über sein rechtes Auge senkte und schloß, während er las" (873). Die Versuchung des Heiligen, berichtet Malte, geht über die Augen (879). Zu Maltes aufwühlendsten Pariserlebnissen gehört der blinde Blumenkohlverkäufer ("Das habe ich gesehen. Gesehen" [748]), und schließlich vollzieht sich auch Maltes Gotteserlebnis an einem Blinden, an dem blinden Zeitungsverkäufer nämlich (899ff.). Vor dem Hintergrund des mystischen *μῦθος*, "die Augen schließen", wird ein Sehen thematisiert, das, ausgehend von überfließenden, unbeweglichen, herausgedrängten, ausdruckslosen, niemandem zugehörigen, sich schließenden, ja nichtsehenden Augen, kein Bild mehr zu fixieren vermag und jede vermittelnde Instanz zwischen Außen und Innen ausschaltet.

Die doppelte Qualität von Maltes Sehen wird reflektiert an den zahlreichen Bildern, Bildbeschreibungen und Wahrnehmungen, aus denen sich die "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" zusammensetzen, etwa wenn Malte notiert:

"Das Nächste schon hat Töne der Ferne, ist weggenommen und nur gezeigt, nicht hergereicht; und was Beziehung zur Weite hat: der Fluß, die Brücken, die langen Straßen und die Plätze, die sich verschwenden, das hat diese Weite eingenommen hinter sich, ist auf

ihr gemalt wie auf Seide. Es ist nicht zu sagen, was dann ein lichtgrüner Wagen sein kann auf dem Pont-neuf oder irgendein Rot, das nicht zu halten ist, oder auch nur ein Plakat an der Feuermauer einer perlgrauen Häusergruppe. Alles ist vereinfacht, auf einige richtige, helle plans gebracht wie das Gesicht in einem Manetschen Bildnis." (722f.) [104]

Die Ferne des Nahen, die Unähnlichkeit des Ähnlichen arbeiten an der Verflüchtigung und Auflösung der vertrauten Bedeutungsbeziehungen, des einmal ins Bild Gefaßten. Dieselbe Bewegung bringt ein anderes, nach den Fresken im Pantheon beschriebenes Bild zum Ausdruck:

"... weil ich die Heilige gesehen habe im Pantheon, die einsame, heilige Frau und das Dach und die Tür und drin die Lampe mit dem bescheidenen Lichtkreis und drüben die schlafende Stadt und den Fluß und die Ferne im Mondschein. Die Heilige wacht über der schlafenden Stadt. Ich habe geweint. Ich habe geweint, weil das alles auf einmal so unerwartet da war. Ich habe davor geweint, ich wußte mir nicht zu helfen." (774)

Hier - bezeichnenderweise handelt es sich um das Bild einer Heiligen - ist es die Präsenz der Ferne, die Malte überwältigt. Den fernen Erik vergegenwärtigt sich Malte in der Erinnerung an ein Bild, das von dem schon als Knaben Verstorbenen angefertigt wurde (818), genauso wie er früher auf Urnekloster die Bilder der Verstorbenen in der Familiengalerie entlanggegangen ist (813ff.). In dieser Galerie ist das Bild der Wiedergängerin Christine Brahe "nicht da" (815), und Erik hat festgestellt, daß sie auch kein Spiegelbild hat, was er folgendermaßen erklärt:

"Man ist entweder drin [im Spiegel]..., dann ist man nicht hier; oder wenn man hier ist, kann man nicht drin sein." (817)

Bilder also, heißt das, *spiegeln* eine Präsenz vor, die in Wirklichkeit nicht ist, während die wirkliche Präsenz, die Christine Brahe im Gegensatz zu den lebenden Personen attestiert wird, sich dem Bild entzieht. In dieser Perspektive läßt sich auch die Verkleidungsszene vor dem Spiegel interpretieren: Malte tritt heraus aus dem "gemeinsamen Leben", "wo jeder im Gefühl unterstützt sein wollte, bei Bekanntem zu sein, und wo man sich so vorsichtig im Verständlichen vertruht... ein Drittes war ausgeschlossen" (801). Er bekundet hiermit seine Neigung zur mystischen Sphäre, in der ein Drittes gilt (*tertium datur*) und die auf der Loslösung von Bekanntem und Verständlichem gründet. In der Einsamkeit aber

"konnte es doch geschehen, daß man diese vereinbarte, im ganzen harmlose Welt unversehens überschritt und unter Verhältnisse geriet, die völlig verschieden waren und gar nicht abzusehen." (802)

Die Szene vor dem Spiegel ereignet sich an einem der Tage, an denen Malte "schwer zu finden", "nicht da" ist. Seine Verkleidungskünste begutachtet er vor einem Spiegel: "Ach, wie man zitterte, drin zu sein, und wie hinreißend [!] war es, wenn man es war" (803). Die Selbstsuche findet ihre Bestätigung in der Existenz eines (Spiegel-)Bildes, das, obwohl es sich verselbständigt und zunächst befremdet, schließlich doch akzeptiert wird: Dem Subjekt wird eine Identität von außen diktiert. Die ganze Doppeltheit mystischer Erfahrung verdichtet sich in der Verkleidungsszene, die verschiedene mystische Motive übereinanderschiebt. Die Trachten gewinnen Macht über Malte, schreiben ihm sogar seine Einfälle vor, dabei fühlt er sich allerdings nicht sich selbst entfremdet, sondern seine Selbstsicherheit nimmt nur zu. In einem ihm bislang verschlossen gebliebenen Schrank findet Malte nun zu den bisherigen Trachten, Roben und Uniformen zusätzlich Maskenzeug, dessen "phantastisches Ungefähr" (804) ihm das Blut in die Wangen treibt.

"Was mich aber in eine Art von Rausch versetzte, das waren die geräumigen Mäntel, die Tücher, die Schals, die Schleier, alle diese nachgiebigen, großen, unverwendeten Stoffe, die weich und schmeichelnd waren oder so gleitend, daß man sie kaum zu fassen bekam, oder so leicht, daß sie wie ein Wind an einem vorbeiflogen, oder einfach schwer mit ihrer ganzen Last. In ihnen erst sah ich wirklich freie und unendlich bewegliche Möglichkeiten: eine Sklavin zu sein, die verkauft wird, oder Jeanne d'Arc zu sein oder ein alter König oder ein Zauberer..." (805)

Die distinkte Formen überspielenden Draperien verflüchtigen jedes Bild in die Fülle unendlicher Möglichkeiten: Von der Sklavin bis zum König geht die alle Gegensätze aufhebende Darstellungskunst. Daß Malte völlig vergißt, was er eigentlich vorstellen will (805f.), potenziert nur seine Produktivität. Erst als er im Bewußtsein, das Werk sei abgeschlossen, "voller Würde" (806) vor den Spiegel tritt um zu erfahren, 'was er eigentlich sei' (806), also versucht, das Bild als solches fest-zustellen und sich anzueignen, bricht alles zusammen: "sehr zerbrechliche[n] Gegenstände[n]" (807), die in "tausend winzige Scherben" (807) zerschellen, versinnbildlichen diesen Zusammenbruch. Der Höhepunkt der Verwandlung ist identisch mit dem Absturz; das Bild erstarrt und droht seinen Schöpfer zu erdrücken. Der Spiegel

"diktierte mir ein Bild, nein, eine Wirklichkeit, eine fremde, unbegreifliche monströse Wirklichkeit, mit der ich durchtränkt wurde gegen meinen Willen: denn jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel. Ich starrete diesen großen, schrecklichen Unbekannten vor mir an, und es schien mir ungeheuerlich, mit ihm allein zu sein. Aber in demselben Moment, da ich dies dachte, geschah das Äußerste: ich verlor allen Sinn, ich fiel einfach aus. Eine Sekunde lang hatte ich eine unbeschreibliche, wehe und vergebliche Sehnsucht nach mir, dann war nur noch er: es war nichts außer ihm." (808)

Wesentliche Strukturmerkmale einer unio mystica sind hier verwirklicht: das Überwältigtwerden wider Willen, das Grauensvolle des Alleinseins mit dem Gott, die völlige Auslöschung des Ichs. Malte kann nur noch die Flucht ergreifen und in imitatio einer religiösen Haltung auf die Knie sinken:

"Und endlich kniete ich hin vor ihnen, wie nie ein Mensch gekniet hat; ich kniete und hob meine Hände zu ihnen auf und flehte: 'Herausnehmen, wenn es noch geht, und behalten', aber sie hörten es nicht; ich hatte keine Stimme mehr." (808f.)

Auch dem Mystiker versagt die Rede im Augenblick der unio. Das Bild ist also einerseits Gipfel der produktiven, Präsenz beschwörenden Selbstentrückung, andererseits verhindert es die Erfahrung dieser Präsenz durch den Ausfall des Subjekts. Gleichzeitig wird es zur toten Staffage, wie denn auch Malte am Schluß "dalag wie ein Stück in allen den Tüchern, rein wie ein Stück" (809).

b) Das Universum der Bücher

Malte ist ein junger Dichter. Seine (potentielle) poetische Tätigkeit bringt er in einen expliziten Zusammenhang mit dem Bereich des Sehens und der bildhaften Wahrnehmung:

"Ich glaube, ich müßte anfangen, etwas zu arbeiten, jetzt, da ich sehen lerne." (723)

Oder:

"Ist es möglich, daß man Jahrtausende Zeit gehabt hat, zu schauen, nachzudenken und aufzuzeichnen...?" (726)

Einige der angeführten Beispiele zur Wahrnehmungsproblematik stellen unmittelbare Verbindungen her zu literarischen Reflexionen und Anspielungen. Das von Malte wiedergegebene, ihn an Manet erinnernde Stadtbild z.B. mündet in eine idealisierende Beschreibung der Bouquinisten am Quai:

"Die Bouquinisten am Quai tun ihre Kästen auf, und das frische oder vernutzte Gelb der Bücher, das violette Braun der Bände, das größere Grün der Mappe: alles stimmt, gilt, nimmt teil und bildet eine Vollzähligkeit, in der nichts fehlt." (723)

Das Bildnis der über der schlafenden Stadt wachenden Heiligen ist Teil eines Briefentwurfs, der mit den Worten beginnt:

"Ich versuche es, Dir zu schreiben, obwohl es eigentlich nichts giebt nach einem notwendigen Abschied. Ich versuche es dennoch, ich glaube, ich muß es tun, weil ich die Heilige gesehen habe im Pantheon, die einsame, heilige Frau..." (774)

Anspielungen auf Bücher und Dichter durchziehen die Aufzeichnungen des "Leserich" (895) Malte: Verlaine wird genannt (745), ohne daß der Name fällt, von Francis Jammes gesprochen, dem unter dem Einfluß von Paul Claudel um 1900 zum Katholizismus zurückgekehrten Dichter franziskanischer Frömmigkeit und mystischer Gotteserfahrung - für Malte ein "glücklicher Dichter" (745), gerade "der Dichter..., der ich hätte werden wollen" (745). Malte zitiert Baudelaire (757) und widmet einen ganzen Abschnitt Ibsen, für ihn Beispiel eines Dichters, den sein eigener Ruhm zerstört (Jungen Dichtern empfiehlt Malte daher, einen anderen Namen anzunehmen, "damit Gott dich rufen kann in der Nacht. Und verbirg ihn vor allen" [783].), aber auch Exempel eines, der versucht hat, Außenwelt und Innenwelt bis zum äußersten Extrem, bis zur Identifikation zusammenzuspannen, und im Höhepunkt den Absturz erlebt (785). Maltes Seinsreflexionen präsentieren sich also entschieden im Lichte einer problematischen künstlerisch-poetischen Existenz. Wichtig werden Malte die Briefe Bettines an Goethe, an deren mystische Diktion hier nur erinnert zu werden braucht [105]. Bettine verkörpert den Typus der intransitiv Liebenden, die ja auch alle Dichterinnen sind [106]. Der ursprüngliche Schluß des "Malte" handelt von Tolstoi, einer von Rilkes Gottvaterfiguren. Die Lesenden im Lesesaal der Bibliothèque Nationale erinnern Malte an der Wirklichkeit entrückte Schlafende - er selbst wird ja noch in einen "Leseschlaf" (894) verfallen -: "Ach, wie gut ist es doch, unter lesenden Menschen zu sein" (741). Lesende sind für Malte Entrückte, die Nationalbibliothek Ort der Sicherheit und der Zuflucht gegenüber den Fortgeworfenen; dort ist er ihnen entzogen, als ob er gestorben wäre (744f.). Dasselbe Bild des friedlichen, hinweggehobenen Lesers bietet sich Malte beim Vorbeigehen an

den kleinen Läden der Altwarenhändler, Buchantiquare und Kupferstichverkäufer.

"Nie tritt jemand bei ihnen ein, sie machen offenbar keine Geschäfte. Sieht man aber hinein, so sitzen sie, sitzen und lesen, unbesorgt; sorgen nicht um morgen, ängstigen sich nicht um ein Gelingen..." (747)

Abgeschiedenheit, Gelassenheit, Erfüllung als Kennzeichen einer mystischen Haltung sind in diesem Bild realisiert. Und wenn die Katze dann noch die Bücherreihen entlangstreicht, "als wischte sie die Namen von den Rücken" (747), scheint der Übertritt in die Namen- und Eigenschaftslosigkeit vollzogen. Doch Malte, der sich "krampfhaft ans Lesen" (894) hält und das Gefühl hat, darüber die Wirklichkeit zu versäumen, kann so nicht lesen, nennt sich deshalb einen schlechten Leser (891, 893, 896). Er bleibt hinter seinem eigenen Lese-Ideal zurück. Das Lesen versetzt ihn in Unruhe: Ihm verwirrt sich das Haar, er bekommt glühende Ohren und kalte Hände. Erst Abelone zeigt ihm an den Briefen Bettines im sommerlichen Garten das richtige, gesangartige Lesen; die Szene stellt zugleich die Versöhnung zwischen Malte und Abelone dar und ist nach traditionellen Vorstellungen vom himmlischen Garten als dem wiederhergestellten Paradies der *Schöpfungsgeschichte* gearbeitet. Mit dem paradiesischen Garten verknüpft sich das hochzeitliche Motiv [107] ("Ich interessierte mich dafür, weshalb Abelone nicht geheiratet hatte" [825].); das dazugehörige weiße, himmlische Gewand findet sich in Abelonens "lichte[m] Kleid" (896) wieder. Malte "est un lecteur pur..., qui lit, non pas pour apprendre, mais pour être" [108], so bringt Lucques den ontologischen Stellenwert, den das Lesen für Malte hat, auf eine Formel.

Den zahlreichen Büchern im "Malte" kommt eine geheimnisvoll-magische Bedeutung zu. Da ist einmal das kleine, grüne Buch aus der Kindheit, das Malte erinnert: Durch und durch "voller Bezug" und mit einer "Titelseite, die man für geheimnisvoll hielt" (881) und wider Erwarten ohne Bilder, "man mußte... zugeben, daß auch das in der Ordnung sei" (881). Dafür enthält dieses Buch, das sich immer an derselben Stelle aufschlägt, die Geschichten, die Malte erzählt: das Ende des Grischa Otreprow z.B. und Karls des Kühnen Untergang. Später ist es Bettine von Arnims "Goethes Briefwechsel mit einem Kinde", der Malte so wichtig wird, daß sich ihm das Buch, von dem er sich nicht trennt, an den Stellen aufschlägt, die er gerade meint (897). Auch das Buch, das Karl VI. in den Händen hält, "Der Weg des

langen Lernens" der Christine de Pisan, schlägt "sich ihm immer an den einfachsten Stellen auf" (910). Bücher erscheinen als Spiegel des Lesers, der in ihnen findet, was er sucht. Das Motiv des Buches, das sich an einer für den Leser bestimmenden Stelle aufschlägt, mag Rilke den "Confessiones" des Augustin entnommen haben (8. Buch: "tolle, lege"). Da Malte den Büchern aber nichts Eigenes entgegenzusetzen hat, sondern nur auf der Suche ist, wird er als lesendes Subjekt zum Spiegel seiner Bücher. Daß Malte selbst aus einem Buch (im Buch) kommt, mithin als fiktionale Gestalt die Fiktion selbst darstellt, wird in der ersten Fassung des Eingangß, in der ein Ich-Erzähler von Malte berichtet, deutlich:

"... mir ist als hätte ich alle jene Begebenheiten... in einem Buche gelesen. Trotzdem, ich weiß, daß es dieses Buch nicht giebt, und darum soll es in diesen einsamen Tagen geschrieben werden." (949f.)

Zu seinem imaginierten Dichterglück wünscht sich Malte:

"Nur ein Buch in gelbliches, elfenbeinfarbiges Leder gebunden mit einem alten blumigen Muster als Vorsatz: dahinein hätte ich geschrieben." (746) [109]

Spätestens hier stellt sich die Frage nach Maltes eigener schriftstellerischer Tätigkeit. Es ist damit offensichtlich nicht zum besten bestellt; Malte resümiert: Er hat eine Studie über Carpaccio geschrieben (wieder gerät die bildhafte Dimension der künstlerischen Produktion ins Blickfeld - Carpaccio hat im übrigen vorwiegend Heiligenlegenden gemalt!), ein schlechtes Drama und Verse. Aber, fährt Malte fort, man dürfe Verse nicht zu früh schreiben, sondern müsse "Sinn und Süßigkeit sammeln ein ganzes Leben lang" (723) [110], der bisherigen eigenen Produktion gehen diese Qualitäten offensichtlich ab. Verse sind nicht, meint Malte weiter, Gefühle, sondern Erfahrungen; diese müßten "Blut werden in uns... namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst" (725), die Erinnerung an sie genügt nicht. Es muß also eine das Nichtpräsente in die Präsenz des Subjekts zusammenfassende unio vollzogen werden. Malte sagt selbst, daß seine Verse anders entstanden und demzufolge keine wirklichen Verse seien. Die sich anschließenden, im Problem der Gemeinsamkeit oder Individualität des Gottesbegriffs gipfelnden Fragen nach der Möglichkeit bisherigen menschlichen Tuns führen Malte zu der Einsicht,

daß er sich wird "hinsetzen müssen und schreiben, Tag und Nacht. ja er wird schreiben müssen, das wird das Ende sein" (728).

Hilfe erwartet sich Malte von einem Gebet; er spricht es nicht, sondern er schreibt es - knieend. Die Pose läßt sich im Sinne einer Identifikation von Beten und Schreiben interpretieren: Maltes Schreiben als Gebet, seine Art zu beten ist schreiben. Das Gebet lautet:

"Mécontent de tous et mécontent de moi, je voudrais bien me racheter et m'enorgueillir un peu dans le silence et la solitude de la nuit. Ames de ceux que j'ai aimés, âmes de ceux que j'ai chantés, fortifiez-moi, soutenez-moi, éloignez de moi le mensonge et les vapeurs corruptrices du monde; et vous, Seigneur mon Dieu! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise." (757)

Stille, Einsamkeit, Verlangen nach Sühne und Wahrheit begründen eine mystische Ausgangssituation, in die die dringende Bitte um die Gnade, schöne Verse schreiben zu können, hineingesprochen wird; mit ihr verbindet sich das Bedürfnis nach der Gewißheit, nicht zu den Fortgeworfenen zu gehören. Dabei sind es nicht Maltes eigene Worte, die er betet, sondern angeeignete:

"Da liegt es vor mir in meiner eigenen Schrift, was ich gebetet habe, Abend für Abend. Ich habe es mir aus den Büchern, in denen ich es fand, abgeschrieben, damit es mir ganz nahe wäre und aus meiner Hand entsprungen wie Eigenes." (756)

Es handelt sich dabei um den letzten Abschnitt des Gedichtes "A une heure du matin" aus den "Petits Poèmes en Prose" von Charles Baudelaire. Die mechanistische Vorstellung des Schreibens sucht, soviel wird hier deutlich, in der Integration des fremden Geschriebenen die Begründung der eigenen Kunst. Dabei kommt dem Materialen des Schreibvorganges, den Büchern, den geschriebenen Buchstaben, konstitutive Funktion zu.

Eng verbunden mit dem Schreibthema im "Malte" ist das Thema 'Erzählen'.

"Daß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein. Ich habe nie jemanden erzählen hören... Der alte Graf Brahe soll es noch gekonnt haben." (844)

Ebenso wie Abelone hat Graf Brahe die Gewohnheit, frühmorgens zu schreiben, sie darf ihm deshalb helfen und hat Zutritt zu dem "im Rufe der Unzugänglichkeit" (845) stehenden Kabinett ihres Vaters, in dem ein Schreibtisch steht, "der ihr wie eine Ebene schien mit Büchern und Schriftstößen als Ortschaften" (846). Die im "Malte" ent-

worfene Landschaft des Schreibens, das poetische Universum, vergegenständlicht sich hier. Graf Brahe diktiert Abelone seine Kindheits-erinnerungen, wie ja auch Malte seine Kindheit "leisten" will (891ff.). Auf die Nähe des Kindheitsthemas zur Mystik haben psychoanalytische Arbeiten aufmerksam gemacht [111]. Graf Brahe diktiert in Anwesenheit seines zitierenden, in jedem Fall Fremdes beschwörenden Kammerdieners Sten [112]. Abelones Mitschrift ist dem Grafen zu langsam; er erzählt mitgerissen, überstürzt und unzusammenhängend. Seine Erzählung berichtet von den Augen des Marquis von Belmare: "Ich aber merkte mir seine Augen... Für diese Augen hätte nichts da sein müssen, die hattens in sich" (848). Und zwar haben diese Augen die Kraft, zeitlich und räumlich Entferntes zur gegenwärtigen Unmittelbarkeit zu bringen; der Marquis ist also eine Allegorie des Erzählens:

"... die [die Augen des Marquis] hätten Venedig hier hereingesehen in dieses Zimmer, daß es da gewesen wäre, wie der Tisch. Ich saß in der Ecke einmal und hörte, wie er meinem Vater von Persien erzählte, manchmal mein ich noch, mir riechen die Hände davon." (848)

Zornig stellt er fest, daß die Bücher leer seien und es nur darauf ankomme, daß man im Blut, das er im folgenden mit einem Buch vergleicht (zu denken ist auch an Maltes Äußerung von den Blut gewordenen Erinnerungen [113]) lesen könne:

"Er hatte wunderliche Geschichten drin und merkwürdige Abbildungen, dieser Belmare; er konnte aufschlagen, wo er wollte, da war immer was beschrieben; keine Seite in seinem Blut war überschlagen worden. Und wenn er sich einschloß von Zeit zu Zeit und allein drin blätterte, dann kam er zu den Stellen über das Goldmachen und über die Steine und über die Farben." (848)

Die Anspielung auf die unedles Material in Gold verwandelnde Kunst der Alchemie ist auf den Erzählvorgang zu beziehen: Der Marquis legt "eine Art Jardin d'Acclimatation für die größeren Arten von Lügen" (849) an, "ein Palmenhaus von Übertreibungen und eine kleine gepflegte Figuerie falscher Geheimnisse" (849). Aus Unechtem, Nichterlebtem wird im alchemistisch-erzählerischen Prozeß zumindest "scheinende" Gegenwartigkeit.

Der Graf, inzwischen rasend geworden, wirft herausfordernde Blicke auf seinen Kammerdiener, als sollte dieser sich in den Marquis von Belmare verwandeln. "Aber Sten verwandelte sich noch nicht" (849). Die Präsenz stellt sich doch nicht ohne weiters ein, wenigstens

vorläufig nicht, ihre künftige Möglichkeit läßt Malte mit dem einschränkenden "noch" offen. "Man müßte ihn *sehen*" (849), fährt der Graf fort, und damit Abelone ihn sähe, leuchtet er ihr mit einem Armleuchter ins Gesicht. Die Diktierszene endet mit dem Versprechen des Grafen, am andern Tag von der Heiligen Julie Reventlow zu schreiben.

"Er nahm Abelonens Hände und schlug sie auf wie ein Buch. 'Sie hatte die Stigmata', sagte er, 'hier und hier.' Und er tippte mit seinem kalten Finger hart und kurz in ihre beiden Handflächen." (851)

Abelone wird dann zwar nicht mehr zum Schreiben geholt, fühlt aber noch manchmal die Stellen, wobei sie "beinah neugierig in ihre leeren Hände" (851) schaut. Das mystische Sekundärphänomen der Stigmatisation wird zum Paradigma für das Präsenz behauptende Zeichen, das Buch, die Literatur also, die aber doch, wie Graf Brahe wütend feststellt, leer ist, nur aus Zeichen besteht. Ein hohes Maß an Vergegenwärtigung ist dem Zeichen allerdings möglich: Graf Brahe scheint den Marquis wirklich zu sehen, auch wenn Sten sich noch nicht verwandelt; Abelone spürt ihre "Stigmatisation" durch den Grafen "noch manchmal" [114].

Die Konnexion Sehen - Erzählen ist eine im ganzen Roman durchgängige. Malte kann Ingeborg nur sehen, wenn die Mutter von ihr erzählt (786); diese erzählt auch, wie sie Ingeborg gesehen habe, als man sie eigentlich nicht mehr sehen konnte, nämlich als sie schon tot war (790ff.). Malte hätte Erik, dessen Bild er sieht, manches erzählen mögen (818). Er, der nicht vergessen kann, wie es war, wenn Abelone ihn anschaute, will nichts von ihr erzählen, tut es dann aber doch (825f.). Das von Malte intendierte Erzählen und Schreiben hat visionäre Kraft.

c) Maltes Hand

Das Motiv der Hand im "Malte" ist zwar von der Forschung notiert, aber bisher nicht als eigener Bedeutungsträger isoliert und interpretiert worden. Ziolkowski stellt fest, Hände würden "mit bemerkenswerter Häufigkeit" erwähnt, und immer seien es vom menschlichen Körper getrennte Hände, begnügt sich aber mit der Deutung dieses Phänomens als mit der Entwürdigung des menschlichen Körpers einhergehende Vermenschlichung und Dominanzentfall-

ung der Dinge [115]. Parry interpretiert die vom Bewußtsein gelöste Hand unter Bezugnahme auf biblische Darstellungen der Hand Gottes richtig im Kontext künstlerischer Inspiration [116], ohne allerdings das durchgehende, geradezu obsessive Auftreten des Motivs in den "Aufzeichnungen" (wie in anderen Texten Rilkes) zu berücksichtigen und ohne den spezifischen Charakter der Relation Hand - Subjekt - Gottesidee zu reflektieren.

Daß es sich um Maltes Schreibhand handelt, darf inzwischen schon vermutet werden. Sie und damit Maltes Dichterexistenz bilden die Quelle von Maltes Angst vor dem Fortgeworfensein - ein Zustand, den Meister Eckhart im übrigen der mystischen Erfahrung zugrunde legt [117].

"... ich könnte, wie ich bin, in eine beliebige Konditorei gehen... und könnte mit meiner Hand getrost in einen Kuchenteller greifen..., denn es ist immerhin eine Hand aus den guten Kreisen, eine Hand, die vier- bis fünfmal täglich gewaschen wird. Ja, es ist nichts hinter den Nägeln, der Schreibfinger ist ohne Tinte, und besonders die Gelenke sind tadellos. Bis dorthin waschen arme Leute sich nicht, das ist eine bekannte Tatsache... Aber es giebt doch ein paar Existenzen, auf dem Boulevard Saint-Michel zum Beispiel... Die wissen, daß ich eigentlich zu ihnen gehöre, daß ich nur ein bißchen Komödie spiele." (742)

Das Stigma des Schreibens, das Maltes Zugehörigkeit zu den Fortgeworfenen begründet, läßt sich nicht wirklich auslöschen. Nur scheinbar unterscheidet sich seine gepflegte Hand von den Händen der Fortgeworfenen, von der Hand des Verletzten beispielsweise, "die keine mehr war" (760), von der "große[n], schwere[n], reglose[n] Hand" (762) des lahmen Alten, den unkontrollierbar gewordenen Händen des Veitstänzers (771, 773), der verkümmerten Hand derer, die Malte beim Vogelfüttern beobachtet (781), der abgenützten Hand des blinden Zeitungsverkäufers (902), auch von der "schlechten" Hand der alten Frau mit den "Triefaugen", aus der sich - Malte zum Zeichen - "unendlich langsam" ein alter, langer Bleistift herausschiebt (744). So wie der Veitstänzer seine Hände nicht mehr beherrschen kann, geschieht es auch Malte immer wieder, daß sich seine Hände verselbständigen. Er erzählt - und daß er davon *erzählt*, ist ihm wichtig (792) - von der "Hand" (von Rilke selbst in Führungszeichen gesetzt): Eines Abends *kniet* der noch kleine Malte am Tisch und zeichnet, während sein Kindermädchen neben ihm - wie könnte es anders sein - in ein Buch vertieft ist. Er zeichnet langsam, "ohne sehr entschiedene Absicht" (793). Ein Farbstift macht sich plötzlich selbständig und fällt zu Boden. Bei der Suche nach dem Stift unter dem

Tisch, während der sich Maltes Zeitbewußtsein verändert (794) und das Dunkel durchsichtig wird - beides Attribute eines mystischen Erlebnisses -, beobachtet Malte seine eigene suchende Hand:

"Ich sah ihr, weiß ich noch, fast neugierig zu; es kam mir vor, als könnte sie Dinge, die ich sie nicht gelehrt hatte, wie sie da unten so eigenmächtig herumtastete mit Bewegungen, die ich nie an ihr beobachtet hatte." (795)

Und wie zur Bestätigung der Autonomie seiner Hand kommt ihr plötzlich eine andere entgegen, "eine größere, ungewöhnlich magere Hand" (795), die ebenfalls sucht - möglicherweise Maltes erwachsene Schreibhand: Malte fühlt, daß seine Hand "sich da in etwas einließ, was nicht wieder gutzumachen war" (795). - Maltes Dichterezukunft scheint in ihrer ganzen Fatalität am Bewußtseinshorizont auf. Wie nun Malte von diesem Erlebnis erzählen will, fehlen ihm die Worte dafür, gleichzeitig stellt sich die Angst ein, diese Worte könnten doch auf einmal da sein und gesagt werden müssen. Die mystische Grunderfahrung der Defizienz des Wortes gegenüber dem Erlebnis bekleidet sich hier mit der hypostasierten Möglichkeit einer unio von Wort und Erlebnis, die gleichbedeutend wäre mit der Verfügbarkeit der Erlebnispräsenz (796).

Die Erfahrung einer Verselbständigung der eigenen Hand macht Malte auch beim Verkleiden vor dem Spiegel, das als künstlerischer Produktionsprozeß begriffen werden kann [118].

"... meine Hand, über die die Spitzenmanschette fiel und wieder fiel, war durchaus nicht meine gewöhnliche Hand; sie bewegte sich wie ein Akteur, ja, ich möchte sagen, sie sah sich selber zu..." (804)

Der Akteur-Vergleich spielt auf völliges Einswerden mit einer Rolle (und nicht nur mit einer) bei gleichzeitiger Preisgabe des eigenen Ichbewußtseins an.

Gleichermaßen wie das Romanpersonal durch seine vom Bewußtsein abgelösten, dafür aber das Unsichtbare sehenden Augen charakterisiert ist, zeichnet es sich durch seine Hände aus: Die Hand der Mutter ist ohne Gewicht, sie erinnert Malte an das Kreuzifix aus Elfenbein, das er abends vor dem Einschlafen küßt (788); die Hände des toten Vaters sehen nachgemacht und sinnlos aus (852) und reflektieren so noch einmal die Schwierigkeiten, die Malte mit dem lebenden Vater hatte; Sten muß die beschriebenen Blätter des Grafen Brahe mit seinen Händen festhalten (846), dem Unmittelbarkeit be-

schwörenden Grafen selbst riechen noch die Hände von der Erzählung des Marquis von Belmare (848), und die Hände der geliebten Abelone werden aufgeschlagen wie ein Buch (851). Karls des Kühnen Hände sind "tobend von Einfällen" (885), die "Nachdenklichkeit" Karls VI. "über die Hände im silbernen Waschbecken" (919) führt ihn zur Einsicht in ihre Zusammenhangslosigkeit.

Deformierte, im üblichen Sinn funktionsunfähige Hände, die der Steuerung durch das Bewußtsein entglitten sind und eine Eigendynamik entfalten, verweisen auf eine eigentümliche Erzähl- und Textverfassung. Der Ich-Erzähler der ersten Fassung des Eingangs spricht von dem unvergeßlich geglaubten, aber doch nicht beschreibbaren Gesicht sowie von den seltsamen Händen Malte Laurids Brigges, von denen er nicht reden könne, und davon, daß er sich nur an jene Abende erinnere, an denen der Schweigsame gesprochen und erzählt habe (949). Diese Exposition führt unmittelbar in das Zentrum der Erzählproblematik mit ihren Koordinaten Auge/Sehen und Hand/Schreiben, die in der zweiten Fassung des Anfangs noch stärker ausgefaltet wird:

"Der Schein des Feuers kam und ging über die Hände Brigges, die mit einer gewissen abgesehenen Feierlichkeit nebeneinander lagen wie die Gestalten eines Königs und seiner Gemahlin auf einer Grabplatte. Und die Bewegung des Scheines schien an diesen ruhenden Händen zu rühren, ja für den, der gegenüber saß und nur diese Hände sah, war es als arbeiteten sie. Das Gesicht Malte Laurids Brigge's aber war weit aus alledem fortgerückt, ins Dunkel hinein und seine Worte kamen aus unbestimmter Entfernung, als er von sich zu sprechen begann." (950)

Die Hände Maltes, der hier als Allegorie des Erzählens und Schreibens figuriert, vorgestellt als zum Leben zu erweckende eigenständige, ja "höhere" Wesen, werden ins Licht gerückt gegenüber dem in Dunkel gehüllten Gesicht. Aus ihm kommen die Worte, doch die unbestimmte Entfernung deutet einen anderen Ursprung an, der in den scheinbar arbeitenden Händen bezeichnet wird [119], die ideale Einheit und Vollkommenheit. Das im folgenden Erzählte und das immer wieder aufscheinende Erzählthema fügt sich mithin in den Horizont einer Schreibproblematik. Die zweite Niederschrift des ursprünglichen Schlusses präsentiert das Bildnis einer Nonne:

"Aber plötzlich, bei den Händen, war ein Wunder geschehen: es waren deutliche, sehr eigene Hände, unsymmetrisch aneinandergelegt zu der oft gebrauchten Haltung des gewohnten Gebets. Gott weiß wie es geschehen sein mochte: der schlechte leibeigene Maler hatte es aufgegeben, seine sonstigen erlernten Hände zu malen; es war über ihn gekommen, die Hände nachzubilden, die er in Wirklichkeit vor sich sah... daß in diesen grotesk

großen Händen das entscheidende, das hinreißende Erlebnis des Malers war, der der Welt gewahr wurde..." (974f.)

Den schlichten und damit zu den mystischen Grundtypen gehörenden Maler "überkommt" die aus der Wahrnehmung, der *Schau* der Wirklichkeit gespeiste künstlerische Individualität und Innovation gegenüber der Konvention - symptomatisch vollzieht sich dieses "hinreißende Erlebnis des Malers" an den Händen, und zwar an Händen, die "zu der oft gebrauchten Haltung des gewohnten Gebets" aneinandergelegt sind. Und es vollzieht sich an den Händen, die beim Schreiben und in der bildenden Kunst das Kunstwerk hervorbringen. Deshalb verwandeln auch die Stigmata Abelonés Hände in ein Buch.

Schließlich stellt sich auch Maltes "Seligkeit" verheißendes utopisches Schreibideal an der Hand dar:

"Noch eine Weile kann ich das alles aufschreiben und sagen. Aber es wird ein Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird, und wenn ich sie schreiben heißen werde, wird sie Worte schreiben, die ich nicht meine. Die Zeit der anderen Auslegung wird anbrechen, und es wird kein Wort auf dem anderen bleiben, und jeder Sinn wird wie Wolken sich auflösen und wie Wasser niedergehen... Nur ein Schritt, und mein tiefes Elend würde Seligkeit sein." (756)

Diesen Schritt - zum nicht mehr vom Subjekt beherrschten Schreiben - kann Malte (noch) nicht tun.

4 Die Mystik des Textes

Aus der Integration mystischer Denk- und Erlebnisformen, der speziellen Mystikrezeption Rilkes sowie der Reflexion der Erzähl- und Schreibproblematik in den "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" läßt sich eine poetologische Konzeption gewinnen, die ein mystisch begründetes, im Kontext der Moderne zu diskutierendes Textverständnis entfaltet.

a) Vision

Die Prävalenz des Augen-Sinns im "Malte" wie auch in anderen Texten Rilkes schließt sich an das mystische Medium der Vision an. Das Auge als Organ sowohl der sinnlichen als auch der intellektuellen Wahrnehmung, das im christlichen Bereich die Präsenz Gottes

darstellt, vereinigt in dem Bildnis aus Nikolaus' von Kues Schrift "De visione Dei" Subjekt- und Objektperspektive. Das seinsverleihende göttliche Sehen ist identisch mit der menschlichen Schau Gottes. Rilkes Ikonenmaler aus dem "Stunden-Buch" - Malte beklagt das Abtragen der russischen Ikonenwände (922) - schaut Gott in seiner einfachen, flächigen Kunst [120] und fühlt sich zugleich in seinem Blick [121].

Das Unausprechliche, das sich *zeigt*, ist nach Wittgenstein das Mystische [122]. Die "Erscheinungen" im "Malte" praktizieren ein unvermitteltes Sichtbarwerden, das Malte, den Visionär, aus dem gewohnten Lebenszusammenhang heraushebt. Die Erscheinung Christine Brahes etwa, eine derjenigen, "welche eigentlich nicht kommen dürfen, die Unerklärlichen" (952), ist eine typische Verstorbenvision, die mehrmals auftritt und damit starken Druck auf das Subjekt ausübt [123]. Das Sichtbarmachen des Unsichtbaren (vgl. auch Maltes Beschreibung der Hauswand, des rollenden Büchsendeckels, Stens Geisterbeschwörung, die Stigmata der Julie Reventlow etc.) appelliert an einen idealen Text, der im Erscheinenlassen der Dinge das Subjekt mitreißt.

"Bis hierher geht die Sache von selbst, aber nun, bitte, einen Erzähler, einen Erzähler: denn von den paar Zeilen, die noch bleiben, muß Gewalt ausgehen über jeden Widerspruch hinaus." (884)

In den Briefen über Cézanne, von dem Rilke an Clara schreibt, er sei "nichts anderes als das erste primitive und dürre Gelingen dessen, was in M. L. [Malte Laurids] noch nicht gelang" [124], wird die mystische Rückbindung der künstlerischen Praxis manifest. Der Künstler, der seinen Blick vor dem Widerwärtigen verschließt, also selektiert, fällt "aus dem Zustande der Gnade" und wird "ganz und gar sündig"[125]. "Hinter dieser Hingabe beginnt, mit Kleinem zunächst, die Heiligkeit" [126] - und schließlich fällt auch noch das mystische Reizwort der "Gelassenheit" mit der zugehörigen, bereits mehrfach referierten Wesensbestimmung:

"... und wir haben im Grunde nur dazusein, aber schlicht, aber inständig, wie die Erde da ist, den Jahreszeiten zustimmend, hell und dunkel und ganz im Raum, nicht verlangend, in anderem aufzuruhen als in dem Netz von Einflüssen und Kräften, in dem die Sterne sich sicher fühlen.

Nun muß auch eines Tages die Zeit und Gelassenheit und Geduld da sein, um an den Aufzeichnungen des Malte Laurids weiterzuschreiben..." [127]

Das visionäre Bild als das dem Subjekt gegenüberstehende Fremde, das Andere, entfaltet, sofern es nicht einem vorgefaßten Sinnhorizont integriert wird, eine Eigendynamik. Malte lernt "den Einfluß kennen, der unmittelbar von einer bestimmten Tracht ausgehen kann" (804) - das äußere Erscheinungsbild bewirkt sozusagen 'von selbst' die Verwandlung in allerhand geschichts- und geschichtenträchtige Figuren: in eine Sklavin, Jeanne d'Arc, einen alten König oder einen Zauberer... So erklärt sich auch Rilkes Meinung, die die Forschung immer wieder irritiert hat [128], der Leser müsse den Hintergrund zu den oft nur andeutungsweise oder verfremdet vorgeführten historischen Szenen im "Malte" nicht kennen [129]. Die Dinge "ohne Hintersinn" (778) nehmen, nur wie sie sind, schafft, so das Ideal, eine Präsenz, die jede Reflexion des Subjekts auf das Objekt ausschaltet. Wenn Rilke "an der Mannigfaltigkeit draußen die innere Unerschöpflichkeit... entdecken" [130] will, ergibt sich die paradoxe ontologische Situation des Autors, der im mystischen Prozeß des 'Einbildens' (900) und 'Einsehens' (931) das schaffen will, von dem er selbst geschaffen werden möchte. Der Widerspruch, der sich zwischen dem Postulat der Erzählgewalt und dem der erzählerischen Gelassenheit auftut, hebt sich in diesem mystischen Moment auf.

Visionäre Bilder entstehen unvermittelt, weisen Brüche und Sprünge auf, damit sich der Betrachter kein 'Bild machen' kann, sich das Subjekt nicht im Bild innerhalb seiner eigenen Grenzen wiederfindet. Die Initiative muß beim Bild, beim Objekt, liegen, denn das Subjekt, das auf der Suche nach einer neuen Seinsverfassung ist, kann diese nur von außen erhalten. "Wenn ich mich verändere, bleibe ich ja doch nicht der, der ich war, und bin ich etwas anderes als bisher" (711), sagt Malte. Die Bilder der Vision sind flüchtig und wandelbar, müssen es sein, um die Etablierung einer neuen Subjekt-Objekt-Relation zu verhindern. Die Erscheinung der Christine Brahe kommt und geht, im Bewußtsein Maltes setzt sie sich fort in Mathilde Brahe, diese erinnert ihn an seine Mutter, nach deren Tod führt Malte Abelone ein etc. Maltes Unbehagen am Festhalten und Festgehaltenwerden im Blick, seine Faszination an defizitären, kein Bild mehr fixierenden Augenkontakten finden in der Episode um Karl VI. eine Antwort im Bild des Kartenspiels, das eine beliebige Bewegung der Bilder untereinander erlaubt, im Gegensatz zu den in den Folianten festsitzenden Bildblättern (910). Der verlorene Sohn, der den Fußpfad verläßt und querfeldein läuft, "als könnte er in dieser Breite mehrere

Richtungen auf einmal bewältigen" (939), wird zur Chiffre für die gleitende Mehrdeutigkeit der Bilder, die in einem mystischen Text für den anagogischen Aufstieg der Seele sorgt [131] und im poetischen Kontext aus dem verlorenen Sohn, der möglicherweise - die Forschung streitet sich darüber - aus Malte hervorgegangen ist, einen "Bucanier auf der Insel Tortuga" (939) macht, ein ganzes Heer, "oder ein[en] Anführer zu Pferd oder ein Schiff auf dem Meer" (939). "So viel Einbildungen sich aber auch einstellten, zwischendurch war immer noch Zeit, nichts als ein Vogel zu sein, ungewiß welcher" (939). Die bildreiche mystische Vision strebt auf die letztlich bildlose Schau zu, die sich im Durchzug der Bilder, in ihrem permanenten Auf- und Abbau, realisiert. Malte, der im Hinblick auf eine eindeutige Signifikation verlorene Sohn, stellt fest, der Speisesaal auf Urnekloster sauge

"alle Bilder aus einem heraus, ohne einem einen bestimmten Ersatz dafür zu geben. Man saß da wie aufgelöst; völlig ohne Willen, ohne Besinnung, ohne Lust, ohne Abwehr. Man war wie eine leere Stelle." (730)

In diese Leere hinein geschieht die Erscheinung Christine Brahes als Sichtbarwerden des Unsichtbaren. Der vom Analogiebegriff der unähnlichen Ähnlichkeit her verstehbare Status der visionären Bildlichkeit zielt auf ein jenseits aller Bilder liegendes und daher die Gesamtheit der Bilder beanspruchendes Schreiben. So geht es bei der Bilderfülle im "Malte" nicht um das bildlich Vorgestellte selbst, sondern um einen unendlichen und unendlich produktiven Signifikationsprozeß, der sich denn auch nicht so sehr in symbolischer, Präsenz vorspiegelnder Sinnggebung beruhigt als vielmehr traditionell-mystischer Allegorisierung verpflichtet ist, welche das Augenmerk auf die nahezu unbegrenzte Fülle der Verweisungsmöglichkeiten richtet [132]. "... es hätten immer noch Aufzeichnungen hinzukommen können" [133], schreibt Rilke zur Unabschließbarkeit des Sinnhorizonts seines "Malte".

In der Fixierung, im Bild, liegt allerdings die Gefahr: Es ist das Ärgernis der Mystiker, die "eigenschaft", die subjektive Sinnkonstitution, das Subjekt, das immer wieder ein Eigenleben entwickelt. Und dies ist die Grundlage jeder Kunst, die zunächst einmal feststellen muß, bevor sie wieder auflöst.

"Ich kann nicht los von mir." schreibt Rilke im "Testament". "Denn, wenn ich alles alles Meinige aufgäbe und, wie ich es manchmal ersehne, blind[!]lings in Deine Arme überginge,

mich darin verlöre -, so hieltest Du ja eben einen, der sich aufgegeben hat: nicht mich, nicht mich." [134]

Malte fürchtet die Entfernung von allem Bekannten (755), er hat nicht die "Gelassenheit" gelernt, nicht aufzustehen, wenn die Unerklärlichen vorübergehen (952), d.h. er kann sich dem Anderen des Außen nicht überlassen; er besteht die Prüfung "am Wirklichen" nicht [135]. Was die ältere Forschung als die "Tragödie des mystischen Bewußtseins" [136] bezeichnet hat, das immer erneute Dazwischentreten des Endlichen, den Anspruch des Selbstbewußtseins, erweist sich als Herausforderung zum Schreiben - für die Mystiker und für Malte/Rilke.

b) Diktat

Der funktionale Zusammenhang zwischen dem semantischen Feld des Sehens und der Schreib-Tätigkeit im "Malte" gründet in der traditionellen Beziehung der Vision zum Akt des (Auf-)Schreibens. Ein berühmtes Beispiel aus der bildenden Kunst ist Hans Memlings apokalyptische Vision des Johannes auf Patmos aus dem Brügger Marien- und Johannesalter von 1479 (vgl. Abb. 12). Man sieht dort Johannes, wie er die Offenbarung empfängt und im Begriff ist, sie niederzuschreiben. Rilke hat dieses Gemälde auf seiner Reise nach Flandern im Sommer 1906 gesehen und als starken Bildeindruck mitgenommen. Im "Malte" erscheint dieser Johannes wieder, eindeutig in poetologischem Kontext, und zwar in dem Abschnitt über Bettines Briefe an Goethe, von dem Malte schreibt:

"... demütigen hätte er sich müssen vor ihr in seinem ganzen Staat und schreiben was sie diktiert, mit beiden Händen, wie Johannes auf Patmos, knieend. Es gab keine Wahl dieser Stimme gegenüber, die 'das Amt der Engel verrichtete'; die gekommen war, ihn einzuhüllen und zu entziehen ins Ewige hinein. Da war der Wagen seiner feurigen Himmelfahrt." (898)

Stahl, der Verfasser des Rilke-Kommentars, schränkt zwar ein, das Gemälde zeige den Heiligen nicht schreibend, stimmt Rilke aber darin zu, daß Johannes einen Schreibstift in jeder Hand halte [137]. Das Bild legt in der Tat diesen Eindruck nahe, nur lehrt die mittelalterliche Schreiberikonographie, daß zu den Schreibutensilien neben der Feder auch das Federmesser gehörte, das der Schreiber stets beireithielt, weil der Federkiel immer wieder neu zugeschnitten werden

mußte und auch Schreibfehler mit dem Federmesser wieder ausradiert werden konnten [138]. Immerhin kann auch Unkenntnis mythenbildend wirken, denn dieser mit beiden Händen schreibende Johannes tritt bei Rilke nun immer wieder auf. In einem "<Die Worte des Herrn an Johannes auf Patmos>" überschriebenen Gedicht aus dem Jahr 1915 läßt Rilke Gott, nachdem dieser Johannes aufgefordert hat zu "sehen" und zu "lesen", zum Evangelisten sprechen:

"Und sollst schreiben, ohne hinzusehn;
denn auch dieses ist von Nöten: Schreibe!
leg die Rechte rechts und links auf den
Stein die Linke: daß ich beide treibe.

Und nun will ich ganz geschehn." [139]

Und in einem Brief an Marie von Thurn und Taxis teilt Rilke mit, wie er die ersten der Duineser Elegien zu Papier gebracht habe:

"Ich zögere unendlich, liebe Fürstin, nach dem Diktat von neulich, das mir hier auf diesem Pathmos so stürmisch einggerufen wurde, daß ich, wenn ich daran denke, meine, wie der Evangelist in Brügge im Johannisspital, mit beiden Händen geschrieben zu haben, nach rechts und nach links, um nur alles Eingegebene aufzufangen." [140]

Das Schreiben mit zwei Händen steht also bei Rilke für das, was man gemeinhin als Inspiration bezeichnet, die sich für Rilke als ein der Kontrolle des Subjekts entglittenes potenziertes Schreiben darstellt, als ein Schreiben, dem sich der Schreibende "demütig" (vgl. die Bettine-Goethe-Stelle) zu unterwerfen hat. Der Schreiber ist dann nurmehr Reflex des Diktats. Dieses Phänomen des automatischen Schreibens ist aus der Mystik bekannt, die den schreibenden Mystiker sich als Werkzeug der göttlichen Macht empfinden läßt [141]. "Man sagt und schreibt, was man nicht weiß; und es sagend und schreibend, sieht man, dass es Dinge sind, an die man nie gedacht hat" [142], so Madame Guyon. Buch und Schreibwerkzeug gehören zu den bevorzugten ikonographischen Attributen sowohl der Evangelisten als auch der Mystiker [143]. Die kultische Verehrung des Buches im christlichen Mittelalter, das die (kunstvolle) Anfertigung eines Buches bereits als Gottesdienst wertete [144], steht hinter der von Malte zitierten Evangelistenfigur. (Auch der "Stunden-Buch"-Mönch bezeichnet sich als "Euangelist" [145].) Johannes ist diejenige Evangelistengestalt, die sich einer mystischen Besetzung am ehesten anbietet - nicht umsonst spricht man auch von "Johannes-Mystik": Einer der ersten, die zur

Nachfolge aufgerufen wurden, Lieblingsjünger Christi, ist sein Hauptattribut der Adler, der für die besondere und enge Gottesschau steht, weil er von allen Vögeln dem Himmel am nächsten fliegt [146]. Das Nebenattribut des Buches oder der Schriftrolle findet sein Motiv im Beginn des Johannesevangeliums ("Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott.") wie in der zentralen Rolle, die dem Schreiben und dem Buch in der Offenbarung zukommt, wo Johannes im 10. Kapitel sogar ein Buch verschlingen muß (vgl. Abb. 13). Bereits im "Stunden-Buch" heißt es: "Und Gott befiehlt mir, daß ich schreibe:", und im "Malte" ist außer der erwähnten Bettine - Goethe-Stelle noch mehrfach vom Diktat die Rede: In der Verkleidungsszene *diktirt* der Spiegel Malte ein Bild (808), Erik *diktirt* Malte seine Weisheiten (817), und Graf Brahe *diktirt* Abelone, was er *sieht*.

Im Strukturzusammenhang des Diktats verbindet das Motiv der Hand religiöse Bedeutungsinhalte mit dem thematischen Bereich des produktiven Kunstschaffens. Der schmerzhaft eingriff, den Malte als eine Hand spürt (843), ruft Assoziationen an das religiöse Symbol der Hand Gottes wach, das für die göttliche Macht und Anwesenheit steht [147]. Maltes Hand, das ist die Hand, die Bilder malt und Worte schreibt und für diesen Vorgang alle Qualitäten der göttlichen Präsenz beansprucht. Um diese und mit ihr die Präsenz des Gegenstandes freizusetzen, muß die Steuerung der Hand durch das Bewußtsein entfallen, wird sie zum selbständigen Wesen, dem gegenüber das Bewußtsein nachträglich ist. Selbst die Hände Gottes arbeiten unabhängig von ihm, erzählt Rilkes "Märchen von den Händen Gottes" [148]. Einen Zusammenhang zwischen schreibender Hand und Unterwerfung unter das göttliche Diktat stellt auch die unheimliche Hand aus dem 5. Kapitel der biblischen Danielgeschichte dar: Die Schrift an der Wand warnt den König Belsazzar, der es an der nötigen Demut fehlen lassen hat. Henri Focillon betont in seiner Schrift "Lob der Hand", in der er die mitreißende Funktion der Hände in bezug auf den Geist thematisiert, die Materialverbundenheit der Hand, die im Gegensatz zur rein intellektuellen Erkenntnis der Augen eine sinnliche Erkenntnis vermittelt [149]. Hermann Broch bemerkt zum Verhältnis Geist-Hand:

"Wo des Menschen Geist in übermäßiger Rationalität blind und ratlos wird und nur mehr die Oberfläche der Dinge sieht, da mag seine Hand spielerisch selbständig und sogar weiser

werden, so daß in dem, was sie tut, Sinnvolles und Sinnloses ineinander übergehen, ja sogar zu einer Art visuellen Zungenreden werden..." [150]

Maltes künstlerisches Ziel bleibt gleichfalls dem Ideal sinnlicher, prädiskursiver Anwesenheit verpflichtet, versteht sich in diesem Sinne als "Hand-Werk" [151].

"O Nächte, Nächte, Nächte
möcht ich schreiben
und immer, immer über Blättern bleiben
und sie erfüllen mit den leisten Zeichen,
die nicht von meiner müden Hand sind. Die
verraten, daß ich selber Hand bin eines,
der mit mir wundersame Dinge tut." [152]

schreibt Rilke schon 1899. Aus dem aktiven Schreiben wird ein passives Geschriebenwerden, auch im "Malte":

"... es wird ein Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird, und wenn ich sie schreiben heißen werde, wird sie Worte schreiben, die ich nicht meine... Bei aller Furcht bin ich schließlich doch wie einer, der vor etwas Großem steht, und ich erinnere mich, daß es früher oft ähnlich in mir war, eh ich zu schreiben begann. Aber diesmal werde ich geschrieben werden... Nur ein Schritt, und mein tiefes Elend würde Seligkeit sein." (756)

Diese Passage setzt die mystische Grundvorstellung fort, die schon Plotin Sehen und Gesehenes identifizieren läßt und die Gottesdefinition des Nikolaus von Kues bestimmt, in der Gott der Zusammenfall von Sehen und Gesehenwerden, Hören und Gehörtwerden, Schmecken und Geschmecktwerden etc. ist [153]. Auch Angelus Silesius fordert diesen Umschlag in die mystische Einheit:

"... Jm fall du mehr wilt lesen/
So geh und werde selbst die Schrift und selbst das Wesen." [154]

Maltes Schreiben ist auf dieses/n Moment des Umschlags gerichtet; er hat dabei das Beispiel der großen Liebenden vor Augen, "die nicht abließen, bis ihre Qual umschlug in eine herbe, eisige Herrlichkeit, die nicht mehr zu halten war" (833). Schon der kleine Malte wartet darauf, daß "das Leben gewissermaßen umschlug und nur noch von außen kam, so wie früher von innen" (891) [155]. Den Durchbruch der Niederschrift der ersten beiden Duineser Elegien vergleicht Rilke mit einem mystischen Erlebnis, wenn er schreibt:

"Dabei wird sich schließlich immer herausstellen, was Christus mit so viel Rücksicht der Seeligen Angela von Foligno beweist: daß er täglich so viel bereiter war, zu geben, als sie

zu empfangen. Das Schlimme ist nur, daß mich jetzt, rein körperlich, das Empfangen fast ebenso angreift wie das Nicht-empfangen-können." [156]

Diesem Empfangen, dem sich nach dem mystischen Muster des Entwerdens im "Malte" "leeres Papier" (774), weiße Blätter (837), leere Bücher (848) bereithalten, will die von Rilke im "Testament" zum Prinzip seiner Arbeit erklärte "leidenschaftliche Unterwerfung unter den Gegenstand", deren Umkehr im "schöpferischen Akt" geschehe [157], zuarbeiten. Die zahlreichen Text- und Bildzitate, laut Rilke "Vokabeln" von Maltes "Not" [158] - Schreibnot, müßte man ergänzen -, sind im Sinne der erwarteten Umkehr, die von außen, vom Fremden kommen soll, zu lesen. Die Abschrift einer Beschreibung der Sterbestunde Christians IV., die Malte nach dem Tod seines Vaters "ganz innen" in dessen Briefftasche findet (857f.) - Stahl erinnert mit Recht an die Umstände der Auffindung von Blaise Pascals "Mémoire", der Niederschrift seiner mystischen Erleuchtung [159] -, auch der Zettel mit dem Geheimnis der Frau Tolstojs in ihrer "kleinen perlenbestickten Tasche" (977f.) beschwören durch die körperliche Nähe des Textes Erlebnispräsenz.

"... und will von keiner Stelle lassen, solange sie geringer ist als ich selbst, und will jede zu einem Engel machen und mich von ihm überwinden lassen und ihn zwingen, daß er mich beuge, obwohl ich ihn gemacht habe..." [160]

Es klingt die mystische Vorstellung an, daß der Mensch Gott zwingen könne [161]; gleichzeitig wird der mystische Zusammenfall von actio und passio im Schreibvorgang offenkundig.

Die Attribute, die Malte dem Diktat verleiht, sind: "Gewalt... über jeden Widerspruch hinaus" (884), "Nichtanderskönnen" (943), "an Widerspruch nicht zu denken" (977); sie konstruieren dem verunsicherten poetischen Selbstbewußtsein Maltes eine ideale Autorität des Außen als Garant dichterischer Qualität. Die Auslöschung des Subjekts in der hereinbrechenden Objektwelt konstituiert eine ekstatische Bewußtseinsstruktur, die in immer erneutes Aufbrechen der Differenz führt. Damit gewinnen die ek-statisch geschriebenen Texte ihre Unabhängigkeit vom Schreibenden - eine Auffassung, für die es zahlreiche Belege bei Rilke gibt. Wie der "Stunden-Buch"-Mönch von sich sagt, er sei nicht mehr Herr in seinem Munde [162], so hat auch der Autor des "Malte" ein Buch geschaffen, "abgelöst" von sich, und eine Gestalt, die "Existenz und Eigenart" gewinnt [163].

"... manchmal ringe ich selbst um den Sinn, der sich meiner bedient hat, um sich menschlich durchzusetzen, und das Licht einzelner Stellen besitze auch ich nur in einzelnen benadeten Augenblicken" [164],

schreibt Rilke über die Orpheus-Sonette.

Die mystische Grunderfahrung sprachlicher Defizienz gegenüber dem Erlebnis, das gleichwohl über die Sprache gesucht wird und wiederum mystische Texte hervorbringt, läßt in Rilkes poetologisch orientierter Rezeption der Mystik dieses Erlebnis zum Ziel- und Angelpunkt des Schreibens werden: Ihm geht es nicht wie den mittelalterlichen Mystikern um eine letztlich transsprachliche, sondern um eine alle Möglichkeiten der Sprache freisetzende Erfahrung; Sprache und Erfahrung sollen dergestalt identisch werden - Verse sind Erfahrungen, nach Malte (724) -, wie es das Bild vom Diktat der Vision behauptet. Dessen Aporie allerdings, die Unmöglichkeit einer absoluten Preisgabe des Subjekts, der Gelassenheit, scheint allenthalben auf.

c) Der schreibende Gott und das göttliche Schreiben

Rilkes "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" verfolgen zwei konträre und zunächst einander ausschließende Ziele: Visionäres Sichtbarwerden und Diktat vertreten den Anspruch auf Wahrheit, Sicherheit und Präsenz, dem eine Idealisierung von Unendlichkeit und Transzendenz gegenübertritt. Die Vereinigung beider Positionen macht das im Modus unähnlicher Ähnlichkeit faßbare Prinzip mystischen Denkens und Erlebens aus; die Realisation dieser idealen Struktur im Text und als Text bildet den poetologischen Anspruch des "Malte".

Auch Rudolf Kassners Essay "Die Mystik, die Künstler und das Leben" aus dem Jahr 1900 [165], den Rilke exzerpierte [166], arbeitet, die Mystik ebenfalls poetologisch verstehend, mit den Kategorien "Nähe" und "Ferne", indem er einen Gegensatz zwischen "Platoniker" und "Dichter" konstruiert und jenem Distanz und Prosa, diesem Präsenz und Poesie zuordnet [167].

"Die Worte des Dichters kommen vom Ideal her, sie fallen uns zu, sie strahlen nieder, die Worte des Platonikers nahen sich dem Ideal, sie streben aufwärts und entfernen sich uns langsam." [168]

Und weiter:

"Der Dichter thut eigentlich nichts anderes, als dass er für die grosse Seele Aller, die auch seine Seele ist, eigene Formen findet, der Platoniker sucht in den vielfach verschlungenen Körpern des Lebens seine eigene Seele." [169]

Ähnlichkeit und Nähe also werden dem Dichter zugesprochen, Unähnlichkeit und Ferne dem Platoniker, der zudem sein Ich von einem Außen ableitet, während der Dichter ein Außen für sein Ich sucht. Die "Lust" des Dichters und die "Sehnsucht" des Platonikers zieht Kassner in seinem Begriff des Künstlers zusammen [170], aus dem er einen Kunstbegriff ableitet:

"Und nur die Kunst ist echt, in der die Worte und Linien Durchgang, Symbole und nicht das Ende bedeuten. Die wahre Kunst ist gothisch, sie leitet über..." [171]

Wird in der mittelalterlichen Mystik die Wahrheitserfahrung durch das religiöse System abgestützt, droht die verlorene Verbindlichkeit der tradierten religiösen Werte in der Moderne die mystischen Formen ins Unbestimmte zu öffnen. Der Mystiker des Mittelalters weiß, was er erfahren will, der moderne Autor weiß es nicht so genau: Mit Hilfe der mystischen Formen- und Ideensprache sucht er, was diese immer schon voraussetzt. So ist es nicht weiter erstaunlich, daß Rilke, der aus seiner "rabiante[n] Anti-Christlichkeit" kein Hehl machte [172], immer wieder bei den religiösen Formen des Christentums herauskommt, die er gerade nicht meint. Gott bildet sich und zerspringt (810): Rilke benötigt die Begriffe der christlichen Tradition, um sie, im Derridaschen Sinne, "durchstreichen" zu können [173]. Maltes Angst und Hoffnung, geschrieben zu werden (756), legt ebenso wie das Bewußtseins Karls VI., eine Spielkarte zu sein (911) - die mittelalterliche Vorstellung von der Welt als Buch Gottes stellt sich ein -, die Frage nach dem Schreiber bzw. dem Kartenspieler nahe. Das immer wieder neu entstehende Bild des personalen Gottes ("Gott weiß...") wird durch die Erklärung, Gott sei kein Gegenstand, sondern nur eine Richtung (937) [174], wieder ausgelöscht. In diesem Punkt fühlt sich Rilke selbst den Mystikern überlegen: Malte bedauert, daß sich die "Starken" Mechthild, Teresa von Avila, Rose von Lima Christus, der "Erleichterung Gottes", dem "gestalteten" Gott hingegeben hätten, anstatt auf Gott gerichtet zu bleiben (937); Rilke sagt von sich, an den Stellen, an denen Meister Eckhart "feststellte, stehen blieb, endgültig formte", sei er über ihn hinausgewachsen, nur wo dieser "floß, wo er rauschte und in großen Gefällen zu Gott nie-

derfiel", sei er, Rilke, ein kleines, mitgerissenes Stück von ihm [175]. Um jede Ähnlichkeit dieser permanent sich bildenden göttlichen Position mit dem Gott der christlichen Tradition zu verwischen, erhebt er sie in die absolute Transzendenz - und stellt sich damit einmal mehr in die mystische Traditionslinie, mit dem Unterschied freilich, daß es den mittelalterlichen Mystikern tatsächlich um diesen Gott "sine modis" zu tun war, während Rilkes Interesse am Diktierenden auf die Perspektive des Sekretärs, nämlich dessen, der schreibt, konzentriert bleibt. In dieser Perspektive wird aus dem Gott der Mystiker, dem Unsagbarkeit als Prädikat beigelegt wird, das Unsagbare schlechthin; Unsagbarkeit allerdings kann für jemanden, dem das Sagen resp. Schreiben Beruf ist, nur in bezug auf eben diese sprachliche Tätigkeit interessant sein. Und tatsächlich stellt sich Gottes Unsagbarkeit, seine Namenlosigkeit, bei Rilke im positiven Sinne produktiver poetischer Möglichkeiten dar, als bislang Niesagtes, aber hoffnungsvollerweise noch zu Sagendes: "Ich glaube an Alles noch nie Gesagte" [176], heißt es daher im "Stunden-Buch" und, an anderer Stelle, "weil meine Tiefen niegebrauchter/rauschender Worte mächtig sind" [177]; eine seiner beiden Lieblingspredigten von Meister Eckhart nennt Rilke denn auch die Rede "vom Niesagten" [178] ("ich will nun sagen, was ich nie gesagt", "Abermals will ich nie Gesagtes sagen" - so der Grundtenor dieser Predigt in der Büttnerschen Übersetzung, in der sie Rilke gelesen hat [179]). An die Stelle des nur unvollständig durchgestrichenen wirkenden Gottes tritt seine Transzendenz, sein Anderssein, an eine gleichsam göttliche Position, sie ist es, die nunmehr zum Motiv für das Schreiben wird.

Der bislang weitgehend unberücksichtigt gebliebene letzte Abschnitt, Rilkes Neufassung der Geschichte vom verlorenen Sohn aus dem Lukasevangelium (Luk. 15,11-32), ist ein anschauliches Beispiel für Rilkes doppelschichtiges Verhältnis zur christlichen Tradition. Wie der verlorene Sohn in der biblischen Vorlage kehrt auch Rilkes verlorener Sohn ins Vaterhaus zurück, doch die Heimkehr ist keine wirkliche Heimkehr. Der Heimkehrer, der sich danach sehnt, mit "durchdringender, strahlender Liebe" (943) [180] "meisterhaft" (943) geliebt zu werden, entzieht sich der auf Besitz gerichteten Liebe der Familie, um die Liebe Gottes zu erwarten, dem allein er die durchleuchtende Kraft zutraut. Die freie und eigenwillige Deutung der biblischen Vorlage - "Man wird mich schwer davon überzeugen, daß die Geschichte des verlorenen Sohnes nicht die Legende dessen ist,

der nicht geliebt werden wollte" (938) - erinnert an Meister Eckharts Umgang mit den kanonischen Texten, die er so uminterpretiert, daß seine neue Deutung bewußt gegen die bekannte steht und in und am Text die Erfahrung eines Neuen und Unerwarteten bewirkt. Auch in diesem Sinn ist der Effekt des "Durchstreichens" der Tradition zu verstehen. "Eine vollkommen andere Auffassung aller Dinge" (775), ein "neues Leben voll neuer Bedeutungen" (775) konstatiert Malte. Auch die anderen Zitate im Text der "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge", deren Bedeutung umgebogen wird, sei es nun das Gleichnis von den klugen und den törichten Jungfrauen (905) (Matth. 25,1-13), die Beschreibung der Teppiche der Dame à la Licorne oder die historischen Episoden, vermitteln diese Erfahrung des Neuen.

Maltes Heimatlosigkeit (746f.) spiegelt sich in der Heimkehr des verlorenen Sohnes - auf die Bedeutung des Vater - Sohn- und damit des Heimkehrmotivs in der Mystik wurde hingewiesen [181]. "Und diesmal hoffte er auf Erhörung" (943), heißt es, nachdem der verlorene Sohn seine Liebe von den Menschen ab- und Gott zugewandt hat. Die erstrebte Präsenz ist aber eine qua Transzendenz vermittelte: Die Liebe Gottes ist durchscheinend, die Freiheit bewahrend (941); der verlorene Sohn nähert sich ihr auf dem "eigenschaftslosen" Weg der Mystik:

"Er vergaß Gott beinahe über der harten Arbeit, sich ihm zu nähern, und alles, was er mit der Zeit vielleicht bei ihm zu erreichen hoffte, war 'sa patience de supporter une âme'." (944) [182]

Die Nähe des unendlich Liebenden [183] - die Mystikerin Marguerite Porete nennt ihn den "Loingprès", den 'Fernnahen' [184] - allerdings ist fern:

"Aber während er sich sehnte, endlich so meisterhaft geliebt zu sein, begriff sein an Fernen gewohntes Gefühl Gottes äußersten Abstand." (943)

Der letzte Satz des "Malte" lautet: "Der [d.h. Gott] aber wollte noch nicht" (946). Der verlorene Sohn steht also an der Schwelle der unmittelbaren Gottesbegegnung, in der "jeder Sinn wie Wolken sich auflösen" (756) wird, am Ort des "noch nicht", immer noch in der Differenz, doch in der fast-Gewißheit unmittelbar bevorstehender Erfahrung, die sich im "noch" ankündigt. Exakt diese Situation markiert den religiös-poetologischen Skopus des "Malte", der ein Sagen des Unsagbaren, Schreiben über Gott oder göttliches Schreiben freisetzen

soll. Die Intention des Umschlags, der die Schöpferkraft Gottes in die Schöpferkraft des Künstlers verwandelt, verdeutlichen auch zwei Hand-Skulpturen des von Rilke verehrten Rodin (Abb. 14 und 15).

Die alchemistischen Anspielungen im Text aufnehmend, heißt es entsprechend vom verlorenen Sohn:

"Er hatte den Stein der Weisen gefunden, und nun zwang man ihn, das rasch gemachte Gold seines Glücks unaufhörlich zu verwandeln in das klumpige Blei der Geduld." (944)

Ziolkowski hat darauf hingewiesen, daß die einzigen Äußerungen Rilkes über Maltes Untergang in den Briefen bis zum Jahr 1907 zu finden sind, d.h. in der Zeit vor Ausarbeitung des zweiten Teils des Romans, während Rilke später schreibt: "Der arme Malte fängt so tief im Elend an und reicht, wenn mans genau nimmt, bis an [!] die ewige Seligkeit; er ist ein Herz, das eine ganze Oktave greift: nach ihm sind nun *nahezu* alle Lieder möglich" [185]. Die sich hier wieder herstellende Verbindung zum poetologischen Problembereich wird auch in Rilkes Geschichte vom verlorenen Sohn geleistet, von dem es heißt: "Er war wie einer, der eine herrliche Sprache hört und fiebernd sich vornimmt, in ihr zu dichten" (943). Das Vernehmen der herrlichen Sprache, das den Wunsch nach eigenem Dichten in eben dieser herrlichen Sprache weckt, bezeichnet die im Roman als Diktat dargestellte Schreibsituation. Ziel der als *unio mystica* zu verstehenden vollkommenen Heimkehr ist sie schon Motiv dessen, der sich auf den Heimweg macht, so daß sich entsprechend mystischem Verständnis, nach dem der Suchende das Ziel bereits in sich haben muß [186], der Heimweg als Ausfaltung des utopischen Zieles interpretieren läßt, der Text des "Malte" also "nahezu" das utopisch-ideale Schreiben selber ist. *Nahezu*: weil eine völlige Hingabe des Subjekts, vollkommene Gelassenheit erstens nicht erreicht werden kann und zweitens Subjekterfahrung und Schreiben unmöglich machen würde.

IV RED-SELIGKEIT: ROBERT MUSIL, "DER MANN OHNE EIGENSCHAFTEN" (1930-1952)

"Aber, mein Gott, was sollen wir tun?
Du schreibst?" [1]

I Rede zur Rilke-Feier

Rainer Maria Rilke und Robert Musil - auf den ersten Blick haben sie wenig gemeinsam: Weltfremder Ästhet der eine - zeitkritischer Chronist einer in Banalität wie Bedrohlichkeit übermächtigen Realität der andere. Umso eindrucklicher liest sich das Eintreten Musils für den verstorbenen Dichterkollegen in seiner Rede zur Rilke-Feier in Berlin am 16. Januar 1927 [2]. Die Rede legt ein Rilke und Musil verbindendes poetisch-poetologisches Moment frei, das seine Relevanz im Kontext des Mystik-Problems entfaltet [3].

Musils Würdigung zielt auf "eine ganz bestimmte Eigenschaft des Rilkeschen Gedichts" [4]: die "edelsteinklare Stille in der niemals anhaltenden Bewegung" [5]; das Paradox der stillen Bewegtheit oder der bewegten Stille beschreibt Texte, die kein Motiv und "auch niemals einen besonderen Gegenstand der Welt zum Ziel" [6] haben.

"Nie ist es das selbst, was den Inhalt des Gedichts ausmacht; sondern immer ist es ein Etwas wie das unbegreifliche Dasein dieser Vorstellungen und Dinge, ihr unbegreifliches Nebeneinander und unsichtbar Verflochtensein, was den lyrischen Affekt auslöst und lenkt." [7]

Wenn Rilke von Flamingos oder von Engeln spreche, bilden diese nicht, so Musil, den Gegenstand oder den Inhalt des Gedichts. Rilkes Gedicht affiziere vielmehr aufgrund der Ordnung der Bildelemente, ihres 'Nebeneinanders' und 'Verflochtenseins'. Die Frage nach den Prinzipien dieser Ordnung indes führt nur zu negativen Bestimmungen: Die syntagmatischen Beziehungen sind 'unbegreiflich' und 'unsichtbar'.

Musil führt weiter aus, wie bei Rilke "eines zum Gleichnis des anderen" [8] werde, ein Novemberabend zum Gleichnis eines wollenen

weichen Tuchs und *zugleich* das Tuch zum Gleichnis des Novemberabends [9]. Die Bedeutungshierarchie ist damit preisgegeben; jeder Signifikant kann zum Signifikat eines anderen Signifikanten werden, ohne daß sich feste Beziehungen etablieren müßten - im Gegenteil, das Prinzip der "Bewegung" erfordert geradezu den Fluß zwischen Zeichen und Bedeutung. In diesem Sinn konstatiert Musil eine visionäre Textqualität.

"Bei ihm [Rilke] sind die Dinge wie in einem Teppich verwoben [10]; wenn man sie betrachtet, sind sie getrennt, aber wenn man auf den Untergrund achtet, sind sie durch ihn verbunden. Dann verändert sich ihr Aussehen, und es entstehen sonderbare Beziehungen zwischen ihnen." [11]

Und:

"Wenn er Gott sagt, meint er dies, und wenn er von einem Flamingo spricht, meint er auch dies; deshalb sind alle Dinge und Vorgänge in seinen Gedichten untereinander verwandt und tauschen den Platz wie die Sterne, die sich bewegen, ohne daß man es sieht. Er war in gewissem Sinn der religiöseste Dichter seit Novalis, aber ich bin nicht sicher, ob er überhaupt Religion hatte." [12]

Man könnte nun einen Widerspruch finden zwischen Musils Feststellung, Rilke meine Gott, wenn er Gott sage, und der vorhergehenden Behauptung, die evozierten "Dinge" bildeten nicht den Gegenstand des Gedichts. Dieser vermeintliche Widerspruch ist leicht aufzulösen: Rilkes Gedicht entwirft Bilder, die, für sich betrachtet, unhintergebar sind und nichts als sich selbst meinen; in geradezu gläubiger Demutshaltung werden sie ernst genommen. Dabei sind alle Bilder gleichberechtigt, die Hierarchie unter ihnen aufgelöst. 'Bedeutend' werden sie durch die wechselseitigen Beziehungen zu anderen Bildern, zu denen sie in ein Gleichnis-Verhältnis treten können. Auf diese Weise entsteht ein gleitendes, nie festes Signifikationsnetz, so daß der Flamingo Gott bedeuten kann, Gott aber auch den Flamingo, Gott und Flamingo eines werden können. Die unabsehbaren Bedeutungsmöglichkeiten der Bilder sind Gegenstand des Gedichts, nicht die in den Bildern benannten Dinge selbst. Die so entstehende "Bewegtheit des Sinnes im Rilkeschen Vers" [13], die Musil den Eindruck von, wenn auch einer nicht unproblematischen, Religiosität vermittelt, spannt sich zwischen dem Nichts und dem Alles des Bedeutungshintergrundes aus.

"Man hat dies Mystik genannt, Pantheismus, Panpsychismus...", doch: "mit solchen Begriffen tut man aber etwas hinzu, das überflüs-

sig ist und ins Ungewisse führt" [14]. Im "Mann ohne Eigenschaften" allerdings wird eben dieses Textmoment in mystischen Kategorien reflektiert, wobei gerade das "Ungewisse" zum konstitutiven Faktor wird.

2 Der Mann ohne Eigenschaften - Eigenschaften ohne Mann

a) Das mystische und das dezentrierte Subjekt

Die Titelfigur von Musils Roman ist Ulrich, der "Mann ohne Eigenschaften". Jemand, der keine Eigenschaften hat, erscheint nicht eben als positive Gestalt: er besitzt keinen Charakter, keine Persönlichkeit. Doch was heißt überhaupt "Eigenschaften" und "Charakter"? Ulrichs 'Eigenschaftslosigkeit' wird folgendermaßen beschrieben:

"Mit wenig Übertreibung durfte er darum von seinem Leben sagen, daß sich alles darin so vollzogen habe, wie wenn es mehr zueinander gehörte als zu ihm. Auf A war immer B gefolgt, ob das nun im Kampf oder in der Liebe geschah. Und so mußte er wohl auch glauben, daß die persönlichen Eigenschaften, die er dabei erwarb, mehr zueinander als zu ihm gehörten, ja jede einzelne von ihnen hatte, wenn er sich genau prüfte, mit ihm nicht inniger zu tun als mit anderen Menschen, die sie auch besitzen mochten." [15]

Diese Diagnose trifft nicht nur Ulrich, sondern gleichermaßen die Zeit, in der er lebt, die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Wo die Verantwortung ihren Schwerpunkt nicht mehr im Menschen hat, sondern in Sachzusammenhängen, ist "eine Welt von Eigenschaften ohne Mann" (150) entstanden. Das Subjekt ist damit fragwürdig geworden. Ulrichs vermeintliche "Charakterlosigkeit" ist also nichts anderes als ein gesteigertes Bewußtsein von den Fiktionen des modernen Selbstverständnisses, eine Hellsichtigkeit, die das, was gemeinhin für "Eigenschaft" gilt, als scheinhaft, im eigentlichen Sinne als "eigenschaftslos" erkennt. Dieses Bewußtsein, das Ulrich von den meisten seiner von ihren Eigenschaften so überzeugten Zeitgenossen unterscheidet, macht "Eigenschaftslosigkeit" zu einer positiven Qualität. Ein Leben im Bewußtsein des Abstandes, der sich zwischen dem Selbst und dem Ich auftut, wobei sich das Selbst als eine Unbekannte darstellt, prädestiniert für eine neue Art von Erfahrung. Nach dem Studium der Machschen Philosophie denkt Musil den Bereich der Eigenschaften als ein unabgeschlossenes Geflecht von Funktionen, das absolute Iterierbarkeit und somit Identität ausschließt [16]. Seine "Ei-

genschaften ohne Mann" sind ein Reflex der Einsicht Ernst Machs, daß es ein konstantes Selbstbewußtsein gerade wegen der unabsehbaren Abhängigkeiten, in die das Ich verstrickt ist, nicht geben kann. Frank hat das beständige Verschieben der Identitätsgrenzen im "Mann ohne Eigenschaften", das nicht zum Ausgangspunkt zurückkommt, sondern eine sich nicht völlig schließende Kreisbewegung vollführt (155), auf den Begriff der "Dezentrierung von Subjektivität" gebracht [17]. Musils Begriff der "Eigenschaftslosigkeit" ist zuerst von Schmidt in expliziten Zusammenhang mit Meister Eckharts Konzeption der "abegescheidenheit", in der der Mensch "äne eigenschaften" sein soll [18], gebracht worden [19], mit jener Vorstellung eines von jeder Ichbindung freien Menschen also, dessen Denken und Tun vollkommen frei ist von Zweckgerichtetheit und Berechnung und dem allein die unio mystica zuteil werden kann. In der radikalen Position Eckharts ist die an sich menschenunmögliche Eigenschaftslosigkeit bereits die unio mystica. Die Arbeiten Franks und Schmidts zeigen beispielhaft, wie in Musils Roman zwei historisch wie intentional verschiedene, aber, wie sich erweist, mit mancherlei Berührungspunkten versehene Denkmodelle zusammenkommen: Dekonstruktion und Mystik.

"Die Unpersönlichkeit des niederen Selbst könnte sich als die niedere Potenz der Unpersönlichkeit erweisen: als Vorstufe eines mystischen Seins 'äne eigenschaften'" [20],

vermutet Frank. Die Verbindung ist eine Frage des Standpunkts: Was auf den ersten Blick den Anschein von Charakterlosigkeit hat, sich als Auflösung aller festen Positionen in negativem Licht präsentiert, ist dem mystisch orientierten Blick Voraussetzung für die Erfahrung des Neuen, des Unabsehbaren, Gottes. Aber auch ein disseminales Textverständnis sieht in der Dynamik des Nichtidentischen ein Positivum, ein produktives Moment. Mystische Eigenschaftslosigkeit und dezentrierte Subjektivität haben in Musils Text offensichtlich miteinander zu tun [21].

b) "... und ich sage dir, wer du bist"

Zentral für Ulrich ist die Erkenntnis der Defizienz des Persönlichen in der modernen Welt: Persönliches Geschehen setzt sich aus unpersönlichen Geschehnissen zusammen (533), man tut, was man nicht glaubt (1684; vgl. 1996): "Das Persönliche ist das Nicht-

übereinstimmende" (1884). Auf keinen Fall soll dieser Spalt des Bewußtseins durch die allgemeine Lüge fiktiver Identität geschlossen und damit der Erkenntnisfortschritt unterlaufen werden. Da ein Garant des Individuellen nicht zur Hand ist, muß wenigstens der Befund im Bewußtsein gesichert werden. Für Ulrich wird er in Gestaltung und Einrichtung seines Hauses sinnfällig. "Sage mir, wie du wohnst, und ich sage dir, wer du bist", verkünden die Kunstzeitschriften, die Ulrich liest (20). Daß es sich um *Kunstzeitschriften* handelt, ist nicht ohne Bedeutung, sondern als Hinweis auf den Geltungsbereich des Ästhetischen zu lesen. Von dem Schloßchen, das er gekauft hat, heißt es:

"... seine Traggewölbe waren aus dem siebzehnten Jahrhundert, der Park und der Oberstock trugen das Ansehen des achtzehnten Jahrhunderts, die Fassade war im neunzehnten Jahrhundert erneuert und etwas verdorben worden, das Ganze hatte also einen etwas verwackelten Sinn, so wie übereinander photographierte Bilder..." (12).

Folgt man dem Hinweis, im Stil der Wohnung den Charakter ihres Besitzers zu lesen, ergibt sich für Ulrich folgendes Bild: Die "Traggewölbe" verweisen auf eine *Grundkonstitution* seiner Persönlichkeit, die durch das 17. Jahrhundert, erster Höhepunkt der *Mystik-Renaissance* in der Neuzeit, charakterisiert wird. Der "Oberstock" aus dem 18. Jahrhundert legt eine Deutung von Ulrichs *geistiger Situation* im Sinne *aufgeklärter Rationalität* nahe. Bleibt die "Fassade" aus dem 19. Jahrhundert, dem Jahrhundert, in dem Ulrich wie sein Schöpfer Robert Musil geboren wurden. Die "Fassade" spielt auf die *äußere Erscheinung*, die *Eigenschaften* an, die ein Subjekt in seinem zeitgenössischen Kontext situieren - im Falle Ulrichs hat sie den Gesamteindruck "etwas verdorben". Dieses "Persönlichkeitsgebäude" nun hat man sich als ein etwas 'verwackeltes' Bild vorzustellen. Ulrich ist inzwischen allerdings ins 20. Jahrhundert hinübergewachsen - der Roman spielt ja in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Wie sieht nun der Beitrag des 20. Jahrhunderts zu dieser Haus- und Persönlichkeitskonstruktion aus? Dieser Beitrag ist Ulrichs Aufgabe, der sich in seinem Schloß einrichten muß. "Von der stilreinen Rekonstruktion bis zur vollkommenen Rücksichtslosigkeit standen ihm dafür alle Grundsätze zur Verfügung, und ebenso boten sich seinem Geist alle Stile, von den Assyrern bis zum Kubismus an" (19). Die (post-moderne) Beliebtheit der Stile führt dazu, daß der Mann ohne Eigenschaften die Einrichtung seines Hauses resigniert "dem Genie seiner Lieferanten

[überläßt], in der sicheren Überzeugung, daß sie für Überlieferung, Vorurteile und Beschränktheit schon sorgen würden" (21), und mit dem Ergebnis, daß er eine "Residenz für einen Residenten [besitzt], wie ihn sich Möbel-, Teppich- und Installationsfirmen vorgestellt hatten, die auf ihrem Gebiete führen" (21).

Dieser Ulrich, der schon in den verschiedensten Berufen - militärische Laufbahn, Ingenieur, Mathematiker - erfolgreich war, sie aber aufgab, weil ihm Zweifel an ihrem Sinn kamen, dieser Ulrich also stellt fest, daß das Gefühl, einen festen Boden unter den Füßen und eine feste Haut um sich zu haben, das den meisten Menschen natürlich erscheint, bei ihm nicht sehr stark entwickelt ist (289). Sehr zum Leidwesen seines Vaters, der ihm den Vorwurf macht, nirgends Fuß zu fassen (1949, 1987). Der Vater, der bezeichnenderweise auch den Schloßkauf mißbilligt, ist ein Mann mit Eigenschaften. "Auch ein Mann ohne Eigenschaften hat einen Vater mit Eigenschaften" lautet die entsprechende Kapitelüberschrift. Ulrichs Vater ist ein angesehen Jurist:

"er wurde nicht nur Professor, Mitglied von Akademien und vielen wissenschaftlichen und staatlichen Ausschüssen, sondern auch Ritter, Komtur, ja sogar Großkreuz hoher Orden, Se. Majestät erhob ihn schließlich in den erblichen Adelsstand und hatte ihn schon vorher zum Mitglied des Herrenhauses ernannt." (15)

Diese Beschreibung väterlichen Macht- und Repräsentationsanspruchs erinnert an die Bilder, die Rilke in den "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" von Maltes Vater, besonders aber von den Großvätern, den Übervätern, entwirft [22]. Die Tatsache, daß Ulrichs Vater als Jurist an den *Gesetzen* mitarbeitet, macht ihn in der Lektüre logos- und metaphysikkritischer Interpretation zum Vertreter des Logos, des Bewußtseins, des Gesetzes [23]. Auf den Symbolwert des Vater - Sohn-Verhältnisses in der Mystik wurde aufmerksam gemacht [24]. Es geht nun darum, die mystische Lesart mit der dekonstruktivistischen zu vermitteln. Das Vater - Sohn-Problem durchzieht den ganzen Roman Musils. Ulrich ist der Gedanke an seinen Vater unangenehm (655), seinen ersten Beruf, den militärischen, hat er gewählt, um, wie es ihm später vorkommt, "der Obhut seines Vaters zu entgehn" (1977), und überhaupt ist "Eigentlich Vater Ursache dieser Schiefelage" (2014), d.h. der besonderen Disposition Ulrichs zum Anderssein, auf die der frühere Name für Ulrich, "Anders", hinweist. Der Brief, mit dem der Vater lenkend in das Leben seines Sohnes

eingreifen will, ist "Zeugnis einer festen, sozial eingeordneten, von sicheren Gefühlen gelenkten Gesinnung" (1986). Dem Wunsch, dem väterlichen Gesetz, dem Logos, zu entkommen, steht ein ausgeprägtes Bedürfnis nach Kindheit gegenüber, das mystisch verklärt wird:

"Die zärtlichen Empfindungen dieser Zeit können in einem einzigen Augenblick der Hingabe die ganze, da noch kleine Welt entflammen, denn sie haben weder einen Zweck noch eine Möglichkeit, irgend etwas zu bewirken, und sind ganz und gar grenzenloses Feuer..." (287)

Diese Kindheitsempfindung entspricht der Verfaßtheit der positiven Eigenschaftslosigkeit. Ulrichs "Heimweg", wie das vorletzte Kapitel des ersten Buches überschrieben ist, führt ihn zunächst in sein eigenes Haus, das bizarre Schloßchen, dort erfährt er vom Tod des 'gesetzgebenden' Vaters. Nun macht er sich auf den Heimweg in sein leeres Elternhaus, wo ihn nur seine Schwester und mit ihr die mystischen Erlebnisse erwarten. Die Heimkehrmetapher [25] entwirft das Ziel der unio mystica, der Vereinigung mit Gott, dem (anderen) Vater, in der sich der Mensch erst selbst findet. Die Heimkehr des verlorenen Sohnes im biblischen Gleichnis endet mit der Unterordnung des Sohnes unter das väterliche Prinzip, in dem sich der Sohn aufgehoben fühlt. Ebensovienig wie für Rilke [26] kann für Musil die Heimkehr des Sohnes eine Rückkehr in die Logos-Gewalt des Vaters sein: Die Schwierigkeiten mit dem väterlichen Prinzip reflektieren das problematische Verhältnis beider Autoren zur religiösen Tradition des Gesetzes; daher suchen sowohl der verlorene Sohn bei Rilke als auch Ulrich eine utopische Heimkehr, die mit der Sicherheit des väterlichen Gesetzes die Grenzenlosigkeit jenseits desselben verbindet.

c) Die Lektüre des Lebens

Die geöffneten Fenster von Ulrichs Schloß lassen "in die vornehme Stille der Bücherwände einer Gelehrtenwohnung" (12) blicken; Bücher also beinhaltet das Schloß, das in einem allegorischen Bedeutungszusammenhang mit der Person Ulrichs steht. Man kann Eisele zustimmen, der den "Mann ohne Eigenschaften" als einen "Literaturroman" interpretiert [27], den mystischen Themenkomplex diesem Horizont allerdings nicht integriert. Aus der Vorgeschichte Ulrichs erfährt man, daß er nach einer Liebesaffäre Briefe an die Geliebte schrieb, "die wie die Offenbarung einer Religion waren"

(1636). Sein Schreiben weckt also religiöse Assoziationen. Ulrich ist ein durch und durch literarischer Mensch; das unendliche System von Zusammenhängen im Leben wird ihm zum ungeschriebenen *Gedicht des Daseins*, demgegenüber der einzelne Mensch nur *eine* Verwirklichung, nur *eine* Niederschrift darstellt. (251). Ulrich plädiert dafür, "daß unser Dasein ganz und gar aus Literatur bestehen sollte!" (365) und dafür, so zu leben wie man liest (368, 563, 1842, 1898). Die Gleichung Leben = Lesen impliziert eine Einstellung, die sich von den vermeintlichen Sachzwängen und Verkrustungen des "Seinesgleichen" (81) emanzipiert und dazu befähigt, das Buch auch einmal zuzuschlagen und wegzulegen, es an anderer Stelle wieder aufzuschlagen, auch einmal nur darin zu blättern, d.h. Abstand zu gewinnen und mittels der spielerischen Phantasie Konnexionen zu knüpfen, die neue Dimensionen aufscheinen lassen. "... lyrisch; wie Lesen. Es muß immer neu lebendig werden", notiert Musil in den Nachlaßentwürfen (1918). Die Korrespondenz von Neuheit und Lebendigkeit basiert auf eben dem Abstand gegenüber den vertrauten Mechanismen und Determinanten des alltäglichen Lebens. Man sieht also, daß es nur einer Umkehr des Bewußtseins vom negativen Befund der Eigenschaftslosigkeit zu den positiven Möglichkeiten eines "Mannes ohne Eigenschaften" bedarf, im Leben wie in der Literatur, die für die ungeschriebenen Möglichkeiten des Lebens steht. Das Leben seinerseits ist eingewoben in das Netz eines umfassenden Textes, gleichsam *eine* Lektüre, die nur den Blick aufzuheben und ihn auf ihre anderen Möglichkeiten zu richten braucht. Die "schöne Literatur" ist das "Geleise", das Ulrich braucht (866): "er aber wußte nun und wußte es gleichwohl noch nicht ganz, warum seine Gedanken um die Sache der Literatur kreisten und was sie dort wollten" (867):

"Schließlich ging ihn die Literatur nichts mehr an, seit er mit zwanzig Jahren sein letztes Gedicht geschrieben hatte; immerhin war zuvor eine Zeitlang heimliches Schreiben eine ziemlich regelmäßige Gewohnheit von ihm gewesen, und er hatte sie nicht etwa deshalb aufgegeben, weil er älter geworden war oder eingesehen hatte, zu wenig Begabung zu haben, sondern aus Gründen, für die er unter den gegenwärtigen Eindrücken am ehesten irgendein Wort hätte gebrauchen mögen, das nach vielen Anstrengungen ein Münden ins Leere ausdrückt." (867)

Ulrich beginnt, die positiven Möglichkeiten dieser Leere zu ahnen; sie eröffnet den Raum für das "Erlebnis", in dem etwas "lebendig" wird - unzweifelhaft der Zweck der Kunst, wie Ulrich erkennt. Und er reflektiert auch auf das Verfahren der Kunst, auf die Funktion der

Literatur als "Geleise", bezeichnenderweise am Beispiel seiner eigenen Rede: "... es war ihm gleichgültig, was er sagte, er fuhr darin nur fort, weil es noch immer nicht das war, was er aus sich herausbefördern wollte" (866). Dieses offene Ziel der Kunst, das vorderhand nur negativ bestimmt werden kann, ist als Erlebnis zugleich das gesuchte Selbst. Ulrichs Abwehr, je ein Buch zu schreiben - Schreiben erscheint ihm als Erlebnis-Unfähigkeit (417, 1278) -, artikuliert sich in der Alternative "Selbstmord oder Schreiben" (418, 662, 1278, 1381, 1898, 1921): Er nimmt sich vor sich umzubringen, bevor er in Versuchung kommt, ein Buch zu schreiben. Diese Alternative steht *auch* für die bedingungslose Verflechtung von Leben und Literatur im Horizont des "Mannes ohne Eigenschaften", denn - Ulrichs ursprüngliche Intention kehrt sich um - Schreiben bleibt die einzige Möglichkeit, dem Selbstmord zu entgehen; damit ist nicht nur der physische Tod gemeint, sondern auch der Tod des Selbst unter dem Druck der Eigenschaften, unter dem man sich nur fortschreibend retten kann. Vernehmlich steht hier auch die biographische Situation Musils im Hintergrund, dem das Schreiben am "Mann ohne Eigenschaften" in jeder Hinsicht zum existentiellen Problem geworden war [28].

3 Ulrichs drei Frauen: Metamorphosen des mystischen Textes

Die Interpreten des "Mann ohne Eigenschaften" sind sich darüber einig, daß die Geschwister Ulrich und Agathe die "richtige" mystische Erfahrung machen, während die anderen Romanfiguren pseudomystischen Verwirrungen anheimfallen.

"Die ironische Färbung der Mystik ist nicht im 'anderen Zustand' der Geschwister, sondern nur bei den anderen Romanpersonen anzutreffen; sie hat dort die Funktion, den Kontrast zwischen den pseudomystischen Einbildungen dieser Figuren und der echten mystischen Ergriffenheit der Geschwister zu verschärfen; denn im Munde Ulrichs und Agathes klingen die 'Ekstatischen Konfessionen' mit dem Ernst wider, der allen Mystikern eigen ist." [29]

Ganz so einfach darf man es sich allerdings nicht machen. Wenn Ulrich angesichts der Reflexionen Diotimas über den heiligen Weg erschrocken feststellt "So weit ist es also gekommen, daß dieses Riesenhuhn genau so redet wie ich?" (566) oder wenn er in gewissen Zügen Moosbruggers sein Spiegelbild erkennt (1987), wird deutlich, daß das Problem Ulrichs auf das übrige Romanpersonal "verteilt" wird, damit

einzelne Aspekte in definierten Kontexten reflektiert werden können [30]. Die Ironie, die Ulrich den anderen Figuren entgegenbringt, trifft immer zugleich ihn selbst. Es ist auch nicht so, daß diese anderen Figuren nur "frühere Entwicklungsstadien des Mannes ohne Eigenschaften darstellen oder daß eine bestimmte Denkposition oder Möglichkeit seines Wesens in ihnen undialektisch vereinfacht erscheint" [31]. In diesem Fall hätten Diotima und Arnheim, Agathe, Clarisse, aber auch Stumm und wie sie alle heißen nur wenig Erkenntniswert für Ulrich, den sie offensichtlich sowohl faszinieren als auch beunruhigen. Dazu kommt, wie Hüppauf bemerkt, daß die anderen Romanfiguren sogar Ulrichs Gedanken aussprechen, auch wenn sie deren Horizont offensichtlich übersteigen [32]. Ulrich ist das Zentrum im Kosmos der übrigen Figuren, deren Aufgabe es ist, zur näheren Bestimmung dieses Zentrums beizutragen. Alle Personen des Romans sind Reflektoren desselben Themas, nämlich eines 'verdächtigen Gefühlskreises' (1086), der eine dauernde "Gärung des Gefühls" vom Genie bis zum Kitsch darstellt (1864), ein Kontinuum mit fließenden Übergängen: "Propheten u Schwindler gebrauchen heute die gleichen Redensarten" (1891). Und dieser ganze suspekthe Gefühlskreis hängt eng zusammen mit dem sog. Normalbewußtsein, wie auch Moosbruggers "Geisteskrankheit etwas von der allgemeinen Geistesgesundheit an sich haben" (1984) muß und wie von medizinisch-psychologischer Seite der "Symptomenkatalog ekstatischen Erlebens... als außergewöhnliche Abweichung vom durchschnittlichen Erleben im Sinne der Extremvariante des Normalen..." bestimmt wurde [33].

Im folgenden werden die inneren Zusammenhänge dieses mystischen Gefühlskreises getrennt nach den drei Handlungsschwerpunkten, die mit den Frauengestalten Diotima, Agathe und Clarisse gegeben sind, untersucht. Dabei steht aber immer Ulrich, der Mann ohne Eigenschaften, im Mittelpunkt der Betrachtung: Diotima, Agathe und Clarisse sind die Personifikationen verschiedener Dimensionen seines Problems. Dabei sind gerade Diotima und Clarisse von der Forschung, die sich vor allem für die Geschwisterbeziehung Ulrich - Agathe interessiert, wenig beachtet worden [34].

a) Diotima: Auf der Suche nach der Idee

Zentrum der Diotima-Handlung ist die "Parallellaktion", jenes Unternehmen also, das die sogenannten Eliten aus Besitz und Bildung

im Hause des Sektionschefs Tuzzi zur Erarbeitung einer Konzeption für das siebzigjährige Thronjubiläum des österreichischen Kaisers Franz Joseph zusammenführt. Aus "verlässlicher Quelle" hat man erfahren, daß in Deutschland Vorbereitungen zu einer Feier des dreißigjährigen Regierungsjubiläums Wilhelms II. im Gange sind - natürlich will man sich von den Deutschen nicht die Schau stehlen lassen (78f.).

Diese Parallelaktion nun erscheint als eine säkularisierte, in ironischer Brechung gleichwohl religiöse Traditionen fortsetzende Veranstaltung; die Hinweise sind überdeutlich: So ist in Diotimas Salon das "Laienelement" stark vertreten, das sich "einst um den Kern der Gotteswissenschaften als ein Volk von gläubig Schaffenden verteilte,... und heute, wo die Gotteswissenschaften durch Nationalökonomie und Physik verdrängt worden sind..., bestanden die Laienbrüder und -schwestern dementsprechend aus Bankdirektoren, Technikern, Politikern, Ministerialräten..." (100). Wenn das Haus Tuzzi als "noch viel beliebter als eine Kirche" bezeichnet wird und Diotimas Treiben "die seit dem Mittelalter abhanden gekommene religiöse Einheit des menschlichen Tuns" ersetzen soll (101), dann geht es offenkundig um Kontinuitäten, auch wenn sie ironisch aufgebrochen werden.

Die Parallelaktion ist nicht nur ein Parallelunternehmen zum deutschen Kaiserjubiläum und greift nicht nur auf das christliche Mittelalter zurück, sondern läßt sich darüber hinaus auch als "Parallelaktion" zu Platons "Symposion" lesen, worauf der Name hinweist, den Ulrich Frau Hermine Tuzzi gibt - "Diotima". "Also eine geistige Schönheit" sagte sich Ulrich; 'eine zweite Diotima.' Und von diesem Tag an nannte er sie in Gedanken so, nach jener berühmten Dozentin der Liebe" (92). Die Parallelaktion, die "das Wahre" an den Tag bringen soll (1017), sucht verzweifelt nach einer übergreifenden "Idee" für das kaiserliche Jubelfest. Die Reduktion der platonischen geistigen Wesenheit auf einen leitenden Gedanken für ein Jubiläum gipfelt in der Ironie, daß die Parallelaktion eben keine Idee findet. Das platonische Erkenntnismodell mündet somit ins Leere, so sehr die an der Parallelaktion Beteiligten als Menschen des 20. Jahrhunderts ihm verhaftet bleiben. Ebenso wie man die Beziehung zwischen Ulrich und Agathe mit dem Stichwort "Gesprächs-Eros" bezeichnet hat [35], könnte man die Parallelaktion auf diese Weise apostrophieren, stellt sie doch im wesentlichen eine Folge von Zusammenkünften verschie-

dener Personen dar, die nichts anderes tun als - eben reden. Anders als der platonische Dialog führt dieses Reden zu keinem Ergebnis. Allein, es gibt in der Parallelaktion nicht nur Gespräche, sondern auch den Eros, der freilich nicht so recht zum Zuge kommt: Zu denken ist an die gequält-verhinderte Romanze zwischen Diotima und dem Industriellen Arnheim, nach deren Ende Diotima nur noch Literatur über Physiologie und Psychologie der Ehe zum Problem des Eros konsultieren kann (816).

Arnheim ist das negative Spiegelbild Ulrichs: Ulrich schläft mit Diotima, nachdem die "platonische" Beziehung Diotima - Arnheim kläglich zu Ende gegangen ist. Albertsen zitiert eine Notiz Musils, die einen "Grundgegensatz" zwischen Arnheim und Anders (=Ulrich) festhält. Arnheim sei Bejahung, Anders Verneinung, die Form bei Arnheim aber verneinend und bei Anders bejahend [36]. Wie immer man diese Aussage im einzelnen interpretieren will, Arnheim erscheint als die genaue Umkehrung Ulrichs. Im Rahmen der mit der Parallelaktion zitierten platonischen Philosophie, die das Fundament für die weitere Entwicklung des "Mannes ohne Eigenschaften" bildet, möchte man Arnheims Bejahung auf die Ideen des Wahren, Guten und Schönen beziehen, die Ulrich verneint; der Preis für Arnheims Idealismus ist seine Mißachtung der Form, Anders hingegen bejaht die Form. Zwei Denkmodelle stehen sich gegenüber: der Idealismus des Signifikats und der Primat des Signifikanten, Idee und Form, Geist und Körper. Arnheim weiß, daß das "Bedürfnis nach Eindeutigkeit, Wiederholbarkeit und Festigkeit... die Voraussetzung für den Erfolg des Denkens und Planens bildet" (507) - und er ist ein erfolgreicher Mann. Er, der schon als kleiner Junge in seiner Klugheit an den mit den *Schriftgelehrten* im Tempel disputierenden Jesus erinnert, tritt gegenüber seinen Mitmenschen als "Ideal, Messias, Erlöser" auf (384, 1509). Ein ausgeprägtes Selbstbewußtsein läßt ihn ohne Schwierigkeiten seine Geschäftsinteressen mit schönggeistigen Phrasen über die Seele verbinden; "Mystik des Geschäfts" und "mystische Karrikatur" (sic!) notiert Musil (1833). Auch Arnheim sieht Ulrich als "das anders verkörperte Abenteuer seiner selbst" (549): "Dieser Mensch war ohne Bedürfnis nach Gewicht und Substanz des Lebens" (547). Im Gegensatz zu Ulrich versetzt Arnheim, der auch ein Sohn ist, seinen Vater "unter die Götter" (539) und empfindet "ein unbezwingliches Bedürfnis, über seinen Vater zu reden" (541f.). Beide wissen, daß der andere etwas hat, das ihm selbst abgeht, und als Arnheim Ulrich "an

Sohnes Statt annehmen" (549, 641) und ihn zum Eintritt in seine Firma überreden möchte (640), zögert Ulrich einen Moment, aber am Ende sind beide erleichtert über Ulrichs Ablehnung. Heimkehr und Unterordnung unter ein väterliches Gesetz kommen für Ulrich nicht in Frage.

Noch eine weitere Figur aus dem Kreis der Parallelaktion bedarf der Aufmerksamkeit, General Stumm von Bordwehr, der Vertreter des Militärs, der sich verzweifelt bemüht, *Ordnung* in den "Zivilverstand" zu bringen (370). Immerhin entwickelt auch der militärische Verstand angesichts der Lehrerin des Eros, Diotima, mystische Gefühle:

"Man stelle sich die himmelblaue Weltkugel vor, ein wenig ins Vergißmeinnichtblau des Stummschen Waffenrocks aufgehellt und ganz und gar bestehend aus Glück, aus Bedeutsamkeit, aus dem geheimnisvollen Gehirnphosphor innerer Erleuchtung, inmitten dieser Kugel aber das Herz des Generals und auf diesem Herzen, wie Maria auf dem Kopf der Schlange stehend, eine göttliche Frau, deren Lächeln mit allen Dingen verwoben und die geheime Schwere aller Dinge ist: so erreicht man ungefähr den Eindruck, den Diotima seit der ersten Stunde, wo ihr Bild seine sich langsam bewegenden Augen gefüllt hatte, auf Stumm von Bordwehr machte." (345)

Stumm, der beschlossen hat, Diotima bei der Suche nach der Idee zu helfen, legt Ulrich eine Liste der "Hauptideen" vor:

"Ulrich betrachtete das Blatt mit Staunen. Es war nach der Art eines Meldezettels oder eben der militärischen Verzeichnisse durch Kreuz- und Querlinien in Felder geteilt, deren Eintragungen aus Worten bestanden, die einer solchen Anlage einigermaßen widerstreben, denn er las in ärarischer Schönschrift die Namen Jesus Christus; Buddha, Gautama auch Siddharta; Laotse; Luther, Martin; Goethe, Wolfgang; Ganghofer, Ludwig; Chamberlain und viele weitere..." (372).

Bei dieser "Bemühung, Ordnung in den Zivilverstand zu bringen", muß der General feststellen, daß der "mitteleuropäische Ideenvorrat" nicht nur aus lauter Gegensätzen besteht, sondern daß "diese Gegensätze bei genauerer Beschäftigung mit ihnen ineinander überzugehen anfangen" (373). Der Ordnungsgedanke versagt also vor den Ideen; vor allem zeigt sich, daß eine Idee nichts Abgrenzbares ist, sondern ein unbestimmtes Etwas, und dieses Kontinuum des Ideellen, das Musil auch in Rilkes Lyrik findet [37], sein ständiges Fluktuieren, ist, wie sich zeigen wird, ein Hauptthema des Romans.

Der naive General, der in seiner Kugelgestalt an den ursprünglichen, einheitlichen Menschen aus dem Bericht des Aristophanes in Platons "Symposion" erinnert - seine ironisierende Darstellung im "Mann ohne Eigenschaften" läßt an den Satiriker Aristopha-

nes denken-, versucht, die vielfältigen Ideen in eine *Einheit* zu bringen, was freilich nicht gelingt. "... ich kann nicht mehr leben ohne eine höhere Ordnung in meinem Kopf!" klagt er (375), während Ulrich ihm die "allgemeine Vieldeutigkeit" erklärt und dazu rät, Diotima auf die Idee zu bringen, "daß Gott... ein Zeitalter der Körperkultur heraufzuführen scheint; denn das einzige, was den Ideen einigermaßen Halt gibt, ist der Körper, zu dem sie gehören..." (380).

Ulrich ist nun ironischerweise der Sekretär der Parallelaktion; diese Stellung zeigt ihn in der Position dessen, der schreibt, was man ihm diktiert. So wartet er darauf, schreiben zu können, doch, da keine Idee gefunden wird, gibt es für ihn nichts zu tun.

Geredet wird, und zwar häufig und eingehend von der "Seele", die ja auch im "Symposion" das im Mittelpunkt des Gesprächs stehende "Organ" ist. Der Diotima, die bei Platon so sicher von der Seele spricht, steht Musils Diotima gegenüber, die zweifelt:

"... Seele.

Was ist das? - Es ist negativ leicht bestimmt: es ist eben das, was sich verkriecht, wenn man von algebraischen Reihen hört.

Aber positiv? Es scheint, daß es sich da allen Bemühungen, die es fassen wollen, erfolgreich entzieht. Es mag sein, daß einstmals etwas Ursprüngliches in Diotima gewesen war, eine ahnungsvolle Empfindsamkeit, damals eingerollt in das dünnegebläute Kleid ihrer Korrektheit, was sie jetzt Seele nannte und in der gebatigten Metaphysik Maeterlincks wiederfand, in Novalis, vor allem aber in der namenlosen Welle von Dünnromantik und Gottesehnsucht, die das Maschinenzeitalter als Äußerung des geistigen und künstlerischen Protestes gegen sich selbst eine Weile lang ausgespritzt hat." (103)

Auf der Ebene des Defizit vermeldenden Wunsches wird "Seele" annäherungsweise mit "etwas Ursprünglichem" identifiziert; wenig später heißt es auch, Diotima fühlte sich "nah einer Ursprungstiefe, die alles heilig macht, was aus ihr aufsteigt" (104). Darin drückt sich ein Bedürfnis nach Sicherheit, nach einer festen Position aus, die eine von heiliger Unerschütterlichkeit sanktionierte Strukturierung der Welt vornahme. Allein, die Wirklichkeit sieht anders aus; die "prophetischen Bücher", die Diotima zu Rate zieht, sprechen "in den gleichen, geheimnisvollen und ungenauen Worten" (104) von der Seele, und Diotima blickt in "eine unermeßliche, augenblicklich sich öffnende Leere" (107). Diotimas Freund Arnheim sieht, trotz seiner eminenten Belesenheit und Beredsamkeit, auch nicht klarer. Er macht sich gleichfalls seine Gedanken:

"Für dieses Etwas muß hier wieder einmal das Wort Seele gebraucht werden.

Es ist das ein Wort, das schon des öfters, aber nicht gerade in den klarsten Beziehungen aufgetreten ist. Zum Beispiel als das, was der heutigen Zeit verlorengegangen ist oder sich nicht mit der Zivilisation vereinen läßt; als das, was in Widerstreit mit körperlichen Trieben und ehelichen Gewohnheiten steht; als das, was von einem Mörder nicht nur unwillig erregt wurde; als das, was durch die Parallelaktion befreit werden sollte; als religiöse Betrachtung und contemplatio in caligine divina beim Grafen Leinsdorf; als Liebe zu Gleichnissen bei vielen Menschen, und so fort." (183)

Diese "Lücke", deren Ränder sich unendlich negativ bestimmen ("und so fort"), schließt in den Reflexionen Arnheims, wiewohl mit Distanz, an religiöse Wertvorstellungen an: "... und schließlich denken manche Leute sogar über alles hinaus an einen Gott, der das ihnen fehlende Stück in der Tasche trägt" (184). Und: "Weiß Gott, wie gesagt, was überhaupt eine Seele ist!" (186). Arnheim, für den es "nichts Schöneres als das Hohelied" gibt (198), das (sensu mystice) die Vereinigung der Seele mit Christus besingt - die Schlußworte "Fliehe, mein Geliebter!" (HL, 8,14) lassen sich ironisch auf das Verhältnis Diotima - Arnheim beziehen! -, Arnheim also fühlt durch Diotima seine Seele "aus ihren Ufern" treten. Die unkontrollierte Ausbreitung dieses "negativen Etwas" empfindet er zugleich als Abgeschiedenheit und "Anwesenheit", als Vereinigung von Außen- und Innenwelt (386). Das feste Gefüge zwischen Wahrnehmung und ihrer Interpretation, zwischen Bild und Bedeutung, ist zerbrochen, die Bereiche geraten in Fluß. Arnheim, der sich mit scheinbar bedeutungsvollen Worten ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken versteht, trägt in seinem selbstbewußten Redegestus der Erkenntnis, daß sich die Seele sprachlich nicht ausdrücken läßt, nicht Rechnung. Das historische Vorbild für diese Figur ist Walther Rathenau, in dessen 1913 erschienenem Buch "Zur Mechanik des Geistes" allenthalben von der "Seele" die Rede ist. Das Buch konstatiert die "Seelenlosigkeit" der Epoche und fordert "Zuversichten des Geistes und Erlebnisse der Seele" [38]. Der Mechanikbegriff, mit dem Rathenau "die Beschreibung eines Ganzen, seiner Teile und ihrer Wechselwirkung" meint, behauptet eine funktionale Beherrschung "des inneren Erlebens" [39]. Dabei ist sich Rathenau durchaus der Schwierigkeit bewußt.

"Wer den Versuch gewagt hat, ein erschautes Bild unsichtbarer Weltzusammenhänge in Gleichnisse und Denkformen des vereinbarten Lebens zu übersetzen, der kennt, wenn nicht eben der göttliche Genius ihm diktierend über die Schulter zu blicken pflegt, die Jahre der Sorge und des Zweifels, wo keiner der strömenden Begriffe, keines der wechselnden Zeichen und Symbole das unzweifelhaft, aber unaussprechlich Erblickte decken und erschöpfen will." [40]

Nun, Rathenau schreibt trotzdem ein dickes Buch, vielleicht in der Hoffnung, der göttliche Genius schaue ihm tatsächlich diktierend über die Schulter [41]. Zudem sind es ja nur die Begriffe, die sich sträuben, das "Erblickte" ist "unzweifelhaft". Musils Bewußtsein von der unauflöselichen Interrelation von Zeichen und Bedeutung ist Rathenau fremd. Daß dieser eine philosophische Systematik aus dem Grunderlebnis der Mystik zu gewinnen sucht, ist denn auch der Vorwurf, den Musil in einer Besprechung in der "Neuen Rundschau" vom April 1914 gegen das Buch erhebt [42].

Die Idee, nach der Diotima sucht, besitzt dieselbe innere Struktur wie Arnheims Vorstellung von der Seele:

"Denn das ist es, was eine ergreifende große Idee von einer gewöhnlichen... unterscheidet, daß sie sich in einer Art Schmelzzustand befindet, durch den das Ich in unendliche Weiten gerät und umgekehrt die Weiten der Welten in das Ich eintreten, wobei man nicht mehr erkennen kann, was zum eigenen und was zum Unendlichen gehört." (110)

Der aus ihren Ufern getretenen Seele [43] korrespondiert der "Schmelzzustand" der Idee, der Vereinigung der Innen- und der Außenwelt in der Seele [42] das in unendliche Weiten geratene Ich, welches umgekehrt die Weiten der Welt in sich eintreten läßt. Die Diskurse Diotimas und Arnheims fördern die Negativität der platonischen Idee sowie die durch diese Negativität begründete Dynamik ihrer sprachlichen Repräsentation zutage, die sich im Zwang zum Weiterreden manifestiert. Die Idealität bleibt nur als ein vom eigenen Repräsentanten beliebig, aber immer bloß vorläufig auffüllbares "Ungefähr" der Leitstern am Horizont. Musil betreibt eine Dekonstruktion der platonischen Idee, die nur noch durch ihre Abwesenheit existiert.

Wie nun Platons Diotima Eros zur "Zeugung im Schönen" erklärt [44], so fordert auch Musils Diotima, gleichermaßen schöngeistig orientiert, das Ziel der Parallelaktion müsse eine "Dichtung" sein (178). Auf diese Weise erfahren die vorstehenden Überlegungen eine poetologische Rückbindung. "Dichtung" erscheint überhaupt als Lebensprinzip, wenn Diotima (Tuzzi) "namentlich den Dichtern" versichert, "daß alles Leben im Grunde auf einer inneren Dichtung ruhe, sogar das Geschäftsleben..." (297). Daß der eigentliche Sinn und Zweck der Parallelaktion ein literarischer ist, wird auch an den anderen Figuren des Romans deutlich: General Stumm, der Diotima bei der Suche nach einer Idee helfen will, begibt sich dazu in die Staatsbibliothek. Im Katalogzimmer fühlt er sich "im Allerheiligsten

der Bibliothek", weil sich dort nur "Bücher über Bücher" befinden (461); er ist also gewissermaßen zum Ort des absoluten Buches vorgedrungen: das Innere der Bücherwelt besteht nur wiederum aus Büchern, aus Büchern über Bücher. Aber auch hier ist die Idee nicht zu finden. Der Bibliothekar erklärt ihm, er finde sich in der Bibliothek nur zurecht, weil er nie eines der Bücher lese: "Wer sich auf den Inhalt einläßt, ist als Bibliothekar verloren!" (462) belehrt er den verwunderten General, der doch gerade auf der Suche nach einem Inhalt, einer Idee, ist. Das einzige, was Stumm in der Bibliothek erreicht, ist, daß er die Bücher erhält, die sich Diotima zurücklegen ließ; die Lektüre dieser Bücher ist ihm "eine heimliche geistige Hochzeit" (463), eine mystische unio sozusagen. Mehr kommt freilich nicht dabei heraus, und einigermaßen enttäuscht verläßt Stumm die Staatsbibliothek, dieses "Tollhaus von Büchern" (462).

Auch Graf Leinsdorf, "der Erfinder der großen vaterländischen Aktion" (88), hat seine Schwierigkeiten mit dem Geschehen in Diotimas Kreis:

"Se. Erlaucht hatte eine ausgesprochene Abneigung gegen etwas, das er Nur-Literatur nannte. Es war das eine Vorstellung, die sich für ihn mit Juden, Zeitungen, sensationssüchtigen Buchhändlern und dem liberalen, ohnmächtig schwätzenden, für Geld produzierenden Geist des Bürgertums verband, und das Wort Nur-Literatur war geradezu ein neuer Ausdruck von ihm geworden." (322)

Die Parallelaktion, die eine "Dichtung" hervorbringen *soll*, *ist* also "Nur-Literatur".

Das Literaturthema wird in erster Linie in der Figur Arnheims, des Gegenspielers von Ulrich, reflektiert. Während Arnheim bereits eine ganze Reihe von Büchern geschrieben hat, nimmt sich Ulrich vor, *nie* ein Buch zu schreiben - obwohl er bereits, wie vermerkt [45], in der Pose des Schreibenden erscheint. Arnheim, der über "das Gedicht des Lebens" (387) nachdenkt, entlockt Diotima den Satz, der "Herr" sei "beinahe das gleiche wie das Gedicht" (324). Mit "Herr" meint er "die einfachen Tugenden", Mut, Ritterlichkeit, Form und Zucht - "das Geheimnis des kraftvollen Lebens" sozusagen. Dieser Machtfaktor, den Arnheim, Erbe eines Wirtschaftsimperiums, auch im Leben darstellt, wird anhand seiner Figur in den literarischen Gegenstandsbereich projiziert:

"... die Herreneigenschaft vor nichts zurückschneuen Mutes übergang später auf seine Bücher und Überzeugungen, wie es ein Mensch braucht, der seinen Zeitgenossen zu sagen hat, wie sie sich zu verhalten haben, um würdig und glücklich zu sein." (384)

Die "Herrschaftlichkeit" seines Schreibens zeigt sich auch darin, daß Arnheim sich "mindestens einmal im Jahr... auf sein Schloß in der Mark zurückziehen und seinem Sekretär ein Buch ins Stenogramm diktieren mußte" (390). Während Ulrich Sekretär ist, der wartet, was ihm diktiert wird, tritt Arnheim selbst als Diktierender, als Vertreter des Logos, auf. Wenn er sich allerdings selbst zum Schreiben hinsetzt, um von dem 'Ungewissen und Ahnungsvollen' (390) der Seele zu schreiben,

"so führte die Feder geradezu mit gespenstischer Ergiebigkeit seine Gedanken von der Seele zu den Problemen des Geistes, der Tugenden, der Wirtschaft und der Politik, die, aus unsichtbarer Quelle bestrahlt, in einer deutlichen und magisch einheitlichen Beleuchtung erschienen." (391)

Also ist auch Arnheim nur scheinbar "Herr" seines Schreibens. Gerade aufgrund dieser eigendynamischen Schreibbewegung, der Macht des Signifikanten, die die Idealität des Signifikats ad absurdum führt, bezeichnet Sektionschef Tuzzi, Diotimas Gatte, Schreiben als "eine besondere Form des Schwätzens" (335).

"Dieser Ausdehnungsdrang hatte Berauschendes, dafür war er aber an jene Spaltung des Bewußtseins gebunden, die bei vielen die Voraussetzung der schriftlichen Schöpfung ist, indem der Geist alles ausschaltet und vergißt, was ihm nicht ins Konzept paßt..." (391)

Ulrichs Konzept aber geht weiter: Eigenschaftsloses Schreiben erfordert die Überwindung der Bewußtseinsgrenzen - diesem Ideal entspricht das Bild des Sekretärs, der schreibt, was ein *ganz anderer* ihm diktiert. Ulrich entwickelt Aggressionen gegenüber der 'künstlichen Einheit' des Arnheimschen Selbstbewußtseins und ist versucht, ihn mit dem Federmesser zu erdolchen (645), mit jenem doppeldeutigen Instrument, mit dem die Feder zum Schreiben zugeschnitten wird und das im Mittelalter auch zum Radieren benutzt wurde [46]. Ulrich also richtet das Schreibinstrument gegen den Vertreter des Geistes, des Selbstbewußtseins, um dessen Schrift, die Schrift eines gänzlich aus Zitaten zusammengesetzten Menschen, auszuradiieren [47].

b) Agathe: Das verlegte Paradies

Nach "Heimweg" (1. Buch, 2. Teil, 122. Kap., 647ff.) und "Umkehrung" (1. Buch, 2. Teil, 123. Kap., 654ff.) - typische Stationen eines mystischen Lebenswegs, man denke nur an den "ker" bei Tauler - langt Ulrich im väterlichen Haus bei der "vergessenen" Schwester an. Es muß erst der Vater, der Vertreter des Logos, gestorben sein, bevor der Mann ohne Eigenschaften den Weg zurück findet an den Ort seiner Kindheit, wo ihm "Vergessenes" seines eigenen Wesens lebendig wird. Denn es ist offensichtlich, daß Agathe die Verkörperung eines brachliegenden Teils seiner selbst ist: Geschwister haben "eine leise verzerrende Spiegelwirkung aufeinander" (277). Und so stehen sich Ulrich und Agathe denn auch gegenüber:

"Es war ein großer, weichwolliger Pyjama, den er anzog, beinahe eine Art Pierrotkleid, schwarz-grau gewürfelt und an den Händen und Füßen ebenso gebunden wie in der Mitte... Aber als er das Zimmer betrat, wo ihn seine Schwester erwartete, wunderte er sich sehr über seinen Aufzug, denn er fand sich durch geheime Anordnung des Zufalls einem großen, blonden, in zarte graue und rostbraune Streifen und Würfel gefüllten Pierrot gegenüber, der auf den ersten Blick ganz ähnlich aussah wie er selbst. 'Ich habe nicht gewußt, daß wir Zwillinge sind!' sagte Agathe, und ihr Gesicht leuchtete erheitert auf." (675f.)

Ein Gespräch zwischen den Geschwistern wird als "Responsorium" beschrieben (702), und schließlich bringen sie ihr Verhältnis auf die Formel, Agathe sei Ulrichs verlorene Eigenliebe (903). Die Schwester läßt Ulrich also eine Beziehung zu sich selbst finden; in die eigenschaftslose Welt tritt der Ichbezug, und es geht nun darum, Eigenschaftslosigkeit und Individuation in Einklang zu bringen. Freilich liegt das Problem darin, daß Ulrichs "Ichliebe" (1829) außerhalb seiner liegt, in der Schwester nämlich - Chance der Eigenschaftslosigkeit sowie Aporie einer Ich-Identität zugleich. Die Geschwister nehmen das im Diotima-Teil begonnene platonische Gespräch wieder auf, indem Agathe, an die Rede des Aristophanes beim "Symposion" anknüpfend, auf den Mythos vom ursprünglich ungeteilten Menschen anspielt (903). Um diesem Ideal zu entsprechen, erklären sie sich - Geschwistersein reicht nicht aus - zu siamesischen Zwillingen (908). Im übrigen hat Agathe "etwas Hermaphroditisches" (686), was sie für Ulrich begehrenswert macht, stellt sie doch die ursprüngliche Einheit in Aussicht (vgl. Abb. 16), wie auch Diotima in Männertracht ist, als Ulrich sie verführt: "ihre linke Hand stützte sich bald männlich auf den Säbelknauf, bald griff sie sich damit weiblich in die Haare"

(1619). Der platonische Idealismus, im Diotima-Komplex bereits ad absurdum geführt, erhält also im Agathe-Teil noch einmal eine Chance. Er wird um die bewußte Erfahrung der Unähnlichkeit bereichert, d.h. die Geschwister-Beziehung stellt sich im Modus der unähnlichen Ähnlichkeit dar [48]:

"Und weil die Erscheinung ihm heute im Ganzen unähnlicher war, bemerkte er die Ähnlichkeit des Gesichts. Es war ihm zumute, er wäre es selbst, der da zur Tür eingetreten sei und auf ihn zuschreite: nur schöner als er und in einen Glanz versenkt, in dem er sich niemals sah. Zum erstenmal erfaßte ihn da der Gedanke, daß seine Schwester eine traumhafte Wiederholung und Veränderung seiner selbst sei..." (694)

Freilich verkörpert Agathe auch nicht den ruhenden Pol gesicherter Positivität. "Ich bin in nichts sicher", sagt sie von sich selbst (695). Sie ist vielmehr eine Frau ohne Eigenschaften, die nie "ganz in etwas darin" ist und sich von einer Umgebung abhängig fühlt, die nirgends anfängt und nirgends begrenzt ist (705). Auch sie entzieht sich falschen Identitäten, den "Eigenschaften" im negativen Sinn, und sehnt sich danach, eins mit sich zu sein (724f.). Diese Einheit scheint am Horizont als Position aus dem Zusammentreffen der beiden Negationen auf als ein Perspektivenwechsel, ein "Umstülpen" (759), das die Ziellosigkeit des Lebens (1999) in eine positive Qualität umschlagen läßt. Ulrich ahnt sie, wenn er über Agathe nachdenkt:

"Ags Gedächtnis, das die Dinge nicht verbindet. Sie liegen darin wie in den unergründlichen Taschen eines Kindes, völlig sinnlos, aber wenn so ein Gegenstand hervorkommt, ist er zauberhaft ursprünglich." (1840)

Die sich mit Einheits- und Ganzheitsfiktionen nicht zufriedengegebende Sehnsucht nach Ursprünglichkeit, die die Ulrich - Agathe-Beziehung motiviert, stößt allerdings in der realen Erfahrung der Geschwister immer wieder auf das Prinzip der unähnlichen Ähnlichkeit, von Musil als Geschwister-Prinzip entworfen. Getragen von dem "Zauber[s], gleich und nicht gleich zu sein" (906), erleben Ulrich und Agathe in ihren Gesprächen, daß die Worte, wenn sie einmal Nähe geschaffen haben, im selben Moment wieder in Entfernung umbrechen (716). Die Entfernung scheint die Bedingung der Nähe zu sein, die Nähe Motiv für das Aushalten der Ferne. Absolute Werte wie Ursprünglichkeit, Wahrheit, Präsenz werden damit auf jenen Punkt gebracht, an dem sie in ihr jeweils anderes umschlagen, Nähe in Ferne, Ferne in Nähe. Die Bewegung des Umschlags wird zum eigentlichen Positivum der Erfahrung, der absolute Ort immer auch ein Nicht-Ort. Die siamesi-

schen Zwillinge als "die Ungetrennten und Nichtvereinten" (1104) sind, wenn sie aus dem paradiesischen Ort ihres Gartens durch das Gitter des Gartenzauns hinaus auf die Straße schauen, weder ganz in der Ruhe der Abgeschlossenheit noch in das weltliche Treiben einbezogen. Das Gitter "trennte und verband" (1350); das trennende Moment aber ist es, das die Verbindung herstellt, denn die Geschwister spüren,

"daß all jenes Hinbeugen, aber nicht Hingelangen des Menschen zur inneren Seligkeit wie denn auch des einen Menschen zum andern...; daß alles Spiel von Gut und Böse, von Innigkeit und Feindseligkeit, von höherem Sinn und Roheit... um nichts mehr wäre als die Freiheit, die ein vergittertes Fenster gewährt." (1350)

Die Freiheit jenseits des Gitters wird erstrebenswert erst und nur durch das Gitter. So gelangen Agathe und Ulrich zu der Erkenntnis, "daß gerade dies das Geheimnis der Liebe sei, daß man nicht eins ist" und "daß unsre Begierde nicht verlangt, ein Mensch aus zweien zu werden, sondern im Gegenteil, unsrem Gefängnis, unsrer Einheit zu entrinnen, zwei zu werden in einer Vereinigung, aber lieber noch zwölf" (1660). Hier scheint Klages' "Eros der Ferne" Pate gestanden zu haben [49]; Musil hat ja den "Kosmogonischen Eros" für die Beschreibung des anderen Zustands exzerpiert [50]. Die ursprüngliche, naive Suche nach Einheit, ausgelöst durch die alltägliche Erfahrung der Nichtidentität, macht einem anderen Einheitskonzept Platz, das sich aus der bewußten Erfahrung und dem Akzeptieren der Differenz konstituiert. Die Differenz wird nicht mehr geleugnet, sondern als Wesensmerkmal der unendlichen Einheit, der *einen* Unendlichkeit, begriffen, die an ihr erfahrbar wird. Ein "unausfüllbarer Abgrund an Unähnlichkeit", der sich zwischen der "Wirklichkeit" und den möglichen Vorstellungen von ihr auftut, zwischen Signifikant und Signifikat, ist dafür verantwortlich, daß "wir das Original nie zu Gesicht bekommen" (1193); es bleibt allerdings die Ausrichtung auf ein "Original", eine in der differenten Einheit sich ankündigende Wirklichkeit, aber ihr Widerschein im diskursiven Bereich produziert immer nur negative Werte.

Die einigermaßen abstrakte Vorstellung von der Einheit in der Differenz materialisiert sich in Bildern, die religiöse Konnotationen hervorrufen, ja dem Bereich mystisch-schwärmerischer Religiosität zugehören scheinen: "In dem flackernden Halbdunkel war Agathe für eine Sekunde nur ein schimmernder Nebel von Gold, Grau und

Rosa" (682). Sie kommt Ulrich wie eine "Erscheinung" vor, "in einen Glanz versenkt", freilich nur augenblickshaft (694) [51]. "Flackern", "Halbdunkel", "schimmern", "Nebel", "Glanz" suchen die Erfahrungsqualität der differenten Einheit, ihrer "Gitterhaftigkeit" ins Wort zu fassen. Die Doppeltheit dieser Erfahrung entzieht sich begrifflicher Fixierung, sie scheint allein *durch* das Gitter der Sprache, das Beziehungen knüpft und wieder auflöst. "Engel", "Himmlische" ist Ulrich versucht, die Schwester zu nennen (942). Die mystische Gotteserfahrung wird denn auch zum zentralen Gesprächsgegenstand zwischen Ulrich und Agathe. Agathe ist, ohne fromm zu sein, im Kloster erzogen worden (722); nachdem sie jahrelang nicht über Religion nachgedacht hat, stellt sich für sie im Zusammenhang mit der Geschwister-Erfahrung die Gottesfrage neu. Agathe ist nicht nur Ulrichs Eigenliebe, sondern wirft gleichzeitig die Frage der Gottesliebe auf; die Vereinigung der Geschwister exponiert damit auch das Thema der *unio mystica*. Und tatsächlich sind es ja Mystikertexte, in die die Beziehung zwischen Ulrich und Agathe hineingelesen wird. Musil hat die 1909 erschienenen "Ekstatischen Konfessionen" Martin Bubers [52] ausführlich exzerpiert und ganze Passagen für den Ulrich - Agathe-Komplex bearbeitet und übernommen [53]. Buber deutet das mystische Gotteserlebnis als Icherleben des Mystikers [54], es geht ihm nicht um eine Bewertung, sondern, wie er schreibt, nur um das Erlebnis selbst [55]. Ebenso interessiert sich Ulrich nicht für den theologischen Hintergrund der mystischen Bekenntnisse, sondern er will "rein bei den Erscheinungen bleiben" (754). Die *unio mystica* als Vereinigung Gottes mit der menschlichen Seele greift wieder das Thema "Seele" auf (754), das schon die Parallelaktion umtreibt, nun aber wird mit der mystischen Gottesvorstellung ihre platonische Idealität in die Transzendenz entrückt, aber gleichzeitig in der Vorstellung vom Umbrechen der Unähnlichkeit in Ähnlichkeit als in die reale Welt einholbar, als immanent, gedacht.

Ulrich fühlt sich also nicht an das theologische System gebunden, das hinter den mystischen Texten steht: "Ich bin nicht fromm; ich sehe mir den heiligen Weg mit der Frage an, ob man wohl auch mit einem Kraftwagen auf ihm fahren könnte!" (751)

"Er und Agathe gerieten auf einen Weg, der mit dem Geschäfte der Gottergriffenen manches zu tun hatte, aber sie gingen ihn, ohne fromm zu sein, ohne an Gott oder Seele, ja ohne auch nur an ein Jenseits und Nocheinmal zu glauben; sie waren als Menschen dieser Welt auf ihn geraten und gingen ihn als solche: und gerade das war das Beachtenswerte." (761)

Der Wegfall der gesicherten theologischen Position, der die mystischen Erlebnisse der Geschwister von der Tradition der Mystik unterscheidet, befreit den Gedanken der *unio mystica* von jeglicher inhaltlichen Bestimmung. Trotzdem befragt Agathe auch die christliche Religion nach ihrem möglichen Beitrag zur Erfahrung des anderen Zustands. Trotz Ulrichs Mißbilligung pflegt sie Kontakt zu Professor Lindner, einem überzeugten Christen, der aus seiner Religion ein strenges Lebensreglement abgeleitet hat, um sich gegen alle Angriffe des Nichtrationalen, des Triebhaften und Unwägbaren zu wappnen. In seiner Jugend hatte er sogar einmal ein mystisches Erlebnis, bannte es aber mit dem "erstbeste[n] Gebet" (1183). Er vertritt ein idealistisches Christentum und fordert von Agathe Selbstpreisgabe: "Sich selbst zu vergessen, ist doch dem Menschen das Gesundeste, was es gibt!" (1049). Diese Art von Selbstvergessenheit ist der mystischen Eigenschaftslosigkeit diametral entgegengesetzt, sie ist von Eigenschaft geprägt, weil auf die Erfüllung eines Gesetzes bedacht; während die mystische Eigenschaftslosigkeit dem Subjekt zur Erfahrung seiner selbst verhilft - "das gesteigerte Selbst strahlt in eine grenzenlose Selbstlosigkeit hinein" (1085) -, übt das moralische Gesetz Lindners permanenten Selbstverzicht. Obwohl Agathe nichts weniger als religiös ist "in jenem festen Sinn, der zu einer überirdischen oder auch nur moralischen Überzeugung hinreicht" (860), fühlt sie "Gott" ganz deutlich, was gegen Willemsens Deutung von "Gott" als der "Chiffre reiner Idealität" bei Musil spricht [56]. Agathe und Ulrich treten in ein der kanonisierten Gläubigkeit entgegengesetztes religiöses Verhältnis ein: Sie gewähren keinen Glaubensvorschuß auf Ideen, sondern wenn Agathe an Gott glaubt, ohne an ihn zu denken (966), drückt sich darin eine objektlose Gläubigkeit aus, eine vorbehaltlose Bereitschaft zur Hingabe. Man denkt an die intransitive Liebe bei Rilke [57]; in Musils Drama "Die Schwärmer" (1921) gibt es tatsächlich eine Stelle, die direkt von Rilkes "Malte" - Musil kannte das Buch [58] - beeinflusst scheint: Heißt es bei Rilke im Zusammenhang mit den Liebenden, die keinen Bestimmten lieben, "Lieben ist: Leuchten" [59], steht in den "Schwärmern" über Regine und ihren ersten Mann zu lesen: "Sie liebte gar nicht ihn, sie liebte. Leuchtete!" [60] - Und Ulrich, der bereits als Knabe eine Religion hatte gründen wollen (1989), überlegt, ob nicht gerade sein 'Gott-aus-dem-Weg-Gehen' der "zeitgemäße Weg zu Gott" sei (1092). Er, der nicht "gottlos", sondern

"gottfrei" denkt, also Gott als eine transzendente Position bejaht, ihn aber in keiner Weise zu qualifizieren bereit ist, sagt von sich "Ich glaube also und glaube nicht!" (770), ebenso wie Musil zu seinem Roman notiert "Dieses Buch ist religiös unter den Voraussetzungen der Ungläubigen" (1940). Die permanente Zurücknahme schafft den Raum des Abstandes, in dem der "andere Zustand" seinen Nicht-Ort hat. Von Agathe heißt es:

"Sie hörte, wie er immer wieder vorsichtig alles zurücknahm, wozu er sich hinreißen ließ, und seine Worte schlugen wie große Tropfen von Glück und Traurigkeit an ihr Ohr." (771)

Gott ist der "irrationale[r] Rest" (1874), der jenseits der Prädikation bleibt, diese aber zugleich motiviert. "Gott treibt beide weiter", heißt es in einer Aufzeichnung Musils (1897). Es entsteht ein negativer Gott, wie ihn auch die mystische Tradition kennt [61], mit dem Unterschied allerdings, daß er nicht wie in der klassischen Mystik seinen Platz im religiösen System findet.

"Warum wurde das Licht, das sie manchmal sah, jedesmal gleich wieder verlöscht wie eine durch weites Dunkel schwankende Laterne, deren Schimmer von der Finsternis bald eingeschluckt, bald freigegeben wird?! Sie war aller Entschliebung beraubt, und zum Überfluß entsann sie sich, daß Ulrich einmal gesagt habe, wer dieses Licht suche, der müsse über einen Abgrund, der keinen Boden und keine Brücke hat. Glaubte er also zuinnerst selbst nicht an die Möglichkeit dessen, was sie gemeinsam suchten? So dachte sie, und obwohl sie nicht wirklich zu zweifeln wagte, fühlte sie sich doch tief erschüttert. Niemand konnte ihr also helfen als der Abgrund selbst! Dieser Abgrund war Gott: ach, was wußte sie!" (1072)

Gott als der Abgrund (vgl. auch 1090 u. 1875), der vom Licht trennt, mithin in seiner Abgründigkeit das Licht selbst ist, stellt hier das Unzugängliche im eigentlichen Wortsinn dar, das Agathe (ver)zweifeln läßt. Der Geschwisterinzest als Sprung in den Abgrund, als Überschreiten aller Grenzen von Moral und Konvention, soll den anderen Zustand erzwingen. Vor dieser Grenze schrecken Ulrich und Agathe immer wieder zurück: Die *unio mystica* ist eine Projektion der Erwartung. Als die Geschwister die Grenze dann doch überschreiten, bleibt es bei der abgründigen Negativität, der Umschlag ins Positive findet nicht statt, und der Erzähler befindet sich in einer gewissen Verlegenheit, denn es gibt nichts weiter zu erzählen.

Auch die mystischen Texte dokumentieren ja nicht die *unio mystica* selbst; sie sind aus der Differenz heraus geschrieben, kommen von der *unio mystica* her und schreiben auf sie hin [62]. Wenn es im

Abschnitt "Heilige Gespräche. Wechselvoller Fortgang" (753ff.) heißt "Ulrich suchte irgend etwas in seinen Büchern" (758) - und gemeint sind damit die "Lebensbeschreibungen und persönliche[n] Äußerungen von Mystikern" (753), für die Bubers "Ekstatische Konfessionen" das Vorbild sind - so ist das ganz wörtlich zu nehmen und bezeichnet die Funktion der Mystikerzitate in Musils Text. Mystische Texte sind Reflex realer Gotteserfahrung, die sie motiviert, aber selbst ausgespart bleibt; Ulrich, und wohl auch Musil, suchen in diesen Texten nach deren (außerhalb ihrer liegendem) Zentrum [63].

Das Thema des anderen Zustandes wird fast ausschließlich in Gesprächen zwischen den Geschwistern abgehandelt; "Gesprächs-Eros" ist dies genannt worden [64]. Allerdings hat sich der platonische Dialog von der Konstellation des wissenden, aus einer sicheren Position sprechenden Lehrers, dem ein unwissender, aber weisheitshungriger Schüler gegenübersteht, zu einer Konfiguration zweier ihrer Sache keineswegs gewisser Suchender verschoben. Rede und Gegenrede gruppieren sich um ein zwischen ihnen Liegendes, dessen Nähe sie dokumentieren [65], obgleich immer die Differenz ausgesprochen wird. Ulrich und Agathe halten diese letzte Differenz so lange wie möglich offen, indem sie ihre körperliche Vereinigung immer aufschieben; sie verharren im Sprachgestus, wohl ahnend, daß er durch den Vollzug zerstört würde. Im Gegensatz zu Diotima und Arnheim, die Seele/Idee und Körper auseinanderhalten, rücken die Bereiche bei Ulrich und Agathe eng zusammen und zielen im Grunde auf eine Identifikation, auf eine unio von Körper und Idee in der Sprache. Es

"... schwelte das Feuer, das... als Stichflamme ausgebrochen war, unter der Asche weiter. Es breitete sich in Gesprächen aus, die zu keinem Ende kamen, und doch von neuem aufschlugen; vielleicht sollte man sagen: Agathes Gemüt suchte nach einer anderen Möglichkeit, frei zu brennen." (746)

Und wenig später heißt es: "Sie kamen immer wieder auf das gleiche Gespräch zurück, und Agathe brannte selbst vor Verlangen, daß sich seine Flamme nicht verkleinere" (761). Die Flamme des Gesprächs, die "Glut... in Worten" (1220), recht eigentlich die "Redseligkeit" (1219), die Seligkeit im Reden, eröffnet den Blick durch das "Gitter" der Sprache [66] auf das Feuer und hält zugleich davon fern. Diese Art zu sprechen wird im Roman als "dichten" bezeichnet: "Ulrich dichtete wohl" (751); und Musil notiert zu Ulrich und Agathe: "Ihre

Worte verbinden sich wie in einem Gedicht" (2006). Es muß in diesem Zusammenhang an Ulrichs Gleichung von Leben und Lesen [67] - die Geschwister lesen viel und gierig (718, 734, 759, 851, 1418 et al.) -, an seine Alternative "Selbstmord oder Schreiben" [68] erinnert werden, an den generellen Primat des Literarischen in Musils Roman. Die Reflexion über den mystischen Gegenstand läßt Ulrich denn doch zur Feder greifen; er beginnt ein Tagebuch, das ihm helfen soll, das Phänomen der "Gottesleidenschaft" (1909) zu klären und eine 'einheitliche Zusammenfassung' herzustellen (1911). Mit Hilfe des Schreibens versucht Ulrich, "seinem Kopf die Klarheit zu bewahren..., die er bedroht fühlte" (1417); am Ende des Schreibprozesses wird, so hofft er, "Klarheit oder Leere" stehen (1197). Hier wird noch einmal die "Gitterfunktion" der Sprache beschworen, die den Blick auf das, was jenseits von ihr liegt, eröffnen, aber doch Halt geben soll. Aufschlußreich ist ferner die Art und Weise, in der sich Ulrichs Schreibtätigkeit präsentiert: Er ist ungeduldig zu schreiben (1201), heißt es, und das "was seiner wartete, damit er es niederschreibe, dünkte ihn wichtiger als alles andere" (1196). Der Schreibakt wird - ganz neuplatonisch - lichtmetaphysisch verklärt:

"Er hatte im Zimmer ein Licht nach dem anderen angezündet, als sollten in dem erregenden Überfluß der Strahlen die Worte leichter fallen, und hatte lange Zeit eifrig geschrieben." (1272)

Und:

"Wieder setzte er sein Zimmer ganz unter Licht, und es bereitete ihm Vergnügen, in der durchlässigen Nachtstille seinem eigenen Schreiben zuzuhören." (1273)

Ulrich schreibt also keine vorgefertigten Gedanken nieder, sondern der Schreibprozeß, die Sprache, soll diese erst hervorbringen. "Ich schreibe, weil ich manches besser verstehen möchte", sagt er zu Agathe (1273). Freilich stellen sich weder Klarheit noch Leere im Schreiben ein, sondern nur die Ungewißheit, ein Fluktuieren zwischen beiden, die Lücke, die Idee sein kann oder Gott oder auch das Nichts. Das einzige, was bleibt, sind die geschriebenen Texte selbst, - Bücher:

"Hundert von Menschen haben es erlebt, daß sie glaubten, sich eine andre Welt öffnen zu sehn. Genau so wie wir."

'Und was ist daraus geworden?'

'Bücher'

"Doch unmöglich nur Bücher?" (1642)

"Dichtung" also entsteht aus der immer ergebnislosen, aber immer neu von Hoffnung getragenen Suche nach der Erfahrung einer ursprünglichen Einheit, ist diese Suche selbst. Die unabschließbare innere Bewegung dieser idealen Dichtung, die permanent Identitäten negiert - und das ist ihre Art von Erfahrung -, zeigen die von Musil in seinen Text des "Mann ohne Eigenschaften" übernommenen Mystikerzitate, etwa:

"Es war wie eine Pein und dennoch mehr eine Süßigkeit als eine Pein zu nennen, denn es war kein Verdruß dabei, sondern eine seltsame, ganz übernatürliche Annehmlichkeit. Ich hatte alle meine Vermögen überstiegen bis an die dunkle Kraft. Da hörte ich ohne Laut, da sah ich ohne Licht. Dann wurde mein Herz grundlos, mein Geist formlos und meine Natur wesenlos." (752; 1091, 1233) [69]

"Bist du du selbst, oder bist du es nicht? Ich weiß nichts davon, ich bin dessen unkundig, und ich bin meiner unkundig. Ich bin verliebt, aber ich weiß nicht in wen; ich bin weder treu noch ungetreu. Was bin ich doch? Ich bin selbst meiner Liebe unkundig; ich habe das Herz von Liebe voll und von Liebe leer zugleich!" (1091; 858, 1218, 1233) [70]

"Was sich hören ließ in der Nacht, schluchzte ohne Laut und Maß, was sie anblickten, war formlos und weiselos und hatte doch aller Formen und Weisen freudenreiche Lust in sich." (1657) [71]

Ähnlich wie Malte vom Zitat die Inspiration des eigenen Schreibens erwartet [72], übernehmen die zitierten Texte der Mystiker in Ulrichs wie Musils Schreiben "Katalysatorfunktion": So setzt Ulrich ein langes Swedenborg-Zitat vor seinen eigenen Text, aus "Lust",

"die in ihrer verfrühten Selbstgewißheit zwar trocken-unträumerisch, doch aber schrullig wirkenden Behauptungen eines Geistersehers aus den vorsichtiger gefaßten Begriffen eines späteren Jahrhunderts auf neue Art hervorzuzaubern. Und so schrieb er nieder, was er gedacht hatte." (1203)

Entscheidend ist der intransitive Gestus der mystischen Textstellen: Die mystische coincidentia oppositorum löst in der Negation die Bindung des Signifikanten an ein Signifikat. Die Ahnung unendlicher Fülle, die Effekt des mystischen Diskurses ist, geht auf die Tilgung einer präzifizierbaren Bedeutung, auf das Zerreißen "gewöhnheitsmäßige[r] Verwebung[en] in uns" (762) zurück, wodurch "alles in einer neuen Beziehung zu einander" (762) steht, d.h. neue und ungewöhnliche Kombinationen auf der Signifikantenebene möglich werden. "Das... Wort verliert seinen Eigensinn und gewinnt Nachbarsinn" (1084). Es vollzieht sich eine Umkehrung der hierar-

chischen Signifikationsstruktur, die aufgrund einer gesicherten Bedeutungsposition die Worte setzt: "sie wählten nicht Worte, sondern wurden von Worten erwählt" (1657) [73]. Das Erwähltwerden durch Worte behauptet die Vorgängigkeit der Sprache gegenüber einer universalen Bedeutung, die das von Ulrich und Agathe gesuchte vereinigte Selbst als literarisches entwirft. Das sprachliche Abbild erschafft sein eigenes Urbild, aber immer nur *eine* Dimension des unendlichen Signifikats, dessen Entstellung es ist; der Text wird zum 'Bild ohne Ähnlichkeit' (1342) [74]. Musils Opposition gegen "Totallösung u System" (1906), gegen das Absolute (1942) hat eine 'reizvolle' Nichtwiederholbarkeit (1641) zur Folge, die er als "Verwitterung der Religion" (1513) vorstellt. Die auf diese Weise erfolgte Verlegung des Paradieses ins Unerreichbare, die Ulrich als Ergebnis seiner Erfahrung des anderen Zustands konstatiert (1644), hat neben der befreienden, innovativen Dimension auch eine tragische: Der Aufführung eines "wunderbare[n] Stück[es]...", dessen Partitur noch nicht aufgefunden worden ist" (1567), steht das Bewußtsein der "Unglückselige[n]" gegenüber, "welche das Gesetz einer anderen Welt in sich tragen, ohne es durchführen zu können" (1651). Der "Urschrift" kann nur nach-gedacht werden, als "ob die Menschen vor Hunderttausenden von Jahren wirklich eine unmittelbare Offenbarung empfangen hätten" (1654f.).

So unendlich produktiv und innovativ die mystische Redseligkeit erscheint, Ulrich und Agathe kommen schließlich über ihre Entwicklungs- und Ergebnislosigkeit (1643) nicht hinaus. Da helfen auch die mystischen Texte nicht weiter. Die Geschwister bleiben hinter den alten Mystikern zurück, für die das mystische Sprechen immer in die gesicherte religiöse Position umbrechen kann. Was Ulrich gelegentlich als mystische "Phantastik" (1973) bezeichnet, erweist sich in der Analyse des Romans als Notwendigkeit einer Wiederholung zulassenden intellektuellen Systems "wie bei unio myst. odgl." (1835). "Credo ut intelligam" (1893) - der Glaube als "Produktionskredit des Geistes" (1893) - allein kann aus konstitutiver Negativität die Positivität gewinnen. Der "andere Zustand" im "Mann ohne Eigenschaften" ist die Erfahrung der Unmöglichkeit einer unio mystica in der Moderne; und diese Erfahrung bringt immerhin einen unendlichen Text hervor.

c) Clarisse: Wahn-Sinn

Auch Clarisse ist wie Diotima und Agathe für Ulrich ein hermaphroditisches Wesen; klein, drahtig und von knabenhafter Figur, fühlt sie sich mit fortschreitender Geisteserkrankung als "der Hermaphrodit" (1538, 1688; 1759). Und Hermaphroditismus bedeutet bei ihr nicht primär Einheit, sondern Zweiheit bzw. Vielheit in der Einheit - "Wir werden nicht eins sein, sondern du wirst zwei sein" (1538). Was sie explizit formuliert, hat sich bereits als Ergebnis der Einheitsuche im Diotima- wie im Agathekomplex erwiesen. Wie Diotima mit Arnheim und Agathe mit Ulrich steht Clarisse in einer nicht verwirklichten Paarbeziehung mit Walter, ihrem Ehemann, der wie Arnheim eine Gegenfigur zu Ulrich, dem Mann ohne Eigenschaften, darstellt. Walter ist "als Durchschnittsmensch - für das Feste und Pseudototale" (1724), in jedem Augenblick ist er "Person und ganzer Mensch, und weil er es war, wurde er nichts" (1574); Ulrich dagegen begeht den "entgegengesetzten Irrtum": "Durch diesen Irrtum entstand eine Auflösung ohne Kern" (1574). Walters, eines Mannes mit Eigenschaften (60), Schaffensproblem reflektiert auch Ulrichs: Walter kann seine künstlerischen Pläne nicht umsetzen, weil sich ihm ein ursprünglicher Plan permanent spaltet und vervielfältigt (61). Ähnlich mag es Musil mit dem "Mann ohne Eigenschaften" gegangen sein, der ihm ja unter der Vielfalt der Themen und Motive regelrecht entglitt. Ulrich ist sich der Komplexität der materiellen wie der geistigen Welt bewußt, findet aber keinen befriedigenden Darstellungsmodus. Walter und Ulrich, die beiden problematischen Künstler, sind auf Clarisse bezogen, die "schnurstracks an das Genie" (62) glaubt. Für Ulrich läßt sich aus der Attraktion, die Clarisse für ihn darstellt, eine geheime Ausrichtung auf den schöpferischen Augenblick künstlerischen Schaffens, die Inspiration, lesen. Obwohl er Clarisse als geisteskrank erkennt, stellt er fest, daß ihre Aussprüche "manchen seiner eigenen bedenklich ähnlich waren" (662), und noch im fortgeschrittenen Stadium ihrer Krankheit fühlt er sich in Clarisses Gesellschaft wohl "wie schon lange nicht" (1572). Clarisse 'vergöttert' Nietzsche (1560), und diese "Vergötterung" meint eine kompromißlose Hingabe an ein anderes, die Diotima nicht und Agathe nicht bis zur letzten Konsequenz aufbringen und die sich auch in Clarisses *Glauben* an das Genie ausdrückt. Clarisse gewährt jenen Glaubens-"Produktionskredit" [75], den die Geschwister verweigern und der nur möglich ist, weil

sie keinen Halt an sich findet und auch gar nicht mehr sucht (1688). Clarisse jedenfalls schlägt der Parallelaktion ein Nietzsche-Jahr vor (226), womit deutlich wird, wohin die platonische Idee (vgl. Diotima) über die christliche Gottesidee (vgl. Agathe) gekommen ist. Clarisse erscheint nichts "natürlicher als dieses, was Nietzsche sagt, daß der Körper eines Menschen seine Seele ist" (440f.); sie vollzieht die Identifikation, die Ulrich und Agathe auf den Weg gebracht haben und die für Diotima und Arnheim so undenkbar schien [76]. Dies hat zur Folge, daß ihr "Innen und Außen auf das Unbestimmteste ineinanderstürzen" (144); gleichermaßen bricht für sie die zeitliche Folge der Ereignisse zusammen; der Text vergleicht diese Gedankenstruktur einem "Schleier, der seine Falten bald dicht übereinander warf, bald in einen kaum noch sichtbaren Hauch auflöste" (144). Und an anderer Stelle heißt es von Clarisse:

"Sie besaß ohnehin die Gewohnheit, mehreres zugleich zu denken, so wie sich ein Fächer auf- und zuschiebt, und eines halb neben, halb unter dem anderen ist..." (443)

Diese Metaphorik erinnert an Derridas Bild von der "structure de l'éventail comme texte" [77], der fächerartigen Textstruktur; ihre "Fältelung" stellt eine Beziehung von Differenz und Ähnlichkeit zwischen den unabsehbaren Sinnmöglichkeiten eines Ausdrucks her, der nie in dem aufgeht, was er sagt. In diesem Sinn steht Clarisse "neben sich" (355), ist ihre Ver-rücktheit zu verstehen, die 'hinaus er-lösen' will (1544). Ihr 'hinauserlöstes' Denken nimmt die dauernde Gestalt einer mystischen coincidentia oppositorum an, in der jede Subjekt-Objekt-Relation und jeder Dualismus zwischen Signifikant und Signifikat aufgehoben ist und die für Ulrich und Agathe nur augenblickshaft erahnbar war: es handelt sich um ein "in die Höhe Sinken" (1750), Sicherheit in der Ungewißheit (1751). Es stellt *eine wilde Bilderfolge* dar, deren einzelne Elemente verschmelzen, einander überlagern und wieder verschwinden - der Fächer öffnet und schließt sich (144); Clarisse ist "voll durcheinandergeschüttelter Bilder" (1305); der Umgang mit ihr läßt auch Walters Gedanken "mit unfaßbarer Geschwindigkeit auf Bildern" (612) dahintreiben. Clarisse hat Gesichte und Visionen (444), sie *sieht* mit allen Sinnen (1795); Autor ihrer Bilderschrift ist ein "sinnlos wuchernde[r] Wille" (1571); d.h. der Wille, in allem, noch in der Sinnlosigkeit, einen Sinn zu sehen, sich also einer universalen Sinn- und Bedeutungshaftigkeit zu verschreiben.

"Auch war es nicht klar, wie alles mit dem Hermaphroditen zusammenhing, der Cl. war, um in den Männerbund eintreten zu können; aber darauf würde sie schon noch kommen, empfand sie, u. an den Wurzeln des Gefühls hing es ganz bestimmt zusammen, das merkte man an der Art der Bewegung unter diesen Gedanken, die oben hinaus vorläufig noch gesondert dastanden." (1542)

Clarisse steht für ein aktives Prinzip, dessen passive Variante Agathe verkörpert. "... jetzt ist ag.[ein] und mit Ag. war path.[ein]" (1747; 1380), notiert Musil; d.h. Clarisse spielt ein durchaus souveränes Spiel, indem sie aktiv Verbindungen herstellt und somit Eigenschaftslosigkeit und Individuation zusammenbringt. Der Zeichenaustausch zwischen ihr und den Dingen, der ihr das Gefühl vermittelt, aus ihrem Körper herausgerissen zu werden (1747), ermöglicht es Clarisse, alles auf sich zu beziehen (792, 1284) und verschafft ihr die "Wollust, überall sich selbst zu berühren, überall auf sich selbst zu stoßen" (1742). "Ich suche, Ichsuche, Ichsucht" (1521) skizziert Musil die zugrundeliegende Bewegung. Verbunden damit ist eine Überbewertung der Einzelheiten (610), die die Dinge aus ihrem Kontext löst und ihnen im Licht des Wahn-Sinns eine magisch-schillernde Eigenbedeutung verleiht.

"Etwas war ein Stein und bedeutete Anders [78]; aber Cl. wußte, daß es mehr als A. und ein Stein war, nämlich noch alles Steinharte an A. und alles Schwere, das sie bedrückte, und aller Einblick in die Welt, den man gewann, wenn man einmal verstanden hatte, daß die Steine wie A. waren." (1742f.)

Ein Gegenstand kann alles und nichts bedeuten; diese Art 'gesteigerter Symbolik' (1771, 1806), die nicht zur Ruhe kommt und als "Pansemiose" bezeichnet worden ist [79], kann als Fortsetzung und Übersteigerung der mystischen Denktradition betrachtet werden: Den Satz Hemme Hayens etwa "... worauf nur meine Sinne fielen, das begriff ich sogleich auf eine geistliche Weise" [80] übernimmt Musil folgendermaßen: "überall, wohin Worte fielen, leuchtete ein vielbedeutender Sinn auf" (504) [81]. Aus der 'geistlichen Weise' wird ein "vielbedeutender Sinn", d.h. die universale religiöse Bedeutung vielfältigt sich bis zur Auflösung; gleichzeitig wird deutlich, daß aus der sinnlichen Erfahrung eine sprachliche geworden ist: aus den 'Sinnen' werden "Worte". In diesem Sinne ist auch die Bilderschrift zu lesen, die Ulrich und Clarisse in den Sand malen (1741) [82]. Manie und Depression (1302) bezeichnen für Clarisse den Wechsel von Bedeutungsfülle und Bedeutungsleere, der keine Sache des Inhalts als vielmehr strukturaler Beziehungen ist: "/Außerhalb des Romans be-

merkt: Im Inhalt liegt nie die Größe? In einer Art der Ordnung?/" (1766). Clarisses "Extase" (1492), die ihr "Gegenwart" (1725) vermittelt, ist nur im Wahn möglich, und der von ihr erlebte Sinn ist ein Wahn-Sinn. Für Clarisse ist die unio mystica möglich geworden, eine permanente unio mystica, aber ihr fehlt eine regulierende Basis der Ratio, die sie als außergewöhnliches Erlebnis eines "ganz anderen" erfahrbar machte.

Daß Musil den Wahnsinn als konsequente Fortsetzung des mystischen Erlebnisses denkt, wird deutlich, wenn man sich die religiöse Bildersprache von Clarisses Geisteskrankheit vergegenwärtigt. Ihr großes Projekt, die Befreiung des Frauenmörders Moosbrugger aus der Irrenanstalt, mutet Ulrich wie eine *Vision* an, eine "Vision im Herzen. Gottes oder einer großen Erfindung oder eines großen Glücks" (1719f.). Diese Vision präsentiert sich als "Vision einer anderen Ordnung der Dinge" (1721). Bezeichnenderweise befindet sich die psychiatrische Klinik, in der Moosbrugger untergebracht ist, in einem alten Kloster (715), die Kranken dort sehen aus "wie weiße Engel" (1685) - auch Clarisse erscheint in "Engelsgewändern" (1287) -, und Dr. Pfeifenstrauch, der gerichtliche Sachverständige, identifiziert Kranksein mit 'Im Atemkreis-Gottes-Stehen' (1697). Mit der unerwarteten Besänftigung eines Geisteskranken gelingt Clarisse ein "Wunder": "Und wirklich geschehen zuweilen noch Wunder, wenn auch mit Vorliebe in Irrenhäusern" (1691). Der Mörder Moosbrugger, der der Meinung ist, er gehöre allein vor das Forum Gottes und nicht vor das der Psychiater (1549), ist von Beruf Zimmermann, Grund genug für Clarisse festzustellen, daß auch "der Erlöser" Zimmermann gewesen sei (832f., 1542). Sie "glaubt" an den Philosophen Meingast (783), für den Ludwig Klages das historische Vorbild abgibt und dem nachzufolgen für Clarisse Nachfolge Christi ist (1521), ebenso wie sie an Nietzsche und an das Genie glaubt. Clarisse, die den Erlöser erlösen will, imaginiert sich als Gottesmutter (444, 1286).

"Ihr schmaler Körper wurde nach innen tief, empfindlich, lebendig, fremd, eins nach dem andern; ein Kind lag licht und lächelnd in ihrem Arm; von ihren Schultern strahlte das Goldkleid der Gottesmutter zu Boden, und die Gemeinde sang. Es war außer ihr, der Herr war der Welt geboren!" (436)

In 'weiblichem Erglühen' (660) will sie "den Erlöser der Welt empfangen" (660); im Stadium des akuten Wahnsinns schreitet sie in Marienprozessionen mit, allerdings ohne daß ihr der Gedanke an Gott

käme, wie eigens betont wird (1735). Die Bildersprache der Tradition setzt sich ohne ihre Inhalte fort. Im Wahn erkennt sie sich "bald als weiße Teufelin, bald als blutrote Madonna" (1805). Immer wieder fühlt sich Clarisse "ans Kreuz genagelt" (712; 1286, 1376, 1570, 1707, 1737, 1765). Sie will die Erlösung vorleben und betrachtet Ulrich als ihren Apostel (1751). Die höchste Stufe ihres Wahnsinns erlebt sie als ein "sündenloses Nirwana", während "wie ein goldener Reif hinter ihrem Kopf... die Überzeugung schwebte,... daß sie Messias und Übermensch in einer Person sei" (1769). Clarisses neue Identifikationsfigur in diesem Stadium ihrer Krankheit wird Franz von Assisi (1732ff.; 1800f.); er erscheint ihr zeitweilig identisch mit Dante (1734), und sie stellt fest, "daß damals ein Mensch, den wir heute mit gutem Gewissen in ein Sanatorium stecken würden, leben, lehren und seine Zeitgenossen führen konnte!" (1734). "Poveretto!" sagen die Wärterinnen, die sie zur Internierung festnehmen (1767). "Selig sind die Armen im Geiste" (1787) wird in bewußter Doppeldeutigkeit zum franziskanischen Motto in Clarisses wahnsinniger Gedankenwelt; die Armut im Geiste allerdings ist, soviel wird deutlich, ein verwirrender Reichtum an ungewöhnlichen und abenteuerlichen Gedanken, der hier mit "selig" bezeichnet ist [83].

Die angeführten Beispiele zeigen die eigentümliche Struktur der Identifikationen, die Clarisses Wahnimagination vornimmt: Mit größter Emphase bringt sie die entlegensten Dinge zusammen - Clarisse ist Christus, Franz von Assisi ist Dante etc. -, im nächsten Augenblick aber werden diese Gleichungen völlig belanglos und preisgegeben. Andere Identitäten, die mit den alten logisch nicht vereinbart werden können - Clarisse ist nun Gottesmutter, Moosbrugger, aber auch Meingast sind Christus - treten an ihre Stelle, doch auch sie verlieren rasch wieder ihre Bedeutung und werden fallengelassen. Die Dynamik dieses Signifikationsverfahrens kennzeichnet, wie bereits vorgeführt wurde [84], die mystische Sprachbewegung. Wenn alles eines ist - "Alle Menschen sind ein Mensch?" notiert Clarisse (1734)-, ist auch eines alles: In Clarisse vollzieht sich die Umstülpung der monistischen Denkweise in ein ins Unendliche sich öffnendes Denken des befreiten Einzelnen. Die All-Einheit hat ihre weltanschauliche Rückbindung verloren und ist zu einer Ein-Allheit mit offenen Grenzen geworden. "Die beiden feindlichen Könige Christus u. Nietzsche begegneten sich in ihr", heißt es von Clarisse (1737). Ihr Versuch, die Feinde zu versöhnen, führt zu deren gegenseitiger De-

struktion; die Identifizierung schafft nur eine differente Einheit der wechselnden Perspektiven, die die einander ausschließenden Positionen über die Leerstelle des Wechselmomentes integriert und die göttliche, absolute Position zugleich zuläßt und - um mit Derrida [85] zu sprechen - durchstreicht. Nur der Wahn kann die Lücke schließen.

Auch Clarisses Tatendrang mündet ins Schreiben. Sie, von der es heißt, sie bestehe aus mehreren Textlagen (657), hat überhaupt eine Affinität zu allem, was mit Kunst zusammenhängt. Sie begeistert sich an den malenden Irrenhausinsassen, deren Bilder mit moderner Kunst verglichen werden (983f.), wie auch Clarisses Denken einem modernen Bild gleicht, das "in unvermischten reinen Farben gemalt [ist], hart und ungefüge" (837). Mit der Feststellung, die anerkannte Kunst habe ihre verieugnete, zum Verwechseln ähnliche Schwester im Irrenhaus (984, 1546), wird eine Verwandtschaft von Wahn und Kunst [86] festgestellt, mithin der Bezugsrahmen auch des Clarisse-Komplexes, die künstlerische Produktion, bezeichnet. Selbst den Arzt, der Clarisse durch das Irrenhaus führt und ihr die verschiedenen Wahnsinnsfälle zeigt, stellt der Text eben in dieser Funktion als Künstler, gar als Zauberkünstler, vor (989, 1550, 1680, 1689). Clarisses Ehemann Walter, von Musil ursprünglich als Dichter, der nicht dichten kann, konzipiert (2008f.) - erst später wird er zum (verhinderten) bildenden Künstler (61) -, kommt

"sich wie ein Blatt Papier vor, das von einer unguuten Wärme eingerollt u. so trocken gemacht worden ist, daß bei der geringsten Berührung Risse entstehen." (1561)

Das Schreibproblem scheint also in Musils Text allenthalben auf. Ulrich wird in Clarisses Nähe klar, daß er sich unter "verständigen Menschen" wie ein *Gedicht* in einer Generalversammlung vorkommt (1751), während Clarisses Visionen Gedichten verglichen werden (1768). Die mystischen Denkformen und Bilder ihres Wahnsinns setzen die Schreibproblematik mit einem religiösen Horizont ins Verhältnis. Wort und Bild werden als "Göttergeschenk" apostrophiert (1766), und die Worte, die Clarisse "wie ein Gedicht" einfallen, nennt sie "Golgathalied" (1569, 1707). Das Zufallen der Worte und Gedanken von außen als Göttergabe bezeichnet eine Schreibsituation, die des Diktats, die ihr organisierendes Zentrum außer sich und in der Verborgenheit der Negativität aufbewahrt, zugleich aber mit der Suche nach einem künstlerischen Selbstverständnis, der Identität, die Selbstvergöttlichung des Schreibenden intendiert.

"Ihre Gedanken waren bald so, als wäre sie nur ein Instrument, auf dem ein fremdes u höheres Wesen spielte..." (1569)

Oder:

"... als wäre ihr Gehirn nur das Instrument, mit dem ein fremdes und göttlicheres Wesen schrieb..." (1708)

Was Clarisse auf diese Weise produziert, ist Poesie (1572, 1753). Ein wahrer Schreibaptus bemächtigt sich ihrer beim Gedanken an ihr Idol Franz von Assisi: "Sie schrieb einen Tag lang beinahe vom Morgen bis zum Abend" (1732). Es fällt nicht schwer, hinter diesem Bild Musils verborgene Produktionswünsche zu erkennen! Clarisse schreibt auf, was sie über den heiligen Franziskus gelesen hat, es immer auf sich selbst beziehend. Ihr fanatisches Schreiben induziert Reflexionen über das Wesen des Genies und stellt dessen "Ursprünglichkeit" in Frage: Das Genie sei eher als Strom zu sehen, "in den vieles gemündet ist und der vieles verbindet, obgleich die genialsten Gedanken nicht mehr sind als Veränderungen anderer genialer Gedanken und kleine Beigaben" (1732f.).

"Sie schrieb mit großer Energie nieder, was sie gelesen hatte, und hatte das richtige Gefühl der Originalität dabei, indem sie sich diese Materie an-eignete und wie in einer lebhaft flackernden Verbrennung [87] geheimnisvoll zu ihrem eigenen und innersten Wesen werden fühlte." (1733)

Diese Schreibweise außeninduzierter Dynamik, in der ein Vers vor der Überzeugung geht (1801) und Bilder ihren Betrachter aus sich herausaugen (1538), stellt eher ein Geschehenlassen denn ein Tun dar (1719). Um ihre Lektüre in dieser Hinsicht noch zu überbieten - neben der Bibel und Nietzsche liest sie u.a. Klopstocks "Messias", den "Koran", Spinoza (1808) -, versucht Clarisse, auch die grammatikalischen Strukturen der Sprache aufzulösen. So kommt sie zu Wortgebilden wie "Gott!!rot!!!fährt!" (1753, 1796), die Risse im Papier [88] bzw. im Text betonend, was der Erzähler als Vorwegnahme des expressionistischen Sprachgestus erklärt. Das von Musil gesuchte Schreib- und Textideal scheint dieses Konzept der sprachlichen Auflösung, gedacht als Befreiung der Sprache, allerdings nicht zu sein: die entsprechende Stelle im "Mann ohne Eigenschaften" ist wenig ausgearbeitet, und im übrigen praktiziert Musil dieses Verfahren selbst nicht, auch nicht in den "Vereinigungen" von 1911 [89], die einen im

höchsten Maße ekstatischen Bewußtseinsstrom in die Sprache zu bringen versuchen. Musil ist zwar stets bestrebt, das andere überkommener Denk- und Erzählweisen erfahrbar werden zu lassen, dazu dürfen diese aber nicht völlig außer Kraft gesetzt werden, vielmehr ist der Text ein Wechselspiel von Negation und Position, eine "dauernde Schwankung zw. Genie u Kitsch" (1869). Was destruiert werden soll, muß als zu Destruierendes erhalten bleiben, auch um den Preis absoluter Innovation, des ganz ändern - dies ist das Prinzip jeder "Deonstruktion", die das Alte braucht, um Neues hervorzubringen:

"Es ist nicht ausgeschlossen, daß das, was heute bloß zur inneren Destruktion wird, einstens wieder konstruktiven Wert haben wird." (1734; 1800)

4 Versuch Text

Ulrichs Begegnung mit den "drei Frauen" Diotima, Agathe und Clarisse zeichnet eine philosophiegeschichtliche Entwicklung nach. Damit wird deutlich, daß sich Musil - ganz anders als Rilke - auf dem Weg der Reflexion mit dem Problemkreis der Mystik auseinandersetzt. Die Parallelaktion zum platonischen Symposion läßt die Ideenlehre mit ihrer strikten Trennung von Körper und Idee, bzw. Körper und Seele, die gleichwohl ideelle Identitäten behauptet, ins Leere münden; ihr Diskurs heftet die Sprache an die Idee und präsentiert sich dementsprechend als abstrakt und unverbindlich, um nicht zu sagen als "Geschwätz". Der Agathe-Teil thematisiert die Kontinuität zwischen platonischer Idee und christlicher Gottesidee; diese aber hat für Ulrich und Agathe, gerade wegen ihrer Nichteinholbarkeit in der Erfahrung, ihre Verbindlichkeit verloren. Falsche Identitäten aufkündigend, versuchen sie, in umgekehrter Denkbewegung die mystische Gotteserfahrung der "cognitio dei experimentalis" nachzuvollziehen, indem sie allein ihrem Erleben göttliche Autorität zuerkennen. Für die Geschwister gibt es keine abstrakten Ideen mehr, die *Körperlichkeit des Erlebens* soll zugleich den "ideellen" Gehalt darstellen. Die mystischen Gespräche versuchen, Körper und Idee in der Sprache zusammenzubringen, Gegenstand und Bedeutung, Signifikant und Signifikat zu verschmelzen. Dies gelingt nur unvollständig, eigentlich nur in augenblickshafter Ahnung, weil die Sprache ihre distanzierende "Gitter"-funktion [90] bewahrt. Wo die Logosposition ausgespart ist, kein ideeller Glaubensvorschuß gewährt wird, kann die

Sprache nur unter Vorbehalt gebraucht werden. Dies bewirkt eine eigentümliche Bewegung des Durchstreichens, die jede Fixierung sofort zurücknimmt. Nur der wahnsinnigen Clarisse gelingt die Identifikation von Körper und Idee, Gegenstand und Sprache, allerdings entfällt bei ihr das Bewußtsein der Nichtidentität, das die Einheit als außergewöhnlichen Zustand erst erfahrbar macht. Clarisse ist mit allem eins, so daß für sie, wie in postmodernen Extrepositionen, die gegenständliche Welt jegliche Idealität aufschluckt und auf diese Weise in Beliebigkeit und Differenz zerfällt.

Die Linie Diotima - Agathe - Clarisse führt vom Primat des Signifikats über die unversöhnliche, aber die Positionen doch wechselseitig aneinander vermittelnde Gegenüberstellung Signifikant - Signifikat zum Primat des Signifikanten. Während Diotima und Clarisse fiktiven Einheiten leben - ihre Positionen stehen für den klassischen Platonismus (Diotima) und für eine auf die Spitze getriebene Dekonstruktion, die die Bande des Logozentrismus völlig zerschnitten hat (Clarisse) -, erfahren Ulrich und Agathe in ihrer Sehnsucht nach Einheit deren Aporie. Nur mystisch wäre die Einheit zu gewinnen, aber die unio mystica setzt eine wie auch immer geartete Glaubenspositivität voraus. Entfällt diese, führt die Suche nach der Einheit immer in die Differenz, mit der schon die Mystiker zu kämpfen haben, die aber auch die Transzendenz ihres Erlebens motiviert. Man braucht nur die Differenz zum Positivum, dem neuen "einheitsstiftenden" Prinzip zu erheben, um ein kritisches dekonstruktionistisches Denken, das auch die logozentrischen Bastionen ins Kalkül miteinbezieht, gleichsam als negative Mystik zu erhalten. Dies erklärt die Nähe des mystischen und des disseminalen Diskurses, die Ulrichs und Agathes "Redseligkeit" demonstriert. Eigenschaftslosigkeit als Voraussetzung für die unio mystica, bei Meister Eckhart schon die mystische Erfahrung selbst, kann für die moderne Skepsis nicht in die Positivität umschlagen, sondern verbleibt im Modus dezentrierter Subjektivität. Was dem Mystiker Fülle der Welt in Gott ist, erfahren Ulrich und Agathe letztlich doch als deren Disparatheit.

Ulrichs Geschichte zeigt also die Schein-Identitäten der vereinbarten Welt, erhebt demgegenüber den bewußten Schritt in die Differenz zum Programm; diese Differenz erscheint als die einzig mögliche Form von Identität, während die vertrauten Identitäten der anderen in Wirklichkeit - Differenzen sind. Das mystische Erlebnis der Geschwister ist dieser Perspektivenwechsel, der Identität und

Differenz im naiven Sinn umschlagen läßt in Differenz und Identität höherer, will sagen mystischer Ordnung. Dieser mystische Umschlag, der nicht die hergebrachten Bedeutungen aus dem Auge verlieren darf, damit er nicht seine Besonderheit einbüßt, wie dies bei Clarisse der Fall ist, begründet Musils Ästhetik, wie sie gerade auch in der Rilke-Rede [91] zum Ausdruck kommt: Das Gedicht affiziert, weil es ohne Motiv ist, ein präzifizierbares Signifikat getilgt ist, vertraute Identitäten also aufgelöst sind. Es tritt dann die Ordnung in Wirksamkeit, d.h. die unabsehbaren Beziehungen eines Wortes zu anderen Wörtern, die seine Identität 'differenzieren'. Die Preisgabe der Hierarchie Zeichen - Bedeutung, die ein Bild zum Gleichnis des anderen werden läßt, praktiziert in der Sprache eine Einheit von (Wort-) Körper und Idee (Bedeutung), die der mystischen unio nachgebildet ist. Die platonisierende Literatur der Parallelaktion ist - in der Person Arnheims wird das deutlich - eine selbst- und geistgefällig verkündende, deren Leere sich indes kaum verbergen kann. Die Texte Clarisses brechen mit allen sprachlichen und literarischen Konventionen, die am Ende des Zerstückelungsprozesses übrigbleibenden Sprach- und Bedeutungspartikel erscheinen zunächst neu und interessant, weil sie unendliche Kombinatorik und damit unbegrenzte Bedeutung in Aussicht stellen. Freilich erschöpft sich dieses Spiel rasch, denn es gewährt keine Ruhe und verspricht kein Ziel: die fehlende Rückbindung an fixe Positionen führt in Willkür und Beliebigkeit. Bleiben nur die mystischen Texte, die Stille und Bewegung gleichzeitig sind [92] und dadurch entstehen, daß sie ihr Sinnzentrum im Wechselspiel von Position und Negation umkreisen. Ihre direkte Übernahme in Musils Text, der sie fortzuschreiben gedenkt, dokumentiert ihre Vorbildfunktion für Musil; er baut auf ihre für sein eigenes Schreiben initiatorische und katalysatorische Funktion, ebenso wie Malte ein Gedicht Baudelaires abschreibt, damit es seiner Hand entspringe wie Eigenes [93]. Die Vorbildfunktion der mystischen Texte freilich ist auf den außerhalb ihrer liegenden Punkt der unio-mystica-Erfahrung bezogen, der sie erst hervorbringt.

Die Engführung von Leben und Lesen im "Mann ohne Eigenschaften", die an eine Ontologisierung der Literatur denken läßt, muß, wie bereits erwähnt [94], vor dem Hintergrund der biographischen (Schreib-) Situation Robert Musils gesehen werden. Daß Ulrichs Leben eine Chiffre für Musils Schreibproblem ist, bringt auch die folgende Äußerung zum Ausdruck: "Das Problem: wie

komme ich zum Erzählen, ist sowohl mein stilistisches wie das Lebensproblem der Hauptfigur..." [95]. Neben der bedrückenden existentiellen Notwendigkeit stehen Musils Ehrgeiz und ästhetische Kompromißlosigkeit, die auch eine Suche nach Selbstbestätigung sind. Sie ließen ihm die Arbeit am "Mann ohne Eigenschaften" zum Alptraum werden. Der Text drohte ihm aufgrund der komplexen Verflechtung der Motive und Ideen zu entgleiten, und er lebte in der Angst, ihn nicht zu Ende bringen zu können [96]. Hinzu kam die Enttäuschung über mangelnde Anerkennung [97]. Erzählen - das ist für Musil die Utopie einer übergeordneten Textperspektive, die die ontologisch-ästhetischen Ansprüche der unendlichen Differenz aufnimmt. Gerade vom mystischen Erlebnis wird die (Er-)Lösung erwartet: "Es liegt in der Natur solcher [mystischer] Erlebnisse, daß sie zum Erzählen hindrängen" (1507), heißt es im "Mann ohne Eigenschaften". Die mystische Einheitssuche, die Ulrich und Agathe in die Differenz geführt hat, inszeniert also die geheime Ausrichtung des Autors Robert Musil auf den alle Schreibprobleme aufhebenden Augenblick der Inspiration in der unio mystica. Die Wirklichkeit sieht anders aus: "Ich bin gezwungen im Stil bereits vorhandener Bilder weiterzuerfinden u. oft geht das nicht ohne Amputation am Gehalt dessen, was man sagen möchte" [98].

Seinen Schreibstil und Ulrichs Lebensstil bezeichnet Musil als "essayistisch", weil der Essay, so Musil, in der Folge seiner Abschnitte einen Gegenstand von verschiedenen Seiten betrachtet, ohne ihn ganz zu erfassen (250) - und tatsächlich ist auch dies das mystische Motiv und Strukturprinzip des "Mann ohne Eigenschaften". Der "umschriebene" Gegenstand ist der Ort, der zwischen der Wahrheit des Gelehrten und der Subjektivität des Schriftstellers liegt (254), der Nicht-Ort gewissermaßen der utopischen Subjekt-Objekt-Identität, der Punkt des Umschlags. Daher ist "essayistisch" auch "mystisch":

"Es hat nicht wenige solcher Essayisten und Meister des innerlich schwebenden Lebens gegeben,... ihr Reich liegt zwischen Religion und Wissen, zwischen Beispiel und Lehre, zwischen amor intellectualis und Gedicht, sie sind Heilige mit und ohne Religion, und manchmal sind sie auch einfach Männer, die sich in einem Abenteuer verirrt haben." (253f.)

Daß Musil, der sich selbst im Abenteuer seines Romans verirrt hat, freilich gerade von der essayistischen Schreibweise der Differenz, die die Unendlichkeit in die Sprache bringt, indem sie "immer neue Lösungen, Zusammenhänge, Konstellationen, Variable" [99] entdeckt, ein

sozusagen mystisches Umschlagen in eine Positivität erwartet, geht aus einem kleinen Essay über den Essay [100] hervor, in dem es heißt:

"Dieses plötzliche Lebendigwerden eines Gedankens, dieses blitzartige Umschmelzen eines großen sentimental Komplexes (eindringlichst versinnlicht in der Pauluswerdung des Saulus) durch ihn, so daß man mit einemmal sich selbst und die Welt anders versteht: Das ist die intuitive Erkenntnis im mystischen Sinn.
In kleinerem Maße ist es die ständige Bewegung des essayistischen Denkens... der Faden eines Gedankens reißt die andren aus ihrer Lage und ihre - wenn selbst nur virtuellen - Umlagerungen bedingen das Verständnis, das Klingen, die zweite Dimension des Gedankens." [101]

"Essay" heißt für Musil "Versuch" [102], in diesem Sinne sind seine Texte zu verstehen, als "Versuch Text" (1530): Dabei spielt gerade auch der experimentell-alechemistische Bedeutungsaspekt [103] eine Rolle, der von der Reaktion der Ingredienzien, auf der Textebene des sprachlichen Materials, Gold bzw. den Stein der Weisen erwartet. Dieser Stein der Weisen wäre die dichterische Allmacht, die mystische Erfahrung erzählbar machte und d.h. sie hervorbringen könnte. Der Stein der Weisen allerdings ist unauffindbar, dafür finden sich unendliche Texte, 'maßlose Fragmente' [104] wie der "Mann ohne Eigenschaften".

V "DIE LUST AN SEINEM WORTE": ERWIN GUIDO KOLBENHEYER, "DAS GOTTELLOBTE HERZ: ROMAN AUS DER ZEIT DER DEUTSCHEN MYSTIK" (1938)

Erwin Guido Kolbenheyer, besonders vor 1945 vielgelesener Autor des deutschen Bildungsbürgertums, schrieb eine Reihe von Romanen um Gestalten aus dem historischen Kontext der Mystik. Neben "Das gottgelobte Herz" (1938), das die Lebensgeschichte der Mystikerin Margarethe Ebner erzählt, sind zu nennen "Amor Dei" (1908/1937), ein Spinoza-Roman, "Meister Joachim Pausewang: Ein Roman aus der Zeit Jakob Böhmes" (1910) und die "Paracelsus"-Trilogie (1917/1922/1925). Die Berücksichtigung des historisierenden und nazistisch verdächtigen Kolbenheyer innerhalb eines Kanons, der Probleme der Moderne reflektiert, mag zunächst befremden, legitimiert sich aber aus dem Grundzug des Kolbenheyerschen Mystikverständnisses, dem Versuch, einen neuen Sinnhorizont aus der materialen Ebene des Körperhaft-Natürlichen zu gewinnen, der auch - mehr oder weniger offenkundig - die Texte der anderen behandelten Autoren kennzeichnet. Zu denken ist vor allem an Rilke und Handke, die beide eine unmittelbare Sinnhaftigkeit des sinnlich Erfahrbaren intendieren. Nur wird bei ihnen das mystische Modell der unähnlichen Ähnlichkeit nicht einseitig zugunsten der Erfahrungsweise der Ähnlichkeit ausgelegt; gleichermaßen wichtig ist die Erfahrung der Unähnlichkeit, die mit dem Modus des Ähnlichen vermittelt wird, um auf diese Weise den idealen Ort der Einheit zu entwerfen. Während sich die mystische Erfahrung bei Musil auf der Ebene der Reflexion, und d.h. der Unähnlichkeit, darstellt - oder eben nicht darstellt -, repräsentiert Kolbenheyer die andere Extremposition: Die Ähnlichkeit von Natur und Körper wird zum Garant unmittelbarer Sinnerfahrung, stößt aber allenthalben auf die eigene Aporie. Die Beliebtheit Kolbenheyers im bürgerlichen Milieu ist möglicherweise nicht zuletzt auf eben diese Prävalenz der mit ideellen Ansprüchen versetzten Sinnlichkeit zurückzuführen. Die intendierte Engführung von Körper und Geist weist auf ein wesentliches Moment im modernen Rezeptionshorizont der Mystik hin: Der Verlust eines festgefügt-

Weltbildes lenkt notwendig den Blick auf das Gegebene, die Natur, die Materie, die Dinge. Insofern fügt sich Kolbenheyer nahtlos in eine Reihe von Autoren, die im Kontext des modernen mystischen Paradigmas ebenfalls an die Wahrnehmung des Ähnlichen appellieren wie etwa Rosenberg oder auch Bloch. Es zeigt sich, daß der konservative Kolbenheyer an den Fragen der Moderne partizipiert; künstlerische Moderne und trivial-literarische Reaktion verlieren in dieser Perspektive ihren Oppositionscharakter. Ein kurzer Blick auf Kolbenheyers metaphysisches Weltbild verstärkt diesen Eindruck.

1 Metaphysische Voraussetzungen einer Antimetaphysik

"Die Bauhütte: Grundzüge einer Metaphysik der Gegenwart" heißt das 1925 erstmals erschienene Werk, in dem Kolbenheyer seine Weltanschauung und seine philosophische Position darlegt. Der Name "Bauhütte" zielt im Unterschied zum ausgeführten Dombau auf die notwendige Unabgeschlossenheit und Vorläufigkeit des Gesagten und überhaupt Sagbaren [1]. Kolbenheyer attackiert in seinem Essay "Für den Geist, wider den 'Geist'" (1930) die moderne 'Geist'-Gläubigkeit: das Wort 'Geist' "hat sich vom Wesen an das Zeichen verloren" [2], der Geist muß also wieder im "Wesen" gesucht werden. Vor allem kritisiert Kolbenheyer die Unterordnung der Deutschen unter den fremden Geist [3]. Über die Philosophie der "Bauhütte" schreibt er:

"Der Weg... wird nicht als Wahrheit selbst genommen, er ist denkerische Einstellung und nicht mehr. Für jeden also, der von einer Metaphysik absolute Wahrheiten fordert, ist er dem Ziele nach zu kurz, dem Wesen der Dinge nach aber unbegrenzt und daher dem idealistischen Denker, der einen Abschluß sucht und deshalb auch Hypostasen für letzte Wesenheiten zu nehmen gezwungen ist - zu lang." [4]

Kolbenheyers 'neue metaphysische Denkeinstellung' wendet sich gegen eine Betrachtung des Lebens als "zweckerfülltes kosmisches Geschehen", als "eine Gotteswirksamkeit" und gegen jeden philosophischen Systemzwang [5]. Dagegen stellt er eine *Naturanschauung*, die Bewußtsein nicht im Verhältnis zu einem Absoluten sieht; es gilt, so Kolbenheyer, die Außenwelt als eine unbedingte, in ihrem Wesen nicht zu erschließende Gegebenheit hinzunehmen [6].

"Wo Welt erlebt wird, muß auch erkannt werden, daß Welt kein System von Über- und Unterordnung bedeutet. Der alte Begriff des Kosmos falle... Welt bedeutet das Mit-, Durch-, In- und Aneinander, das - freilich in einer uns ferne liegenden Ordnungsweise -

schon den eigentlichen Kern des Gotteserlebnisses jener Mystiker deutschen Blutes ausgemacht hat, die noch ihr Erlebnis der Welt als das Daseins- und Selbst-erlebnis des All-Gottes in ihrer, der Mystiker, eigenen Brust auffassen mußten." [7]

Der antimetaphysische Affekt, der auf den pulsierenden Fluß des Lebens als die einzige und wahre Wirklichkeit zurückverweist, begegnet als Grundzug wieder in sog. postmodernen Philosophien, die sich zwischen den Namen Derrida und Deleuze/Guattari bewegen. Die Unabschließbarkeit der Philosophie des biologischen Naturalismus, wie Kolbenheyer selbst seine Weltanschauung bezeichnet, verleiht der begrifflichen Hypostase notwendig stellvertretenden Charakter, erlaubt nur eine schweifende Darstellungsweise, die, weil sich die Einheit des Lebens nicht segmentieren läßt [8], alles gleichzeitig sagen müßte.

Ganz strukturalistisch begreift Kolbenheyer Ichbewußtsein nicht als Wesenheit oder metaphysische Existenz, sondern als von einer Vielzahl überindividueller Individuationen abhängig; das Ich wird flüchtig, eine "Welle im Meer" [9], es ist nicht mehr autonom, nurmehr ein Funktionsbegriff. Die Erfahrung der Ich-Einheit ist damit für Kolbenheyer aber nicht ausgeschlossen, ja recht eigentlich erst möglich. Die Erkenntnis dieses Zusammenhangs ist nach Kolbenheyer die historische Leistung der deutschen Mystik [10]. Die Unabschließbarkeit des Ichs, besonders den sich vom fremden Geist emanzipierenden Deutschen fühlbar, erklärt Kolbenheyers Auffassung, das deutsche Volk sei ein Volk, das seinen Gott nicht habe finden können. Eben deshalb sei auch die deutsche Frömmigkeit unreligiös, undogmatisch [11].

Den historischen und systematischen Ort, an den Kolbenheyer seine Philosophie knüpft, nennt er selbst "Schwellenzeit", d.i. eine Zeit des "Nicht mehr" und des "Noch nicht" [12], eine Zeit, in der sich gewohnte Ordnungsformen des Denkens und Handelns auflösen, neue Ordnungen (noch) nicht verbindlich geworden sind [13]. Eine solche Schwellenzeit ist für Kolbenheyer sowohl die große Zeit der deutschen Mystik als auch die eigene Gegenwart [14]. Das Denken der Schwelle benötigt die alten Formen noch, aber nur, um ihre Negation dem Neuen, von dem man keine klare Vorstellung hat, als positive Bestimmung zu unterlegen. Der Schwebezustand dieses Denkens, das durch keine konkreten Aussagen markiert ist und - konsequent weitergedacht - sich reduziert auf jenen Moment des Übergangs, mithin eine leere Stelle bildet, bleibt offen für alles, für die Unendlichkeit

und Transzendenz des 'ganz anderen' und bildet den Kern dessen, was Mystik sowohl bei Kolbenheyer als auch bei Rilke, Musil und Handke meint.

2 Mystische Sinnlichkeit

Ein Reflex von Kolbenheyers Antiidealismus ist die ausgeprägte Körperlichkeit, die seine Romane kennzeichnet, auch und gerade "Das gottgelobte Herz". Menschliche und tierische Sexualität erscheinen als Äußerungen der einen Kraft, die in der Natur wirksam ist und den universalen Zusammenhang herstellt. Als solche wird sie nicht negativ bewertet, sondern sie bildet gleichsam die Folie menschlicher Existenz, das überindividuelle Urprinzip, das im Individuum zum Ausdruck kommt. Der Bereich der Fortpflanzung liefert demnach die zentralen Motive des Romans, appelliert er doch an die Produktion, an das Hervorbringen eines Neuen. Am Beispiel der Geschichte Alheids, der älteren Schwester der Protagonistin Margarete läßt sich dies vorführen. Und zwar wird ihre Geschichte - und das ist die Geschichte ihres Körpers - aus der Perspektive der kleinen Margarete, die früh schon zur Nonne bestimmt wurde, erzählt. Margarete beobachtet, was mit ihrer Schwester geschieht, und ihr Blick ist zugleich der des Schreibenden wie des Lesers. Alheid darf der Mutter bei der Geburt ihres dritten Kindes beistehen, während Margarete ferngehalten wird:

"Sie darf nicht hin, das darf nur die Alheid, die darf zu der Agnes-Mutter und helfen. Sie haben gesagt, weil die Natur in der Alheid schon erwachsen sei. Margret wittert, was sie meinen." [15]

Als Alheid verheiratet werden soll, treffen die Väter ihre Vereinbarungen bezeichnenderweise nach Abschluß eines Roßkaufes. Heinrich Ebner, der Vater der Schwestern Alheid und Margarete, denkt über seine zu verheheliche Tochter nach:

"Nicht minder im Bestand, hoch, breit, kräftig an Brust und Hüften trug sie sich, die junge Ebnerin... sie war ein Frauensmensch in Saft und Trieb..." (76).

Und fast gleichzeitig denkt er an sein Lieblingsspferd: "Und der Schemming sollte einen Beschäler geben..." (77). Die Beziehungen zwischen den Familien verschlechtern sich vorübergehend, als ein

Nachkomme zu lange auf sich warten läßt. Aus der Perspektive der von Anfang an Ausgeschlossenen, also aus der Differenz heraus, muß Margarete, die heimlich beobachtet, wie der künftige Schwager ihre Schwester körperlich bedrängt (112), staunend und mit großen Kinderaugen diesem Treiben der 'Natur', ihrem 'Werden und Vergehen', zusehen. Die animalisch-natürliche Sexualität, das pulsierende Leben sozusagen, staut sich um die Figur der Nonne Margarete, die abseits stehen muß. Für die dem geistigen Leben Bestimmte ist der Körper tabu. Sowohl im Elternhaus als auch später im Kloster wird dafür Sorge getragen, daß er nicht sein Recht verlangt:

"Sie rafft sorgsam das lange Hemdlein, das sie gegen das Abdecken im Schlafe trägt, denn sie ist noch ein Kind und darf nicht nackend liegen." (12)

Von den Nonnen in Medingen heißt es:

"Sie sind im Schlafhabit und gegürtet gelegen, daß ihre Hände nicht schlafenderweile an den Leib fänden..." (227f.).

Trotz oder gerade wegen des Tabus umgibt die Figur der Margarete eine erotische Aura. Es wird ausführlich von ihrem körperlichen Reifungsprozeß, der ersten Menstruation (152), berichtet und festgestellt, daß "viel Weibswesen in ihr [steckt], mehr als in der Alheid" (180). Und dieses "Weibswesen" wird als ständiger Gefährdung ausgesetzt geschildert. Da gibt es in Margaretes Kindheit einen Jungen mit dem sprechenden Namen Rüssel-Peter - sein Vater, der Gerber Rüssel-Endres, wird als Anführer einer Revolte gegen die Ratsherren der Stadt zum Gegner von Margaretes Vater (bezeichnenderweise gehen sexuelle Aggression und Aufstand des 'Pöbels' zusammen); dieser Rüssel-Peter bedrängt Margarete (161f.) und taucht in ihren sexuellen Angstträumen als Teufel auf, der in Gestalt des himmlischen Bräutigams zu ihr kommt (311f.). Der Erzähler vergißt nicht zu erwähnen, daß in den äußeren Bereichen des Klosters Männer beschäftigt sind, Laienbrüder und Handwerker (299); manchmal müssen die Schwestern außerhalb des Klosters etwas besorgen, auch dabei kommen Männer in ihr Blickfeld und Bewußtsein:

"Die Männer haben nur einen Schurz um, der zwischen den Beinen durchgezogen und aufgebunden ist, und ihre nackten Leiber leuchten in der Sonne über dem dunklen Strömen." (359)

Als während einer Hungerzeit die Nonnen gezwungen sind, das Kloster zu verlassen und in ihre Heimatorte zurückzukehren, geraten Margarete und ihre Begleiterin in einen Wagen, der vollbesetzt ist mit Brantwein trinkenden und Zoten wechselnden Männern (450f.).

Mit dieser Konfiguration, der erotischen Liebe - auch wenn es hier nicht zu realen Liebesbeziehungen kommt - im Kloster, in der Kirche, greift Kolbenheyer ein traditionelles Motiv auf [16]. Die von Rousseau ("La Nouvelle Héloïse") über Miller ("Siegwart", "Nonnenlieder"), Lessing ("Emilia Galotti"), Goethe ("Faust") und Kerner ("Reiseschatten") bis hin zu Mörikes Lyrik reichende Tradition ist charakterisiert durch eine aufgeklärte religiöse Warte, für die der Reiz des Katholisierens in der Möglichkeit versteckter Erotik besteht. Das Kloster, das an sich Schutz vor der Sünde und den Gefahren der Welt bedeutet, wird zum Ort fortgesetzter Sünde für diejenigen, die von ihrer weltlichen Liebe nicht lassen können [17]. Am heiligen Ort, an dem Keuschheit angebracht wäre, steigert sich der frevelhafte Gehalt der Sünde, die damit zum Anschlag auf die Gottheit selbst wird [18]. Gerade dieser Aspekt ist bei Kolbenheyer, dem es darum geht, ein traditionelles Gottesbild zu stürzen und den Gottesbegriff in seine biologistische Konzeption vom 'Daseins- und Selbsterlebnis des All-Gottes' [19] einzuholen, in besonderer Weise zutreffend. Ein weiterer Aspekt ist das spürbare Behagen des Erzählers beim Schildern der Sündhaftigkeit [20]. Gerade wo, wie im Falle Kolbenheyers, das "eigentliche" lust- und sündenvolle Geschehen ausgespart, d.h. der Phantasie des Lesers anheimgestellt ist, verstärkt sich dieser Effekt in der Ausrichtung auf ungeahnte, unnennbare und alles übertreffende Möglichkeiten.

Wenn Kolbenheyer drängende Körperlichkeit, die in der Perspektive seines biologischen Naturalismus Äußerung des ureigensten Lebensprinzips ist, um die Gestalt der Margarete Ebner aufbaut, um sie in der auf Erfüllung eines Unabsehbaren gerichteten Vorstellung der Romanfiguren zu transzendieren, hat dies emphatischen Charakter. Die Unabsehbarkeit dessen, was unausgesprochen bleibt, erfährt Nachdruck durch eine Dämonisierung des Körperlichen, die ein Gefühl der Bedrohlichkeit wie der verbotenen Faszination hervorruft. Da ist z.B. jener Barfüßer, von dem es heißt:

"Er greift mit den krummen Fingern, an denen die Gelenke vom vielen Frost geschwollen sind, ihre Hand von der Brust, und es ist, als habe er keine lebendige Hand und nur hürnerne Fänge wie ein Vogel." (146)

Die umklammernde Macht des Körpers, aus der eine Befreiung nicht möglich ist, wird unmittelbar beschworen. Von einer Mitschwester, die Margarete gegenüber erotische Themen berührt, heißt es, sie habe 'spinnenhagere lange Finger', und Margarete "hat das grauende Gefühl, als müsse die Mitschwester verwachsen sein" (285). Die Verbindung der Sexualität mit dem animalischen Bereich [21] unterstreicht nicht nur das biologistische Weltbild Kolbenheyers, sondern ist zugleich Mittel, die Abgründigkeit des Sinnlichen festzuhalten. Der Emphase der Körperlichkeit in Kolbenheyers Roman kommt die Funktion zu, Körpererfahrungen und Sexualität aus der in idealistischer Sicht niederen und seinsfernen Sphäre zu heben und sie als Träger des Lebensprinzips über sich hinauszuführen [22].

3 Vom Eros der Seele

a) Die Seele und der Körper

Wenn Kolbenheyer in "Für den Geist, wider den 'Geist'" die mit dem Wort 'Geist' angestellte Spiegelfechterei beklagt und feststellt, "... daß durch geschickte Grenzverwischungen und durch den wendigen Wechsel der logischen Beziehungsebene mit 'Geist' mancherlei Hokuspokus getrieben werden kann, der im Flusse einer gefälligen Darstellung unbemerkt bleibt" [23], so beschreibt er damit auch sein eigenes Verfahren. Er selbst sucht zu vertuschen, daß ihm seine Antimetaphysik doch wieder zur Metaphysik gerät. Der Bereich des Körperlichen, der als Gegenposition zur abstrakten und 'uneigentlichen' Geistesebene in das Zentrum von Kolbenheyers Weltansicht tritt, weil er in ihm das "Wesen" des Daseins, sein eigentliches Sosein aufgehoben wissen will, wird als Träger der Lebenswirklichkeit wiederum idealisiert. Der Romantext spiegelt die körperlichen Erfahrungen mittels eines Ebenentausches in den Bereich des Seelischen; auf diese Weise wird, wie auch bei Musils Clarisse, der Abstand zwischen Körper und Geist verwischt. Das Kind Margarete hört in der Predigt, wie die Seele mit einer Jungfrau verglichen wird, "die harret des Bräutigams" (94). Und dann heißt es in der Predigt weiter:

"Du sollt öffnen din Seel als die Brout, so dem Bräutigam uftuet die Rosen ihres Leibs mit Lust und Fröiden." (94)

Margarete denkt dabei an ihre Schwester Alheid und deren Verlobten Matthies, die für sie den konkreten Inhalt des Begriffspaars 'Braut-Bräutigam' darstellen. Und sie denkt an das erotische Spiel, das sie zwischen ihnen beobachtet hat. Kolbenheyer bedient sich hier des in der mystischen Tradition konstitutiven Mittels der Allegorie [24], indem er mit der Rose ein Bild wählt, das Sinnlichkeit (Schmerz, Duft) und ein durch eine lange Symbolgeschichte vermitteltes Höchstmaß an ideeller Aussage zusammenbringt, ohne daß sich eine genau spezifizierbare Bedeutung angeben ließe. Über das Bild der Rose kann der Bereich körperlicher Erfahrung in einen geistigen Bedeutungshorizont hineingeführt werden, wobei der tatsächliche Signifikationsgegenstand ausgespart bleibt. Wie ein Leitmotiv zieht sich fortan das doppelte Bild der Rose durch den Text (95, 105, 238f.). "Und was ist die Rose des Leibes? Die Seel ist die Rose des Leibes" (115). Dieses Verwirrspiel zwischen den Bedeutungsebenen kennzeichnet insgesamt die mystische Erfahrung der Margarete Ebner, wie Kolbenheyer sie darstellt. Der Autor zitiert die Lehre Meister Eckharts:

"Do will der Meister sagen: All ünser Bekanntnus zuo Gott dem Herrn sige von ihme selbst ingeschaffen in uns. Und folget der Meister us deme: Gott ist in seiner Substantie unde Nature unde Wesen sin eigen Bekennen, und do er uns sin Bekennen hat geschaffen in, als bin ich einglichen sin Wesen, Substantie unde Nature, unde er ist das min." (99)

Damit ist die mystische unio von Mensch und Gott das Muster von Kolbenheyers Verschmelzungs- und Verwischungstaktik zwischen den Ebenen des Körperlichen und eines wie auch immer zu bestimmenden Geistigen. Die Faszination dieser Unbestimmtheit, die jederzeit aus der Einheit in die Differenz abstürzen kann, sozusagen immer den Stachel der Täuschung in sich trägt, kommt in der bereits erwähnten Szene [25] zum Ausdruck, in der Margarete im Traum eine Christuserscheinung hat, die sie mit einer "grenzenlose[n] Süßigkeit" (311) erfüllt, bis sie merkt, daß es der Teufel in Gestalt des Rüssel-Peter ist. Überhaupt bleibt unklar, was 'des Teufels' und was 'Gottes' ist; so sagt Margaretes Mutter zu ihrer Tochter: "Ich nit wiß, ob es sige us Gott oder us dem Tüfel, so us dir sprichet" (139); über eine Mitschwester denkt Margarete: "Es ist kein Teufel gewesen in der Schwester Agnes. Gnade des Bräutigams und eine Morgengabe war es" (334). Und der Prediger warnt vor der 'Hölle des Fleisches' (95). Die

Göttlichkeit des Körpers, mithin der geistige Anspruch, den Kolbenheyer aus dem naturhaften Wesen gewinnt, führt ins Leere und Offene. Da ist die Nonne Margarete, ausgestattet mit einem empfindungsfähigen weiblichen Körper, geweiht einem 'geistlichen' Leben. Immer wieder wird sie als "Braut" des himmlischen Herrn bezeichnet (155, 229, 238f., 281), und der Text liefert - gleichsam verschoben - jeden konkreten Gehalt dessen, was der Begriff "Braut" impliziert. Nur fehlt das reale Gegenüber, das im Brautschaftsverhältnis der Schwester Alheid durch den alle gepflegte Körperlichkeit repräsentierenden Matthies (107f.) dargestellt wird. Der himmlische Verlobte ist abwesend, ungewiß ist, ob er sich tatsächlich seiner Braut annimmt, unsicher auch, was dann passiert. Hiermit wäre wieder der von Rilke bereits bekannte Typus der 'intransitiv' und damit unendlich Liebenden verwirklicht [26].

Die Loslösung körperlicher Erfahrung vom Gegenstandsreich unterlegt dieser Erfahrung eine allesumfassende, universale Bedeutungshaftigkeit, als deren Ort die "Seele" fungiert. Die Seele stammt "aus dem Wesensbestande Gottes" (435), in ihr verbinden sich Menschliches und Göttliches, der einzelne Körper und das abstrakte Naturprinzip. Die genauen Modalitäten der Verbindung bleiben unbestimmt; "Seele" bezeichnet lediglich den idealen Ort und im eigentlichen Sinne Nicht-Ort der Vereinigung. Die Mystikerin Margarete Ebner erscheint als Personifikation der Seele, darauf verweist auch ihre Figuration als Muttergottes, mit der das Buch schließt (535ff.): Maria gilt in der mystischen Typologie als Urbild der Seele, in die Gott seinen Sohn gebiert [27]. Es verbinden sich in der Seele Margarete(s) Körper und Geist, ohne daß sich ihr Verhältnis exakt bestimmen ließe; jeder Ausdruck der Seele gehört immer schon dem jeweils anderen Bereich an [28].

b) Anwesenheit und Abwesenheit

So real und gegenwärtig Margarete Ebner in ihrer Körperlichkeit gezeigt wird, die Präsenz des Körpers bleibt unerfüllt durch seine Objektlosigkeit, die freilich den drängenden Anspruch des Materiellen umso spürbarer werden läßt. Dieser im Hinblick auf die Körperhaftigkeit emphatische Zug [29] findet sich auch in anderen Texten Kolbenheyers, so z.B. im "Paracelsus", wo Geißler vorgeführt werden, die sich Bußriemen über die nackten Rücken schwingen, "die entzün-

deten, schwärenden Rücken... Das Blut floß schon nach den ersten Streichen" [30]. Die Mißhandlung des Körpers unterstreicht seinen Präsenzanspruch.

"Durch die Menge schauerte eine dumpfe Erregung, als sie das rinnende Blut der blassen Menschen sah, die wie eine Herde in beide Reihen der farbe- und glanzstrotzenden Herren eingepfercht waren. Wo die Geißler hinkamen vernahm man halbunterdrückte Rufe." [31]

Die Wirkung auf die Zusehenden entspricht der auf den Leser. Die drastischen, ekelerregenden Schilderungen der Pest gehören in denselben Kontext [32]. Das Bewußtsein von Unruhe und körperlicher Mangelempfindung bleibt den Roman hindurch lebendig. Die große Enttäuschung erlebt Margarete bei ihrer Profefbeier, von der sie sich versprochen hatte - schließlich handelt es sich um ihre 'Vermählung' mit dem himmlischen Bräutigam -, es "nehme sie der süße Herr in seine Arme und lasse sie die *Herzwunde* sehen" (242; meine Hervorhebung) [33]. Statt dessen hört sie nur die Worte des bischöflichen Kommissars:

"Nu sige du vermechelt dem Herren Christ, dem Suhn des allmächtigen Gotts. Nu solltu nehmen den Ring des Gloubens an, unde ist ein Siegel des heiligen Geists, und solltu heißen die Brout des Christs. Den nimm getrost ze Lib unde ze Seel, und do du ihme gedient trüe, als fährest du ohn Unterlaß gen Himmel, so du stirbist." (242)

Für Leib und Seele bleibt nur der Ring, ein Zeichen, während die Erfüllung für die Zeit nach dem Tod aufgeschoben wird. Da hilft alles Drängen nichts - "Wo bist du und warum kommst du nicht? Sie haben dich verheißen!" (243) -, immer wieder muß sie feststellen, daß er immer noch nicht gekommen ist (303); es bleibt nur die Erwartung (303, 451).

Im Laufe des Romans allerdings verändert sich die Einstellung zur Abwesenheit des göttlichen Geliebten. Da ist die Rede von "der dunklen Lust" des "selbstverzichtenden Triebes" (469) und davon, daß Gottes Gegenwart derjenigen am nächsten sei, die am meisten Geduld haben müsse (491). Erst die Abwesenheit, die Empfindung des Mangels, läßt ein Selbstbewußtsein entstehen. So sagt gerade auch die historische Margarethe Ebner von sich, sie habe bis zu ihrem zwanzigsten Lebensjahr ohne tieferes Bewußtsein ihrer selbst gelebt [34]; man muß dazu wissen, daß die um 1291 Geborene im Jahr 1312 zum ersten Mal schwer erkrankte. Die Krankheit, leicht als Hysterie zu bestimmen, war mit tiefgehenden körperlichen und seelisch-religiösen

Erschütterungen verbunden [35]. Kolbenheyer, der die Vita der Margarethe Ebner genau studiert hat, stellt die Krankheit eindeutig unter das Vorzeichen der Abwesenheitserfahrung. Das Leiden verkehrt sich zur Lust, zur Lust am Leiden; daraus lebt auch die stark erotisch geprägte Beziehung Margaretes zu Heinrich von Nördlingen, der erkennt: "Ich muß dir entweichen als auch die ander irdisch Gegenwärtigkeit" (524). Noch am Schluß des Buches steht der "Durst nach demütiger Entsagung" (534). Margarete, die schon als Kind "fernsüchtig" (159) ist, holt ihr fernes Seelenziel, den himmlischen Herrn, an den körperliche Hingabe nicht sein kann und darf, in negativer Identifikation ein. Die körperlichen Qualen, die sie erleidet, identifizieren sie mit dem leidenden Christus, mit seinem geschundenen Leib. Wo eine positive Einung nicht möglich ist, geschieht sie ex negativo, und zwar über die zugleich lust- und qualvolle Geißelung des Leibes. Das offenbar kaum zu zügelnde körperliche Verlangen und seine schmerzhaft Abfuhr - von Sublimierung kann keine Rede sein - müssen die Erfüllung ersetzen. Die auf diese Weise gewahrte "Reinheit" und "Keuschheit", symbolisiert durch das bräutliche 'Linnenweiß' am Tag des Gelübdes (234) [36], ermöglicht die Projektion eines wie auch immer zu verstehenden 'seelischen' Bereichs in die erotische Wahrnehmung, die Vision vom Körper, die Vision des Körpers, die der Seele ihre "Unmittelbarkeit" leiht, ohne daß jene auf die körperliche Bedingtheit festgelegt werden könnte. Wie die weiße Krankenschwester, deren Bild in faschistoider Literatur Theweleit untersucht [37], ist auch die Nonne eine "Schwester", die, gerade weil sie mit einem erotischen Tabu belegt ist, sexuelle Ansprüche umso aggressiver zutage treten läßt [38]. Man denke z.B. auch an die Geschwisterliebe in Musils "Mann ohne Eigenschaften". Das Verbot einer tatsächlichen körperlichen Beziehung verlegt das Begehren in den seelischen Bereich und eröffnet der Phantasie unendlichen Spielraum: die Schwester kann alles sein - "und alles nicht" [39]. Der Schwester, die immer auch Züge der Mutter trägt, werden nur ungerne geschlechtliche Bedürfnisse und Beziehungen zugestanden. Die von Theweleit untersuchten Texte lassen daher die Männer der 'guten', der weißen Frauen entweder tot sein oder behaften sie mit Fehlern [40]. Der Nonne Margarete kann deshalb nur ein unwirklich-unendlicher Partner, der himmlische Bräutigam, zugestanden werden. Das sexuelle Tabu rückt die Mutter-Schwester in eine alterslose Sphäre

des Ewigen [41]; auch von Margarete Ebner heißt es ja bei Kolbenheyer:

"Ihr Gesicht trug kein Zeichen des Alterns... Sie... blühte aus dem Innern, und die Blüte welkte auf ihrem Antlitz nicht. Sie war um sieben Jahre älter als er, er aber schien älter zu sein; das Leiden verjüngte sie." (500f.; vgl. 527)

Die Doppeltheit von gewagter Erotisierung und körperlicher Neutralisierung, die aggressiv und lustvoll auf die Körperlichkeit zurückschlägt und einen, wenn auch notwendig leer bleibenden Raum für die "Seele" schafft, kennzeichnet die in den mystischen Diskurs verwobenen Frauengestalten der bisher behandelten literarischen Texte: Zu erinnern ist an Rilkes intransitiv Liebende, etwa an Abalone, die *Schwester* der *Mutter*; auch die Nonnengestalten im "Malte" gehören dazu, ebenso Musils Frauenfiguren, besonders natürlich die hermaphroditische Agathe, Ulrichs *Schwester*, und die knabenhafte Clarisse, die gern eine *Heilige* sein möchte - die Kolbenheyersche Ausprägung dieses Typus ist die Mystikerin Margarete Ebner [42].

c) Abwesend - anwesend

Das skizzierte Frauenbild steht für eine Struktur der *gleichzeitigen Doppeltheit*, die eigentlich nicht gedacht und nur als mystische vorgestellt werden kann. Entsprechend dem Komplementaritätsprinzip [43] kann immer nur der eine Aspekt festgehalten werden, während der andere entschwindet, so daß sich nie das Ganze zeigt.

Die 'begnadete' Schwester Wilburg verkörpert das Ideal der Einheit und Ganzheit:

"Sie kann tun und denken, was immer die Notdurft des Tages verlangt, und doch fallen ihr gleichmäßig die Gebete von den Lippen. Als wären zwei in ihr: die eine schafft das Seelgut und die andere den Alltag. Beide sind eins durch die Macht der Frömmigkeit und der Übung." (228)

Der Zustand der Gnade wird überhaupt als doppelter beschrieben. Vor dem Hintergrund der "Minnemartern des Erlösers" (232) [44] haben die Schwestern ein "Gelüst nach den Martern" (297, vgl. 334); in Margaretes Traum treffen sich "Süßigkeit" und "Schrecken" (311), sie fühlt sich zwischen *Hölle* und *Himmel* hängend (314), stellt ein "süße[s] Leidensbild" (370) dar. Die Augen der Schwester Agnes "re-

den Schrecken und Seligkeit, Qual und Wonne" (317). Leiden erscheinen als *wunderbar* (456); Margarete liegt "unter der Schmerzensgnade" (458) - "sie leidet Gnade Stoß um Stoß" (511). Am Beispiel des Bedeutungsbereichs Schmerz-Gnade, der die unio mystica in der Bildersprache des sexuellen Aktes beschreibt, läßt sich das Prinzip des unendlichen Austausches zwischen den Bedeutungsebenen verdeutlichen. Es zeigt den ständigen Fluß der mystischen Signifikation und die prinzipielle Unabgeschlossenheit der Bedeutungsbereiche: Die Lust körperlicher Erfahrung verkehrt sich in Schmerz, wenn die Notwendigkeit ihrer Unterdrückung vor Augen tritt; der Schmerz über den Verlust des Körpers führt im Hinblick auf das zu erfüllende religiöse Gesetz zu einem geistigen Gewinn, welcher wiederum nur im Modus körperlicher Erfahrung gedacht werden kann. Ob die Lust nun den Körper meint oder seine geistig-geistliche Überwindung, der Schmerz Unterdrückung und Peinigung des Leibs oder das geistige Mitleiden mit dem geschundenen Christus, bleibt unklar und muß unklar bleiben, wie auch die Abgrenzung der Bedeutungsebenen: Sind Margaretes Erfahrungen körperlicher Art und verfügen sie über eine geistige Bedeutung (im Sinne von Kolbenheyers 'metaphysischem Naturalismus') oder handelt es sich um geistige Erfahrungen, die den ganzen Menschen, also auch seinen Körper einschließen? Die grundsätzliche Dichotomie wird für Margarete auch erfahrbar als Gleichzeitigkeit von Grenzenlosigkeit und innerster Begrenzung (476), wobei die Begrenzung erst einen Begriff von der Grenzenlosigkeit vermittelt und letztere nur in ersterer relational werden kann. Gleichermaßen spielt sich die Beziehung zwischen Margarete Ebner und ihrem Mentor Heinrich von Nördlingen, zu dessen Seelenführerin sie wiederum wird, im doppelten Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit ab. "Er wußte, daß sie bei ihm bleiben werde, auch wenn sie ginge, und wo sie auch sei" (500); "... so du bist weit von mir, dann du bist nahend" (506); "... und sah nur sie vor sich, die ihm nahe gewesen war und weit entrückt zugleich" (527). Die körperliche Anwesenheit macht beide befangen (521); erst in der Entfernung wird die Nähe möglich. Die vermittelnde Position ist ein abwesender Dritter: der himmlische Bräutigam. "Er wußte nicht, ob ihre letzten Worte an ihn oder an den Heiland gerichtet waren" (500). Er, der abwesende Dritte, trennt und verbindet das geistliche Paar. In diesem Sinne entspricht seine Funktion der "Schwelle", für Kolbenheyer der vermittelnde Ort zwischen Negation und Position [45], der auch die Struktur des Seelischen

bestimmt [46]. Die "Schwelle" ist auch zentrales Anliegen von Kolbenheyers Meister Eckhart, dessen Predigt dorthin führen soll, allein die in der "Mitte des Geistes" Stehenden schrecken davor zurück (275, 278). Die doppelte Struktur hat Freud im übrigen auch als bestimmendes Moment der Hysterie herausgearbeitet, jenes pathologischen Bewußtseinszustandes also, den man den Mystikerinnen diagnostiziert hat. In seinem Vortrag "Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene" (1893) stellt er fest,

"... daß es sich bei jeder Hysterie um ein Rudiment der sogenannten double conscience, des doppelten Bewußtseins handele und daß die Neigung zu dieser Dissoziation und damit zum Auftreten abnormer Bewußtseinszustände, die wir als 'hypnoide' bezeichnen wollen, das Grundphänomen der Hysterie sei." [47]

Im folgenden versucht Freud, das Wesen der Hysterie mit weiteren Gegensatzpaaren zu erfassen, die hier nicht bewertet werden sollen und können. Es kommt in diesem Zusammenhang lediglich auf die duale Struktur an: In "Hysterische Phantasien und ihre Beziehung zur Bisexualität" (1908) konstatiert Freud zum einen "zwei gegensätzliche[n] Affekt- oder Triebregungen, von denen die eine einen Partialtrieb oder eine Komponente der Sexualkonstitution zum Ausdruck zu bringen, die andere dieselbe zu unterdrücken bemüht ist" [48], zum andern zwei sexuelle Phantasien, die eine männlichen, die andere weiblichen Charakters, deren Kompromiß das hysterische Symptom darstellt [49].

Die polare Doppelsetzung stößt den Prozeß der Befreiung vom Ich an. Der Eintritt in die Klostersgemeinschaft bedeutet für Margarete Ebner, "von einem übermenschlich weiten, alles Erdenwollen einholenden Wesen aufgenommen [zu werden], das sie ihrer selbst entbindet" (233; vgl. 320). Sie muß leer werden, um die Herrlichkeit Gottes erfahren zu können (313); die Leere kündigt sich ihr als Gefühl der Ungewißheit an: "Sie kann ihrer selbst nicht klar werden..." (366). Eine weitere Stufe ist das bewußte Gefühl der Spaltung, es "teilt sich ihr Lebensgefühl... Ihre Seele steht über ihr" (447). Der Augenblick der unio von Seele und Gott, Mensch und Natur, Subjekt und Objekt, der die Befreiung vom falschen, fiktiven Ich leistet und die ideale Identität begründet, muß die konzeptionell bedingte Polarität aufheben, den Abgrund überbrücken. Da dies logisch nicht geschehen kann, bleibt nur die Zuflucht zu außerlogischen, d.h. die binäre Logik aufhebenden Mitteln: Dazu gehört neben der bereits er-

wähnten Verflechtung der gegensätzlichen Positionen, die die Unüberwindlichkeit des Abgrunds ebenso beschreibt wie sie die Intention der Aufhebung zum Ausdruck bringt, die Metaphorik des Fließens, Schwebens, Gleitens, Schmelzens. Sie löst festgegründete Polaritäten bis zur Unkenntlichkeit auf, und es ist eine Frage des Standpunktes, ob man "Verschwommenheit" kritisiert oder sich auf die gleitende Bewegung einläßt. Diesen Wechsel der Perspektive, den mystischen Sprung im eigentlichen Sinne, hat Kolbenheyer im Blick, wenn er Papst Johannes zu Meister Eckhart sagen läßt, seine Lehre bedeute, daß alles "außer Rand und Band" falle (439), während Eckhart denselben Sachverhalt im "Nu der Offenbarung" (439) aufgehoben sieht. Die "Gewalt..., gegen die einer nicht aufkam" (203), gleichermaßen der "Sturm des Glücks" (536) sprechen die Aggressivität aus, die nötig ist, um die Bastionen der Logik zum Einsturz zu bringen. Theweleit sieht dieses Gewalt- und Rauschpotential in faschistoiden Männlichkeitsphantasien verwirklicht:

"Sie wollen im Blut [50] waten, sie wollen einen Rausch, daß ihnen 'Hören und Sehen vergeht' [51]. Sie wollen eine Verbindung mit dem anderen Geschlecht..., [die] mit keinem Namen bezeichnet ist; eine Verbindung, in der sie selbst sich auflösen und das andere Geschlecht mit Gewalt aufgelöst wird." [52]

Die von Theweleit für die faschistisch motivierten Einheitswünsche zitierte Folge "Flut/Glut/Blut" [53] stellt auch der Mystik das metaphorische Material. Gerade der Modus des Fließens und Gleitens ist es, der die in beiden Bereichen gewünschte Depersonalisation und mehrfache Identifizierung [54] - Kolbenheyers Margarete etwa sieht in der Christusfigur den Vater, den Geliebten *und* den Sohn! - reguliert.

4 Wortgewalt

Kolbenheyer stellt seinem Roman "Das gottgelobte Herz" die folgenden Verse voran, die Motive des Textes zu einer programmatischen Aussage verbinden:

"Dich zu erfassen, erster Augenblick
Des eingebornen Gottes, sei's gebüßt
Mit abertausend Stunden Schaffensqual!
Der harte, süße Offenbarungsstrahl,
Kraft meines Volkes Sehnsucht schmerzgegrüßt

Und lebenzeugend, er war mein Geschick.
Aus seinem Chaos schlug die lichte Welle,
Die, Gott verzehrend in der eignen Glut,
Die Farben all der wirren Schöpfungsflut
In eins verschmolz zur diamantnen Helle."

Die Subjektperspektive ist die eines Schaffenden, der auf die Bedingungen seines Tuns reflektiert. Einen expliziten Bezug dieses vor- und übergeordneten Motivs zum Roman selber gibt es nicht, d.h. Kunst- und Künstlerproblematik werden im Text nicht thematisiert, dafür stellen einzelne Motive, die das Motto mit der Frage des Schöpferischen vermittelt, im Romantext aber in religiös-mystischen Zusammenhängen gezeigt werden, einen impliziten Bedeutungszusammenhang her. Der im Roman omniprésente Bedeutungsbereich des Gebärens, der Kolbenheyers naturalistisch-sexualistisches Weltbild mit der mystischen Thematik der Gottesgeburt in der Seele verknüpft, erhält in den Versen des Mottos eine produktionsästhetische Einbindung ('lebenzeugender' 'Offenbarungsstrahl', "Schöpfungsflut").

Allerdings ist die Rede von "Schaffensqual", der problematischen Situation des Künstlers also, dessen Selbstbewußtsein am Gelingen des Werkes hängt. Ziel und Motivation des Werks ist der 'erste Augenblick des eingebornen Gottes'; "erster Augenblick" meint den schöpferischen Moment, in dem etwas Neues, das Werk, entsteht. Die mystische Konstruktion des "eingebornen Gottes" zitiert eine übergeordnete Instanz, die mit dem Wunsch-Ich des Subjekts zusammenfällt. Diese Anerkennung einer göttlichen Autorität birgt Tendenzen der Selbstvergöttlichung, auf die der Autor bzw. das Subjekt freilich nicht festgelegt werden können; im Roman jedenfalls realisieren sich diese Tendenzen in dem "Hauch der Erlesenheit" (153), der Margarete Ebner bisweilen ankommt. Der "harte, süße Offenbarungsstrahl" drückt die Wunschphantasie des Schaffenswollenden aus, dem sich das Werk - gleichsam visionär - offenbart, 'hart' und 'süß', weil ihn die Inspiration von aller Schaffensqual befreit, gleichsam mit Gewalt [55] Zweifel und Hindernisse ausräumt. Die Vorstellung des eingebornen Gottes beansprucht göttliche Vollkommenheit, die das Subjekt einerseits hervorbringen möchte, von der es andererseits selbst geschaffen werden will. Dabei spricht des "Volkes Sehnsucht" den biologisch-völkischen Inhalt des Kolbenheyerschen Gottesbegriffes aus [56], der die "schöpferische Leistung" zur "überindividuellen Tat" [57] der naturhaften Lebenskraft stilisiert. "Chaos", "Welle", "Glut" -

'Flut' [58], 'Wirrnis', 'Verschmelzen', die, wie gezeigt, den mystischen Seelenzustand beschreiben [59], erscheinen als Ursprung des ersehnten Werks der "diamantnen Helle", welches das Chaos hinter sich läßt, aber nur qua Chaos entstehen kann. Nebenbei verzehrt sich der Gott "in der eignen Glut", um jeglichen Eindruck kirchentreuer Frömmigkeit auszulöschen.

a) Im Jenseits des Bewußtseins

Den 'eingebornen Gott' setzt Kolbenheyer mit dem Unbewußten gleich; dies wird deutlich, wenn er vom "letzte[n] Geheimnis des Gebetes" spricht, "das sich jenseits der Bewußtseinselle hervor aus einer dunklen Inbrunst hebt" (41). Die "Brunst", die im Wort "Inbrunst" steckt, verweist auf die körperliche Bedingtheit, die in der biologistisch-naturalistischen Perspektive Kolbenheyers das religiöse Gefühl bestimmt. Gebete erscheinen in Kolbenheyers Roman nie als bewußte Zwiesprache des Betenden mit Gott, immer handelt es sich um unbewußt hervorgebrachte Worte: Die kleine Margarete "versinkt im Wortfall ihrer Opfergebete, des Vaterunsers, des englischen Grußes und des Glaubens; wie in einem wärmenden Strom wird sie getragen" (20; Hervorhebungen von mir). In der Schule lernen die Kinder Sentenzen, die "wie Paternosterperlen" (64) aufgefädelt werden. "... ohne Wortgewicht und Sinnbedenken fliegt es ihr von den Lippen, als hättens die Glöcklein gesungen" (239). Lippen laufen von selbst (282), Gebete fallen von den Lippen (228, 470, 504), und auch der wortgewaltige Prediger Meister Eckhart hört seine eigene Stimme "stark und laut" "von dem Altargewölb her" (277) wie die eines andern. Die Macht des Unbewußten bzw. des eingeborenen Gottes stellt sich bei Kolbenheyer immer in einer das Subjekt transzendierenden Rede dar, die eben darum geheimnisvoll (41, 54) ist; so auch Margaretes Gebet, das als "Paternoster der Ebnerin" bekannt wird: "Ich wohl weiß, und es ist nit us dem Verstande, das dränget sich us deme Wesen selbs herfür" (393). Unter "größten Schmerzen", heißt es, sei ihr das Paternoster offenbart worden (443); und wieder schließt der Autor an den biologischen Bedeutungshorizont des Gebärens an, Ausdruck ungebrochener und unreflektierter Lebenskraft. Die Episode um Margaretes Gebet, das der Roman in aller Ausführlichkeit als poetischen mystischen Text wiedergibt (387ff.), läßt sich dahingehend interpretieren, daß Dichtung für Kolbenheyer Freisetzung des körpernen

und geheimnisvollen Unbewußten ist. Das "Jenseits" des Bewußtseins, das wird an Kolbenheyers Meister Eckhart deutlich, ist das Chaos, das für Unmittelbarkeit und Allgegenwart steht: "Er trug das Chaos, in dem alle Gedanken gleichgewärtig wogten" (274). Die Bewegung des "Wogens" beschreibt als Präsenz einen universalen Zusammenhang, der alles mit allem in Beziehung setzt und daher alte Relationen ständig durch neue verdrängt, sie aber doch immer wieder aufscheinen läßt. Die starke Annäherung der Vorstellung vom Gedankenchaos an den bei Kolbenheyer allgegenwärtigen körperlichen Funktionsbereich erinnert an die Deleuze-Guattarische Wunschmaschine [60], die die Auflösung des Subjekts in der Produktionskraft des Unbewußten betreibt und deren Energie Deleuze und Guattari sogar als "göttlich" bezeichnen [61].

Gerade das Nichtverstehen bzw. das Halbverstehen, das Beziehungen herstellt, ohne sie zu etablieren und für andere Beziehungen zu verschließen, erscheint als Indiz der Unmittelbarkeitserfahrung des Unbewußten: "Margretle steht jenseits... Es hat den Hauch der Lateinworte gefühlt und hat ihren Sinn halb und halb vernommen" (103). Das mystische Subjekt ist nurmehr ein Instrument, auf dem ein anderer spielt (476). Nichtverstehen und Unsicherheit bilden das Einfallstor für das Göttliche, für das göttliche Unbewußte der Natur. "Etwan spricht us dir Gott..." (139). Einmal mehr zeigt sich die Funktionsweise der auf das Modell der unähnlichen Ähnlichkeit [62] zurückgehenden mystischen Erfahrungskonzeption: In der Erkenntnis, daß es keine Gegenwart des Bewußtseins geben kann, weil die Reflexion immer schon einen Abstand schafft, wird genau das Moment der Nichtidentität zum Medium einer aus den Bindungen des Vertrauten hebenden idealen Gegenwärtigkeitserfahrung. Die ideologische Mißbrauchbarkeit einer solchen Konzeption liegt auf der Hand. Während Rilke und Musil, bis zu einem gewissen Grad auch Handke, den gegenwärtigen Moment immer wieder in die Unähnlichkeit umbrechen lassen, füllt Kolbenheyer die sich auftuende Nichtidentität mit der Ähnlichkeit des Materiellen, so dessen naturhafte Wesens- und Sinnhaftigkeit behauptend.

b) Wort und Geist

"Aber was konnte... das Rascheln des Kieles über dem Pergament vor einer lebendigen Stunde der Unterredung bedeuten!" (536)

Ganz im Sinne der von Derrida so benannten phonozentrischen Tradition [63] behauptet Kolbenheyers Text explizit den Vorrang des gesprochenen Wortes vor der Schrift. Die Rede ist von "Blüte und Kraft des Wortes" (462), und die mystische Wahrheit, der geistige und geistliche Gehalt, wird durch das gesprochene Wort, in Rede und Predigt vermittelt (145f., 157, 265ff., 488ff.). "Immerwährende[r] Gegenwart" (313) erfährt Margarete in einer von oben kommenden Stimme im Chor der Kirche. Die Unmittelbarkeit wird freilich wiederum durch betonte Körperlichkeit evoziert: Das Predigtwort Meister Eckharts ist "Same" - "Und es war ihm schwer im Gemüte, als sei er des Samens voll wie ein brünstiger Mann" (274). Von Margarete Ebner wird gesagt, daß sie sich der Rede Heinrichs von Nördlingen hingebe und über die "Lust an seinem Worte" jubele (497; 490). Das Vernehmen des göttlichen Wortes wird als eine unio mystica nach dem Vorbild der sexuellen Vereinigung dargestellt. In diesem Kontext muß die symbolische Verwendung des Schwertes bei Kolbenheyer erwähnt werden. Auffallend häufig tragen die Männer Schwerter bei sich, Schwerter, mit denen gekämpft wird und Schwerter, die in der Scheide stecken (10, 21, 31, 396, passim). Aber auch im übertragenen Sinne, als Metapher für die königliche Macht, taucht das Schwert auf, etwa wenn Ludwig IV., der Bayer, Gegenkönig zu Friedrich dem Schönen, beklagt, daß die Insignien in der Hand des Rivalen sind:

"Und er wußte die Macht, die Gott band. Die enthielt ihm der Vetter Friedrich vor: Krone, Zepter, Schwert, Mantel, die purpurne Gewalt. Sie bannte ihn und sein Geschick." (396)

Deutlich wird hier die Macht des materiellen Gegenstandes, des Körpers, der sogar Gott bindet; gedacht ist also an eine Macht, die sich die göttliche einverleibt. Im Leidenszustand imaginiert Margarete ein Schwert:

"Ein Schwert sollte auf sie niederfahren und die Brust spalten, daß es entweiche, das Tödliche, das Fremde in ihr." (387) [64]

Das Schwertsymbol verbindet das phallische Prinzip [65] des Körpers mit der usurpierten göttlichen Macht; auf diese Vereinigung (von Körper und Geist in der Seele) richtet sich das Begehren der Mystikerin Margarete Ebner. Daß mit dem Schwert auch oder eigentlich das Wort gemeint ist, zeigt folgende Stelle aus dem zweiten Teil des "Paracelsus":

"Der schmiedet das Wort. Wohl dem, dessen Herz eine Scheide ist, darein das Wort fährt und ruhet ohne Wunden!" [66]

Das göttliche Wort erfährt also eine extrem materielle und körperliche Repräsentation. Nach der Vertreibung der ersten Menschen aus dem Paradies ließ Gott, so heißt es Gen. 3,24, Cherubim mit Schwertern den Baum des Lebens bewachen. Das Schwert wird hier zum Symbol der Scheidung von der Erkenntnis [67], von der mystischen Wahrheit, könnte man sagen. In seiner Macht liegt aber auch der Zugang zu dieser Wahrheit. Die Offenbarung des Johannes berichtet, daß aus dem Munde des Menschensohnes ein zweischneidiges Schwert hervorging (1,16; 2,12): das Schwert wird somit zum Doppelsymbol von Tod und Leben [68].

Dem dargestellten Wort-Optimismus läuft eine skeptische Unterströmung entgegen, die alle Unsicherheit des Wortkünstlers gegenüber dem eigenen Vermögen ausdrückt. Sei es, daß Versagen und Versiegen des Wortes vorgeführt werden (301, 499), "des Worts Blödi-keit" (156), sei es, daß vom "ermüdende[n] Einerlei" abgestumpfter Worte (516) und ihrer berausenden Wirkung (517) die Rede ist, es entsteht der Eindruck zumindest einer vom gesprochenen Wort ausgehenden Gefährdung. Das Wort verstummt vor dem Geist, vor dem Erlebnis, von dem die Nonne Klara sagt: "Du vermeinst, du habest es, und du hast es nit, und es ist dennoch gewest" (156). Vom geübten Beter heißt es auch, er sei beim Wort und wieder nicht (495). Gerade auch das Schweigen, dem Margarete immer wieder anheimfällt, die "Schweige" (456, 492f.), unterstreicht die Abstandnahme vom Wort, die wiederum seine Lebendigkeit garantiert: Weil Margarete wenig spricht, kommt jedem einzelnen ihrer Worte erhöhte Bedeutung zu. So ist auch die Distanzierung vom Wort doppelt motiviert: Prinzipiell ist erfüllende Wortgewalt möglich, Ehrfurcht dem Wort gegenüber angebracht, doch muß in Anbetracht der Möglichkeit des Mißbrauchs die Skepsis wachsam bleiben. Kolbenheyer schreibt:

"In jedem Entwicklungszustande der Sprache gibt es für die Inhalte gesteigerten Erlebens nur sehr wenige Worte und Wortfolgen, die einer erschöpfenden und wirksamsten Mitteilungsform nahekommen. Mit jeder Änderung, die von dieser Form abweicht, wird die Mitteilung kraftloser oder es ändert sich der Inhalt." [69]

Problematisch wird freilich die Entscheidung darüber, ob und wann das Ideal des treffenden Wortes erreicht ist. Diese Unsicherheit ist es,

die den Glauben an die "Wortgewalt" in Frage stellt. Reden und Schweigen sind im übrigen auch die zentralen Kategorien, mit denen die Forschung - und Kolbenheyer hat sie mit Sicherheit zu Rate gezogen - das visionäre Moment bei der historischen Margarethe Ebner faßt [70]. Ihr Reden wird als ein ekstatisches begriffen, d.h. als ein dem Bewußtsein entzogenes, das eher passives Gesprochenwerden denn aktives Sprechen ist, mithin jenseits aller Unsicherheit und Gefährdung angesiedelt ist. Die Zwanghaftigkeit, Echtheit und Unmittelbarkeit dieses 'automatischen' [71] oder 'mechanischen' [72] Redens sucht Kolbenheyers Betonung der körperlich-triebhaften Bedingtheit des Wortes auszudrücken.

c) Der Körper der Schrift

Schreiben und Geschriebenes erfahren in Kolbenheyers Mystik-Roman "Das gottgelobte Herz" explizit eine negative Bewertung. Zu denken ist an die bereits zitierte Stelle, in der Margarete Ebner der lebendigen Unterredung den Vorrang vor der schriftlichen Kommunikation gibt (536) [73], oder an Meister Eckharts Vorbehalte gegen die geschliffene Stilfehrung der Predigten (266). Es drückt sich darin ein Mißtrauen gegenüber der Fähigkeit des geschriebenen Wortes aus, lebendige Unmittelbarkeit einzufangen - bereits "des Worts Blödikeit" (156) [74] ist ja hier ein Hindernis, wieviel mehr noch die begrenztere Schrift! -, aber auch Angst vor der Macht der Schriftlichkeit, die unter Einsatz aller Mittel der Kunst die Form vor den Inhalt setzt. Die Verselbständigung der Form bzw. die Verfälschung des Inhalts durch die Form sind suspekt, ja, gar Teufelszeug. Heinrich von Nördlingen überliest, was er geschrieben hat:

"Diese Zeilen, als seien sie von oben her eingeflüstert, überlas er in der Erwartung, Aufschluß über seine Ruhelosigkeit zu erhalten. Und da er sie abermals gelesen, lagen nur tote Zeilen, Pergament, Tinte vor ihm; wo die Feder gekratzt hatte, konnte er ein leises Sprühwerk um das geschriebene Wort gewahren, als hätte ein Teufelsbot' in kleinster Figure darauf geschnoben." (518f.)

Die Schrift ist tot, weil sie eine Trennung vom Inhalt, eine Differenz zum erfüllten Augenblick darstellt, nichtsdestoweniger bleibt sie als solche gefährlich. Das Zitat bringt aber noch etwas anderes zum Ausdruck: Heinrich erwartet von seiner eigenen Schrift Aufschluß über sich selbst; die Schrift in ihrer Materialität, wie sie schwarz auf weiß dasteht, bekommt als materialer Zugang zum Verborgenen eine

übersubjektive Autorität, erscheint doch der Moment der Niederschrift - wieder einmal [75] - als göttliches Diktat: "von oben her eingeflüstert".

Unversehens und offenbar gegen die Intention des Erzählers erfährt die Schrift im Text eine Aufwertung. Selbst der König bemüht sich um die "verächtliche Pfaffenkunst des Lesens" (255), und es ist "die Gschrift" (258), die seine Machtposition stützt. Kolbenheyers Meister Eckhart sieht in der Schriftlichkeit die "Furchen... des Redeackers" (274), in die der Same fällt; sie ist ihm "Klärung seines Zungentriebes" und "Zucht seines Eröffnungsverlangens [76], "Bußmittel eines gefährlichen und gefährdenden Überschwanges" (274). Das geschriebene Wort, das das göttliche Wort wie eine weibliche Seele empfängt, ist das Mittel, die Unendlichkeit der mystischen Wahrheit anzubinden, als Rückversicherung gleichsam vor dem Versinken in dieser unendlichen Wahrheit. Die doppelte Funktion der Schrift - einerseits Abstandnahme vor der mystischen Wahrheit, andererseits Rettung der Subjektposition - macht die mystische Erfahrung überhaupt erst mitteilbar. Die Nachträglichkeit ist konstitutiv: Ginge die mystische Wahrheit im geschriebenen Wort auf, könnte sie keine Unendlichkeit beanspruchen; andererseits machte eine Auflösung des Subjekts Erfahrung unmöglich, fiel doch die erfahrende Instanz aus. Kolbenheyers Margarete Ebner jedenfalls wird im Laufe des Romans immer mehr dem Bereich des Schreibens zugeordnet. Man weist sie im Kloster "an die Schreibmeisterin und Buchmeisterin" (386).

"Sie arbeitet in der Schreibstube, wo die Summen des Doctor Angelicus abgeschrieben werden sollen, und übt die Schrift; sie ist auch der Schwester Briefmeisterin zugeteilt worden und wird in die Geschäfte der Schwester Baumeisterin eingeführt. Die Priorin hat den nüchternen Sinn an ihr entdeckt, der ein Erbe Heinrichs, des Ebner, ist und schon ihm der Widerhalt seines leidenschaftlichen Gemütes war." (364)

Auch das Gebet der Margarete Ebner, die Bitte um "das ewig Wort von Minne" (387), wird schließlich aufgeschrieben (393). Und nicht zuletzt ist Schreiben das Medium der Beziehung zwischen Margarete und Heinrich. Heinrich schreibt an die, "die das ewig Wort in menschlicher Natur gebunden hat, ihr, der inlüchtend ist des ewigen Worts schimmernder Glast" (502). Das Schreiben fungiert als Präsenzersatz, wie das Zeichen Margarete die Erfüllung ersetzen muß [77]: "Mich jammert nach dir, mins Herzens Seld und Freud, und schreib mir viel" (503). Daher schließt das Schreiben an die körperlichen

Symptome der göttlichen Gnade an, der Fluß des Schreibens ruft den gnadereichen Fluß der Tränen hervor (502). Das "Schwert" des Wortes [78] drängt gleichsam in die Materialität. Die unterdrückte und aufgeschobene körperliche Präsenz schafft eine körperorientierte Zeichensprache, die die Ganzheit des Körpers aufteilt und nurmehr einzelne Körperlichkeit beschwörende Zeichenbereiche erschließt. Und das Zeichen wenigstens ist gegenwärtig. Margarete schenkt Heinrich den Nachtrock, den sie während ihrer Leiden getragen hat (509); seit Jahren hat sie sich nicht gewaschen, und "jahrelang hatte die rauhe Hülle den jückenden Körper gequält, aber die Hülle hatte auch vom Leib, den sie umgab, *ein Teil* an sich genommen" (519; Hervorhebung von mir). Von Heinrich erhält Margarete ein kleines hölzernes Kreuz, das er am Körper getragen hat; bisweilen drückt sie es "unter merklichen Gnaden an sich" (509), so daß ihr Körper ein rotes Mal behält. Auf dem Höhepunkt der Qualen, die zugleich der Höhepunkt ihres mystischen Erlebens sind, erfährt Margarete die Stigmatisation: "... an den Risten zeigen sich die dunkelroten Male der Marternägel" (513f.). Es sind "die höchsten Minnezeichen des Herrn" (514). Und das Jesuskind, das Margarete sich an die Brust legt, ist schließlich auch nur ein hölzernes, geschnitztes - ein Zeichen. Diese Zeichen gehören zu einer göttlichen Schrift. Der historische Heinrich von Nördlingen schreibt gleichfalls

"vom Worte Gottes als dem gutschneidenden Schwerte des heiligen Geistes (XLVI, 86), von dessen Finger (VII, 30) der heilige Name Jesus in alle minnenden Seelen geschrieben ist mit der Tinte des heiligen Blutes und der Feder der heiligen Nägel (VI, 19ff.)". [79]

Die Materialität der göttlichen Schriftzeichen, ihre Präsenz behauptende Körperlichkeit, verweist auf die Gegenständlichkeit des Zeichens überhaupt, die die göttliche Gegenwart aufnehmen und wieder produzieren soll. Die Hülle nimmt einen Teil, wenn auch nur einen Teil, des Körpers an sich. Auch Kolbenheyers Paracelsus, an sich ein Verächter der Schrift, weil sie seine Lehre der unverständigen Menschheit preisgibt, ist begierig danach, gedruckt zu werden, weil nur die schriftliche Verbreitung die Verlebendigung seiner Wahrheit ermöglicht. Die Heiligung des Wortes wäre seine Erlösung vom Zeichenhaften; doch bis dahin "war nur eines noch geblieben: das Papier, die Letter, der Schwärzetopf" [80]. Die Schrift bewahrt die lebendige Wahrheit, das Chaos der Seele auf; diesen Anspruch der *Wortgewalt* demonstriert eine krude und körpernahe Zeichensprache.

Und solange, wie im Falle Kolbenheyers, die "lebendige" Wahrheit nur einen sich hinter dem Anspruch der Unendlichkeit verbergenden unklaren ideologischen U-topos anvisiert, muß sie notwendig aufgeschoben und im mystifizierten Schriftzeichen aufgehoben werden.

Kritik an Kolbenheyers zugleich aufgeblähtem wie inhaltsleerem Denken und Schreiben läßt sich aus seinem Mystikverständnis heraus begründen. Weil er behauptet, die körperliche Erscheinung des Natürlichen sei bereits ihre philosophische Bestimmung, Sinn und Bedeutung also, fehlt ein ideeller Widerpart, der den Bedeutungsanspruch des Körpers, der Natur, der *Matérie* in Frage stellte. Die Religion erscheint im "Gottgelobten Herz" ja nurmehr als Chiffre für die verdrängte Körperlichkeit, markiert aber zugleich deren metaphysischen Anspruch. Die ins Schwüle und Schwülstige gehende Emphase des Körperlichen versucht sowohl ihre Sinnabwesenheit zu verbergen als auch Sinnhaftigkeit herbeizuzwingen. Das Bemühen, mit Sprache und Poesie die Alleinheit von Körper und Geist im schöpferischen Augenblick zu erfassen, wie es auch das Motto vorgibt, läßt entgegen den expliziten Verlautbarungen des Textes auch den Körper des Wortes, die Schrift zum Bedeutungsträger werden, immerhin *etwas* an manifester Gegenwart repräsentierend, wenn sie auch ihre bloße Zeichenhaftigkeit nicht verbergen kann. Gerade hier offenbart sich die Blöße von Kolbenheyers "metaphysischem Naturalismus".

VI DIE HEILIGE SCHRIFT: PETER HANDKE, "DIE WIEDERHOLUNG" (1986)

Bei Peter Handke verschiebt sich das mystische Paradigma weiter zur Schriftmystik, allerdings nicht ohne die Reflexion der Unähnlichkeit wieder zuzulassen.

Die Erzählung "Die Wiederholung" (1986) ist als Summe des bis dahin geschriebenen Werks zu lesen, das in der "Wiederholung" wiederholt - wiedergeholt - und weitergeschrieben wird. Besonders der zwanzig Jahre vor der "Wiederholung" erschienene erste Roman Handkes, "Die Hornissen" (1966), ist im jüngeren Text präsent, ohne daß sich unmittelbare Parallelen und Zitate feststellen ließen. "Die Wiederholung" ist das Buch, von dem Handke bereits 1975 sagt: "So ein Buch wie 'Die Hornissen', in dem dauernd Bilder aus der Welt erscheinen, in der ich aufgewachsen bin, das möchte ich schon mal wieder aufnehmen, ich möchte dahin zurückkommen, zu diesem Buch" [1]. Das vor allem im ersten Teil der "Wiederholung" beschriebene häusliche Milieu im bäuerlichen Südkärnten ist dasselbe wie in den "Hornissen", besonders die Vaterfigur scheint in beiden Texten die gleiche zu sein, während die übrigen Konstellationen zwar ähnlich, aber doch nur ähnlich sind: In der "Wiederholung" wird das Sterben der Mutter beschrieben, in den "Hornissen" ist der Vater nach dem Tod seiner ersten Frau, der Mutter der Kinder, bereits mit einer anderen Frau verheiratet; in beiden Texten spielt die Schwester eine wichtige Rolle, die der "Wiederholung" gilt allerdings, anders als die Schwester in den "Hornissen", als geistig zurückgeblieben; beidesmal wird ein Bruder vermißt, nur ist dieser Bruder in der "Wiederholung" sehr viel älter als der Erzähler, etc. Ein weiteres Beispiel des *differenten Zitats* ist die Dolinenvision, die einen 'Halbwüchsigen' mit einem Buch in der Hand zeigt, der wenig später "von dem Gedröhn einer Hornisse" [2] geweckt wird. Der Name des verschollenen Bruders in der "Wiederholung", Gregor, ist der Name der Erzählerfigur in den "Hornissen", zieht sich überhaupt durch Handkes gesamtes Werk: Der Bruder des Ich-Erzählers in "Der kurze Brief zum langen Abschied" (1972) heißt auch Gregor, ebenso der Protagonist in "Die Stunde der

wahren Empfindung" (1975), und schließlich trägt der heimkehrende Bruder im Dramatischen Gedicht "Über die Dörfer" (1981) diesen Namen. Das Selbstzitat holt die früheren Texte Handkes in den Interpretationshorizont der "Wiederholung" ein.

Die Darstellung mystisch-visionärer Einheitserlebnisse, die seit dem "Kurzen Brief" Handkes Werk zunehmend bestimmt, reflektiert eine problematische Subjektsituation. Die geschilderte Reise Filip Kobals nach Jugoslawien und ihre Wiederholung im erinnernden Schreiben zitiert die mystische Wegmetapher zur Beschreibung einer Entwicklung. Am Anfang des Weges steht ein verunsichertes Ich, dem der Vater die Prophezeiung "aus dir wird nichts werden" (13) mit auf den Weg gibt. Und "... ich kenne mich nicht" sagt Filip Kopal von sich selbst (18). Angekommen im jugoslawischen Grenzland genießt er es, seine Person zurückgelassen zu haben (12). Entsprechend der mystischen Wegstruktur 'via purgativa - via illuminativa - via unitiva' (Reinigung - Erleuchtung - Vollendung) [3] folgt auf die Reinigungsstufe, auf das Zurücklassen des Ichs mit der Reise in das andere Land im ersten Teil des Romans ("Das blinde Fenster") die Erleuchtung auf der Höhe des Berges im zweiten Teil ("Die leeren Viehsteige"): "Hinstürzend auf die Erde, erfuhr ich dann ein für allemal, was der Geist ist" (222). Nach diesem mystischen *Aufstieg* im wahren Sinne des Wortes [4] präsentiert sich der dritte Teil der "Wiederholung" ("Die Savanne der Freiheit und das neunte Land") als Realisation der Vollendung, der via unitiva. Das Subjekt hat eine Wandlung durchgemacht: Am Beginn des Weges wirft Filip Kopal seiner Mutter vor, daß sie ihn geboren habe (274); diese Einstellung ändert sich unterwegs zu einem "Ich bin einverstanden, geboren zu sein" (275), bis am Schluß nach der Heimkehr gar von Dankbarkeit, geboren zu sein, die Rede ist (331). Die Heimkehr zum Vater - die Mutter liegt gerade im Sterben - ist eine traditionelle mystische Metapher für die Wiederherstellung der ursprünglichen Einheit [5].

Die am Beispiel Filip Kobals entwickelte Subjektproblematik verbindet sich, zumal Handkes Helden unmittelbar als Interpretanten des Autors zu verstehen sind [6], mit der selbst- und werkkritischen Perspektive, die der Autor entschiedener noch als in "Die Lehre der Sainte-Victoire" (1980) in eine Poetologie münden läßt. Die Situation des Subjekts, wie sie die "Wiederholung" zeigt, ist also die eines Schreibenden, und die von ihm beschriebenen mystischen Einheitser-

lebnisse sind Ausdruck eines Schreibideals, das gleichwohl eine meta-physische Dimension entfaltet.

1 Der christliche Blick

Die Behauptung neuer Sinnhaftigkeit in einer religiösen Formel- und Bildersprache stellt für die Handke-Kritik den Stein des Anstoßes dar [7]. Doch hat sich kaum jemand ernsthaft Gedanken über Intention und Effekt dieses religiösen Gestus' gemacht. Dabei gibt Handke selbst deutliche Hinweise. Den Ich-Erzähler im "Kurzen Brief" läßt er sagen:

"Die Religion war mir seit langem zuwider, und trotzdem spürte ich auf einmal eine Sehnsucht, mich auf etwas beziehen zu können. Es war unerträglich, einzeln und mit sich allein zu sein. Es mußte eine Beziehung zu jemand anderem geben, die nicht nur persönlich, zufällig und einmalig war, in der man nicht durch eine immer wieder erpreßte und erlogene Liebe zueinandergehörte, sondern durch einen notwendigen, unpersönlichen Zusammenhang." [8]

Gleich dazu noch ein Zitat aus der "Wiederholung": "In mir war geradezu ein Lechzen nach dem einen, ja, christlichen Blick, den ich hätte erwidern können" (326). Beide Zitate zeigen, daß es um den Bezug des Subjekts zu einem Anderen und über das Andere zu sich selbst geht, um einen Bezug, der das Subjekt in Relationen einbände und ihm damit einen Ort verleihe. Es geht nicht um religiöse Inhalte, sondern um die Form der Einbindung des Subjekts in ein System, in dem es sich wiederfinden und auf das es sich beziehen kann. Dieses System ist nicht die Religion und erst recht keine bestimmte Religion; das religiöse Zeichensystem erscheint vielmehr als ein Modell universellen Zusammenhangs und umfassender Bezüglichkeit, das Handke, wie zu zeigen sein wird, als Erzähl- und Textprinzip entwirft. Dafür bietet sich der Referenztext der Theologie mit seinem signifikanten Zentrum "Gott" an [9].

a) Verheißung und Erlösung

Das religiöse Modell vorgängiger Bedeutung, das dem Subjekt in einer allgemeinen Bezüglichkeit seine Position zuweist, ist im Text der "Wiederholung" allgegenwärtig. Allenthalben begegnet Filip Kopal Spuren der Religion. Ob es das "Gleißn eines Strahlenkranzes über

dem Kopf der Marienstatue" (13) in Villach ist, Bildstöcke auf dem Feld (51), die katedralengroße Kirche in der Wochein (149), Filip Kopal erfährt eine von religiöser Symbolik markierte Landschaft (vgl. auch 44, 56, 81, 88, 247, 270, 299, 313, 320, 329). Nicht nur das: Religiöse Bräuche und Gewohnheiten stecken den Bezugsrahmen seines Lebens ab. "Eines Tages, bei der Lesung des Evangeliums" (26) macht Filip Kopal jugendlicher Feind auf sich aufmerksam, jener Doppelgänger also, der für die Persönlichkeitsstörung des Subjekts steht. Auf einem "Kirchtag" sagt ein Wahrsager der Mutter voraus, ihr Sohn werde es höchstens zum kleinen Angestellten, zum "Buchhalter" (!) bringen (146). Die mystische Hochzeit mit der unbekanntenen jungen Frau geschieht "an einem Sonntag nach der Messe" (310f.). Es treten zahlreiche Vergleiche aus dem religiösen Bereich auf, z.B. werden Ausflügler mit Pilgern verglichen (250), die Frage "Wer bin ich?" mit einem Stoßgebet (255), runde Landschaftsformen mit dem sich vorwölbenden Bauch einer mittelalterlichen Marienstatue (278; vgl. auch 83, 277, 302, 318, 333). Die Präsenz religiöser Signifikanten in Handkes Text inszeniert ein doppeltes Spiel mit der Bedeutung: Die Erfahrung, die vermittelt werden soll, nimmt den konnotativen Horizont religiöser Erfahrung in ihren Dienst, ohne sich auf eine religiös-dogmatische Bedeutung festlegen zu lassen.

Wie auch Rilke, Musil, Kolbenheyer und überhaupt wohl die meisten mit mystischem Gedankengut befaßten Autoren distanziert sich Handke von institutionalisierter Kirchenfrömmigkeit.

"Kinder werden hereingetragen zur geistlos dahinleiernden Meßfeier: Hoffnung, daß sie stören werden (Veni, Creator Spiritus)"

heißt es in den "Phantasien der Wiederholung" [10], immerhin Teilnahme und Interesse am christlichen Kult bekundend. Bezeichnend ist, daß die Störung ritualisierter Abläufe als schöpferisch ("Veni, Creator Spiritus") verstanden wird. In der "Wiederholung" selbst empfindet Filip Kopal seinen Austritt aus dem geistlichen Internat als Erlösung (9); dem "kurzatmigen Glaubensverlies" stellt er einen "Luftraum des Studierens, Forschens und Weltbetrachtens" gegenüber (35). Im Internat, das der Vorbereitung auf das Priestertum dient, findet Filip Kopal das Geheimnis des Sakraments entzaubert, während die Messe in der Dorfkirche wahre Gemeinde stiften kann (33f.). Handke schließt damit an die fast schon zum mystischen Klischee verkommene Vorstellung von der Einfachheit, der Armut im Geiste

[11] an, wie er ja auch von den Kindern [12] die produktive Störkraft erwartet [13]. Darin drückt sich ein von antiintellektualistischem Affekt getragenes, naturhaftes Religionsverständnis aus, der Glaube an kindliche Unmittelbarkeit und Unschuld, der - in dieser Hinsicht läßt sich Handke durchaus mit Kolbenheyer vergleichen - die Mythisierung von Land und Volk, wie sie sich besonders in "Über die Dörfer" zeigt, erklärt.

Religion ist für Filip Kobal, der seinen Vater als *Hiob* imaginiert (92), Aufhebung des Leidens: In seiner geliebten slowenischen Sprache gibt es denn auch keine "Leideform" (309) - ein Hinweis darauf, daß die religiösen Chiffren in Kategorien des Sprachlichen zu verstehen sind. Was Filip Kobals Leiden anbelangt, so ist immer wieder die Rede von einer ominösen Schuld:

"... von der österreichischen Mehrzahl sah ich mich, ob am Rand gehend oder in der Mitte, immer wieder eingeschätzt, beurteilt, schuldiggesprochen, und nahm solchen Schuldspruch immer wieder auch an, ohne freilich zu erkennen, was meine Schuld war" (130).

Sieht man alle Stellen zusammen, an denen von dieser Schuld die Rede ist, läßt sich ein einigermaßen klares Bild gewinnen: Zum einen erscheint es Filip Kobal, und damit wird einmal mehr die Geschichte vom verlorenen Sohn zitiert, als schuldhaft, von zuhause fortgegangen zu sein, "[s]einen Ort verlassen zu haben" (45; 318). An anderer Stelle bezieht er dieses Schuldgefühl nicht auf die zurückgelassenen Angehörigen, sondern auf sein, Filip Kobals, Alleinsein (108). Schließlich wird die Schuld eindeutig benannt; sie besteht in der Veröffentlichung einer Erzählung (143ff.), die auch die Ursache für Filip Kobals Absonderung von der Gemeinschaft darstellt. Diese Publikation ent-rückt ihn, der 'seinen Ort' damit 'verlassen hat', den anderen, handelt es sich doch um einen Versuch der Ichabgrenzung und -konstituierung ("man sollte endlich wissen, wer ich war! [144]), um den "Traum vom Ruhm" (146). Die Veröffentlichung der Erzählung wird mit harten Worten der Selbstanklage belegt - "Schuld", "Sündenfall" (144), 'Verrat' (145), "Schande" (146) - und in der Verwendung des durch den christlichen Mythos geprägten Vokabulars in eben diesen Mythos von Schuld und Erlösung hineingeschrieben [14]. Es geht nun darum, nach diesem "Sündenfall", der nicht mehr zurückgenommen werden kann, die "Erlösung" zu erreichen.

Dabei spiegelt die Elternkonstellation eine grundsätzliche Dichotomie wider: Der Vater, Inhaber kirchlicher Ämter, der auch

außer der Kirchenzeitung nichts liest, lebt in einem "gleichmäßigen Dauerzorn", vor allem deswegen, weil er seine angestammte Sprache, das Slowenische, im österreichischen Exil, wie er es empfindet, unterdrücken muß. Ohne Hoffnung erwartet er die Erlösung von außen. Die Mutter dagegen, die im Dorf die Aufgaben einer "Dorfschreiberin" (!) übernommen hat, wird als "entschieden gottlos" beschrieben. Die Erlösung ist für sie unmittelbar Ziel und Anspruch, sie lebt der "Verheißung", das Heil aus sich selber, von innen, erwartend (67ff.). Der Vater vertritt die Kirchenreligion, die das Heil auf ein in ferner Zukunft liegendes Jenseits aufgeschoben hat, während die schreibende Mutter das Heil für die Gegenwart einfordert. Ihr Anliegen ist die Überwindung der Differenz; und das ist auch das Anliegen Filip Kobals, der von sich fordert: "Entfern dich vom Vater!" (306), aber zugleich von der Umarmung des Vaters, auch und gerade beim Erzählen, getragen werden möchte (14). Er muß die väterliche und die mütterliche Position, Gott und Schrift, Außen und Innen, Differenz und Präsenz vermitteln.

Religion tritt also als Abwesenheit, d.h. als aufgeschobene Erlösung in Erscheinung; während der Vater die Zeit des Exils (71) - das Exil Israels läßt "Erlösung" und "Exil" zu zentralen Denkkategorien der jüdischen Mystik werden [15] - mit Mißmut und Zorn füllt, wird sie bei der Mutter produktiv umgesetzt. Der Erzähler beschreibt die Eltern, wie sie vor der Landkarte Sloweniens stehen, des Lands der Vorfahren, das zugleich das gelobte, verheißene Land ist:

"Die Mutter, so gottlos, ja gotteslästerlich sie sonst war, hob vor der Karte, beim Ablesen der Bezeichnungen, die Stimme und psalmodierte, Silbe und Silbe auf einer gleichbleibenden, schwebenden, zitternden Höhe, während der Vater sie entweder unwirsch, kurzangebunden, verbesserte oder über ihre Aussprache der fremden Wörter überhaupt nur den Kopf schüttelte. Obwohl sie dabei Hasenzähne und Zungenstarre bekam, ließ sie sich aus ihrer slawischen Litanei nicht herausbringen, intonierte 'Ljubljana' statt Laibach, 'Ptuj' statt Pettau, 'Kranj' statt Krainburg, 'Gorica' statt Görz, 'Bistrica' statt Feistritz, 'Postojna' statt Adelsberg, 'Ajdovščina' (auf dieses Klangbild wartete ich besonders) statt Heidenschaft... Es war, als sei jeder der Namen eine Anrufung und als verbänden sie sich alle zusammen zu einem einzigen, hochstimmigen, zarten Flehen, dem der Vater... in der Rolle des Volks - sehr kleines Volk - respondierte; und als würde davon das enge Vorhaus, mit Bretterboden, geländerumlaufender Holztreppe hinab zum Keller, Ausgang hinaus zur hölzernen Galerie, zum Schiff, mächtiger als je das Dorfkirchenschiff" (74f.).

Daß es nicht um das konkrete Slowenien geht, sondern um ein sich sprachlich vermittelndes Land des Heils, wird auch in der Szene, die die Heimfahrt vom Internat beschreibt, offenkundig:

"Die Mutter... summt mit und rief dazwischen, in einem immer feierlicheren Tonfall, die Namen der Orte aus, die, links oder rechts, meinen Heimweg säumten. Ich war taumelig und hielt mich am Koffer fest. Hätte ich meine Empfindung benennen sollen, es wäre nicht 'Erleuchtung', 'Freude' oder 'Seligkeit' gewesen, sondern 'Licht', fast zuviel davon" (40f.).

Die mütterliche Position ist der Versuch, Abwesenheit in Gegenwart zu verwandeln. Das religiöse Bild der Wandlung, das Handke in verschiedenen Texten aufgreift [16], bezeichnet auch und gerade diesen Vorgang. Die "Lehre der Sainte-Victoire" berichtet vom Kelch der Eucharistie als dem "Bild der Bilder" [17], und im "Chinesen des Schmerzes" begleiten Kirchenglocken, die christliche Wandlung verkündend, die Verwandlung des Erzählers [18]. Die diesem (Sprach-) Optimismus entgegengesetzte und ihn immer wieder gefährdende Perspektive vertritt in der "Wiederholung" der Vater, den der Erzähler nicht überwinden kann und in dessen Haus er am Ende heimkehrt, d.h. die Differenz wird am Ende nicht aufgehoben. Eine auch in den "Chinesen des Schmerzes" aufgenommene [19] Notiz in den "Phantasien der Wiederholung" lautet:

"Ich habe durch dein ewiges Fernsein ein soviel höheres Leben, so viel geistigen Aufschwung erhalten, von dem ich sonst nichts gewußt hätte": das sagte eine Frau zu ihrem Mann; aber das könnte ein Mensch zu Gott sagen". [20]

Dieser 'Aufschwung durch Ferne' motiviert auch die Erscheinungsweise des Religiösen, und das ist zugleich die des Subjekts in der "Wiederholung". Die Erfahrung ist zunächst eine Abwesenheitserfahrung, die aber - ganz in der Tradition mystischen Denkens auf einen Umschlag ins Positive gerichtet - einen unendlichen Imaginationsraum entwirft. Die Welt des Gegenständlichen wird in ihrem potentiellen Bezug zur positiven Erfahrung als 'geheiligt' (78, 175, 181f., 257) in diesen Imaginationshorizont einbezogen. Die Abwesenheit ist dabei konstitutives Moment der "Heiligung" [21]. "Glänzen durch Abwesenheit": schöner Ausdruck" [22], notiert Handke in den "Phantasien der Wiederholung". Handkes Programm der "Gleichzeitigkeit von Anwesendem und Abwesendem" (257) erklärt auch seinen Gebrauch religiös besetzter Sprache: Die Abwesenheit der christlich-religiösen Signifikate macht die zugehörige Signifikantenreihe für eine Beschwörung metaphorischer Anwesenheit verfügbar.

b) Imitatio Christi

Das religiöse Bezugssystem liefert das Vokabular für den vom Subjekt gesuchten Selbstbezug. Die intendierte Gleichzeitigkeit von Anwesenheit und Abwesenheit erlaubt kühne Identifikationen und Selbstentwürfe, für die das Subjekt bzw. der Autor nicht haftbar gemacht werden können, weil keine festen Signifikationen vorgenommen werden.

Filip Kobal ist "der Sohn eines 'Zimmermanns'" (59), der zwar auch 'Landwirt' und 'Wildbachtarbeiter' ist, aber doch Zimmermann! Der verschollene Bruder, "das Beispiel eines Menschensohns" (185), dessen Photographie "im Herrgotts- und Radiowinkel" (74) steht, wurde "in Abwesenheit" zum Taufpaten Filip Kobals ernannt (189). Der sagenhafte slowenische Heimatort der Familie "Kobarid", der in der Vorstellung der Mutter eigentlich "Kobalid" heißen müßte, hat den deutschen Namen "Karfreit". Die künftige Rückkehr der Familie an den Ursprung begreift die Mutter als "Heimkehr und Auferstehung aus der tausendjährigen Leibeigenschaft" (73). Karfreitag und Auferstehung sind bei Handke zum zentralen Reflexionsmuster der Verfassung des Subjekts geworden: "Etwas Seltsames:", schreibt Handke in den "Phantasien der Wiederholung",

"Weihnachten, 'die Geburt des Erlösers', finde ich nicht zu feiern; wohl aber finde ich den Geburtstag eines Kindes zu feiern (sogar noch meinen eigenen).- Ostern, mit dem Karfreitag, und 'die Auferstehung von den Toten' dagegen finde ich zu feiern.-" [23]

Auch die Geschichte Andreas Losers, des 'Chinesen des Schmerzes', spielt in der Karwoche und endet mit einem Neubeginn nach schwerer Krise am Ostersonntag unter machtvoller Glockenläuten. Wie ein mystischer Text versucht, die Geschichte der Einzelseele in die Heilsgeschichte hineinzuschreiben, so sucht auch der Erzähler der "Wiederholung" im christlichen Mythos die Aktualisierung der eigenen "Auferstehung". Die 'Auferstehung' eines Erzählers, der als Interpretant des Autors ein Schreibender ist, besitzt ihre eigenen Dimensionen: Die Erlösung des schreibenden Subjekts durch den Text wäre die gelungene Selbstfindung; die Selbststilisierung des Erzählers zum Erlöser beansprucht - im Sinne des gnostischen Salvator salvandus - zugleich die Erlösung anderer, was den oft penetranten Predigerton bei Handke (vgl. 293ff., 332ff.) erklärt. Das Erlöser-Selbstbild des Erzählers wird durch eine ganze Reihe verstellter Christus-Anspielun-

gen gestützt, wie das Krähen des Hahns (309) oder das Erglügen des Himmels "in Glorie" (323), hinter dem sich der Wunsch nach dichterischer Größe verbirgt [24]. Die Suche nach dem verlorenen Bruder führt Filip Kobal in eine kleine verwüstete Kapelle:

"Zerschlagen der Altarstein; die Fresken überschmiert mit den Namen der Gipfelstürmer (nur noch eine Ahnung von dem himmlischen Bildstockblau); am Boden, begraben unter Schutt und Brettern, die Statue des unter das Kreuz gefallenen Christus, daliegend mit abgehauenen Kopf, die Dornenkrone ersetzt durch Stacheldraht; die Eingangsschwelle zerrissen von Baumwurzeln" (320).

Das Bild des gestürzten Christus drückt Bedauern über das Unwiederbringliche aus. Zu dem Betrachter gesellt sich "ein junger Mann" (320), und wenig später heißt es, eine vorbeikommende Gruppe von Menschen habe "den Betenden" 'ungläubig' angesehen und sich grinsend entfernt. Aus dem Text geht nicht hervor, wer der Betende ist, Filip Kobal oder der junge Mann, und wenn dieser gemeint ist, so fügt er sich in die Reihe jener jungen Männer, die im Roman als Doppelgängerfiguren Filip Kobals auftreten, wie die beiden Feinde, der junge Kellner oder der Soldat. Wieder öffnet Handke seinen Text auf den christlichen Horizont, freilich ohne sich von den 'ungläubigen' und grinsenden Kritikern auf diesen festlegen zu lassen. An der Außenfassade der Kapelle findet Filip Kobal schließlich den Namen des Bruders in Großbuchstaben "GREGOR KOBAL" geschrieben. Das Dreieck 'Filip Kobal - Christus - Bruder' [25] bildet eine nicht abgrenzbare Interpretantenreihe. Am Ende seiner Reise stellt Filip Kobal fest, daß es ihm gar nicht darum gegangen ist, den Bruder zu finden, sondern darum, von ihm zu erzählen (317). Damit rückt die Erzählung in die Position des Erlösers ein. Und sieht der Erzähler nicht eine "schwarzgelbe Hornisse" "über das Altartuch" (299) kriechen? Schließlich zeigt auch die Dolinenvision den Erzähler "in der bildstockkleinen Höhlung" einer Feldhütte sitzend und erzählend (289), und dies in einem Text, den Bildstöcke und Feldheiligtümer leitmotivisch durchziehen (51, 85, 253, 320, passim).

Die Besetzung der göttlichen Position meint die Macht des Schöpfers, die auch die des Erzählers ist; sie markiert den Anspruch auf eine gleichsam göttliche Verfasserschaft. Mystische Gottesvorstellungen, die das Innerste der Seele mit Gott identifizieren, Gott scheinbar in die Macht des Subjekts geben, kommen diesem Anspruch

am nächsten. Handke hält daher in "Die Geschichte des Bleistifts" (1982) fest:

"Die Offenbarung kann nur innen geschehen, im tiefsten Innern... Gott ist machtlos; seine Macht wird nur frei, wenn ich gut bin: Gott steht in meiner Macht." [26]

Die Wiederholung des christlichen Mythos, der vor allem auch aufgebrochen wird, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich um eine angestrenzte Wiederholung von unverbindlich gewordenen Zeichen handelt. Und was sie an Konnotaten freisetzen, ist ja wiederum nurmehr Zeichen für eine utopische Gegenwärtigkeit, die sich nicht aus sich selber mitteilen kann, eine Gegenwart des Schreibens, die dem Sündenfall des Schreibens im Schreiben die Erlösung bringt.

2 Landschaft als Text

Der zweite und der dritte Teil der "Wiederholung" zeigen Filip Kobal weitgehend allein mit sich in einer Landschaft, die nicht nur unberührte Natur, sondern ebenso von Menschen gestaltet ist. Die Wahrnehmung von Natur und Landschaft verrät eine ästhetisch orientierte, Entfremdung von eben dieser Natur voraussetzende Perspektive [27]. Wenn Filip Kobal das Erscheinen der Welt als die ihm einzig mögliche Gottesvorstellung bezeichnet (114) oder Handke in der "Geschichte des Bleistifts" schreibt, am tiefsten und ruhigsten lasse der Blick auf die Erde in den Himmel schauen [28], schließt er damit an eine auf neuplatonischer Grundlage aufruhende naturreligiöse Tradition an. Nach Pseudo-Dionysius Areopagita und Johannes Scotus Eriugena [29] ist die Schöpfung Emanation, d.h. hierarchisch gestufte Ausfaltung Gottes, die auf ihn zurückverweist und - in einer der Emanation entgegengesetzten Bewegung - den rückkehrenden Aufstieg zu Gott ermöglicht. In dieser Perspektive wird die Welt zur Metapher Gottes [30]. Die Mystik sucht die Identität des einzelnen Menschen mit Gott ständig zu aktualisieren, indem sie das Subjekt zur theophanen Natur in Beziehung setzt. Der Einschluß der vom Menschen geprägten Landschaft in diesen Prozeß bei Peter Handke versteht die menschliche Gestaltung auf die göttliche Schöpfungskraft hin. Filip Kobals Naturerfahrung ist vorderhand keine ekstatische, sondern entsprechend neuplatonischem Stufendenken die Erfahrung einer klar gegliederten Ordnung. Spricht schon die "Geschichte des

Bleistifts" von der "Gestaffeltheit der Welt" [31], so wird in "Das Gewicht der Welt" die Wohlgeordnetheit als "Paradieszeit" bezeichnet:

"Paradieszeit: als ob alles seinen Platz habe: die Häuser in der Sonne, die Fußgänger, die hellgrünen Blätter, der blaue Himmel hinter den Blättern, ein Fensterladen geht auf, ein Vogel singt, ein Hammer klopft: es ist alles ein Nacheinander, kein Neben- oder Durcheinander, und das ist es, was man paradiesisch nennen könnte; Deutlichkeit des festlichen Tages (ohne Fest) statt der Undeutlichkeit des Alltags". [32]

Auch die Dolinenvision transportiert ein Bild vollkommener Ordnung:

"Die Doline erschien ungewohnt tief, auch wegen der Terrassenstufen, welche, eingefasst von Steinmauern, die gleichmäßig sanften Hänge gliederten; auf einen jeden Stufe ein anderes Grün, je nach der dort gepflanzten Fruchtart, und das kräftigste Grün leuchtete unten vom unbebauten, leeren Grundkreis, zauberischer als ein olympischer Flutlichttrassen" (286f.).

Die Ordnung ist der Garant einer universalen Bezüglichkeit, die auch für Paul Cézanne, Handkes Lehrmeister in der "Lehre der Sainte-Victoire", Grundlage seiner 'kosmischen Religiosität', ist [33]. In diesem Sinn stellt sich die Landschaft als Text in der ursprünglichen Wortbedeutung von "Gewebe, Verbindung, Zusammenhang" dar. Den ruhigen Blick auf die nicht unbedingt spektakuläre Natur teilt Handke mit seinem poetischen Gewährsmann Adalbert Stifter, der in der Vorrede zu "Bunte Steine" das "Wehen der Luft, das Rieseln des Wassers, das Wachsen der Getreide, das Wogen des Meeres, das Grünen der Erde, das Glänzen des Himmels, das Schimmern der Gestirne" den sog. gewaltigen Naturerscheinungen wie Gewitter, Sturm, Erdbeben usw. vorzieht [34]. Stifters 'sanftem Gesetz' [35] entspricht bei Handke das "Welt-Gesetz" (274), in das Filip Kobal eingeweiht wird. Vom Fächeln des Windes, heißt es in der "Wiederholung",

"habe ich mehr gelernt als von dem fähigsten der Lehrer: Mir die Sinne schärfend, alle zugleich, zeigte es mir im scheinbar Wirrsten, der menschenfernen Wildnis, Form um Form, eine klar getrennt von der andern, und eine die Ergänzung der andern, und ich entdeckte das nutzloseste Ding als einen Wert... Ergab das nicht ein Gesetz?" (275)

Filip Kobal erkennt "ein Muster in der Welt", "einen Plan" (206), und die Landschaft ordnet sich ihm zur Schrift (114). Die "Anfangszeilen der großen Weinhänge" (254; Hervorhebung von mir) sind nur ein verborgener Hinweis auf die ansonsten offen ausgesprochene "Buchstäblichkeit" einer lesbaren Welt (114). Die mittelalterliche Vorstellung von der Schöpfung als Buch Gottes [36] wird hier wörtlich genommen. Zu fragen ist nur, ob der moderne Autor nicht einen Etiketten-

schwindel betreibt: Während er sich den Anschein gibt, wie der mittelalterliche Mensch auf die Sprache der Schöpfung zu hören, rückt er durch die Betonung der nachschöpferischen Arbeit des Erzählens, seines Mitschreibens (115), den göttliche Schöpfungskraft beanspruchenden Schreibenden selbst in den Mittelpunkt, dem Natur und Landschaft als Signifikanten des Göttlichen in einem wenn auch unverbindlich gewordenen System nurmehr als Kulisse der Selbstinszenierung dienen. Das postulierte *Weltgesetz* als hinter den Erscheinungen stehendes Ordnungsprinzip bleibt inhaltlich unbesetzt, stellt nurmehr eine bloße Position dar. Es kann an seine Stelle die Idee eines christlichen Gottes treten, die Handke ja immer wieder zitiert, wie die Natur als Gott (*deus sive natura*) [37], aber auch ein von den eigenen Signifikanten geschriebenes verborgenes Gesetz im neostrukturalistischen Verständnis. Handke spielt gleichzeitig auf allen Registern, ohne sich auf eines festlegen zu lassen.

Die Beschreibung der Obstgartenanlage des Bruders setzt einen verlorenen, aber wiederum anvisierten paradiesischen Zustand mit dem Projekt der Erzählung ins Verhältnis. Die wohldurchdachte Anlage des Gartens reflektiert die Komponiertheit der Allegorie, die - "mitspielender Hintersinn" (163) - das Gartenbild darstellt, und zugleich die Textstruktur der Erzählung als allegorischen Praetext. Daß der Obstgarten den Garten Eden zitiert, ist nicht zu überlesen: Es handelt sich um einen Garten der Fruchtbarkeit, in dem es Äpfel gibt und dessen Besitzer der Meinung ist, das wichtigste für die Pflanzung sei "die Anwesenheit des Herrn" (165). Es bleibt offen, ob damit Jesus Christus oder der Besitzer der Pflanzung gemeint ist - oder gar beide in einem. Ein Zweig, allerdings ein Birnenzweig, trägt Früchte, die einem "die Augen aufgehen" lassen (166), ein Baum der Erkenntnis also. Doch ist der Garten "ein versteckter Bezirk" (166f.). Die Abwesenheit des Bruders gibt ihn der Verwahrlosung preis (171), und die Überreste eines Bretterverschlags erscheinen Filip Kobal wie "ein zum Himmel ragendes Klagegerüst, vor dem ich in der Vorstellung auf die Knie fiel" (174). Der Garten wird zum verlorenen Kindheitsparadies: "Es war ein Teil der Kindheit, auf das Reifen der verschiedenen Fruchtarten zu warten" (169). Die beim Mähen entzweiggeschnittene und vom Vater als Wahrzeichen des Ortes auf einen Haselstock gespießte Natter (175) bezeichnet die Vertreibung aus diesem Paradies sowie ihre Zurücknahme in der Erzählung: "Ja, ich werde euch erzählen!" (176) lautet der letzte Satz des Garten-Ab-

schnitts. Wie die Beschreibung des Gartens, der tatsächlich als Bild entsteht, durch einen Text, das vom Obstbau [38] handelnde Werkheft des Bruders, angeregt ist, so verbirgt das Gartenbild nicht seine Textur als Schrift. Nicht nur, daß die nach Osten gerichteten Pfropfzweige die Form eines Bleistifts haben (162), der Garten erscheint als ein

"Werk, eine[r] die Menschenhand überliefernde[n] und würdigende[n] Form, mit dem Nutzen, von einer anderen Hand in eine andere Form übertragbar zu sein, zum Beispiel in Schriftzeichenform auf die Muldenflanke dort, die gestuft war von verlassenen Viehsteigen - im Schneefall allmählich hervortretenden, weißen und weißeren Zeilen" (174).

Die von Handke postulierte Übersetzung "ohne Umweg ins Bild" (164f.) behauptet die Möglichkeit einer Einheit von Natur und Schrift, eine auf das Sinnhafte gerichtete "Geistesgegenwart" (165), die Schreibe als "Körperarbeit" (171) qualifiziert.

Die Landschaftsform des Gartens, der in einer "Senke" (167) liegt, wiederholt sich in der Doline im Karst (285ff.) [39], die eine Vision des Vergangenen und Zukunft verknüpfenden goldenen Zeitalters darstellt. So entwirft die Wiederholung von Formen ein eben im Prinzip der "Wiederholung" begründetes geschlossenes Weltbild. Die in die Erde versenkte Verborgenheit hat ihre Umkehrform - und auch das ist eine Wiederholung - im Landschaftsbild des Berges, das in verschiedenen Texten Handkes von Bedeutung ist. Der Berg, seit jeher Stätte der Begegnung mit Gott (2. Mose 19), ist auch bei Handke der herausgehobene Ort einer außergewöhnlichen Erfahrung. In der "Geschichte des Bleistifts" wird bezeichnenderweise die Bleistiftspitze mit einem aus den Wolken ragenden Berggipfel verglichen [40]. Und die ästhetische Lehre der Sainte-Victoire ist ebenfalls die Lehre eines Berges. Auch in der "Wiederholung" erfährt Filip Kobal auf einem Berg, einer Hochebene, den "Geist": "Hinstürzend auf die Erde, erfuhr ich dann ein für allemal, was der Geist ist" (222). Die Erdformationen der Türme und Kegel im Karstland der Maya werden als "Umkehrform" der Trichter und Dolinen im jugoslawischen Karst gesehen und die Maya als "Umkehrvolk" zu den Menschen im "Ur-Karst" über dem Golf von Triest (268f.). Deutlich wird das Prinzip, nach dem Handke seine Vision von Einheit und Harmonie konstruiert: "Wiederholung" wird zum einheits- und ganzheitsverbürgenden Moment, in der Landschaft ebenso wie in der Sprache und namentlich im Verhältnis beider zueinander.

Die visuell-visionäre Vermittlung zwischen dem Subjekt und der den "göttlichen" Bezug ins Bild setzenden Landschaft projiziert einen innersubjektiven Ort äußerster Objektivität (285): das "Inbild" [41], das unmittelbar an die mystische Vorstellung des "Einbildens" anschließt. Zur Darstellung dieser an sich paradoxen 'Inbildhaftigkeit' bedient sich Handke der semantischen Opposition von "Licht" und "Blindheit". Um zu unterstreichen, daß die Wahrnehmung der göttlichen Natur in der Landschaft keine unverbindliche, sondern die Erkenntnis selbst ist, umgibt Handke die Objekte der Wahrnehmung und die Wahrnehmung selber mit einem Leuchten: "'Licht', fast zuviel davon" (41) ist Filip Kobals Empfindung während der gemeinsamen Autofahrt mit der Mutter. Die Wahrnehmung von Licht - "vor allem die Lichter, das Schirmlampenlicht in der einen Wohnstatt, das Bürolampenlicht auf dem Schreibtisch, und, am meisten, das weiße, staubige, mehliges Neonröhrenlicht" (120) - wird zum "Lichtbild" (121). Man versenkt sich in den "Schimmer" am Hals einer Taube (126), beobachtet den "vollkommen irdische[n] Schimmer" auf der Bergkuppe (217), nimmt "ein einziges schimmerndes Daherfließen von allen Seiten" (245) wahr. Geldscheine "leuchten" (153), Hausmauern "leuchten" (191), immer wieder sieht Filip Kobal "Leuchtkäfer" (111, 113, 217, 227), abends "Wetterleuchten" (227). Bergblumen 'leuchten auf' (237), ein Weg kann "herausstrahlend" (168) sein. Die Doppeldeutigkeit des Wortes "Schein" - "Filip Kobal hat es mit dem Schein" (187) - verweist gewiß auf eine ästhetische Relevanz, aber zu sagen: "Dinge als glänzend beschreiben bedeutet, sie in ästhetischer Hinsicht zu beschreiben" [42], sagt nicht allzuviel über die funktionale Begründung dieser Ästhetik aus. Zunächst einmal bedeutet Schein, daß etwas zum Gegenstand der Wahrnehmung wird: "... die Kiesel... bekamen einen Schein, und ich konnte mein Augenmerk darauf richten" (164). Im "Chinesen des Schmerzes" wird "Leuchten" als Zusammenfall von Wahrnehmung und Vorstellung identifiziert, was einer mystischen identificatio von Außen und Innen gleichkommt:

"Für jene Einheit von Gewährwerden und Vorstellungskraft... gibt es vielleicht nur im Griechischen das entsprechende Zeitwort: dieses besagt zuerst nur ein 'Sehen' oder 'Bemerkn'; und doch spielen darin die Bedeutungen 'Weiß', 'hell', 'Glanz', 'Leuchten', 'Schimmer' mit. In mir war geradezu ein Sehnen nach diesem Leuchten, das noch mehr ist als jedes Betrachten. Ich werde mich immer nach jener Art des Schauens sehnen, die auf griechisch leukain heißt." [43]

Das Glänzen und Leuchten in der "Wiederholung" behauptet also eine geglückte Übereinkunft von Ich und Welt, die Überwindung des 'ontologischen Risses' [44]. Das bereits zitierte "Er-scheinen" der Welt (114), Handkes einzig mögliche Gottesvorstellung [45], setzt die Lichtmetaphorik des Johannes Scotus Eriugena fort, die alles Seiende als Theophanie begreift [46]. Nach Eriugena leuchtet das Sich-Zeigende [47], das Erscheinende ("omne quod apparet lucet") als Explikation des absoluten göttlichen Lichtes [48], das göttlicher *creator* und damit die *ars ipsa* ist. Dem irdischen Künstler bleibt in diesem System nur die Nachahmung der göttlichen Kunst [49]. Seit je verweist die Lichthaftigkeit der Welt auf den christlichen Schöpfergott:

"Der erste Ausbruch der Schöpfung, und der erste Eindruck ihres Geschichtschreibers; -- die erste Erscheinung und der erste Genuß der Natur vereinigen sich in dem Worte: Es werde Licht! hiemit fängt sich die Empfindung von der Gegenwart der Dinge an." [50]

Die Gegenposition zur deiktischen, auf die Wahrnehmung der Außenwelt gerichteten Funktion der Lichthaftigkeit nimmt in Handkes Texten und besonders auch in der "Wiederholung" das Motiv der Blindheit ein. Man erinnert sich an den blinden Erzähler in den "Hornissen"; in der "Wiederholung" ist der idealisierte verschollene Bruder auf einem Auge blind (26), ebenso der Regisseur John Ford im "Kurzen Brief zum langen Abschied". Das Nichtwissen um den Aufenthalt des Bruders stellt ebenfalls eine Funktion der negativen Perspektive der Blindheit dar. Das "blinde Fenster" (96, 136, 140, 315) ebenso wie die "leeren Viehsteige" (99, 218, 333) schließen an den Motivbereich der Blindheit an. "In vielen Sagen ist gerade der Blinde ein Seher" [51], heißt es in den "Hornissen", und damit ist die Bedeutungsintention des Blindheitsmotivs bezeichnet: Das blinde Sehen ist die innere, von den Gegenständen und Formen der Außenwelt losgelöste Wahrnehmung. Die Definition des Leuchtens aus dem "Chinesen des Schmerzes" [52] vereinigt allerdings "Gewahrwerden und Vorstellungskraft", also äußere und innere Wahrnehmung, so daß Blindheit als integraler Bestandteil der Leuchtkraft erscheint. Handkes Formel "Glänzen durch Abwesenheit" [53] bringt in umgekehrter Weise den wechselseitigen Bezug von Licht und Blindheit zum Ausdruck. Wie das mystische Modell der "unähnlichen Ähnlichkeit" die Unähnlichkeit in Ähnlichkeit und die Ähnlichkeit in Unähnlichkeit umbricht [54], so entwirft auch Handke ein Umspringen der Bilder, das "Verfinsterung" zu "Verklärung" werden läßt (259, 257). Der Neu-

platonismus bezeichnet den göttlichen Ursprung und damit das absolute göttliche Licht als Dunkelheit um anzuzeigen, daß die Lichthaftigkeit des göttlichen Lichts nichts mit kreatürlichem Licht zu tun hat: Das absolute Licht ist dunkel [55]. Die Emphase der einen Prädikation schlägt um in die ihr entgegengesetzte, beide zusammen, etwa in Form von "das dunkle Licht", bezeichnen den mystischen Gegenstand am genauesten, ohne ihn aber einzuholen, denn die Aussagerichtungen heben sich intern auf. Dem Mystiker bleibt einzig die Hoffnung auf die entgegenkommende göttliche Gnade, die ihn der Grenzen sprachlicher Möglichkeiten in die Einheitserfahrung enthebt. Handke, der dieses Grundprinzip mystischen Denkens in eine Poetologie überführt, ist bemüht, die Topographie von äußerer und innerer Wahrnehmung in ein Gleichgewicht zu bringen, was freilich noch keine Einheit der Erfahrung gewährleistet. Formulierungen wie "nur das blinde Auge wölbt sich rund und weiß, als sähe es seit jeher mehr" (178), das 'Leuchten halbgeschlossener Augen' oder das Bild des Bruders, der ein sehendes und ein blindes Auge hat, bringen die durch Emphase und Negation begründete doppelte Struktur einer als Einheit projizierten ästhetischen, und das heißt für Handke seinskonstitutiven, Erfahrung zum Ausdruck. Die Blindheit des Fensters ist "seine unbestimmte Bedeutung" (96), aber gerade diese macht ihren Glanz aus. "Das Fenster bekam keine Sonne mehr, empfing aber von irgendwo ein Reflexlicht und schimmerte" (96). Das "Schimmern des blinden Fensters" (97; vgl. 136) vermittelt nur die "eine klare Bedeutung": das pathetische "Freund, du hast Zeit!" (97). Dieses Bekenntnis zur Differenz entspricht der mystischen Vorstellung der "Gelassenheit" (141, 218), die Präsenz als "Umspringen" eben der Differenz versteht. "Blinde Fenster und leere Viehsteige, seid der Erzählung Ansporn und Wasserzeichen" (333), heißt es am Ende der "Wiederholung", die Anwesenheit der Abwesenheit beschwörend.

3 "Buchstäblichkeit": Die Vision der Erzählung

Die Wahrnehmung der Landschaft als Schrift bildet den strukturellen Kern der in der "Wiederholung" entwickelten Poetologie, die versucht, die Schrift des Erzählers mit einem geschlossenen Weltbild göttlicher Handschrift zu vermitteln. Die zugrundegelegte Identifikation von Natur und Schrift ist eine mystische Konstruktion, die

diskursiv nicht zu fassen ist, deren Erfahrung allerdings in Handkes Konzeption die Erzählung sein soll. Daß sich diese Erfahrung freilich eher in zwei getrennte Modi einer idealen ursprünglichen Einheit, Natürlichkeit der Schrift und Schriftlichkeit der Natur, auseinandersetzt, gehört zur leidvollen Erfahrung eines jeden Mystikers, der die Einheit nicht mehr hat, wenn er von ihr spricht, sie andererseits aber nur via Sprache erfahren kann. Der Erzähler Filip Kobal imaginiert seinen Gang durch die Landschaft als ein gleichzeitiges Lesen und Schreiben:

"Das Weitergehen in der Vormorgenstunde wurde so ein Entziffern, ein Weiterlesen, ein Merken, ein stilles Mitschreiben..." (114f.; vgl. 297).

Auch die "Phantasien der Wiederholung" charakterisieren "Schreiben" als "Entzifferung" [56], eine mystische coincidentia oppositorum nach cusanischem Vorbild inszenierend: So hat auch Nikolaus von Kues getrennte Modi wie Sehen und Gesehenwerden, Hören und Gehörtwerden, Sprechen, Hören und Schaffen als einen einzigen ontologischen Akt der Gottesschau dargestellt [57].

Die Schrift als Materialisation der Erzählung wird im Blick auf die göttliche Schrift der Schöpfung zum Produzenten einer am Buchstaben orientierten Gegenwärtigkeit, die ganz im Sinne grammatologischer Aufkündigung logozentrischer Tradition der Materialität eine quasi-göttliche Produktionskraft zuspricht. Auf diese Weise ist Handkes schriftstellerische Entwicklung nur konsequent: Er, der in seinen früheren Werken, etwa in "Kaspar" (1968), kritisch gezeigt hat, daß Wirklichkeit eine sprachliche Konstruktion ist, versucht nun, Wirklichkeit mittels Sprache zu schaffen. Die Gegenwärtigkeitskonzeption der "Buchstäblichkeit" (46, 51, 114, 116, 119, 257) appelliert an die unmittelbare Wortbedeutung als Offenbarung von Eigentlichkeit und neuer Erfahrung des Vertrauten. Wenn Filip Kobal berichtet, wie er die Kindheitsfreundin später auf das Tanzpodium schreiten sieht, und feststellt: "Wie schnell waren sie alle aus den Kindereien herausgewachsen und schauten *buchstäblich* auf mich herab" (46; meine Hervorhebung), ist eine universale Bedeutungshaftigkeit angesprochen, die selbst in zufälligen Konstellationen Sinn produziert; und dieser Sinn muß gelesen und damit realisiert werden. Die andächtige Aufmerksamkeit auf Dinge und Formen soll "die Sinne öffnen... für den neuen Welttag, das *Buchstäbliche*, das Beschreibliche" (116; meine Hervorhebung).

a) Funktionen der Schrift

"Zur *Besinnung* komme ich nur im Schreiben; nicht im Reden" [58], schreibt Handke. Das kann zweierlei bedeuten: einmal daß geschriebene Worte besonnener gewählt werden als gesprochene, weil die Schreibsituation in der Regel mehr Ruhe mit sich bringt als eine Situation, in der gesprochen wird. Es muß aber nicht notwendigerweise das Schreiben als Reflex der Besinnung verstanden werden, sondern das umgekehrte Verhältnis ist denkbar: Die visuell-visionäre Vermitteltheit der Schrift, die dem Subjekt ja auch die Schrift der Natur zuträgt, zwingt zur Besinnung. Entsprechend dem "Schriftglauben" (85) des Vaters akzeptiert der Erzähler die Vorgängigkeit von Geschriebenem gleichsam als (göttliche) Autorität - auch im Hinblick auf das von eigener Hand Geschriebene. Gegenüber dem flüchtigen gesprochenen Wort kommt in der "Wiederholung" dem sich materialisierenden geschriebenen Wort eine höhere Autorität zu, weil Schrift als *Bewahrung* verstanden wird. So nimmt Filip Kobal immer wieder schriftliche Reste alter Weisheiten wahr: "darüber der Rest einer lateinischen Wandschrift: 'Die Stunde kann nicht gewußt werden'" (249). Während im gesprochenen Slowenisch die von Filip Kobal so passend gefundene Form der Zweizahl, des Duals, allmählich verschwindet, bewahrt die Schrift ihn auf (261). "Bewahrung" ist überhaupt eine Hauptfunktion der als Schrift verstandenen Einheit von Bild und Sprache in der "Wiederholung", "als sollte mit den vielen Bezeichnungen [Bezeichnungen!] das Ding an sich umhegt und bewahrt werden" (290) [59]. Das "Ding an sich" entäußert sich nicht in Sprache und Schrift, sondern wird in der "Übersetzung" gewissermaßen aufbewahrt und verborgen. Auch bei Kolbenheyer bewahrt das geschriebene Wort die lebendige Wahrheit auf [60]. Nur aufgrund dieser bewahrenden Funktion sind *Wiederholung* und *Erneuerung* [61] in der Erzählung möglich. Eine Wanderung, mit der er eine in der Kindheit zusammen mit dem Vater unternommene Wanderung wiederholen will, ohne daß dies gelänge, weil die Begleitumstände der zweiten Wanderung sich von denen der ersten unterscheiden, läßt Filip Kobal zu der Einsicht kommen: "demnach ließ sich etwas wiederholen und erneuern weniger im Nachtun und Nachmachen, als im Nachziehen und Umreißen?" (239). "Erzählung, wiederhole, das heißt,

erneuere" (333), heißt es daher auch am Schluß der "Wiederholung" noch einmal.

Die Schrift ist nicht nur Besinnung, sondern in ihrer Materialität *sinnliche Erfahrung*. "Wenn die Schrift wie ein Zucken des Körpers wird, wird sie natürlich", behauptet Handke in der "Geschichte des Bleistifts" [62]. Und die "tägliche Schrift" der "Lehre der Sainte-Victoire" [63] unterstreicht, indem sie das tägliche Brot (Matth. 6,11; Luk. 11,3) zitiert, ihren unmittelbar lebenserhaltenden Charakter. Der Brot-Vergleich assoziiert eine weitere biblische Bedeutung, die der Verwandlung in den Leib und das heißt in die Gegenwart Christi (Matth. 26,26; Mark. 14,22; Luk. 22,19; 1. Kor. 11,23f.) und formuliert einmal mehr den Präsenzanspruch des Geschriebenen. Macht und Autorität der Schrift, d.h. ihre Fähigkeit zur *ἀναγωγή*, beruhen aber darauf, daß sie sich nicht völlig preisgibt, auf ihrer trotz aller positiven Erfahrbarkeit gewahrten Negativität - auch dies eine mystische *coincidentia oppositorum*. Die Schrift in Handkes Verständnis bewahrt ihre *Unabgeschlossenheit*: "Nur keine endgültige Schrift! Immer nur Nachschrift um Nachschrift", vermerkt die "Geschichte des Bleistifts" [64]. Die Verborgenheit des Signifikats bringt die Signifikanten zum Leuchten; dieses Leuchten, das sich in der "Lehre" sprechenderweise als ein Leuchten der Bleistiftspitze darstellt [65], tritt an die Stelle des Signifikats:

"Zwei einzelne, aus dem Zusammenhang geratene Wörter wie 'Tänzerin Weinerin' zeigen um sich einen Hof und strahlen die Welt aus; deren Glanz auch darin besteht, nicht abgeschlossen in einen vollständigen Satz, oder in eine 'Ausführung' zu sein" (188f.).

Die *Unbestimmtheit* des blinden Fensters ist denn auch die eines Schriftzeichens:

"Kraft der in ihm gebündelten Unbestimmbarkeit strahlte es meinen Blick zurück, und in mir hörte alles Sprachengewirr und Durcheinanderreden auf: Mein ganzes Wesen verstummte und las" (136).

Die *Doppeltheit* der Schrift, Positivität und Negativität, artikuliert sich im Text der "Wiederholung" auch in der Opposition "Ding-Last" - "Entzifferung" ("das Empfangen und Verbinden der Zeichen wirkte als der Gegenzug zu der Ding-Last" [115]), die sich zum Ideal der "Luftschrift" (115, 219) verbindend auflöst. Die Familienkonstellation schließt sich dieser Opposition an: Die 'unzerstörbare Luftgestalt'

(189) des imaginären Bruders wird bisweilen zur Gegenfigur der Mutter:

"Das Lastende, sich über mich Stülpende der einen gegen das Luftige und den Schein des andern: das ist noch heute der Kampf" (189).

Der Vater, der Entzifferer (79), und die Mutter, mit der sich die Ding-Last verbindet, zeugen die Luftschrift des Bruders. Auch als Verbindung des Gegensatzpaares 'hart' - 'weich' stellt sich Handkes imaginäre Wunschschrift [66] dar:

"Letter um Letter, Wort für Wort, soll auf dem Blatt die Inschrift erscheinen, in den Stein gemeißelt seit altersher, doch erkennbar und weitergegeben erst durch mein leichtes Schraffieren. Ja, meine weiche Bleistiftspur soll sich verbinden mit dem Harten, dem Lapidaren..." (219).

Nichts anderes als die alte Antinomie von Körper (Dingwelt, Mutter) und Geist (Entzifferung, Vater) soll hier zum Ausdruck in der Schrift gebracht werden, wobei das ideale "Produkt" wegen seiner Inkommensurabilität einmal mehr dem Modus der einen Seite, dann dem der andern zuneigt. Schrift ist *Zusammenhang* (101, 114; vgl. 16, 44); so ist denn auch die Handschrift des abwesenden Bruders eine des Zusammenhangs:

"Sie war deutlich und vollkommen regelmäßig, die Buchstaben lang, schmal, leicht nach rechts geneigt, was beim Blättern von Seite zu Seite den Eindruck von einem da aufgefangenen, ewig im Fallen begriffenen, gleichbleibenden Regen gab. Sie zeigte weder Schnörkel noch Schlenker, weder Kürzel noch Nachlässigkeit, weswegen sie auch nie zur Blockschrift werden mußte; keine Letter, die im Wort getrennt von der andern stand, unverbunden..." (157).

Die Farbe des Zusammenhangs ist Blau: Ein "lichtes Blau" ist die Hauptfarbe des kapellenartigen Feldheiligtums, dessen Bemalung der Schriftenmaler und Wegmacher auffrischt (52); blau sind überhaupt die Hintergründe der Bildstöcke (85, 320), blau auch die Höhlung von Filip Kobals Lernpult (36), wo ihm "die helle Welt der Zeichen, der Unterscheidungen, der Übergänge, der Verbindungen und der Gemeinsamkeiten geblaut hatte" (38). Blau ist auch die Truhe, die in Filip Kobals Elternhaus die beiden Bücher des Bruders aufbewahrt (154). Das Zeichen, die Schrift holt das Blau des einheits- und zusammenhangverbürgenden Himmels, in der "Lehre der Sainte-Victoire" ganz mystisch "Unendliches Liebesschwingen zwischen der Seele und Gott" [67] genannt, ein (333), um gerade Einheit und Zu-

sammenhang zu behaupten. In der "Geschichte des Bleistifts" wird Schreiben gar als Alleinsein mit dem Himmel qualifiziert [68]. Wie der Bruder hat auch die Mutter, die ja Dorfschreiberfunktion erfüllt, eine "meisterliche" Handschrift; beider Handschriften sind gekennzeichnet durch die unverwechselbare "Kobal-Gebärde" (158), wobei der Familienname ebenfalls Blau, Kobaltblau, assoziiert. Der Vater und Filip Kobal selbst, der Älteste und der Jüngste in der Familie, tun sich dagegen schwer mit dem Schreiben. Nicht nur innerhalb der Familienkonstellation, sondern auch in ihrem Schreibgestus sind sie gegensätzlich aufeinander bezogen. Die Hand des Vaters ist zu schwer, die des Sohnes zu sprunghaft (159). Des Vaters Schreiben hat, wie auch sein Lesen, etwas von einem Buchstabieren; die Schrift Filip Kobals wechselt ständig, erscheint ihm künstlich und nicht als eigene Schrift, "ein Bild des Gehetztseins und der Ohnmacht anstelle der mächtigen Familien-Gebärde" (160). Eine eigene Schrift, in der "die feine Erfinderhand des Bruders und die stockende Selbstlernerhand des Vaters vereint" (161) sind, gelingt ihm nur beim Schreiben mit dem Zeigefinger in die Luft, deren Farbe traditionellerweise ebenfalls Blau ist [69], und beim Schreiben im Dunkeln, wo die eigene Schreibbewegung nicht beobachtet werden kann (160f.). Die Auslöschung des Reflexionsabstandes gewährt eine "Schreibhand, etwas Schön-Schweres, Bedachtsames" (161) [70]. Gerade der von Handke bewunderte Edward Hopper bringt den Zusammenhang von Selbstbewußtsein und schaffender Künstlerhand ins Bild (vgl. Abb. 20) [71]. Wem das Wort schwerfällt, dem stockt auch die Schrift; die Schwerfälligkeit aber nimmt für sich Tiefe und Ernsthaftigkeit der Bemühungen um das Wort in Anspruch [72]. 'Zusammenhang' ist eine Verbindung von Einzelementen, deren prinzipielle Getrenntheit in der Ordnung des Zusammenhangs nicht verwischt werden soll, sondern, so läßt sich Handkes Beschwörung des 'aufblitzenden' Zwischenraumes (42, 199, 277) interpretieren, in der Ordnung, die sie konstituieren, durchaus als einzelne aufbewahrt werden. Es stellt sich die Frage nach dem "Gesetz" (206) der Schrift, das den Zusammenhang organisiert und das sich nicht in den Elementen der Ordnung, sondern in der Art ihrer Anordnung, und das heißt in den Abständen (230, 283) zeigt. Bereits die "Lehre der Sainte-Victoire" bringt das Problem des Überganges, das auch in der "Wiederholung" virulent ist (103), auf die mystisch-paradoxe Formel: "Der Übergang muß für mich klar trennend *und* ineinander sein" [73]. Im "Chinesen des

Schmerzes" findet die Reflexion der Schwelle als Bild des Übergangs, das wie in der "Lehre" [74], so auch in der "Wiederholung" (43, 119, 185) auf das wesentliche Moment von Handkes Entwurf des Zusammenhangs verweist, in der Mitte des Textes - als Mitte des Textes - die breiteste Ausfaltung [75]. Die Schwelle, Ort des Übergangs von einem Bereich zum andern, der Trennung und Verbindung, gebietet innehaltendes Zögern - Besinnung - und erweist sich bisweilen als unüberwindlich. Vor allem aber stellt sie die Frage nach dem Ort des Ichs, das sich in der Schwelle spiegelt. Und sie zeigt dieses Ich als zwischen Sündenfall und Erlösung angesiedeltes, dessen Position im Neuen Testament, in der "Schrift", von Christus eingenommen wird: "Ich bin die Tür" [76]. Das Vakuum des Dazwischen ist Nichts *und* Alles, denn es stellt die Produktionskraft dar: "Die Schwelle ist die Quelle" [77]. Schließlich wird die Schwelle explizit als Erzählung, ja, als der Erzähler selbst [78] qualifiziert. Der Nicht-Ort der Schwelle ist der Nicht-Ort des Subjekts sowie der Nicht-Ort der Textkonstitution, das Gesetz der Schrift.

Die zentrale Funktion von Handkes mystischer Schriftkonzeption ist die ideale *Subjektconstitution*, d.h. die Schrift ist nicht nur Quelle im Hinblick auf den Text der Erzählung, sondern soll als solche zugleich das sie produzierende Subjekt hervorbringen [79]. In diesem Sinne kann der Erzähler der "Wiederholung", die ja auch eine Familiengeschichte erzählt, behaupten, der einzige wirksame Vorfahr sei der Satz, welcher dem, an dem er gerade schreibe, vorausgegangen sei (190). Eine solche Textkonzeption entzieht den Erzähler der Herrschaft des Ichs (16) und macht die Erzählung zur "Herrin" (333). Sie ist

"die Anwesenheit eines Fremden, wie er fremder nicht sein konnte, welcher Ich war. Es war Ich, und dieses Ich schrieb sich groß, weil es nicht irgendwer war, sondern riesenhaft und raumbeherrschend über ihm stand, ihm die Zunge und die Glieder löste und sein Schreibname war. Aus dem Grauen wurde ein Staunen..., aus dem bösen ein guter Geist, und aus dem Auswuchs ein Geschöpf, auf das in meiner Vorstellung... eine ganze Segenshand weist - war es doch bei dem Erscheinen des Ich, als würde man gerade erschaffen..." (241f.).

Vom Grauen des Entwerdens, das die *unio mystica* ist, berichten auch die Mystiker. Bei Handke ist die Schrift Medium einer mystischen *creatio continua*, versinnbildlicht in dem von der Hasel geschnittenen Stock, den Filip Kobal zur Stele der Familie (221) mit "fortlaufende[r] Inschrift" (275) erklärt und den die Abbildung am Ende des Textes

auf dem Tisch des Warteraums liegend (316) als Bleistift auf einem beschriebenen bzw. noch zu beschreibenden Papier zeigt (334; Abb. 21) [80].

b) Zählen und Erzählen

Die oftmals hermetische Abgeschlossenheit von Handkes Texten verweist die Kritik an eine tiefere Bedeutungsschicht. Henrichs schreibt über die "Wiederholung": "Wahrscheinlich müßte man mit diesem Buch so umgehen wie Filip Kobal, der Erzähler, mit dem slowenischen Wörterbuch seines Bruders: es andächtig entziffern, Wort für Wort" [81]. Hansen schlägt eine allegorisch-typologische Deutung für Handkes Texte vor [82], und Laemmle ist gar der Meinung, "ein eigenes Dechiffrier-Syndikat" [83] müßte ans Werk. Die Arbeit der Entzifferung ist indes so gut wie überhaupt nicht in Angriff genommen worden; die Vielzahl der Bezüge läßt freilich kaum eine totale Auflösung erhoffen. Die Tätigkeit des Entzifferns spielt auch in der "Wiederholung" eine eminente Rolle, sei es, daß Filip Kobals Vater andächtig "Buchstaben um Buchstaben" der Kirchenzeitung erforscht (79), oder aber Filip Kobal selbst die Schrift der Natur entziffert (115, 296). Handkes Neigung zu Goethes "Wahlverwandtschaften" [84] ist in diesem Zusammenhang zu sehen:

"Ich brauche etwas, das ich Wort für Wort lesen könnte - und nicht diese Sätze, die man auf den ersten Blick erkennt und überspringt, wie in Zeitungen fast immer und leider auch fast immer in Büchern! Sehnsucht nach den 'Wahlverwandtschaften'" [85].

Das in der "Wiederholung" mehr beschworene als formulierte Erzählprogramm ist denn auch ein an Wörtern und Buchstaben orientiertes. Mit einem geradezu kabbalistischen Schriftglauben versenkt sich Filip Kobal in das Wörterbuch des Bruders und die einzelnen Vokabeln (216). Wie auch die Kabbala, die jüdische Mystik, in jeder Buchstabenkonfiguration der Tora eine lebendige Verkörperung der göttlichen Weisheit sieht [86], so läßt sich Filip Kobal auf das Spiel mit Buchstaben ein, das in 'Letterntausch' und "Lautverschiebung" je neuen Sinn findet und damit einen verborgenen Sinnzusammenhang aufzudecken meint (217f.). Dieser universale Sinn offenbart sich freilich nur bruchstückhaft, etwa wenn aus der 'Wahnsinnigen' "durch eine kleine Lautverschiebung 'die Selige'" wird (218). Wie das letzte Geheimnis der Tora jeder Deutung verborgen bleibt [87], so ver-

schließt sich in Handkes Verständnis das Gesetz des säkularen Textes, der somit wieder sakrale Dimensionen annimmt, dem diskursiven Zugriff. Gleich der mystischen Wahrheit soll das transzendente Gesetz der Schrift in die Erfahrung kommen; dieser Akt bedeutet nichts anderes als die Konstitution des schreibenden Subjekts, das im Erlebnis des göttlichen Schriftgeheimnisses selbst zu schreiben beginnt. Handke, der seinem Roman u.a. ein Motto aus dem Sohar, dem mit "Lichtglanz" übersetzbaren Hauptwerk der Kabbala vorausstellt, läßt den Erzähler am Schluß des Romans die "Erzählung" beschwören; damit wird deutlich, daß der Erzähler die Erzählung als über ihm stehend und von ihm nicht beherrschbar betrachtet:

"Erzählung, würfle die Lettern frisch, durchwehe die Wortfolgen, füg dich zur Schrift und gib, in deinem besonderen, unser gemeinsames Muster" (333).

Die durch Zitate, Anspielungen und Mottos [88] in Handkes Werk zunehmend hergestellte Intertextualität intendiert einen Text, der einerseits traditionsgeheiligte Texte zu Zeugen seiner Autorität anruft, sich andererseits als ein Produkt, eine "Wiederholung" bereits vorhandener Texte begreift. Selbstbewußtsein und Selbstaufgabe sind nur durch einen Wechsel der Perspektive, den berühmten mystischen "Sprung", voneinander getrennt. Das Fortschreiben bereits geschriebener Texte bzw. das Geschriebenwerden durch sie ist, vergleichbar der kabbalistischen Kommentarpraxis, die auch von Hamanns "Kabbalistischer Prose" [89] imitiert wird, um eine verlorene Urschrift zentriert, deren man nur in der fortschreibenden Nachschrift habhaft werden kann, im ständigen 'Bestürmen' eines 'verschlossenen Himmels' (196). Die nachfolgenden Texte, Kommentare des unzugänglichen Urtexts, aber beziehen ihre Autorität aus eben ihrem negativen Zentrum, das als Text der Texte seinen Abglanz auf das später Geschriebene wirft.

Der Text der "Wiederholung" versucht selbst, vielleicht tatsächlich in Anlehnung an Goethes "Wahlverwandtschaften", eine Art kabbalistischen Buchstabenspiels. Eine Reihe von Schlüsselwörtern wird im Verlauf des Texts durch Großschrift kenntlich gemacht. Damit heben sie sich aus dem übrigen Text heraus und bilden, wie der Erzähler programmatisch postuliert, "einen Hof" (188, 205). Die visuell-visionäre Vermittlung zwischen Subjekt und Landschaft wie-

derholt sich auf diese Weise zwischen Subjekt und Schrift [90]. Das erste dieser Schlüsselwörter ist "E-O-A-E" (115f.), lateinisch für "Des Morgens", als nur aus Vokalen gebildeter Lautkörper Materialisation der von Filip Kobal zum Ideal erhobenen "Luftschrift" (115) [91]. Den Vokalen kommt die Aufgabe zu, die Gegenwart der Dinge zu vermitteln: Sie sollen sich in die Dinge rückübersetzen (116), die Dinge aufwecken (132). Gerade die Zeichen für die flüchtigsten Laute werden zu Vermittlern der sinnlichen Wahrnehmung, sie sind die Garanten des Zusammenhangs: Im Alptraum dagegen nimmt Filip Kobal nur zusammenhanglose Bilder wahr und bringt "nur noch Wörter einzig aus Mitlauten" hervor (109). Das hebräische Alphabet besteht ja gleichfalls nur aus Konsonanten, die im Sprechen durch Einfügen von Vokalen, den "Schwellen" sozusagen, verbunden werden. Der "Luftigkeit" von EOAE steht die "Erdenschwere" von "PETROL", wahrgenommen auf einem Tankstellenschild (135), gegenüber, die sich sowohl sprachlich über die Etymologie - "Stein"/"Öl" - als auch inhaltlich über den aus der Erde geförderten Treibstoff herstellt. Das Wort erscheint Filip Kobal vieldeutig, traumhaft und poetisch, handelt es sich doch um eine ideale Verbindung von Vokalen und Konsonanten. EOAE und PETROL stehen für ein ehrgeiziges, auf die Vereinigung von Himmel und Erde sinnendes poetisches Programm. Das Monogramm "IHS" (*Jes*us *H*ominus *S*alvator/*In hoc signo vinces*), das Filip Kobal an den Häuserportalen im Karst auffällt (277, 280), ist das nächstfolgende der gewissermaßen unterstrichenen Schriftzeichen, das sich, hält man an der klassischen Elementenrose der Alchemie fest, mühelos in das Schema fügt: Christus als das Licht der Welt (Joh. 8,12) läßt sich dem Feuer zuordnen, das auch der Kontext des IHS-Monogramms in der "Wiederholung" zitiert: "wie *ingebrannt* in das verwitterte, *lichtgraue* Plankendreieck", "von der südlichen *Sonne* geschmückt" (280; meine Hervorhebungen). "BUNDESLADE" (298) schließlich ist der vierte, etwas unvermittelt auftretende Schlüsselbegriff. Im Elementenquartett wäre noch die Stelle des Wassers zu besetzen, und in der Tat beschließt die Nennung der BUNDESLADE einen Abschnitt, der prophetisch-visionär den Blick auf das Meer eröffnet. Die letzte Großschrift der "Wiederholung" stellt der Name des verschollenen Bruders dar, "GREGOR KOBAL", den Filip Kobal bezeichnenderweise an der Außenfassade einer Kapelle liest (321). Die vier Positionen der Elemente sind besetzt, bleibt für den geheimnisvollen Bruder, den Filip Kobal auf seiner Reise natür-

lich nicht findet, aber als Grund der Erzählung erkennt (317), die leere Stelle in der Mitte, der Schnittpunkt sämtlicher Bezüge, die Quintessenz oder der Äther sozusagen, der als fünftes Element in der alchemistischen Tradition das Elementenquartett ergänzt [92]. Der Bruder, nurmehr als Schriftzug greifbar, erscheint gleichermaßen als Produkt und Produzent eines universalen Textes. Dabei ist daran zu erinnern, daß am Beginn des hermetisch-mystischen Traditionsstroms der hellenistische Gott Hermes Trismegistos steht, in den der ägyptische Thoth, der Gott der Schreibkunst, eingeht [93]. Derrida führt aus, daß Thoth, das Analogon zu Hermes, in der Tradition auch als Schreiber vor dem Jüngsten Gericht fungiert und zudem die Funktion des Stellvertreters einnimmt, der sich der höchsten Stelle bemächtigt: des Königs, des Vaters, der Sonne und ihres Auges [94]! Die mytische Signifikantenreihe Gott - Vater - Schau [95] - Schreiben setzt sich einmal mehr fort. Der Name des Bruders steht nicht nur im Schnittpunkt der Elemente, sondern auch zwischen Bundeslade und Christus, Altem und Neuem Testament, Judentum und Christentum, wobei die Bundeslade, in der nach der Überlieferung die Gesetzestafeln aufbewahrt werden (2. Mose 25,10-22) und die im Allerheiligsten der Stiftshütte hinter dem Vorhang, also in der Verborgenheit, zu stehen kommt (2. Mose 26,33), *Stimme* (4. Mose 7,89) und *Schrift* der göttlichen Offenbarung repräsentiert. Wie Luft/Himmel und Erde in einer coincidentia oppositorum, deren Ort/Nicht-Ort der Bruder ist, zusammengeschmolzen werden (gerade die Vokale weisen darauf hin: EOAE - PETROL - GREGOR KOBAL), so erlaubt der Elementenkreis auch eine Kontamination des verborgenen Gottes des Alten Testaments mit dem "Menschensohn" des Neuen [96]. Sündenfall und Erlösung fallen im mystischen Kreis der Schrift in eins. Um die beiden anderen Positionen erweitert, schließt der religiöse Kreis neben jüdischer und christlicher Religion mit Eos, der Göttin der Morgenröte, auch die heidnisch-antike wie den durch das Petrol-Schild vertretenen modernen Atheismus zusammen. Damit ist die religiöse Haltung des Erzählers sowie der Erzählung bezeichnet: undogmatisch, synkretistisch, auch unverbindlich, ein göttliches Prinzip bisweilen bejahend, bisweilen verneinend, dem Subjekt allenfalls, wie gezeigt, Möglichkeiten des Bezugs bietend [97].

Die Position des Bruders, GREGOR KOBAL, in der Mitte, stellt die Frage nach den anderen Mitgliedern der Kobal-Familie, deren Mythos der Roman erzählt:

"In einer... Nacht träumte ich, wir gingen alle in der ausgeräumten dunklen Wohnstube des Hauses auf und nieder, wo in der Mitte der Bruder stand, mit Tränen der Dankbarkeit darüber, daß er von den Umhergehenden geliebt wurde. Als ich in den Kreis blickte, sah ich die andern in ähnlicher Weise, und in ähnlicher Weise dann auch in einer Ecke den Vater: weinend darüber, endlich entdeckt worden zu sein, als einer, der seine Angehörigen liebte und nur sie. Und auch nur so, unter Tränen, im leeren Zimmer kreuz und quer irrend, ohne sich einander nähern, ohne einander berühren zu dürfen, mit hängenden Armen, konnten wir Kobals eine Familie sein" (90).

Erst über den verschollenen Bruder, den "Mittensch[en]" (235), kann sich die Familie treffen und können die Attraktionskräfte wirksam werden; so ist z.B. die Rede vom Zusammenfinden der Eltern "in der Klage um den herzallerliebsten Sohn" (185). Legt man nun den Familienzirkel über die Elementenrose bzw. den Kreis der Religionen, ergeben sich die folgenden Zuordnungen: Unschwer läßt sich der ewig zornige, unter der Knechtschaft des Exils leidende Vater, der auch "Wildbacherbeiter" ist (59), der Position der durch die BUNDESLADE vertretenen jüdischen Religion bzw. des Wassers identifizieren. Die Mutter, "entschieden gottlos" (73), besetzt die Stelle des modernen Atheismus (PETROL), die zugleich die der Erde ist: Die Konsistenz dieser Signifikantenreihe belegt die Bezeichnung jener in die Erde versenkten typischen Landschaftsform des Karstes als "Mutter Doline" und die gleich darauffolgende Erklärung "wie ja auch die hölzerne mittelalterliche Madonna in jener Kirche den entsprechend sich vorwölbenden Bauch hatte" (278). Das Bild der Schwester paßt zu EOAE, zur Luft, wird sie doch auch als "Luftgestalt" (56) bezeichnet; außerdem erscheint sie in ihrem sich zwischen Verwirrung, Begeisterung und Vernunft bewegendem Geisteszustand (52, 54, 84, 187) als eine Seherin, wie sie der antike Religionskult kennt (84); Fragmente frühgriechischer Wahrheitssucher bezeichnen sie: "Tänzerin Klageweib" (330; vgl. 188). Bleibt für die Erzählerfigur Filip Kobal selbst die IHS-Position [98]; auch die Vokalgemeinschaft I (Filip - IHS) weist darauf hin. Die Christus-Position ist zugleich die des Feuers, wie ja auch die Sonne christliches und alchimistisches Symbol für Christus und den Schöpfergott ist [99]. "Filip Kobal hat es mit dem Schein" (187). Die Identität dieser Familie, und das ist die Identität des Erzählers, gründet auf einer "Wahlverwandtschaft": Wie der Bruder Gregor Kobal den Bauernführer Gregor Kobal zum "Ahnherrs" der Familie 'bestimmt' (181), so 'bestimmt' Filip Kobal den Bruder Georg zu seinem "Ahnherrs", zu seinem "Wahl-Ahn" (190). Letzter Grund der Subjektconstitution ist also eine Erzählung, die

Legende vom Volkshelden Gregor Kobal, die sich als Legende des verschollenen Bruders und schließlich in der Heiligengeschichte Filip Kobals, des Erzählers, fortsetzt. Die Zusammenschau der "Schriftexegese", die sich an die vom Text der "Wiederholung" praktizierte "Buchstäblichkeit" anschließt (vgl. Abb. 23), zeigt ein mehrstufiges Schriftsinn-Modell [100]. Dieses verweist, von außen beginnend, sensu literalis auf Konkretes, die Elemente nämlich (Natur/Landschaft) [101], führt dann weiter über allegorische Glaubenswahrheiten (Religionen) und moralische Bezüge (Familie), um anagogisch-mystisch am transzendenten, eschatologischen Ort, hier der durch die Schrift (GREGOR KOBAL) bedeuteten Erzählung, anzulangen (vgl. Abb. 24). Die genannten Funktionen der Schrift (Besinnung, Bewahrung, Wiederholung, Erneuerung, sinnliche Erfahrung, ἀναγωγή, Zusammenhang und Subjektconstitution) [102] integrieren die Themenreiche Religion und Natur/Landschaft - die Familiengeschichte und Filip Kobals gleichfalls mystisch ausdeutbares Kindschaftsverhältnis werden nebenbei miterzählt - dem poetologischen Skopus der Erzählung. Der durch angestrebten "Tief(en)-Sinn" begründete Heiligkeitsanspruch des Textes schreibt jedem Wort seinen Hof, und das ist seine Geschichte, sein "Märchen", zu (207ff.), das erst die Erzählung ermöglicht.

So wie Handkes "Texttheorie", "Theorie" im Sinne anschauender θεωρία, ein auf das "Zählen" von Buchstaben gegründetes Erzählen vorsieht, so spielen auch Zahlen eine Rolle im Text der "Wiederholung" (vgl. 26, 159, 198, 261, 280). Der Erzähler verweist selbst auf die in der Erzählung häufig erwähnten Zahlen - "Jahreszahlen, Kilometerzahlen, Menschen- und Dingzahlen" (331) - und widerlegt ihre vermeintliche Unvereinbarkeit mit dem "Geist der Erzählung" durch eine Erzählung von den Gewohnheiten seines alten Lehrers. Die Mutter dieses Lehrers verständigt sich mit ihrem Sohn nicht mehr wie früher durch Worte, sondern durch Klopfzeichen, die der Sohn zählend entschlüsselt. Der Lehrer, der früher Märchen verfaßte, ist überhaupt zum Zählen übergegangen: Die Flut der öffentlichen Schlagzeilen läßt ihn zu den 'mäßigenden', 'verlangsamenden', 'ordnenden' und 'umsorgenden' Zahlen seine Zuflucht nehmen und sein Leben nach den heiligen Zahlen der Maya, der Neun und der Dreizehn, ausrichten, wobei die Neun in verschiedenen Religionssystemen die Zahl des Heils, der geistigen Wiedergeburt und höchsten Vollkommenheit darstellt [103], während die Dreizehn zwar landläufig als Unglückszahl,

bei vielen Völkern aber als Glückszahl gilt [104]. Die Zahl also stellt die Urform des in der "Wiederholung" vorgestellten Konzepts der "Buchstäblichkeit" dar, das, im Gegensatz zur üblichen, nur oberflächliches Zurkenntnisnehmen erlaubenden Überflutung mit Geschriebenem auf andächtiges und eindringendes "Ent-Ziffern" zielt. In diesem Sinne behält die Wahrsagerin recht, die Filip Kobal eine Zukunft als "Buchhalter" voraussagt, "wo es um nichts als um Zahlen" (147) geht. Im übrigen waren die Buchstabenzeichen schon bei den Pythagoreern zugleich die Zeichen für die Zahlen (und die Musiknoten), und auch die hebräische Bibel kennt wie die alchimistische Tradition den Gebrauch von Buchstaben für Zahlen [105]. Welcher Interpretationswert sich aus den in den Text eingearbeiteten Zahlenmustern lesen läßt [106], zeigen exemplarisch die Altersangaben der Romanfiguren:

"Ein Vierteljahrhundert oder ein Tag ist vergangen, seit ich, auf der Spur meines verschollenen Bruders, in Jesenice ankam. Ich war noch nicht zwanzig und hatte in der Schule gerade die letzte Prüfung hinter mir" (9).

Der Erzähler ist also zwanzig, als er die in der "Wiederholung" beschriebene Reise nach Jugoslawien unternimmt, Mitte vierzig zum Zeitpunkt der Niederschrift. Diese beiden Altersmarkierungen bleiben wichtig; von der Ortschaft Bistrica heißt es:

"Ein Kind bestaunt sie, ein Zwanzigjähriger beschaut sie, ein Fünfundvierzigjähriger überblickt sie, und alle drei sind sie in diesem Augenblick eins und alterlos" (152).

Das letzte Photo des Bruders, aufgenommen im Jahr 1938, zeigt ihn als Zwanzigjährigen (178) - und als Zwanzigjähriger macht sich Filip Kobal auf die Suche nach ihm. Er tritt seine Reise im Sommer 1960 an (11), der Bruder ist zu dieser Zeit zweiundvierzig, also ungefähr so alt wie der Erzähler Filip Kobal, als er seine Reise nach Jugoslawien beschreibt. Bruder und Erzähler stehen also in einem wechselseitigen Spiegelverhältnis, und der Erzähler meint immer auch sich selbst, wenn er vom Bruder als dem Grund der Erzählung spricht (vgl. 190), ein Zusammenhang, auf den ja bereits die Signifikantenreihe Filip Kobal - Christus - Gregor Kobal [107] aufmerksam macht. Überflüssig zu sagen, daß diese Beziehungen auch den Autor Peter Handke einschließen: Wie Filip Kobal von der noch in die Schulzeit fallenden Veröffentlichung seiner ersten Geschichte in einer Zeitung berichtet (143ff.), so hat auch Peter Handke mit dem Verlassen der Schule

schon die ersten Publikationen in der "Volkszeitung" hinter sich [108]. Handkes literarische Anfänge fallen also in das Alter seiner fiktiven Figur Filip Kobal. Und in der Zeit der Arbeit an der "Wiederholung" ist Peter Handke wie sein Erzähler über vierzig - wie auch der verschollene Bruder, als sich Filip Kobal auf die Suche nach ihm macht. Zahlen und Buchstaben stellen sich als Materialisation eines verborgenen Sinnzusammenhangs dar, den sie sowohl schaffen als auch repräsentieren. In dieser doppelten Funktion ist das Buchstaben- und Zahlenspiel, die Schrift als "irdische Erfüllung" (317), ein mystischer Schöpfungsakt, gewinnt das "Märchen von der [!] 'S, der Acht und dem Notenschlüssel'" (112) seine Zeichenkraft.

4 Die Mystik der Wiederholung

Handkes "Wiederholung" hat einen Vorgänger, "Die Wiederholung" von Sören Kierkegaard. Kierkegaards Buch erschien 1843, gleichzeitig mit "Furcht und Zittern" und "Drei erbauliche Reden"; die drei Texte sind als inhaltliche Einheit anzusehen [109]. Kierkegaard stellt in seiner "Wiederholung" die Frage nach der Möglichkeit von Wiederholung, die er als philosophische Kategorie begründen möchte. "Wiederholung" ist nach Kierkegaard für die neuere Philosophie das, was den Griechen "Erinnerung" war, hat also Erkenntnisfunktion. Wiederholung und Erinnerung sieht Kierkegaard als gleiche Bewegung, nur in entgegengesetzter Richtung: Die Erinnerung wiederholt Gewesenes "rücklings", die Wiederholung, so heißt es in den Worten Kierkegaards, erinnert sich einer Sache "vorlings"; während Erinnerung den Menschen wegen des unwiederbringlich Zurückliegenden unglücklich macht, ist die Wiederholung beglückend [110]. Das andere der Wiederholung entsprechende philosophische Theorem ist das der Vermittlung [111], das die Hegelsche Versöhnungslehre bezeichnet. Ironisch führt Kierkegaard am Beispiel einer wiederholten Reise vor, daß Wiederholung im realen Sinne nicht möglich ist [112], und entwirft dann seinen existentialen Begriff der Wiederholung als Sprung ins Paradox, in die Transzendenz [113], und das ist die im Zusammenbruch menschlicher Gewißheiten und Wahrscheinlichkeiten begründete Selbstfindung [114]. "Hier ist allein des Geistes Wiederholung möglich, ob sie gleich in der Zeitlichkeit nie so vollkommen wird wie in der Ewigkeit, welche die wahre Wiederholung ist" [115]. Da Wie-

derholung in der Wirklichkeit nicht möglich, in der Idealität, die immer dieselbe bleibt, nicht nötig ist, versteht sich Kierkegaards Konzeption der Wiederholung als Ineinsetzung von Realität und Idealität im Bewußtsein [116]. Als Grundprinzip menschlicher Selbstverwirklichung ist sie der Versuch, den Dualismus zu überwinden.

Daß Handke Kierkegaard, namentlich "Entweder-Oder", kennt, belegt die "Geschichte des Bleistifts", in der sich eine ganze Reihe von Kierkegaard-Zitaten findet [117]. Und nicht nur das: Auch die "Wiederholung" enthält einen Hinweis auf Kierkegaard: Filip Kobal erzählt, wie er in seiner Jugend einen Platz zum Lesen gesucht hat, und das Buch, das er in diesem Zusammenhang erwähnt, ist "Furcht und Zittern" (155), jenes Werk also, das Kierkegaard 1843 gleichzeitig mit der "Wiederholung" publizierte.

Handkes "Wiederholung" kann als Antwort auf Kierkegaards "Wiederholung" verstanden werden. Das Verhältnis Filip Kobals zur "Freundin" beispielsweise wiederholt die Beziehung des bei Kierkegaard auftretenden jungen Mannes, der seine "Geliebte" nicht in der Wirklichkeit lieben kann, weil er sie gleich poetisch erhöht. So gewinnt auch die Freundin für Filip Kobal erst Bedeutung, wenn er sie nicht mehr als reales Wesen vor Augen hat (67). Handkes Antwort auf Kierkegaards Frage nach der Möglichkeit einer Wiederholung verweist auf das Schreiben, die Erzählung: Nur "im Nachziehen und Umreißen" (239) ist Wiederholung möglich; die "Phantasien der Wiederholung" stellen daher die Gleichung "Licht der Erzählung, Licht der Wiederholung" [118] auf. Erzählen, und damit verbindet sich für Handke das Konzept der Schriftlichkeit, also Schreiben wird zum transzendenten Akt sinnstiftender Vergegenwärtigung, transzendent, weil der Schrift letztlich unbegründete und unbegründbare visionäre Autorität zukommt. In dieser Hinsicht steht die Wiederholung über dem originalen Erlebnis:

"Und Erinnerung hieß nicht: Was gewesen war, kehrte wieder; sondern: Was gewesen war, zeigte, indem es wiederkehrte, seinen Platz. Wenn ich mich erinnerte, erfuhr ich: So war das Erlebnis, genau so!, und damit wurde mir dieses erst bewußt, benennbar, stimmhaft und spruchreif, und deshalb ist mir die Erinnerung kein beliebiges Zurückdenken, sondern ein Am-Werk-Sein, und das Werk der Erinnerung schreibt dem Erlebten seinen Platz zu, in der es am Leben haltenden Folge, der Erzählung" (101f.; vgl. 131).

Die erzählende Wiederholung ist "stärker, gewaltsamer, gefährlicher" (112) als das ursprüngliche Erlebnis. "Schreibend schaffen" nennt Handke "wiederholen", und wenn er feststellt, für Goethe habe der

Raum, in den er hineinschreiben konnte, frei dagestanden, während er ihn sich erst schreibend schaffen müsse [119], so ist damit das Zuvor vereinbarter Bedeutung in der Goethezeit angesprochen, die etwa dem Zeichen "Gott" einen definierten Sinn gibt, während die durch kein verbindliches Wertsystem gekennzeichnete Moderne auf die Sinnproduktion des Zeichens im jeweiligen Kontext angewiesen ist und unter "Gott" auch etwas ganz anderes verstehen kann, die schöpferische Kraft des Schreibens zum Beispiel.

Die Versinnlichung der Wiederholung als sich optisch-visionär mitteilende Schrift bestimmt die Grundstruktur von Handkes Roman. Dies beginnt bei den Selbstzitaten, die frühere Texte Handkes im Text der "Wiederholung" wiederholen; Träger dieser Wiederholung sind Bilder wie die "Hornisse" und der "Seesack" des heimatlosen Wanderers oder auch Namen - "Gregor" -, Schrift also. Dabei beschreibt die Form des *differenten Zitats* [120] Wiederholung nicht als Wiederholung eines Immergleichen, sondern als in der Wiederholung begründeten qualitativen Sprung. Auch die Wahrnehmung der Landschaft als Wiederholung (Doline - Berg, blinde Fenster - leere Viehsteige, immer und überall Kirchen und Kapellen und Bildstöcke, sich wiederholende Farben etc.) trägt zur Konstitution eines kohärenten Weltbilds bei, dessen kosmische Ordnung [121] sich in das Subjekt fortsetzt: Wie die bevorzugten Werkzeuge der Karstleute die Form der Doline wiederholen, so auch die Madonna "in jener Kirche" (278). Filip Kobal wiederholt die Geste des Vaters (153), und so ist die "Freude des Wiederholens" [122] die Freude an einer stabilen Welt, deren Geschlossenheit scheinbar durch Buchstaben und Zahlen markiert wird. Die sich wiederholenden Zahlen simulieren eine heile Welt (das "Bedürfnis nach Heil" kennzeichnet auch bereits Sorger, die Hauptfigur in "Langsame Heimkehr" [123]), die allein darin besteht, daß das Netz wechselseitiger Bezüglichkeit ein Zeichen eine ganze Reihe weiterer Zeichen zitieren läßt, ohne auf ein begründendes Signifikat zu verweisen. Die Zeichen beziehen sich ausschließlich auf sich selbst. Handke praktiziert also die mystisch so wirksame Technik des universalen Verweisens [124], die aber nicht im christlichen Gott ihren transzendenten Grund hat. Allenfalls selbst als Signifikant tritt dieser in den Horizont der "Wiederholung", deren absolutes Signifikat die Erzählung ist.

Unter den Begriff der "Wiederholung" läßt sich gerade die prinzipielle Doppeltheit der Zeichen und Bilder fassen, die nach dem

Vorbild der mystischen *coincidentia oppositorum* den transzendenten Ort der Wiederholung als Überwindung des ontologischen Risses entwirft. *Blindheit und Leuchten* [125] etwa bezeichnen das Beziehungsverhältnis des Subjekts zur Außenwelt, das Verhältnis zwischen *Innen und Außen*:

"Innerlichkeit - Äußerlichkeit': Gestern las ich den Satz (von Goethe): 'Auf ihrem höchsten Gipfel wird die Poesie ganz äußerlich sein' [sic!] - und der war wie eine freundschaftliche Erleuchtung einer Schreibhaltung, die auch mir für das, was ich schreibe, als die Herrlichkeit auf Erden vorschwebt. Um diese allumfassende Äußerlichkeit zu erreichen, muß der jeweilige Schriftsteller oder Poet ohne Maskierungsrest innerlich geworden sein [...]. Der langen Rede Sinn: der Schriftsteller, der innerlich bis zur Schwerelosigkeit geworden ist [...], wird das Blatt an einem Baum beschreiben können oder den Rauch in einer Dachrinne und so eine Beschreibung wird vielleicht zukunftsweisend sein." [126]

Weitere Gegensatzpaare, die in sich negative Wiederholungen darstellen, durchziehen den Text: *Wind und Gegenwind* (272ff.), *weinender und lachender Erzähler* (78), der Erzähler als *König und Zwangsarbeiter* (109), *Sicherheit und Irre* (244, 255), etc. So sucht auch Handkes Poetologie das Epische, d.i. für ihn das *Zusammenhängende*, mit dem *Disparaten*, dem Augenblickshaften zur Einheit des großen Epos zu verbinden [127]. Daß Handke dabei die grundlegende mystische Denkfigur der unähnlichen Ähnlichkeit [128] im Bewußtsein hat, darauf macht die folgende Notiz in der "Geschichte des Bleistifts" aufmerksam:

"Das Laterankonzil von 1215 verkündete: Zwischen Schöpfer und Geschöpf kann keine Ähnlichkeit festgestellt werden, ohne daß die Unähnlichkeit jeweils immer noch weit größer ist" [129]

Der mystische Umschlag von der Unähnlichkeit in die Ähnlichkeit und vice versa zielt auf eine Einheit, die eigentlich nicht zu haben ist. Handke, der "mystisch" in der Bedeutung von "vereinigend" versteht [130], sucht die Einheit zu inszenieren, indem er die Gegensätze als im Grunde identisch darstellt: So ist für Filip Kobal im Landstraßenbus "alles Tempo und zugleich Gemächlichkeit" (254f.); das Gesicht der Schwester bietet sich in so reiner Verzweiflung dar, daß Filip Kobal sie zunächst für Seligkeit hält (330); in seinen Geschichten ist der Held immer einer, der sich für Gott ausgibt, oder ein Idiot (66). Er möchte "immer ein Schüler bleiben, zum Beispiel eines solchen Lehrers, der zugleich der Schüler des Schülers war" (36). Der Lehrer wird zum Schüler, und der Schüler wird zum Lehrer, d.h. der Schüler lernt vom Lehrer, was dieser immer schon von seinem

Schüler gelernt hat. Die paradoxe Figur konstituiert ein unendliches, jede Ursache-Wirkung-Beziehung aufhebendes Verhältnis von scheinbarer Gleichzeitigkeit und tatsächlicher dauernder Nachträglichkeit, das allein den Austausch zum Signifikat permanent ausgetauschter Signifikanten werden läßt. Eine vergleichbare Bewegung beschreiben die folgenden Sätze: "Und wieder der Ruck, der zugleich die Besinnung war. Mußte ich ihn mir selber geben, oder geschah er? Er geschah, und der ihn dem Irrenden gab, das war ich" (241) [131]. Es zeigt sich eine Subjektstruktur ständiger Bewegung zwischen Innen und Außen, Bewußtsein und Unbewußtsein, Aktivität und Passivität, jedenfalls eine Bewegung ohne Grund. Die Wiederholung also ist ein Formprinzip, eine Bewegung, die sich selbst zum Inhalt wird. Ort der Wiederholung ist die "Schwelle"; auch das Subjekt als Wiederholung des Bruders, der wiederum eine Wiederholung des Freiheitskämpfers Gregor Kobal darstellt, ist in diesem Sinn eine Schwelle, läßt sich der Name Kobal doch auch als "Grenznatur" übersetzen (235). Die Dynamik des immer wieder beschworenen Umspringens der Bilder (259, 261), auch als "Wende", "Umschwung", "Umsprung" (24) bezeichnet, ist der eigentliche und einzige Gegenstand der Wiederholung, der Grund der Erzählung, des Textes, der Schrift. Der in der Mystik wie bei Kierkegaard vorausgesetzte "Sprung" realisiert sich in Handkes Texten als "CHANGEMENT DE DIRECTION: TOUT EST BON" [132], auch als "Sprung" [133], als "Schwenk des Blicks um dreihundertsechzig Grad" [134], als Ausdrucksänderung "von einem Augenblick zum andern" [135], und schließlich in der "Wiederholung" in der schlichten Aufforderung "Spring!" (16).

Die transzendente Einheit der Mystik, deren Erfahrung positive Glaubenswerte voraussetzt, wird, wenn an ihre Stelle der Glaube an das Zeichen tritt, zum uneinholbaren Ort einer idealen, immer offenen, weil jede Bestimmung transzendierenden Einheit. Und er wird zum "verlorenen Ort", wie der Paradiesgarten des Bruders: "Der Traum war aus, die Träume mußten einspringen, große und kleine, des Tages und der Nacht" (57). Ganz strukturalistisch kann dieser Ort nur bestimmt werden durch seine Nebenorte, wie Filip Kobal den Ort mit dem bezeichnenden Namen "Sankta Luzia", in dessen Kirche die Eltern geheiratet haben (!), nicht tatsächlich betritt, sondern nur seine Nachbarschaften erforscht (312f.). Das 'heilige Licht' ist unzugänglich, und der in es hineingeschriebene Privatmythos verlegt auch den Grund des Subjekts an diesen "jenseitigen" Ort des Aufschubs:

"Erzählung, wiederhole, das heißt, erneuere; immer neu hinausschiebend eine Entscheidung, welche nicht sein darf" (333)

heißt es am Schluß der "Wiederholung". Die hinausgeschobene Entscheidung, die nicht sein darf, wäre das Wiederfinden des verlorenen Orts, mithin die Aufhebung der Erzählung, das Ende des Schreibens. Wie die mystische Sprache eine Sprache der Erwartung ist und Mystik überhaupt die Differenz voraussetzt, so bleibt die Erzählung eine Beschwörung dessen, was sie zu sein vorgibt. Auch das vom Bruder bevorzugte Tempus der "Vorzukunft" - "Wir werden auf dem Grünen Weg gegangen sein" (188), "sonst werden wir nicht für die Ernte, sondern für den Schatten gearbeitet haben" (163) - ist Ausdruck jener die Gegenwart aussparenden Konzeption einer zukünftigen Vergangenheit oder vergangenen Zukunft, die aber, sub specie aeternitatis oder bei einem "Schwenk des Blicks um dreihundertsechzig Grad", Vergangenheit und Zukunft verbindend, ein *Modell* von Gegenwärtigkeit konstituieren. Im Rahmen dieses Modells kann die mystische "Seligkeit,... aufgenommen zu werden in das Nichts" (292f.), die sich freilich, wie der Erzähler der "Wiederholung" feststellt, nie ereignet, zur textproduzierenden "lustmachende[n] Leere" [136] werden. Das mystische Abenteuer des Schreibens, wie Handke selbst sein Projekt bezeichnet [137], sieht den Schreibenden als 'untergehendes Selbst' im Sinne des Tao-Te-King [138] vor und soll eine sich selbst erzählende Erzählung, einen sich selbst schreibenden Text hervorbringen: "So erzählen sich die damaligen Stunden" (94). Und dieser Text wiederum schreibt das Selbst des Schreibenden, den 'inneren Gott' [139] und Erzähler: "Und dieser stille Erzähler, in meinem Innersten, war etwas, das mehr war als ich" (16). Ich, Text und Gott stehen in einem dem mystischen Koordinatensystem, das Seele und Gott in der unio mystica identifiziert, nachgebildeten Verhältnis zueinander. Der Text nimmt die systematische Position der Selbstverlust und Selbstkonstitution [140] im Perspektivenwechsel des Sprungs vereinigenden unio mystica ein. Der Augenblick, in dem, nach einer Zeit des Suchens, etwas aufgeschrieben werden kann, ist denn auch für Handke "der Moment der himmlischen Ruhe" [141].

Calvin N. Jones hat Handke "avant-garde in a reactionary way" [142] genannt, eine Qualifizierung, die genau die zur Diskussion stehende onto-poetologische Position im innersten, und das ist in ihrem mystischen Kern, trifft. Der Primat des Zeichens markiert einen

aufgeklärten Standpunkt, der, konsequent weitergedacht, das Zeichen für das Eigentliche nimmt; von hier aus ist es nur ein kleiner Schritt zur Ontologisierung des Zeichens [143]. Die ursprünglich sprach- und wahrnehmungskritisch entworfene Schriftlichkeit der Natur wird in dieser Perspektive zur an neuplatonisch-christliche Traditionen anschließenden Auffassung von Natur und Welt als Schrift bzw. Buch Gottes. Andererseits kann der sich geltend machende Anspruch eines naturhaften Schreibens, die reklamierte Natürlichkeit der Schrift, immer in das Bewußtsein der sprachlichen Vermitteltheit von Natur zurückgeholt werden. Wunsch und Reflexion lassen sich auf einen ständig die Bezugsebenen wechselnden und auf diese Weise um eine leere Mitte kreisenden Dialog ein. Der Kritikvorwurf der "Hohlheit" hat hier seine konzeptionelle Grundlage, deren Ambitionen freilich wahrgenommen werden wollen. Die Technik des mystischen Perspektivenwechsels läßt die Artikulation von Einheitswünschen zu, ohne sich ihnen kritisch stellen zu müssen, weil diese sich immer als sub specie scripturae aufgebrochen darstellen können. Handkes 'ästhetische Ontologie' [144] verbindet, indem sie der Schrift die Funktion von Religion, Natur und Unmittelbarkeit überträgt, eine regressive und eine progressive Perspektive. Regressiv ist die naive Hoffnung, Schrift könne Natur sein, progressiv das gleichzeitige Bewußtsein, daß diese "Natur" qua Schrift entsteht und immer Schrift bleibt. Die mystische Einheit der beiden Perspektiven wäre der ideale, der heilige Text.

Der reale Text muß hinter diesem Anspruch zurückbleiben, weil sich ein absoluter Gegenstand nicht in die Endlichkeit von Sprache und Schrift einholen läßt. Die interne Verweisstruktur des Textes kann die Unendlichkeit des Zusammenhangs immer nur bruchstückhaft vermitteln, ihre Richtung auf die Totalität führt notwendig in die Unabschließbarkeit der Reflexion, die jede Gegenwärtigkeit zerstört. Einheit und Zusammenhang sind beim verlorenen Urtext, dem allein die Wiederholung des Schreibens Dauer [145] verschafft, aber es ist eine differente, an die Signifikanten veräußerte Dauer, die die eigene Abwesenheit fortschreibt. Das gelegentliche Pathos kann nicht darüber hinwegtäuschen, sondern ist gerade Ausdruck der grundlegenden Differenz.

VII SCHLUSSÜBERLEGUNG: DIE MYSTIK UND DAS SCHREIBEN

Über die Frage, ob Mystik und Dichtung etwas miteinander zu tun hätten, ist immer wieder nachgedacht worden. Sie stellt sich nicht nur in philologischer Perspektive, der Mystik notwendig in Gestalt mystischer Texte, d.h. als Objekt sprach- und literaturwissenschaftlichen Interesses, entgegentritt. Der Zusammenhang von Erkenntnis und Kunst bildet einen der zentralen Markierungspunkte abendländischen Denkens, identifiziert doch bereits Platon die höchste Erkenntnis als Vollendung des menschlichen Lebens mit der *Schau* der Schönheit [1], die durch die Kraft des Eros [2] im Akt leiblicher und seelischer Zeugung die Unsterblichkeit des Sterblichen begründet [3]. Die göttliche Erfahrung wird zur außerordentlichen Erfahrung namentlich des poetischen Künstlers, dessen produktive Tätigkeit als Reden eines Anderen, der göttlichen Muse, ihren Ursprung in einem Zustand des Außer-sich-Seins hat [4]. Religiöse und dichterische Offenbarung werden aufgrund dieser traditionellen Engführung im Denken Hamanns noch dezidiierter zusammengerückt [5]. Goethe siedelt die Mystik zwischen Poesie und Philosophie an, als vermittelnde Position zwischen Natur und Vernunft, zwischen *Bild* und Wort:

"Poesie deutet auf die Geheimnisse der Natur und sucht sie durchs Bild zu lösen; Philosophie deutet auf die Geheimnisse der Vernunft und sucht sie durchs Wort zu lösen (Naturphilosophie, Experimentalphilosophie); Mystik deutet auf die Geheimnisse der Natur und Vernunft und sucht sie durch Wort und Bild zu lösen." [6]

Mystik ist daher "unreife Poesie" ebenso wie "unreife Philosophie" [7], unreif, so läßt sich Goethe interpretieren, weil die Unmittelbarkeit des naturhaften Bildes aufgebrochen wird durch die Mittelbarkeit des vernünftigen Wortes und umgekehrt das unmittelbare Dazwischentreten von Bildern den Reflexionsprozeß des mittelbaren Wortes stört. Mystik ist also doppelt: Natur und Vernunft, Bild und Wort - der Bruch zwischen den Positionen. In den Augen des Dichters steht die Mystik unter der Poesie; Natürlichkeit und Bildhaftigkeit sind die

verbindenden Faktoren. Die Schau der Erkenntnis bei den Griechen, die Schönheit ist, wird bei Goethe in einer deutlichen Akzentverlagerung zur Schau der Wahrheit im Schönen, im poetischen Erlebnis. Der Primat der Kunst lebt in der romantischen Kunstreligion weiter, die, Hamanns Annäherung zur Identifizierung weiterführend, der Kunst religiösen Stellenwert beimißt, wobei vor allem mystische Ausprägungen der Religion bestimmend werden [8]. Der französische Symbolismus vermittelt den hohen poetischen Anspruch, den die deutsche Romantik formulierte, in die mit George, Hofmannsthal und Rilke beginnende Moderne der deutschen Literatur [9], wobei allerdings die Kunst die Religion bereits entthront hat und religionsgleich, aber aus eigener Kraft ekstatische Zustände und *Visionen* für sich beansprucht [10].

Dies ist die Situation, die Henri Bremond vor Augen hat, als er anlässlich der "modernen Theoretiker der reinen Poesie, Edgar Poe, Baudelaire, Mallarmé und Herr Paul Valéry" [11] im Oktober 1925 seinen aufsehenerregenden Vortrag über die "Poésie pure" vor der französischen Akademie hält. Der "poetische[n] Gnadenzustand" [12] ist für Bremond vergleichbar dem mystischen, ein Zusammenhang, den er in seinem 1926 erschienenen Werk "Prière et Poésie", deutsch 1929 unter dem Titel "Mystik und Poesie", näher expliziert. In Dichtung und Mystik müsse "die urteilende Vernunft einer höheren Tätigkeit das Feld" [13] räumen, der sie sich nach anfänglicher Unruhe "in einem unklaren Vorgefühl der Erwartung von Wonnen, die man nicht zu nennen weiß" [13], überlasse. Bremond spricht von einem "Geheimnis in der Poesie" [14] und von Vergleichbarkeit im "psychologischen Grundriß" [15] des Mystikers und des Dichters, da "das poetische und das mystische Erlebnis durch ihren psychischen Mechanismus derselben Stufe der Erkenntnis - einer wirklichen, nicht unmittelbar begrifflichen, einer Erkenntnis durch Vereinigung - angehören" [16]. Das mystische Erlebnis soll "die wahre Natur des poetischen" [17] enthüllen; dies kann es einmal, weil es, so Bremond, von den Mystikern eindringlichere und detailliertere Beschreibungen ihres Erlebnisses gibt als von den Dichtern, zum anderen, weil das mystische Erlebnis den höchsten Grad an menschlicher Erkenntnis darstellt [18]. Bremonds Beitrag hat die Diskussion um Dichtung und Mystik neu belebt, wenn das Problem auch, wie Haas richtig feststellt, selten systematisch angegangen wurde [19]. Im folgenden sollen die Argumente einander gegenübergestellt werden, um von

einem gewonnenen Stand der Diskussion aus weiterführende Überlegungen zu ermöglichen.

Es fehlt nicht an Appellen, Dichtung und Mystik zusammenzusehen, wobei der Modus des Bezugs allerdings nur vage bestimmt wird. So schreibt beispielsweise Benz: "Eine genauere Untersuchung dieser visionären Sprache würde wohl am Ende darauf führen, auch die von der modernen Poetik mit Spott und Hohn beiseite gelegten Fragen nach dem Zusammenhang zwischen Vision und Dichtung aufs neue zu durchdenken" [20]. Bindschedler spricht von einer "Affinität" der Dichtung zur Mystik [21], während Schwietering feststellt, mit den sprachlichen Formen Mechthilds von Magdeburg "sind wir nicht nur Grundformen religiöser Dichtung, sondern dichterischen Ursprüngen überhaupt nahe" [22]. Und Mohr nennt Mechthilds Buch ganz direkt eine Dichtung, "vielleicht die kühnste erotische Dichtung, die wir aus dem Mittelalter besitzen" [23]. Auch Haas bezeichnet Mechthilds Aussageweisen als Dichtung [24]. An konkreten Aspekten, die Dichtung und Mystik verbinden, werden genannt: das Moment der Andacht, verbunden mit reinigender Befreiung und dem Aufruf zur Einheit [25], sprachlich-strukturell auch beschrieben als Identifikation zwischen Subjekt und Objekt [26]; die Erfahrung der Unmittelbarkeit [27]; das Bemühen um den Ausdruck eines Unnennbaren, Namenlosen [28]; das Ergebnis beider, von Mystik und Dichtung, sind Texte, und zwar Texte, die sich einer bildhaften Sprache bedienen, um ihren unsagbaren Gegenstand zu benennen [29]. "Une synthèse aussi prodigieuse ne fonde et ne confirme-t-elle pas à la fois l'intime parenté si souvent entrevue et si rarement décrite, entre la connaissance d'amour du Mystique et l'expérience artistique du Poète?" [30] Dichtung und Mystik werden zwar vorsichtig auf einer Ebene des Vergleichs beschrieben, wenn freilich das mystische Erlebnis das poetische erklären soll oder eine 'Verwandtschaft' festgestellt wird, ist ein identischer "Kern" beider vorausgesetzt.

Trotz der prinzipiellen Gemeinsamkeiten, die festgehalten werden, bemühen sich alle Interpreten, mehr oder weniger angestrengt, die Unterschiede zwischen Dichtung und Mystik, "Wesens"unterschiede, herauszuarbeiten. Die grundsätzliche Opposition, die sich auftut, ist die von Sprache und Sprachlosigkeit/Schweigen: Der Dichter müsse notgedrungen reden, vermerkt Bremond, während der Mystiker weniger das Bedürfnis nach Mitteilung verspüre [31]. Andere Kritiker schließen sich dieser Zuordnung - Primat des Wortes

in der Dichtung, Primat der Erfahrung in der Mystik - an [32]. Verbunden mit Sprechen und Schweigen wird ein Machtanspruch des Ichs auf der einen Seite, Vernichtung des Ichs auf der anderen Seite [33]. Haas zitiert Jean Leclercq: "Das Kriterium des wirklichen Mystikers und der Beweis, daß er, selbst wenn er Schriftsteller ist, den Geist Gottes besitzt, liegt in seiner Losgelöstheit. Ist er von sich selber losgelöst? Wenn ja, dann gefällt er sich nicht in dem, was er schreibt. Wenn wir dagegen fühlen, daß der Wunsch, gut zu schreiben, in ihm überwiegt, wenn sein Stil etwas Gesuchtes, Künstliches hat, dann ist er nur Literat" [34]. Sprache, Form, Aktivität [35], Subjektivität [36] also werden auf das Konto des Poeten geschrieben, während den Mystiker Schweigen, Orientierung auf einen Inhalt hin [37], Passivität [36], Objektivität der Erfahrung [36] auszeichnen. Hinzu kommt das ewige Unerfülltsein des Dichters im Gegensatz zur Erfüllung, die der Mystiker findet [38]. Doch gerät das Schema leicht durcheinander: Der sprechende Dichter läßt sich vom schweigenden Mystiker nicht ohne weiteres abgrenzen, treten die Mystiker doch immer nur als Sprechende, d.h. in ihren Texten in Erscheinung. Auf das mystische Bedürfnis zu sprechen, wie es sich etwa in Meister Eckharts Opferstock-Predigt äußert, ist bereits hingewiesen worden [39]: "Wêre hie nieman gewesen, ich müeste si [dise predie] disem stocke geprediet hân" [40]. Auch hat ja die neuere Mystikforschung die sprachliche Bedingtheit der mystischen Erfahrung aufgezeigt [41]. Der mediale Charakter der Sprache im mystischen Prozeß [42] läßt auch die anderen Unterscheidungsmerkmale zwischen Dichtung und Mystik fragwürdig erscheinen: Der Mystiker wird aktiv, wenn er spricht, seine Subjektivität, die auch eine der Sprache ist, wird ihm zum Problem. Und dokumentiert sein immer neues Ansetzen im permanenten Verlust der mystischen Einheit nicht eine konstitutionelle Unerfülltheit? Es gibt kein Kriterium, im und am Text selber, den Unterschied zu bestimmen; deswegen müssen die Interpreten sich außertextuellen Gesichtspunkten zuwenden: Während sich die Erfahrung des Dichters im Spannungsfeld von Körper, Seele und Geist konstituiert, werde in der mystischen Erfahrung der Heilige Geist wirksam [43]. Und als wesentlicher Unterschied zwischen Dichter und Mystiker wird das tätige Leben in praktischer Liebe angesehen, wo der Dichter nur sich selbst und seiner Kunst lebe [44]. Auch die Diskutanten des Engelberg-Symposiums zur Mystik nehmen extratextuelle Motive des mystischen Sprechens an, sei es ein gnaden-

haftes "Entgegenkommen von jenseits des ... sprachlich Faßbaren" [45], sei es ein seinsidentisch verstandenes Sprechen anstelle metaphorischen Vergleichens [46].

Es soll nun nicht nach weiteren Gemeinsamkeiten oder Unterscheidungsmerkmalen zwischen Dichtung und Mystik gesucht werden, vielmehr legt der oben nachgezeichnete Stand der Diskussion eine Verlagerung des Problems auf eine andere Ebene der Argumentation nahe. Da sich offensichtlich vieles über Dichtung und Mystik im allgemeinen sagen läßt, ohne jeweils zwingend zu erscheinen, und jede Aussage im Grunde am Einzelbeispiel demonstriert und überprüft werden müßte, ohne daß dadurch ihre Allgemeingültigkeit bewiesen wäre, sollte das Augenmerk auf die Bedingungen und Modalitäten des Diskurses über Mystik und Poesie gerichtet werden. Die diskursanalytische Betrachtungsweise erhellt, in welchem Ausmaß Mystik-Definitionen vom weltanschaulichen Standpunkt des Interpretieren abhängig sind. Nicht nur für die mystische Erfahrung selbst sind Weltbild und philosophische Einstellung ausschlaggebende Faktoren [47], sondern: "Der Kern der Mystik entzieht sich dem objektiv wissenschaftlichen Zugriff. Der Kern der Mystik verlangt Stellungnahme. Je nachdem, wo der Forscher steht, wird sich auch sein Urteil über dasjenige, was er untersucht, bilden" [48]. Nun gilt das sicherlich für alle wissenschaftliche Arbeit, um so mehr aber da, wo es um Fragen der Religion und der Ästhetik geht. In Haas' Äußerung "Mit einem tiefen Recht ist Dichtung in ihrer reinsten Form als eine verborgene Theologie empfunden und verstanden worden, weil die Ermächtigung dichterischen Redens gewiß letztlich ihre Legitimation in der Erfahrung des Göttlichen hat, das als das denkbar Unsagbarste bis heute Modell für die Sprachlosigkeit der Sprache vor sich selber geblieben ist" [49] stellt sich der Primat der religiösen Erfahrung vor der sprachlich-literarischen als selbstverständlich dar. Diese Selbstverständlichkeit läßt im übrigen auch Bremond das mystische Erlebnis das poetische "erklären" und nicht umgekehrt [50]. Während für Bremond also der Dichter "nur der Schatten eines Mystikers, nur ein verunglückter Mystiker" [51] ist, wird jemand, der nicht religiös gebunden ist, die mystische Erfahrung dem Bereich der Phantasie, der Fiktion zuordnen [52]. Die wissenschaftliche Aussage über Mystik erfordert also ebenso wie das mystische Sprechen selbst vorgängige Positionen der Prädikation, die gleichwohl im Vollzug wieder aufgehoben werden müssen. Die Unmöglichkeit, den "Kern" der Mystik

und somit ihr "Wesen" zu bestimmen, ist zum einen bedingt durch den Charakter der mystischen Erfahrung selbst, die ja von den Mystikern auch nur negativ beschrieben werden kann: Sie erfahren Gott als den Unendlichen und Unsagbaren. Ihnen schließen sich die Mystikforscher an. "Diese Mitte der Mystik liegt anderswo, muß auf anderen Wegen bestimmt werden" [53] schreibt Sudbrack, und: "Mystik ist ein Existential-Begriff, der sich einer statisch-ontologischen Definition widersetzt" [54]. "Weil das Phänomen 'Mystik' so schwer zu fassen ist, weil darüber so unterschiedliche Aussagen möglich sind, weil es so viele Schichten in sich birgt..." [55], weil es, wie Scholem feststellt, annähernd so viele Definitionen von Mystik wie Mystik-Interpreten gibt [56], kommt auch Haas zu der Auffassung, das Thema Dichtung und Mystik sei nur am Gegenstand und nicht in der Theorie fruchtbar [57]. Die Repräsentanz des mystischen Gegenstands allein durch seine Signifikanten, also die einzelnen Texte, ist der zweite Grund, der die Mystik der Definition entzieht.

Es liegt nahe, zumal in einer den Menschen auf Gott hin entwerfenden Perspektive, die Dichtung, deren "Kern" oder "Grund" ja ebenso nur als hypothetisches Konstrukt unabsehbarer Faktoren gedacht werden kann, analog als "Geheimnis" zu begreifen [58], wenn auch der Theologe an letzten Unterschieden festhalten muß. Doch wenn Bremond von der Inspiration als dem "poetische[n] Mysterium" spricht [59] und ausführt: "All dies ist also Geheimnis, das eigene Geheimnis eines Jeden von uns, das Geheimnis, das wir Niemandem enthüllen können, aus dem einfachen Grunde, weil wir es selbst nicht erkennen" [60], wird aus einer tief gläubigen und im eigentlichen Sinne mystischen identificatio von Mensch und Gott ein Modell, das auch und gerade für ein nichtreligiöses Verständnis attraktiv bleibt. Der göttliche Primat kann über die "Schaltstelle" des unio-mystica-Gedankens auf das Subjekt übertragen werden, dessen Un-ergründlichkeit in seiner Autonomie eine moderne Heiligung erfährt, nicht zuletzt durch die lange Tradition der religiösen Begründung des Poetischen. Die Negativität der göttlichen Erfahrung, ihre "Andersheit", die der Mystiker berichtet und die der Mystikforscher festhält, bietet sich als Chiffre sowohl einer nicht auf ein Referenzobjekt reduzierbaren und damit autonom gewordenen Dichtung als auch einer in metaphysischer Hinsicht negativ gewordenen Daseins-erfahrung an, zwei Positionen, die historisch zusammenfallen. Daß das materiale Produkt einer solchen Daseinsäußerung, der Text als solcher

nämlich, dabei eine Aufwertung erfährt, liegt nahe: Sein unendliches Prädikat kann nicht mehr durch Vereinbarung eingeholt werden, sondern stellt sich nur noch im Text selber, d.h. im Signifikanten dar.

Im Licht der vorstehenden Überlegungen zu Dichtung und Mystik müssen die in dieser Untersuchung gewonnenen Ergebnisse noch einmal reflektiert werden. Die mystische Wahrheit (vgl. Kap. I) wird erfahren in der *unio mystica* als "cognitio dei experimentalis"; in der mystischen Tradition erscheint sie im Modus der Schau, der Vision [61]. Gemeint ist freilich ein höheres Sehen, das, wie es das griechische Verbum *μύειν* (die Augen, den Mund schließen) zum Ausdruck bringt, nichts mit vertrauter visueller Wahrnehmung zu tun hat und eben deshalb auch nicht ausgesprochen werden kann. Die mystische Schau ist, so berichten die Mystiker, ein Schauen mit allen Sinnen, es ist Freude und Lust, aber all dies nicht im leiblichen Sinne, jedenfalls im nicht-nur-leiblichen Sinne; um die "Über-Sinnlichkeit" der mystischen Schau erfahrbar zu machen, wird eine Fülle von Bildern eingesetzt und, weil sie an die mystische Wahrheit nicht heranreichen, wieder zurückgenommen. Das Paradox der mystischen Bildersprache besteht darin, daß die Bilder "das Eigentliche" nicht sind, dieses sich aber nicht ohne Bilder mitteilen kann. Mystische Texte entsprechen daher nicht mehr der Abbildpoetik [62]. Die Bilder, die der Mystiker gebraucht, verweisen zunächst auf sich selbst, um sofort wieder von sich abzuweisen. Deshalb "leuchten" sie mehr, wie Bindschedler festhält, als sie "malen" [63]. Die auf diese Weise emphatische Funktion des Bildes ist immer in Gefahr, ihr transzendierendes Potential auf sich selbst zu lenken, und exakt hier ist der Ort der Begegnung von Mystik und Dichtung. Es ist auch der Ort paramystischer Erscheinungen [64] wie Visionen, Stigmata, Elevationen usw., wie sie etwa in Rilkes "Malte" oder in Kolbenheyers "Das gottgelobte Herz" eine Rolle spielen. Die Sinnlichkeit des Transzendenten in der Mystik, die Fleischwerdung des Logos [65], bedingt als Pendant der mystischen Unsagbarkeit eine synästhetische Leiblichkeit des Repräsentanten. So schreibt etwa Mechthild von Magdeburg: "Die schrift dis buoches ist gesehen, gehoeret unde bevunden an allen lidern." Und:

"Ich enkan noch mag nit schriben, ich sehe es mit den ögen miner sele und hoere es mit den oren mines ewigen geistes und bevinde es in allen liden mines lichamen die kraft des heiligen geistes." [66]

Und daß die Struktur des mystischen Subjekts der mystischen Bildstruktur entspricht, wird ebenfalls bei Mechthild deutlich. Sie schreibt:

"Du bist min spiegelberg, ein ögenweide, ein verlust min selbes, ein sturm mines hertzen, ein val und ein verzihunge miner gewalt, min hoechste sicherheit." [67]

Bild und Bildlosigkeit, Selbstverlust und Selbstsicherheit sind die Signifikanten ein- und derselben mystischen Struktur. Die Bezeichnung "mystisch" beinhaltet für Bremond auch eine psychologische Komponente, eben die, die den Mystiker mit dem Dichter verbindet [68]. Vollzieht sich in der christlichen Mystik das dynamische Wechselverhältnis zwischen Gott und der Seele, zwischen Einheit und Vielheit über die Figur Jesus Christus metaphorisch als Vater-Sohn-Verhältnis [69], so ist damit ein allgemein besetzbares und die Identifikation förderndes psychologisches Grundmuster gegeben. Die *unio mystica* ist die Geburt des Sohnes in der Seele, die damit selbst göttlich wird. In der scholastischen Tradition ist der Sohn auch *Bild* (*imago*) und *Wort* (*verbum*) des göttlichen Vaters und die Gottesgeburt als *creatio continua* Schöpfungsakt, der sich einer Interpretation der mystischen Einswerdung als künstlerischer Schaffensprozeß anbietet. Die 'Göttlichkeit' des künstlerischen Subjekts, wie sie über die Christus-*Imago* auch Handkes "Wiederholung" betreibt, vereinnahmt und verschiebt die göttliche Position über das Modell der unähnlichen Ähnlichkeit. Die konstitutive Negativität der Mystik schafft dem Wort einen Raum, indem sie es zugleich entwertet, damit aber erst eigentlich befreit, und legitimiert. Die Poetizität mystischer Texte ist Ergebnis dieser doppelten Funktion der Sprache im mystischen Prozeß, der Unzulänglichkeit der Sprache gegenüber dem Erlebnis einerseits und ihres medialen Charakters im Hinblick auf die *unio mystica* andererseits [70]. Wie die mystische Tradition die Weisheit Gottes "per creaturam" und "per doctrinam" vermittelt sieht, führt sie beide Modi auf eine allegorische Grundstruktur zurück, die auch die Schöpfung als Buch Gottes erscheinen läßt. Mystisches Schreiben ist immer Hermeneutik, d.h. Auslegung der göttlichen Schrift, und zwar handelt es sich um eine Auslegung, in der die göttliche Schrift weitergeschrieben wird [71], weil die Deutung gleichfalls nur allegorisch sein kann. Die Gewißheit, daß sich hinter dem "Leib" der Schrift ihr "Geist" verbirgt, berechtigt zur allegorischen Ausfaltung, die immer neue Qualitätsaspekte aufsucht und in den geistigen Sinnhorizont hineinschreibt.

Das auf diese Weise entstehende Netz universaler Bezüglichkeit produziert einen Text, in dem sich, vor dem Hintergrund des *einen* transzendenten Sinns, Bild und Bedeutung immer im Fluß befinden. Dieser Text, der keine festen Signifikationsverhältnisse etabliert, erscheint poetisch und modern zugleich.

Die zusammenfassende Skizze des mystischen Paradigmas macht deutlich, welche Anknüpfungspunkte die Mystik für die Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts in ihrer spezifisch modernen Situation bietet (vgl. Kap. II). Grundlegend ist der häretische Aspekt der Mystik, der für ein modernes, aufgeklärtes Subjekt identifikationsbildend wirkt, erlaubt er doch eine Abstandnahme von der christlichen Religion und ihren Institutionen bei gleichzeitiger Wahrung metaphysisch-religiöser Bedürfnisse. Diese werden über die Mystik, deren Ausprägungsformen in den verschiedenen Religionen vergleichbar sind, in die Richtung einer allgemeinen Menschheitsreligion gelenkt. Dabei rückt entsprechend der emanzipierten Position des Subjekts in der Moderne der Mensch in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit; nicht mehr Gott, sondern der Mensch ist das Zentrum des Seins. Daß die mystisch orientierten literarischen Texte dennoch sehr eng mit christlichen Motiven und der christlichen Formensprache verbunden sind, ist kein Widerspruch zu dem erwähnten Verständnis von Mystik als einer Menschheitsreligion, benötigt doch jede Art von Mystik und ebenso jeder literarische Text *konkretes* Material, das variiert und über seine Bedeutungsgrenzen hinausgeführt werden kann. Der Beitrag der Mystik zur Idee des modernen Individuums spricht Autoren des zwanzigsten Jahrhunderts in doppelter Hinsicht an: Die individuelle Gotteserfahrung des Mystikers erhebt Anspruch auf einen persönlichen Gefühls- und Erlebnisbereich des Subjekts im Gegensatz zur in Dogma und kirchlicher Institution aufgehobenen Glaubenswahrheit; gleichzeitig aber entäußert sich das eben zu einem Selbstbewußtsein gelangte Subjekt an ein Anderes, an Gott, die Natur, den Kosmos. In diesem Akt der Hingabe überantwortet es alle Ungewißheit seiner selbst an eine übergeordnete Instanz. Wenn Kurz schreibt: "Mystik als Erfahrung ist Identität, die vielgesuchte" [72] oder auch Martin Walser: "Gott ist genau jene Identität, die sich jeder Mangelhafte, jeder Unterdrückte wünscht. Also die Zusammenfassung alles dessen, was dem Unterdrückten fehlt" [73], wird deutlich, daß die *unio mystica* immer eine Funktion des Wunsches nach Identität und somit Ausdruck erfahrener Nicht-Identität ist. Das zum Bewußt-

sein seiner selbst gekommene Subjekt erkennt seine Nicht-Identität und trachtet sie in Identität zu verwandeln, indem es sein Selbstbewußtsein wieder auslöscht. Diese paradox-mystische Struktur ist bis in die Gegenwart Thema philosophischer und pseudophilosophischer Diskussion geblieben [74]. Der Wunsch nach Identität und Unmittelbarkeit ist in literarischer Darstellung immer schon seine eigene Aporie. Bereits die platonische Vorstellung, derzufolge sich die Seelen in der *Erinnerung* nach der Vollkommenheit zurücksehnen, spricht diese Aporie aus; auch Gadamers Konzept von der Konstitution eines Erlebnisses erst in der *Erinnerung* [75] verweist auf dieses Dilemma. Andererseits aber ist klar, daß ohne Erinnerung, ohne Reflexion, ohne Selbstbewußtsein, und das heißt auch ohne Literatur der Wunsch nach Einheit nicht entstehen und sich nicht artikulieren könnte. Nicht umsonst werden Erinnerung und Lebensgeschichte zu zentralen Konstituenten der literarischen Realisation mystischer Muster. Die moderne Umsetzung des mystischen Paradigmas, wie sie im II. Kapitel präsentiert wurde, zeigt, wie eng die mystische Sehnsucht mit Fragen der Kunstproduktion verknüpft ist; die *unio mystica* wird zum Modell der künstlerischen Inspiration in einem Augenblick, in dem das autonom gewordene Subjekt seine Selbstbestätigung in der eigenen Leistung finden muß und dabei zum (Kunst-)Werk des eigenen (Kunst-)Werks wird. Die Verbindung der in den untersuchten literarischen Texten (Kap. III bis VI) aufgefundenen Selbstreflexivität mit mystischen Denkstrukturen und Motiven bestätigt diese These.

Daß Rilke von der Forschung lange Zeit als Mystiker betrachtet worden ist sowie die Tatsache seiner lebenslangen Beschäftigung mit mystischen Texten rücken eine ästhetisch orientierte Rezeptionsebene des mystischen Paradigmas in den Mittelpunkt der Betrachtung. Bereits das "Stunden-Buch" zeigt das mystische Rollenspiel eines sich als Mönch darstellenden lyrischen Subjekts, das zugleich Ikonenmaler ist; den "Stunden-Buch"-Gedichten wird damit gleichsam ein "Goldgrund" [76] unterlegt, d.h. ein visionär-visueller Modus zugesprochen. Der Text der "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" ist durchsetzt mit mystischen Motiven, Bildern und Formen, die in einem thematischen Zusammenhang mit dem Thema der künstlerischen Produktion stehen. Die religiöse Bedeutungsdimension klingt dabei immer mit, ohne daß sie sich als solche tatsächlich festlegen ließe: Gott bleibt der Entfernte und Unbestimmte, eine Qualifikation, die sowohl eine extrem religiöse Haltung, eine mystische nämlich, als

auch eine skeptische, von modernem Daseinsspessimismus getragene in sich schließen kann. Der bestimmende Grundzug des "Malte" ist das Thema der Wahrnehmung, des Sehenlernens, das durch eine Vielzahl realer und imaginierter Bilder im Text umgesetzt wird. Gleichzeitig wird allenthalben deutlich, daß es auch um Bücher geht und konkret um die Frage, ob und wie in der Moderne noch erzählt werden kann. Malte fordert ein Erzählen, das unmittelbar und zwingend ist, "herrlich" im eigentlichen Sinne des Worts, ein Erzählen, das den Erzähler selbst verändert und konstituiert. Daß damit auch und gerade der materiale Schreibvorgang angesprochen ist, wird an den zahlreichen Szenen deutlich, die auf geradezu magische Weise Hände, speziell die Hand des jungen Dichters Malte, in den Mittelpunkt stellen. In Hans Memlings visionärem Bild des Johannes auf Patmos verbinden sich die Motive: Es zeigt Johannes, wie er die Offenbarung empfängt und diese Wahrnehmung unmittelbar in ein Buch überträgt. Dieses Buch ist natürlich als Teil der Bibel ein heiliges Buch, und Rilkes Rezeption des Memlingschen Gemäldes, die Johannes als mit zwei Händen schreibend interpretiert, zeigt, daß er an ein ekstatisches, potenziertes Schreiben denkt. Die Schreibvision dieses Bildes präsentiert einen Schreibenden, dem eine mystisch-visionäre Erfahrung *diktiert*, was er zu schreiben hat, und den - paradoxerweise - eben im Schreiben diese visionäre Wahrnehmung erreicht. Oder anders ausgedrückt: Der unio-mystica-Gedanke realisiert sich im "Malte" als Wunsch, erzählen, und bei Rilke heißt das ganz konkret schreiben zu können, was dem Schreibenden erst die gesuchte Identität verleiht. Das mystische Erlebnis wird sozusagen entworfen als der Umschlag, der die göttliche Schöpfungskraft in die Schöpferkraft des Künstlers einholt und die Hand Gottes mit der Hand des Schreibenden eins werden läßt. Eine christlich fixierte Gottesvorstellung ist in diesem Kontext nicht recht am Platze, denn, wo Gott nurmehr eine Richtung ist [77], geht es um einen uneinholbaren Bedeutungshorizont, der die Fülle aller Möglichkeiten in sich birgt und damit unendliche Produktivität zu gewährleisten scheint. Dieser unendlich produktive Bedeutungshorizont ist der Text selbst, dessen Unabschließbarkeit sowohl einen transzendenten Sinn als auch ewige Differenz produziert.

Musil, der auf die spezifische Bildstruktur von Rilkes Poesie aufmerksam macht und ihr mit 'edelsteinklarer Stille in niemals anhaltender Bewegung' [78] eine gleichsam visionäre Textqualität zuspricht, inszeniert im "Mann ohne Eigenschaften" eine Reflexion der

historischen und zeichentheoretischen Bedingungen einer von ihm als "anderer Zustand" bezeichneten außerordentlichen Erfahrung. Daß dies im Rahmen eines fiktionalen Textes geschieht, der essayistische Passagen integriert, exponiert die poetisch-ästhetischen Qualitäten dessen, was Mystik genannt wird. Die Handlungskreise um die für Ulrich, den Mann ohne Eigenschaften, drei zentralen Frauengestalten Diotima, Agathe und Clarisse zeichnen eine philosophiegeschichtliche Entwicklung nach. Die Diotima-Handlung zitiert ironisch die platonische Philosophie, speziell Platons "Symposion" und die dort behandelte Schau der Ideen durch die Seele. Die Beteiligten sind ideellen Einheitsvorstellungen sowie dem Primat des Signifikats verpflichtet; man unterhält sich gepflegt über die Angelegenheiten des Geistes, auch über die schöne Literatur, aber gleichzeitig wird deutlich, daß es sich um leeres Gerede handelt und die sogenannte Parallelaktion nie und nimmer eine begründende Idee finden wird. Ulrichs Begegnung mit Clarisse, der Nietzsche-Anhängerin, hat bereits alle Werte umgewertet; Clarisses wahnsinniges, von wilder Bilderflut getragenes Denken, ihr brennendes Interesse für die Kunst sind eine einzige Hingabe an den Signifikanten. Während Diotima Leib und Seele strikt auseinanderhält, wobei die körperlichen Bedürfnisse unerfüllt bleiben und sich schließlich auch die Idealität der Seele erschöpft, identifiziert Clarisse Körper und Seele, wobei ihr immer und jederzeit das Erlebnis der Einheit am einzelnen Vielen möglich ist. Clarisse *schreibt* auch, wie besessen und getrieben von den sprachlichen Bildern, den Signifikanten selbst, aber Ulrich erkennt, daß auch sie nirgends ankommt, außer in der Nacht des Wahnsinns; und ihre Einheitserlebnisse sind gleichfalls nur Wahn und Täuschung - Fiktion. Bleibt noch die komplexe und am schwierigsten auf den Begriff zu bringende Beziehung zur Schwester Agathe, die eine vermittelnde Stellung zwischen den Positionen Diotima und Clarisse einnimmt. Auch sie partizipiert noch am platonischen Mythos von der ursprünglichen Einheit, auf der anderen Seite aber steht bereits die Erfahrung ihrer Aporie. Ulrich und Agathe wünschen sich *eins* zu sein, erfahren aber auf schmerzliche Weise, daß sie *zwei* sind und bleiben. Dieser Einsicht tragen sie Rechnung durch eine Neuformulierung der Einheitsidee: Die wahre Einheit liegt in der Erfahrung der Differenz des Doppelten, in der *Sehnsucht* nach Einheit. Aufgrund dieser Konzeption wird die Agathe-Ulrich-Geschichte mit der Erfahrung der Mystik verbunden, ist die Identität in und aus der Differenz doch deren bestim-

mender und alle Erfüllung in Aussicht stellender Grundzug. Die Mystik also ist der "Umschlagplatz" der platonischen Idealität in die moderne und postmoderne Aufwertung des Zeichens. Die mystische Erfahrung kommt in Gestalt von Texten, von Aufzeichnungen der Mystiker, in den Horizont der Geschwister, die ihre Erfahrung vor dem Hintergrund dieser Texte lesen und gestalten. Ulrich beginnt unter dem mystischen Einfluß gleichfalls zu schreiben, in der Hoffnung, der aufscheinenden Wahrheit schreibend habhaft werden zu können. Aber ebensowenig wie die Geschwister ihre Einheit verwirklichen können, gelingt die Einheit von Zeichen und Bedeutung im Schreiben. Die Wahrheit entzieht sich und ist nur in der Ahnung erfahrbar; was bleibt, sind Texte, die darum so poetisch sind, weil die Fülle ihrer Bilder nur die eigene Unerfülltheit aussagt.

Im Gegensatz zu Musils Konzeption stellt sich der mystische Diskurs in Kolbenheyers Roman "Das gottgelobte Herz" nicht der prinzipiellen Aporie des Wunsches nach Einheit, obgleich der Text selbst die Differenz allenthalben verrät. Kolbenheyers "metaphysischer Naturalismus", der auch seine Darstellung des Mystischen prägt, ist einem radikalen Ähnlichkeitsdenken verpflichtet. Im Roman ist von der "Seele" die Rede, doch der Körper tritt in *Erscheinung*. Kolbenheyers antimetaphysische Haltung versucht in der visionären Wahrnehmung des Erotischen, darin Batailles "heiligem Eros" vergleichbar, aus der Emanzipation des Körperlichen die Natur als neuen, die Trennung Körper-Geist aufhebenden Wert abzuleiten. Die Metaphorik des Fließens, Schwebens und Strömens übernimmt die Verwischung der Grenzen, setzt sozusagen die Einebnung des Abstandes zwischen Bild und Bedeutung ins Werk. Weil die Bewegung dieser Metaphorik eine sich immer von positiven Markierungen entfernende und sie auflösende ist, verbleibt auch hier die 'natürliche' unio mystica im Modus der Negativität, die der Text nicht zu vermitteln vermag. Die Emphase des Körpers soll, aber kann nicht Garant seines Sinnanspruchs sein, sie steht vielmehr für den Ausdruck des Wunsches nach inhärenter Bedeutung. Wie der Körper vertritt die Schrift den Anspruch auf körperliche Verwirklichung des erfüllten lebendigen Worts, obwohl auch sie hinter der Präsenz zurückbleibt; ihre Materialität ist nurmehr Appell an die Verlebendigung des 'Geistes', an seine 'Fleischwerdung'. Der in die Vorstellung von der mystischen unio hineingelegte Zeugungsgedanke verbindet die biologistische Perspektive Kolbenheyers mit seiner Idee des von Naturkräften ge-

triebenen künstlerischen Schaffens und begründet die Erotik des Signifikanten, der Körper ist *und* Schrift und gleichwohl nur sich selbst repräsentiert.

Die Identifikation von Körper und Schrift wird bei Handke, an die traditionelle Vorstellung von der Welt als Text Gottes anschließend, zum poetologischen Programm. Am Beispiel seiner Erzählung "Die Wiederholung" läßt sich zeigen, wie Handke das religiöse Zeichensystem als Modell universellen Zusammenhangs und umfassender Bezüglichkeit entsprechend Barthes' Konzept vom Text als Gewebe zum Textprinzip erhebt. Das heilsgeschichtliche Muster von Schuld und Erlösung wird auf die Tätigkeit des Schreibens bezogen, wodurch der Schreibende in die Position des Sünders *und* die Christi, in die des Erlösungsbedürftigen *und* in die des Erlösers gerät. Auf diese Weise entsteht eine paradox-mystische Subjektstruktur, die ihre Identität und ihr Selbstverständnis an den Schreibprozeß bindet. Das Motiv der Wiederholung wird dabei zum einheits- und ganzheitsverbürgenden Moment in der *Wahrnehmung* von Landschaft *und* Text und ganz besonders im Verhältnis beider zueinander, das als ideale Einheit von Natur und Schrift konzipiert ist und das Buch Gottes in die Erzählung zu zwingen beabsichtigt. Dieser Anspruch, im Gegenständlichen die Göttlichkeit zu lesen, betont die Zahlen und Buchstaben des Textes; sie werden mit einer Bedeutung behauptenden Leuchtkraft umgeben, die auf einen verborgenen Sinnzusammenhang verweist. Dabei läßt das Netz wechselseitiger Bezüglichkeit einen Signifikanten eine ganze Reihe weiterer Signifikanten zitieren, ohne ein begründendes Signifikat anzusprechen. D.h. das von der gedanklichen Struktur vorgegebene Gesetz, das die Einheit von Schrift und Natur begründen könnte, bleibt inhaltlich unbesetzt. Die Signifikanten, und das sind die Formen der Natur ebenso wie die Schrift-Formen der Sprache, scheinen auf ein Anderes zu verweisen, auf etwas Großes, Bedeutungsvolles, Transzendentes, beziehen sich aber in Wirklichkeit ausschließlich auf sich selbst. Sogar wenn vom christlichen Gott die Rede ist, muß er als Signifikant eines absoluten Signifikats gelesen werden, eines Signifikats, das der Text, die Erzählung selbst ist. "Wiederholung" also meint bei Handke eine Bewegung, die sich selbst zum Inhalt wird und bezeichnet das für ihn mystische Abenteuer des Schreibens, mystisch deswegen, weil dem geschriebenen Text die Aufgabe zukommt, das Selbst dessen, der ihn schreibt, zu schreiben, d.h. sein Selbstbewußtsein zu begründen. Die Schrift der Natur und

die Natur der Schrift werden im Erzähler zu einer idealen mystischen Einheit zusammengefaßt, die freilich nur im Zurückbleiben hinter dem Ideal zum realen Text werden kann.

Ein moderner metaphysischer Skeptizismus als *deus absconditus*-Erfahrung bildet also den Rezeptionsuntergrund für das mystische Paradigma und absorbiert dessen negative Transzendenz als Potentialität des Subjekts. Sind im Weltbild des mittelalterlichen Mystikers die *telo*i seines Begehrens und seiner Rede durch das religiöse System vorgegeben, fehlt den Modernen dieser metaphysische Rückhalt. Der Bruch zwischen diesseitiger und jenseitiger Welt, der den zwischen Signifikant und Signifikat bedingt, kann im Glauben des Mystikers aufgehoben werden, während die Einheit im modernen Diskurs den Modus des Wunsches bewahrt. Als Text kann sie ohnehin nicht vollzogen werden, ist vielmehr Motiv dessen, der schreibt. Der Umschlag von Aufklärung in Mythologie, der sich in literarischen Texten des zwanzigsten Jahrhunderts immer wieder feststellen läßt, bleibt darum ein labiler, immer wieder in die Differenz zurückfallender und je neu getragen von einer dauernd ihre Sprache ändernden Bewegung des Suchens.

Texte, die moderne Differenzenerfahrung mit mystischem Einheitsverlangen beantworten, gewinnen eine visionäre Qualität, indem sie Anwesenheit und Abwesenheit, Position und Negation nebeneinanderstellen. Sieht bereits Adornos Begriff des "Kunstschönen" als "apparition" im allgemeinen die Negativität der ästhetischen Erfahrung vor [79], verstärkt sich der Effekt, wenn bewußte Abwesenheitserfahrung und dezidierte Sinnsuche aus einer labilen Subjektposition heraus den Text selbst als heils-, identitäts- und sinnstiftendes Konstituens beschwören. Die Produktionskraft des mystischen Prinzips der unähnlichen Ähnlichkeit läßt die Differenz als transzendenten Modus der Präsenz *erscheinen*. Dieser prinzipiell allegorische Gestus, dessen Grundform Friedrich Schlegels Diktum, Gott habe die Welt hervorgebracht, um sich selbst darzustellen, ausspricht [80], impliziert in seiner willkürlichen Bedeutungszuweisung zugleich eine Aufwertung *und* eine Entwertung der Dinge wie der Sprache [81]. Erhöht werden sie durch das Andere, ihnen Zugesprochene, entwertet in ihrem eigenen Sein. Dieser doppelte Status der Bildlichkeit enthält in *nuce* die mystische Aporie der Erfüllung. Benjamin betont den Schriftcharakter der Allegorie, der gerade in der Bedeutungsattribution besteht [82], und verweist darauf, daß die Schrift da, wo sie sich

ihres sakralen Charakters versichern wolle, zum Bilde dränge [83]. Zu erinnern ist an die Gestaltung des Rilkeschen "Stunden-Buchs", die sich nicht ohne Absicht an mittelalterliche Buchilluminationen anlehnt, sowie an die "Illumination" des "Malte"-Textes mit Bildern und Wahrnehmungen. Zu erinnern ist auch an Musils Gebrauch von *Bilderscheinungen* und Hieroglyphen [84] ebenso wie an das erotisch aufgeladene Tabu des Körpers in Kolbenheyers Roman. Handke schließlich läßt gleich die Buchstaben selbst leuchten! Die am Buchstaben orientierte jüdische Mystik der Kabbala setzt den "Namen Gottes" nicht nur als "Ursprung der Ursprache und - nach Babylon - aller Sprachen, sondern - in der unendlichen Kombinatorik seiner Buchstaben - auch alles Seienden in den Welten. Gleichzeitig aber ist der 'Name Gottes', der die Welten stiftet, zwar unendlich bedeutungsschwanger, hat aber selbst keine feste Bedeutung, ist das *Adyton*, jenes *numinosum ineffabile*, das alles hervorbringt, ohne selbst *etwas* zu sein" [85]. Die menschliche Schrift als Kommentar zur göttlichen wird im jüdisch-mystischen Verständnis von dieser getrieben ohne sie jemals einzuholen. So kommt ihr im mystischen Prozeß die Funktion zu, die ewige Bewegung der Transzendenz Gottes im Festhalten der menschlichen Inkommensurabilität zu dokumentieren. Phantasien automatischen Schreibens, wie sie die Mystik und etwa auch der Surrealismus kennt, sind getragen vom Wunsch nach größtmöglicher Nähe zur wie auch immer zu verstehenden göttlichen Ur-Schrift, die den Schreibprozeß in die Hand nehmen möge.

Die vorliegende Interpretation der mystischen Textverfassung bei Rilke, Musil, Kolbenheyer und Handke nimmt Anregungen der modernen, aus Frankreich kommenden Texttheorie auf, ohne sich mit einem bestimmten Ansatz zu identifizieren. Die Aufmerksamkeit auf die Materialität des Textes rückt in Rilkes "Malte" die schreibende Hand als zentralen Bedeutungsträger in den Mittelpunkt der Interpretation [86] oder etwa in Handkes "Wiederholung" das reale Buchstabenspiel und die dahinterstehende Konzeption der Buchstäblichkeit [87]. Das mystische Subjekt wurde in Musils "Mann ohne Eigenschaften" als ein dezentriertes, d.h. nicht mehr der Metaphysik der Einheit und Wahrheit verpflichtetes, gesehen [88]. Im Rahmen der Kolbenheyer-Analyse wurde auf die Nähe zu gewissen poststrukturalistischen Positionen verwiesen, die, gleichermaßen fragwürdig wie Kolbenheyer selbst, im Rausch des Materialen der Banalität und Beliebigkeit anheimfallen [89]. Da gerade auch der grammatologische Ansatz Jacques

Derridas der Schrift und dem Schreiben gegenüber einer vorgegebenen Wahrheitsposition verpflichtet ist, liegt es nahe, das mystische Paradigma, das in ästhetischer Perspektive ebenfalls den Schreibvorgang als konstitutiven Faktor des Subjektbewußtseins ansieht, der neostrukturalistischen Betrachtungsweise zu vergleichen. Dabei zeigt sich, daß strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen mystischem und poststrukturalistischem Denken vorliegen, die zum einen die Modernität des Mystischen aufweisen und damit die Popularität der Mystik in der beginnenden Moderne erklären, zum anderen die Originalität des Poststrukturalismus zumindest in Zweifel ziehen und schließlich drittens die prinzipiell ästhetische Qualität des mystischen Paradigmas begründen. Es wird deutlich, daß der Zusammenhang von Poesie und Mystik, die übergreifende Perspektive dieser Schlußüberlegung wie des Themas überhaupt, über den realen und d.h. materialen Text zustandekommt.

Die Negativität der negativen Theologie, die in der literarischen Anverwandlung des mystischen Paradigmas zum textproduzierenden Moment wird, erinnert vehement an das negativ-produktive Moment der Differenz im poststrukturalistischen Denken. Seine Theoretiker konstatieren selbst diesen Zusammenhang. Schreibt Derrida:

"Wenn Gott deshalb nichts (Bestimmtes) ist, kein Lebendiges, weil er alles ist, heißt das nicht, daß er gleichzeitig das Ganze und das Nichts, Leben und Tod ist? Das bedeutet, daß Gott in der Differenz zwischen Allem und Nichts, Leben und Tod usw. ist, erscheint oder benannt wird. In der Differenz, und im Grunde als die Differenz selbst. Diese Differenz ist das, was man Geschichte nennt. Gott ist in ihr eingeschrieben." [90]

Der metaphysische Gott wird also als Differenz gefaßt. Foucault nimmt den Ursprung dessen, was er "Denken des Draußen" nennt – ein sich außerhalb jeder Subjektivität ereignendes und damit wiederum göttliche Objektivität in Anspruch nehmendes Denken –, in der negativen Theologie der Mystik an:

"Man wird eines Tages wohl versuchen müssen, die Grundformen und -kategorien dieses 'Denkens des Draußen' zu bestimmen. Man wird auch versuchen müssen, seinem Verlauf nachzugehen, man wird danach suchen müssen, woher es kommt und wohin es geht. Man darf wohl annehmen, daß es in jenem mystischen Denken entstanden ist, das von den Texten des Pseudo-Denys an, an den Grenzen des Christentums umherirrte; vielleicht hat es auch ein Jahrtausend lang oder fast so lang in den Formen einer negativen Theologie sich erhalten." [91]

Auch Foucault stellt den Zusammenhang über das differente Moment her, während die Einheitserfahrung des Mystikers, oben mit seiner Glaubenspositivität begründet [92], denn doch die Bereiche trennt:

"... zwar geht es in dieser Erfahrung [der mystischen] darum, 'aus sich heraus' zu treten, aber nur um sich am Schluß wiederzufinden, sich einzuhüllen und sich zu sammeln in der betörenden Innerlichkeit eines Denkens, das mit gutem Recht Sein und Wort ist, also Diskurs, auch wenn es jenseits jedes Sprechens Schweigen und jenseits jedes Seins Nichts ist." [93]

Die Nähe von Dekonstruktion und Mystik ist mancherorts beobachtet worden: Zons etwa stellt fest, der psychoanalytische Diskurs habe "mittlerweile das Niveau der jüdischen Mystik erreicht" [94], und Vertreter der amerikanischen Textkritik versuchen, Derrida, der selbst einen jüdischen Hintergrund hat, mit der jüdischen Tradition der Mystik zu vermitteln. Bloom bezeichnet die Kabbala als 'Vision der Nachträglichkeit' [95], gerade weil die jüdische Mystik im Gegensatz zur christlichen und auch zur östlichen die Einheitserfahrung der unio mystica nicht kennt [96], sondern immer nur den Abstand zu Gott konstatiert. Damit verabschiedet sich jüdisch-mystisches Denken ebenso wie das grammatologische vom onto-theologischen Modell, dem vereinbarten Prinzip abendländischer Metaphysik, das der Welt der Erscheinungen die eine transzendente Position als Erklärungsmodell und Seinsgrund gegenüberstellt und dem auch die duale Zeichenstruktur von Signifikat und Signifikant entspringt [97]. Die Kabbala als eine den Unterschied zwischen Schrift und inspirierter Rede leugnende Theorie des Schreibens formuliert für Bloom die wesentlichen Markierungspunkte von Derridas Grammatologie, die sich ja ebenfalls als Schriftwissenschaft versteht [98]. Das jüdische Exil ist in dieser Interpretation Stimulus einer Bewegung, die von Text zu Text wandert, indem jeder geschriebene Text Kommentar des verlorenen göttlichen Urtextes ist; im Hinblick auf die buchstäbliche Bedeutung befindet sich jede literarische Repräsentation im Exil. Heimkehr freilich wäre Tod und Ende aller Repräsentation und damit auch der Literatur [99]. In dieser Lektüre wird Derrida zum 'neuen Hohepriester einer Religion der Abwesenheit' [100]. Habermas schließt sich dieser Deutung an, wenn er Derrida vorwirft, entgegen dem selbstgesetzten Anspruch sein Programm einer Schriftwissenschaft aus religiösen Quellen zu schöpfen und schließlich doch der Metaphysik und der Subjektphilosophie verhaftet zu bleiben

[101]. Er faßt das textproduktive Moment des mystischen und des grammatologischen Diskurses zusammen:

"Derridas grammatologisch eingekreistes Konzept einer Urschrift, deren Spuren nur um so mehr Interpretationen hervorrufen, je unkenntlicher sie werden, erneuert den mystischen Begriff der Tradition als eines hinhaltenden Offenbarungsgeschehens. Die religiöse Autorität behält nur solange ihre Kraft, wie sie ihr wahres Antlitz verhüllt und dadurch die Entzifferungswut der Interpreten anstachelt. Die inständig betriebene Dekonstruktion ist die paradoxe Arbeit einer Traditionsfortsetzung, in der sich die Heilsenergie einzig durch Verausgabung erneuert. Die Arbeit der Dekonstruktion läßt die Schutthalde der Interpretationen, die sie abtragen will, um die verschütteten Fundamente freizulegen, immer weiter anwachsen." [102]

Derrida, der "Ellipse" mit "Rabbi Derissa" unterzeichnet [103], versucht freilich, den Metaphysikvorwurf zurückzuweisen [104]: Während der Gottesbegriff der negativen Theologie eine "Supraessentialität" herausstelle, meine die "différance" kein unaussprechliches Wesen, sondern ein nominale Effekte bewirkendes Spiel [105]. Im Grunde genommen ist die "différance" überhaupt nichts. Sie entsteht als Bedeutungsreflex einer sprachlichen Ordnung, die dieser Bedeutungsreflex erst hervorbringt, d.h. die "différance" ist nicht zu fassen, sie geht nicht in ihrer Repräsentation auf, denn sonst könnte sie die Reihe der Signifikanten ja nicht weiterschreiben. Daß Derrida indes nicht *beabsichtigt*, den negativen Gott der Theologen auferstehen zu lassen, ist keine Frage; zu überlegen ist vielmehr, welche Wirkungen ein Konzept hervorbringt und welche Faktoren die Parallelen zum mystischen Paradigma bedingen. Es stellt sich die Frage, wieso die poststrukturalistischen Theoretiker selber in ihren Selbstreflexionen immer wieder auf die mystische Tradition zu sprechen kommen und wie das mystische Paradigma in der Feder moderner Autoren zur Textmystik wird. Zweifellos kann die Negativität der *différance* als "Produzent" [106] der nach Saussure sinnstiftenden Differenzen zwischen den Signifikanten [107] die Position eines abwesenden, aber den Signifikanten ihre Bedeutung verleihenden Gottes besetzen. Man denkt dabei an das theologische Modell des negativen Gottes, der seiner Schöpfung das Sein und mithin ihre Bedeutung verleiht. Doch bricht Derridas Denken mit der Vorstellung eines einmal beginnenden Ursprungs und setzt ihr die permanent Bedeutung konstruierende und destruierende - dekonstruierende - Bewegung der *différance* als Spur der Signifikanten entgegen [108]. Die Signifikanten empfangen ihre Bedeutung nicht von einem Signifikat, wie die Schöpfung von Gott, sondern Bedeutung entsteht als Effekt der Signifikantenreihe, die ih-

rerseits von diesem Bedeutungseffekt in ein- und derselben Bewegung weitergeschrieben wird. Diese nie zum Stillstand kommende Bewegung hat allerdings eine mystische Struktur; zwar muß die christliche Mystik einen Ursprung setzen - sie setzt ihn mit Gott -, aber auch ihr ist der Gedanke vertraut, daß Gott erst in der Seele des Menschen, die er ja geschaffen hat, geboren wird und damit erst entsteht. Die mystisch-paradoxe Denkbewegung freilich ist eingebunden in einen vorgängigen Schöpferglauben, der sie abschließen kann, als Bewegung allerdings, d.h. als Text, der diesen Abschluß noch nicht gefunden hat, entspricht sie der dezentrierten Textspur der Dekonstruktion. Nicht ohne Grund übrigens verweigert sich die grammatologische Idee, die "*différance*", ebenso sehr dem Begriff wie die *unio mystica*! Daß sich Derridas Begriff der Differenz anders versteht als der onto-theologische der Mystik, daß er sich sozusagen horizontal definiert, in den Zwischenräumen der Signifikantenkette, während die negative Theologie einen vertikalen Abstand zwischen Gott und Welt entwirft, fällt auf der Ebene des Textes in eins: Wie die horizontalen Differenzen die quasi-göttliche, quasi-transzendente *différance* projizieren, setzt die mystische Gottesvorstellung umgekehrt die Effekte sprachlicher Differenzen in der auf Überstieg gerichteten mystischen Prädikation [109]. Negativität kann zwar unterschiedlich definiert sein, aber nur in *einer* Art und Weise *wirken*. So gar Jacques Lacan vermag dem mystischen Gottesbegriff als Projektion oder Effekt des Begehrens etwas abzugewinnen: "Ces jaculations mystiques, ce n'est ni du bavardage, ni du verbiage, c'est en somme ce qu'on peut lire de mieux - tout à fait en bas de page, note - *Y ajouter les Écrits de Jacques Lacan*, parce que c'est du même ordre. Moyennant quoi, naturellement, vous allez être tous convaincus que je crois en Dieu. Je crois à la jouissance de la femme en tant qu'elle est en plus, à condition que cet *en plus*, vous y mettiez un écran avant que je l'aie bien expliqué... Et pourquoi ne pas interpréter une face de l'Autre, la face Dieu, comme supportée par la jouissance féminine?" [110] Ganz ähnlich verhält es sich mit Derridas Argument, die negative Theologie entwerfe Gott als "Supraessentialität", während die *différance* mitnichten in Seinskategorien zu denken sei: Dieser Unterscheidung kommt ebenfalls nur definitorische Qualität zu, wenn man nicht gar die *Supraessentialität* der absoluten Transzendenz als Sprengung des Seinsdenkens aufzufassen bereit ist und wenn man auch nicht in Rechnung stellen möchte, daß die Fixierung

auf Wort, Schrift und Text im sprachlich-literarischen Bewußtseinshorizont gleichwohl den Seinsbezirk abstecken kann [111].

"O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!" [112] Gerade am Beispiel Rilkes wird deutlich, daß die Paradigmen, das mystische und das dekonstruktionistische, einander auf der Ebene des literarischen Textes begegnen und ineinander übergehen. Was in der mystischen Rolle des frommen, bücherilluminierenden Mönchs seinen Ausgang nahm, wird zur "Ursprungsschrift" im Verständnis Derridas, d.h. zur "Schrift, die den Ursprung nachzeichnet, die die Zeichen seines Verschwindens umzingelt, den Ursprung ersahnende Schrift:

'Schreiben heißt, die Leidenschaft nach dem Ursprung besitzen.'" [113]

Indem sich das Schreiben auf die unendliche Spur des verlorenen Gottes einläßt, produziert es ein ekstatisches Bewußtsein, das die unendlichen Möglichkeiten der Signifikation mit der mystischen Unendlichkeitserfahrung identifiziert. Die Negativität verliert damit ihren negativen Wert, wie auch die *différance* bei Derrida als Schlüssel seiner Theorie zum positiven Skopus avanciert. Wird der abwesende Gott als textinduzierendes Moment nicht mehr als Mangel erfahren, auch wenn die Worte etwas anderes sagen, erhält seine Abwesenheit den Status höherer Präsenz. In diesem Sinne wird die von der modernen Negativität gezeichnete Literatur zu einer Art Drehscheibe, die die alte Mystik in Richtung auf eine dezentrierte *Texttheorie* (immer auch verstanden als *θεωρία*) verschiebt. Die "langsame Zeugung des Dichters durch das Gedicht, dessen Vater er ist" [114], ist der Dreh- und Angelpunkt der modernen Textmystik. Die Frage nach "Dichtung und Mystik" und ihrer Abgrenzbarkeit, als "Wesens"frage letztlich nicht zu beantworten, weil der Kern beider in jenem irreduziblen Moment der Negativität aufgehoben ist, das die Situation des Subjekts begründet, sei es in positiver Glaubensentscheidung, sei es in der Unabsehbarkeit zusammenwirkender Faktoren der Individualität, muß auf die "sekundäre" Ebene des Textes verlagert werden. Hier wirkt die Negativität des Primären als über sich hinausweisende Bilderreihe, die Dichtung *und* Mystik ist. Die ideale mystische Funktion des Textes, wie sie Barthes entwirft, vereinigt nach dem Vorbild der *unio mystica* als Vision Subjekt- und Objektperspektive: Derjenige, der den Text schreibt, wird gleichzeitig von diesem geschrieben, wer ihn liest, zugleich von ihm gelesen, denn die

Art und Weise der Lektüre gibt Aufschluß über den Lesenden. So macht der Text den Schreibenden auch zum Lesenden und den Lesenden zum Schreibenden:

"Auf der Bühne des Textes keine Rampe: hinter dem Text kein Aktivum (der Schriftsteller) und vor ihm kein Passivum (der Leser); kein Subjekt und Objekt. Der Text macht das grammatikalische Verhalten ungültig: er ist das undifferenzierte Auge, von dem ein exaltierter Autor spricht (Angelus Silesius): Das Auge, durch das ich Gott sehe, ist das selbe Auge, durch das er mich sieht." [115]

ANMERKUNGEN

0 Einleitung

- 1 Jahreszahlen hinter Titeln geben das Jahr des ersten Erscheinens an.
- 2 Vgl. dazu Schmidt, Jochen, Ohne Eigenschaften: Eine Erläuterung zu Musils Grundbegriff, Tübingen 1975.
- 3 Vgl. Ficus, André und Martin Walser, Heimatlob: Ein Bodensee-Buch, Frankfurt a. M. 1982, 75.
- 4 Vgl. Scholem, Gershom, Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen, Frankfurt a. M. 1980, 4.
- 5 De Lubac, Henri, Christliche Mystik in Begegnung mit den Weltreligionen, in: Das Mysterium und die Mystik: Beiträge zu einer Theologie der christlichen Gotteserfahrung, hrsg. und eingel. von Josef Sudbrack, Würzburg 1974, 77-110, 81.
- 6 Vgl. Haug, Walter, Zur Grundlegung einer Theorie des mystischen Sprechens, in: Abendländische Mystik im Mittelalter, Symposium Kloster Engelberg 1984, hrsg. von Kurt Ruh, Stuttgart 1986, 494-508, 497.
- 7 Vgl. Sancti Thomae Aquinatis Summa Theologiae, cura Fratrum eiusdem Ordinis, Secunda Secundariae, tertia editio, Matrithi MCMLXIII, II-II, q. 97, a. 2, 611f.
- 8 Zum Begriff des Paradigmas s. Kuhn, Thomas S., The Structure of Scientific Revolutions, enlarged, Chicago, 2nd ed., 1970, 175: "On the one hand, it stands for the entire constellation of beliefs, values, techniques, and so on shared by the members of a given community. On the other, it denotes one sort of element in that constellation, the concrete puzzle-solutions which, employed as models or examples, can replace explicit rules as a basis for the solution of the remaining puzzles of normal science."
- 9 Vgl. dazu das Schlußkapitel "Die Mystik und das Schreiben", S. 208ff.
- 10 Haas, Alois M., Was ist Mystik? in: Abendländische Mystik im Mittelalter, hrsg. v. K. Ruh, 319-341, 322. Vgl. auch Seyppel, Joachim, Mystik als Grenzphänomen und als Existenzial, in: Das Mysterium und die Mystik, hrsg. v. J. Sudbrack, 111-153, 122ff.
- 11 Vgl. dazu Haug, Walter, Das Wort und die Sprache bei Meister Eckhart, in: Zur deutschen Literatur und Sprache des 14. Jahrhunderts, Dubliner Colloquium 1981, hrsg. von Walter Haug, Timothy R. Jackson und Johannes Janota, Heidelberg 1983, 25-44.
- 12 Scholem, Die jüdische Mystik, 9.

- 13 Zimmermann, Hans Dieter, Die Entstehung der Moderne aus dem Geiste der Mystik: Mystische Tendenzen in Philosophie und Kunst eines "atheistischen" Jahrhunderts, in: Mystik ohne Gott? Tendenzen des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Wolfgang Böhme, Karlsruhe 1982, 9-31. Auch in: Zimmermann, Hans Dieter, Der babylonische Dolmetscher: Zu Franz Kafka und Robert Walser, Frankfurt a. M. 1985, 283-305. Vgl. auch Rationalität und Mystik, hrsg. von Hans Dieter Zimmermann, Frankfurt a. M. 1981.
- 14 S. S. 223ff.
- 15 Vgl. Derrida, Jacques, Die différance, in: ders., Randgänge der Philosophie, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1976, 6-37.
- 16 Vgl. z.B. ebd., 35. Vgl. auch Bloom, Harold, Kabbalah and Criticism, New York 1975; Habermas, Jürgen, Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen, Frankfurt a. M. 1985, 195ff.
- 17 Vgl. Deleuze, Gilles und Guattari, Félix, Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1974, 20.

I Das mystische Paradigma

- 1 Vgl. Plotin, *Ennéades*, Texte établi et traduit par Émile Bréhier, 6 vol., Paris 1924ff., vol. 6.2, 1938, VI, 7, 34, 108 (Die letzte Ziffer bezeichnet die Seite.).
- 2 Meister Eckhart: Die deutschen und lateinischen Werke, Stuttgart, Berlin 1936ff., Abteilung I: Die deutschen Werke, hrsg. und übers. von Josef Quint, Stuttgart, Bd. 5, 1963, 119, 6f. Wenn Meister Eckhart in diesem Kapitel häufiger zitiert wird als andere Mystiker, so hat das seinen Grund in der fundamentalmystischen Position Eckharts, die das mystische Modell geradezu überzeichnet und Meister Eckhart denn auch in den Augen der Orthodoxie zum Häretiker gestempelt hat.
- 3 Zimmermann, Rolf Christian, *Naturmystik: Versuch einer Einleitung*, in: *Epochen der Naturmystik: Hermetische Tradition im wissenschaftlichen Fortschritt*, hrsg. von Antoine Faivre und Rolf Christian Zimmermann, Berlin 1979, 9-23, 13f.
- 4 Vgl. Meister Eckhart, DW 1, 1958, 11, 5, 430.
- 5 Meister Eckhart, DW 1, 11, 5.
- 6 Meister Eckhart, DW 1, 193, 1-5.
- 7 Meister Eckhart, DW 1, 349, 4-6.
- 8 Vgl. S. 3 dieser Untersuchung.
- 9 Vgl. dazu Haas, Alois M., *Die Problematik von Sprache und Erfahrung in der deutschen Mystik*, in: *Werner Beierwaltes, Hans Urs von Balthasar, Alois M. Haas, Grundfragen der Mystik*, Einsiedeln 1974, 73-104, 78; ders., *Sermo mysticus: Studien zu Theologie und Sprache der deutschen Mystik*, Freiburg/Schweiz 1979, 159, 169.
- 10 Vgl. Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 4. Aufl., 1975, 56ff.
- 11 Vgl. Dilthey, Wilhelm, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Stuttgart, 2. Aufl., 1958, 27f., 230; vgl. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 209.
- 12 Vgl. Stache, W., *Erkennen*, in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart: Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, hrsg. von Kurt Gallig, Bd. 2, Tübingen, 3. Aufl., 1958, 556-559, 557.
- 13 Stellvertretend für andere Dinselbacher, Peter, *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*, Stuttgart 1981, 243, 254, 262f.
- 14 Vgl. Benz, Ernst, *Die Vision: Erfahrungsformen und Bilderwelt*, Stuttgart 1969, 89.
- 15 Meister Eckhart, hrsg. von Franz Pfeiffer, 1. (einzige) Abteilung: *Predigten, Traktate*, Leipzig 1857 (Neudruck Aalen 1962), 5, 19f.
- 16 Vgl. Haas, Alois M., *Nim din selbes war: Studien zur Lehre von der Selbsterkenntnis bei Meister Eckhart, Johannes Tauler und Heinrich Seuse*, Freiburg/Schweiz 1971, 27, 29, 50.
- 17 Die *Predigten Taulers*, aus der Engelberger und der Freiburger Handschrift sowie aus Schmidts Abschriften der ehemaligen Straßburger Handschriften, hrsg. von Ferdinand Vetter, Berlin 1910, 179, 18f. Zur Intellektualität des Auges vgl. auch Heinz-Mohr, Gerd, *Auge, Lexikon der Symbole: Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, Düsseldorf, Köln 1971, 40; Schleusener-Eichholz, Gudrun, *Die Bedeutung des Auges bei Jacob Böhme, Frühmittelalterliche Studien*, 6 (1972), 461-492, 482; Suzuki, Daisetz Teitaro, *Über Zen-Buddhismus*, in: *Erich Fromm, Daisetz Teitaro Suzuki, Richard de Martino, Zen-Buddhismus und Psychoanalyse*, Frankfurt a. M. 1976, 7-100, 9. Vgl. auch Manthey, Jürgen, *Wenn Blicke zeugen könnten: Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie*, München 1983, 66, 327f., der auf den engen Zusammenhang von Schautrieb und Wahrheitsbegehren verweist.
- 18 Goethe, Johann Wolfgang von, *Gedichte und Epen I, Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 1, textkrit. durchges. und komment. von Erich Trunz, München, 12. Aufl., 1981, 367.
- 19 Vgl. Heinz-Mohr, Auge, 40.
- 20 Vgl. Schleusener-Eichholz, *Die Bedeutung des Auges*, 363f.
- 21 Vgl. Schulze, W. A., *Das Auge Gottes*, *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 68 (1957), 149-152.
- 22 Vgl. Augustinus, Aurelius, *Confessiones-Bekenntnisse*, lateinisch und deutsch, eingel., übers. und erl. von Joseph Bernhart, München 1955, VII, 10, 334.
- 23 Vgl. Pseudo-Dionysius Areopagita, *Himmlische Hierarchie*, in: *Des Heiligen Dionysius Areopagita angebliche Schriften über die beiden Hierarchien*, aus dem Griechischen übers. von Josef Stiglmayr, Kempten und München 1911, 1-88, IV, §7, 157.
- 24 Vgl. Haug, *Theorie des mystischen Sprechens*, 499.
- 25 Vgl. Lüers, Grete, *Die Sprache der deutschen Mystik des Mittelalters im Werke der Mechthild von Magdeburg*, Darmstadt 1966 (Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe München 1926), 93, 129ff.
- 26 Vgl. Meister Eckhart, DW 1, 165, 4-8.
- 27 Vgl. Meister Eckhart, DW 2, 1971, 137, 1 - 138, 2.
- 28 Meister Eckhart, DW 1, 201, 5-8.
- 29 Vgl. dazu Abb. 1 und 2.
- 30 Meister Eckhart, Pf. 502, 25.
- 31 Vgl. Nikolaus von Kues, *De visione Dei - Die Gottes-Schau*, in: ders., *Philosophisch-theologische Schriften*, hrsg. und eingef. von Leo Gabriel, übers. von Dietlind und Wilhelm Dupré, Bd. 3, Wien 1967, XI-XIII, 93-219, 94-98.
- 32 Nikolaus von Kues, *De visione Dei*, IV, 104; vgl. ebd., IX, 128.
- 33 Vgl. Nikolaus von Kues, *De visione Dei*, II, 100.

- 34 Vgl. Nikolaus von Kues, *De visione Dei*, III, 102, X, 132ff.; vgl. Kurz, Gerhard, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen 1982, 71.
- 35 Vgl. Nikolaus von Kues, *De visione Dei*, XII (Einf. d. Hrsgs.).
- 36 Nikolaus von Kues, *De visione Dei*, X, 134.
- 37 Vgl. Beierwaltes, Werner, *Erleuchtung*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, Bd. 2, Darmstadt 1972, 712-717, 714.
- 38 Vgl. Benz, *Vision*, 90.
- 39 Vgl. Celan, Paul, *Mohn und Gedächtnis, Gedichte*, Frankfurt a. M., 3. Aufl., 1980, 58, 65.
- 40 Vgl. Manthey, *Wenn Blicke zeugen könnten*, 22, 24f.
- 41 Vgl. Benz, *Vision*, 293.
- 42 Vgl. Dionysios Areopagita, *Die Namen Gottes*, in: *Mystische Theologie und andere Schriften*, mit einer Probe aus der *Theologie des Proklus*, aus dem Griechischen übers., mit Einleitung und Kommentar vers. von Walter Tritsch, München 1956, 25-157, VII, 2, 114.
- 43 Meister Eckhart: *Die deutschen und lateinischen Werke*, Stuttgart, Berlin 1936ff., Abteilung II: *Die lateinischen Werke*, Bd. 4, hrsg. und übers. von Ernst Benz, Bruno Decker und Joseph Koch, 1956, 437, n. 523, 8f.
- 44 Vgl. Meister Eckhart, DW 1, 86, 8f.
- 45 Vgl. Meister Eckhart, LW 3, hrsg. von Karl Christ und Joseph Koch, 3. Lieferung 1940, 163, n. 194, 1f.
- 46 Vgl. Manthey, *Wenn Blicke zeugen könnten*, 60.
- 47 Vgl. Mieth, Dietmar, *Die Einheit von vita activa und vita contemplativa in den deutschen Predigten und Traktaten Meister Eckharts und bei Johannes Tauler: Untersuchungen zur Struktur des christlichen Lebens*, Regensburg 1969, 174f., 176f.
- 48 Vgl. Ruh, Kurt, *Die trinitarische Spekulation in deutscher Mystik und Scholastik*, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 72 (1953), 24-53; Mieth, *Vita activa und vita contemplativa*, 126.
- 49 Vgl. Nikolaus von Kues, *De visione Dei*, XVIII, 178.
- 50 Vgl. Benz, *Vision*, 85; Dinzelbacher, *Vision und Visionsliteratur*, 224; Wentzlaff-Eggebert, Friedrich-Wilhelm, *Deutsche Mystik zwischen Mittelalter und Neuzeit: Einheit und Wandlung ihrer Erscheinungsformen*, Berlin, 3. Aufl., 1969, 183.
- 51 Vgl. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 130ff. Zum *Bildbegriff* vgl. Otto, Stephan, *Die Funktion des Bildbegriffs in der Theologie des 12. Jahrhunderts*, Münster 1963.

- 52 Meister Eckhart, DW 3, 1976, 244, 1 - 245, 2.
- 53 Heinrich Seuse, *Deutsche Schriften*, im Auftrag der Württembergischen Kommission für Landesgeschichte hrsg. von Karl Bihlmeyer, Stuttgart 1907 (unveränd. Nachdruck 1961), 168, 9f.
- 54 Beierwaltes, Werner, *Negati Affirmatio: Welt als Metapher. Zur Grundlegung einer mittelalterlichen Ästhetik durch Johannes Scotus Eriugena*, *Philosophisches Jahrbuch*, 83 (1976), 237-265, 246.
- 55 Meister Eckhart, DW 1, 305, 3-5.
- 56 Vgl. Meister Eckhart, DW 1, 154, 7 - 155, 3, 158, 5-9.
- 57 Vgl. Lüers, *Sprache der deutschen Mystik*, 245-248. Vgl. auch Christiaan L. Hart Nibbrig, *Spiegelschrift: Spekulationen über Malerei und Literatur*, Frankfurt a.M. 1987, 44ff.
- 58 Vgl. Manthey, *Wenn Blicke zeugen könnten*, 309.
- 59 Vgl. Pépin, Jean, *Idées grecques sur l'homme et sur Dieu*, Paris 1971, 194.
- 60 Vgl. Schleusener-Eichholz, *Die Bedeutung des Auges*, 463ff.
- 61 Meister Eckhart, DW 2, 537, 1-3.
- 62 Vgl. Mieth, *Vita activa und vita contemplativa*, 127; vgl. Meister Eckhart, DW 1, 332, 1 - 334, 4.
- 63 Vgl. Meister Eckhart, DW 1, 154, 1-5, 265-270, Pf. 180, 34 - 181, 1.
- 64 Meister Eckhart, DW 1, 69, 8. Vgl. Koch, Josef, *Zur Analogielehre Meister Eckharts*, in: *Altdeutsche und altniederländische Mystik*, hrsg. von Kurt Ruh, Darmstadt 1964, 275-308; Mieth, *Vita activa und vita contemplativa*, 134ff.; Haug, Walter, *Das Wort und die Sprache bei Meister Eckhart*, 25ff.
- 65 Zit. n. Otto, *Bildbegriff*, 1.
- 66 Vgl. Haug, *Theorie des mystischen Sprechens*.
- 67 Pseudo-Dionysios Areopagita, *Namen Gottes*, IX, 1, 129; vgl. ebd., VII, 3, 117f.
- 68 Vgl. Pseudo-Dionysios Areopagita, *Namen Gottes*, IX, 7, 135.
- 69 Pseudo-Dionysios Areopagita, *Himml. Hierarchie*, II, § 3, 11; vgl. ebd., 10.
- 70 Meister Eckhart, DW 1, 187, 3-7; vgl. ebd., 330, 5-9; 347, 1-4.
- 71 Vgl. Mieth, *Vita activa und vita contemplativa*, 126, 131.
- 72 *Die Predigten Taulers*, hrsg. v. F. Vetter, 201, 3; dazu Gnädinger, Louise, *Der Abgrund ruft dem Abgrund: Taulers Predigt Beati oculi (V 45)*, in: *Das "Einig Ein"*:

- Studien zu Theorie und Sprache der deutschen Mystik, hrsg. von Alois M. Haas und Heinrich Stirnimann, Freiburg/Schweiz 1980, 167-207.
- 73 Seuse, Dt. Schriften, hrsg. v. K. Bihlmeyer, 191, 9.
- 74 Vgl. Nikolaus von Kues, De visione Dei, XIII, 146.
- 75 Vgl. Meister Eckhart, Pf., 8, 15-19.
- 76 Vgl. Meister Eckhart, DW 2, 134, 6 - 135, 5.
- 77 Vgl. Pseudo-Dionysius Areopagita, Himml. Hierarchie, III, § 1, 18; vgl. ders., Namen Gottes, I, 4, 33.
- 78 Meister Eckhart, DW 1, 385, 7-10; vgl. DW 2, 415, 1-3.
- 79 Haas, Alois M., Mors mystica: Ein mystologisches Motiv, in: Sermo mysticus, Studien zu Theologie und Sprache der deutschen Mystik, Freiburg/Schweiz 1979, 392-480, 419; vgl. ebd., 420f., 439, 443, 469, 477.
- 80 Vgl. Seuse, Dt. Schriften, hrsg. v. K. Bihlmeyer, 278-287.
- 81 Vgl. Wentzlaff-Eggebert, Mystik, 192f., 195f.,
- 82 Vgl. Haas, Mors mystica, 458, 471, 480.
- 83 Pseudo-Dionysius Areopagita, Die mystische Theologie, in: Mystische Theologie und andere Schriften, 159-172, I, 1, 161.
- 84 Vgl. Haug, Theorie des mystischen Sprechens, 496ff.
- 85 Vgl. Haas, Alois M., Die Struktur der mystischen Erfahrung nach Mechthild von Magdeburg, Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie, 22 (1975), 3-34, 12ff.; Haug, Walter, Das Gespräch mit dem unvergleichlichen Partner: Der mystische Dialog bei Mechthild von Magdeburg als Paradigma für eine personale Gesprächsstruktur, in: Das Gespräch, hrsg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1984, 251-279, 258, 277.
- 86 Zit. n. Haug, Theorie des mystischen Sprechens, 497.
- 87 Meister Eckhart, DW 5, 293, 5 - 294, 3.
- 88 Die Predigten Taulers, hrsg. v. F. Vetter, 162, 18.
- 89 Vgl. Scholem, Die jüdische Mystik, 13.
- 90 Vgl. Quint, Josef, Mystik und Sprache: Ihr Verhältnis zueinander, insbesondere in der spekulativen Mystik Meister Eckeharts, Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 27 (1953), 48-76, 63; auch in: Altdeutsche und altniederländische Mystik, hrsg. von Kurt Ruh, Darmstadt 1964, 113-151, 133.
- 91 Vgl. Lüers, Sprache der deutschen Mystik, 1; Haas, Sermo mysticus, 185, 440.
- 92 Meister Eckhart, DW 1, 306, 5-7.
- 93 Meister Eckhart, Pf., 181, 19f.
- 94 Vgl. Haas, Sprache und Erfahrung, 86, 96; ders., Sermo mysticus, 15, 21f., 141, 160f., 185; Haug, Theorie des mystischen Sprechens, 494ff. Vgl. auch Morris, Charles, Mysticism and its Language, in: ders., Writings on the General Theory of Signs, Paris 1971, 456-463, der mystisches Sprechen mit dem Gebrauch von "post-language signs" identifiziert, welcher "language signs" voraussetzt.
- 95 Vgl. Origen, The Song of Songs: Commentary and Homilies, transl. and annot. by R. P. Lawson, London 1957, 21-263, 313-358, 218f.
- 96 Vgl. Jauß, Hans Robert, Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur, Gesammelte Aufsätze 1956-1976, München 1977, 29.
- 97 Vgl. Brinkmann, Hennig, Mittelalterliche Hermeneutik, Tübingen 1980, 24f., 34, 46, 74, 85, 125, 260ff.; Meier, Christel, Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung mit besonderer Berücksichtigung der Mischformen, Frühmittelalterliche Studien, 10 (1976), 1-69, 44.
- 98 Vgl. Jantsch, Heinz G., Studien zum Symbolischen in frühmittelhochdeutscher Literatur, Tübingen 1959, XIIIff., 330, 332f., 345f.
- 99 Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von, Maximen und Reflexionen, textkrit. durchges. und komment. von Hans Joachim Schrimpf, Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 12, München, 9. Aufl., 1981, 365-547, Nr. 749-752, 470f. Vgl. Sørensen, Bengt Algot, Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik, Kopenhagen 1963, 86ff.
- 100 Vgl. Quintilianus, Marcus Fabius, Ausbildung des Redners, Zwölf Bücher, hrsg. und übers. von Helmut Rahn, 2 Teile, Darmstadt 1975, VIII, 6, 44, 2. T., 236: "Ἀλληγορία, quam inversionem interpretantur, aut aliud verbis aliud sensu ostendit, aut etiam interim contrarium. prius fit genus plerumque continuatis translationibus...".
- 101 Vgl. Kurz, Metapher, Allegorie, Symbol, 31.
- 102 Vgl. dazu Walter Benjamins Konzeption der Allegorie. Im "Trauerspiel-Buch" spricht Benjamin von der "kontemplative[n] Ruhe", mit der die Allegorie "in den Abgrund zwischen bildlichem Sein und Bedeuten sich versenkt" und die der Grund für ihre universelle Bedeutungshaftigkeit ist. Die Allegorie erhöht und entwertet die profane Welt. Der konventionelle Charakter der Allegorie macht sie zum Bruchstück, zur Ruine, die nur der Zwang, immer neu und überraschend zu sein, vor dem Untergang rettet. Vgl. Benjamin, Walter, Ursprung des deutschen Trauerspiels, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1978, 144, 152ff., 161. Vgl. auch Steinhagen, Harald, Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie, in: Formen und Funktionen der Allegorie, hrsg. von Walter Haug, Stuttgart 1979, 666-685, 669, 672.
- 103 Vgl. Scholem, Die jüdische Mystik, 28f.; vgl. Gadamer, Wahrheit und Methode, 76.
- 104 Vgl. de Lubac, Henri, Exégèse médiévale: Les quatre sens de l'écriture, 2 p., Paris 1959-1964, 2.2, 1964, 173f. Die Geschichte des metaphorologischen Bezugs von Natur

- und Schrift zeichnet Blumenberg nach. Vgl. Blumenberg, Hans, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M. 1981.
- 105 Vgl. de Lubac, *Christliche Mystik*, 95; Brinkmann, *Mittelalterliche Hermeneutik*, 183; Bouyer, Louis, "Mystisch": Zur Geschichte eines Wortes, in: *Das Mysterium und die Mystik*, hrsg. v. J. Sudbrack, 57-75, 64.
- 106 De Lubac, *Exégèse médiévale*, 1.2, 1959, 594; vgl. ebd., 592f.; vgl. Bouyer, "Mystisch", 69.
- 107 Vgl. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 369, 371, 373.
- 108 Vgl. Origenes, *Vier Bücher von den Prinzipien*, hrsg., übers., mit krit. und erläuternden Anmerkungen vers. von Herwig Görgemanns und Heinrich Karpp, Darmstadt 1976, IV, 1,7, 692f., 2,6, 716ff., 2,9, 726f., 3,3, 738ff.
- 109 Zit. n. de Lubac, *Exégèse médiévale*, 1.1, 1959, 23.
- 110 Vgl. de Lubac, *Exégèse médiévale*, 1.2, 650.
- 111 Vgl. Origenes, *Prinzipien*, IV, 3,15, 780f.; 2,4, 708f.; *The Song of Songs, Comment.*, I, 73.
- 112 Vgl. Origenes, *Prinzipien*, IV, 2,7, 720ff.; 3,11, 764f.; de Lubac, *Exégèse médiévale*, 1.1, 207.
- 113 Vgl. Origenes, *Prinzipien*, 709, 747 (Anm. d. Hrsg.).
- 114 Vgl. Jantsch, *Studien zum Symbolischen*, 315, 319, 322ff., 345f.
- 115 Vgl. Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, 22f.
- 116 Vgl. Jüngel, Eberhard, *Metaphorische Wahrheit: Erwägungen zur theologischen Relevanz der Metapher als Beitrag zur Hermeneutik einer narrativen Theologie*, in: Paul Ricoeur, Eberhard Jüngel, *Metapher: Zur Hermeneutik religiöser Sprache*, München 1974, 71-122, 112.
- 117 Vgl. Jantsch, *Studien zum Symbolischen*, 282f., 285, 302, 311, 324.
- 118 *Das St. Trudperter Hohe Lied*, krit. Ausgabe von H. Menhardt, Halle 1934, 27, 21ff., 152f.
- 119 Eine Annäherung von Bild- und Bedeutungsebene konstatiert auch Kemper, der die Struktur der Bildlichkeit mystischer Literatur am Beispiel von Mechthild von Magdeburg und Angelus Silesius untersucht hat. Vgl. Kemper, Hans-Georg, *Allegorische Allegorese: Zur Bildlichkeit und Struktur mystischer Literatur (Mechthild von Magdeburg und Angelus Silesius)*, in: *Allegorie*, hrsg. v. W. Haug, 90-125. Das Verfahren dieser Annäherung nennt Kemper "allegorische Allegorese": Mechthilds Visionen, von denen gesagt worden ist, sie interpretierten das Hohelied nicht mehr, sondern experimentierten es (vgl. Haas, *Die Struktur der mystischen Erfahrung*, 9), stellen gegenüber dem Litteralsinn der Schrift eine spirituale Sinnebene dar, deren Bildwelt und Motivik aber als *sensus historicus* der Vision aufgefaßt werden muß. Subjektiv erlebte und gestaltete Minne wird Medium objektiver Exegese von Heilswahrheiten,

worin sich, so Kemper, die Spannung der Epoche spiegelt, in der sich die exegetische Tradition subjektiver Aneignung und Umformung ausgesetzt sieht.

II Das mystische Subjekt der Moderne

- 1 Vgl. Schmidt, Hermann Josef, Friedrich Nietzsche: Philosophie als Tragödie, in: Grundprobleme der großen Philosophen, hrsg. von Josef Speck, Philosophie der Neuzeit, Bd. 3: Schleiermacher, Bolzano, Schopenhauer, Kierkegaard, Brentano, Nietzsche, Göttingen 1983, 198-241, 201.
- 2 Vgl. Schmidt, Nietzsche, 213.
- 3 Heinrich Seuse, Deutsche Schriften, im Auftrag der Württembergischen Kommission für Landesgeschichte hrsg. von Karl Bihlmeyer, Stuttgart 1907 (unveränderter Nachdruck 1961).
- 4 Die Predigten Taulers, aus der Engelberger und der Freiburger Handschrift sowie aus Schmidts Abschriften der ehemaligen Straßburger Handschriften hrsg. von Ferdinand Vetter, Berlin 1910.
- 5 Vgl. Seuse, Dt. Schriften, hrsg. v. K. Bihlmeyer, 141ff.
- 6 Vgl. Degenhardt, Wandel des Eckhartbildes, 226ff.
- 7 Meister Eckhart, hrsg. von Franz Pfeiffer, 1. (einzige) Abteilung: Predigten, Traktate, Leipzig 1857 (Neudruck Aalen 1962).
- 8 Ohne Vollständigkeit anzustreben seien die folgenden genannt: Meister Eckhart und seine Jünger: Ungedruckte Texte zur Geschichte der deutschen Mystik, hrsg. von Franz Jostes, Freiburg 1895; Meister Eckhart: Das System seiner religiösen Lehre und Lebensweisheit, Textbuch aus den gedruckten und ungedruckten Quellen mit Einführung von Otto Karrer, München 1926; Meister Eckhart: Ausgewählte Predigten und verwandte Schriftstücke, hrsg. von Wilhelm Schöppf, Leipzig 1889; Meister Eckharts mystische Schriften in unsere Sprache übertr. von Gustav Landauer, Berlin 1903 (neu bearb. und hrsg. von Martin Buber, Berlin 1920); Meister Eckharts "Buch der göttlichen Tröstung" und "Von dem edlen Menschen", hrsg. von Philipp Strauch, Bonn 1910; Meister Eckharts "Reden der Unterscheidung", hrsg. von Ernst Diederichs, Bonn 1913; Meister Eckhart, ausgew. und übers. von Joseph Bernhart, Kempten und München 1914; Meister Eckhart: "Reden der Unterweisung", übertr. von Joseph Bernhart, München 1922; Meister Eckhart: Schau und Werk, Aussprüche, ausgelesen und in heutigem Deutsch wiedergeg. von Wilhelm Willige, Rudolstadt 1923; Meister Eckharts deutsche Predigten und Traktate, ausgew., übertr. und eingel. von Friedrich Schulze-Maizier, Leipzig 1927; Meister Eckharts Rechtfertigungsschrift vom Jahre 1326, Einl., Übers. und Anm. von Otto Karrer und Herma Piesch, Erfurt 1927.
- 9 Meister Eckhart: Die deutschen und lateinischen Werke, Stuttgart, Berlin 1936ff., Abteilung I: Die deutschen Werke, hrsg. und übers. von Josef Quint.
- 10 Meister Eckharts Schriften und Predigten, aus dem Mittelhochdeutschen übers. und hrsg. von Hermann Büttner, 2 Bde., 1. Bd., Jena 1903 (2. Aufl. 1912), 2. Bd., Jena 1909.
- 11 Vgl. Büttner, Eckeharts Schriften, Bd. 1, IVff.
- 12 Büttner, Eckeharts Schriften, X.
- 13 Büttner, Eckeharts Schriften, IV.
- 14 Büttner, Eckeharts Schriften, Bd. 1, XXXVI.
- 15 Büttners "Eckehart" erschien im Diederichs Verlag in Jena, der zusammen mit dem Leipziger Insel Verlag den Büchermarkt mit Texten der Mystiker versorgte, daneben aber auch Bücher mythischen, magischen, pansophischen und astrologischen Inhalts herausbrachte. Der Inhaber Eugen Diederichs nannte sein Unternehmen den "Verlag des modernen Gottsuchers" und sah in Meister Eckhart den tragenden Grund seines persönlichen religiösen Denkens. Vgl. Degenhardt, Wandel des Eckhartbildes, 234f.
- 16 Hier nur eine kleine Auswahl aus der reichen Forschungsliteratur der Zeit: Kramm, E., Meister Eckeharts Terminologie in ihren Grundzügen dargestellt, Zeitschrift für deutsche Philologie, 16 (1884), 1-47; Rattke, Robert, Abstraktbildungen auf -heit bei Meister Eckhart und seinen Jüngern: Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen wissenschaftlichen Prosa, Diss. Jena 1906; Uhl, Willo, Beiträge zur stilistischen Kunst der Theologia deutsch, Diss. Greifswald 1912; Zirker, Otto, Die Bereicherung des deutschen Wortschatzes durch die spätmittelalterliche Mystik, Jena 1923; Schneider, Theophora, Der intellektuelle Wortschatz Meister Eckharts, Diss. Münster 1926/27; Fahrner, Rudolf, Wortsinn und Wortschöpfung bei Meister Eckhart, Marburg 1929; Kunisch, Hermann, Das Wort "Grund" in der Sprache der deutschen Mystik, Diss. Münster 1929; Brethauer, Karl, Die Sprache Meister Eckharts im "Buch der göttlichen Tröstung", Diss. Göttingen 1931; Berger, Kurt, Die Ausdrücke der Unio mystica im Mittelhochdeutschen, Berlin 1935; Dehnhardt, Ernst, Die Metaphorik der Mystiker M. Eckhart und Tauler in den Schriften des Rulman Merswin, Diss. Marburg 1940.
- 17 Quint, Josef, Die Sprache Meister Eckeharts als Ausdruck seiner mystischen Geisteswelt, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 6 (1928), 671-701, 671; vgl. auch die Neuauflage dieses Aufsatzes: ders., Mystik und Sprache: Ihr Verhältnis zueinander, insbesondere in der spekulativen Mystik Meister Eckeharts, DVjs, 27 (1953), 48-76; auch in: Altdeutsche und altniederländische Mystik, hrsg. v. K. Ruh, 113-151.
- 18 Vgl. zum folgenden Quint, Sprache Meister Eckeharts, 683ff.
- 19 Die moderne Interpretation des Verhältnisses von mystischer Erfahrung und Sprache wurde bereits vorgestellt; vgl. S. 20.
- 20 Lüers, Die Sprache der deutschen Mystik, 92.
- 21 Wittgenstein, Ludwig, Tractatus logico-philosophicus: Logisch-philosophische Abhandlung, Schriften, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1969, 7-83, Satz 5.6.
- 22 Vgl. Wittgenstein, Tractatus, 5.632, 5.633, 5.6331, 6.4312.
- 23 Vgl. Spaemann, Robert, Mystik und Aufklärung, Concilium, 9 (1973), 349-355, 353.
- 24 Vgl. Wittgenstein, Tractatus, 6.3.
- 25 Vgl. Wittgenstein, Tractatus, 4.466, 4.4661.
- 26 Vgl. Wittgenstein, Tractatus, 6.41.

- 27 Wittgenstein, Tractatus, 6.522.
- 28 Wittgenstein, Tractatus, 7; vgl. auch Wittgensteins Vorbemerkung, o. S.
- 29 Vgl. Wittgenstein, Tractatus, 6.4312, 6.5, 6.52, 6.521.
- 30 Wittgenstein, Tractatus, 6.54.
- 31 Vgl. Nietzsche, Friedrich, Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, Werke, Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 3. Abt., 2. Bd., Berlin 1973, 367-384.
- 32 Vgl. Mauthner, Fritz, Beiträge zu einer Kritik der Sprache, Bd. 1: Zur Sprache und zur Psychologie, Hildesheim 1969 (Reprografischer Nachdruck der 3. vermehrten Auflage Leipzig 1923), XI, XIV, 1, 11, 117f., 671f.
- 33 Vgl. Mauthner, Kritik der Sprache, 668f.
- 34 Vgl. Mauthner, Kritik der Sprache, Bd. 1, 91ff., 116, 128f.
- 35 Mauthner, Kritik der Sprache, Bd. 1, 115.
- 36 Mauthner, Kritik der Sprache, Bd. 1, 229f.
- 37 Vgl. Mauthner, Fritz, Der Friede in gottloser Mystik, in: ders., Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande, Bd. 4, Stuttgart und Berlin 1923, 372-447.
- 38 Mauthner, Gottlose Mystik, 387.
- 39 Mauthner, Gottlose Mystik, 387.
- 40 Vgl. Mauthner, Gottlose Mystik, 419, 425, 442f.
- 41 Vgl. Mauthner, Gottlose Mystik, 388, 417.
- 42 Mauthner, Gottlose Mystik, 437; vgl. ebd. 435.
- 43 Vgl. Mauthner, Gottlose Mystik, 423, 434.
- 44 Vgl. Mauthner, Gottlose Mystik, 424f.
- 45 Vgl. Mauthner, Gottlose Mystik, 427.
- 46 Mauthner, Gottlose Mystik, 427f.; vgl. auch ebd., 443.
- 47 Vgl. Mauthner, Gottlose Mystik, 446.
- 48 Mauthner, Gottlose Mystik, 447.
- 49 Landauer, Gustav, Skepsis und Mystik: Versuche im Anschluß an Mauthners Sprachkritik, Köln, 2. Aufl., 1923, 7; vgl. ebd., 3, 5, 25, 49, 66, 70, 73.

- 50 Vgl. Landauer, Skepsis und Mystik, 41ff., 65, 69f., 71.
- 51 Landauer, Skepsis und Mystik, 6.
- 52 Meister Eckharts mystische Schriften in unsere Sprache übertr. von Gustav Landauer, Berlin 1903 (neu bearb. und hrsg. von Martin Buber, Berlin 1920).
- 53 Landauer, Skepsis und Mystik, 47f.
- 54 Landauer, Skepsis und Mystik, 48.
- 55 Vgl. Landauer, Skepsis und Mystik, 7, 14f., 17, 21, 55.
- 56 Vgl. Landauer, Skepsis und Mystik, 7, 12, 17, 45, 47.
- 57 Vgl. Fues, Wolfram Malte, Unio in quantum spes: Meister Eckhart bei Ernst Bloch, in: Das "einig Ein", hrsg. v. A. M. Haas u. H. Stirnimann, 109-166; Martin, Gerhard Marcel, Mystik im Werk von Ernst Bloch, Anstöße, 26 (1979), 50-56; Münster, Arno, Utopie, Messianismus und Apokalypse im Frühwerk von Ernst Bloch, Frankfurt a. M. 1982.
- 58 Vgl. Bloch, Ernst, Geist der Utopie, Gesamtausgabe, Bd. 16, Frankfurt a. M. 1971 (Faksimile der Ausgabe von 1918), 237f., 241f., 247, 345, 377.
- 59 Vgl. Spengler, Oswald, Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte, München, 8. Aufl., 1986, 917f.
- 60 Vgl. Fues, Unio in quantum spes, 140.
- 61 Vgl. Bloch, Geist der Utopie, 26, 32ff., 40, 304, 307, 315f.
- 62 Bloch, Geist der Utopie, 41f.
- 63 Vgl. Bloch, Geist der Utopie, 43.
- 64 Bloch, Geist der Utopie, 345.
- 65 Vgl. Bloch, Geist der Utopie, 49f.
- 66 Bloch, Geist der Utopie, 43; vgl. auch ebd., 47.
- 67 Vgl. Bloch, Geist der Utopie, 369.
- 68 Vgl. Bloch, Geist der Utopie, 345, 358.
- 69 Bloch, Geist der Utopie, 47.
- 70 Vgl. Bloch, Geist der Utopie, 38, 47, 49, 50f., 52.
- 71 Vgl. Klages, Ludwig, Vom kosmogonischen Eros, Sämtliche Werke, hrsg. von Ernst Frauchinger u.a., Philosophie, Bd. 3, Bonn 1974, 353-497, 470. Robert Musil

- benützte Klages' Schrift für seine Beschreibung des anderen Zustandes im "Mann ohne Eigenschaften". Vgl. Musil, Robert, Tagebücher, hrsg. von Adolf Frisé, 2 Bde., Bd. 1, Reinbek 1976, 615-623.
- 72 Vgl. Klages, Kosmogon. Eros, 383, 416, 428, 757.
- 73 Vgl. Klages, Kosmogon. Eros, 389ff., 394, 469.
- 74 Vgl. Klages, Kosmogon. Eros, 386f.
- 75 Vgl. Klages, Kosmogon. Eros, 411.
- 76 Klages, Kosmogon. Eros, 482.
- 77 Vgl. dazu die cusanische Konzeption der visio Dei, S. 12f. dieser Untersuchung.
- 78 Vgl. Klages, Kosmogon. Eros, 431f., 447f.
- 79 Klages, Kosmogon. Eros, 415, 478f.
- 80 Vgl. Rosenberg, Alfred, Der Mythos des 20. Jahrhunderts: Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltkämpfe unserer Zeit, München 1941, 1, 3.
- 81 Vgl. Rosenberg, Mythos, 1, 14f.
- 82 Vgl. Rosenberg, Mythos, 218, 221. Auch Wilhelm Worringer, Formprobleme der Gotik, München, 4. Aufl., 1918, 124, bezeichnet die Mystik als "nordisches Produkt".
- 83 Rosenberg, Mythos, 218.
- 84 Vgl. etwa Meister Eckhart, DW 1, 25f.
- 85 Vgl. Rosenberg, Mythos, 235, 258; vgl. auch ebd., 2, wo "Seele" als "Rasse von innen gesehen" definiert wird!
- 86 Vgl. Rosenberg, Mythos, 11, 222f., 225, 273.
- 87 Vgl. S. 16 dieser Untersuchung.
- 88 Vgl. Rosenberg, Mythos, 245ff., 235.
- 89 Vgl. Rosenberg, Mythos, 448.
- 90 Rosenberg, Mythos, 257; vgl. ebd., 5.
- 91 Vgl. Rosenberg, Mythos, 317f., 348, 351f., 358, 371, 426, 433ff.
- 92 Vgl. Rosenberg, Mythos, 270, 386, 434.

- 93 Zit. n. Rosenberg, Mythos, 424. Vgl. Nietzsche, Friedrich, Ecce homo, Werke, Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 6. Abt., 3. Bd., Berlin 1969, 253-372, 337f.
- 94 Auch die deutsche Jugendbewegung, besonders ihr völkischer Teil, entdeckte Meister Eckhart für sich. Es gab sogar Versuche, mit Meister Eckhart eine genuin deutsche Religion zu begründen. Vgl. Degenhardt, Ingeborg, Studien zum Wandel des Eckhartbildes, Leiden 1967, 260ff.
- 95 Heisenberg, Werner, Physik und Philosophie, Stuttgart 1959, 160; vgl. ebd., 193.
- 96 Vgl. Heisenberg, Physik und Philosophie, 197.
- 97 Vgl. auch die populärwissenschaftliche Variante bei Capra, Fritjof, Der kosmische Reigen: Physik und östliche Mystik - ein zeitgemäßes Weltbild, Bern, München, Wien, 6. Aufl., 1983.
- 98 Vgl. Heisenberg, Physik und Philosophie, 160; vgl. Bohr, Niels, Atomphysik und menschliche Erkenntnis, Braunschweig 1958, 12.
- 99 Vgl. S. 20 dieser Untersuchung.
- 100 Vgl. Bohr, Niels, Essays 1958-1962 on Atomic Physics and Human Knowledge, New York, London 1963, 4.
- 101 Bohr, Atomphysik, 5.
- 102 Vgl. Bohr, Atomic Physics, 6; vgl. ders., Atomphysik, 10.
- 103 Vgl. Bohr, Atomphysik, 11, 21f.
- 104 Vgl. Heisenberg, Physik und Philosophie, 173.
- 105 Vgl. Bohr, Atomic Physics, 14.
- 106 Vgl. Heisenberg, Physik und Philosophie, 175.
- 107 Vgl. Schrödinger, Erwin, Meine Weltansicht, Hamburg, Wien 1961, 40.
- 108 Vgl. Schrödinger, Weltansicht, 43f., 63.
- 109 Schrödinger, Weltansicht, 45.
- 110 Vgl. Kohn, Hans, Martin Buber: Sein Werk und seine Zeit. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte Mitteleuropas 1880-1930, Wiesbaden 1979, 77.
- 111 Vgl. Ekstatische Konfessionen, gesammelt von Martin Buber, Jena 1909, Vf., XX.
- 112 Ekstatische Konfessionen, XV; vgl. ebd., XIV.
- 113 Vgl. Ekstatische Konfessionen, XVIIIff.

- 114 Vgl. Ekstatische Konfessionen, XXIV.
- 115 Vgl. dazu Bergmann, Hugo, Martin Buber und die Mystik, in: Martin Buber, hrsg. von Paul Arthur Schilpp und Maurice Friedman, Stuttgart 1963, 265-274.
- 116 Vgl. Otto, Rudolf, Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen, Breslau 1923, 1ff., 33, 106.
- 117 Otto, Das Heilige, 10.
- 118 Vgl. Otto, Das Heilige, 360; vgl. ders., West-östliche Mystik: Vergleich und Untersuchung zur Wesensdeutung, Gotha 1926, 132, 187f., 255ff., 327.
- 119 Vgl. Otto, Das Heilige, 179; vgl. ders., West-östliche Mystik, 149.
- 120 Otto, West-östliche Mystik, 194; vgl. ebd., 193f.
- 121 Vgl. Otto, Das Heilige, 264ff.
- 122 Vgl. Otto, West-östliche Mystik, 288.
- 123 Otto, West-östliche Mystik, 2; vgl. auch ebd., Vf., 103, 231f.
- 124 Steiner, Rudolf, Die Mystik im Aufgange des neuzeitlichen Geisteslebens und ihr Verhältnis zur modernen Weltanschauung, Dornach/Schweiz 1960, 8.
- 125 Steiner, Die Mystik, 9; vgl. ebd., 145.
- 126 Steiner, Die Mystik, 101.
- 127 Vgl. Steiner, Die Mystik, 26.
- 128 Vgl. Steiner, Die Mystik, 17, 27, 30, 36, 96.
- 129 Vgl. Steiner, Rudolf, Was ist Mystik? in: ders., Pfade der Seelenerlebnisse, hrsg. von Ruth Moering, Dornach/Schweiz 1957, 182-213, 207.
- 130 Vgl. Steiner, Die Mystik, 36, 140.
- 131 Steiner, Was ist Mystik?, 191.
- 132 Vgl. Steiner, Rudolf, Anthroposophie und Kunst, Anthroposophie und Dichtung, hrsg. von Marie Steiner, Dornach/Schweiz 1934, 54f.
- 133 Steiner, Rudolf, Der Hüter der Schwelle: Seelenvorgänge in szenischen Bildern, in: ders., Vier Mysteriendramen, Dornach/Schweiz 1956, 269-388, 310.
- 134 Vgl. Steiner, Die Mystik, 50, 55.
- 135 Vgl. dazu Kugler, Walter, Rudolf Steiner und die Anthroposophie: Wege zu einem neuen Menschenbild, Köln 1978, 73ff.

- 136 Vgl. Steiner, Die Mystik, 98, 122f.
- 137 Vgl. Steiner, Was ist Mystik? 198.
- 138 Vgl. Silberer, Herbert, Probleme der Mystik und ihrer Symbolik, Darmstadt 1961 (unveränderter photomechanischer Nachdruck der 1. Auflage Wien 1914), 105, 110, 134, 138, 162.
- 139 Vgl. Silberer, Probleme der Mystik, 137f., 149ff., 160ff., 203.
- 140 Vgl. Silberer, Probleme der Mystik, 28, 155, 172ff.
- 141 Silberer, Probleme der Mystik, 131; vgl. ebd., 218.
- 142 Vgl. Silberer, Probleme der Mystik, 94, 100, 116, 211.
- 143 Silberer, Probleme der Mystik, 235.
- 144 Freud, Sigmund, Das Unbehagen in der Kultur, Studienausgabe, hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Bd. 9, Frankfurt a. M. 1974, 191-270, 197.
- 145 Vgl. Freud, Das Unbehagen, 198ff.
- 146 Vgl. Jung, Carl Gustav, Psychologische Typen, Gesammelte Werke, hrsg. von Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüb, 6. Bd., Olten, Freiburg i. B., 12. Aufl., 1976, 258ff. (meine Hervorhebung).
- 147 Jung, Carl Gustav, Psychologie und Alchemie, Gesammelte Werke, hrsg. von Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüb, 12. Bd., Olten, Freiburg i. B. 1972, 23.
- 148 Vgl. Jung, Psychologie und Alchemie, 38, 406.
- 149 Vgl. Jung, Psychologie und Alchemie, 18f., 24ff., 51f.
- 150 In dieser Funktion taucht das Christussymbol etwa bei Handke wieder auf. Vgl. S. 179ff.
- 151 Vgl. Jung, Psychologie und Alchemie, 31ff., 43, 59, 407.
- 152 Vgl. S. 23ff.
- 153 Fischer, Friedhelm W., Zur Symbolik des Spirituellen und der Transzendenz in der modernen Malerei, in: Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde: Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Wieland Schmied, Berlin, Stuttgart 1980, 44-58, 49.
- 154 Vgl. Kandinsky, Wassily, Über das Geistige in der Kunst, Bern, 10. Aufl., 1973, 79, 135f.
- 155 Zit. n. Holsten, Siegmund, Kosmische Bilder: Text- und Bildteil, in: Kosmische Bilder in der Kunst des 20. Jahrhunderts, 48-187, 88.

- 156 S. Abb. 2.
- 157 Vgl. Holsten, Kosmische Bilder, 59, 183.
- 158 Kandinsky, Über das Geistige, 92.
- 159 Zit. n. Holsten, Kosmische Bilder, 183.
- 160 Vgl. Holsten, Kosmische Bilder, 62, 87; vgl. Kandinsky, Über das Geistige, 42; vgl. Fischer, Friedhelm W., Geheimlehren und moderne Kunst: Zur hermetischen Kunst-auffassung von Baudelaire bis Malewitsch, in: Fin de siècle: Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, hrsg. von Roger Bauer u. a., Frankfurt a. M. 1977, 344-377, 356ff.
- 161 Kandinsky, Über das Geistige, 132.
- 162 Vgl. Kandinsky, Über das Geistige, 133, 137.
- 163 Vgl. Kandinsky, Über das Geistige, 80ff.
- 164 Vgl. Kandinsky, Über das Geistige, 127.
- 165 Vgl. Kern, Hermann, Mystik und abstrakte Kunst, in: Zeichen des Glaubens, hrsg. v. W. Schmied, 127-131, 130.
- 166 Vgl. Fischer, Symbolik des Spirituellen, 57.
- 167 Vgl. Kern, Mystik und abstrakte Kunst, 128, 130.
- 168 Vgl. Schönberg, Arnold, Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung, hrsg. von Jelena Hahl-Koch, München 1983, 21ff.
- 169 Vgl. Schönberg/Kandinsky, Dokumente, 69.
- 170 Schönberg/Kandinsky, Dokumente, 72.
- 171 Vgl. Waissenberger, Robert, Arnold Schönbergs Malerei, in: Traum und Wirklichkeit Wien 1870-1930, 93. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1985, 280-291, 287.
- 172 Vgl. Abb. 5-8.
- 173 Zit. n. Degenhardt, Wandel des Eckhartbildes, 236.

III Rilke, "Malte Laurids Brigge"

- 1 Meßleny, Richard, Über die Mystik Rainer Maria Rilkes, Die Tat, 11, 2 (1919/20), 661-669, 661.
- 2 Frank, Simon, Die Mystik von Rainer Maria Rilke, Neophilologus, 20 (1934/35), 97-113, 97.
- 3 Vgl. auch Faust, August, Der dichterische Ausdruck mystischer Religiosität bei Rainer Maria Rilke, Logos, 11 (1922), 224-255; Kaubisch, Martin, Mystik und Künstlertum: Zum Gedächtnis Rilkes, Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung, 3 (1927), 423-430; Koch, Franz, Rilke und die Mystik, Witiko, 2 (1929), 83-88; Leschnitzer, Adolf, Romantik und Mystik in der Dichtung Rilkes, in: Festgabe für Friedrich Panzer zum 60. Geburtstag, hrsg. von Eugen Fehrle, Bühl 1930, 64-68; Bollnow, Otto Friedrich, Rilke, Stuttgart, 2. Aufl., 1965, 53.
- 4 Frank, Mystik von Rilke, 98.
- 5 Vgl. Koch, Rilke u. die Mystik, 83, 86; Kaubisch, Mystik u. Künstlertum, 424; ders., Rainer Maria Rilke: Mystik und Künstlertum, Dresden 1936, 24ff.; Dehn, Fritz, Rainer Maria Rilke: Der positive und der negative Mystiker, Die Furche, 16 (1930), 66-79, 166-175, 73; Müller, Hans-Rudolf, Rainer Maria Rilke als Mystiker: Beitrag zu einem existentiellen Verständnis der Mystik, Diss. Tübingen 1935, 96f.; Schmidt, Ernst Walter, Rainer Maria Rilke und die Tragödie des mystischen Bewußtseins, Protestantentblatt, 68 (1935), 530-533, 548-552, 565-569, 578-583; Hessen, Johannes, Der Dichter und Mystiker Rilke, Köln. Volkszeitung, 29. Nov. 1936, 9.
- 6 Vgl. Steppuhn, Feodor, Die Tragödie des mystischen Bewußtseins, Logos, 3 (1912), 164-191, 191; Rehm, Walther, Wirklichkeitsdemut und Dingmystik, Logos, 19 (1930), 297-358; Schoenemann, Joh. B., Mittelalterliche Mystik in Rainer Maria Rilkes Stundenbuch? in: 75 Jahre Stella Matutina, Festschrift, Feldkirch 1931, Bd. 2, 348-353; Becher, Hubert, Die Religiosität und 'Mystik' Rainer Maria Rilkes, Zeitschrift für Äsese und Mystik, 19 (1944), 95-107, 104f., 107; Günther, Werner, Weltinnenraum: Die Dichtung Rainer Maria Rilkes, Berlin, Bielefeld, 2. Aufl., 1952, 59f.
- 7 Vgl. Schoenemann, Mittelalterl. Mystik in Rilkes Stundenbuch? 352; Sievers, Marianne, Die biblischen Motive in der Dichtung Rainer Maria Rilkes, Diss. Berlin 1938, 23; auch Kunisch, Hermann, Das Problem der Mystik beim späten Rilke, in: Die andere Welt: Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Festschrift für Hellmuth Himmel zum 60. Geburtstag, hrsg. von Kurt Bartsch u.a., Bern, München 1979, 187-214, 187, 190.
- 8 Vgl. Höhler, Gertrud, Niemandes Sohn: Zur Poetologie Rainer Maria Rilkes, München 1979, 123.
- 9 Vgl. Adamy, Bernhard, Rilke und das Mittelalter, Symposium, 30 (1976), 185-202, 189, 197.
- 10 Vgl. Kohlschmidt, Werner, Die große Säkularisierung: Zu Rilkes Umgang mit dem Worte "Gott", in: Sprache und Bekenntnis: Hermann Kunisch zum 70. Geburtstag, hrsg. von Wolfgang Frühwald und Günter Niggel, Berlin 1971, 335-347, 343f.

- 11 Rilke, Rainer Maria, Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1937, 241; Rilke, Rainer Maria et Merline, Correspondance 1920-1926, éd. Dieter Bassermann, Zurich 1954, 25.
- 12 Vgl. Rilke, Rainer Maria, Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1939, 113f. Rilke, Rainer Maria und Marie von Thurn und Taxis, Briefwechsel, besorgt durch Ernst Zinn, 2 Bde., Zürich, Wiesbaden 1951, Bd. 1, 20, 438.
- 13 Rilke, Rainer Maria, Briefe an Axel Juncker, hrsg. von Renate Scharffenberg, Frankfurt a. M. 1979, 90.
- 14 Vgl. Drei unveröffentlichte Briefe Rilkes, mitgeteilt von Hermann Pongs, Euphorion, N.F., 37 (1936), 100-115, 107.
- 15 Vgl. Rilke, Rainer Maria, Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1930, 86f.; Rilke, Rainer Maria, Das Stunden-Buch: Enthaltend die drei Bücher: Vom mönchischen Leben/Von der Pilgerschaft/Von der Armut und vom Tode, Sämtliche Werke in zwölf Bänden, hrsg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1976, Bd. 1, 249-366, 364ff.; Schnack, Ingeborg, Rainer Maria Rilke: Chronik seines Lebens und seines Werkes, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1975, Bd. 1, 162, 258, 350, Bd. 2, 681; Lucques, Claire, La dette de Rilke à l'égard de saint François d'Assise, Rilke Blätter, H. 10 (1983), 80-93.
- 16 Vgl. Rilke, Rainer Maria, Briefe aus den Jahren 1904 bis 1907, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1939, 72ff. Vgl. S. 28f. dieser Untersuchung.
- 17 Vgl. Schnack, Rilke-Chronik, Bd. 1, 223; Rilke, Briefe 1902-1906, 290.
- 18 Vgl. Morse, Benjamin Joseph, Rainer Maria Rilke and Martin Buber, in: Alles Lebendige meint den Menschen: Gedenkbuch für Max Niehans, hrsg. von Irmgard Buck und Georg Kurt Schauer, Bern 1972, 102-128, 105.
- 19 Vgl. Schnack, Rilke-Chronik, Bd. 1, 312.
- 20 Vgl. dazu Thum, Bernd, Rilke und die selige Angela von Foligno (1248-1309): Zwei bisher unbekannte Briefe Rilkes aus dem Jahre 1908 an Gustav Noll, Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 20 (1976), 87-102.
- 21 Vgl. Schnack, Rilke-Chronik, Bd. 1, 344f.
- 22 Vgl. Rilke, Briefe 1907-1914 (1939), 95f.
- 23 Vgl. Mandel, Siegfried, Rilke's readings and impressions from Buber to Alfred Schuler, Modern Austrian Literature, 15, 3/4 (1982), 255-275, 263. S. S. 47f. dieser Arbeit.
- 24 Rilke, Rainer Maria, Briefe an seinen Verleger 1906 bis 1926, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1934, 108.
- 25 Vgl. Sievers, Die biblischen Motive, 30.
- 26 Vgl. Schnack, Rilke-Chronik, Bd. 1, 583.
- 27 Vgl. Rilke, Rainer Maria, Lettres Milanaises, 1921-1926, introduction et textes de liaison par Renée Lang, Paris 1956, 109.
- 28 Vgl. Rilke, Briefe 1907-1914 (1939), 103, 177.
- 29 Vgl. Schnack, Rilke-Chronik, Bd. 1, 127; s. S. 103f. dieser Arbeit.
- 30 Rilke, Rainer Maria und Lou Andreas Salomé, Briefwechsel, hrsg. von Ernst Pfeiffer, Frankfurt a. M. 1975, 271.
- 31 Rilke, Briefe 1904-1907, 73.
- 32 Brief an Gustav Noll v. 10. 9. 1908, in: Thum, Rilke und Angela v. Foligno, 89.
- 33 Rilke, Rainer Maria, Briefe, hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Karl Altheim, Wiesbaden 1980, 226.
- 34 Vgl. Höhler, Niemandes Sohn, 167.
- 35 Schnack, Rilke-Chronik, Bd. 2, 1099.
- 36 Schnack, Rilke-Chronik, Bd. 1, 510.
- 37 Magda von Hattingberg, Rilke und Benvenuta: Ein Buch des Dankes, Wien 1947, 123.
- 38 Vgl. von Hattingberg, Rilke u. Benvenuta, 304.
- 39 Rilke, Stunden-Buch, 253.
- 40 Vgl. Rilke, Stunden-Buch, 254, 260, 268, 283, 286f., 289, 315, 351, 358.
- 41 Rilke, Stunden-Buch, 295.
- 42 Rilke, Stunden-Buch, 289f. Das Bauen als weitere Form des Kunstschaffens taucht im "Stunden-Buch" immer wieder auf, wobei vor allem an den Kathedralenbau gedacht ist; vgl. ebd., 268: "Werkleute sind wir...". Kirchen, Klöster und Kathedralen ziehen sich als motivische Konstanten durch Rilkes Lyrik (vgl. "Larenopfer" und den Kathedralenzyklus in den "Neuen Gedichten"); sie stehen für den sakralen Raum des Gesamtkunstwerks. Vgl. Leppmann, Wolfgang, Rilke: Sein Leben, seine Welt, sein Werk, Bern, München 1981, 212; Adamy, Rilke und das Mittelalter, 199f.
- 43 Offenbarungen der Schwester Mechthild von Magdeburg oder Das fließende Licht der Gottheit, aus der einzigen Handschrift des Stiftes Einsiedeln hrsg. von P. Gall Morel, Darmstadt 1980, 52.
- 44 Vgl. Rilke, Stunden-Buch, 283.
- 45 Rilke, Stunden-Buch, 297.

- 46 Vgl. Mandel, Rilke's readings, 263.
- 47 Rilke, Stunden-Buch, 296.
- 48 Vgl. die auffallend häufige Verwendung der Kreisfigur im "Stunden-Buch", z.B. 253, 258, 263, 264, 272, 275.
- 49 Leschnitzer, Romantik u. Mystik, 67.
- 50 Rilke, Stunden-Buch, 276.
- 51 Rilke, Stunden-Buch, 288.
- 52 Rilke, Stunden-Buch, 288.
- 53 Rilke, Stunden-Buch, 260.
- 54 Vgl. Zweig, Stefan, Die Welt von Gestern: Erinnerungen eines Europäers, Frankfurt a. M. 1975, 112.
- 55 Vgl. Webb, Karl E., The icon and Jugendstil monks: The influence of Russia upon the young Rilke, *Modern Austrian Literature*, 15, 3/4 (1982), 239-254, 240f.
- 56 Rilke, Geschichten vom lieben Gott, Werke, Bd. 7, 283-399, 355.
- 57 Vgl. Webb, The icon, 247.
- 58 Rilke, Stunden-Buch, 255f.
- 59 Rilke, Stunden-Buch, 254.
- 60 Rilke, Stunden-Buch, 258.
- 61 Rilke, Stunden-Buch, 269.
- 62 Rilke, Stunden-Buch, 286.
- 63 Rilke, Stunden-Buch, 295.
- 64 Rilke, Stunden-Buch, 296. Vgl. ebd., 298, 310, 343.
- 65 Rilke, Stunden-Buch, 283.
- 66 Rilke, Stunden-Buch, 318.
- 67 Rilke, Stunden-Buch, 343.
- 68 Rilke, Stunden-Buch, 339.
- 69 Vgl. etwa Rilke, Stunden-Buch, 293, 355ff., 362f.

- 70 Rilke, Stunden-Buch, 366.
- 71 Vgl. z.B. Rilke, Stunden-Buch, 256, 263, 264, 268, 279, 283, 301, 308, 327, 328, 333.
- 72 Rilke, Stunden-Buch, 259.
- 73 Rilke, Stunden-Buch, 306.
- 74 Rilke, Stunden-Buch, 332.
- 75 Rilke, Stunden-Buch, 264.
- 76 Vgl. S. 14 dieser Untersuchung.
- 77 Rilke, Stunden-Buch, 310f.; vgl. ebd., 311ff.
- 78 Vgl. S. 18.
- 79 Vgl. Höhler, Niemandes Sohn, 130; Ryan, Judith, Horti Conclusi: Metaphern des Mittelalters bei Rilke, in: *Das Weiterleben des Mittelalters in der deutschen Literatur*, hrsg. von James F. Poag und Gerhild Scholz-Williams, Königstein/Ts. 1983, 157-167, 158.
- 80 Angelus Silesius (Johannes Scheffler), *Cherubinischer Wandersmann*, kritische Ausgabe, hrsg. von Louise Gnädinger, Stuttgart 1984, I, 8, 28.
- 81 Rilke, Bd. 1, 275.
- 82 Angelus Silesius, *Cherub. Wandersmann*, I, 256, 64.
- 83 Vgl. Höhler, Niemandes Sohn, 73.
- 84 Von Scholz, Wilhelm, *Neue Mystik*, Der Tag, Berlin, 2. 8. 1906, o. S.
- 85 Ehrenberg, Hans, *Rilkes Mystik, Die christliche Welt*, 36 (1922), 601-603, 601f.
- 86 Vgl. S. 64.
- 87 Rilke und M. v. Thurn u. Taxis, *Briefwechsel*, Bd. 1, 20.
- 88 Vgl. Ryan, Judith, Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (1910), in: *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts: Neue Interpretationen*, hrsg. von Paul Michael Lützeler, Königstein/Ts. 1983, 63-77, 64.
- 89 Vgl. Merz, Veronika, Die Gottesidee in Rilkes "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge", *Schiller Jahrbuch*, 26 (1982), 262-295, 265.
- 90 Rilke, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Sämtliche Werke, Bd. 11, 705-946, 731 (Zitate aus dem "Malte" künftig im Text).

- 91 Rilke, Rainer Maria, Tagebücher aus der Frühzeit, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Frankfurt a. M. 1973, 177.
- 92 Vgl. Benz, Die Vision, 478.
- 93 Vgl. Rilke, Rainer Maria, Die Briefe an Gräfin Sizzo, 1921-1926, hrsg. von Ingeborg Schnack, Frankfurt a. M. 1977, 67f.
- 94 Vgl. Der Physiologus, übertr. und erl. von Otto Seel, Zürich und München, 3. Aufl., 1976, 21.
- 95 Vgl. auch Sokel, Walter H., Zwischen Existenz und Weltinnenraum: Zum Prozeß der Ent-Ichung im Malte Laurids Brigge, in: Rilke heute: Beziehungen und Wirkungen, hrsg. von Ingeborg H. Solbrig und Joachim W. Storck, 2 Bde., Frankfurt 1975-76, Bd. 1, 105-129, 107.
- 96 Vgl. Simenauer, Erich, Rainer Maria Rilke: Legende und Mythos, Frankfurt a. M. 1953, 340ff.; vgl. auch Imhof, Heinrich, Rilkes "Gott": R. M. Rilkes Gottesbild als Spiegelung des Unbewußten, Heidelberg 1983, 19.
- 97 Rilke, Briefe 1902-1906, 267f.
- 98 Rilke, Briefe 1902-1906, 257.
- 99 Rilke, Briefe 1902-1906, 55.
- 100 Vgl. Simenauer, Rilke, 372.
- 101 Vgl. auch Sokel, Zwischen Existenz und Weltinnenraum, 107f.
- 102 Vgl. Leppmann, Rilke, 208.
- 103 Vgl. Ziolkowski, Theodore, Strukturen des modernen Romans: Deutsche Beispiele und europäische Zusammenhänge, München 1972, 310.
- 104 Vgl. Rilke, Rainer Maria, Briefe aus den Jahren 1906-1907, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1930, 374.
- 105 Z.B. "... so bin ich; so war ich, da ich meinen Herrn noch nicht erkannt hatte. Nun wend' ich mich wie die Sonnenblume nach meinem Gott und kann ihm mit dem von seinen Strahlen glühenden Angesicht beweisen, daß er mich durchdringt. O Gott!" Oder: "Ein Purpurhimmel mein Gemüt, ein warmer Liebestau meine Rede, die Seele müßte wie eine Braut aus ihrer Kammer treten ohne Schleier und sich bekennen: 'O Herr, in Zukunft will ich Dich oft sehen und lang am Tage, und oft soll ihn ein solcher Abend schließen.'" Arnim, Bettine von, Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, hrsg. und eingel. von Waldemar Oehlke, Frankfurt a.M. 1984, 106 und 109.
- 106 Vgl. S. 79.
- 107 Vgl. Benz, Die Vision, 371ff.
- 108 Lucques, Claire, La poétique de "Malte Laurids Brigge", Blätter der Rilke-Gesellschaft, 9 (1982), 22-32, 27.

- 109 Vgl. dazu Wagner-Egelhaaf, Martina, Kultbuch und Buchkult: Die Ästhetik des Ichs in Rilkes "Cornet", Zeitschrift für deutsche Philologie, 107, H. 4 (1988).
- 110 "Süßigkeit" bezeichnet im mystischen Wortgebrauch die genießende Unmittelbarkeit der Gotteserfahrung.
- 111 Vgl. S. 53f.
- 112 Vgl. S. 75.
- 113 Vgl. S. 87.
- 114 Während seines Florentiner Aufenthaltes im Jahr 1898 hatte Rilke die Möglichkeit, in der Kirche Santa Croce Giotto's Fresko der Stigmatisation des heiligen Franziskus, seiner großen Identifikationsfigur (vgl. S. 64 dieser Untersuchung), zu sehen. Ein ganz ähnliches Gemälde mit demselben Motiv, ebenfalls von Giotto, konnte Rilke während seiner Pariser Zeit im Louvre besichtigen. Die erneute Begegnung mit dem Motiv muß für Rilke ein signifikantes Wiedererkennen gewesen sein (vgl. Abb. 10 und 11).
- 115 Vgl. Ziolkowski, Strukturen des modernen Romans, 18.
- 116 Vgl. Parry, Idris, Malte's Hand, German Life & Letters, N.S., 11, 1 (1957), 1-12.
- 117 "Wå vindet man ruowe unde rast? Daz tuot man wêrlîche in der verworfenheit und in der wüestenuge und in der verellendekeit aller créaturen." Meister Eckhart, Pf., 26f.
- 118 Vgl. S. 83f.
- 119 "König und Königin zusammen verkörpern die vollkommene Vereinigung, die beiden Hälften des vollkommenen Ganzen; die Vollständigkeit, den Androgyn; sie werden symbolisiert durch Sonne und Mond, Himmel und Erde, Gold und Silber, Tag und Nacht und - in der Alchimie - Schwefel und Quecksilber." Cooper, J. C., Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole, Wiesbaden 1986, 93.
- 120 Vgl. Rilkes Aufsatz "Russische Kunst", Rilke, Bd. 10, 493-505, 496.
- 121 Vgl. S. 67f.
- 122 Vgl. S. 31.
- 123 Vgl. Benz, Vision, 174f., 618.
- 124 Rilke, Briefe 1907-1914, 54.
- 125 Rilke, Briefe 1906-1907, 393.
- 126 Rilke, Briefe 1906-1907, 394.
- 127 Rilke, Briefe 1906-1907, 395.

- 128 Vgl. Stahl, August, Rilke Kommentar: Zu den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, zur erzählerischen Prosa, zu den essayistischen Schriften und zum dramatischen Werk, München 1979, 156f.
- 129 Vgl. Rilke, Briefe, 891.
- 130 Rilke, Briefe, 1906-1907, 376.
- 131 Vgl. S. 24ff.
- 132 Zum modernen Allegoriegebrauch bei Baudelaire vgl. Jauß, Hans Robert, Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie, in: Allegorie, hrsg. v. W. Haug, 686-700. Jauß zeigt, wie Baudelaire mittels der Allegorie die moderne Entfremdung von Ich und Welt zum Ausdruck bringt und in der Abkehr vom Subjektivismus einen rauschartigen Zustand "äußerster Objektivität" (688) zu erreichen sucht.
- 133 Rilke, Briefe 1907-1914, 95.
- 134 Rilke, Rainer Maria, Das Testament, hrsg. von Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1976, 52.
- 135 Rilke, Briefe 1906-1907, 394f.
- 136 Vgl. Steppuhn, Die Tragödie des mystischen Bewußtseins; Schmidt, Rilke und die Tragödie des mystischen Bewußtseins.
- 137 Stahl, Rilke Kommentar, 221.
- 138 Vgl. Ornamenta Ecclesiae: Kunst und Künstler in der Romanik, Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, 3 Bde., hrsg. von Anton Legner, Köln 1985, Bd. 1, 285; vgl. auch die zahlreichen Schreiberdarstellungen ebd.
- 139 Rilke, Werke, Bd. 3, 108; vgl. auch ebd., 440ff.
- 140 Rilke und M. v. Thurn und Taxis, Briefwechsel, Bd. 1, 92.
- 141 Underhill, Evelyn, Mystik: Eine Studie über die Natur und Entwicklung des religiösen Bewußtseins im Menschen, aus dem Englischen übertragen von Helene Meyer Franck und Heinrich Meyer-Benfey, mit einem Geleitwort von Friedrich Heiler, München 1928, 381ff.
- 142 Buber, Ekstatische Konfessionen, 173.
- 143 Vgl. Walsler, Heimatlob, 75: "Der Brunnen ist... Heinrich Seuse gewidmet. Das aufgeschlagene Buch in der einen, die Schreibfeder in der anderen Hand haltend, um den Kopf den Kranz mit Rosen, den er in einem seiner Gesichte beschreibt...".
- 144 Vgl. Ornamenta Ecclesiae, Bd. 1, 285.
- 145 Vgl. Rilke, Stunden-Buch, 288.

- 146 Vgl. Hall, James, John the Evangelist, in: ders., Dictionary of Subjects and Symbols in Art, London 1974, 174f.; vgl. ebd., 129.
- 147 Vgl. Parry, Malte's Hand, 6. Dingermann, F., Hand, in: Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner, 4. Bd., Freiburg, 2. Aufl., 1960, 1342; Jursch, H., Hand Gottes, in: Die Religion in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Kurt Galling, 3. Bd., Tübingen, 3. Aufl., 1959, 52.
- 148 Vgl. Rilke, Werke, Bd. 7, 287-297. Wenig ergiebig in diesem Zusammenhang Zeile, Edith, Die Hand Gottes: Gedanken zu einem Gedicht von Rainer Maria Rilke "Herbst", Literatur für Leser, 1 (1986), 45-52.
- 149 Vgl. Focillon, Henri, Lob der Hand, Bern 1958, 25.
- 150 Zit. n. Maurice Maeterlinck und die deutschsprachige Literatur: Eine Dokumentation, hrsg. von Stefan Gross, Mindelheim 1985, 408.
- 151 Rilke, Briefe, 849.
- 152 Rilke, Tagebücher aus der Frühzeit, 164.
- 153 Vgl. S. 12f.
- 154 Angelus Silesius, Cherubinischer Wandersmann, VI, 263, 285.
- 155 Zum Motiv des "Umschlags" vgl. Ryan, Judith, Umschlag und Verwandlung: Poetische Struktur und Dichtungstheorie in Rainer Maria Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907-1914), München 1972.
- 156 Rilke und Lou Andreas-Salomé, Briefwechsel, 255. Vgl. Thum, Rilke und Angela von Foligno, 95.
- 157 Vgl. Rilke, Testament, 39.
- 158 Vgl. Rilke, Briefe, 891.
- 159 Vgl. Stahl, Rilke Kommentar, 208.
- 160 Rilke, Briefe 1902-1906, 91.
- 161 Vgl. S. 71.
- 162 Vgl. Rilke, Stunden-Buch, 344.
- 163 Vgl. Rilke und M. v. Thurn und Taxis, Briefwechsel, Bd. 1, 10; Rilke, Briefe, 1907-1914, 95.
- 164 Vgl. Rilke, Briefe an Gräfin Sizzo, 67.
- 165 Vgl. Kassner, Rudolf, Die Mystik, die Künstler und das Leben: Über englische Dichter und Maler im 19. Jahrhundert/Accorde [1920 unter dem Titel "Englische Dichter"], Sämtliche Werke, hrsg. von Ernst Zinn, Bd. 1, Pfullingen 1969, 5-313.

- 166 Vgl. Schnack, Rilke-Chronik, Bd. 1, 127.
- 167 Vgl. Kassner, Die Mystik, 13f.
- 168 Kassner, Die Mystik, 17.
- 169 Kassner, Die Mystik, 18.
- 170 Vgl. Kassner, Die Mystik, 20.
- 171 Kassner, Die Mystik, 40.
- 172 Vgl. Leppmann, Rilke, 330.
- 173 Vgl. Derrida, Jacques, Grammatologie, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a. M. 1983, 107. Vgl. auch ders., Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen, in: ders., Die Schrift und die Differenz, übers. von Rudolphe Gasché, Frankfurt a. M. 1976, 422-442, 430. Zum Begriff des "Durchstreichens" vgl. Kap. VII, Anm. 106.
- 174 Vgl. dazu auch die Rede "Über die Gegenliebe Gottes", Rilke, Werke, Bd. 11, 1042-1045.
- 175 Vgl. Rilke, Briefe 1904-1907, 73.
- 176 Rilke, Stunden-Buch, 259.
- 177 Rilke, Stunden-Buch, 306.
- 178 Vgl. Rilke, Briefe 1904-1907, 74.
- 179 Vgl. Büttner, Eckeharts Schriften, Bd. 1, 145, 147.
- 180 Höhler faßt die Geschichte der theologischen und künstlerischen Rezeption des Gleichnisses vom verlorenen Sohn prägnant zusammen; vgl. Höhler, Niemandes Sohn, 9ff.
- 181 S. S. 14.
- 182 Die Erkundigung seines polnischen Übersetzers nach dem Ursprung des Zitats "sa patience de supporter une âme" beantwortet Rilke mit "Ich glaube, von der heiligen Theresa (von Avila)." Materialien zu Rainer Maria Rilke "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge", hrsg. von Hartmut Engelhardt, Frankfurt a. M. 1974, 138.
- 183 Vgl. Nikolaus von Kues, De visione Dei, XVII, 169.
- 184 Vgl. Ruh, Kurt, 'Le miroir des simples âmes' der Marguerite Porete, in: Verbum et Signum, 2. Bd., Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung, Studien zu Semantik und Sinntradition im Mittelalter, Friedrich Ohly zum 60. Geburtstag, hrsg. von Hans Fromm, Wolfgang Harms, Uwe Ruberg, München 1975, 365-387, 379f.; ders., Begonnenmystik: Hadewijch, Mechthild von Magdeburg, Marguerite Porete, Zeitschrift für deutsches Altertum, 106 (1977), 265-277, 277.

- 185 Rilke, Briefe, 262 (meine Hervorhebungen); vgl. Ziolkowski, Strukturen des modernen Romans, 311.
- 186 Vgl. S. 53. Vgl. auch Augustinus: "Du würdest mich nicht suchen, wenn du mich nicht schon gefunden hättest." Zit. n. Kaubisch, Rilke: Mystik und Künstlertum, 67.

IV Musil, "Der Mann ohne Eigenschaften"

- 1 Musil, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften*, hrsg. von Adolf Frisé, 2 Bde., Reinbek 1981, 1645.
- 2 Vgl. Musil, Robert, *Rede zur Rilke-Feier*, *Gesammelte Werke*, hrsg. von Adolf Frisé, Bd. 2: *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*, Reinbek 1978, 1229-1242.
- 3 Heyd hält fest, "daß Musil die Gedichte Rilkes als eine Projektionsleinwand benutzte, auf der der spätere Kritiker nicht nur Rilke, sondern vornehmlich Musil selber entdecken kann." Heyd, Dieter, *Musil-Lektüre: Der Text, das Unbewußte. Psychosemiotische Studien zu Robert Musils theoretischem Werk und zum Roman "Der Mann ohne Eigenschaften"*, Frankfurt, Bern, Cirencester 1980, 124.
- 4 Musil, Rilke-Feier, 1231.
- 5 Musil, Rilke-Feier, 1235.
- 6 Musil, Rilke-Feier, 1237.
- 7 Musil, Rilke-Feier, 1237.
- 8 Musil, Rilke-Feier, 1237.
- 9 Musil, Rilke-Feier, 1238.
- 10 Vgl. auch das Bild vom Text als Gewebe bei Roland Barthes, *Die Lust am Text*, Frankfurt a. M. 1984, 94.
- 11 Musil, Rilke-Feier, 1238f.
- 12 Musil, Rilke-Feier, 1240.
- 13 Musil, Rilke-Feier, 1241.
- 14 Musil, Rilke-Feier, 1237.
- 15 Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, 148 (Stellennachweise künftig im Text).
- 16 Vgl. Frank, Manfred, *Erkenntniskritische, ästhetische und mythologische Aspekte der "Eigenschaftslosigkeit" in Musils Roman*, *Revue de Théologie et de Philosophie*, 113 (1981), 241-257, 243ff.
- 17 Vgl. Frank, *Aspekte der "Eigenschaftslosigkeit"*, 246.
- 18 S. S. 8.
- 19 Vgl. Schmidt, *Ohne Eigenschaften*, 46ff.
- 20 Frank, *Aspekte der "Eigenschaftslosigkeit"*, 250.
- 21 Diesen Zusammenhang betont auch Heyd, *Musil-Lektüre*, 294: "Es ist auch die Idee der Eigenschaftslosigkeit selber, welche sich grammatologisch, d.h. als Effekt der Schrift, in ihrer Pluridimensionalität und ihrem Nihilismus als Dissemination beschreiben läßt." Vgl. ebd., 152; Heyds Arbeit verrät allerdings keine Kenntnis der mystischen Denktradition, so daß die Zusammenhänge unklar bleiben.
- 22 Vgl. S. 75ff.
- 23 Vgl. Heyd, *Musil-Lektüre*, 30, 216ff.; Pott, Hans-Georg, *Robert Musil*, München 1984, 117.
- 24 Vgl. S. 14.
- 25 Vgl. S. 14ff.
- 26 Vgl. S. 105ff.
- 27 Vgl. Eisele, Ulf, *Ulrichs Mutter ist doch ein Tintenfaß: Zur Literaturproblematik in Musils "Mann ohne Eigenschaften"*, in: Robert Musil, hrsg. von Renate von Heydebrand, Darmstadt 1982, 160-203, 160.
- 28 Vgl. Berghahn, Wilfried, *Robert Musil, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Reinbek 1973, 90ff.; Corino, Karl, *Ödipus oder Orest: Robert Musil und die Psychoanalyse*, in: *Vom "Törleß" zum "Mann ohne Eigenschaften"*: Grazer Musil-Symposium 1972, hrsg. von Uwe Bauer und Dietmar Goltschnigg, München, Salzburg 1973, 123-235, 193ff.; Heftrich, Eckhard, *Musil: Eine Einführung*, München, Zürich 1986, 76f., 82f.; s. auch S. 145f. dieser Untersuchung.
- 29 Goltschnigg, Dietmar, *Mystische Tradition im Roman Robert Musils: Martin Bubers "Ekstatische Konfessionen" im "Mann ohne Eigenschaften"*, Heidelberg 1974, 163, vgl. ebd., 118; vgl. ders., *Die Bedeutung der mystischen Tradition in Robert Musils Roman "Der Mann ohne Eigenschaften"*, *Österreich in Geschichte und Literatur*, 14 (1970), 528-548, 545; Albertsen, Elisabeth, *Ratio und Mystik im Werk Robert Musils*, München 1968, 56.
- 30 Vgl. auch Heftrich, *Musil*, 92.
- 31 Albertsen, *Ratio und Mystik*, 74. Deutlicher sieht Goltschnigg: "Nach diesem Grundsatz verwandelt Musil Ulrichs Anlagen gleichsam in ein Strahlenbündel, dessen einzelne Strahlen auf alle Romanpersonen aufgefächert und von diesen reflektiert werden..." (Goltschnigg, *Myst. Tradition*, 156), obwohl er an der Scheidung *Mystik-Pseudomystik* festhält.
- 32 Vgl. Hüppauf, Bernd-Rüdiger, *Von sozialer Utopie zur Mystik: Zu Robert Musils "Der Mann ohne Eigenschaften"*, München 1971, 168.
- 33 Zit. n. Goltschnigg, *Myst. Tradition*, 32.
- 34 Der gesamte Textbestand des "Mann ohne Eigenschaften", also nicht nur die 1930 und 1933 publizierten endgültigen Teile des Romans, sondern darüber hinaus auch die sog. "Druckfahnen-Kapitel", ihre Varianten sowie sämtliche Entwürfe und Notizen, wie sie Adolf Frisé bereitstellt, sind Grundlage der vorliegenden Interpretation. Jenseits aller Überlegungen und Spekulationen über den Fortgang des Romans, die Reihenfolge der Kapitel und die Gewichtung der einzelnen Aufzeichnungen werden

entsprechend der Einsicht, daß kein Ende des Romans "abzusehen war, das es nach der gesamten Anlage auch wohl trotz der Intention des Autors nie gegeben hätte" (Arntzen, Helmut, Musil-Kommentar zu dem Roman "Der Mann ohne Eigenschaften", München 1982, 31), alle schriftlichen Äußerungen zum "Mann ohne Eigenschaften" als Beitrag und Aussage zur Problematik des Romans ernst genommen, auch wenn sie als vorläufige Überlegungen nur eine verborgene Textdimension zum Ausdruck bringen. Auf diese Weise kommen die Genese der Romankonstitution und verschüttete Textzusammenhänge in den Blick.

- 35 Vgl. Albertsen, Ratio und Mystik, 107.
- 36 Vgl. Albertsen, Ratio und Mystik, 112.
- 37 Vgl. S. 109ff.
- 38 Rathenau, Walther, Zur Mechanik des Geistes, Berlin 1913, 16, 18.
- 39 Rathenau, Mechanik des Geistes, 81f.
- 40 Rathenau, Mechanik des Geistes, 19.
- 41 Vgl. auch die Bilder des göttlichen Diktats bei Rilke, die sowohl als Selbstbescheidung als auch als Selbsterhöhung, Vergöttlichung des Schreibenden, interpretierbar sind. S. S. 99ff.
- 42 Vgl. Musil, Robert, Anmerkung zu einer Metapsychik, in: Gesammelte Werke, Bd. 2, 1015-1019, 1017ff.
- 43 Vgl. S. 122.
- 44 Vgl. Platon, Symposion, Sämtliche Werke, Bd. 2, in der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher mit der Stephanus-Numerierung hrsg. von Walter F. Otto, Ernesto Grassi, Gert Plamböck, Hamburg 1957, 203-250, 206b, S. 235.
- 45 Vgl. S. 121.
- 46 Vgl. S. 98f.
- 47 Vgl. Arntzen, Musil-Kommentar, 36, 38.
- 48 Vgl. S. 13ff.
- 49 Vgl. Kap. II, Anm. 71.
- 50 Vgl. Musil, Tagebücher, Bd. 1, 615-623, 619.
- 51 Vgl. S. 127.
- 52 Vgl. S. 47f.
- 53 Vgl. dazu die Arbeit von Goltschnigg, Myst. Tradition (Anm. 29).

- 54 Vgl. Ekstatische Konfessionen, XIV. Vgl. S. 47f. dieser Untersuchung.
- 55 Vgl. Ekstatische Konfessionen, V.
- 56 Vgl. Willemsen, Roger, Das Existenzrecht der Dichtung: Zur Rekonstruktion einer systematischen Literaturtheorie im Werk Robert Musils, München 1984, 38.
- 57 Vgl. S. 76f.
- 58 Vgl. Corino, Karl, Ödipus oder Orest, 171, Anm. 80.
- 59 Rilke, Malte, 937.
- 60 Musil, Robert, Die Schwärmer, in: Gesammelte Werke, Bd. 2, 309-407, 355.
- 61 Vgl. S. 13ff.
- 62 Vgl. Haug, Das Gespräch mit dem unvergleichlichen Partner, 258, 268.
- 63 Heftrich, Musil, 151f., bemerkt zu Recht, daß das Operieren mit mystischen Texten noch keinen anderen Zustand realisiert und aus den geplanten heiligen Gesprächen alzu häufig bloße Mystik-Diskurse macht.
- 64 Vgl. Albertsen, Ratio und Mystik, 107.
- 65 Haug bezeichnet den mystischen Dialog als Ort stärkster sprachlich noch darstellbarer Präsenz. Vgl. Haug, Das Gespräch, 266, 268.
- 66 Vgl. S. 128.
- 67 Vgl. S. 114f.
- 68 Vgl. S. 116.
- 69 Es handelt sich um ein kontaminiertes Zitat aus dem Lebensbericht Hemme Hayens und eines Eckhart-Textes (vgl. Ekstatische Konfessionen, 199, XVII).
- 70 Vorlage: Farid-ed-din Attar, "Gespräch der Vögel" (vgl. Ekstatische Konfessionen, 25f.).
- 71 Nach: Heinrich Seuse (vgl. Ekstatische Konfessionen, 85).
- 72 Vgl. S. 87f.
- 73 Eva Meyer spricht analog vom "immer doppelte[n] Spiel der Wortergreifung und der Wortgriffenheit", in: Meyer, Eva, Schreiben aus Liebeswut: Mystik und Hysterie, Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985, Bd. 6, Frauensprache - Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke, hrsg. von Inge Stephan, Tübingen 1986, 11-17, 16.
- 74 Vgl. Frank, Aspekte der "Eigenschaftslosigkeit", 252.

- 75 Vgl. S. 135.
- 76 Vgl. S. 132.
- 77 Derrida, Jacques, *La double séance*, in: ders., *La dissémination*, Paris 1972, 199-318, 283, 285; vgl. auch Frank, *Was ist Neostrukturalismus?* Frankfurt a.M. 1984, 592, 601f.
- 78 "Anders", eine frühere Namensstufe für Ulrich, entfaltet hier ihre Wortbedeutung im eigentlichen Sinn.
- 79 Magris, Claudio, *Musil und die Nähte der Zeichen*, in: *Philologie und Kritik: Klagenfurter Vorträge zur Musilforschung*, hrsg. und eingel. von Wolfgang Freese, *Musil-Studien*, Bd. 7, München, Salzburg 1981, 177-193, 188.
- 80 *Ekstatische Konfessionen*, 197.
- 81 Vgl. Goltschnigg, *Myst. Tradition*, 110f.
- 82 Vgl. dazu auch den Abschnitt über die Hieroglyphe bei Paulson, Ronald M., *Robert Musil and the Ineffable: Hieroglyph, Myth, Fairy Tale and Sign*, Stuttgart 1982, 31ff.
- 83 Der Name "Clarisse" scheint im übrigen eine direkte Anspielung auf den weiblichen Franziskanerorden der Clarissen (*Ordo Sanctae Clarissae*) zu sein, den Franz von Assisi 1212 gemeinsam mit Clara von Assisi gründete und der für die religiöse Frauenbewegung des Mittelalters wichtig wurde.
- 84 Vgl. S. 24ff.
- 85 Vgl. S. 104 u. Kap. VII, Anm. 106 dieser Untersuchung.
- 86 Vgl. Pott, *Musil*, 106.
- 87 Die alchemistische Metaphorik im Zusammenhang mit dem Schreiben begegnet bereits bei Rilke; vgl. S. 74f., 107. In *Clarisse* ist Dichtung auch *Magie* (1774). Musil verglich seine Arbeit einem Schmelz- und Brennofen, dessen Tür nicht jederzeit geöffnet werden darf; vgl. Schröder, Jürgen, *Am Grenzwert der Sprache: Zu Robert Musils "Vereinigungen"*, in: *Robert Musil*, hrsg. von Renate von Heydebrand, Darmstadt 1982, 380-411, 382f.
- 88 S. S. 141.
- 89 Vgl. *Musil, Robert, Vereinigungen*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, 156-223.
- 90 S. S. 128.
- 91 Vgl. S. 108ff.
- 92 Vgl. S. 108.
- 93 Vgl. S. 88.

- 94 S. S. 115f.
- 95 *Musil, Robert, Briefe, 1901-1942*, 2 Bde., hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek 1981, Bd. 1, 498.
- 96 Vgl. Corino, *Ödipus oder Orest*, 193. Pott spricht vom 'Ausfransen' des Romans (vgl. Pott, *Musil*, 162), und Musil selbst betont, daß die ständige Umarbeitung des Textes einen "geistige[n] Prozeß" darstelle (*Musil, Briefe*, Bd. 1, 1225), welcher oben als 'Differenzierung', Zerlegung fiktiver Identitäten mit dem Blick auf eine höhere Einheit, gefaßt worden ist. Vgl. auch Arntzen, *Musil-Kommentar*, 50.
- 97 Vgl. Berghahn, *Musil*, 109.
- 98 *Musil, Tagebücher*, Bd. 1, 214. Vgl. Heyd, *Musil-Lektüre*, 61.
- 99 *Musil, Robert, Skizze der Erkenntnis des Dichters*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, 1025-1030, 1029.
- 100 *Musil, Robert, [Über den Essay]*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, 1334-1337; vgl. auch Roth, Marie-Louise, *Essay und Essayismus bei Robert Musil*, in: *Probleme der Moderne: Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht*, Festschrift für Walter Sokel, hrsg. von Benjamin Bennett u.a., Tübingen 1983, 117-131.
- 101 *Musil, [Essay]*, 1336f.
- 102 Vgl. *Musil, [Essay]*, 1334.
- 103 S. S. 142, insbes. Anm. 87.
- 104 Vgl. Albertsen, *Ratio und Mystik*, 126.

V Kolbenheyer, "Das gottgelobte Herz"

- 1 Vgl. Wandrey, Conrad, Kolbenheyer: Der Dichter und der Philosoph, München 1934, 138.
- 2 Kolbenheyer, Erwin Guido, Für den Geist, wider den "Geist", in: ders., Stimme: Eine Sammlung von Aufsätzen, München 1932, 47-57, 47. Ich zitiere Kolbenheyer nicht nach der von der Kolbenheyer-Gesellschaft veranstalteten "Gesamtausgabe der Werke letzter Hand", Darmstadt 1958ff., sondern nach zeitgenössischen Ausgaben. Es kann nicht darum gehen, einen bereinigten und überarbeiteten Kolbenheyer zu präsentieren; seine Texte sind gerade mit allen zeitgenössischen Implikationen zu lesen.
- 3 Vgl. Kolbenheyer, Für den Geist, 54ff.
- 4 Kolbenheyer, Erwin Guido, Die Bauhütte: Grundzüge einer Metaphysik der Gegenwart, Gesammelte Werke in acht Bänden, Bd. 7, München 1925, 64.
- 5 Vgl. Kolbenheyer, Bauhütte, 8, 12.
- 6 Vgl. Kolbenheyer, Bauhütte, 66. Vgl. auch König, Robert, Der Metaphysische Naturalismus E. G. Kolbenheyers, Darmstadt 1971, 7f., 12.
- 7 Kolbenheyer, Bauhütte, 76.
- 8 Vgl. Wandrey, Kolbenheyer, 143.
- 9 Wandrey, Kolbenheyer, 143.
- 10 Vgl. Kolbenheyer, Bauhütte, 162, 240, 444f. Vgl. Koch, Franz, Kolbenheyer, Göttin- gen 1953, 45, 93f.; König, Der Metaphysische Naturalismus Kolbenheyers, 13.
- 11 Vgl. Koch, Kolbenheyer, 108f.
- 12 Vgl. auch die zentrale Rolle, die der Begriff der "Schwelle" bei Peter Handke spielt. S. 193.
- 13 Vgl. Kolbenheyer, Bauhütte, 136. Exakt dieselbe Beschreibung der Ausgangsbedin- gungen für eine neue Mystik findet sich bei Alfred Rosenberg; s. S. 42.
- 14 Vgl. Kolbenheyer, Bauhütte, 7; Koch, Kolbenheyer, 139.
- 15 Kolbenheyer, Erwin Guido, Das gottgelobte Herz: Roman aus der Zeit der deutschen Mystik, München 1938, 15 (zitiert wird künftig im Text).
- 16 Vgl. Graevenitz, Gerhart von, Eduard Mörike: Die Kunst der Sünde. Zur Geschichte des literarischen Individuums, Tübingen 1978, 18ff.
- 17 Vgl. Graevenitz, Mörike, 19.
- 18 Vgl. Graevenitz, Mörike, 22f., 39.
- 19 Vgl. S. 150.
- 20 Vgl. Praz, Mario, Liebe, Tod und Teufel: Die schwarze Romantik, 2 Bde., München 1970, Bd. 1, 99; Graevenitz, Mörike, 34, 42.
- 21 S. S. 151f.
- 22 Vgl. dazu auch Bataille, Georges, Der heilige Eros, Neuwied, Berlin 1963, 291.
- 23 Kolbenheyer, Für den Geist, 48.
- 24 Vgl. S. 20ff.
- 25 Vgl. S. 152.
- 26 Vgl. S. 76, 104ff.
- 27 Vgl. Benz, Vision, 478.
- 28 Auf die Mittlerfunktion, die auch die historische Margarethe Ebner für Heinrich von Nördlingen einnimmt - er sieht sie als Vermittlerin zwischen ihm und Gott -, ver- weist Philipp Strauch, Margaretha Ebner und Heinrich von Nördlingen: Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Mystik, Freiburg und Tübingen 1882, LXIX.
- 29 S. S. 153.
- 30 Kolbenheyer, Erwin Guido, Die Kindheit des Paracelsus, München 1939, 159.
- 31 Kolbenheyer, Kindheit des Paracelsus, 160.
- 32 Vgl. Kolbenheyer, Kindheit des Paracelsus, 223ff.; Kolbenheyer, Erwin Guido, Das Gestirn des Paracelsus, München 1939, 187, 193f.
- 33 Die Herzwunde Christi steht in der mystischen Tradition immer in einer erotischen Perspektive; vgl. z.B. Friedrich Spee von Langenfeld.
- 34 Vgl. Strauch, Margaretha Ebner u. Heinrich v. Nördlingen, XXXI, 1, 13ff.
- 35 Vgl. Zoepf, Ludwig, Die Mystikerin Margaretha Ebner, Leipzig, Berlin 1914, 25; Pfi- ster, Oskar, Hysterie und Mystik bei Margaretha Ebner (1291-1351), Zentralblatt für Psychoanalyse, 1, 10/11 (1911), 468-485.
- 36 Theweleit verweist auf die Signalfunktion der weißen Schwestertracht: "'Weiß' ist das unbetretene Gebiet", Theweleit, Klaus, Männerphantasien, 2 Bde., Reinbek 1980, Bd. 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte, 142.
- 37 Vgl. Theweleit, Männerphantasien, Bd. 1, 98ff.
- 38 Vgl. Theweleit, Männerphantasien, Bd. 1, 114ff., 107.
- 39 Theweleit, Männerphantasien, Bd. 1, 114.

- 40 Vgl. Theweleit, Männerphantasien, Bd. 1, 102ff., 106, 118.
- 41 Vgl. Theweleit, Männerphantasien, Bd. 1, 131.
- 42 Die Madonnenfigur in Gustave Moreaus Gemälde "Die mystische Blume" (vgl. Abb. 17) repräsentiert gleichfalls diesen Frauentyp: Femme fatale mit zugleich männlichen Zügen thront die himmlische Jungfrau in den Blüten einer überdimensionierten Lilie, dem christlichen Symbol der Reinheit; auf Moreaus Gemälde wird die Lilie vom Blut der Heiligen und Märtyrer genährt.
- 43 Vgl. S. 45.
- 44 Hervorhebungen hier und im folgenden von mir.
- 45 Vgl. S. 150f.
- 46 Vgl. S. 156.
- 47 Freud, Sigmund, Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene, in: ders., *Hysterie und Angst*, Studienausgabe, hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Bd. 6, Frankfurt a. M. 1971, 9-24, 24.
- 48 Freud, Sigmund, *Hysterische Phantasien und ihre Beziehungen zur Bisexualität*, in: *Hysterie und Angst*, 187-195, 193.
- 49 Vgl. Freud, *Hysterische Phantasien*, 193; Pfister, *Hysterie und Mystik*, 482.
- 50 Vgl. die zahlreichen Schilderungen des Blutigen bei Kolbenheyer, z.B. 152, 292, 333.
- 51 Hören und Sehen vergeht Kolbenheyers Margarete im eigentlichen Wortsinn (371ff.)!
- 52 Theweleit, Männerphantasien, Bd. 1, 210f.
- 53 Vgl. Theweleit, Männerphantasien, Bd. 1, 243.
- 54 Vgl. auch Freud, Sigmund, *Allgemeines über den hysterischen Anfall*, in: *Hysterie und Angst*, 197-203, 200.
- 55 Vgl. die Funktion der Aggression im mystischen Diskurs, S. 162.
- 56 Vgl. S. 149f.
- 57 Kolbenheyer, *Bauhütte*, 514.
- 58 S. S. 162f
- 59 S. S. 162.
- 60 Vgl. Deleuze, Guattari, *Anti-Ödipus*, Bd. 1, 7ff. Vgl. Theweleit, Männerphantasien, Bd. 1, 217, 261, 264, 279f.
- 61 Vgl. Deleuze, Guattari, *Anti-Ödipus*, 20.
- 62 Vgl. S. 13ff.
- 63 Vgl. Derrida, *Grammatologie*, 23ff.
- 64 Das Bild des Schwertes in der Brust rückt Margarete einmal mehr an die Seite der Maria als Schmerzensmutter. Vgl. Sachs, Hannelore, Ernst Badstübner, Helga Neumann, *Erklärendes Wörterbuch zur Christlichen Kunst*, Leipzig, Berlin o.J., 309.
- 65 Vgl. Cooper, *Lexikon der traditionellen Symbole*, 171.
- 66 Kolbenheyer, *Das Gestirn des Paracelsus*, 306. Vgl. Abb. 18 und 19. Abb. 18 zeigt eine Darstellung der Apokalypse des Johannes aus der von Matthias Gerung illuminierten Ottheinrichs-Bibel (2. Viertel d. 15. Jhdts.): Gottvater mit dem visionären Feuerblick (vgl. S. 10ff., 59 dieser Untersuchung) und dem aus seinem Mund gehenden Schwert als göttliches Wort. Abb. 19: Ein Kupferstich von Friedrich Brentel aus dem Jahr 1609 stellt Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen als Leitfigur des Protestantismus dar, der Kurfürst als "miles christianus" hält das Kurschwert mit der Devise "V(erbum) D(omini) M(anet) I(n) AE(ternum)".
- 67 Vgl. Lurker, Manfred, *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*, München 1973, 281-284, 282.
- 68 Vgl. Lurker, *Wörterbuch bibl. Bilder*, 282f.
- 69 Kolbenheyer, Erwin Guido, *Über die Lehrbarkeit des Prosastils*, in: *Stimme*, 138-147, 142.
- 70 Vgl. Strauch, Margaretha Ebner u. Heinrich v. Nördlingen, XXXV; Pfister, *Hysterie und Mystik*, 471; Zoepf, *Die Mystikerin Margaretha Ebner*, 51.
- 71 Vgl. Pfister, *Hysterie und Mystik*, 472.
- 72 Vgl. Zoepf, *Die Mystikerin Margaritha Ebner*, 47.
- 73 Vgl. S. 165f.
- 74 S. S. 167.
- 75 Vgl. S. 98ff., 122ff., 145ff.
- 76 Meine Hervorhebung.
- 77 Vgl. S. 157.
- 78 Vgl. S. 166f.
- 79 Strauch, Margaretha Ebner u. Heinrich v. Nördlingen, LXXII.
- 80 Kolbenheyer, Erwin Guido, *Das dritte Reich des Paracelsus*, München 1925, 61.

VI Handke, "Die Wiederholung"

- 1 Arnold, Heinz Ludwig, Gespräch mit Peter Handke, Peter Handke, Text+Kritik, Nr. 24/24a, München, 4. Aufl., 1978, 22-44, 26.
- 2 Handke, Peter, Die Wiederholung, Frankfurt a. M. 1986, 289 (Zitate künftig im Text).
- 3 Vgl. Pseudo-Dionysius Areopagita, Himml. Hierarchie, III, §§ 2,3, 18ff.
- 4 Vgl. Pseudo-Dionysius Areopagita, Himml. Hierarchie, I, § 1, 1f.: "Aber jedes Hervortreten der vom Vater erregten Lichtausstrahlung, welche gütig verliehen zu uns dringt, führt uns auch hinwieder als eine in Eins gestaltende Kraft aufwärts und vereinfacht uns und wendet uns wieder zur Einheit des Vaters, der vereinigt, und zu seiner vergottenden Einfachheit zurück".
- 5 Vgl. dazu S. 14ff. Das Gleichnis vom verlorenen Sohn ist das zugrundeliegende Reflexionsmuster, das Handke mit dem heimkehrenden (Filip Kobal) und dem wirklich verlorenen Sohn (Gregor Kobal) doppelt zitiert.
- 6 Vgl. Bartmann, Christoph, Suche nach Zusammenhang: Handkes Werk als Prozeß, Wien 1984, 144.
- 7 "Der Evangelimann" überschreibt Benjamin Henrichs in der "Zeit" seine Rezension der "Wiederholung" (Vgl. Henrichs, Benjamin, Der Evangelimann. Glücksmärchen, Wanderpredigt, Lesefolter: "Die Wiederholung" - Peter Handkes neues Buch, Die Zeit, Nr. 41, 3. Oktober 1986, Zeit Literatur, 4f.). Da ist die Rede von Handkes "fatale[r] Neigung zu einem gravitatischen Landpfarrerdeutsch", von "Orgel- und Weihwasser-Prosa"; einer gelungenen Passage allerdings wird das Attribut "biblisch" verliehen. Auf den Vorwurf der Anmaßung religiösen Sendungsbewußtseins zielende Kritik ist bei den Interpreten Handkes keine Seltenheit: Vgl. Anz, Thomas, Der lächerliche Prophet: Peter Handkes Notizenband "Phantasien der Wiederholung", Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. Oktober 1983, 26; Michaelis, Rolf, Himmelwärts, Die Zeit, Nr. 33, 13. August 1982, 31; Görtz, Franz Josef, Wallfahrt eines Propheten: Peter Handkes "Die Lehre der Sainte-Victoire", Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16. Dezember 1980, 24; Lüdke, W. Martin, Der heilige Handke? Peter Handkes erzählende Poetik: "Die Lehre der Sainte-Victoire", Frankfurter Rundschau, 25. Oktober 1980, IV; Jenny, Urs, Ein Messias der Natur, Der Spiegel, Nr. 41, 8. Oktober 1979, 247-249; Reich-Ranicki, Marcel, Peter Handke und der liebe Gott, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17. November 1979, Bilder und Zeiten. Die Reihe könnte fortgesetzt werden.
- 8 Handke, Peter, Der kurze Brief zum langen Abschied, Frankfurt a. M. 1972, 165.
- 9 Vgl. Geier, Manfred, Die Schrift und die Tradition: Studien zur Intertextualität, München 1985, 13.
- 10 Handke, Peter, Phantasien der Wiederholung, Frankfurt a. M. 1983, 73.
- 11 Vgl. Meister Eckharts Predigt "Beati pauperes spiritu", DW 2, 478ff., zu Matth. 5,3.
- 12 Vgl. Matth. 19, 13-15; Mark. 10, 13-16; Luk. 18, 15-17.

- 13 Vgl. Handke, Phantasien der Wiederholung, 42: "'Kindschafts-Gefühl', das ist, nach Rudolf Otto, Religiosität".
- 14 Schon "Der Chinese des Schmerzes" (1983) ist eine Erlösungsgeschichte, in der es um die Überwindung von Schuld geht. Vgl. Lüdke, W. Martin, "Am Ursprung liegt das Ziel": Über die Echternacher Springprozession, das Glück, die Moderne, Handke und Heraklit, in: Die Arbeit am Glück: Peter Handke, hrsg. von Gerhard Melzer und Jale Tükel, Königstein/Ts. 1985, 82-96, 90.
- 15 Vgl. etwa Scholem, Die jüdische Mystik, 270-274, 286f., passim.
- 16 Vgl. etwa Handke, Peter, Langsame Heimkehr, Erzählung, Frankfurt a. M. 1979, 195.
- 17 Vgl. Handke, Die Lehre der Sainte-Victoire, 83. Vgl. Graf, Volker, "Verwandlung und Bergung der Dinge in Gefahr": Peter Handkes Kunstutopie, in: Peter Handke, hrsg. von Raimund Fellingner, Frankfurt a. M. 1985, 276-314, 305.
- 18 Vgl. Handke, Peter, Der Chinese des Schmerzes, Frankfurt a. M. 1983, 192f.; vgl. Hamm, Peter, Die (wieder) einleuchtende Welt: Peter Handkes Buch "Der Chinese des Schmerzes", in: Die Arbeit am Glück, hrsg. von Melzer/Tükel, 102-110, 107.
- 19 Vgl. Handke, Chinese des Schmerzes, 240.
- 20 Handke, Phantasien der Wiederholung, 24.
- 21 Die "Phantasien der Wiederholung" belegen, daß sich Handkes Begriff des "Heiligen" an Rudolf Otto, Das Heilige (1917) (vgl. S. 48ff. dieser Untersuchung) anlehnt. Ottos Religionsbegriff ist ein mystisch geprägter. Vgl. Phantasien der Wiederholung, 38, 42.
- 22 Handke, Phantasien der Wiederholung, 29.
- 23 Handke, Phantasien der Wiederholung, 97.
- 24 Vgl. S. 176.
- 25 Der Seesack, den Filip Kobal auf seiner Reise bei sich hat (11) und auf den immer wieder die Aufmerksamkeit gelenkt wird (91, 116, 122, 238, 329, passim), verbindet das Subjekt der "Wiederholung" mit dem verschollenen Bruder in den "Hornissen", dem "Mann mit dem Seesack", und mithin auch mit dem Bruder Filip Kobals. Vgl. Handke, Peter, Die Hornissen, Frankfurt a. M. 1977, 104.
- 26 Handke, Peter, Die Geschichte des Bleistifts, Frankfurt a. M. 1985, 263.
- 27 Vgl. Ritter, Joachim, Landschaft: Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, in: ders., Subjektivität: Sechs Aufsätze, Frankfurt a. M. 1974, 141-163, 172-190, 150, 159.
- 28 Vgl. Handke, Geschichte des Bleistifts, 313.
- 29 Vgl. S. 13ff.
- 30 Vgl. Beierwaltes, Negati Affirmatio: Welt als Metapher.

- 31 Handke, *Geschichte des Bleistifts*, 232.
- 32 Handke, Peter, *Das Gewicht der Welt: Ein Journal* (November 1975-März 1977), Salzburg 1977, 115f.
- 33 Vgl. Dinter, Ellen, *Gefundene und erfundene Heimat: Zu Peter Handkes zyklischer Dichtung "Langsame Heimkehr" 1979-1981*, Köln 1986, 101.
- 34 Vgl. Stifter, Adalbert, Vorrede zu "Bunte Steine", in: *Gesammelte Werke in vierzehn Bänden*, hrsg. von Konrad Steffen, Basel und Stuttgart 1962ff., Bd. 4, 1963, 7-15, 8.
- 35 Vgl. Stifter, Vorrede, 9f.
- 36 Vgl. S. 21.
- 37 Spinoza ist der von Handke in der "Lehre der Sainte-Victoire" beschworene Philosoph. Vgl. Handke, *Lehre der Sainte-Victoire*, 51.
- 38 Das Motiv des Obstbaus stellt auch eine Verbindung zu Stifters Erzählung "Kalkstein" in "Bunte Steine" her, die in der "Wiederholung" in mehrfacher Hinsicht durchscheint. Der Obstgarten des Pfarrers von Schauendorf sowie die Obstbäume im Elternhaus des Pfarrers im Kar stehen für den paradiesischen Zustand der Geborgenheit und des Beheimatetseins, der in der "Wiederholung" fast gewaltsam wiederhergestellt werden soll.
- 39 Auch das "Mangelgebiet" des Karsts (293) schließt an die unwirtliche Gegend des Kars in Stifters "Kalkstein" an - eine Reverenz Handkes an den Pfarrer im Kar, mit dem Filip Kobal verschiedene Gemeinsamkeiten hat: die Neigung zur Betrachtung der Dinge, die Liebe zu Kindern, die Ungeschicklichkeit bei körperlicher Arbeit und vor allem die Schwierigkeiten mit der Schrift (vgl. S. 192f.).
- 40 Vgl. Handke, *Geschichte des Bleistifts*, 344.
- 41 Z.B. Handke, *Lehre der Sainte-Victoire*, 12; ders., *Phantasien der Wiederholung*, 13: "Inbild und Andacht sind das gleiche". Vgl. Bartmann, *Suche nach Zusammenhang*, 195f.
- 42 Bartmann, *Suche nach Zusammenhang*, 157.
- 43 Handke, *Chinese des Schmerzes*, 179.
- 44 Vgl. Laemmle, Peter, *Gelassenheit zu den Dingen: Peter Handke auf den Spuren Martin Heideggers*, Merkur, 35 (1981), 426-428, 427.
- 45 Vgl. S. 181.
- 46 Vgl. Beierwaltes, *Negati Affirmatio: Welt als Metapher*, 241, 249.
- 47 Handke notiert in der "Geschichte des Bleistifts", 275, Wittgensteins Satz aus dem "Tractatus": "Das Unausprechliche: 'Es zeigt sich' (Wittgenstein)"; S. 31 dieser Untersuchung.
- 48 Vgl. Beierwaltes, *Negati Affirmatio: Welt als Metapher*, 250f.
- 49 Vgl. Beierwaltes, *Negati Affirmatio: Welt als Metapher*, 263f.
- 50 Hamann, Johann Georg, *Aesthetica in nuce*, in: *Sokratische Denkwürdigkeiten. Aesthetica in nuce*, mit einem Kommentar hrsg. von Sven Aage Jørgensen, Stuttgart 1983, 75-147, 83.
- 51 Handke, Peter, *Die Hornissen*, Frankfurt a. M. 1977, 274.
- 52 Vgl. S. 185.
- 53 Vgl. S. 178.
- 54 Vgl. S. 13ff.
- 55 Vgl. Beierwaltes, *Negati Affirmatio: Welt als Metapher*, 250.
- 56 Vgl. Handke, *Phantasien der Wiederholung*, 40.
- 57 Vgl. S. 12.
- 58 Handke, *Phantasien der Wiederholung*, 28 (Hervorhebung von mir).
- 59 "Verwandlung und Bergung der Dinge in Gefahr" ist schließlich auch poetologisches Telos in Handkes "Lehre der Sainte-Victoire", 84.
- 60 Vgl. S. 170.
- 61 "Wiederholen" ist im Slowenischen gleichbedeutend mit "erneuern". Vgl. Handke, Peter, *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen: Ein Gespräch*, geführt von Herbert Gamper, Zürich 1987, 112.
- 62 Handke, *Geschichte des Bleistifts*, 177.
- 63 Vgl. Handke, *Lehre der Sainte-Victoire*, 9, 89.
- 64 Handke, *Geschichte des Bleistifts*, 226.
- 65 Vgl. Handke, *Lehre der Sainte-Victoire*, 95.
- 66 "Und was erzählte ich der Mutter? Meine Wünsche" (87f.).
- 67 Handke, *Lehre der Sainte-Victoire*, 17. Ritter, *Landschaft*, 147f.: "Himmel ist in der Tradition der philosophischen Theorie immer die Sichtbarkeit des Kosmos als 'Weltordnung' und seine scheinende Gegenwart."
- 68 Vgl. Handke, *Geschichte des Bleistifts*, 347.
- 69 Vgl. Miers, Horst E., *Lexikon des Geheimwissens*, Freiburg 1970, 75.
- 70 Auch Stifters Pfarrer im Kar hat Schwierigkeiten mit der Schrift: "Der Bruder war viel geschickter als ich, er konnte sich die Buchstaben merken, er konnte sie zu Sil-

- ben verbinden, er konnte deutlich und in Absätzen lesen, ihm kam in der Rechnung immer die rechte Zahl, und seine Buchstaben standen in der Schrift gleich und auf der nämlichen Linie. Bei mir war das anders. Die Buchstabennamen wollten mir nicht einfallen, dann konnte ich die Silbe nicht sagen, die sie mir vorstellten, und beim Lesen waren die großen Wörter sehr schwer, und es war eine Pein, wenn sehr lange kein Beistrich erschien... Bei dem Schreiben hielt ich die Feder sehr genau, sah fest auf die Linie, fuhr gleichmäßig auf und nieder, und doch standen die Buchstaben nicht gleich, sie senkten sich unter die Linie, sie sahen nach verschiedenen Richtungen, und die Feder konnte keinen Haarstrich machen." Stifter, Kalkstein, Gesammelte Werke, 4. Bd., 60-133, 102. Wie Handkes Helden (vgl. etwa "Wiederholung", 61f.; Handke, Peter, Kindergeschichte, Frankfurt a. M. 1981, 21) ist auch Stifters Pfarrer einer derjenigen, die in Gesellschaft nicht zu reden wissen. Vgl. Stifter, Kalkstein, 62.
- 71 Vgl. Handke, Lehre der Sainte-Victoire, 19.
- 72 Auch Hamann, dessen Texte auf der Tiefe des Wortsinns insistieren und eine inspierte Lektüre verlangen, galt als der "schwersprechendste Mann"; er litt unter seiner "stotternde[n] Zunge und Hand". Vgl. Geier, Die Schrift und die Tradition, 57.
- 73 Handke, Lehre der Sainte-Victoire, 119 (Hervorhebung im Text).
- 74 Vgl. Handke, Lehre der Sainte-Victoire, 127.
- 75 Vgl. Handke, Chinese des Schmerzes, 122ff.
- 76 Handke, Chinese des Schmerzes, 126; vgl. Joh. 10,9.
- 77 Handke, Chinese des Schmerzes, 127.
- 78 Vgl. Handke, Chinese des Schmerzes, 242.
- 79 Vgl. auch Pfeiffer, Joachim, "Ich zittere vor Begierde nach dem Zusammenhange": Einheitsphantasien in Peter Handkes "Die Lehre der Sainte-Victoire", in: Phantasie und Deutung: Psychologisches Verstehen von Literatur und Film, Frederick Wyatt zum 75. Geburtstag, hrsg. von Wolfram Mauser, Ursula Renner, Walter Schönau, Würzburg 1986, 266-276, 276. Die ichkonstitutive Funktion des Schreibens bei Handke sieht Pfeiffer in der Entstehung eines kohärenten Selbstbildes in der schreibenden und phantasierenden Erinnerung im Unterschied zu der hier vertretenen Auffassung von der materialen Autorität der Schrift, die ein sofort wieder in seine Negation umschlagendes Ich "konstituiert".
- 80 "Der Bleistift wurde zum Haselstock." Handke, Geschichte des Bleistifts, 356.
- 81 Henrichs, Der Evangelimann, 4.
- 82 Vgl. Hansen, Olaf, Die Muse Atropos: Überlegungen zu Peter Handke als schwierigem Erzähler, in: Peter Handke, hrsg. von R. Fellinger, 196-226, 215.
- 83 Laemmle, Gelassenheit, 427.
- 84 Vgl. auch das den "Wahlverwandtschaften" entnommene Motto zu Handkes Erzählung "Die linkshändige Frau" (Frankfurt a. M. 1981, 133).
- 85 Handke, Gewicht der Welt, 85; vgl. ebd., 112. Zu den "Wahlverwandtschaften" grundlegend, gerade auch für das Folgende, Wiethölter, Waltraud, Legenden: Zur Mythologie von Goethes "Wahlverwandtschaften", Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 56, 1 (1982), 1-64.
- 86 Vgl. Scholem, Jüdische Mystik, 15.
- 87 Vgl. Scholem, Jüdische Mystik, 15.
- 88 Außer dem Motto aus dem Sohar schickt Handke der "Wiederholung" einen Satz Epicharms, des griechischen Dramatikers aus dem 6. Jahrhundert v. Chr., sowie ein Zitat Columellas voraus, der im 1. Jahrhundert n. Chr. eine u.a. Baumzucht und Gartenbau behandelnde Schrift "De re rustica" verfaßte.
- 89 Hamann, Aesthetica in nuce, 77.
- 90 "Ich hab manchmal so eine Zwangsvorstellung fast gehabt mit jedem Buchstaben, daß der ganz riesig auf einer Filmleinwand steht zugleich... Es war richtig monumental, es war wie so ein Bibelfilm." Handke, Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, 63.
- 91 Vgl. S. 190.
- 92 Vgl. Miers, Lexikon des Geheimwissens, 126. Siehe Abb. 23.
- 93 Vgl. Abb. 22, die eine Fußbodenintarsia aus dem Sienser Dom mit Hermes Trismegistos als Merkur und Zeitgenossen Moses' zeigt. Er übergibt Moses ein Buch, in dem zu lesen steht: 'O, empfängt die Weisheit [eigtl. Buchstaben, Schriften!] und die Gesetze Ägyptens'. Seine linke Hand ruht auf einer Inschrift folgenden Wortlauts: 'Gott, der All-Schöpfer, schuf mit sich einen sichtbaren Gott und er schuf diesen als den Ersten und Einzigen; an ihm hatte er sein Gefallen und liebte ihn sehr als seinen eigenen Sohn, der 'das heilige Wort' genannt wird' [meine Übersetzungen]. Auch der biblische Gott ist seit den Tafeln von Sinai ein schreibender Gott! Vgl. Blumenberg, Lesbarkeit der Welt, 31.
- 94 Vgl. Derrida, Grammatologie, 120.
- 95 S. S. 8ff., 14f.
- 96 Vgl. dazu die sowohl auf Gregor als auch auf Filip Kobal bezogenen Christus-Konfigurationen. S. 179ff.
- 97 Vgl. S. 174.
- 98 Vgl. S. 179ff.
- 99 "Das Buch ist für mich immer noch die Verkörperung der Sonne...". Handke, Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, 42. Vgl. ebd., 44f.
- 100 Vgl. S. 23 dieser Arbeit.
- 101 Filip Kobals mystische "Hochzeit" findet denn auch unter "Karstsonne" (Erde/Feuer) und "Meerwind" (Wasser/Luft) statt (312).

- 102 Vgl. S. 189ff.
- 103 Vgl. Miers, Lexikon des Geheimwissens, 294.
- 104 Vgl. Miers, Lexikon des Geheimwissens, 448.
- 105 Vgl. Dornseiff, Franz, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, Leipzig, Berlin, 2. Aufl., 1925, 11ff.
- 106 *Das Lesen der Zahlen*, das hier nur ansatzweise vorgeführt werden kann, ergäbe mit Sicherheit ein Netz neuer Bezüge und Verweisungen.
- 107 Vgl. S. 180.
- 108 Vgl. Peter Handke, hrsg. v. R. Fellinger, 389.
- 109 Vgl. Kierkegaard, Sören, *Die Wiederholung. Drei erbauliche Reden 1843*, Gütersloh 1980, VII.
- 110 Vgl. Kierkegaard, *Wiederholung*, 3.
- 111 Vgl. Kierkegaard, *Wiederholung*, 21.
- 112 Man erinnert sich an den von Handke beschriebenen Versuch, eine in der Kindheit mit dem Vater unternommene Wanderung zu wiederholen, der gleichfalls mißlingt. S. S. 189f.
- 113 Vgl. Kierkegaard, *Wiederholung*, 59.
- 114 Vgl. Kierkegaard, *Wiederholung*, 82, 89.
- 115 Kierkegaard, *Wiederholung*, 89f.
- 116 Vgl. Guarda, Victor, *Die Wiederholung: Analysen zur Grundstruktur menschlicher Existenz im Verständnis Sören Kierkegaards*, Königstein/Ts. 1980, 53, 100.
- 117 Vgl. Handke, *Geschichte des Bleistifts*, 50, 59, 95, 97, 99, 112.
- 118 Handke, *Phantasien der Wiederholung*, 24.
- 119 Vgl. Handke, *Phantasien der Wiederholung*, 75.
- 120 "Aber grad diese leicht veränderte Form, das ist eigentlich das Kunstwerk: das Wiederholen in einer leicht veränderten, in der Regel ja nur ganz wenig veränderten Form." Handke, *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, 190.
- 121 S. 328 der "Wiederholung" schildert eine kosmische Vision: "Die Sterne waren so zahlreich, deutlich sogar die Spiralnebel, daß die einzelnen Bilder ineinander übergingen und insgesamt eine die Erde überspannende Weltall-Stadt vorstellten. Die Milchstraße erschien als deren Hauptverkehrsader, und die Sterne an der Peripherie säumten die Landebahn des zugehörigen Flughafens; die ganze Stadt bereit zum

- Empfang. Ich dachte an jenen Berg auf dem Mars, fast doppelt so hoch wie der Mount Everest, mit den Ausläufern der Himmelssiedlung an seinen Hängen."
- 122 Handke, *Phantasien der Wiederholung*, 42.
- 123 Vgl. Handke, *Langsame Heimkehr*, 9.
- 124 Vgl. S. 24ff.
- 125 Vgl. S. 185ff.
- 126 Zit. n. Bartmann, *Suche nach Zusammenhang*, 48. Bartmann verweist auf H. Vincens Überlegung, daß wohl Meister Eckhart in deutscher Sprache als erster zwischen innerer und äußerer Welt unterschieden habe. Vgl. ebd., 75.
- 127 Vgl. Handke, *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, 96.
- 128 Vgl. S. 13ff.
- 129 Handke, *Geschichte des Bleistifts*, 155.
- 130 Vgl. Handke, *Geschichte des Bleistifts*, 352.
- 131 Vgl. auch Handke, *Geschichte des Bleistifts*, 69: "überwältigter Überwältiger".
- 132 Handke, Peter, *Die Stunde der wahren Empfindung*, Frankfurt a. M. 1978, 153.
- 133 Handke, *Langsame Heimkehr*, 110; ders., *Lehre der Sainte-Victoire*, 36; ders., *Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht*, Frankfurt a. M. 1981, 104.
- 134 Handke, *Geschichte des Bleistifts*, 125.
- 135 Handke, *Phantasien der Wiederholung*, 15.
- 136 Handke, *Phantasien der Wiederholung*, 65.
- 137 Vgl. Handke, *Phantasien der Wiederholung*, 90.
- 138 Vgl. Handke, *Phantasien der Wiederholung*, 30. Vgl. Handke, *Geschichte des Bleistifts*, 29: "Selbstlos beschreiben".
- 139 Vgl. Handke, *Geschichte des Bleistifts*, 321.
- 140 Das freie Phantasieren hat nicht nur, wie Pfeiffer behauptet (Pfeiffer, *Begierde nach dem Zusammenhang*, 273), ichkonstitutive, sondern im selben Moment ichauflösende Funktion. Der Vorwurf der Unentschlossenheit zwischen Destruktion und Ikonisierung des Ichs in Handkes Epiphanien (vgl. Durzak, Manfred, Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur: Narziß auf Abwegen, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1982, 149) verkennt die mystische Grundstruktur und ihre Dynamik zwischen Negation und Position.
- 141 Vgl. Handke, *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, 64.

- 142 Jones, Calvin N., Learning to See, to Experience, to Write: Peter Handke's "Die Lehre der Sainte-Victoire" as Narrative, *The Germanic Review*, 59 (1984), 149-155, 154.
- 143 Schreiben sei, so Handke im Gespräch mit H. Gamper, für einen Schriftsteller mit dem Leben identisch. Vgl. Handke, *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, 27.
- 144 Vgl. vom Hofe, Gerhard, Peter Pfaff, *Das Elend des Polyphem: Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß*, Königstein/Ts. 1980, 26.
- 145 Vgl. Handke, Peter, *Gedicht an die Dauer*, Frankfurt a. M. 1986.

VII Schlußüberlegung

- 1 Vgl. Platon, *Symposion*, 211a - 212a.
- 2 Vgl. Platon, *Symposion*, 212b.
- 3 Vgl. Platon, *Symposion*, 206b - 206e.
- 4 Vgl. Gigon, Olof, *Einleitung*, in: Aristoteles, *Poetik*, Übersetzung, *Einleitung und Anmerkungen von Olof Gigon*, Stuttgart 1978, 3-22, 3.
- 5 Vgl. Brinkmann, Richard, *Zum Verhältnis und zur "Logik" literarischer und religiöser Sprache*, in: *Christlicher Glaube in moderner Gesellschaft, Enzyklopädische Bibliothek in 30 Teilbänden*, hrsg. von Franz Böckle u.a., Teilbd. 2, Freiburg, Basel, Wien 1981, 106-122, 116.
- 6 Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Nr. 904, 493.
- 7 Vgl. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Nr. 905, 493.
- 8 Vgl. dazu Brinkmann, Richard, *Dichtung als Vollzug: Anlässlich der "Hymnen an die Nacht" des Novalis*, in: *Anspruch der Wirklichkeit und christlicher Glaube: Probleme und Wege theologischer Ethik heute*, hrsg. von Helmut Weber und Dietmar Mieth, Düsseldorf 1980, 331-352.
- 9 Vgl. Hoffmann, Paul, *Symbolismus*, München 1987, 7ff.
- 10 Vgl. dazu etwa Hoffmann, *Symbolismus*, 69, zu Baudelaire.
- 11 Bremond, Henri, *Die reine Poesie: Rede des Abbé Henri Bremond, Mitglieds der französischen Akademie*, in der öffentlichen Sitzung der fünf Akademien vom 24. Oktober 1925, in: *ders., Mystik und Poesie*, Freiburg i. B. 1929, 12-24, 12.
- 12 Bremond, *Die reine Poesie*, 14.
- 13 Bremond, *Mystik und Poesie*, 25.
- 14 Bremond, *Mystik und Poesie*, 26.
- 15 Bremond, *Mystik und Poesie*, 109.
- 16 Bremond, *Mystik und Poesie*, 212.
- 17 Bremond, *Mystik und Poesie*, 108; vgl. ebd., 212.
- 18 Vgl. Bremond, *Mystik und Poesie*, 109, 212.
- 19 Vgl. Haas, *Sermo mysticus*, 67.
- 20 Benz, *Vision*, 652.

- 21 Vgl. Bindschedler, Maria, *Dichtung und Mystik*, in: *Mystik und Wissenschaftlichkeit*, hrsg. von André Mercier, Bern und Frankfurt a. M. 1972, 63-80, 63.
- 22 Schwietering, Julius, *Die deutsche Dichtung des Mittelalters*, Darmstadt 1957 (unveränderter Nachdruck der 1. Aufl. 1932), 304.
- 23 Mohr, Wolfgang, *Darbietungsformen der Mystik bei Mechthild von Magdeburg, in: Märchen, Mythos, Dichtung: Festschrift zum 90. Geburtstag Friedrich von der Leyens am 19. August 1963*, hrsg. von Hugo Kuhn und Kurt Schier, München 1963, 375-399, 393.
- 24 Vgl. Haas, *Sermo mysticus*, 79, 87.
- 25 Vgl. Gihoul, *Poésie et mystique*, *Revue d'esthétique*, 9 (1956), 117-154, 118f.
- 26 Vgl. Bindschedler, *Dichtung und Mystik*, 63.
- 27 Vgl. Gihoul, *Poésie et mystique*, 120.
- 28 Vgl. Gihoul, *Poésie et mystique*, 122; Bindschedler, *Dichtung und Mystik*, 63; Haas, *Was ist Mystik?* 331.
- 29 Vgl. Gihoul, *Poésie et mystique*, 122f.; Haas, *Sermo mysticus*, 99.
- 30 Gihoul, *Poésie et mystique*, 124.
- 31 Vgl. Bremond, *Mystik und Poesie*, 213f.
- 32 Vgl. Gihoul, *Poésie et mystique*, 132; Kurz, Paul Konrad, *Die andere Erfahrung: Mystische Spuren in der zeitgenössischen Literatur*, in: *Mystik ohne Gott? Tendenzen des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Wolfgang Böhme, Karlsruhe 1982, 59-71, 65.
- 33 Vgl. Bindschedler, *Dichtung und Mystik*, 75.
- 34 Zit. n. Haas, *Nim din selbes war*, 66.
- 35 Vgl. Gihoul, *Poésie et mystique*, 130.
- 36 Vgl. Gihoul, *Poésie et mystique*, 130f.
- 37 "Mystik ist nur in ihrer ästhetischen Erscheinung der Dichtung verschwistert. Die mystischen Autoren wollen etwas ('Etwas') mitteilen." Steer, Georg, 5. Tag: *Sprache und Formen der Mystik. Einführung*, in: *Abendländische Mystik im Mittelalter*, hrsg. v. K. Ruh, 478-480, 479.
- 38 Vgl. Gihoul, *Poésie et mystique*, 125f.
- 39 S. S. 20.
- 40 Meister Eckhart, *Pf.*, 181, 19f.

- 41 S. S. 20, bes. Anm. 94.
- 42 Vgl. Haug, *Theorie des mystischen Sprechens*, 495.
- 43 Vgl. Gihoul, *Poésie et mystique*, 126.
- 44 Vgl. Mieth, Dietmar, *Der schauende Mensch: Ein Vergleich mystischer Erfahrung im Mittelalter und heute*, in: *Mystik ohne Gott?* hrsg. v. W. Böhme, 71-85, 83f.; Sudbrack, Josef, *Mystik-Paramystik-Pseudomystik: Problem und Fragen der Mystikforschung*, in: *Kartäusermystik und -mystiker: Dritter internationaler Kongreß über die Kartäusergeschichte und -spiritualität*, Bd. 2, Salzburg 1981, 1-19, 8.
- 45 Küper, Barbara, *Diskussionsbericht zum 5. Tag*, in: *Abendländische Mystik im Mittelalter*, hrsg. v. K. Ruh, 527-536, 532; vgl. ebd. 533f.
- 46 Vgl. Küper, *Diskussionsbericht*, 533.
- 47 Vgl. Sudbrack, *Mystik-Paramystik-Pseudomystik*, 17.
- 48 Sudbrack, *Mystik-Paramystik-Pseudomystik*, 17f.
- 49 Haas, *Sermo mysticus*, 30.
- 50 S. S. 209. Vgl. Bremond, *Mystik und Poesie*, 108, 212f.
- 51 Bremond, *Mystik und Poesie*, 213.
- 52 Vgl. auch Goethes *Unterordnung der Mystik unter die Poesie*. S. 208.
- 53 Sudbrack, *Mystik-Paramystik-Pseudomystik*, 10.
- 54 Sudbrack, *Mystik-Paramystik-Pseudomystik*, 15.
- 55 Sudbrack, *Mystik-Paramystik-Pseudomystik*, 17.
- 56 S. S. 2; vgl. Scholem, *Die jüdische Mystik*, 4.
- 57 Vgl. Haas, *Sermo mysticus*, 100.
- 58 Vgl. Bremond, *Mystik und Poesie*, 26; vgl. ebd., 106.
- 59 Vgl. Bremond, *Mystik und Poesie*, 124.
- 60 Bremond, *Mystik und Poesie*, 125.
- 61 Vgl. S. 7ff.
- 62 Vgl. Kurz, *Die andere Erfahrung*, 66.
- 63 Vgl. Bindschedler, *Dichtung und Mystik*, 75.

- 64 Unter "Paramystik" versteht Sudbrack die Umsetzung des innersten göttlichen Anstoßes in seelische und leibliche Voraussetzungen; "Pseudomystik" ist die Verwechslung der paramystischen Erscheinungen mit der "Mitte der Mystik", deren Kern im Nicht-Begreifen und Nicht-Festhalten liegt. Vgl. Sudbrack, *Mystik-Paramystik-Pseudomystik*, 5ff.
- 65 Haas, *Sermo mysticus*, 101.
- 66 Offenbarungen der Schwester Mechthild von Magdeburg, IV,13, 107. Vgl. Haas, *Sermo mysticus*, 96.
- 67 Offenbarungen der Schwester Mechthild von Magdeburg, I,20, 10.
- 68 Vgl. Bremond, *Mystik und Poesie*, 108.
- 69 Vgl. S. 13ff.
- 70 S. S. 20ff.
- 71 Vgl. Haas' Hinweis auf Mechthilds von Magdeburg Identifikation ihres eigenen Wortes mit dem göttlichen. Haas, *Sermo mysticus*, 100.
- 72 Kurz, *Die andere Erfahrung*, 64.
- 73 Walsler, Martin, *Wer ist ein Schriftsteller?* in: ders., *Wer ist ein Schriftsteller? Aufsätze und Reden*, Frankfurt a. M. 1979, 36-46, 39.
- 74 Vgl. etwa Bergfleth, Gerd, *Kritik der Emanzipation*, *Konkursbuch: Zeitschrift für Vernunftkritik*, 1 (1978), 13-35, 33f.: "Das Selbst, das sich so umwendet, erblickt eine neue Welt, das geheimnisvolle Lichtreich der inneren Nacht, das sein eigener Untergrund, sein Ursprung und seine fremde Heimat ist. Es erblickt, wenn es sich auf diese seine Tiefe zurückbeugt, genaugenommen zum erstenmal: sich selbst, und dies ist nun ein Selbstbezug, den kein Selbstbewußtsein je erreicht. Sich selbst findet es gerade dann, wenn es sich losläßt...". Bis in die Wortwahl gehen die mystischen Reminiszenzen.
- 75 Vgl. S. 9.
- 76 S. S. 67; Rilke, *Stunden-Buch*, 253.
- 77 S. S. 104; Rilke, *Malte*, 937.
- 78 S. S. 108; vgl. Musil, *Rilke-Feier*, 1235.
- 79 Vgl. Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1973, bes. 122ff.; dazu: Jauß, Hans Robert, *Negativität und ästhetische Erfahrung: Adornos ästhetische Theorie in der Retrospektive*, in: *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos: Konstruktion der Moderne*, hrsg. von Burkhardt Lindner und W. Martin Lüdke, Frankfurt a. M. 1980, 138-168, bes. Jauß' Gegenüberstellung von Adornos Konzept der Negativität und des poststrukturalistischen Ansatzes, 151ff.
- 80 Vgl. Blumenberg, *Lesbarkeit der Welt*, 273.

- 81 Vgl. auch Steinhagen, *Benjamins Begriff der Allegorie*, 677.
- 82 Vgl. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 161.
- 83 Vgl. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 153.
- 84 Vgl. Paulson, *Musil and the Ineffable*, 31ff.
- 85 Zons, Raimar Stefan, *Messias im Text: Ein Gedanke Walter Benjamins und ein Kommentar zu einem Gedicht Celans*, in: *Urszenen: Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, hrsg. von Friedrich A. Kittler und Horst Turk, Frankfurt 1977, 223-261, 235.
- 86 Vgl. S. 90ff., 98ff.
- 87 Vgl. S. 188, 194ff.
- 88 Vgl. S. 110ff.
- 89 Vgl. S. 150, 165.
- 90 Derrida, Jacques, *Gewalt und Metaphysik: Essay über das Denken Emmanuel Levinas'*, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, 121-235, 176.
- 91 Foucault, Michel, *Das Denken des Draußen*, in: ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1979, 130-156, 133.
- 92 Vgl. S. 222.
- 93 Foucault, *Das Denken des Draußen*, 134; vgl. ebd., 152f.
- 94 Zons, *Messias im Text*, 231.
- 95 Vgl. Bloom, *Kabbalah and Criticism*, 17 (meine Hervorhebung).
- 96 Vgl. Bloom, *Kabbalah and Criticism*, 47.
- 97 Vgl. Handelman, Susan, *Jacques Derrida and the Heretic Hermeneutic*, in: *Displacement: Derrida and After*, ed. by Mark Krupnick, Bloomington 1983, 93-129, 103, 110f.
- 98 Vgl. Bloom, *Kabbalah and Criticism*, 52.
- 99 Vgl. Bloom, *Kabbalah and Criticism*, 82f., 89.
- 100 Vgl. Handelman, *Derrida and the Heretic Hermeneutic*, 116.
- 101 Vgl. Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, 195, 197, 214.
- 102 Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, 216.

- 103 Vgl. Derrida, Jacques, Ellipse, in: ders., Die Schrift und die Differenz, 443-450, 450.
- 104 Vgl. auch Philosophien: Gespräche mit Michel Foucault, Kostas Axelos, Jacques Derrida, Vincent Descombes, André Glucksmann, Emmanuel Lévinas, Jean-François Lyotard, Jacques Rancière, Paul Ricoeur und Michel Serres, hrsg. von Peter Engelmann, Graz, Wien 1985, 54f.
- 105 Vgl. Derrida, Die différence, 10, 35. Vgl. ders., Grammatologie, 82, 124f., 133, 486.
- 106 Dieser Ausdruck muß bereits "durchgestrichen" werden, weil er ein Ursprungsdenken im Sinne eines punktuellen Schöpfungsaktes impliziert. Zu Derridas Begriff der "Durchstreichung" vgl. Grammatologie, 43, 107. "Durchgestrichen" werden im metaphysischen Denken verhaftete Ausdrücke nach vorgängiger Exponierung ihrer Notwendigkeit und ihres Stellenwertes im onto-theologischen Weltbild, indem sie uneigentlich, d.h. vor dem Hintergrund der Verabschiedung eben dieses Weltbildes gebraucht werden.
- 107 Vgl. Derrida, Grammatologie, 49ff.; ders., Die différence, 15ff.
- 108 Vgl. Derrida, Grammatologie, 105ff.
- 109 Vgl. auch Graevenitz, Gerhart von, Mythos: Zur Geschichte einer Denkgewohnheit, Stuttgart 1987, 113ff.
- 110 Lacan, Jacques, Dieu et la jouissance de la femme, in: Le séminaire de Jacques Lacan, texte établi par Jacques-Alain Miller, Livre 20: Encore, 1972-1973, Paris 1975, 61-71, 71.
- 111 S. dazu die Bemerkungen zum mystischen Objekt in der Einleitung, S. 2f. Kurz weist darauf hin, daß im Strukturalismus und im Poststrukturalismus die Literatur als ontologisch konzipierte reflexive Allegorie des Schreibens und Lesens definiert würde. Vgl. Kurz, Metapher, Allegorie, Symbol, 55.
- 112 Rilke, Rainer Maria, Die Sonette an Orpheus, Sämtliche Werke, Bd. 2, 727-773, 748.
- 113 Derrida, Ellipse, 444.
- 114 Derrida, Jacques, Edmond Jabès und die Frage nach dem Buch, in: ders., Die Schrift und die Differenz, 102-120, 103; vgl. auch Bäurle, Margret und Luzia Braun, "Ich bin heiser in der Kehle meiner Keuschheit": Über das Schreiben der Mystikerinnen, in: Frauen Literatur Geschichte: Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hrsg. von Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann, Stuttgart 1985, 1-15, 509-510, 9.
- 115 Barthes, Die Lust am Text, 25.

BIBLIOGRAPHIE

- Adamy, Bernhard, Rilke und das Mittelalter, Symposium, 30 (1976), 185-202.
- Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M. 1973.
- Albertsen, Elisabeth, Ratio und Mystik im Werk Robert Musils, München 1968.
- Angelus Silesius (Johannes Scheffler), Cherubinischer Wandersmann, kritische Ausgabe, hrsg. von Louise Gnädinger, Stuttgart 1984.
- Anz, Thomas, Der lächerliche Prophet: Peter Handkes Notizenband "Phantasien der Wiederholung", Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. Oktober 1983, 26.
- Arnim, Bettine von, Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, hrsg. und eingel. von Waldemar Oehlke, Frankfurt a.M. 1984.
- Arnold, Heinz Ludwig, Gespräch mit Peter Handke, Peter Handke, Text+Kritik, Nr. 24/24a, München, 4. Aufl., 1978, 22-44.
- Arntzen, Helmut, Musil-Kommentar zu dem Roman "Der Mann ohne Eigenschaften", München 1982.
- Augustinus, Aurelius, Confessiones-Bekenntnisse, lateinisch und deutsch, eingel., übers. und erl. von Joseph Bernhart, München 1955.
- Bäurle, Margret und Luzia Braun, "Ich bin heiser in der Kehle meiner Keuschheit": Über das Schreiben der Mystikerinnen, in: Frauen Literatur Geschichte: Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur

- Gegenwart, hrsg. von Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann, Stuttgart 1985, 1-15, 509-510.
- Barthes*, Roland, Die Lust am Text, Frankfurt a. M. 1984.
- Bartmann*, Christoph, Suche nach Zusammenhang: Handkes Werk als Prozeß, Wien 1984.
- Bataille*, Georges, Der heilige Eros, Neuwied, Berlin 1963.
- Becher*, Hubert, Die Religiosität und 'Mystik' Rainer Maria Rilkes, Zeitschrift für Ascese und Mystik, 19 (1944), 95-107.
- Beierwaltes*, Werner, Erleuchtung, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter, Bd. 2, Darmstadt 1972, 712-717.
- Beierwaltes*, Werner, Negati Affirmatio: Welt als Metapher. Zur Grundlegung einer mittelalterlichen Ästhetik durch Johannes Scotus Eriugena, Philosophisches Jahrbuch, 83 (1976), 237-265.
- Benjamin*, Walter, Ursprung des deutschen Trauerspiels, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1978.
- Benz*, Ernst, Die Vision: Erfahrungsformen und Bilderwelt, Stuttgart 1969.
- Berger*, Kurt, Die Ausdrücke der Unio mystica im Mittelhochdeutschen, Berlin 1935.
- Bergfleh*, Gerd, Kritik der Emanzipation, Konkursbuch: Zeitschrift für Vernunftkritik, 1 (1978), 13-35.
- Berghahn*, Wilfried, Robert Musil, mit Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten dargestellt, Reinbek 1973.
- Bergmann*, Hugo, Martin Buber und die Mystik, in: Martin Buber, hrsg. von Paul Arthur Schilpp und Maurice Friedman, Stuttgart 1963, 265-274.

- Bindschedler*, Maria, Dichtung und Mystik, in: Mystik und Wissenschaftlichkeit, hrsg. von André Mercier, Bern und Frankfurt a. M. 1972, 63-80.
- Bloch*, Ernst, Geist der Utopie, Gesamtausgabe, Bd. 16, Frankfurt a. M. 1971 (Faksimile der Ausgabe von 1918).
- Bloom*, Harold, Kabbalah and Criticism, New York 1975.
- Blumenberg*, Hans, Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt a. M. 1981.
- Bohr*, Niels, Atomphysik und menschliche Erkenntnis, Braunschweig 1958.
- Bollnow*, Otto Friedrich, Rilke, Stuttgart, 2. Aufl., 1965.
- Bouyer*, Louis, "Mystisch": Zur Geschichte eines Wortes, in: Das Mysterium und die Mystik: Beiträge zu einer Theologie der christlichen Gotteserfahrung, hrsg. und eingel. von Josef Sudbrack, Würzburg 1974, 57-75.
- Bremond*, Henri, Mystik und Poesie, Freiburg i. B. 1929.
- Brethauer*, Karl, Die Sprache Meister Eckharts im "Buch der göttlichen Tröstung", Diss. Göttingen 1931.
- Brinkmann*, Hennig, Mittelalterliche Hermeneutik, Tübingen 1980.
- Brinkmann*, Richard, Dichtung als Vollzug: Anlässlich der "Hymnen an die Nacht" des Novalis, in: Anspruch der Wirklichkeit und christlicher Glaube: Probleme und Wege theologischer Ethik heute, hrsg. von Helmut Weber und Dietmar Mieth, Düsseldorf 1980, 331-352.
- Brinkmann*, Richard, Zum Verhältnis und zur "Logik" literarischer und religiöser Sprache, in: Christlicher Glaube in moderner Gesellschaft, Enzyklopädische Bibliothek in 30 Teilbänden, hrsg. von Franz Böckle u.a., Teilbd. 2, Freiburg, Basel, Wien 1981, 106-122.

- Capra*, Fritjof, *Der kosmische Reigen: Physik und östliche Mystik - ein zeitgemäßes Weltbild*, Bern, München, Wien, 6. Aufl., 1983.
- Celan*, Paul, *Mohn und Gedächtnis, Gedichte*, Frankfurt a. M., 3. Aufl., 1980.
- Cooper*, J. C., *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*, Wiesbaden 1986.
- Corino*, Karl, *Ödipus oder Orest: Robert Musil und die Psychoanalyse*, in: *Vom "Törleß" zum "Mann ohne Eigenschaften"*: Grazer Musil-Symposium 1972, hrsg. von Uwe Bauer und Dietmar Goltschnigg, München, Salzburg 1973, 123-235.
- Degenhardt*, Ingeborg, *Studien zum Wandel des Eckhartbildes*, Leiden 1967.
- Dehn*, Fritz, *Rainer Maria Rilke: Der positive und der negative Mystiker*, *Die Furche*, 16 (1930), 66-79, 166-175.
- Dehnhardt*, Ernst, *Die Metaphorik der Mystiker M. Eckhart und Tauler in den Schriften des Rulman Merswin*, Diss. Marburg 1940.
- Deleuze*, Gilles und *Guattari*, Félix, *Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1974.
- Derrida*, Jacques, *La double séance*, in: ders., *La dissémination*, Paris 1972, 199-318.
- Derrida*, Jacques, *Die différance*, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1976, 6-37.
- Derrida*, Jacques, *Die Schrift und die Differenz*, übers. von Rudolphe Gasché, Frankfurt a. M. 1976.

- Derrida*, Jacques, *Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a. M. 1983.
- Dilthey*, Wilhelm, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Stuttgart, 2. Aufl., 1958.
- Dingermann*, F., *Hand*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner, 4. Bd., Freiburg, 2. Aufl., 1960, 1342.
- Dinter*, Ellen, *Gefundene und erfundene Heimat: Zu Peter Handkes zyklischer Dichtung "Langsame Heimkehr" 1979-1981*, Köln 1986.
- Dinzelbacher*, Peter, *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*, Stuttgart 1981.
- Dornseiff*, Franz, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, Leipzig, Berlin, 2. Aufl., 1925.
- Durzak*, Manfred, *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur: Narziß auf Abwegen*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1982.
- Ehrenberg*, Hans, *Rilkes Mystik, Die christliche Welt*, 36 (1922), 601-603.
- Eisele*, Ulf, *Ulrichs Mutter ist doch ein Tintenfaß: Zur Literaturproblematik in Musils "Mann ohne Eigenschaften"*, in: Robert Musil, hrsg. von Renate von Heydebrand, Darmstadt 1982, 160-203.
- Ekstatische Konfessionen*, gesammelt von Martin Buber, Jena 1909.
- Fahrner*, Rudolf, *Wortsinn und Wortschöpfung bei Meister Eckhart*, Marburg 1929.

- Faust*, August, Der dichterische Ausdruck mystischer Religiosität bei Rainer Maria Rilke, *Logos*, 11 (1922), 224-255.
- Ficus*, André und Martin *Walser*, Heimatlob: Ein Bodensee-Buch, Frankfurt a. M. 1982.
- Fischer*, Friedhelm W., Geheimlehren und moderne Kunst: Zur hermetischen Kunstauffassung von Baudelaire bis Malewitsch, in: *Fin de siècle: Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hrsg. von Roger Bauer u. a., Frankfurt a. M. 1977, 344-377.
- Fischer*, Friedhelm W., Zur Symbolik des Spirituellen und der Transzendenz in der modernen Malerei, in: *Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde: Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Wieland Schmied, Berlin, Stuttgart 1980, 44-58.
- Foucault*, Michel, Das Denken des Draußen, in: ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1979, 130-156.
- Frank*, Manfred, Erkenntniskritische, ästhetische und mythologische Aspekte der "Eigenschaftslosigkeit" in Musils Roman, *Revue de Théologie et de Philosophie*, 113 (1981), 241-257.
- Frank*, Manfred, Was ist Neostukturalismus? Frankfurt a. M. 1984.
- Frank*, Simon, Die Mystik von Rainer Maria Rilke, *Neophilologus*, 20 (1934/35), 97-113.
- Freud*, Sigmund, *Hysterie und Angst*, Studienausgabe, hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Bd. 6, Frankfurt a. M. 1971.
- Freud*, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur*, Studienausgabe, hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Bd. 9, Frankfurt a. M. 1974.
- Fues*, Wolfram Malte, *Unio in quantum spes: Meister Eckhart bei Ernst Bloch*, in: *Das "einig Ein": Studien zu Theorie und Sprache*

- der deutschen Mystik, hrsg. von Alois M. Haas und Heinrich Stirnimann, Freiburg/Schweiz 1980, 109-166.
- Gadamer*, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 4. Aufl., 1975.
- Geier*, Manfred, *Die Schrift und die Tradition: Studien zur Intertextualität*, München 1985.
- Gigon*, Olof, Einleitung, in: *Aristoteles, Poetik, Übersetzung, Einleitung und Anmerkungen von Olof Gigon*, Stuttgart 1978, 3-22.
- Gihoul*, *Poésie et mystique*, *Revue d'esthétique*, 9 (1956), 117-154.
- Gnädinger*, Louise, *Der Abgrund ruft dem Abgrund: Taulers Predigt Beati oculi (V 45)*, in: *Das "Einig Ein": Studien zu Theorie und Sprache der deutschen Mystik*, hrsg. von Alois M. Haas und Heinrich Stirnimann, Freiburg/Schweiz 1980, 167-207.
- Görtz*, Franz Josef, *Wallfahrt eines Propheten: Peter Handkes "Die Lehre der Sainte-Victoire"*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16. Dezember 1980, 24.
- Goethe*, Johann Wolfgang von, *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, textkrit. durchges. und komment. von Erich Trunz u.a., München 1981, Bd. 1: *Gedichte und Epen I*, Bd. 12: *Schriften zur Kunst und Literatur, Maximen und Reflexionen*.
- Goltschnigg*, Dietmar, *Die Bedeutung der mystischen Tradition in Robert Musils Roman "Der Mann ohne Eigenschaften"*, *Österreich in Geschichte und Literatur*, 14 (1970), 528-548.
- Goltschnigg*, Dietmar, *Mystische Tradition im Roman Robert Musils: Martin Bubers "Ekstatische Konfessionen" im "Mann ohne Eigenschaften"*, Heidelberg 1974.
- Graevenitz*, Gerhart von, *Eduard Mörike: Die Kunst der Sünde. Zur Geschichte des literarischen Individuums*, Tübingen 1978.

- Graevenitz*, Gerhart von, *Mythos: Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*, Stuttgart 1987.
- Graf*, Volker, "Verwandlung und Bergung der Dinge in Gefahr": Peter Handkes Kunstutopie, in: Peter Handke, hrsg. von Raimund Felinger, Frankfurt a. M. 1985, 276-314.
- Guarda*, Victor, *Die Wiederholung: Analysen zur Grundstruktur menschlicher Existenz im Verständnis Sören Kierkegaards*, Königstein/Ts. 1980.
- Günther*, Werner, *Weltinnenraum: Die Dichtung Rainer Maria Rilkes*, Berlin, Bielefeld, 2. Aufl., 1952.
- Haas*, Alois M., *Nim din selbes war: Studien zur Lehre von der Selbsterkenntnis bei Meister Eckhart, Johannes Tauler und Heinrich Seuse*, Freiburg/Schweiz 1971.
- Haas*, Alois M., *Die Problematik von Sprache und Erfahrung in der deutschen Mystik*, in: Werner Beierwaltes, Hans Urs von Balthasar, Alois M. Haas, *Grundfragen der Mystik*, Einsiedeln 1974, 73-104.
- Haas*, Alois M., *Die Struktur der mystischen Erfahrung nach Mechtild von Magdeburg*, *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, 22 (1975), 3-34.
- Haas*, Alois M., *Sermo mysticus: Studien zu Theologie und Sprache der deutschen Mystik*, Freiburg/Schweiz 1979.
- Haas*, Alois M., *Was ist Mystik?* in: *Abendländische Mystik im Mittelalter*, Symposium Kloster Engelberg 1984, hrsg. von Kurt Ruh, Stuttgart 1986, 319-341.
- Habermas*, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a. M. 1985.

- Hall*, James, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London 1974.
- Hamann*, Johann Georg, *Aesthetica in nuce*, in: *Sokratische Denkwürdigkeiten. Aesthetica in nuce*, mit einem Kommentar hrsg. von Sven Aage Jørgensen, Stuttgart 1983, 75-147.
- Handelman*, Susan, *Jacques Derrida and the Heretic Hermeneutic*, in: *Displacement: Derrida and After*, ed. by Mark Krupnick, Bloomington 1983, 93-129.
- Handke*, Peter, *Der kurze Brief zum langen Abschied*, Frankfurt a. M. 1972.
- Handke*, Peter, *Die Hornissen*, Frankfurt a. M. 1977.
- Handke*, Peter, *Das Gewicht der Welt: Ein Journal (November 1975-März 1977)*, Salzburg 1977.
- Handke*, Peter, *Langsame Heimkehr, Erzählung*, Frankfurt a. M. 1979.
- Handke*, Peter, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt a. M. 1980.
- Handke*, Peter, *Kindergeschichte*, Frankfurt a. M. 1981.
- Handke*, Peter, *Die linkshändige Frau*, Frankfurt a. M. 1981.
- Handke*, Peter, *Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht*, Frankfurt a. M. 1981.
- Handke*, Peter, *Der Chinese des Schmerzes*, Frankfurt a. M. 1983.
- Handke*, Peter, *Phantasien der Wiederholung*, Frankfurt a. M. 1983.
- Handke*, Peter, *Die Geschichte des Bleistifts*, Frankfurt a. M. 1985.
- Handke*, Peter, *Die Wiederholung*, Frankfurt a. M. 1986.
- Handke*, Peter, *Gedicht an die Dauer*, Frankfurt a. M. 1986.

- Handke, Peter*, Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen: Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper, Zürich 1987.
- Hansen, Olaf*, Die Muse Atropos: Überlegungen zu Peter Handke als schwierigem Erzähler, in: Peter Handke, hrsg. von Raimund Fellingner, Frankfurt a. M. 1985, 196-226.
- Hamm, Peter*, Die (wieder) einleuchtende Welt: Peter Handkes Buch "Der Chinese des Schmerzes", in: Die Arbeit am Glück: Peter Handke, hrsg. von Gerhard Melzer und Jale Tükel, Königstein/Ts. 1985, 102-110.
- Hart Nibbrig, Christiaan L.*, Spiegelschrift: Spekulationen über Malerei und Literatur, Frankfurt a. M. 1987.
- Hattingberg, Magda von*, Rilke und Benvenuta: Ein Buch des Dankes, Wien 1947.
- Haug, Walter*, Das Wort und die Sprache bei Meister Eckhart, in: Zur deutschen Literatur und Sprache des 14. Jahrhunderts, Dubliner Colloquium 1981, hrsg. von Walter Haug, Timothy R. Jackson und Johannes Janota, Heidelberg 1983, 25-44.
- Haug, Walter*, Das Gespräch mit dem unvergleichlichen Partner: Der mystische Dialog bei Mechthild von Magdeburg als Paradigma für eine personale Gesprächsstruktur, in: Das Gespräch, hrsg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1984, 251-279.
- Haug, Walter*, Zur Grundlegung einer Theorie des mystischen Sprechens, in: Abendländische Mystik im Mittelalter, Symposium Kloster Engelberg 1984, hrsg. von Kurt Ruh, Stuttgart 1986, 494-508.
- Heftrich, Eckhard*, Musil: Eine Einführung, München, Zürich 1986.
- Heinz-Mohr, Gerd*, Lexikon der Symbole: Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Düsseldorf, Köln 1971.
- Heisenberg, Werner*, Physik und Philosophie, Stuttgart 1959.

- Henrichs, Benjamin*, Der Evangelimann. Glücksmärchen, Wanderpredigt, Lesefolter: "Die Wiederholung" - Peter Handkes neues Buch, Die Zeit, Nr. 41, 3. Oktober 1986, Zeit Literatur, 4f.
- Hessen, Johannes*, Der Dichter und Mystiker Rilke, Köln. Volkszeitung, 29. Nov. 1936, 9.
- Heyd, Dieter*, Musil-Lektüre: Der Text, das Unbewußte. Psychosemiotische Studien zu Robert Musils theoretischem Werk und zum Roman "Der Mann ohne Eigenschaften", Frankfurt, Bern, Cirencester 1980.
- Hildegard von Bingen*, Welt und Mensch: Das Buch "De operatione dei", aus dem Genter Kodex übers. und erl. von Heinrich Schipperges, Salzburg 1965.
- Höhler, Gertrud*, Niemandes Sohn: Zur Poetologie Rainer Maria Rilkes, München 1979.
- Hofe, Gerhard vom*, Peter Pfaff, Das Elend des Polyphem: Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß, Königstein/Ts. 1980.
- Hoffmann, Paul*, Symbolismus, München 1987.
- Hopper, Edward 1882-1967*: Gemälde und Zeichnungen, bearbeitet von Gail Levin, München 1981.
- Hüppauf, Bernd-Rüdiger*, Von sozialer Utopie zur Mystik: Zu Robert Musils "Der Mann ohne Eigenschaften", München 1971.
- Imhof, Heinrich*, Rilkes "Gott": R. M. Rilkes Gottesbild als Spiegelung des Unbewußten, Heidelberg 1983.
- Jantsch, Heinz G.*, Studien zum Symbolischen in frühmittelhochdeutscher Literatur, Tübingen 1959.

- Jauß*, Hans Robert, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur, Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, München 1977.
- Jauß*, Hans Robert, *Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie*, in: *Formen und Funktionen der Allegorie*, hrsg. von Walter Haug, Stuttgart 1979, 686-700.
- Jauß*, Hans Robert, *Negativität und ästhetische Erfahrung: Adornos ästhetische Theorie in der Retrospektive*, in: *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos: Konstruktion der Moderne*, hrsg. von Burkhardt Lindner und W. Martin Lüdke, Frankfurt a. M. 1980, 138-168.
- Jenny*, Urs, *Ein Messias der Natur*, *Der Spiegel*, Nr. 41, 8. Oktober 1979, 247-249.
- Jones*, Calvin N., *Learning to See, to Experience, to Write: Peter Handke's "Die Lehre der Sainte-Victoire" as Narrative*, *The Germanic Review*, 59 (1984), 149-155.
- Jüngel*, Eberhard, *Metaphorische Wahrheit: Erwägungen zur theologischen Relevanz der Metapher als Beitrag zur Hermeneutik einer narrativen Theologie*, in: *Paul Ricoeur, Eberhard Jüngel, Metapher: Zur Hermeneutik religiöser Sprache*, München 1974, 71-122.
- Jung*, Carl Gustav, *Psychologie und Alchemie, Gesammelte Werke*, hrsg. von Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüb, 12. Bd., Olten, Freiburg i. B. 1972.
- Jung*, Carl Gustav, *Psychologische Typen, Gesammelte Werke*, hrsg. von Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüb, 6. Bd., Olten, Freiburg i. B., 12. Aufl., 1976.
- Jursch*, H., *Hand Gottes*, in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Kurt Galling, 3. Bd., Tübingen, 3. Aufl., 1959, 52.

- Kandinsky*, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern, 10. Aufl., 1973.
- Kassner*, Rudolf, *Die Mystik, die Künstler und das Leben: Über englische Dichter und Maler im 19. Jahrhundert/Accorde [1920 unter dem Titel "Englische Dichter"]*, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Ernst Zinn, Bd. 1, Pfullingen 1969, 5-313.
- Kaubisch*, Martin, *Mystik und Künstlertum: Zum Gedächtnis Rilkes*, *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung*, 3 (1927), 423-430.
- Kaubisch*, Martin, *Rainer Maria Rilke: Mystik und Künstlertum*, Dresden 1936.
- Kemper*, Hans-Georg, *Allegorische Allegorese: Zur Bildlichkeit und Struktur mystischer Literatur (Mechthild von Magdeburg und Angelus Silesius)*, in: *Formen und Funktionen der Allegorie*, hrsg. von Walter Haug, Stuttgart 1979, 90-125.
- Kern*, Hermann, *Mystik und abstrakte Kunst*, in: *Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde: Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Wieland Schmied, Berlin, Stuttgart 1980, 127-131.
- Kierkegaard*, Sören, *Die Wiederholung. Drei erbauliche Reden 1843*, Gütersloh 1980.
- Klages*, Ludwig, *Vom kosmogonischen Eros*, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Ernst Frauchinger u.a., Philosophie, Bd. 3, Bonn 1974, 353-497.
- Koch*, Franz, *Rilke und die Mystik*, *Witiko*, 2 (1929), 83-88.
- Koch*, Franz, *Kolbenheyer*, Göttingen 1953.
- Koch*, Josef, *Zur Analogielehre Meister Eckharts*, in: *Altdeutsche und altniederländische Mystik*, hrsg. von Kurt Ruh, Darmstadt 1964, 275-308.

- König*, Robert, *Der Metaphysische Naturalismus E. G. Kolbenheyers*, Darmstadt 1971.
- Kohlschmidt*, Werner, *Die große Säkularisierung: Zu Rilkes Umgang mit dem Worte "Gott"*, in: *Sprache und Bekenntnis: Hermann Kunisch zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Wolfgang Frühwald und Günter Niggel, Berlin 1971, 335-347.
- Kohn*, Hans, *Martin Buber: Sein Werk und seine Zeit. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte Mitteleuropas 1880-1930*, Wiesbaden 1979.
- Kolbenheyer*, Erwin Guido, *Das dritte Reich des Paracelsus*, München 1925.
- Kolbenheyer*, Erwin Guido, *Die Bauhütte: Grundzüge einer Metaphysik der Gegenwart, Gesammelte Werke in acht Bänden, Bd. 7*, München 1925.
- Kolbenheyer*, Erwin Guido, *Stimme: Eine Sammlung von Aufsätzen*, München 1932.
- Kolbenheyer*, Erwin Guido, *Das gottgelobte Herz: Roman aus der Zeit der deutschen Mystik*, München 1938.
- Kolbenheyer*, Erwin Guido, *Die Kindheit des Paracelsus*, München 1939.
- Kolbenheyer*, Erwin Guido, *Das Gestirn des Paracelsus*, München 1939.
- Kosmische Bilder in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1983.
- Kramm*, E., *Meister Eckeharts Terminologie in ihren Grundzügen dargestellt*, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 16 (1884), 1-47.
- Küper*, Barbara, *Diskussionsbericht zum 5. Tag*, in: *Abendländische Mystik im Mittelalter, Symposion Kloster Engelberg 1984*, hrsg. von Kurt Ruh, Stuttgart 1986, 527-536.

- Kues*, Nikolaus von, *De visione Dei - Die Gottes-Schau*, in: *ders., Philosophisch-theologische Schriften*, hrsg. und eingef. von Leo Gabriel, übers. von Dietlind und Wilhelm Dupré, Bd. 3, Wien 1967, XI-XIII, 94-219.
- Kugler*, Walter, *Rudolf Steiner und die Anthroposophie: Wege zu einem neuen Menschenbild*, Köln 1978.
- Kuhn*, Thomas S., *The Structure of Scientific Revolutions*, enlarged, Chicago, 2nd ed., 1970.
- Kunisch*, Hermann, *Das Wort "Grund" in der Sprache der deutschen Mystik*, Diss. Münster 1929.
- Kunisch*, Hermann, *Das Problem der Mystik beim späten Rilke*, in: *Die andere Welt: Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Festschrift für Hellmuth Himmel zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Kurt Bartsch u.a., Bern, München 1979, 187-214.
- Kurz*, Paul Konrad, *Die andere Erfahrung: Mystische Spuren in der zeitgenössischen Literatur*, in: *Mystik ohne Gott? Tendenzen des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Wolfgang Böhme, Karlsruhe 1982, 59-71.
- Lacan*, Jacques, *Dieu et la jouissance de la femme*, in: *Le séminaire de Jacques Lacan, texte établi par Jacques-Alain Miller, Livre 20: Encore, 1972-1973*, Paris 1975, 61-71.
- Laemmle*, Peter, *Gelassenheit zu den Dingen: Peter Handke auf den Spuren Martin Heideggers*, *Merkur*, 35 (1981), 426-428.
- Landauer*, Gustav, *Skepsis und Mystik: Versuche im Anschluß an Mauthners Sprachkritik*, Köln, 2. Aufl., 1923.
- Leppmann*, Wolfgang, *Rilke: Sein Leben, seine Welt, sein Werk*, Bern, München 1981.

- Leschnitzer*, Adolf, Romantik und Mystik in der Dichtung Rilkes, in: Festgabe für Friedrich Panzer zum 60. Geburtstag, hrsg. von Eugen Fehrle, Bühl 1930, 64-68.
- Lubac*, Henri de, Exégèse médiévale: Les quatre sens de l'écriture, 2 p., Paris 1959-1964.
- Lubac*, Henri de, Christliche Mystik in Begegnung mit den Weltreligionen, in: Das Mysterium und die Mystik: Beiträge zu einer Theologie der christlichen Gotteserfahrung, hrsg. und eingel. von Josef Sudbrack, Würzburg 1974, 77-110.
- Lucques*, Claire, La poétique de "Malte Laurids Brigge", Blätter der Rilke-Gesellschaft, 9 (1982), 22-32.
- Lucques*, Claire, La dette de Rilke à l'égard de saint François d'Assise, Rilke Blätter, H. 10 (1983), 80-93.
- Lüdke*, W. Martin, Der heilige Handke? Peter Handkes erzählende Poetik: "Die Lehre der Sainte-Victoire", Frankfurter Rundschau, 25. Oktober 1980, IV.
- Lüdke*, W. Martin, "Am Ursprung liegt das Ziel": Über die Echter-nacher Springprozession, das Glück, die Moderne, Handke und Heraklit, in: Die Arbeit am Glück: Peter Handke, hrsg. von Gerhard Melzer und Jale Tükel, Königstein/Ts. 1985, 82-96.
- Lüers*, Grete, Die Sprache der deutschen Mystik des Mittelalters im Werke der Mechthild von Magdeburg, Darmstadt 1966 (Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe München 1926).
- Lurker*, Manfred, Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole, München 1973.
- Magris*, Claudio, Musil und die Nähte der Zeichen, in: Philologie und Kritik: Klagenfurter Vorträge zur Musilforschung, hrsg. und eingel. von Wolfgang Freese, Musil-Studien, Bd. 7, München, Salzburg 1981, 177-193.

- Mandel*, Siegfried, Rilke's readings and impressions from Buber to Alfred Schuler, Modern Austrian Literature, 15, 3/4 (1982), 255-275.
- Manthey*, Jürgen, Wenn Blicke zeugen könnten: Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie, München 1983.
- Martin*, Gerhard Marcel, Mystik im Werk von Ernst Bloch, Anstöße, 26 (1979), 50-56.
- Materialien* zu Rainer Maria Rilke "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge", hrsg. von Hartmut Engelhardt, Frankfurt a. M. 1974.
- Maurice Maeterlinck* und die deutschsprachige Literatur: Eine Dokumentation, hrsg. von Stefan Gross, Mindelheim 1985.
- Mauthner*, Fritz, Beiträge zu einer Kritik der Sprache, 3 Bde., Bd. 1: Zur Sprache und zur Psychologie, Hildesheim 1969 (Reprografischer Nachdruck der 3. vermehrten Auflage Leipzig 1923).
- Mauthner*, Fritz, Der Friede in gottloser Mystik, in: ders., Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande, Bd. 4, Stuttgart und Berlin 1923, 372-447.
- Mechthild von Magdeburg*, Offenbarungen der Schwester Mechthild von Magdeburg oder Das fließende Licht der Gottheit, aus der einzigen Handschrift des Stiftes Einsiedeln hrsg. von P. Gall Morel, Darmstadt 1980.
- Meier*, Christel, Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung mit besonderer Berücksichtigung der Mischformen, Frühmittelalterliche Studien, 10 (1976), 1-69.
- Meister Eckhart*: Ausgewählte Predigten und verwandte Schriftstücke, hrsg. von Wilhelm Schöpfung, Leipzig 1889.
- Meister Eckhart und seine Jünger*: Ungedruckte Texte zur Geschichte der deutschen Mystik, hrsg. von Franz Jostes, Freiburg 1895.

- Meister Eckhart*, hrsg. von Franz Pfeiffer, 1. (einzige) Abteilung: Predigten, Traktate, Leipzig 1857 (Neudruck Aalen 1962).
- Meister Eckeharts* Schriften und Predigten, aus dem Mittelhochdeutschen übers. und hrsg. von Hermann Büttner, 2 Bde., 1. Bd., Jena 1903 (2. Aufl. 1912), 2. Bd., Jena 1909.
- Meister Eckharts* mystische Schriften in unsere Sprache übertr. von Gustav Landauer, Berlin 1903 (neu bearb. und hrsg. von Martin Buber, Berlin 1920).
- Meister Eckharts* "Buch der göttlichen Tröstung" und "Von dem edlen Menschen", hrsg. von Philipp Strauch, Bonn 1910.
- Meister Eckharts* "Reden der Unterscheidung", hrsg. von Ernst Diederichs, Bonn 1913.
- Meister Eckhart*: "Reden der Unterweisung", übertr. von Joseph Bernhart, München 1922.
- Meister Eckhart*: Schau und Werk, Aussprüche, ausgelesen und in heutigem Deutsch wiedergeg. von Wilhelm Willige, Rudolstadt 1923.
- Meister Eckehart*: Das System seiner religiösen Lehre und Lebensweise, Textbuch aus den gedruckten und ungedruckten Quellen mit Einführung von Otto Karrer, München 1926.
- Meister Eckharts* deutsche Predigten und Traktate, ausgew., übertr. und eingel. von Friedrich Schulze-Maizier, Leipzig 1927.
- Meister Eckeharts* Rechtfertigungsschrift vom Jahre 1326, Einl., Übers. und Anm. von Otto Karrer und Herma Piesch, Erfurt 1927.
- Meister Eckhart*: Die deutschen und lateinischen Werke, Stuttgart, Berlin 1936ff., Abteilung I: Die deutschen Werke, hrsg. und übers. von Josef Quint, Stuttgart, Bd. 1, 1958, Bd. 2, 1971, Bd. 3, 1976, Bd. 5, 1963, Abteilung II: Die lateinischen Werke, Bd. 3, 3. Lieferung, hrsg. von Karl Christ und Joseph Koch, 1940, Bd. 4,

- hrsg. und übers. von Ernst Benz, Bruno Decker und Joseph Koch, 1956.
- Merz*, Veronika, Die Gottesidee in Rilkes "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge", Schiller Jahrbuch, 26 (1982), 262-295.
- Meßleny*, Richard, Über die Mystik Rainer Maria Rilkes, Die Tat, 11, 2 (1919/20), 661-669.
- Meyer*, Eva, Schreiben aus Liebeswut: Mystik und Hysterie, Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985, Bd. 6, Frauensprache - Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke, hrsg. von Inge Stephan, Tübingen 1986, 11-17.
- Michaelis*, Rolf, Himmelwärts, Die Zeit, Nr. 33, 13. August 1982, 31.
- Miers*, Horst E., Lexikon des Geheimwissens, Freiburg 1970.
- Mieth*, Dietmar, Die Einheit von vita activa und vita contemplativa in den deutschen Predigten und Traktaten Meister Eckharts und bei Johannes Tauler: Untersuchungen zur Struktur des christlichen Lebens, Regensburg 1969.
- Mieth*, Dietmar, Der schauende Mensch: Ein Vergleich mystischer Erfahrung im Mittelalter und heute, in: Mystik ohne Gott? Tendenzen des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Wolfgang Böhme, Karlsruhe 1982, 71-85.
- Mohr*, Wolfgang, Darbietungsformen der Mystik bei Mechthild von Magdeburg, in: Märchen, Mythos, Dichtung: Festschrift zum 90. Geburtstag Friedrich von der Leyens am 19. August 1963, hrsg. von Hugo Kuhn und Kurt Schier, München 1963, 375-399.
- Morris*, Charles, Mysticism and its Language, in: ders., Writings on the General Theory of Signs, Paris 1971, 456-463.
- Morse*, Benjamin Joseph, Rainer Maria Rilke and Martin Buber, in: Alles Lebendige meint den Menschen: Gedenkbuch für Max

- Niehans, hrsg. von Irmgard Buck und Georg Kurt Schauer, Bern 1972, 102-128.
- Müller, Hans-Rudolf, Rainer Maria Rilke als Mystiker: Beitrag zu einem existentiellen Verständnis der Mystik, Diss. Tübingen 1935.
- Münster, Arno, Utopie, Messianismus und Apokalypse im Frühwerk von Ernst Bloch, Frankfurt a. M. 1982.
- Musil, Robert, Tagebücher, hrsg. von Adolf Frisé, 2 Bde., Reinbek 1976.
- Musil, Robert, Gesammelte Werke, hrsg. von Adolf Frisé, Bd. 2: Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik, Reinbek 1978.
- Musil, Robert, Der Mann ohne Eigenschaften, hrsg. von Adolf Frisé, 2 Bde., Reinbek 1981.
- Musil, Robert, Briefe, 1901-1942, 2 Bde., hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek 1981.
- Nietzsche, Friedrich, Ecce homo, Werke, Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 6. Abt., 3. Bd., Berlin 1969, 253-372.
- Nietzsche, Friedrich, Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, Werke, Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 3. Abt., 2. Bd., Berlin 1973, 367-384.
- Origen, The Song of Songs: Commentary and Homilies, transl. and annot. by R. P. Lawson, London 1957.
- Origenes, Vier Bücher von den Prinzipien, hrsg., übers., mit krit. und erläuternden Anmerkungen vers. von Herwig Görgemanns und Heinrich Karpp, Darmstadt 1976.

- Ornamenta Ecclesiae: Kunst und Künstler in der Romanik*, Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, 3 Bde., hrsg. von Anton Legner, Köln 1985, Bd. 1.
- Otto, Rudolf, Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen, Breslau 1923.
- Otto, Rudolf, West-östliche Mystik: Vergleich und Untersuchung zur Wesensdeutung, Gotha 1926.
- Otto, Stephan, Die Funktion des Bildbegriffs in der Theologie des 12. Jahrhunderts, Münster 1963.
- Painting in the Musée d'Orsay*, ed. by Michel Laclotte et al., Paris 1986.
- Parry, Idris, Malte's Hand, *German Life & Letters*, N.S., 11, 1 (1957), 1-12.
- Paulson, Ronald M., Robert Musil and the Ineffable: Hieroglyph, Myth, Fairy Tale and Sign, Stuttgart 1982.
- Pépin, Jean, *Idées grecques sur l'homme et sur Dieu*, Paris 1971.
- Peter Handke*, hrsg. von Raimund Fellingner, Frankfurt a. M. 1985.
- Pfeiffer, Joachim, "Ich zittere vor Begierde nach dem Zusammenhange": Einheitsphantasien in Peter Handkes "Die Lehre der Sainte-Victoire", in: *Phantasie und Deutung: Psychologisches Verstehen von Literatur und Film*, Frederick Wyatt zum 75. Geburtstag, hrsg. von Wolfram Mauser, Ursula Renner, Walter Schönau, Würzburg 1986, 266-276.
- Pfister, Oskar, Hysterie und Mystik bei Margaretha Ebner (1291-1351), *Zentralblatt für Psychoanalyse*, 1, 10/11 (1911), 468-485.
- Philosophien: Gespräche mit Michel Foucault, Kostas Axelos, Jacques Derrida, Vincent Descombes, André Glucksmann, Emmanuel*

- Lévinas, Jean-François Lyotard, Jacques Rancière, Paul Ricoeur und Michel Serres, hrsg. von Peter Engelmann, Graz, Wien 1985.
- Physiologus*, übertr. und erl. von Otto Seel, Zürich und München, 3. Aufl., 1976.
- Platon, Symposion, Sämtliche Werke, Bd. 2, in der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher mit der Stephanus-Numerierung hrsg. von Walter F. Otto, Ernesto Grassi, Gert Plamböck, Hamburg 1957, 203-250.
- Plotin, Ennéades, Texte établi et traduit par Émile Bréhier, 6 vol., Paris 1924ff.
- Pongs, Hermann, Drei unveröffentlichte Briefe Rilkes, Euphorion, N.F., 37 (1936), 100-115.
- Pott, Hans-Georg, Robert Musil, München 1984.
- Praz, Mario, Liebe, Tod und Teufel: Die schwarze Romantik, 2 Bde., München 1970, Bd. 1.
- Pseudo-Dionysius Areopagita*, Des Heiligen Dionysius Areopagita angebliche Schriften über die beiden Hierarchien, aus dem Griechischen übers. von Josef Stiglmayr, Kempten und München 1911.
- Pseudo-Dionysios Areopagita*, Mystische Theologie und andere Schriften, mit einer Probe aus der Theologie des Proklus, aus dem Griechischen übers., mit Einleitung und Kommentar vers. von Walter Tritsch, München 1956.
- Quint, Josef, Die Sprache Meister Eckeharts als Ausdruck seiner mystischen Geisteswelt, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 6 (1928), 671-701.
- Quint, Josef, Mystik und Sprache: Ihr Verhältnis zueinander, insbesondere in der spekulativen Mystik Meister Eckeharts, Deutsche

- Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 27 (1953), 48-76.
- Quintilianus, Marcus Fabius, Ausbildung des Redners, Zwölf Bücher, hrsg. und übers. von Helmut Rahn, 2 Teile, Darmstadt 1975, 2. T.
- Rathenau, Walther, Zur Mechanik des Geistes, Berlin 1913.
- Rationalität und Mystik, hrsg. von Hans Dieter Zimmermann, Frankfurt a. M. 1981.
- Rattke, Robert, Abstraktbildungen auf -heit bei Meister Eckhart und seinen Jüngern: Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen wissenschaftlichen Prosa, Diss. Jena 1906.
- Rehm, Walther, Wirklichkeitsdemut und Dingmystik, Logos, 19 (1930), 297-358.
- Reich-Ranicki, Marcel, Peter Handke und der liebe Gott, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17. November 1979, Bilder und Zeiten.
- Die Renaissance im deutschen Südwesten zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg, Eine Ausstellung des Landes Baden-Württemberg, veranstaltet vom Badischen Landesmuseum Karlsruhe, 2 Bde., Karlsruhe 1986, Bd. 1.
- Rilke, Rainer Maria, Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1930.
- Rilke, Rainer Maria, Briefe aus den Jahren 1906-1907, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1930.
- Rilke, Rainer Maria, Briefe an seinen Verleger 1906 bis 1926, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1934.
- Rilke, Rainer Maria, Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1937.

- Rilke*, Rainer Maria, Briefe aus den Jahren 1904 bis 1907, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1939.
- Rilke*, Rainer Maria, Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1939.
- Rilke*, Rainer Maria und Marie von Thurn und Taxis, Briefwechsel, besorgt durch Ernst Zinn, 2 Bde., Zürich, Wiesbaden 1951.
- Rilke*, Rainer Maria et Merline, Correspondance 1920-1926, réd. Dieter Bassermann, Zurich 1954.
- Rilke*, Rainer Maria, Lettres Milanaises, 1921-1926, introduction et textes de liaison par Renée Lang, Paris 1956.
- Rilke*, Rainer Maria, Tagebücher aus der Frühzeit, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Frankfurt a. M. 1973.
- Rilke*, Rainer Maria und Lou Andreas Salomé, Briefwechsel, hrsg. von Ernst Pfeiffer, Frankfurt a. M. 1975, 271.
- Rilke*, Rainer Maria, Sämtliche Werke in zwölf Bänden, hrsg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1976.
- Rilke*, Rainer Maria, Das Testament, hrsg. von Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1976.
- Rilke*, Rainer Maria, Die Briefe an Gräfin Sizzo, 1921-1926, hrsg. von Ingeborg Schnack, Frankfurt a. M. 1977.
- Rilke*, Rainer Maria, Briefe an Axel Juncker, hrsg. von Renate Scharffenberg, Frankfurt a. M. 1979.
- Rilke*, Rainer Maria, Briefe, hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Karl Altheim, Wiesbaden 1980.

- Ritter*, Joachim, Landschaft: Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, in: ders., Subjektivität: Sechs Aufsätze, Frankfurt a. M. 1974, 141-163, 172-190.
- Rodin*, The B. Gerald Cantor Collection, by Joan Vita Miller and Gary Marotta, The Metropolitan Museum of Art, New York, New York 1986.
- Rosenberg*, Alfred, Der Mythos des 20. Jahrhunderts: Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltkämpfe unserer Zeit, München 1941.
- Roth*, Marie-Louise, Essay und Essayismus bei Robert Musil, in: Probleme der Moderne: Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht, Festschrift für Walter Sokel, hrsg. von Benjamin Bennett u.a., Tübingen 1983, 117-131.
- Ruh*, Kurt, Die trinitarische Spekulation in deutscher Mystik und Scholastik, Zeitschrift für deutsche Philologie, 72 (1953), 24-53.
- Ruh*, Kurt, 'Le miroir des simples âmes' der Marguerite Porete, in: Verbum et Signum, 2. Bd., Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung, Studien zu Semantik und Sinntradition im Mittelalter, Friedrich Ohly zum 60. Geburtstag, hrsg. von Hans Fromm, Wolfgang Harms, Uwe Ruberg, München 1975, 365-387.
- Ruh*, Kurt, Beginenmystik: Hadewijch, Mechthild von Magdeburg, Marguerite Porete, Zeitschrift für deutsches Altertum, 106 (1977), 265-277.
- Ryan*, Judith, Umschlag und Verwandlung: Poetische Struktur und Dichtungstheorie in Rainer Maria Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907-1914), München 1972.
- Ryan*, Judith, Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (1910), in: Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts: Neue Interpretationen, hrsg. von Paul Michael Lützeler, Königstein/Ts. 1983, 63-77.
- Ryan*, Judith, Horti Conclusi: Metaphern des Mittelalters bei Rilke, in: Das Weiterleben des Mittelalters in der deutschen Literatur,

- hrsg. von James F. Poag und Gerhild Scholz-Williams, Königstein/Ts. 1983, 157-167.
- Sachs, Hannelore, Ernst Badstübner, Helga Neumann, Erklärendes Wörterbuch zur Christlichen Kunst, Leipzig, Berlin o.J.
- Sancti Thomae Aquinatis Summa Theologiae, cura Fratrum eiusdem Ordinis, Secunda Secundariae, tertia editio, Matriti MCMLXIII.
- Schleusener-Eichholz, Gudrun, Die Bedeutung des Auges bei Jacob Böhme, Frühmittelalterliche Studien, 6 (1972), 461-492.
- Schmidt, Ernst Walter, Rainer Maria Rilke und die Tragödie des mystischen Bewußtseins, Protestantenblatt, 68 (1935), 530-533, 548-552, 565-569, 578-583.
- Schmidt, Hermann Josef, Friedrich Nietzsche: Philosophie als Tragödie, in: Grundprobleme der großen Philosophen, hrsg. von Josef Speck, Philosophie der Neuzeit, Bd. 3: Schleiermacher, Bolzano, Schopenhauer, Kierkegaard, Brentano, Nietzsche, Göttingen 1983, 198-241.
- Schmidt, Jochen, Ohne Eigenschaften: Eine Erläuterung zu Musils Grundbegriff, Tübingen 1975.
- Schnack, Ingeborg, Rainer Maria Rilke: Chronik seines Lebens und seines Werkes, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1975.
- Schneider, Theophora, Der intellektuelle Wortschatz Meister Eckharts, Diss. Münster 1926/27.
- Schönberg, Arnold, Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung, hrsg. von Jelena Hahl-Koch, München 1983.
- Schoenemann, Joh. B., Mittelalterliche Mystik in Rainer Maria Rilkes Stundenbuch? in: 75 Jahre Stella Matutina, Festschrift, Feldkirch 1931, Bd. 2, 348-353.

- Scholem, Gershom, Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen, Frankfurt a. M. 1980.
- Scholz, Wilhelm von, Neue Mystik, Der Tag, Berlin, 2. 8. 1906.
- Schröder, Jürgen, Am Grenzwert der Sprache: Zu Robert Musils "Vereinigungen", in: Robert Musil, hrsg. von Renate von Heydebrand, Darmstadt 1982, 380-411.
- Schrödinger, Erwin, Meine Weltansicht, Hamburg, Wien 1961.
- Schulze, W. A., Das Auge Gottes, Zeitschrift für Kirchengeschichte, 68 (1957), 149-152.
- Schwietering, Julius, Die deutsche Dichtung des Mittelalters, Darmstadt 1957 (unveränd. Nachdruck der 1. Aufl. 1932).
- Seuse, Heinrich, Deutsche Schriften, im Auftrag der Württembergischen Kommission für Landesgeschichte hrsg. von Karl Bihlmeyer, Stuttgart 1907 (unveränd. Nachdruck 1961).
- Sievers, Marianne, Die biblischen Motive in der Dichtung Rainer Maria Rilkes, Diss. Berlin 1938.
- Silberer, Herbert, Probleme der Mystik und ihrer Symbolik, Darmstadt 1961 (unveränd. photomechanischer Nachdruck der 1. Auflage Wien 1914).
- Simenauer, Erich, Rainer Maria Rilke: Legende und Mythos, Frankfurt a. M. 1953, 340ff.
- Sokel, Walter H., Zwischen Existenz und Weltinnenraum: Zum Prozeß der Ent-Ichung im Malte Laurids Brigge, in: Rilke heute: Beziehungen und Wirkungen, hrsg. von Ingeborg H. Solbrig und Joachim W. Storck, 2 Bde., Frankfurt 1975-76, Bd. 1, 105-129.
- Sørensen, Bengt Algot, Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik, Kopenhagen 1963.

- Spaemann*, Robert, *Mystik und Aufklärung*, Concilium, 9 (1973), 349-355.
- Spengler*, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München, 8. Aufl., 1986.
- Das St. Trudperter Hohe Lied*, krit. Ausgabe von H. Menhardt, Halle 1934.
- Stache*, W., *Erkennen*, in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart: Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, hrsg. von Kurt Galling, Bd. 2, Tübingen, 3. Aufl., 1958, 556-559.
- Stahl*, August, *Rilke Kommentar: Zu den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, zur erzählerischen Prosa, zu den essayistischen Schriften und zum dramatischen Werk*, München 1979.
- Steer*, Georg, 5. Tag: *Sprache und Formen der Mystik. Einführung*, in: *Abendländische Mystik im Mittelalter*, Symposion Kloster Engelberg, hrsg. von Kurt Ruh, Stuttgart 1986, 478-480.
- Steiner*, Rudolf, *Anthroposophie und Kunst, Anthroposophie und Dichtung*, hrsg. von Marie Steiner, Dornach/Schweiz 1934.
- Steiner*, Rudolf, *Der Hüter der Schwelle: Seelenvorgänge in szenischen Bildern*, in: ders., *Vier Mysteriendramen*, Dornach/Schweiz 1956, 269-388.
- Steiner*, Rudolf, *Was ist Mystik?* in: ders., *Pfade der Seelenerlebnisse*, hrsg. von Ruth Moering, Dornach/Schweiz 1957, 182-213.
- Steiner*, Rudolf, *Die Mystik im Aufgange des neuzeitlichen Geisteslebens und ihr Verhältnis zur modernen Weltanschauung*, Dornach/Schweiz 1960.
- Steinhagen*, Harald, *Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie*, in: *Formen und Funktionen der Allegorie*, hrsg. von Walter Haug, Stuttgart 1979, 666-685.

- Steppuhn*, Feodor, *Die Tragödie des mystischen Bewußtseins*, Logos, 3 (1912), 164-191.
- Stifter*, Adalbert, *Gesammelte Werke in vierzehn Bänden*, hrsg. von Konrad Steffen, Basel und Stuttgart 1962ff., Bd. 4, 1963.
- Strauch*, Philipp, *Margaretha Ebner und Heinrich von Nördlingen: Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Mystik*, Freiburg und Tübingen 1882.
- Sudbrack*, Josef, *Mystik - Paramystik - Pseudomystik: Problem und Fragen der Mystikforschung*, in: *Kartäusermystik und -mystiker: Dritter internationaler Kongreß über die Kartäusergeschichte und -spiritualität*, Bd. 2, Salzburg 1981, 1-19.
- Suzuki*, Daisetz Teitaro, *Über Zen-Buddhismus*, in: Erich Fromm, Daisetz Teitaro Suzuki, Richard de Martino, *Zen-Buddhismus und Psychoanalyse*, Frankfurt a. M. 1976, 7-100.
- Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft*, 3 Bde., Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt 1986, Bd. 2.
- Tauler*, Johannes, *Die Predigten Taulers*, aus der Engelberger und der Freiburger Handschrift sowie aus Schmidts Abschriften der ehemaligen Straßburger Handschriften, hrsg. von Ferdinand Vetter, Berlin 1910.
- Theweleit*, Klaus, *Männerphantasien*, 2 Bde., Reinbek 1980, Bd. 1: *Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*.
- Thum*, Bernd, *Rilke und die selige Angela von Foligno (1248-1309): Zwei bisher unbekannte Briefe Rilkes aus dem Jahre 1908 an Gustav Noll*, *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 20 (1976), 87-102.

Uhl, Willo, Beiträge zur stilistischen Kunst der Theologia deutsch, Diss. Greifswald 1912.

Underhill, Evelyn, *Mystik: Eine Studie über die Natur und Entwicklung des religiösen Bewußtseins im Menschen*, aus dem Englischen übertragen von Helene Meyer Franck und Heinrich Meyer-Benfey, mit einem Geleitwort von Friedrich Heiler, München 1928.

Waissenberger, Robert, Arnold Schönbergs Malerei, in: Traum und Wirklichkeit Wien 1870-1930, 93. Sonderausstellung des historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1985, 280-291.

Walser, Martin, Wer ist ein Schriftsteller? in: ders., Wer ist ein Schriftsteller? Aufsätze und Reden, Frankfurt a. M. 1979, 36-46.

Wandrey, Conrad, Kolbenheyer: Der Dichter und der Philosoph, München 1934.

Webb, Karl E., The icon and Jugendstil monks: The influence of Russia upon the young Rilke, *Modern Austrian Literature*, 15, 3/4 (1982), 239-254.

Wentzlaff-Eggebert, Friedrich-Wilhelm, *Deutsche Mystik zwischen Mittelalter und Neuzeit: Einheit und Wandlung ihrer Erscheinungsformen*, Berlin, 3. Aufl., 1969.

Wiethölter, Waltraud, *Legenden: Zur Mythologie von Goethes "Wahlverwandtschaften"*, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 56, 1 (1982), 1-64.

Willemsen, Roger, *Das Existenzrecht der Dichtung: Zur Rekonstruktion einer systematischen Literaturtheorie im Werk Robert Musils*, München 1984.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus: Logisch-philosophische Abhandlung*, Schriften, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1969, 7-83.

Worringer, Wilhelm, *Formprobleme der Gotik*, München, 4. Aufl., 1918.

Zeile, Edith, *Die Hand Gottes: Gedanken zu einem Gedicht von Rainer Maria Rilke "Herbst"*, *Literatur für Leser*, 1 (1986), 45-52.

Zimmermann, Hans Dieter, *Die Entstehung der Moderne aus dem Geiste der Mystik: Mystische Tendenzen in Philosophie und Kunst eines "atheistischen" Jahrhunderts*, in: *Mystik ohne Gott? Tendenzen des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Wolfgang Böhme, Karlsruhe 1982, 9-31.

Zimmermann, Hans Dieter, *Der babylonische Dolmetscher: Zu Franz Kafka und Robert Walser*, Frankfurt a. M. 1985.

Zimmermann, Rolf Christian, *Naturmystik: Versuch einer Einleitung*, in: *Epochen der Naturmystik: Hermetische Tradition im wissenschaftlichen Fortschritt*, hrsg. von Antoine Faivre und Rolf Christian Zimmermann, Berlin 1979, 9-23.

Ziolkowski, Theodore, *Strukturen des modernen Romans: Deutsche Beispiele und europäische Zusammenhänge*, München 1972.

Zirker, Otto, *Die Bereicherung des deutschen Wortschatzes durch die spätmittelalterliche Mystik*, Jena 1923.

Zoepf, Ludwig, *Die Mystikerin Margaretha Ebner*, Leipzig, Berlin 1914.

Zons, Raimar Stefan, *Messias im Text: Ein Gedanke Walter Benjamins und ein Kommentar zu einem Gedicht Celans*, in: *Urszenen: Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, hrsg. von Friedrich A. Kittler und Horst Turk, Frankfurt 1977, 223-261.

Zweig, Stefan, *Die Welt von Gestern: Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt a. M. 1975.

ABBILDUNGSTEIL

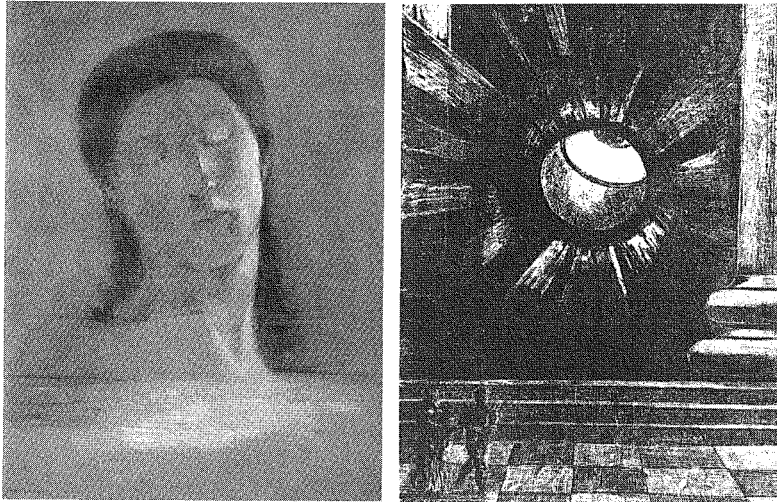


Abb. 1 und 2: Die Etymologie des Wortes "Mystik" führt zurück auf das griechische Verbum "μύειν" (die Augen, den Mund schließen) und verweist damit auf eine spezifische Wahrnehmungs- und Prädikationsweise: Der Mystiker schließt die Augen und löst sich damit von den Bindungen an die äußere Welt, um einer inneren und höheren Wahrnehmung teilhaftig zu werden, die freilich nicht mit den gewöhnlichen Begriffen der Sprache mitgeteilt werden kann, sondern eines den alltäglichen Sprachgebrauch transzendierenden Diskurses bedarf.

Der symbolistische Maler Odilon Redon stellt die mystische Wahrnehmung dar. *Les Yeux clos* (1890) (Abb. 1) zeigt eine Figur, in der man sowohl eine Frauengestalt als auch eine Christusfigur sehen kann. Sie befindet sich im Wasser. Bereits Thales von Milet bezeichnet das Wasser als Ursprung aller Dinge. "Meer" ist eine verbreitete mystische Metapher für die Unendlichkeitserfahrung, und Sigmund Freud spricht vom mystischen auch als vom ozeanischen Gefühl (44 x 36 cm, Musée d'Orsay, Paris, aus: *Painting in the Musée d'Orsay*, ed. by Michel Laclotte et al., Paris 1986, 109). *Vision* (1879) stellt einen visionären Blick in die kosmische Unendlichkeit dar (Lithographie, 27,4 cm x 19,8 cm, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M., Inv.-Nr. SG 3253, aus: *Kosmische Bilder in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1983, 56).

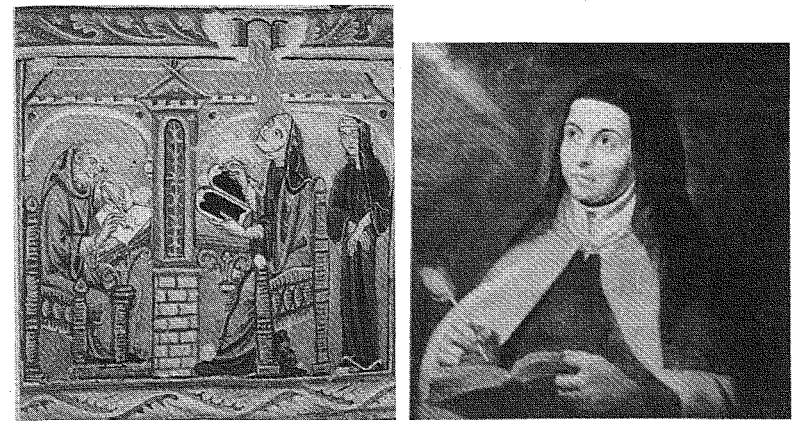


Abb. 3 und 4: Mystikerinnen als inspiriert Schreibende. Abb. 3 ist eine Darstellung Hildegards von Bingen mit ihren Mitarbeitern (Codex Latinus 1942 in der Biblioteca Governativa di Lucca, aus: Hildegard von Bingen, *Welt und Mensch: Das Buch "De operatione dei"*, aus dem Genter Kodex übers. und erl. von Heinrich Schipperges, Salzburg 1965, zw. S. 16 u. S. 17). Abb. 4 zeigt Teresa von Avila auf einem Gemälde von Peter Paul Rubens (Wien, Kunsthistorisches Museum). Vgl. dazu Martin Walser über die Brunnenfigur auf der Hofstatt in Überlingen: "Der Brunnen ist... Heinrich Seuse gewidmet. Das aufgeschlagene Buch in der einen, die Schreibfeder in der anderen Hand haltend..." (Walser, *Heimatlob*, 75).

Abb. 5 bis 8: Die vier Bilder von Arnold Schönberg formieren über das identische Bildmuster eine Reihe, die im Medium visionärer Wahrnehmung eine erlösungsbedürftige sowie die Erlöserposition anstrebende Selbstsuche zum Ausdruck bringt (Abb. 5: *Grünes Selbstporträt* [1910], Öl auf Holz, 33 x 24 cm, Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles, aus: *Traum und Wirklichkeit Wien 1870-1930*, 284; Abb. 6: *Vision* [1910], Öl auf Leinwand, 32 x 20 cm, Library of Congress, Washington, D.C., aus: *Schönberg/Kandinsky, Dokumente*, 161; Abb. 7: *Roter Blick* [1910], Öl auf Pappe, 32 x 25 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, aus: *Schönberg/Kandinsky, Dokumente*, 165; Abb. 8: *Christusvision*, Öl auf Pappe, 50 x 37 cm, Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles, aus: *Traum und Wirklichkeit Wien 1870-1930*, 286).

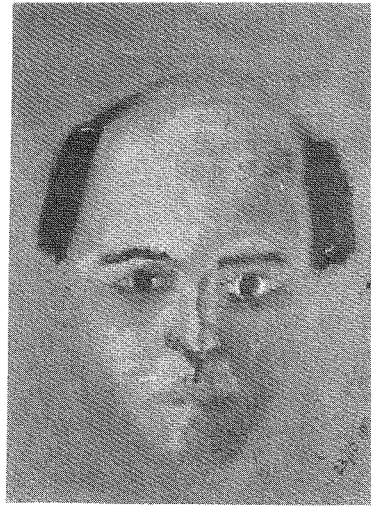


Abb. 5

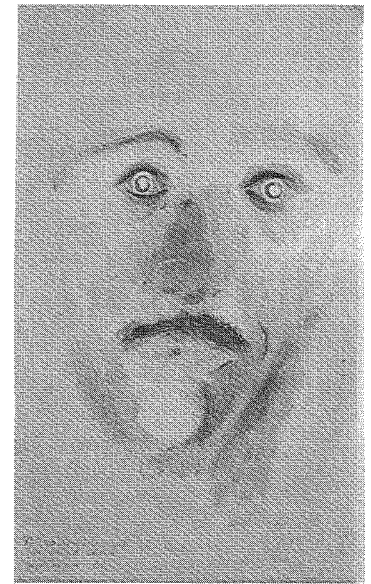


Abb. 6

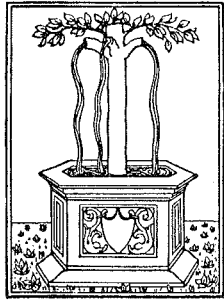


Abb. 7



Abb. 8

Das Stunden-Buch enthaltend die drei Bücher



Vom m^onchischen Leben /
Von der Pilgerschaft /
Von der Armut
und vom Tode
Rainer Maria Rilke

Insel-Verlag / Leipzig / im Jahre 1931

Abb. 9: Am Beispiel der 1931 im Insel-Verlag erschienenen Ausgabe des *Stunden-Buchs* wird deutlich, wie sehr Rilke dieses Werk an das Vorbild mittelalterlicher illuminierten Handschriften angelehnt wissen wollte.



a neigt sich die Stunde und röhrt mich an
mit klarem, metallischem Schlag:
mir plitern die Sinne. Ich fähle: ich kann --
und ich fähle den plastischen Tag.

Nichts war noch vollendet, eh ich es erschaut,
ein jedes Werden stand still.
Meine Sinne sind reif, und wie eine Braut
kommt jedem das Ding, das er will.

Nichts ist mir zu klein, und ich lieb' es trotzen
und maß' es auf Gotgrund und groß
und habe es hoch, und ich weiß nicht wem
ist es die Seele tot...

Ich lebe mein Leben in wachsenden Dingen,
die sich über die Dinge ziehen.
Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen,
aber verdienen will ich ihn.

Ich treffe um Gott, um den uralten Turm,
und ich treffe Jaderausfenderlang;
und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falter, ein Sturm
oder ein großer Gesang.

7



Abb. 10 und 11: Während seines Florentiner Aufenthalts und seiner Pariser Zeit konnte Rilke Giotto's Darstellungen der Stigmatisation des heiligen Franziskus von Assisi, der für Rilke eine Identifikationsfigur war, sehen. Die Stigmatisation, die im "Malte" am Beispiel Abelones die Zeichen in der Hand mit den Schriftzeichen eines Buches in eins setzt, erscheinen bei Giotto in ihrer unmittelbaren Christusbezogenheit (Abb. 10: *S. Francesco riceve le stimmate*, Wandfresko, Firenze, Basilica di S. Croce; Abb. 11: *Saint François d'Assise recevant les stigmates*, panneau et prédelle, Louvre, Paris, INV 309).

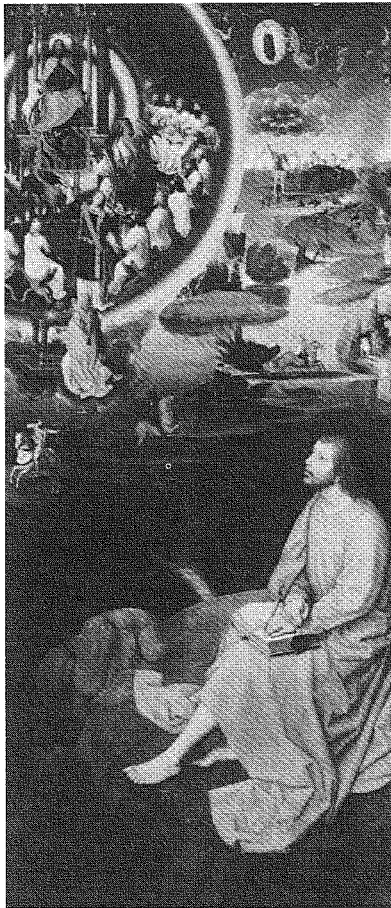


Abb. 12: Hans Memlings Altarbild zeigt Johannes auf Patmos, wie er gerade die Offenbarung empfängt. Für Rilke, der das Gemälde auf seiner Flandernreise 1906 sah, wird der schreibende Johannes auf Patmos zur Chiffre eines potenzierten, ekstatischen Schreibens: Irrtümlich interpretiert er das Federmesser, das Johannes in der einen Hand hält, ebenfalls als Feder, so daß ihm Johannes als ein mit beiden Händen Schreibender erscheint (*Triptych of St. John the Baptist and the Evangelist* [1479], rechter Flügel, Sint-Janshospitaal, Brugge).



Abb. 13: Daß Johannes, der Evangelist, in der Offenbarung (10,8ff.) das Buch des Engels verschlingen muß, das im Bauch bitter, im Mund aber süß wie Honig ist, verweist auf die materiale Kraft des im Buch enthaltenen göttlichen Worts. Peter Handke beschwört ebenfalls die Materialität des Buches und der Schrift, indem er sie mit dem täglichen Brot assoziiert: "Nach Europa zurückgekehrt, brauchte ich die tägliche Schrift und las vieles neu." Handke, Peter, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt a. M. 1980, 9; vgl. ebd. 89 (Abb. 13: Matthias Gerung, *Johannes verschlingt das Buch* [1546], Holzschnitt, 23,3 x 16,2 cm, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. H. 24, aus: *Die Renaissance im deutschen Südwesten zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg, Eine Ausstellung des Landes Baden-Württemberg, veranstaltet vom Badischen Landesmuseum Karlsruhe, 2 Bde., Karlsruhe 1986, Bd. 1, 387*).

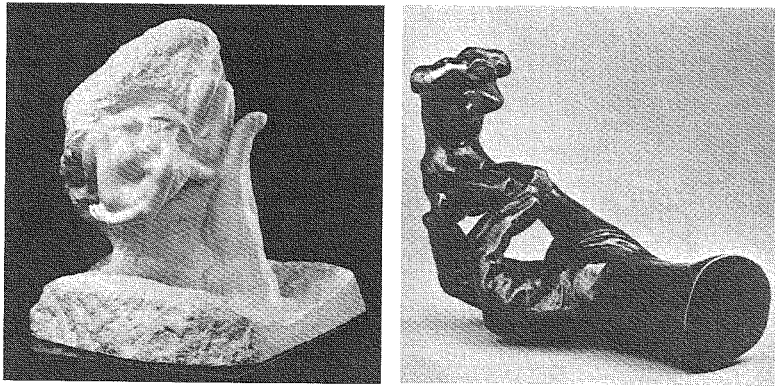


Abb. 14 und 15: Zwei Hand-Skulpturen Rodins, zeitweise Rilkes Lehrer in Kunstdingen, verdeutlichen, wie die schaffende Hand des Künstlers der Schöpferhand Gottes nachempfunden ist (Abb. 14: *Hand of God* [1898], Plaster, 28 3/4 x 25 x 26 in., B. Gerald Cantor Collections, aus: Rodin, *The B. Gerald Cantor Collection*, by Joan Vita Miller and Gary Marotta, The Metropolitan Museum of Art, New York, New York 1986, 147; Abb. 15: *Hand of Rodin with Torso* [1917], Bronze, 8 7/8 x 7 1/16 x 3 3/4 in., The Brooklyn Museum, Gift of B. Gerald Cantor Art Foundation, 84.210.7, aus: Rodin, by J. V. Miller and G. Marotta, 151).

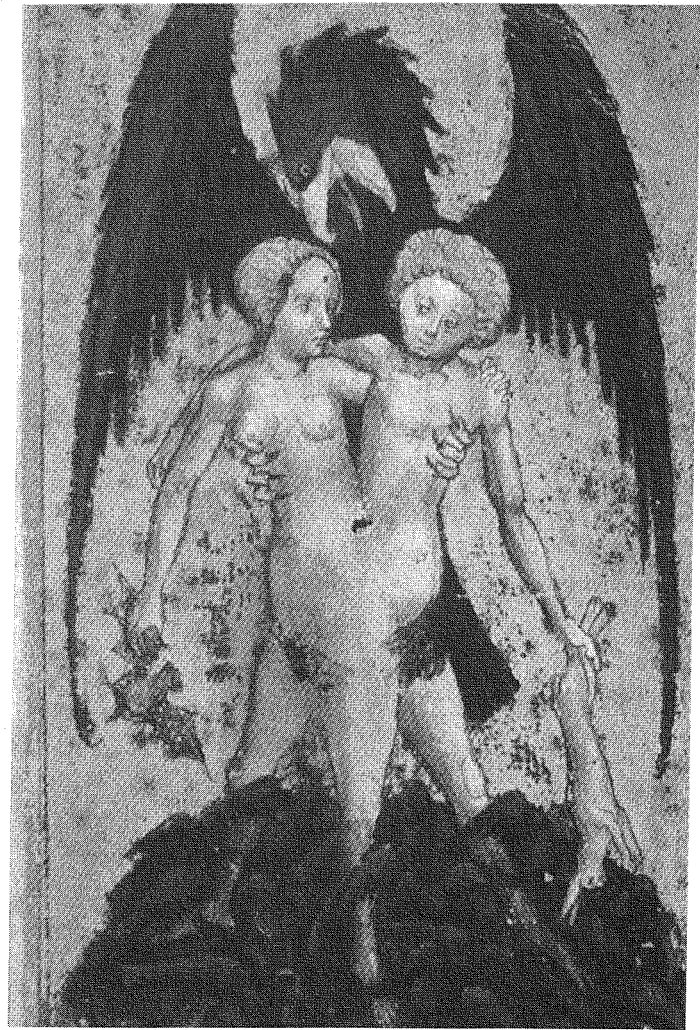


Abb. 16: Die Androgynen-Darstellung (Codex Ms. Rh. 172, Zentralbibliothek Zürich) veranschaulicht, wie Ulrich und Agathe ihre spezifische, in der Zweierheit begründete Einheitserfahrung als siamesisches Zwillingsspaar in den platonischen Mythos vom ursprünglich ungeteilten Menschen projizieren.

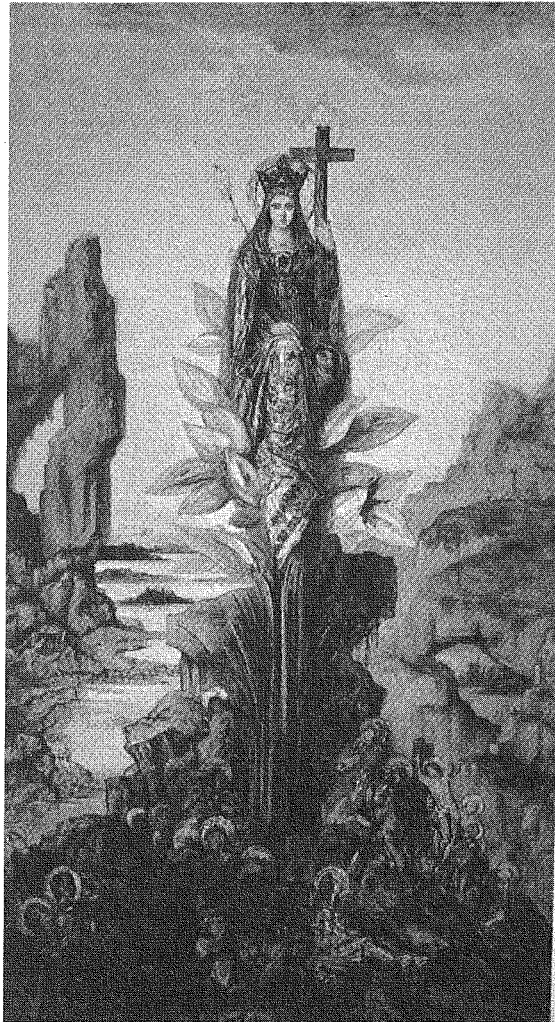


Abb. 17: Die Madonna in Moreaus Bild *Die mystische Blume* (um 1880) ist der Typus einer femme fatale und - ebenso wie Kolbenheyers Margarete Ebner - umso attraktiver je deutlicher das sexuelle Tabu ins Bewußtsein rückt (Öl auf Leinwand, 253 x 137 cm, Musée Gustave Moreau, Paris, aus: *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft*, 3 Bde., Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt 1986, Bd. 2, 301).

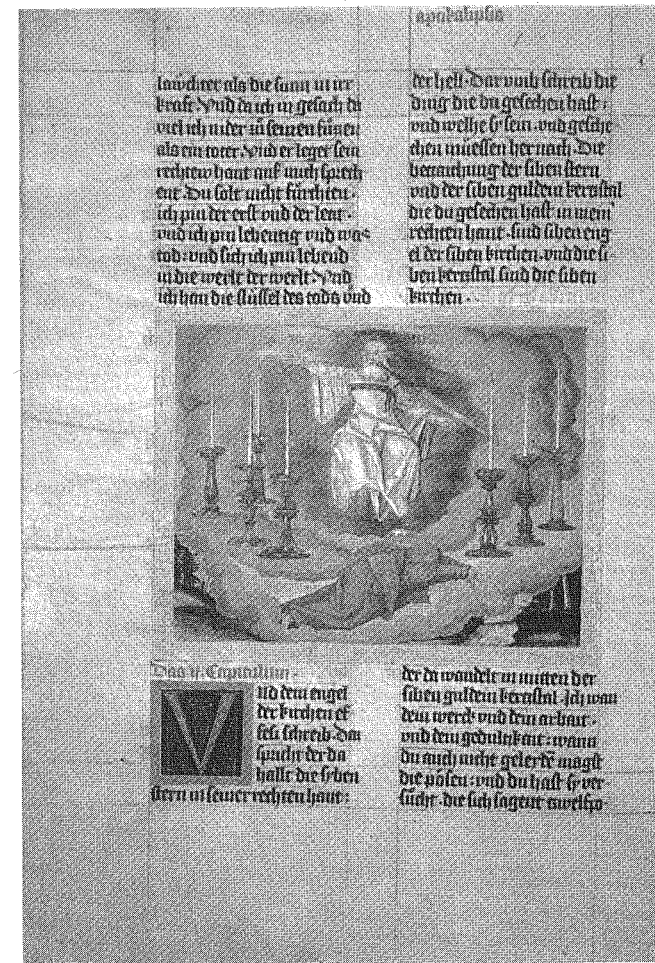


Abb. 18: Das göttliche Wort als Schwert (Matthias Gerung, Vision des Johannes aus der Ottheinrichs-Bibel [2. Viertel 15. Jhdt. und 1530/32], Pergamenthandschrift, 53,5 x 37,5 cm, Bd. 8, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, Hs. 28, fol. 284^v/285, aus: *Die Renaissance im deutschen Südwesten*, Bd. 1, 431).



Abb. 19: Die Verbindung von göttlichem Wort und Schwert demonstriert auch der Kupferstich Friedrich Brentels von 1609: Er zeigt Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen mit dem Kurschwert, das die Aufschrift "V(erbum) D(omini) M(anet) I(n) AE(ternum)" trägt (42,9 x 36,3 cm, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. I, 447, 1, aus: Die Renaissance im deutschen Südwesten, Bd. 1, 407).



Abb. 20: Den Zusammenhang von Selbstbewußtsein und Künstlerhand behauptet die Tuschzeichnung Edward Hoppers, eines der Malervorbilder Handkes (aus: Edward Hopper 1882-1967: Gemälde und Zeichnungen, bearbeitet von Gail Levin, München 1981, 82).

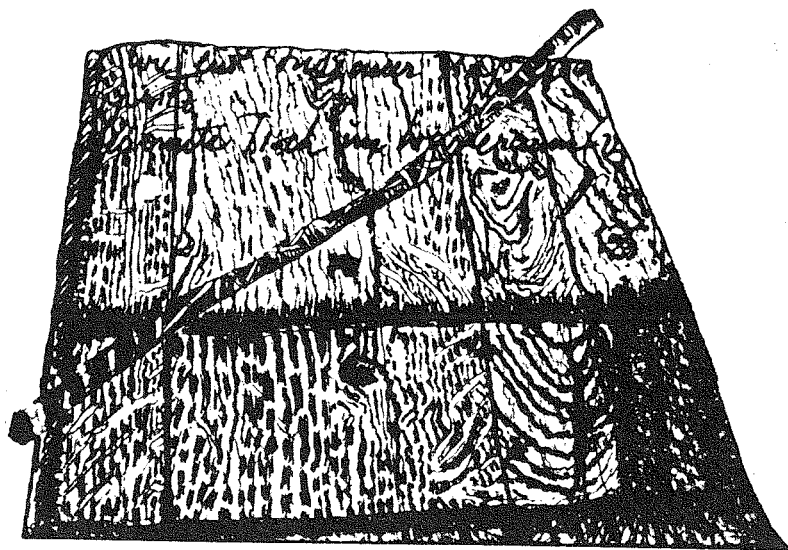


Abb. 21: Handkes Erzählung "Die Wiederholung" schließt mit einer Zeichnung, die einmal mehr die visionäre Qualität des Textes betont. Auf ihr ist der "Tisch des Warteraums samt meinem daraufliegenden Stock" (316) abgebildet, bezeichnenderweise mit einer Inschrift versehen und arrangiert wie ein Buch mit darübergelegtem Bleistift.



Abb. 22: Der Hermes Trismegistos auf der Sieneser Fußbodenintarsia präsentiert sich als Gott der Schrift, indem er Moses ein Buch mit der Weisheit und den Gesetzen Ägyptens übergibt und gleichzeitig auf Christus als das heilige Wort verweist. Der verschollene Gregor Kobal der "Wiederholung" von Peter Handke ist als Christusfigur ein hermeneutisch zu gewinnender Gott der Schrift, des Wortes, der Erzählung und die Erzählung selbst (Siena, Cattedrale, Pavimento, Giovanni di Stefano, *Ermete Trismegisto*).

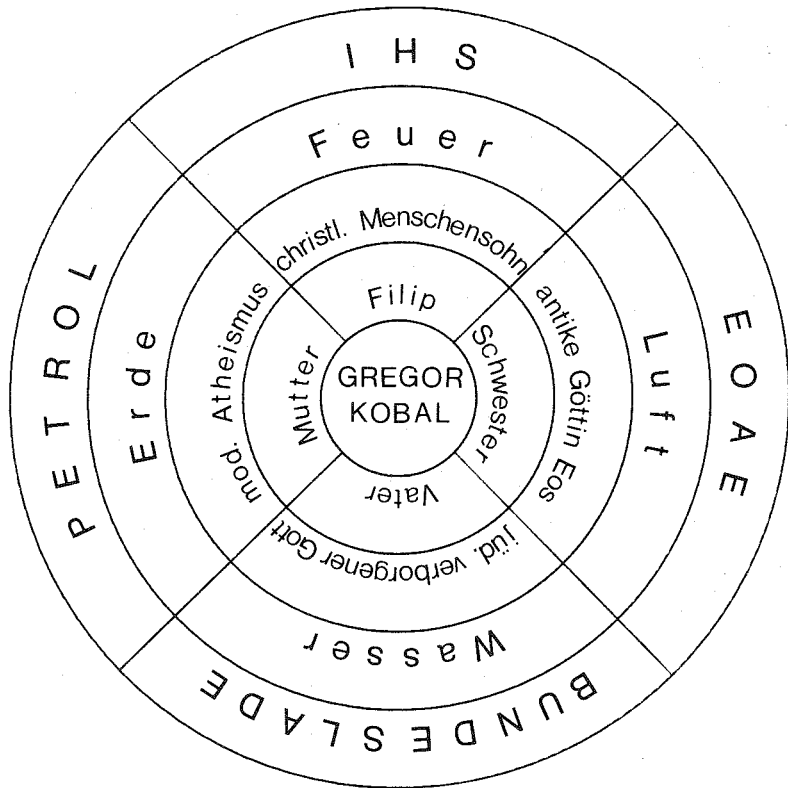


Abb. 23: Der Elementenkreis der Handkeschen "Wiederholung", der die "Elemente" der Erzählung aufeinander bezieht: Die visionäre Schrift der Erzählung, die Elemente der Natur, Bilder der Religionen und die Mitglieder der Familie konstituieren das mythische Ziel der Erzählung, für das die Schrift des Bruders "GREGOR KOBAL" steht.

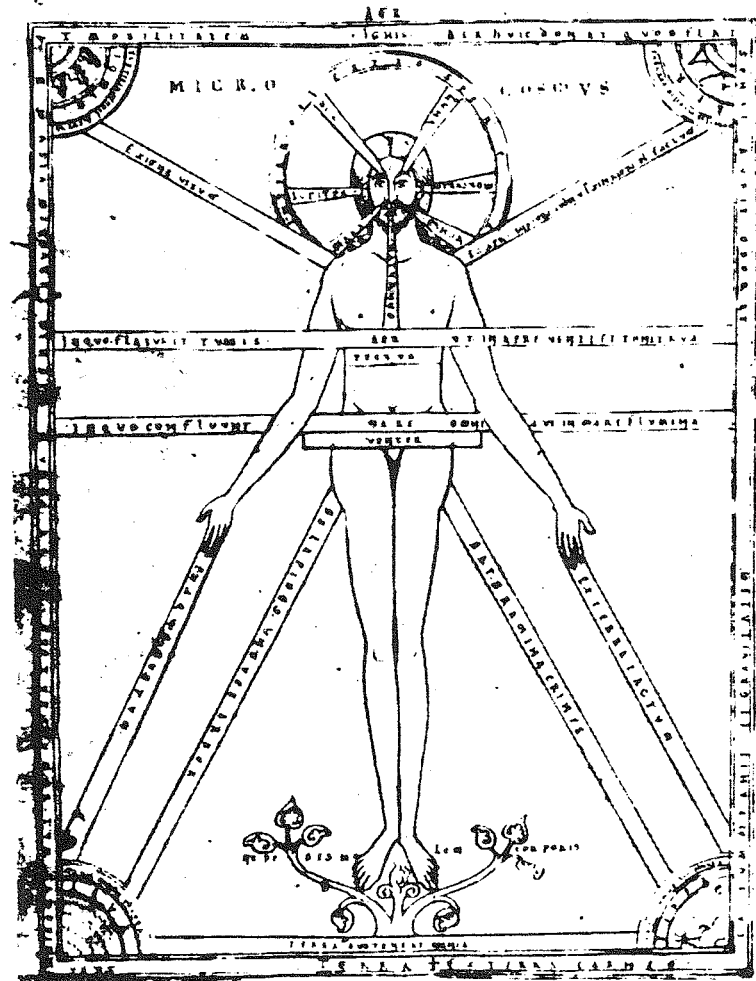


Abb. 24: Auch der als Christusfigur entworfene Bruder Gregor Kobal in Handkes "Wiederholung" ist ein "Mittensch" (235) zwischen den Elementen und Kräften (Abb. 24 aus: Cooper, Lexikon der traditionellen Symbole, 120).