

KULTUR – LITERATUR – KUNST

Herausgegeben von Jürgen Klein
Universität-Gesamthochschule Siegen

Band 9

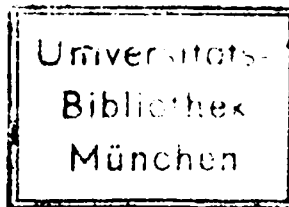
Christoph Bode

„Ein Lehrer
des langsamen Lesens“

Anglistische Studien 1980–1986



6876-482x5



CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Bode, Christoph:

„Ein Lehrer des langsamen Lesens“ : angl.
Studien 1980-1986 / Christoph Bode. -
Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1987.

(Kultur - Literatur - Kunst ; Bd. 9)

ISBN 3-89206-190-4

NE: GT

ISBN 3-89206-190-4

© copyright verlag die blaue eule, essen 1987

alle rechte vorbehalten.

nachdruck oder vervielfältigung, auch auszugsweise,
in allen formen wie mikrofilm, xerographie, mikrofiche,
mikrocard, offset verboten.

printed in germany

herstellung:

horn-satz, essen

druck: difo-druck, bamberg

1C 22 / 30-09

Meinem Vater, Dr. Adolf Bode,
dem beseelten Lehrer und Philologen

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	9
DAS PARADOX DER WARE KUNST: ALDOUS HUXLEYS "THE BOOKSHOP"	19
AUDENS LEIDENDER ICARUS: EIN SYMPTOMATISCHES MISSVERSTÄNDNIS	41
PATERNALISMUS IN DER KRITIK AFRIKANISCHER LITERATUR: DAS BEISPIEL BEN OKRI	59
ADDISON UND STEELE: KAFFEEHAUSKULTUR, MORALISCHE WOCHENSCHRIFTEN UND BÜRGERLICHES SELBSTVERSTÄNDNIS	83
"NATÜRLICH KEINE BAUMSTÄMME!": ZUR ERÖFFNUNG EINER KUNSTAUSSTELLUNG	107

EINLEITUNG

Man ist nicht umsonst Philologe
gewesen, man ist es vielleicht
noch, das will sagen, ein Lehrer
des langsamen Lesens [...].

Friedrich Nietzsche¹

Die hier versammelten kleineren Arbeiten der vergangenen Jahre mögen sich in ihrer jeweiligen Thematik stark unterscheiden - der Bogen spannt sich von den Anfängen der Moralischen Wochenschriften in der bürgerlichen Kaffeehauskultur Englands im 17. und 18. Jahrhundert hin zu einer brillant-verblüffenden frühen Erzählung des Brave New World-Autors Aldous Huxley, von W.H. Audens vielsagendem Mißverständnis eines Brueghel-Gemäldes zum Phänomen eines kaum verhohlenen "weißen" Paternalismus in der demonstrativ wohlwollenden Rezeption afrikanischer Literatur - , doch die gewählten Methoden sind - mit dem Abstand des Rückblicks betrachtet - so unterschiedlich nicht, wenn diese tiefere Gemeinsamkeit in der Vorgehensweise vielleicht auch einiger Erläuterung bedarf.

Der Aufsatz "Das Paradox der Ware Kunst: Aldous Huxleys 'The Bookshop'" entstand im Frühjahr 1980 und knüpft einerseits an die im Jahr zuvor erschienene systematische Untersuchung der ersten vier Romane Aldous Huxleys an,² während er andererseits schon unverkennbar auf die sich zeitlich wie logisch anschließende Analyse des fünften und bekanntesten - Brave New World - vorverweist.³ Beide Monographien verfolgen, wie es bei Huxleys Frühwerk und erst recht bei seiner grandiosen negativen Utopie ja auch naheliegt, einen eher extrinsischen Ansatz, d.h. sie betrachten die betreffenden literarischen Texte primär unter dem Aspekt ihrer diversen Beziehungen zu außerliterarischen Gegebenheiten, wenn man so will: als Sozialdokumente. Daß ein solches Vorgehen, will es gut sein und nicht in Reduktionismus enden, keineswegs darauf verzichten kann, die konkrete Machart der Texte metikulös nachzuzeichnen, sollte sich von selbst verstehen. Gerade weil die verblüffende, auf den ersten Blick trotz ihres ungebrochenen erzähltechnischen Realismus' unver-

ständliche Erzählung "The Bookshop" wie ein Mikrokosmos Probleme und Lösungsstrategien des gesamten Huxleyschen Frühwerks gleichsam en miniature enthält, war der Herausforderung, seiner brillanten Prosa methodisch Paroli zu bieten, es der Akribie, mit der er sein Thema erzählerisch entfaltet, durch langsames, analytisches Lesen gleichzutun und so die verdeckte Logik der erstaunlichen Erzählung zu ent-decken, kaum zu widerstehen.

Entfremdung ist Huxleys Thema in "The Bookshop" wie in Brave New World; doch während es dort, am Beispiel der zu Ende gedachten consumer society, um jene totale Entfremdung geht, die so extrem ist, daß sich die Opfer ihrer gar nicht mehr bewußt sind, in der die Menschen ihr eigenes Versklavtsein sogar lieben, ist hier ein kleinerer Ausschnitt des Gesamtproblems gewählt: die paradoxe Situation des Kunstwerks in der kapitalistischen Warengesellschaft. Was lag also näher, als dem enigmatischen Paradoxon der Erzählung mit einem marxistischen Analyse-Instrumentarium zu Leibe zu rücken, das puzzle über die Begriffe Tausch- und Gebrauchswert zu lösen? Möge das Ergebnis für sich sprechen.

Man gewinne fast den Eindruck, schrieb mir ein angesehener Anglist dazu kritisch, "als habe Huxley seine Erzählung zur Exemplifizierung der Warencharaktertheorie von Marx benutzt." Groteskes Mißverständnis, und dies gleich zweifach: Was Huxley und Marx teilen, ist selbstverständlich nicht dieselbe Theorie,⁴ sondern, trotz aller wichtigen historischen Wandlungen, dieselbe gesellschaftliche Wirklichkeit. Läßt sich ein Huxley-Text mit marxistischer Theorie "erklären", so deshalb, weil beide sich auf dies Gemeinsame beziehen und jener künstlerisch-literarisch zur sinnlichen Anschauung bringt, was diese wissenschaftlich-analytisch erfassen will. Die Kongruenz ist also weder intendiert noch zufällig: Sie ergibt sich aus der Sache.

Zum zweiten scheint der Einwand in der Tradition der intentional fallacy zu unterstellen, wenn der Autor selbst nicht in solchen Kategorien gedacht habe, sei es nicht ganz legitim, sie auf seinen Text anzuwenden. Diese Anschauung ist so häufig schlüssig widerlegt worden, daß es hier nicht wiederholt werden

muß. Nur soviel: Natürlich geht auch dieser literarische Text in dem, was er bedeutet und bedeuten kann, weit über die Absichten seines Autors hinaus, ist freigestellt für Genuß und Gebrauch.

Doch sind Fälle denkbar, in denen der Intention des Verfassers eminente Bedeutung zukommt, Fälle, in denen die im Text materialisierte Absicht des Autors selbst problematisch wird und in den Blickpunkt rückt: "Audens leidender Icarus: Ein symptomatisches Mißverständnis" behandelt einen solchen Fall, und wie es bei dem Thema Verstehen und Mißverstehen kaum anders sein kann, ist das Vorgehen hier ein hermeneutisch begründetes. Ob und inwiefern W.H. Auden in seinem bekannten Gedicht "Musée des Beaux Arts" Pieter Brueghels Bild Landschaft mit dem Sturz des Icarus mißverstanden hat, läßt sich ja erst sagen, wenn der Lektüre des Gedichtes ein nicht minder sorgfältiges "Lesen" des Gemäldes gefolgt ist - und diesem wiederum ein vergewissernder Abstieg zur ursprünglichen Quelle, dem griechischen Mythos. Von dort wieder aufsteigend, läßt sich sowohl das Rätsel des Brueghelschen Icarus lösen wie auch, im letzten Schritt, Audens Mißverständnis als für seine besondere Lage Ende der dreißiger Jahre bezeichnendes begreifen.

Nicht um müßige philologische Quellen-Suche als Selbstzweck ging es also, wie William Cowper sie schon in seiner Satire "Retirement" spöttisch aufs Korn nahm:

[...]
Philologists who chase
A panting syllable through time and space,
Start it at home, and hunt it in the dark,
To Gaul, to Greece, and into Noah's ark.

Vielmehr verdoppelt der Aufsatz schon in seiner fünfschrittigen Form (I: Audens Gedicht - II: Brueghels Bild - III: der griechische Mythos - IV: Brueghels Bild - V: Audens Gedicht) die Bewegung des Verstehens und führt zugleich den Umstand vor, daß Bedeutung sich immer nur, und sei sie divergierend, in Relation zum schon Zuhandenen ergibt, das aber, soll dieses nicht fälschlich zum Zeugen berufen und, wie bei Auden, zum Gegenstand einer Projektion werden, sorgfältig im Zusammenhang seiner eigenen Tradition gelesen sein will.

Während nun bei Auden die Intention des Textes offen zutage liegt ("About suffering they were never wrong,/The old Masters ...") und sich die Widersprüche zwischen den "Texten" der Icarus-Tradition ergeben - ein echtes Intertextualitätsphänomen - , handelt es sich bei Flowers and Shadows, dem Erstlingsroman des Nigerianers Ben Okri, um einen Text, dessen eklatante Oberflächenwidersprüche sich auf einen durchschimmernden psychologischen Subtext zurückführen lassen, ein unterschwelliges Text-Begehren (Helga Gallas), das dauernd das, was oberflächlich gesagt wird, unterläuft und konterkariert. Weil das, was gesagt wird, nicht das ist, worum es geht, ist dem Text nicht zu trauen. Den Subtext aufzudecken, die geheime Botschaft des Romans und seine ödipale Psycho-Logik zu entschlüsseln und zugleich seine offensichtlichen Schwächen rückhaltlos zu nennen, wäre natürlich Aufgabe einer Literaturkritik, die ihren Namen verdiente. Daß aber gerade in der "weißen" Rezeption englischsprachiger afrikanischer Literatur offensichtlich weitverbreitet und andauernd ein Block besteht, "strenge Maßstäbe" (Chinua Achebe) anzuwenden, läßt sich nur als eine besonders tückische Form europäischen Paternalismus' verstehen: Solch laue Kritik, solch demonstrativ wohlwollende Rezeption schwarzafrikanischer Literatur negiert, auf ihre schulterklopfende Weise, insgeheim die Ernsthaftigkeit ihres Gegenstandes; ihr Lob ist erniedrigend wie Dr. Johnsons Urteil über predigende Frauen, "Sir, a woman's preaching is like a dog's walking on his hind legs. It is not done well, but you are surprized to find it done at all."

Das Ärgernis einer offen oder versteckt herablassenden Kritik ist so alt wie die europäische Rezeption afrikanischer Literatur selbst, und der hier abgedruckte Aufsatz wollte nicht als neueste Erkenntnis verkaufen, was den mit der Materie Vertrauten seit Jahrzehnten bekannt sein dürfte. Vielmehr war die Absicht, wie der Untertitel signalisiert: am Beispiel Ben Okris einmal konkret nachzuweisen, zu welcher Blindheit und Oberflächlichkeit solche Gefälligkeits-Rezeption führen muß. Daß nun ausgerechnet Flowers and Shadows und seine kritische Rezeption als Illustration einer kaum zu bestreitenden These her-

angezogen wurde, war so zufällig nicht: Der Reiz, einen Roman zu analysieren, in dem es oberflächlich um die Sünden der Väter geht, während das "eigentliche", verdrängte Thema das sündige Begehren des Sohnes ist, und diese literarische Sublimierung in Beziehung zu setzen zu einer Kritik, die solche Verdrängung - auch wo sie ins Auge springt - nicht nur nicht zu erkennen vermag, sondern sogar in ihrem Umgang mit dem Text wiederholt (indem nämlich auch sie nicht artikuliert, worum es ihr bei der Kritik afrikanischer Literatur eigentlich geht) - dieser Reiz war doch zu verführerisch.

So konnte, ja mußte als kritische Marginalie zur Frankfurter Buchmesse 1980, die als thematischen Schwerpunkt die Literatur Afrikas hatte, aber auch als allgemeinerer Kommentar zur Entwicklung und Perspektive der westdeutschen Commonwealth Studies abschließend formuliert werden, die Gruppe paternalistischer Kritiker habe anscheinend "mittlerweile noch unerwarteten Zulauf von jenen bekommen [...], deren Lobpreisungen - von ihrer politischen Sozialisation her durchaus verständlich - als Form akademischer und literaturkritischer Abbitte für koloniales Unrecht begriffen werden können. Die Sünden der Väter sind so fern noch nicht."

Erstaunlicherweise war, obwohl sich sicher niemand angesprochen fühlte, keine einschlägige Fachzeitschrift bereit, so etwas zu drucken. Die Windungen und Wendungen der Antwortschreiben konnten nur noch mit wachsendem Amüsement registriert werden: Die Roman-Analyse habe ihre Berechtigung, sie sei interessant, einleuchtend, überzeugend usw. - Lob fiel wie Manna vom Himmel. Aber ob nicht mehr Beispiele gebracht werden könnten, für diese ganz neue These? Ja, viel mehr Beispiele hätte man gerne und den Umfang zugleich um etwa 50% gekürzt; vielleicht auch nicht gar so ins Detail gehen, ja? Kurz: So genau wollte man es nun auch wieder nicht wissen. - Es blieb die Genugtuung, die Diagnose des Aufsatzes auf so unerwartete Weise bestätigt zu sehen - und die überaus kurzweilige Korrespondenz...

"Addison und Steele: Kaffeehauskultur, Moralische Wochenschriften und bürgerliches Selbstverständnis" ist im Unterschied zu den ersten drei hier abgedruckten Arbeiten eine Vor-

lesung, und der mündliche Charakter des Textes - spürbar in Syntax und Rhythmus - wurde bewußt beibehalten, wie es bei der Behandlung frühbürgerlicher Gesprächskultur ja vielleicht auch angebracht ist. Die Vorlesung macht den Versuch, Jürgen Habermas' These von der "literarischen Vorform der politisch fungierenden Öffentlichkeit [Hvbg. CB]" für das England des 17. Jahrhunderts zurückzuweisen, und legt dar, "daß sich sehr wohl schon, auch vor 1688, von einer journalistisch und diskursiv vermittelten politischen Öffentlichkeit in England sprechen läßt, der politischen Kaffeehauskultur der Zeit nämlich." Mit gleicher Entschiedenheit wird dann, anhand einer Untersuchung ausgewählter Essays aus Tatler und Spectator, der Einschätzung Jürgen Enkemanns widersprochen, zu Anfang des 18. Jahrhunderts vollziehe sich eine "Transformation des politischen in einen unpolitischen (und tendenziell literarischen) Journalismus". Nachdrücklich wird davor gewarnt, dem cant einer ostentativen Überparteilichkeit und dem regelmäßigen Bekenntnis zum Allgemeinwohl (hinter dem sich recht spezifische Partikularinteressen verstecken) aufzusitzen, und dazu ermuntert, sie als das zu durchschauen, was sie effektiv sind: Ideologie des zur Macht drängenden Bürgertums, dessen Politik-Begriff sich obendrein als der umfassendere erweist.

Das langsame Lesen ist also immer auch ein Lesen zwischen den Zeilen und ein Lesen gegen den Strich; es geht nicht davon aus, daß Bedeutung "da" und "gegeben" ist, und es kann, in der Aufdeckung eines Subtextes wie in der historischen Situierung, der Rückversicherung bei den Nachbardisziplinen der Philologie nicht entraten: Weit entfernt, close reading zu sein, hält es dafür, daß überhaupt nichts aus sich verständlich ist und daß noch jeder Versuch, wenigstens so zu tun, allenfalls in Selbsttäuschung endet.

J. Hillis Miller, dem ich den Hinweis auf das Motto dieser Sammlung verdanke, hat in seiner großartigen, wenn auch zum Widerspruch reizenden Studie The Linguistic Moment den Ort literaturwissenschaftlicher Kritik wie folgt umschrieben:

If criticism as critique is between theory and practice, it is also neither to be identified with hermeneutics, or the search for intentional meaning,

on the one side, nor with poetics, or the theory of how texts have meaning, on the other side, though it is closely related to the latter. Critique, however, is a testing of the grounding of language in this or that particular text, not in the abstract or in abstraction from any particular case.⁵

Nun ist die Charakterisierung der Hermeneutik hier sicherlich zu eng ausgefallen, die Erläuterung des Projektes einer Poetik - "the theory of how texts have meaning" - jedoch um so gelungener. Genau dies - die Funktionsweise und Semiosis einer besonderen Art von Texten theoretisch zu erfassen - ist Gegenstand meiner 1985 fertiggestellten Ästhetik der Ambiguität,⁶ deren Vorschlag, Ambiguität als zentrale Kategorie, als Paradigma der Literatur der Moderne aufzufassen, sich mit dem dringenden Appell verbindet, nicht länger das Offensichtliche ad nauseam zu wiederholen - daß in der literarischen Moderne gesteigerte Ambiguität vorliegt - , sondern das Wie konkret vor dem Hintergrund des systematisch begriffenen Zusammenhanges zu verfolgen. Solche Literaturkritik müßte sich eng an Theorie anlehnen - wie auch Miller zugesteht - , und ihre Leistungsfähigkeit hätte sich selbstverständlich erst in jedem konkreten Fall zu erweisen - ihr Ertrag allein zählte. Doch der wäre, so darf man annehmen, höher als der einer theoretisch nicht verankerten ad hoc-Lektüre, die im direkten Zugriff glaubt entdecken zu können, "what the language of my poems really is, what it really says".⁷ Erst eine theoretisch fundierte Kritik könnte - eine Vorstellung vom historisch-ästhetischen Ort ihrer Gegenstände im Sinn - die Wirkweise ihrer Texte nachzeichnen, könnte, da sie einen Begriff von deren Machart hat, einen Schlüssel zum konkreten Verständnis liefern. Dies eben wäre die Aufgabe einer Philologie auf der Höhe ihres Materials: mit einem Begriff von der Sache die Bedeutungen eines Textes im langsamen Lesen zu entfalten.

Nicht erst die mehrjährige Arbeit an der Ästhetik der Ambiguität brachte eine intensive Beschäftigung auch mit der Musik und Malerei der Moderne mit sich. So folgte ich gerne der Bitte der Maler Rainer Heckel und Hannes Märker, im August 1986 in Reinbek bei Hamburg eine Ausstellung ihrer Bilder zu eröffnen: "Natürlich keine Baumstämme!" ist der Text meiner Eröffnungs-

rede. Wenn auch dieser Beitrag - der stärker noch als die Addison-und-Steele-Vorlesung die Merkmale des mündlichen Vortrags zeigt - hier in dieser Sammlung philologischer, anglistischer Arbeiten Aufnahme gefunden hat, so aus zwei Gründen: Zum einen dokumentiert er, was es für die Kunstkritik heißen könnte, der oben für die Philologie formulierten Maxime zu folgen und, auf Paraphrase wie sich kongenial gebenden Wort-Expressionismus verzichtend, über eine Erläuterung der Machart - gerade der Kunst der Moderne - zu einer echten Hilfe in der Rezeption zu werden, sich diesem bitter nötigen Vermittlungsauftrag nicht zu entziehen; zum anderen geht es natürlich auch hier wieder um langsames Lesen, nur eben von Bildern, um den Prozeß eines verständigen Betrachtens von Gemälden, die - durchaus vergleichbar den hochgradig selbstreferentiellen Werken der literarischen Moderne - immer auch die Art ihrer Darstellung mitthematisieren.

Friedrich Nietzsche, der in seinen nie ausgeführten Entwürfen und Notizen zur Unzeitgemäßen Betrachtung "Wir Philologen" Vernichtendes über seine Kollegen und den Zustand des Faches sagt - und daß er durchgehend die Altphilologie meint, sollte uns nicht erleichtern - , spricht sich in seiner "Vorrede" zu Morgenröte dezidiert für das langsame Lesen als Grundtugend echter Philologie aus, indem er schreibt:

Philologie nämlich ist jene ehrwürdige Kunst, welche von ihrem Verehrer vor allem eins heischt, beiseitegehn, sich Zeit lassen, still werden, langsam werden - , als eine Goldschmiedekunst und -Kennerschaft des Wortes, die lauter feine vorsichtige Arbeit abzutun hat und nichts erreicht, wenn sie es nicht lento erreicht.⁸

Daß dieses Vorgehen auch, bei aller Heterogenität der Gegenstände, das einigende Band der hier versammelten kleineren Arbeiten ist, konnte an dieser Stelle nur skizziert und beteuert werden - beweisen muß es die Lektüre der folgenden Seiten.

Der Germanisch-Romanischen Monatsschrift ist zu danken für die Erlaubnis zum Nachdruck der Artikel "Das Paradox der Ware Kunst: Aldous Huxleys 'The Bookshop'" und "Audens leidender Icarus: Ein symptomatisches Mißverständnis", die dort zuerst in Band 32 (1982), 431-446, bzw. in Band 33 (1983), 81-93, veröffentlicht wurden.

Anmerkungen

- 1 Friedrich Nietzsche, "Vorrede" zur zweiten, erweiterten Auflage von Morgenröte (1887), in Friedrich Nietzsche, Werke in vier Bänden, hg. u. eingeleitet von Gerhard Stenzel, Erlangen, o.J., Bd. 3, 426.
- 2 Christoph Bode, Intellektualismus und Entfremdung: Das Bild des Intellektuellen in den frühen Romanen Aldous Huxleys, Bonn, 1979.
- 3 Christoph Bode, Aldous Huxley, "Brave New World" [Text und Geschichte: Modellanalysen zur englischen und amerikanischen Literatur, Bd. 13], München, 1985.
- 4 Zu Huxleys Haltung zum Marxismus und Kommunismus vgl. Bode, Intellektualismus und Entfremdung, 364.
- 5 J. Hillis Miller, The Linguistic Moment: From Wordsworth to Stevens, Princeton, New Jersey, 1985, XVIII.
- 6 Christoph Bode, Ästhetik der Ambiguität: Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne, erscheint im Frühjahr 1988 im Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- 7 Miller, Linguistic Moment, XIX.
- 8 Nietzsche, Werke, Bd. 3, 426.

DAS PARADOX DER WARE KUNST:
ALDOUS HUXLEYS "THE BOOKSHOP"
(1980)

I

Als Ende Januar 1920 Aldous Huxleys Limbo erschien - seine erste Sammlung von Erzählungen, angereichert mit dem wohl nie zur Aufführung gelangten Stück "Happy Families" - war der junge Autor in Oxfords und Londons Intellektuellen- und Künstlerkreisen schon kein Unbekannter mehr. Obwohl er zuvor nur drei schmale Lyrikbändchen veröffentlicht hatte (The Burning Wheel, 1916; Jonah, 1917; The Defeat of Youth, 1918), trauten Kenner der literarischen Szene dem erst 26jährigen für die Zukunft Beachtliches zu: "Since early Oxford, with little published and less read, the literary aura had been about Aldous."¹ Wie allerdings Marcel Proust dazu kam, Huxley schon zu dieser Zeit als die bestimmende Figur der neueren englischen Literatur zu apostrophieren,² wird wohl ein Rätsel bleiben - trotz Huxleys "curiously precursory fame" (Bedford) ist es eher wahrscheinlich, daß es sich hier um einen Irrtum, eine Verwechslung des Franzosen handelt.

Das immer wiederkehrende Thema der Gedichte in The Burning Wheel und The Defeat of Youth, nämlich die Desillusion und Hoffnungslosigkeit einer Generation, die durch die Ereignisse des Ersten Weltkriegs zutiefst verunsichert und beunruhigt war, die in den überkommenen Wertvorstellungen des Viktorianismus keinen Halt und Sinn mehr finden konnte, neue Orientierungen aber noch nicht anzubieten hatte, gab auch den Tenor für Limbo ab: Charakteristisch war jene Mischung aus desillusioniertem Zynismus und distanzierter sophistication, die spontan den Vergleich mit den Werken Max Beerbohms nahelegte,³ aber durch ihre Schärfe schockierender wirkte, so daß es noch vor der Veröffentlichung zu einer Kontroverse mit dem Verlag wegen angeblicher Blasphemie und anderer Entsetzlichkeiten kam. Aber das Buch fand ein dankbares, wenn auch zahlenmäßig kleines Publikum:

The actual sales were only about 1600 copies but the book was pounced upon by the high-brows and the literate young who were carried away by the cool bugle call of that new astringent voice expressing so essentially the coming postwar mood.⁴

The book made an impact.⁵

Die Kritik konnte nicht umhin, den jungen Schriftsteller - mit Einschränkungen - zu beglückwünschen: "[...] he is one of the finest writers of prose in England today. [...] That he must take a decided place among the younger contemporary writers in England is without doubt."⁶ Vornehmlich betonte man - und daran hat sich bis heute nichts geändert - die Bedeutung der zwei Erzählungen "The Farcical History of Richard Greenow" und "Happily Ever After", während den anderen short stories, mit Ausnahme von "The Death of Lully", lediglich das Prädikat "delicious trifles or tours de force" zugebilligt wurde.⁷

Dagegen soll in diesem Artikel gezeigt werden, wie wertvoll eine exemplarische Interpretation von Huxleys kurzer Erzählung "The Bookshop" für das Verständnis des Autors und seiner Entwicklung sein kann, da hier - in äußerst konzentrierter Form und kunstvoll durchdachter Weise - die bestimmenden Themen des Huxleyschen Romanwerks der 20er Jahre bereits angerissen sind, nämlich die Fragen, wie man als Intellektueller in einer kulturellen, gesellschaftlichen Umbruchphase auf befriedigende Weise existieren kann, welchen Veränderungen die Kunst in unserer Zeit unterworfen ist, wie überhaupt in einer Situation der gesellschaftlichen Anomie (Emile Durkheim) praktische Sinnfindung vonstatten gehen könnte.

In einer unsignierten Rezension von Limbo, die im Februar 1920 im Times Literary Supplement unter der bezeichnenden Überschrift "Cleverness and Youth" abgedruckt wurde und die Virginia Woolf zugeschrieben wird, ist die Zentralität der Wert- und Sinnfrage durchaus klar erkannt. Es heißt dort:

Mr. Huxley sets out to kill a great many despicable conventions, and to attack a large and disgusting schoolmaster. But having laughed at the conventions and the schoolmasters, they suddenly turn the tables on him. Now, they seem to say, talk about something that you do believe in - and behold, Mr. Huxley can only stammer.⁸

Zwar seien die short stories "all clever, amusing and well-written", doch hinderten Huxleys spezielle Begabungen und Einsichten - "to be aware too soon of sophisticated society makes it tempting for a young writer to use his first darts in attack and derision" - ihn vorerst daran, darüber hinauszugehen. Als positive Ansätze werden dann beschreibende Passagen aus "The Bookshop" zitiert.

Daß aber auch in dieser Erzählung mit Bitterkeit der Wandel der Zeiten attackiert wird und das in einer Weise, die für Huxley typisch ist, mag in der folgenden Analyse entdeckt werden, die zudem noch einen tieferen Einblick in den Charakter der "besonderen Ware" Kunst erlaubt.

II

Die Akribie, mit der Huxley in "The Bookshop" sein Thema entfaltet, mag es rechtfertigen, den Gang der Erzählung genauestens, Schritt für Schritt, zu verfolgen. Bereits der erste Satz führt das Grundthema ein: "It seemed indeed an unlikely place to find a bookshop",⁹ denn das Viertel, in dem er liegt, ist schmutzig und heruntergekommen, die geschäftige Straße ist erfüllt mit glitzernder Pseudo-Lebendigkeit und hektischem Getriebe - hier kauft man, was zum Leben nötig ist, aber doch keine Bücher (259). Der Kontrast bookshop : quarter wird weiter konkretisiert: Wie einer Kamera folgend, die aus der Vogelperspektive herabschwingt, erfährt man nun, daß der kleine Buchladen eingeklemmt ist zwischen ein großes Billigmöbelhaus und eine Imbißstube - das Unerwartete zwischen dem Gängigen, das schöne Extra inmitten des Notwendigen: "One saw here that literature was a luxury; it took its proportionable room here in this place of necessity. Still, the comfort was that it survived, definitely survived" (260).

Der Besitzer des Buchladens, ein graubärtiger Brillenträger mit wachen Augen, steht bezeichnenderweise vor seinem Geschäft, bereit, ein paar Worte zu wechseln - nebenan ergießt sich nur die Warenflut der Billigmöbel auf den Gehsteig. Man kommt schnell

ins Gespräch: Früher - "in my grandfather's day" - seien die Geschäfte besser gegangen; die klassischen, ewigen Werte hätten eben heute kaum eine Chance gegen die billige Tagespresse. Hier steht Tradition, sogar gewachsene Familientradition, und ein antiquariatsähnliches Geschäft, dessen Waren durch Alterung nur Wertsteigerung erfahren, gegen kurzlebigen Journalismus, der nur dem Tag verpflichtet und auch nur dann interessant ist ["this piddling quotidianism is the curse of our age" (261)].

Warum Huxley an dieser Stelle ausgerechnet den modernen Journalismus als sinnfällige Verkörperung dummer Kulturlosigkeit aufs Korn nimmt,¹⁰ ist leicht aus seiner Biographie erklärbar: Huxley arbeitete Anfang der 20er Jahre für mehrere Zeitungen und Zeitschriften, darunter auch für Middleton Murrays Athenaeum, dessen Atmosphäre er zunächst als "delightfully remote" empfand.¹¹ Das änderte sich jedoch bald. Überarbeitet und in Geldnot suchte Huxley nach Wegen, dem "deadly hustle"¹² des "sordid journalism"¹³ zu entkommen. "Journalism is paying the inverse ratio of the goodness of the paper, which is rather melancholy",¹⁴ lautete sein bitteres Urteil. Es wurde ihm klar, daß er unter den Produktionsbedingungen des modernen Zeitungswesens nicht schöpferisch tätig sein konnte. Unter Zeitdruck und ganz auf Tagesaktualität eingestellt, mußte sich seine Kreativität verflüchtigen.¹⁵

Eben diese Erstickung der Literatur durch den Journalismus ist in "The Bookshop" angesprochen, wenn der Erzähler kommentiert: "We grow progressively more Philistine" (260) und so einen inhaltslosen Fortschrittsbegriff verwirft. Der Buchhändler stimmt dem freudig zu; beide möchten das billige Geschreibsel in der Gosse oder im Feuer sehen - man sieht sich einig in der Wertschätzung des Wert-vollen. "May I look about me a little among your treasures?" (261), fragt höflich der Erzähler, und, in der Tat, wie eine Schatzkammer scheint ihm nun der Laden.

Within the shop was a brown twilight, redolent with old leather and the smell of that fine subtle dust that clings to the pages of forgotten books, as though preservative of their secrets - like the dry sands of Asian deserts beneath which, still incredibly intact, lie the treasures and the rubbish of a thousand years ago (261).

Gleich das erste Buch, das ihm in die Hand fällt, fasziniert den Erzähler, als er es öffnet, auf eigenartige Weise: Es handelt sich um ein altes Album kunstvoll kolorierter Modebilder. Doch in der Art und Weise der Darstellung, in der alten Mode selbst, besonders aber in der Physiognomie der schönen Frauen sieht er wesentlich mehr: Hier ist noch "immaculate purity" (262), schmerzlich kontrastierend mit den kaum verhüllten Verlockungen der Jetztzeit: "I thought of our modern fashion figures, with their heels and their arch of instep, their flattened faces and smile of pouting invitation" (262). Was einst fest und unverrückbar schien, die Heiligkeit der Ehe und die Prägung einer Herkunft aus gutem Hause, ist nun unversehens fraglich geworden und die zartgetönten alten Modebilder werden zum bedeutungsträchtigen Symbol einer untergehenden Ordnung, die, unter anderem, von loser Sinnlichkeit bedroht ist:

[...] it occurred to me then that if I wanted an emblem to picture the sacredness of marriage and the influence of the home I could not do better than choose two little black feet like tea-leaves peeping out decorously from under the hem of the wide, disguising petticoats. While heels and thoroughbred insteps should figure - oh well, the reverse (262).

Der Antagonismus, der bereits mit der Lokalisierung des Buchladens in einem verslumten Viertel und einer Geschäftsstraße (luxuries : barest necessities) vorgegeben war, findet also seine Fortsetzung auf dem Gebiet der gesellschaftlichen Moral: Das Sittsame ist der Tradition, dem Wertvollen, der Kultur, dem, was über die "barest necessities" hinausgeht, zugeordnet; das Locker-Verworfenste aber steht dem Billigen, Wert-losen, Schnelllebigen der neuen Zeit nahe. Man erkennt: Dies sind für den Erzähler Aspekte ein und desselben Prozesses, aus solchen Teilansichten ordnet sich seine Weltanschauung: "It was difficult not to be a deteriorationist" (262).

An dieser Stelle könnte von manchem, der Aldous Huxley nur als flotten Satiriker und desillusionierten idol-smasher kennt, die Warnung kommen, man möge sich vor einer voreiligen Identifizierung Huxleys mit dem Erzähler in "The Bookshop" hüten. Es genügt aber ein Blick in Aldous Huxleys Essay "Beauties in 1920", das 1923 in seiner Sammlung On the Margin nachgedruckt wurde,

um festzustellen, daß Huxley hier tatsächlich seine eigene Meinung zum Ausdruck bringt: Die wortgetreue Übernahme ganzer Passagen läßt keinen anderen Schluß zu.

Die in "The Bookshop" gestalteten Antagonismen, genauer: die systematisch zusammenhängenden Gegensätze von Werten und Unwerten werden im Gang der Erzählung allerdings noch weiter verschärft: Obwohl der Protagonist sich nur wenig für Musik interessiert, läßt es sich der Inhaber des Ladens nicht nehmen, ihm einige Stücke aus der gewichtigen Partitur von Robert the Devil vorzuspielen, und zwar auf einem ehrwürdigen Piano, das der Erzähler zunächst für die Ladentheke gehalten hatte:

It was then that I noticed a surprising fact: what I had, at a careless glance, taken to be a common counter I perceived now to be a piano of a square, unfamiliar shape (263).

In diesem Refugium sind die wahren Wert-Verhältnisse noch nicht auf den Kopf gestellt. Hier hat sich nicht das Geschäft der Kunst bemächtigt, sondern die Kunst drängt ins Merkantile: Selbst dem vermeintlichen "counter" läßt sich noch Harmonisches entlocken. So spielt der alte Herr erst eine Ballettmusik, dann - "warming excitedly to his work" (264) - ein Trinklied, schließlich - und da ist das Band der Sympathie und Kongenialität zwischen den beiden schon so eng geknüpft, daß der Erzähler mitsingt - den "Valse Infernale". Doch die Außenwelt bricht laut und störend in diese idyllische Kultur-Insel ein:

A great steam-driven brewer's lorry roared past with its annihilating thunder and utterly blotted out the last line. The old man's hands still moved over the yellow keys, my mouth opened and shut; but there was no sound of words or music. It was as though the fatal demons, the phantasms of horror, had made a sudden irruption into this peaceful, abstracted place (265).

Die kunstvolle Musik ist ohne Chance gegen den Verkehrslärm der Neuzeit. Das Spirituelle wird vom Spirituosen-Laster übertönt. Der Antagonismus ist auf die Spitze getrieben. Wo diese entgegengesetzten Welten aufeinandertreffen, wird die Kunst vom Geschäft vernichtet.

Die Bilder des "Valse Infernal" aufgreifend, sinniert der Erzähler:

I looked out through the narrow door. The traffic ceaselessly passed; men and women hurried along with set faces. Phantasms of horror, all of them: infernal realms wherein they dwelt (265).

Mit der Unmittelbarkeit einer plötzlichen Erleuchtung wird ihm die extreme Entfremdung und Verdinglichung dieser Menschen bewußt:

Outside, men lived under the tyranny of things. Their every action was determined by the orders of mere matter, by money, and the tools of their trade and the unthinking laws of habit and convention (265/266).

Diese Menschen sind keine Subjekte mehr. Ihre eigenen Produkte, sowohl die materiellen als auch die geistigen, haben sich, so scheint es, verselbständigt, gegen sie gekehrt. Was potentielle Befreiung verhieß, stellt sich als neue Fessel heraus: "[...] die eigne Tat des Menschen [wird] ihm zu einer fremden, gegenüberstehenden Macht [...], die ihn unterjocht, statt daß er sie beherrscht."¹⁶ Was Aldous Huxley "the tyranny of things" nennt, scheint unerschütterlich und schlägt sich zudem noch in falschem Bewußtsein, in affirmativer Ideologie nieder.¹⁷ Diesem Bewußtsein wird die selbst erzeugte Wirklichkeit mit ihren "Sachzwängen" zur gesellschaftlich vermittelten zweiten Natur: Die Verdinglichung stellt sich ihm als "natürliche" Bedingung des gesellschaftlichen Systems dar - "es kann nicht anders sein".¹⁸ Diese "unthinking laws of habit and convention", denen sich die Menschen unterworfen fühlen oder denen sie so unterworfen sind, daß sie es schon nicht mehr fühlen, spiegeln sich schon in ihrer Physiognomie: "Men and women hurried along with set faces" (265). Unwillkürlich assoziiert man aus William Blakes "London", der noch die Phase vor der Erstarrung beschreiben konnte:

[I] mark in every face I meet
Marks of weakness, marks of woe.
In every cry of every Man,
In every Infants cry of fear,
In every voice, in every ban,
The mind-forged manacles I hear.

Verdinglichung ("the tyranny of things") hält als realer Prozeß und als Bewußtseinsphänomen ("unthinking laws of habit and convention") die Menschen gefangen. Eine geistfeindliche Materie

hat zudem im (vulgo) "materialistischen" Denken einen mächtigen Bundesgenossen gefunden.

Doch, so tröstet sich der vordem so klarsichtige Erzähler in "The Bookshop", ein Entrinnen scheint es für ihn, als einzelnen, doch noch zu geben:

[...] here I seemed to be safe from all things, living at a remove from actuality; here where a bearded old man, improbable survival from some other time, indomitably played the music of romance, despite the fact that the phantasms of horror might occasionally drown the sound of it with their clamour (266).

An diesem Punkt ist der Buchladen, wie schon zuvor das Album alter Modebilder, bereits mit einer immensen Bedeutung versehen. Der bloßen Faktizität entkleidet, sind Laden und Besitzer zu Symbolen erhöht; sie sind mehr, als der bloße Augenschein vermittelt, stehen als letzte Bastion für etwas anderes: eine schöpferische, menschenzentrierte, wertbeständige Kultur, eine Ordnung mit ehernen Grundsätzen.

Meisterhaft führt Huxley zu diesem Höhepunkt der antithetischen Spannung hin - abrupt erfolgt der Abfall:

"So: will you take it?" The voice of the old man broke across my thoughts. "I will let you have it for five shillings." He was holding out the thick, dilapidated volume towards me. His face wore a look of strained anxiety. I could see how eager he was to get my five shillings, how necessary, poor man! for him (266).

Der Preis ist genannt, der Schleier der Illusion zerrissen - auch hier wird also gehandelt und gefeilscht. Der Laden ist eben nicht jene letzte Bastion, sondern auch nur Teil der Sphäre der Dinge und des Marktes, letztlich sind auch hier die Beziehungen der Menschen von Notwendigkeiten diktiert: Das Geschäft will gemacht sein. Jäh aus der vermeintlichen Kongenialität gerissen, reagiert der Erzähler bitter und betroffen:

He has been, I thought, with an unreasonable bitterness - he has been simply performing for my benefit, like a trained dog. His aloofness, his culture - all a business trick. I felt aggrieved (266).

"Unreasonable bitterness": Der Erzähler spürt sehr wohl, daß er selbst für diese Enttäuschung mitverantwortlich ist. Er war es ja, der es beim bloßen Augenschein nicht belassen wollte und

so den Weg zur Täuschung ebnete. Und diese Täuschung war - so sieht er es in heftiger Reaktion - total: "all a business trick". Wie ein enttäuschter, vom Verlustschmerz geplagter Liebhaber distanziert er sich eilig vom früheren Objekt der Verehrung: "He was just one of the common phantasms of horror masquerading as the angel of this somewhat comic paradise of contemplation" (266).

Der Kunde zahlt nun, die Ware wird verpackt. Dieser eigentliche Kaufakt ist nur einen Satz wert. Die menschliche Beziehung zwischen Erzähler und Ladenbesitzer ist auf die rein sachliche, geschäftliche reduziert. Der Überschwang der Gleichgesinntheit ist der unpersönlichen Kühle des Warentauschs gewichen: Die Welt der Dinge dominiert nun auch hier.

Doch der feinsinnige Analytiker Huxley läßt die Erzählung nicht so platt mit einem vollkommenen Triumph der Antithese enden. Leise klingt das Thema der Buchhandlung als einer Kultur-Insel wieder an, als der alte Mann seufzend gesteht, wie schwer es ihm fällt, die Partitur herzugeben - er hängt eben auch an seinen Büchern. Versöhnlicher gestimmt, revidiert der Erzähler sein harsches Urteil und kommt verständnisvoll-einführend zu einer neuen Ausgewogenheit und einer neuen Identifizierung mit dem Buchhändler -

He was a reluctant inhabitant of the infernal realms,
even as was I myself (267) - ,

die, reifer als zuvor, keiner Worte mehr bedarf, während draußen die Journaille marktschreierisch angepriesen wird:

Outside they were beginning to cry the evening papers: a ship sunk, trenches captured, somebody's new stirring speech. We looked at one another - the old bookseller and I - in silence: We understood one another without speech (267).

Der Kulturpessimismus von zuvor ist beileibe nicht aufgehoben, im Gegenteil: Mehr denn je scheint der Sieg des Geldes, der Dinge, der Materie, der Notwendigkeit, die hier alle essentiell zusammenhängen, unabwendbar wie ein Verhängnis:

Here were we in particular, and here was the whole of humanity in general, all faced by the hideous triumph of things: in this continued massacre of men, in this old men's sacrifice, matter equally triumphed (267).

Weltkrieg und Kulturverfall sind die zwei Seiten einer Medaille. Doch ganz so, als sei ihm dieses Fazit zu gewichtig, zu philosophisch, als sei es ihm selbst nicht geheuer, wie explizit er hier seine Position bekannt hat, distanziert sich Huxley sofort ironisch durch einen semantischen Kniff, indem er nämlich den abstrakten Materie-Begriff seiner Überlegungen nun durch einen sehr konkreten ersetzt:

And walking homeward through Regent's Park, I too found matter triumphing over me. My book was unconscionably heavy, and I wondered what in the world I should do with a piano score of Robert the Devil when I had got it home. It would only be another thing to weigh me down and hinder me; and at the moment, it was very, oh, abominably, heavy (267/268).

Er handelt kurz entschlossen -

I leaned over the railings that ring round the ornamental water, and as unostentatiously as I could, I let the book fall into the bushes (268) -

und ist in diesem Augenblick paradoxerweise agierender Repräsentant eben jener Wegwerfgesellschaft, die er zuvor so bitter gegeißelt hat.

Dieses Paradox gilt es zu lösen. Worin wurzelt dieser auf den ersten Blick keineswegs hinreichend motivierte acte gratuit des Wegwerfens, die letzte Handlung der Erzählung? Wieso, so kann man weiter fragen, wenn man sich nicht wie selbstverständlich auf die Erzählrealität des Autors einläßt, kauft der Mann überhaupt die Partitur - ohne viel Sträuben, trotz seiner bitteren Enttäuschung - und gerade nicht das Album mit Modebildern, das ihn doch viel direkter angesprochen hatte? Schließlich: Wie ist der kommentierende Schlußabschnitt der Erzählung zu verstehen, der in seiner unvermittelten Abstraktheit - die Funktion des dreimaligen Wechsels des Abstraktionsniveaus ist, wie noch gezeigt wird, ein formales Mittel von eminenter inhaltlicher Bedeutung - und vermeintlichen inhaltlichen Beziehungslosigkeit wie angehängt wirkt?

III

Zunächst zum Problem des Buchkaufes, aus dem sich in der Folge der "Sinn" des Wegwerfens erschließen läßt. Der Schlüssel zum Verständnis - so viel vorab - liegt darin, daß hier nicht irgendeine Ware ihren Besitzer wechselt, sondern eine besondere, eben ein Kunstprodukt.

Schon beim normalen Tausch wird in einem Sinne von den natürlichen, qualitativen Eigenschaften der Produkte abstrahiert. Sie werden nur deshalb getauscht, weil sie verschieden sind - aber um getauscht werden zu können, müssen sie auf einer anderen Ebene vergleichbar gemacht werden. Ihr Tauschwert bezeichnet ihre spezifische Austauschbarkeit in einem quantitativen Verhältnis:¹⁹ "Als Wert ist die Ware Äquivalent; als Äquivalent sind alle natürlichen Eigenschaften in ihr ausgelöscht."²⁰ Das allgemeine Äquivalent ist das Geld, der von den Waren "losgelöste" Tauschwert.²¹

Im Tausch ist jeder am Gebrauchswert der Ware des anderen interessiert, aber nur am (möglichst hohen) Tauschwert der eigenen, die ihm zum bloßen Mittel wird, die des anderen zu erlangen. Im Verkauf richtet sich das Interesse auf den abstrahierten Tauschwert, das Geld des anderen.

Dem Buchhändler in "The Bookshop" scheint aber zunächst nur daran gelegen, dem Erzähler den hohen Gebrauchs- oder Genußwert seiner Partitur zu demonstrieren. Daß er dann doch erkennen läßt, daß es ihm im Grunde auch nur um den rein quantitativen Tauschwert, eben das Geld des anderen geht ("I will let you have it for five shillings.' [...] I could see how eager he was to get my five shillings, [...]." 266), fühlt er sich gleich betrogen ("all a business trick", 266):

Die Absicht der Plünderung, des Betrugs liegt notwendig im Hinterhalt, denn da unser Austausch ein eigennütziger ist, von deiner wie von meiner Seite, da jeder Eigennutz den fremden zu überbieten sucht, so suchen wir uns notwendig zu betrügen.²²

Jeder Mensch spekuliert darauf, dem anderen ein neues Bedürfnis zu schaffen, um ihn zu einem neuen Opfer zu zwingen, um ihn in eine neue Abhängigkeit zu versetzen und ihn zu einer neuen Weise des Genusses und damit des ökonomischen Ruins zu verleiten.²³

Ganz so weit muß es natürlich nicht gehen, aber man merkt die Absicht ("he has been simply performing for my benefit, like a trained dog", 266) und ist verstimmt. Warum aber findet in der Erzählung doch noch dieser demonstrative Kauf statt, bevor überhaupt der Buchhändler ein inniges Verhältnis zu seiner Ware bekundet? Die Lösung - es wurde bereits angedeutet - liegt darin, wie sich Tausch- und Gebrauchswert speziell beim Kunstwerk zueinander verhalten.

In früheren Epochen der Menschheitsgeschichte war es der Gebrauchswert der Kunstgegenstände - und allein der Gebrauchswert! - , der für die Menschen von Belang war. Nach ihrer magischen Wirkung beurteilte man Amulette und Masken, Fetische und Embleme: "Das Werk bezog seinen Wert aus dieser seiner Brauchbarkeit - der Fetisch, der versagte, wurde weggeworfen."²⁴ Diese Kunstgegenstände kultischen Ursprungs wären aber auch nie veräußert worden - der Gedanke allein hätte ihre Entwertung dokumentiert:

Das Kunstwerk geht so primär nicht in die Sphäre des Austauschs von Gütern ein und kann, seiner genuinen gesellschaftlichen Funktion gemäß, keinen Warencharakter annehmen.²⁵

So ergibt sich [in jener gesellschaftlichen Phase, CB] für das Kunstwerk der ungewöhnliche Fall, daß es bei einem extrem hohen Gebrauchswert nur einen minimalen Tauschwert hat - ein Sachverhalt, der sich in der Redeweise ausdrückt, es sei unersetzlich.²⁶

Im Laufe einer geschichtlichen Entwicklung, die hier nicht nachvollzogen werden soll, kehrt sich jedoch dieses Verhältnis von Gebrauchswert und Tauschwert radikal um. Mit der Bildung eines Kunstmarktes wird Kunst zur Ware - neben den sinnlich-ästhetischen (nicht mehr magischen) Gebrauchswert tritt der ökonomische Tauschwert. Die Ware Kunst unterliegt von nun an den "Gesetzen" von Angebot und Nachfrage (wie jede andere Ware) und ihre Produktion geschieht mehr und mehr im Hinblick auf den Markt, was schnell wechselnde Moden oder die Festlegung eines Künstlers auf einen Stil (zwecks Wiedererkennbarkeit - Markenzeichen) zur Folge hat, letztlich aber eine Tendenz zur inhaltlichen Entleerung und Belanglosigkeit hervorbringt, denn für den Markt sind die Kunstwerke - als Waren - reine Abstrakta, d.h. nur ihr Tauschwert, nicht ihr Gebrauchswert interessiert.²⁷

Von der Produzenten- und Verkäuferseite her sind so die Kunstwerke (als Waren) de-qualifiziert; ihre inhaltlichen und formalen Eigenschaften treten zurück zugunsten der entscheidenden Frage ihrer Umsetzbarkeit auf dem Markt, was die Quantifizierung des Objektes bedeutet.

Auch von der Käuferseite aus gesehen tritt der Tauschwert um so stärker in den Vordergrund, je mehr das Kunstwerk als bloße Geldanlage, als reiner Besitz behandelt wird, sei es nun die in absichtlich geringer Zahl gedruckte Graphik-Serie oder das im Tresor versteckte Gemälde, das wohl am augenfälligsten belegt, wie sich die Wertrelation umgekehrt hat:

In Praxi erweist sich der reine Wert an sich als der reine Tauschwert, das Kunstwerk wird zur Ware, die um nichts als ihrer selbst willen begehrt und gehandelt wird. Es ist gleichsam die Idee der Ware. Ist es ursprünglich bloß Gebrauchswert ohne Tauschwert, so wird es im Laufe des geschichtlichen Wandels seiner Funktion zum bloßen Tauschwert ohne Gebrauchswert.²⁸

Die Literatur ist von dieser Entwicklung seit der Erfindung der Buchdruckerkunst und der Entstehung eines literarischen Massenmarktes betroffen.²⁹ Die Entleerung und inhaltliche Belanglosigkeit literarischer Werke zeigt sich heute an der massenhaften Produktion sogenannter Trivialliteratur, während sich für das Phänomen des Buches als bloßer Wertanlage der Markt antiquarischer Bücher und die extremen Formen der "Bibliophilie" anführen lassen - "a highly organized and thoroughly exploited mania", so Aldous Huxley in seinem Essay "Bibliophily",³⁰ in dem er die Unart limitierter Luxusauflagen attackiert (also die bewußte Verknappung des Angebots) und sich en passant mit dem Tausch- und Gebrauchswertproblem in der Kunst beschäftigt - allerdings vergeblich und recht widersprüchlich; denn während er zunächst konstatiert:

In the picture trade for years past nobody has pretended that there was any particular relation between the price of a picture and its value as a work of art,³¹

behauptet er wenig später doch eine adäquate Relation zwischen Tausch- und Gebrauchswert bei Gemälden, verneint sie jedoch für Literatur:

The value of an old book is wholly a scarcity value. From a picture one may get a genuine aesthetic pleasure; in buying a picture one buys the unique right to feel that pleasure. But nobody can pretend that Venus and Adonis is more delightful when it is read in a fifteen thousand pound unique copy than when it is read in a volume that has cost a shilling.³²

Die ganze Idee, ein Buch könne als Tauschwertträger und bloße Ware fungieren, erfüllt ihn mit tiefem Abscheu und heiligem Zorn. Eine Buchauktion bei Sotheby's kommentiert er:

I have seldom witnessed a spectacle which inspired in me an intenser blast of moral indignation. [...] To debase a book into an expensive object of luxury is as surely, in Miltonic language, "to kill the image of God, as it were in the eye," as to burn it.³³

Wenn Huxley auch dieses recht massive Bekenntnis seiner Wertvorstellung sofort spielerisch relativiert -

Moral indignation, of course, is always to be mistrusted as, wholly or in part, the disguised manifestation of some ignoble passion. In this case the basic cause of my indignation was clearly envy.³⁴ - ,

so wird doch deutlich, daß es sich hier um ein Problem handelt, das ihn im Innersten aufwühlt: Das Buch als Ware, als Tauschwert, irritiert ihn außerordentlich. So löst sich endlich das Rätsel des Partituren-Kaufs in "The Bookshop": Im Verhältnis zwischen dem Buchhändler und dem Erzähler wird zunächst der Doppelcharakter der Ware Kunst vollkommen geleugnet - sie wird gedanklich eindeutig gemacht und zu einem tragenden Pfeiler im bedrohten Wert- und Sinnsystem erklärt, dessen Elemente allesamt in scharfem Antagonismus zu den bestimmenden Merkmalen der Jetztzeit stehen (Geist : Materie; Sittsamkeit : Unmoral; ewige Werte/Beständigkeit : Schnellebigkeit usw.). Die Ambivalenz des Objektes wird ausgelagert, was zu einer dichotomischen Weltsicht führt und alle Erscheinungen, die nun erklärtermaßen nicht zum Reich der Dinge, der Materie gehören, inflationär mit Bedeutung und Sinn befrachtet. Der Buchhändler verläßt als erster diese gemeinsame Ebene durch sein Preisangebot, das den tatsächlichen Warencharakter der Kunst hervortreten läßt. Der Erzähler ist nun gefordert und steckt doch in einem tiefen Dilemma: In dem Bemühen, den Tauschwertcharakter der Ware Kunst zu bestreiten und ihren "immateriellen" (= geistigen) Gebrauchs- bzw. Genußwert zu betonen, müßte er

konsequenterweise die Partitur erstehen - hatte er sie doch zuvor selbst zum Inbegriff des Wert- und Kulturvollen stilisiert. Läßt er aber seinen Gedanken diese Tat folgen, so dokumentiert er paradoxerweise genau das Gegenteil dessen, was er demonstrieren wollte: Er kommt unweigerlich zur Ware Kunst, zum Tauschwert und eben nicht zum Gebrauchswert, der hier für ihn sowieso gleich Null ist. Gerade darum ist es so eminent wichtig, daß Huxley seinen Erzähler die Partitur und nicht das Modealbum kaufen läßt: Nur am extremen Beispiel eines Kunstgegenstandes mit niedrigem oder keinem Gebrauchswert für den Erzähler können die Aussagen herausgearbeitet werden, daß 1. Kunstgenuß ein dialektisches Phänomen ist (da muß etwas zum Klingen gebracht werden, sonst bleibt es bloßer Erwerb, bloßes Sich-zulegen einer Ware!), und daß 2. der Tauschwertcharakter der Ware Kunst nicht gedanklich und schon gar nicht im Kaufakt negiert werden kann. Denn die Folge ist ja, daß der Erzähler in "The Bookshop" nun - genau so wie er vorher den Laden, den Buchhändler, das Album alter Modebilder und die Musik symbolisch überhöht hatte - den Kaufakt vergeistigt: Der wird seinerseits zu einer voluntaristischen, demonstrativen Geste. Nun liegt es aber im Charakter solcher Gesten, daß ihr Sinn nur so lange evident ist, wie sie aus-agiert werden. Rückblickend aber scheinen sie als absurde actes gratuits, und deshalb kann oder muß der Erzähler sogar die Partitur in die Büsche werfen: Sie ist nun endgültig nutzlos für ihn, ist doch der einzige Sinn, den er ihr letztlich zusprechen konnte, nämlich symbolisch-demonstrativ für eine Haltung und Einstellung zu stehen, nach dem Tauschakt von ihr abgefallen. Sie ist nur noch belastende Materie und Erinnerung an vergeudeten Tauschwert: "And I have, moreover, wasted five shillings, which is serious, you know, in these thin times" (268).

IV

Es ist aber bedeutungsvoll, daß Aldous Huxley seine Erzählung nicht mit dieser letzten Handlung, der demonstrativen Geste

und ihrer Negierung, enden läßt, sondern folgende kommentierende Schlußpassage anfügt:

I often think it would be best not to attempt the solution of the problem of life. Living is hard enough without complicating the process by thinking about it. The wisest thing, perhaps, is to take for granted the "wearisome condition of humanity, born under one law, to another bound," and to leave the matter at that, without an attempt to reconcile the incompatibles (268).

Diese vier Sätze wirken zunächst unvermittelt, wie aufgesetzt und in ihrer z.T. obskuren Abstraktheit dem Vorhergehenden nicht angemessen, pathetisch; denn was hat das Erlebnis im Buchladen mit dem Problem des Lebens zu tun? Was ist dort vorgefallen, daß eine so grundsätzliche Frage aufgeworfen ist, wie die, ob man sein Leben durch Nachdenken nicht eher kompliziert? Kernstück dieses Schlußteiles ist das Zitat der Zeilen über die "wearisome condition of humanity", das allerdings zu sehr verkürzt ist, als daß es dem uneingeweihten Leser eine Verständnishilfe sein könnte. Es handelt sich hierbei um eine Passage aus der Tragödie Mustapha von Fulke Greville (1554-1628), die im Zusammenhang folgendermaßen lautet:

Oh wearisome condition of humanity,
Born under one law to another bound,
Vainly begot and yet forbidden vanity,
Created sick, commanded to be sound.
What meaneth nature by these diverse laws,
Passion and reason, self-division's cause?

Diese Zeilen haben Huxley dermaßen angesprochen, daß er sie in seinem Werk an fünf verschiedenen Stellen zitiert oder sich auf sie bezieht.³⁵ So stellte er sie z.B. dem bedeutendsten seiner Romane der 20er Jahre, Point Counter Point (1928), als Motto voraus und wollte, falls er einmal Herausgeber eines "Oxford Book of Depressing Verse" wäre, Fulke Greville wegen der "dark magnificence" dieser Verse darin aufnehmen.³⁶ Douglas Stewart hat nicht ganz unrecht, wenn er sie als "theme-song of all his novels" bezeichnet³⁷ - das gilt zumindest für Huxleys Romane der 20er Jahre. Nun löst sich einiges auf: In den Zeilen Grevilles ist fundamentale menschliche Zerrissenheit angesprochen, vor allem der Zwiespalt zwischen Vernunft und Leidenschaft und die paradoxe Dichotomie menschlicher Existenz

- ein Problem, mit dem sich Huxley zeitlebens als Philosoph und Schriftsteller auseinandergesetzt hat. Eben hier liegt die Verknüpfung zur Struktur von "The Bookshop", die ja - bis zum Scheitelpunkt der Entwicklung - darauf angelegt ist, zwei Wert-Welten gegeneinander zu stellen: Einerseits die Welt des Geistes, der Kultur, der Sittsamkeit, der ewigen Werte, und andererseits die der Materie, des Geldes, der Hast und der losen Sitten - "passion and reason" reihen sich hier nahtlos in das antithetische System ein, das welt- und existenzumfassend ist, zutiefst manichäisch. Aber gerade weil alle Phänomene menschlicher Existenz entweder in die eine oder die andere Kategorie fallen und so selbst noch die kleinsten Inzidenzen als Exempel dieser universellen "diverse laws" betrachtet werden können, ist es vom Standpunkt des Erzählers aus nur folgerichtig, vom Buchkauf ohne Umschweife auf "the problem of life" zu kommen, wie ja auch zuvor der Weltkrieg und das "Opfer" des alten Mannes auf einen Nenner gebracht worden waren: "In this continued massacre of men, in this old man's enforced sacrifice, matter equally triumphed" (267).

Aber da ist noch ein Punkt, der besondere Beachtung verdient: Fulke Greville sprach von einer existentiellen Widersprüchlichkeit des Menschen, einer entzeitlichten, unverrückbaren condition humaine, in der der Mensch nur hilflos und ohne Antwort zu erwarten fragen kann: "What meaneth nature...?" Bei ihm ist der Mensch ontologisch gespalten. Anders las es sich bei Huxley, dessen Beispiele (die Moral und die Mode des Viktorianismus, alte Bücher usw.) allesamt zeitlich eindeutig definiert sind, zu einer bestimmten Epoche (der er nachtrauert) gehören - der Vergleich mit der Jetztzeit ist nicht statisch, sondern zeigt eine historische Entwicklung, wenn auch zum Schlechteren ("It was difficult not to be a deteriorationist."). Setzt Huxley sich also mit einer ewigen, naturgegebenen condition humaine auseinander, oder beklagt er die Übel der Nachkriegszeit? In "The Bookshop" und auch in seinen folgenden Romanen vermischt sich wohl beides; mal sieht er die Misere des neuzeitlichen Intellektuellen in zeitlicher Perspektive, im gesellschaftlichen Zusammenhang, dann aber skizziert er wieder

einen vermeintlichen ewigen Antagonismus in der menschlichen Existenz, dem man sich nur resignierend fügen kann. Beides wird miteinander vermengt, wie auch in "The Bookshop" auf den recht neuzeitlichen Versuch, den Doppelcharakter der Ware Kunst im Kaufakt zu negieren, unvermittelt die Überlegung folgt, ob man sich nicht besser einfach den "diverse laws, passion and reason" unterordnen sollte.³⁸

Solche Verknüpfung wirkt grotesk, bestenfalls pathetisch, was Huxley durch einen gekonnten Wechsel der Abstraktionsebene aufzufangen versucht: Jedesmal wenn er eine gewichtige philosophische Überlegung niedergeschrieben hat, ein Wert-Bekenntnis abgelegt hat, distanziert er sich sofort davon, als sei ihm alles nicht so ernst gewesen - so verfäht er auf S. 267/268 ("matter equally triumphed" vs. "I too found matter triumphing over me. [...] I let the book fall into the bushes.") und auch ganz am Schluß, wenn er den Gedanken an die Probleme menschlicher Existenz den Satz folgen läßt: "And I have, moreover, wasted five shillings, which is serious, you know, in these thin times." Das ist die Haltung des verletzten Idealisten, der nun ironisch und zuweilen bitter geworden ist, der, hat er sich einmal zu weit vorgewagt und sein Innerstes nach außen gekehrt, sich zugleich zurückziehen muß und wieder den kühlen rationalen Panzer anlegt: Es mutet seltsam an, daß Virginia Woolf, die sonst so Einfühlsame, den Mechanismus hinter diesem Verfahren, die Frustration hinter dieser Haltung nicht erkannte und übersah, wie sehr neben den anderen Erzählungen in Limbo gerade auch "The Bookshop" Manifestation und Dokument einer verzweifelten Suche nach Sinn und Halt ist, die Huxley als enttäuschten, verunsicherten Viktorianer ausweist, für den persönlich die alten Werte noch immer ungemein kräftig sind:

He found himself, especially after the war, in a world he never made, and no matter how hard he tried to come to terms with it, no matter how he tried to gloss it, he was caught in the polarity between his background [19th century thought] and the irreducible brute facts of the post-war era. Huxley's early work is largely a record of that polarity. When we turn from the journalistic writing to the more serious work, we can trace this polarity, this fluctuation between nostalgia for the lost purpose and the van-

ished good of his grandfather's world and his fascination with the foibles of his own.³⁹

Dieser ungelöste Konflikt bestimmt Huxleys weiteres Schaffen. Aber schon in seiner unscheinbaren frühen Erzählung "The Bookshop", die zwischen den anderen Stücken steht wie der Buchladen zwischen dem Möbelhaus und dem Imbißladen, klein und unauffällig, findet sich in nuce sein Thema und seine spezielle Weise der Gestaltung - hier zeigt sich im Kleinen, unmittelbar überschaubar, was Aldous Huxley in der Folge immer neu variiert: das Bild des Menschen in der Entfremdung und seine grotesken Versuche, sich voluntaristisch daraus zu befreien.

Anmerkungen

- 1 Sybille Bedford, Aldous Huxley: A Biography, Volume 1: 1894-1939, London, 1973, 121. Vgl. auch Donald James Watt (ed.), Aldous Huxley: The Critical Heritage, London/Boston, 1975, 7/8.
- 2 Vgl. Bedford, Huxley, 121.
- 3 Vgl. Rezension von Herbert S. Gorman, abgedr. in Watt (ed.), Critical Heritage, 43-45.
- 4 Bedford, Huxley, 108.
- 5 Watt (ed.), Critical Heritage, 7.
- 6 Gorman in Watt (ed.), Critical Heritage, 45.
- 7 Gorman in Watt (ed.), Critical Heritage, 45.
- 8 Rezension von Virginia Woolf (?), abgedr. in Watt (ed.), Critical Heritage, 41-42, hier 42.
- 9 Aldous Huxley, "The Bookshop", in Limbo, London, 1920, new edition 1970, 259-268, hier 259. Alle Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 10 Es mag hier interessant sein, nebenbei anzumerken, daß Georg Lukács in seinem 1923 erschienenen Geschichte und Klassenbewußtsein ebenfalls die "Prostitution" und die "Gesinnungslosigkeit" des modernen Journalismus als "Gipfelpunkt der kapitalistischen Verdinglichung" geißelt. (Darmstadt/Neuwied, 1968, 194).
- 11 Grover Smith (ed.), The Letters of Aldous Huxley, London, 1969, No. 161 (9/8/1919).
- 12 Smith (ed.), Letters, No. 171 (23/6/1920).
- 13 Smith (ed.), Letters, No. 175 (30/7/1920).
- 14 Smith (ed.), Letters, No. 175 (30/7/1920).
- 15 Vgl. Smith (ed.), Letters, No. 186 (4/8/1921): "The thought of replunging into journalism appals me; I had been living for two years in a perpetual state of fatigue and I don't want to go back to it if I can help it." No. 187 (24/8/1921): "What I should like now more than anything is a year or two of quiet devoted simply to seeing places and things and people: to living, in fact. When one hasn't much vitality or physical energy, it is almost impossible to live and work at the same time. At least, I find it so. Life and work are always, for me, alternatives."
- 16 Karl Marx, Deutsche Ideologie, MEW 3, Berlin, 1978, 33.
- 17 Vgl. dazu Marx über den "Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis", Das Kapital, Band 1; MEW 23, Berlin, 1972, 85ff..
- 18 Vgl. dazu Lukács, Geschichte, 177ff..
- 19 Vgl. dazu Karl Marx, Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie, Berlin, 1953, 1974, 59.
- 20 Marx, Grundrisse, 60.
- 21 Vgl. Marx, Grundrisse, 63.
- 22 Karl Marx, Texte zur Methode und Praxis II: Pariser Manuskripte 1844, Reinbek, 1968, 178.
- 23 Marx, Pariser Manuskripte, 86.
- 24 Hans Heinz Holz, Vom Kunstwerk zur Ware: Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstandes im Spätkapitalismus, Neuwied/Berlin, 1972, 11.
- 25 Holz, Kunstwerk, 12/13.
- 26 Holz, Kunstwerk, 13.

- 27 Vgl. dazu in meiner Studie Intellektualismus und Entfremdung: Das Bild des Intellektuellen in den frühen Romanen Aldous Huxleys, Bonn, 1979, 184ff., bes. 193.
- 28 Holz, Kunstwerk, 16.
- 29 Vgl. dazu und zum Begriff des "geistigen Eigentums" sowie zur Entlohnung schöpferischer geistiger Leistungen Jürgen Haferkorn, "Der freie Schriftsteller: eine literatursoziologische Studie über seine Entstehung und Lage in Deutschland zwischen 1750 und 1800", Archiv für Geschichte des Buchwesens, Bd. V, Frankfurt/Main, 1964, Spalte 523-712, bes. Spalte 526ff. und J.F. Volrad Deneke, Die freien Berufe, Stuttgart, 1956, 252ff..
- 30 In On The Margin, London, 1923, new edition 1971, 61-66.
- 31 "Bibliophily", 64.
- 32 "Bibliophily", 66.
- 34 "Bibliophily", 66.
- 35 So Harvey Curtis Webster, "Facing Futility: Aldous Huxley's Really Brave New World", Sewanee Review, 42, April/June 1934, 193-208, hier 199/200.
- 36 Aldous Huxley, "How the Days Draw in", in: On The Margin, London, 1923, 1971, 101-107, hier 102/103.
- 37 Douglas Stewart, The Ark of God: Studies in Five Modern Novelists, London, 1961, 51/52.
- 38 Vgl. dazu Bode, Intellektualismus und Entfremdung, speziell 244ff. und 318 ff..
- 39 Jacob Vinocur, Aldous Huxley: Themes and Variations, Univ. of Wisconsin, 1958, 16.

AUDENS LEIDENDER ICARUS:
EIN SYMPTOMATISCHES MISSVERSTÄNDNIS
(1980)

I

Die letzten Monate des Jahres 1938 verbringt der englische Schriftsteller W. H. Auden (1907-1973) zusammen mit seinem Freund Christopher Isherwood in Brüssel. Auden - Kopf der nach ihm benannten Gruppe von jungen englischen Literaten, zu der außer Isherwood noch C. Day Lewis, Stephen Spender und Louis MacNeice zählten, die sich alle als politisch engagiert und "irgendwie links" begriffen¹ - ist zu dieser Zeit schon "something of a monument".² Im Vorjahr hatten ihm seine Freunde und Verehrer anlässlich seines 30. Geburtstages in einer speziellen Doppelnummer des einflußreichen Lyrik-Magazins New Verse gehuldigt: "We salute in Auden (though we do not forget all that can be said against him) the first English poet for many years who is a poet all the way round. [...] He is solid enough, poke him where you will, not crumbling like fudge. He is traditional, revolutionary, energetic, inquisitive, critical, and intelligent."³ Für C. Day Lewis war er unzweifelhaft "the best poet of my generation",⁴ für Graham Greene gar "a long way the finest living poet",⁵ womit er immerhin T.S. Eliot und W.B. Yeats auf hintere Plätze verwies.

Solchen öffentlichen Elogen, die mitunter die Grenze der Peinlichkeit überschritten (Charles Madge: "There waited for me in the summer morning/Auden, fiercely. I read, shuddered and knew."),⁶ und die den Eindruck erwecken konnten, hier gratuliere sich eine Clique zu ihrer eigenen Vorzüglichkeit,⁷ stand allerdings auch grundsätzliche Kritik gegenüber, die nicht nur von der Scrutiny-Gruppe um F.R. Leavis vorgebracht wurde, die sich Auden - den "radicals' darling"⁸ - als "whipping boy" vorgenommen hatte.⁹ Sondern Kritisches wurde auch von Christopher Caudwell angemerkt¹⁰ oder, aus wiederum anderer Sicht, von George Orwell, der in seinem Essay Inside the Whale wichtige

Passagen aus Audens einzigem Gedicht über den Spanischen Bürgerkrieg ("Spain") aus moralischen Gründen scharf zurückwies.¹¹

Wie auch immer: Ende der 30er Jahre gilt W.H. Auden als der Dichter und Sprecher seiner Generation - eine Einschätzung, die auch in den späteren Jahrzehnten kaum modifiziert wird. So schreibt beispielsweise G.S. Fraser 1959: "He does remain, of course, the most considerable Anglo-American poet of his generation",¹² und R.G. Cox meint dasselbe, wenn er nur den älteren Eliot als wichtiger einstuft: "One could expect fairly general assent to the statement that of living poets Auden ranks next in importance to Eliot."¹³

Brüssel im Winter 1938: kein erhebendes, reizvolles Erlebnis, wie man Audens "Brussels in Winter" entnehmen kann. Die kalte, "herzlose" Stadt bleibt ihm fremd:

Wandering the cold streets tangled like old string,
Coming on fountains silent in the frost,
The city still escapes you; it has lost
The qualities that say 'I am a Thing'.

Dieses Gefühl der Kälte und Fremdheit mischt sich mit Eindrücken menschlichen Elends, das sich vor der Kulisse warmerleuchteter Luxus-Apartments abspielt:

Only the homeless and the really humbled
Seem to be sure exactly where they are,
And in their misery are all assembled;
The winter holds them like the Opera.

Ridges of rich apartments rise to-night
Where isolated windows glow like farms:
[...].

Für Auden sind dies seine letzten Monate in Europa. Im Januar 1939 wird er mit Isherwood in die USA emigrieren, danach sich in kurzer Zeit zum überzeugten Christen wandeln, also nicht nur räumlich, sondern auch ideologisch seinen Standort wechseln - es ist für ihn eine Phase des Umbruchs.

Zu dieser Zeit entsteht ein zweites Brüssel-Gedicht, "Musée des Beaux Arts", das zuerst im Frühjahr 1939 unter dem Titel "Palais des Beaux Arts" in New Writing abgedruckt wird.¹⁴ Es ist, wie Fuller vermerkt, "one of Auden's most celebrated short poems",¹⁵ was sich beispielsweise auch daran zeigt, daß es zu den sechs Gedichten gehört, mit denen W.H. Auden im New Oxford Book of English Verse, 1250-1950, vertreten ist.

"Musée des Beaux Arts" ist in einem lockeren Gesprächs-, fast Plauderton geschrieben,¹⁶ eine ungezwungene Meditation über einige Gemälde des Pieter Brueghel, die man in den Musées Royaux des Beaux Arts in Brüssel betrachten kann. Vielleicht ist es aber gerade dieser "colloquial style", der eine vermeintliche Einfachkeit des Gedichtes vortäuscht, die von Kritikern nur allzu bereitwillig angenommen wurde, bekamen sie doch außerdem schon in den ersten vier Zeilen offenbar deutlich präsentiert, als vorweggenommene conclusio sozusagen, worum es sich hier handelte:

About suffering they were never wrong,
The Old Masters: how well they understood
Its human position; how it takes place
While someone else is eating or opening a window
or just walking dully along;
[...].

Es geht also um menschliches Leiden, genauer gesagt um die Erkenntnis, daß das "normale Leben" ungestört weitergeht, während andere leiden müssen bzw. Unerhörtes geschieht - eine Erkenntnis, die Auden in Brueghels Gemälden meisterhaft gestaltet sah:

How, when the aged are reverently, passionately wait-
 ing
 For the miraculous birth, there always must be
 Children who did not specially want it to happen,
 skating
 On a pond at the edge of the wood:
 They never forgot
 That even the dreadful martyrdom must run its course
 Anyhow in a corner, some untidy spot
 Where the dogs go on with their doggy life and the
 torturer's horse
 Scratches its innocent behind on a tree.

Max Bluestone hat 1961 in seinem Aufsatz "The Iconographic Sources of Auden's 'Musée des Beaux Arts'" im einzelnen nachgewiesen, daß sich Auden in diesem ersten Teil seines Gedichtes auf Brueghels Die Volkszählung zu Bethlehem (1566), Die Anbetung der Könige (um 1556, oder die spätere Version von 1564), sowie auf den Bethlehemitischen Kindermord (1566) bezieht.¹⁷ Beim zweiten Teil des "Musée" war solches Recherchieren nicht nötig, denn Auden erwähnt direkt den Titel des letzten Brueghel-Bildes, das ihm, wie die anderen, die Gleichgültigkeit der Welt gegenüber menschlichem Leiden darzustellen scheint:

zieht. In dieser Bucht strebt ein in den Bildmittelgrund gesetztes detailliert gemaltes Handelsschiff - dickbauchig und kanonenbewehrt - mit geblähten Segeln dem offenen Meer zu. Oder - sieht man den Hafen als an der Spitze der Bucht liegend (das Bild ist hier zweideutig) - es steuert diesen Hafen an, vor dem schon andere, meist kleinere Schiffe liegen. Ziemlich genau in der Mitte des Bildes steht, auf seinen Stab gestützt, ein Schäfer mit seiner Herde, der offenbar gedankenverloren in den Himmel starrt.

Erst bei genauerem Hinsehen entdeckt man - vielleicht geleitet über den Angler in der unteren rechten Ecke des Bildes - zwei weiße Beine, die im aufspritzenden dunkelgrünen Wasser der Bucht verschwinden, unweit des Handelsschiffes: Das ist alles, was man von Icarus noch zu sehen bekommt. Doch manch einer sieht nicht einmal das richtig: Dennis Davison, dem schon der Bauer so übergroß vorkam, läßt Icarus in der Ferne aufschlagen ("a tiny figure in the distance is the falling Icarus"),²⁰ während Richard Johnson trotz genauen Hinsehens nur ein Bein erkennen kann, sich gar darauf versteift, und schließlich selbst dieses eine nur noch undeutlich ausmachen kann ("scarcely visible")²¹ - ein tragischer Fall, gewiß, von literaturwissenschaftlicher Myopie.

Deutlich ist allerdings - und das fiel Auden auf - , daß der Sturz des Icarus keine besondere Beachtung findet: Bauer und Schäfer haben der Bucht ihre Rücken zugekehrt, weder beim Angler noch auf dem Schiff gibt es irgendwelche Anzeichen für eine Reaktion. Die Gestaltung dieses Mißverhältnisses zwischen unerhörtem Ereignis und ausbleibendem Echo ist so offensichtlich, daß Auden bestimmt nicht erst, wie Maurice Charney konstruieren wollte,²² Sir Lewis Namiers Bemerkungen über "historical comedy"²³ zu lesen brauchte, um das zu erkennen. Außerdem gibt Brueghel im Bild selbst einen gut versteckten Hinweis darauf, welche Idee er hier illustrieren wollte: Im Gebüsch am Ende des Ackers kann man - bei genügend großformatigen Reproduktionen - den Kopf einer liegenden männlichen Leiche entdecken, Veranschaulichung des flämischen Sprichwortes "Kein Pflug hält an wegen eines Sterbenden"²⁴ - und gestorben wird an beiden Seiten

des Bildes.

So weit scheint alles klar: Auden hat Brueghel schon richtig verstanden. Doch dann wird wieder alles fraglich, wenn einem nämlich die Sonne am Horizont auffällt. Hieß es nicht im antiken Mythos, Icarus sei gestürzt, weil er der Sonne zu nahe gekommen sei, die dann das Wachs seiner künstlichen Flügel geschmolzen habe? Bei diesem Brueghel-Bild kann das nicht sein. So wie die Sonne steht, so wie Icarus fällt, kann sie einfach nicht der Grund für seinen Sturz sein. Ist das Absicht oder Unachtsamkeit des Malers? Wenn Absicht, was folgt daraus für die Interpretation des Bildes? Wie versteht Brueghel Icarus? Die Antwort auf die erste Frage liegt in einer zweiten Version dieses Bildes (ebenfalls um 1558; außerdem gibt es noch zwei Drucke, die den Icarus-Sturz zum Thema haben. Man sieht: Brueghel hat sich nicht nur en passant mit dem jungen Himmelsstürmer beschäftigt.). Diese zweite Version der Landschaft mit dem Sturz des Icarus (Brüssel, Sammlung van Buuren) stimmt mit der ersten vollkommen überein, bis auf zwei wesentliche Punkte: Oben am Himmel fliegt Daedalus noch, und zwar genau dort, wo der Schäfer im anderen Bild noch scheinbar so gedankenverloren und uninteressiert hinsieht; und die Sonne steht nicht mehr am Horizont. Ich habe keinen Zweifel, daß dies die frühere Fassung des Bildes ist: Der fliegende Daedalus wurde später herausgenommen - die Haltung des Hirten belegt noch, daß da etwas am Himmel war - , und die Sonne wurde hinzugefügt, ohne Rücksicht auf die Lichtverhältnisse auf dem Wasser der Bucht, die für einen hohen Sonnenstand (außerhalb des Bildausschnittes) sprechen. Was ist die gemeinsame Tendenz dieser Änderungen? Dazu muß nun wiederum eine Stufe tiefer gegangen werden, zu Brueghels Quellen, dem Mythos.

III

Der geschickte Handwerker, Schmied und Bildhauer, sowie geniale Erfinder Daedalus wird vom Aeropag aus Athen verbannt,²⁵ weil er seinen Neffen und Lehrling Talus, der ihn an Erfindungsgabe

und Ideenreichtum noch übertraf, aus Eifersucht²⁶ vom Dach des Athene-Tempels auf der Akropolis gestoßen hat. Im Exil auf Kreta tritt Daedalus in die Dienste des Königs Minos. Er verscherzt sich jedoch dessen Gunst, als er für die Königin Pasiphaë - die in Leidenschaft zu einem Stier entbrannt ist - eine künstliche Kuh baut, in der sie sich verbirgt und von dem Stier besprungen wird. Das Resultat ist der Minotauros - ein Monster, halb Mensch, halb Stier, das sich von Menschenfleisch ernährt und von Minos im Innern des von Daedalus entworfenen Labyrinths verborgen gehalten wird. Entweder wegen dieser seiner Hilfe für Pasiphaë oder weil er Ariadne den Faden gab, der es Theseus ermöglichte, aus dem Labyrinth herauszufinden, nachdem er den Minotauros erschlagen hatte,²⁷ wird Daedalus nun selbst von Minos im Labyrinth gefangengesetzt, zusammen mit seinem Sohn Icarus. Daedalus erkennt, daß die Flucht auf dem Land- oder Seeweg sinnlos ist und baut aus Federn, Wachs und Fäden zwei Paar Flügel:

"Er mag mir die Erde, er mag mir die Wellen ver-
 sperren,
 Aber der Himmel ist sicher mir offen: hier wollen wir
 fliehen!
 Alles mag Minos besitzen, die Luft besitzt er mit-
 nichten."²⁸

Vor der Flucht ermahnt Daedalus seinen Sohn eindringlich, er möge weder zu hoch noch - was in der populären Erinnerung häufig vergessen wird - zu tief fliegen:

"Ich mahne dich, Icarus, fliege
 Stets auf dem mittleren Pfad! Denn wenn du dich tie-
 fer hinabsenkst,
 Lastet das Naß auf den Federn, wenn höher, verbrennt
 sie das Feuer.
 Flieg in der Mitte der Bahn!"²⁹

Doch Icarus beherzigt den begründeten Rat nicht, fliegt im Übermut höher und höher, bis die Sonne das Wachs seiner Flügel schmilzt und er ins Meer stürzt, das seitdem das Ikarische heißt. Daedalus bestattet die Leiche seines Sohnes auf einer Insel und setzt seine Flucht nach Sizilien fort, wo er weiter als Ingenieur, Architekt und Erfinder wirkt. Zu den ihm zugeschriebenen Erfindungen zählen Segel und Mast, Leim, Axt und Senkblei, zu seinen Bauwerken Wasserspeicher, Dampfbäder, Tempel und Festungen.³⁰

Er ist der Macher und geniale Praktiker, voller neuer, überraschender Ideen - immer aufs neue verschiebt er die Grenze des Denkbaren und verliert doch nie - bildlich gesprochen - den Boden unter den Füßen: Er weiß, was geht und was nicht. Seine Warnung an Icarus ist nicht Ausdruck einer behäbigen, risikoscheuen "middle-of-the-road"-Philosophie: allein die Idee der Flucht durch die Luft liegt vollständig außerhalb des bornierten Gedankenkreises jener, die nie "zu hoch hinaus wollen". Nein, seine Warnung ist gut begründet: Innerhalb des Unerhörten-Nenen kennt er die Grenzen des Machbaren. Er ist kein Phantast, sondern Repräsentant dessen, was Ernst Bloch einmal docta spes genannt hat - einer Hoffnung, die sich ihrer historisch-praktischen Bedingungen bewußt ist und gerade deshalb, weil sie sie in Rechnung stellt, zum Erfolg kommt: Daedalus kann weiter wirken, Geniales leisten, während Icarus - trotz der Warnung - doch nur seinen eigenen Tod herbeiführt. Icarus hat im Mythos keine tragische Größe, er ist einfach dumm.³¹ Das zeigt auch jene andere Version, in der Daedalus und Icarus in einem Boot fliehen, das aber Icarus so sorglos steuert, daß es kentert und er ertrinkt.³² Unreif und verspielt, das ist das Bild des Icarus im Mythos, und nicht umsonst steht in so manchem Nachschlagewerk zur griechischen Mythologie hinter "Icarus" lediglich: "siehe Daedalus". Unreif und verspielt ist er, weit davon entfernt, ein idealistischer Himmelsstürmer zu sein:

Es steht bei dem Vater
Icarus, ahnungslos, daß er tändelt mit dem Verderben.
Bald hascht strahlend vor Lust der Knabe nach Flaum,
den ein leichtes
Lüftchen bewegt, bald knetet er gelbliches Wachs mit
dem Daumen
Und behindert mit seinem Gespiele des Vaters erstaun-
lich Tun.³³

So schildert ihn Ovid in seinen Metamorphosen - und die sind Brueghels Quelle, denn er läßt sich von diesen Zeilen Ovids zu seinem Icarus-Gemälde anregen:

Selber schwingt er die Flügel und schaut nach den
Schwingen des Knaben.
Irgendein Mensch, der Fische mit schwankender Rute
sich angelt,
Oder ein Hirt, gestützt auf den Stab, ein Bauer am
Pfluge

Mochte sie sehn und erstaunen und glauben, die Segler
 der Lüfte
 Seien wohl Götter.³⁴

Doch Brueghel läßt ja die Genannten gar nicht Notiz nehmen,
 eliminiert sogar Daedalus und verschiebt die Sonne. Wozu?

IV

Der erfahrene, erfindungsreiche Daedalus ist die positive Kontrastfigur zum törichtten Icarus. Dieser Gegensatz ist im Icarus-Gemälde der Van Buuren-Sammlung auch noch anschaulich gestaltet. Kommt nicht die Herausnahme des weiterfliegenden Daedalus in der anderen Version einem Verlust an Schärfe oder Kraft der Aussage gleich? Nicht, wenn die Funktion der Daedalus-Figur ebenso gut von anderen Bildinhalten übernommen werden kann, ja, dadurch sogar eine künstlerische Verdichtung eintritt: Brueghel erkannte wohl, daß Daedalus - mit einem Gewinn an Konzentration der Aussage - ohne weiteres in den Figuren des pflügenden Bauern, des Hirten, des Anglers und nicht zuletzt auch im Handelsschiff aufgehen konnte. Denn sie alle stehen bei ihm für das positive Prinzip der sinnvollen, zielgerichteten und mittelbewußten Aktivität. Bauer, Hirt und Angler - Ovid gab diese Figuren vor, bei Brueghel stehen sie als Urtypen menschlichen Wirtschaftens. Ihre Arbeit schafft die Grundlagen menschlicher Existenz und erfährt eine horizontsprengende Ergänzung durch das prächtige Schiff, Symbol des expandierenden Welthandels. Überhaupt dieses Schiff: Anders als Bauer, Schäfer und Angler, die mit ihren Tätigkeiten der Natur eng verhaftet bleiben und in ihrem Zyklus wirtschaften, jahraus, jahrein, bringt das Handelsschiff eine neue, vorwärtstreibende Qualität ein. Kraftvoll, mit beinahe absurd geblähten Segeln, steuert es aus dem Dunkel der rechten unteren Bildecke hin zum Licht der sich verbreiternden Bucht. Man bewegt sich nicht mehr nur im kleinen Kreise. Das Bodenständig-Zyklische allein soll der Kontrast zu Icarus nicht sein - es kommt das Wagnis dazu, das Neues sucht und über den Horizont hinausführt, in ferne Länder, zu fremden Schätzen. Aber das ist - in mehr als einem

Sinne - kalkulierbares Risiko, das zu Erfolg und Gewinn führt. So ist letztlich das Handelsschiff der Kontrastpunkt zu Icarus, denn es vertritt optimal den übermalten, überflüssig gewordenen Daedalus, symbolisiert den seine Bedingungen abschätzenden Wagemut, den Griff nach fremden Ländern, nicht nach den Sternen. Brueghel weiß, wovon er malt: Er lebt zu dieser Zeit in Antwerpen, das nach der Versandung Brügges um 1540 zur ersten Handelsstadt Europas aufgestiegen ist und diese Stellung bis 1585 hält. Im Hafen legen die Schiffe aus der Neuen Welt an, bringen Schätze heim und die Idee einer Welt, die täglich größer wird.

Das Schiff als wahrer Widerpart des Icarus - diese Interpretation des Bildes wird auch gestützt durch Brueghels späteren Druck Kriegsschiff mit dem Sturz des Icarus (um 1565, Britisches Museum). Man lasse sich durch den Titel nicht irreführen: Dieses "Kriegsschiff" sieht genauso aus wie das "Handelsschiff" auf den beiden Bildern von 1558 (Christopher Brown: "In Bruegel's [sic] day there was often little difference between merchantman and man-of-war. Most merchantmen were armed and men-of-war often were simply converted merchantmen.").³⁵ Der springende Punkt ist auch hier, daß das Schiff viel wichtiger ist - es dominiert die Szenerie - als der kleine Icarus, dessen Flügel sich schon auflösen, wichtiger auch als Daedalus, der hier wieder auftritt, aber auch nur ganz klein und entrückt: Das Schiff hat vollständig seine kontrastive Funktion übernommen - es steht für sich.

Brueghels Vorstellung von Icarus unterscheidet sich vollständig von der Audens (der in ihm vor allem den Leidenden sieht - dazu später mehr), erst recht aber von jenen z.T. abenteuerlichen Interpretationen, die im Anschluß an Audens Gedicht erfolgt sind und die manchmal sowohl dieses Gedicht als auch den Mythos mißverstanden haben. So stellt uns beispielsweise Richard Johnson Icarus als den Ästheten vor, "who uses his art to try to escape the world of immediacy, of homely things, who, despite all the interesting and ethically demanding things around him, chose to try to approach the sun, and ended, pictorially, as a quick stroke of the brush."³⁶ Und Max Bluestone, der auch sonst Wesentliches des Mythos nicht versteht,³⁷ sieht Icarus

gar als Opfer des Daedalus: "The title [of the poem] alludes also to the fine art of Dedalus [sic], whose invention was destructively producing yet another martyrdom, [...]." ³⁸ Abwegiger geht es kaum noch. Im Gegensatz zu all dem ist Brueghels Icarus - wie gezeigt wurde, in Übereinstimmung mit dem Mythos - nicht primär der Überhebliche, der unvernünftige Mensch ohne Maß, ³⁹ sondern vor allem ein Narr - und somit eine Figur, die Brueghel zeitlebens fasziniert hat, denn Pieter Brueghel, der "Bauern-Brueghel", könnte mit gleichem Recht auch der "Narren-Brueghel" genannt werden.

Da fällt zunächst sein Bild Die niederländischen Sprichwörter (1559) ein, diese beinahe überwältigende Anhäufung von Beispielen menschlicher Unvernunft; ⁴⁰ oder sein Elck (= Jedermann) und Der Alchimist, beides bittere Darstellungen der Macht der Torheit in der Welt und beide im selben Jahr wie der Icarus entstanden. Oder man denkt an seine frühe Lasterfolge (1557), auch an den Turmbau zu Babel (1563), bis hin zum Spätwerk Das Sprichwort vom Vogelneest (1568) - ein wahrer Reigen Brueghelscher Unvernunftsallegorien! Icarus bildet hier keine Ausnahme, es gehört dazu.

Es ist überhaupt die Zeit der Narrenspiegel. Der große Humanist Erasmus von Rotterdam hatte 1511 sein Lob der Torheit veröffentlicht, das er 1509 im Hause des Thomas Morus (Utopia) verfaßt hatte und das zeit seines Lebens 40 Auflagen erfuhr: Skeptisch, leicht resigniert stellte Erasmus ironisch die Torheit als wahre Weisheit und Herrscherin der Welt vor. Auch das Narrenschiff (1494) des Sebastian Brant, der am weitesten verbreitete Narrenspiegel seiner Zeit, ein weiser Ratgeber voller Beispiele aus Antike und Bibel, muß hier erwähnt werden, weil nämlich auch darin Icarus als Narr vorgestellt wird (40. Abschnitt, "An Narren Anstoß nehmen") - ganz ohne die tragische Größe des leidenden, scheiternden Idealisten. ⁴¹

So ist das Rätsel der verschobenen Sonne in Brueghels Landschaft mit dem Sturz des Icarus gelöst, wenn man in Icarus den Narren erkennt: Der Narr trägt den Grund seines Scheiterns in sich selbst - die Sonne setzt Brueghel demonstrativ unschuldig an den Horizont: Sie hat damit nichts zu tun.

V

Audens Icarus ist der Leidende, Brueghels ein Narr, dessen Scheitern wirklich nicht so wichtig ist. Aber Auden glaubte sich mit Brueghel einig. Die Logik dieses Mißverständnisses wirft ein Schlaglicht auf die Art der Konversion, die Auden Ende der 30er Jahre vollzieht.

Man sagt Auden eine gewisse Neigung zu Abstraktionen⁴² und Verallgemeinerungen nach, die "mitunter in begriffliche Verschwommenheit [mündet] und häufig in aufdringliche Belehrung um[schlägt]." ⁴³ Der apodiktische Auftakt von "Musée" scheint mir ein gutes Beispiel: "About suffering they were never wrong/ The Old Masters...". Es sollte im nachhinein stutzig machen, wie Auden hier, obwohl er nur einen alten Meister im Sinn hat, sehr weitreichende Behauptungen über alle alten Meister aufstellt und dann sogar das durch nichts gerechtfertigte "never" hinzusetzt. Aber am fragwürdigsten und entscheidend ist seine Abstraktion "das Leiden", die derart allgemein ist, daß so Verschiedenes wie das Massaker an den Kindern von Bethlehem und der selbstverschuldete Tod des Icarus als gleichwertige Beispiele angeführt werden. Hier werden wesentliche Unterschiede verwischt, hier liegt auch der Grund für Audens Mißverstehen des Brueghelschen Icarus. Indem der Dichter sich weigert, zu unterscheiden zwischen Greueln, die massenhaft an unschuldigen Opfern verübt werden, und einem Leid, das individueller Torheit entspringt, weigert er sich auch, den Unterschied zwischen gesellschaftlicher Gewalt, die die Unterdrücker den Unterdrückten antun, und jener, die als quasi-natürliche Folge persönlicher Unachtsamkeit auftritt, weiterhin als signifikant anzuerkennen. Er blendet also die gesellschaftliche Dimension aus, läßt alles im Allgemein-Menschlichen aufgehen ("suffering", "its human position") und kann daher nicht mehr erkennen, daß Brueghels Icarus und der Bethlehemitische Kindermord eben nicht dasselbe Thema haben.

Denn für Pieter Brueghel war es nicht praktisch das gleiche, ob da einer ermordet wird oder einen Unfall hat. Er läßt den Kindermord zu Bethlehem in einem verschneiten flämischen Dorf

geschehen - die Schergen des Herodes sind nun die des Herzog Alba.⁴⁴ Brueghels Anachronismen haben eine kritische Stoßrichtung, sie sind eine politische Anklage des spanischen Terrors, des Terrors der Unterdrücker. Brueghel legt den Finger auf die Wunden seiner Zeit und spiegelt die Greuel und Leiden der Gegenwart in biblischer Historie, die dadurch lebendig und wirklich wird, für den Betrachter bedeutsam, weil er einen Bezug zu ihr hat. So wird die Vergangenheit in diesem anachronistischen Bild (wie auch in der Volkszählung zu Bethlehem, 1566) aktualisiert und den Menschen näher gebracht, während zugleich die Gegenwart eine historische Dimension erhält. Brueghels Kunst klärt auf. Wenn er Vergangenheit und Gegenwart vermischt, dann um Kontinuitäten aufzuweisen: die schreckliche Kontinuität der Unterdrückung, die lächerliche Kontinuität der Torheit.

Anders Auden: Bei ihm wirkt die Zeitlosigkeit seines Leidens-Begriffes eher vernebelnd und hat eine offensichtlich entschärfende Funktion. Sein "Leiden" - in dieser Allgemeinheit - wird mehr und mehr zum festen Bestandteil einer zwar bedauerlichen, aber unveränderlichen condition humaine. Es ist ein Verhängnis. Nach seinen Gründen wird nicht mehr gefragt, weil es pauschal als dem Menschsein ontologisch beigegeben verstanden wird. Auden verabschiedet sich also von einer Sicht, die an den psychologischen und sozialen Gründen des Leidens interessiert ist.⁴⁵ Mir scheint, daß er nicht zufällig in dieser Zeit - Ende der 30er Jahre - auch seine Idee einer umfassenden sozialen Schuld, die durch Engagement abgetragen werden kann, durch die Idee einer metaphysischen Schuld (= Erbsünde) ersetzt.⁴⁶ Beides - Leiden und Schuld - wird generalisiert und transzendiert und so der direkten menschlichen Einflußnahme entzogen. Am Ende steht konsequenterweise die Anerkennung und Annahme des Leidens und der Schuld in religiöser Unterwerfung.⁴⁷

So erkennt man im sich wandelnden Audenschen Leidensbegriff einen Angelpunkt seiner resignierenden Konversion vom politischen Engagement zur eher akzeptierenden Religiosität, zugleich aber auch den Grund für sein Icarus-Mißverständnis, das somit symptomatischen Charakter hat: Es markiert den Beginn

seiner neuen Phase. Er macht aus der Not eine Tugend: Aus der Erfahrung, wie wenig man ausrichten kann, leitet er "weise" Selbstbeschränkung ab.⁴⁸ Zwar hatte sich sein Positionswechsel schon früher angedeutet⁴⁹ und auch die Kritik seiner Freunde hervorgerufen,⁵⁰ die beispielsweise seine Annahme der King's Gold Medal (1937) als eine Art Verrat ansahen.⁵¹ Aber 1938 wird die Veränderung auch literarisch deutlicher: In dem Buch Journey to War, das er im Herbst des Jahres zusammen mit Christopher Isherwood verfaßt, ist es Isherwoods Aufgabe, das Erlebnis des chinesisch-japanischen Krieges dokumentarisch festzuhalten, während Auden es übernimmt, "to render the human meaning of what he had seen in the broadest, most general terms".⁵² Folglich spielt in seinem Beitrag "In Time of War: A Sonnet Sequence with a Verse Commentary" das Besondere dieses Krieges kaum eine Rolle. Vor dem Hintergrund christlicher Glaubensvorstellungen, die hier schon überraschend eingeführt werden, entwirft Auden ein allgemeines Bild von Krieg und Leid. Das Geschehene wird ent-zeitlicht, der Krieg gerät zum Gleichnis für das Treiben des Menschen, der frei geboren ist, aber sein Gesetz noch nicht gefunden hat. Nicht Eingreifen, sondern Einsicht, Liebe und Mitleid sind gefordert.⁵³ Dann schreibt er sein "Musée des Beaux Arts".

Am 19. Januar 1939 meldet der Daily Express, daß sich W.H. Auden und Christopher Isherwood am Vortage nach Amerika eingeschifft haben. Ihre Emigration gilt den Zurückgebliebenen als schockierende Fahnenflucht von symbolischer Bedeutung.⁵⁴ Auden und Isherwood treffen am 26. Januar 1939 in New York ein - am selben Tag fällt Barcelona, die letzte Bastion der spanischen Republikaner, in die Hände der Faschisten.

Anmerkungen

- 1 "The thirties was the decade in which young writers became involved in politics. The politics of this generation were almost exclusively those of the left." Stephen Spender, The Thirties and After: Poetry, Politics, People, 1933-75, Glasgow, 1978, 13.
"If the keynote of the writers of the twenties is 'tragic sense of life', the keynote of the new writers is 'serious purpose'." George Orwell, Inside the Whale and other Essays, Harmondsworth, 1957, repr. 1972, 29.
- 2 Richard M. Ohmann, "Auden's Sacred Awe", The Commonweal, 78 (1963), 279-281, repr. in Monroe K. Spears (ed.), Auden: A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs, New Jersey, 1964, 172ff., hier 172.
- 3 New Verse, Auden double number, Nos. 26/27, November 1937, 1.
- 4 New Verse, 26.
- 5 New Verse, 29.
- 6 Zitiert nach Julian Symons, The Thirties: A Dream Revolved, Westport, Connecticut, 1973, 13.
- 7 George Sampson, The Concise Cambridge History of English Literature, Cambridge, 1970, repr. 1975, 860: "These poets were grossly overpraised in the nineteenth-thirties, not least by each other - [...]."
- 8 Robert Bloom, "Auden's Essays at Man: Long Views in the Early Poetry", Shenandoah, special issue on W.H. Auden, 18 (1967), No. 2 (Winter), 23-42, hier 25.
- 9 Vgl. Spears (ed.), Auden, 1964, 1ff..
- 10 Vgl. Christopher Caudwell, Illusion and Reality, London, 1937, letztes Kapitel, ebenso Samuel Hynes, The Auden Generation: Literature and Politics in England in the 1930s, London, 1976, 259-261.
- 11 Vgl. Orwell, Whale, 36-37.
- 12 G.S. Fraser, Vision and Rhetoric: Studies in Modern Poetry, London, 1961, partly repr. in Spears (ed.), Auden, 81-104, hier 98.
- 13 R.G. Cox, "The Poetry of W.H. Auden", Pelican Guide to English Literature, Vol. VII: The Modern Age, ed. by Boris Ford, Harmondsworth, 1961, 21973, 395-411, hier 395.
- 14 Vgl. John Fuller, A Reader's Guide to W.H. Auden, London, 1970, 120, und Joseph Warren Beach, The Making of the Auden Canon, Minneapolis, 1957, 287.
- 15 Fuller, Guide, 121.
- 16 Vgl. Cox, "Poetry", 404, sowie Richard Hoggart, "Introduction to Auden's Poetry", from W.H. Auden: A Selection, London, 1961, 17-41, repr. in Spears (ed.), Auden, 105-124, hier 114.
Vgl. auch George W. Bahlke, The Later Auden: From "New Year Letter" to "About the House", Rutgers U.P., 1970, 16: "The tone is simultaneously meditative and casual, lofty and colloquial."
- 17 Max Bluestone, "The Iconographic Sources of Auden's 'Musée des Beaux Arts'", Modern Language Notes, 76 (1961), 331-336, hier 332-333.

- 18 Herbert Greenberg, Quest for Necessity: W.H. Auden and the Dilemma of Divided Consciousness, Cambridge, Mass., 1968, 96.
- 19 Dennis Davison, Literature in Perspective: W.H. Auden, London, 1970, 60: "the large, solid peasant ploughman fills most of the picture".
- 20 Davison, Literature, 60.
- 21 Richard Johnson, Man's Place: An Essay on Auden, Ithaca/London, 1973, 40-41.
- 22 Maurice Charney, "Sir Lewis Namier and Auden's 'Musée des Beaux Arts'", Philological Quarterly, 39 (1960), 129-131.
- 23 Sir Lewis Namier, England in the Age of the American Revolution, London, 1930.
- 24 Vgl. Christopher Brown, "Introduction", Bruegel: Paintings, Drawings, Prints, London, 1975, 4.
- 25 Vgl. dazu Robert (Ranke-)Graves, Griechische Mythologie: Quellen und Deutung, Reinbek, 1960, 2 Bde., Bd. 1, 282-288; Michael Grant/John Hazel, Who's Who in Classical Mythology, London, 1973, s.v. Daedalus; Karl Kerényi, Die Mythologie der Griechen, Band 2: Die Heroengeschichten, München, 1966, 41979, 185; Paul Harvey (ed.), Oxford Companion to Classical Literature, Oxford U.P., 1937, repr. with corrections 1962, s.v. Daedalus; Herbert Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Wien, 1959, Reinbek, 1974, s.v. Daedalus; Gertrude Jobes (ed.), Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols, New York, 1961, 2 Vols., s.v. Daedalus, Icarus, Surrogate. Graves gibt außerdem die Variante, daß Daedalus schon vor Beginn des Prozesses nach Kreta flieht (283).
- 26 Bzw. weil er glaubte, Talus habe schändliche Beziehungen zu seiner Mutter Polykaste, Daedalus' Schwester, unterhalten (Graves, Mythologie, 283).
- 27 Vgl. Grant/Hazel, Who's Who, 133.
- 28 Ovid, Metamorphosen, Stuttgart, 21964, 1977, 8. Buch, 1. 185-187.
- 29 Ovid, Metamorphosen, 8. Buch, 1. 203-206.
- 30 Vgl. Grant/Hazel, Who's Who, 133.
- 31 Zum tieferen kulturgeschichtlichen Verständnis des Daedalus-Icarus-Mythos vgl. Graves, Mythologie, Bd. 1, 286-288.
- 32 Vgl. Graves, Mythologie, Bd. 1, 284.
- 33 Ovid, Metamorphosen, 8. Buch, 1. 195-200.
- 34 Ovid, Metamorphosen, 8. Buch, 1. 216-220.
- 35 Brown, Bruegel, Kommentar zu Tafel 19.
- 36 Johnson, Man's Place, 41.
- 37 Vgl. Bluestone, "Iconographic Sources". So schreibt er etwa (335): "Although the partridge in Ovid's account sings a joyful note as Dedalus is burying his son, to Ovid Dedalus is pater infelix [...]". Bluestone hat offenbar überlesen, daß das Rebhuhn der verwandelte Talus ist (Ovid, Metamorphosen, 8. Buch, 1. 237ff.), dessen Verwandlung für Ovid überhaupt der "Aufhänger" ist, den Daedalus-Icarus-Mythos in seinen Metamorphosen (!!) zu behandeln. Bluestones although offenbart tiefe Unkenntnis.

- 38 Bluestone, "Iconographic Sources", 336.
 39 Vgl. Ernst Günther Grimme, Pieter Bruegel: Leben und Werk, Köln, ²1977, 37/38.
 40 Vgl. Grimme, Bruegel, 39-41.
 41 Christopher Browns Hinweis auf das Narrenschiff als möglicher Quelle für Brueghels Icarus scheint allerdings irrig; die knappen, uninspirierten 4 Zeilen des Sebastian Brant dürften Brueghel kaum derart angeregt haben, obwohl eine Kenntnis mit einigem Recht vermutet werden kann. Ovids Metamorphosen als Quelle sind aber eher belegbar (s.o.).
 42 Spears (ed.), Auden, 6.
 43 Paul Goetsch, "W.H. Auden: Lay Your Sleeping Head My Love", in Horst Oppel (Hg.), Die moderne englische Lyrik: Interpretationen, Berlin, 1967, 193-206, hier 204.
 44 Vgl. dazu Grimme, Bruegel, 69-72.
 45 Vgl. zu Audens rückblickender Einschätzung seines Interesses an Karl Marx George T. Wright, W.H. Auden, New York, 1969, 60.
 46 Vgl. Bloom, "Auden's Essays", 39, und Randall Jarrell, "Freud to Paul: The Stages in Auden's Ideology", Partisan Review, 12 (1945), 437-457, hier 444-447.
 47 Vgl. Davison, Auden, 61.
 48 Vgl. Wright, Auden, 94; Spender, The Thirties, 85.
 49 So schrieb Graham Greene schon 1937: "Mr. Auden [...] has developed away from politics", New Verse, 29.
 50 Vgl. Hynes, Auden Generation, 264.
 51 Vgl. Symons, The Thirties, 61/62.
 52 Hynes, Auden Generation, 344.
 53 Vgl. dazu Hynes, Auden Generation, 344-346.
 54 Vgl. Symons, The Thirties, 163/164.

PATERNALISMUS IN DER KRITIK AFRIKANISCHER
LITERATUR: DAS BEISPIEL BEN OKRI
(1981)

I: The White Critic's Burden

Im Sommer 1963 erschien im American Scholar ein Artikel des jungen nigerianischen Dramatikers Wole Soyinka, der damals gerade am Anfang seiner Karriere stand: Wenige Monate zuvor hatte die Oxford University Press seine ersten beiden Stücke, The Lion and the Jewel und A Dance of the Forests veröffentlicht, im Jahr darauf sollten The Swamp Dwellers und The Trials of Brother Jero folgen. In diesem Artikel unter dem Titel "From a Common Back Cloth: A Reassessment of the African Literary Image"¹ ging Soyinka mit jenen seiner afrikanischen Schriftstellerkollegen hart ins Gericht, die sich seiner Meinung nach in ihrem Schaffen epigonenhaft an westlicher, weißer Tradition orientierten. So attackierte er beispielsweise Camara Layes Radiance of the King (1954) wegen seiner starken Anlehnung an Kafkas Das Schloß: "[...] most intelligent readers like their Kafka straight, not geographically transposed. [...] It is merely naive to transpose the castle to the hut."² Dagegen setzte Wole Soyinka Aspekte einer genuin afrikanischen englischsprachigen Literatur, wie er sie ansatzweise in Werken von Amos Tutuola, Chinua Achebe und Mongo Beti verkörpert sah und die er sich - allerdings weit davon entfernt, sich vom "philosophical straight-jacket" der Négritude einengen zu lassen³ - nur als "written from the dignity and authority of self-acceptance"⁴ denken konnte.

Diese frühen kritischen Anmerkungen Soyinkas zur jungen englischsprachigen Literatur Afrikas, die sich ja im eigentlichen Sinne erst in den 50er Jahren konstituiert hatte, sind jedoch vor allem deshalb von Bedeutung, weil er im gleichen Zuge klar-sichtig die zweifelhafte Rolle bestimmter europäischer Literaturkritiker analysierte, die sich dieser neuen Literatur zugewandt und ihre ersten Ansätze oder Gehversuche erstaunlich

wohlwollend kommentiert hatten:

The European critic, full of the burden of an alien tradition, appears to have brainwashed himself of existing standards. In some cases he has even undergone a deliberate mental retardation, a sort of: Takes a simpleton to understand a child.⁵

Als Beispiel für eine Art Gefälligkeitsrezension nannte Soyinka die lobende Besprechung, die der erste Roman des Nigerianers Onuora Nzekwu, Wand of Noble Wood (1961), im Times Literary Supplement erfahren hatte. Ironisch schrieb Soyinka:

Obviously, a book that has something both for the European and for the African reader cannot help but be successful! Even the fumbling first novel of this writer is described as "very successful", and with two other Nigerian novelists the writer makes "an unbeatable Treble Choice."⁶

Dieses Phänomen demonstrativ wohlwollender Rezeption trat bei-
leibe nicht isoliert auf. Rückblickend bemerkt Edgar Wright 1973 in seinem Sammelband The Critical Evaluation of African Literature: "There was an early critical honeymoon when virtually any work by an African author was treated kindly, either because of its novelty or because encouragement is necessary to a developing literature."⁷ Diese Begründung ist aufschlußreich. Man erkennt hinter der eilfertigen literaturkritischen Lobhudelei nur allzu klar einen herablassenden, schulterklopfenden Paternalismus - so als stünde es dem europäischen Kritiker überhaupt zu, außereuropäischen Literaturen quasi normenfreie Spielplätze einzuräumen - , einen Paternalismus, der letztlich Ausdruck jener eurozentristischen Einstellung ist, die Klaus Kreimeier "die vielleicht subtilste Spielart des neokolonialistischen Denkens" genannt hat.⁸ So ist es kein Wunder, daß ein selbstbewußter afrikanischer Schriftsteller wie Wole Soyinka solches Lob, das nur eine neue Form alter "European condescension"⁹ war, vehement ablehnte, zeigte sich doch auch - z.B. an der Art, wie man in Europa Amos Tutuolas The Palmwine Drinkard (1952) aufgenommen hatte - , daß sich die europäische Rezeption besonders liebevoll jener Bücher annahm, die ihr auf wohlwollende, konfliktarme Weise bestätigten, was sie schon immer für "spezifisch afrikanisch" gehalten hatte: Die Stereotypen von Exotik und vitaler Primitivität galten nun als

Gütesiegel.¹⁰ Dagegen waren afrikanische Kritiker weniger begeistert von Tutuola und wiesen darauf hin, daß er wohl kaum als repräsentativ angesehen werden könne.¹¹ So betrachtet, stellt sich das Problem der Evaluierung afrikanischer Literatur auch dar als Problem des weißen Kritikers, mit seinen Vorurteilen und Projektionen ins reine zu kommen. Eine durchweg freundliche, unkritische Rezeption afrikanischer Literatur in Europa entpuppt sich - paradoxerweise - als subtile Form eigentlicher Nicht-Anerkennung und Nicht-Wertschätzung und ist getragen von einer auf den afrikanischen Schriftsteller projizierten Vorstellung davon, wie ein Afrikaner schreibt und ist (bzw. wie er zu schreiben und sein hat): Entweder mehr oder weniger lernwilliger Schüler der europäischen Tradition oder aber primitiver Exot. In jedem Fall verneint solche "Kritik" untergründig die Ernsthaftigkeit oder gleichberechtigte Eigenständigkeit ihres Gegenstandes, wie Wole Soyinka bereits 1963 feststellte:

Only when the political creature who persistently emerged from the common back cloth of an imposed identity - primitivism - began to display evidence of will, of individuality, of localized social and historical causation, only then did the European observer begin seriously to accept the validity of a creative imagination for the African, outside folklore and ritual. Even so he still fights a rearguard action today. It has grown subtler. Accomodation is his new weapon, not dictation.¹²

Edgar Wright erkennt gar nicht die tieferliegende diskriminierende Tendenz dieser Umarmungsstrategie, wenn er als einen der Gründe für die Sonderbehandlung (d.h. nicht ernsthafte Evaluierung) der englischsprachigen afrikanischen Literatur in dieser frühen Phase ausgerechnet "the reluctance of white critics to appear hostile or condescending"¹³ angibt. Der gegenteilige Effekt trat ein: Die Verweigerung der Anerkennung war offensichtlich, und der hellhörige Leser konnte recht leicht die gönnerhaften Untertöne ausmachen. Wenn aber ernsthafte Kritik überhaupt versucht wurde, trat ein neues Problem auf, "the absence of a critical tradition, other than the European one, to handle the new elements appearing in African writing."¹⁴ Griff der europäischen Kritiker - faute de mieux oder aus nie hinterfrag-

ter kultureller Selbstsicherheit - auf abendländische Theorien, Methoden und Normvorstellungen zurück, so handelte er sich zu recht den Vorwurf ein, ein solcher kritischer Apparat werde dem Gegenstand der Untersuchung nicht gerecht. So formulierte Joseph Okpaku 1969:

The present practice of judging African literature by Western standards is not only invalid, it is also potentially dangerous to a development of African arts. It presupposes that there is one absolute artistic standard and that, of course, is the Western standard.¹⁵

Dieser Vorwurf konnte noch gesteigert werden durch den Hinweis, daß die Beschränkung auf westliche innerliterarische, formale Kriterien letztlich nur die Funktion habe, sich die Auseinandersetzung mit peinlichen politischen, gesellschaftlichen, historischen Inhalten zu ersparen, also auf eine Ausblendung kolonialer und neokolonialer Wirklichkeit hinauslaufe:

Schließlich nahm sie [die Literaturkritik] die Literatur nur noch als ein neues interessantes Material und wandte auch auf sie die alten Methoden des "New Criticism" an. Die Herausforderung, ein historisches Unrecht zu reflektieren, nämlich außereuropäische Kulturen und Gesellschaften verächtlich behandelt zu haben, wurde mehr und mehr übergangen.¹⁶

Das Dilemma des weißen Kritikers bestand also darin, daß er - gleich ob er auf der Anwendung seiner überkommenen Theoreme bestand oder auf sie verzichtete - hochmütig am Inhalt oder am eigentlich Neuen seines Gegenstandes vorbei operierte. Die Lösung - so Okpaku - könne nur in der Afrikanisierung der Literaturkritik liegen: Afrikanische Kritiker sollten sich auf ein genuin afrikanisches Normensystem beziehen.

The primary criticism of African arts must come from Africans using African standards. [...] an African critic trying to relate African Literature or any literature to Africa must do so against the background of African Culture. He must draw upon the patterns of the African aesthetic. In other words, he must use African critical standards.¹⁷

- eine sicherlich bedenkenswerte Forderung, wenn auch Okpaku selbst diese Standards nicht nennen konnte,¹⁸ und auch Wright summarisch feststellen mußte: "[...] there are no common or agreed standards for evaluation, nor are the problems involved in achieving such standards widely understood" und schließlich

bekannte: "I shall not presume to suggest the standards."¹⁹ Aber wenigstens, glaubt man Wright, ist der "early critical honeymoon" vorüber, jene Phase, in der sich europäische Herablassung in unkritischem Lob niederschlug: "The situation is now greatly changed. African literature is reviewed as a matter of course, albeit scantily, in general periodicals and papers along with other English-language literature; [...]."²⁰ Ist also tatsächlich der Weg frei für eine unverkrampfte, vorurteilsfreie, wenn auch nicht problemlose Kritik afrikanischer Literatur aus europäischer Sicht?

II: Ödipus in Lagos

Im vorigen Jahr veröffentlichte die Longman-Verlagsgruppe in ihrer sinnigerweise "drumbeat" genannten Reihe das Erstlingswerk des jungen Nigerianers Ben Okri, den Roman Flowers and Shadows. Rechtzeitig vor der Frankfurter Buchmesse, deren thematischer Schwerpunkt Schwarzafrika natürlich von englischen Buchproduzenten besonder begrüßt wurde (Heinemann, Collins/Fontana, Rex Collings und eben Longman verlegten zusammen rund zwei Drittel aller nigerianischen Romane der 70er Jahre),²¹ erschien im Times Literary Supplement eine positive Rezension,²² die nicht allein deshalb neugierig machte, weil sie dem erst 19jährigen Autor, der heute an der University of Essex studiert, beachtliche literarische Fähigkeiten zusprach; darüberhinaus wies die Rezensentin Jane Bryce Okri auch noch die Rolle eines "cultural spokesman" zu: "Drawing inspiration from its own culture, Okri's is a voice which speaks to those outside, and promises to be one worth listening to." Es scheint lohnenswert, einen solchen Roman näher zu untersuchen.

Seine Hauptfigur ist der junge Nigerianer Jeffia Okwe, der in der Hauptstadt Lagos als Sohn eines reichen Geschäftsmannes in behüteten, luxuriösen Verhältnissen aufgewachsen ist und nun kurz vor seinem Schulabschluß steht, nach dem er, anders als sein Freund Ode, der in London studieren möchte, zunächst eine nigerianische Universität besuchen will, um sich nicht

seinem Land zu entfremden. Jeffia - und dies ist die Handlung des Romanes in einem Satz - muß jedoch in einer Reihe sich überstürzender Ereignisse erfahren, daß der Reichtum seines Vaters und damit seine eigene sorgenfreie, gesicherte Existenz auf übler Korruption und kriminellen Geschäftspraktiken basiert - im gleichen Tempo, in dem sich diese Wahrheit Jeffia enthüllt, wird sein Vater Jonan von den Schatten seiner eigenen Vergangenheit verfolgt, eingeholt und findet schließlich den Tod. Es liegt auf der Hand, daß der Reiz eines Romanes mit so einfacher story in der Art und Weise seiner Präsentation liegen muß oder in der Gestaltung etwaiger thematisch-konzeptioneller Unterströmungen, die in diesem Falle allerdings - das wird aufzuweisen sein - weit mehr als bloßes Beiwerk sind.

Auffallend ist die Charakterisierung der Beziehungen Jeffias zu seiner Mutter und zu seinem Vater. Mrs. Okwe, eine schöngeistige und kulturvolle Lehrerin, sensibel und kunstbeflissen, sowie eine immer noch attraktive Erscheinung ("she could easily have passed for a model", 13),²³ ist für ihren Sohn die dominierende Bezugsperson, wie schon auf den ersten drei Seiten deutlich wird ("Mum thinks it best to...", "Great idea. Mum said the same thing too.", 3, 4). Von ihr hat er seine Lebensphilosophie -

And in profound moments she would tell him seriously that the real meaning of living was not to possess but to express one's real self in the noblest endeavours, and to improve one's self in one's own way. He loved those moments he spent with his mother (63).
- ,

von ihr hat er den Sinn für die schönen Dinge des Lebens -

Chinese vases and flowers are beautiful things, he thought as he fell asleep (170). -

und die Vorliebe für Literatur und Musik:

When I was younger she used to read me poetry to sleep and play me music when she wanted me to wake up (160).

In solch einer innigen Beziehung, das weiß auch Jeffia, kann er nicht erwachsen werden (160). Doch er liebt seine Mutter überaus, diese lichtvolle, ätherische Gestalt, die zu zart und gut für das raue Leben ist, wie sie selbst in düsterer Vorahnung ausspricht:

Little flowers in the shadows, that's what we all are. Nobody knows what the larger shadows will do to the flowers: nobody knows what the flowers will become. [...] The shadows, Jeff, the shadows. They are so many, and so strange (115).

Aber noch hat sie ja ihren Sohn, dessen Gefühle sie mit gleicher Intensität erwidert, so daß mitunter eine knisternde Atmosphäre entsteht:

"Thanks, my lovely son." She said the last bit with a smile. Jeffia smiled too and looked towards the flowers. Neither of them said anything for a moment. Jeffia excused himself and mumbled something about the puppy, and went to his room. She looked at him as he went. She smiled and shook her head. He's such a tall, nice son, she thought. She loved Jeffia not just as her only son, but also because she was proud of the kind of person he was turning into. She attributed it partly to the sheltered up-bringing they had given him. [...] Others [i.e. other people's children] were ill-dressed and ill-behaved, and smoked and drank at such early ages. But Jeffia was different. He was gentle and intelligent. Tall and bright for his nineteen years, he had developed a sense of maturity that never failed to amaze his mother (24).

Ganz anders ist jedoch Jeffias Verhältnis zu seinem Vater. Zwischen beiden tut sich ein Abgrund auf. Ihr Umgang miteinander wirkt gezwungen und ist von Schweigen und einem Mangel an stärkerer Zuneigung gekennzeichnet. Im Grunde kennen sie sich kaum.

Generally they had a rather silent relationship. They seldom met in the week and when they did there seemed little to talk about. It wasn't that his father wasn't nice to him. But that paternal spark of affection, which went above a mere sense of duty, was not always manifest. Between them was the forced and strained air of people who were thrown together. [...] It was a loose, silence-dominated relationship. [...] In some strange way his father never inspired in him a strong sense of love. He was more like the embodiment of a great institution that had catered for his wants through life (88, vgl. a. 25, 93).

Jonan registriert mit Mißfallen, daß sein Sohn der Mutter nachschlägt -

Jonan looked from one to the other with mild contempt. Especially Jeffia. He had long concluded Jeffia would grow up soft and lazy like a woman, because he was so close to his mother and was soft in his values and tastes. [...] There is too much 'book' now, too many

petty and unrealistic values. They are too weak, and short-sighted (175). - ,

während Jeffia seinerseits kritisiert, daß sein Vater nur für sein Geschäft lebt und die Familie vernachlässigt (vgl. 22-24, 207) - ein Vorwurf, der von der Mutter eher pflichtschuldig als überzeugt zurückgewiesen wird.

Diese ersten beiden Seiten des Beziehungsdreiecks der Familie Okwe (Mutter-Sohn, Vater-Sohn) werden von Okri so eindeutig, ohne Brüche, beinahe schematisch dargestellt, daß man wenigstens von der dritten Seite (Mutter-Vater) mehr erhofft - ist diese doch, bedenkt man die Gegensätzlichkeit der Charaktere, potentiell reich an Ambivalenzen, verschränkten Konflikten und widersprüchlichen Bindungen. Doch Ben Okri tut hier wenig mehr, als den schon zu Anfang angelegten Gegensatz des Elternpaares auszubauen. Jonan ist immer wieder der arbeitsbesessene, aggressive, egoistische, skrupellose Erfolgsmensch, "a perpetual business-warrior" (222, vgl. a. 16/17, 236, 247). Seine Farbenfabrik - die aber einfach nur eine Farbenfabrik ist und nichts von dem tiefsinnigen und hintergründigen Symbolismus der "Liberty Paints" in Ralph Ellisons Invisible Man hat - trägt bezeichnenderweise den Namen "Afioso Paints", und für den Leser, dem das noch nichts sagt, läßt Okri Jeffia grübeln: "Sometimes he reminded me of what I had read about Mafia bosses." (236).

Dagegen verbleibt Mrs. Okwe immer in ihrer Welt von Blumen, Bildern und Musik. Während ihr Mann, beunruhigt und verunsichert durch Streiks, Komplotte in der Firma und das Auftauchen seines rachsüchtigen Halbbruders, Zuflucht in der Anrufung seiner Ahnen sucht - wobei er singend und schwitzend mit nacktem Oberkörper vor drei Holzstatuen tanzt, über die er zuvor das Blut zweier Hühner gespritzt hat (95, 122/123) - während Jonan sich also in der Not wieder auf seine Stammestradiation besinnt, erlebt man Mrs. Okwe eher an der hi-fi-Stereo-Anlage, wo sie gerade eine Mozartschallplatte abnimmt, um Beethoven aufzulegen, nicht ohne in weiser Voraussicht den Lautstärkeregler zurückzudrehen (51).

Dieser Kontrast zwischen einem von Okri zweifellos skeptisch angesehenen afrikanischen Traditionalismus (nicht zufällig ver-

körpert der wirtschaftskriminelle Vater diese Variante) und einer eher kontemplativen europäisch-universalistischen Kultur (Mrs. Okwes chinesische Vase ziert, samt Blume, das Cover von Flowers and Shadows) wird konsequent bis zur Aktions-Klimax des Romanes verstärkt: Während Jonan mit einem alten Haussa-Schwert auf seinen Verhaßten Halbbruder losgeht, stürzt seine Frau, deren Sensibilität sich etappenweise, getrieben von düsteren Vorahnungen, bis zur Hysterie gesteigert hatte, die Treppe herab und muß bewußtlos in ein Hospital gebracht werden.

Die Vergangenheit der beiden Elternfiguren dient leider nicht der Vertiefung dieser in ihrer konstruierten Eindeutigkeit wenig überzeugenden antithetischen Beziehung; vielmehr wird hier Stereotyp durch Stereotyp erklärt: Jonans rigoroser Individualismus wird auf das traumatische Erlebnis bitterer Armut und auf den Tod seines Vaters zurückgeführt, dessen letzte Worte ("My son, poverty is a curse...", 14, vgl. a. 222) den jungen Jonan in seine Arbeitsbesessenheit treiben, zu Raffgier und Machthunger. Unbefriedigend scheint hier, daß dadurch Jonans Charakter restlos erklärt wird, was natürlich nur wegen der mangelnden Komplexität der Figur möglich ist.

Mrs. Okwe wird als Frühwaise vorgestellt, deren Aschenputtel-dasein im Hause einer reichen Witwe ein wunderbares Ende findet, als die Herrin stirbt und das Mädchen - auf dem Begräbnis! - Jonan Okwe kennenlernt, der sie dann auch bald heiratet (12/13).

Jonan weiß sehr wohl, was er an seiner Frau hat - sie erinnert ihn übrigens immer an seine eigene Mutter (79) - , aber ihr eheliches Zusammenleben hat doch gelitten im Laufe der Zeit und ist ohne jene zärtliche Zuneigung, die Mutter und Sohn verbindet. Der Vater ist allenfalls noch von ihrem Hinterteil fasziniert und erregt, wie er überhaupt von eher niederen Trieben und Gelüsten bewegt scheint:

He didn't like flowers. They never did a thing for you, never solved one of your problems. It was the same with religion, [...]. He would much prefer a nice pair of buttocks, or coming down further, a roast chicken to a bunch of flowers (173).

Die Personenzeichnung und -konstellation in Flowers and Shadows ist so angelegt, daß eigentlich Jeffia der wahre Liebhaber seiner Mutter ist, und wenn auch Frantz Fanon apodiktisch erklärt hat, "Ob man will oder nicht, der Ödipuskomplex erblickt beim Neger noch immer nicht das Licht der Welt",²⁴ so drängt sich doch beim Lesen von Flowers and Shadows der Eindruck auf, daß der gewaltsame Tod des Vaters nur eine Frage der Zeit ist und nicht nur dramatisch geboten, sondern auch psychologisch unumgänglich ist.²⁵ Jeffia ist in seiner Entwicklung blockiert, gefangen in einem dichotomischen Beziehungsdreieck, dessen zwei Spitzen - die idealisierte Mutter und der dämonisierte Vater - sich so unversöhnlich gegenüberstehen, daß die Befreiung nur über ein weiteres Aufbauen der Gegensätze (= Aufdecken der Verbrechen des Vaters) und die schließliche Eliminierung des einen Poles möglich scheint: Die extreme Situation erfordert die extreme Lösung.

Dies ist "nur" die psychologische Unterstruktur des Romanes, denn oberflächlich resultiert der Tod des Vaters letztlich aus seinen dubiosen Geschäftspraktiken. Grund und Folge seines Todes sind aber diktiert von Psycho-Logik.

Nun ist Jeffia erwachsen, nun ist er der Mann: "I had grown up. In my own way I had become strong. The tough voice of my father was heard no more. I never saw his name in the papers again except in the family's obituary (259)." Als Jeffia zum ersten Mal wieder die elterliche Wohnung betritt, hängen dort nur noch Bilder von ihm und seiner Mutter - die Angehörigen des Vaters haben dessen Porträts abgehängt und mitgenommen, wie auch sein "juju".

Später, als Jeffia seiner Mutter die Nachricht vom Tode seines Vaters überbringt, kommt es zum ersten leidenschaftlichen Körperkontakt zwischen Mutter und Sohn, in einer Szene, deren sexuelle Untertöne für sich sprechen:

The next moment she went into hysterics. She screamed and shouted and gripped my shoulders till her fingernails dug into my flesh and drew blood; and I screamed and shouted along with her. She went mad with uncontrollable hysteria and flung herself on the floor (256).

Natürlich endet der Roman nicht mit dem Ausleben des kaum verdeckten Inzest-Wunsches. Vielmehr überträgt Jeffia Aspekte seiner Mutterbindung auf die Beziehung zu seiner neuen Freundin Cynthia, die ihn mitunter so sehr an seine Mutter erinnert, daß er auch einmal halb scherzhaft zu ihr sagt: "No, Mum. Please stay" (241). Erst nachdem Jeffia und Cynthia sich geliebt haben (252), fällt das zuvor bis zur absurden Gegensätzlichkeit gesteigerte Beziehungssystem der Familie Okwe endgültig in sich zusammen. Hatte sich Jeffia schon nach dem Tod seines Vaters auch an dessen positive Eigenschaften erinnert - obgleich die Erinnerung im ganzen merkwürdig "vague and hazy" blieb (236) - , so ist nun auch die Zeit reif, die Mutter anders werden zu lassen - die Normalisierung der psycho-subjektiv verzerrten Wahrnehmung schlägt sich im Roman als objektive Veränderung der Mutter nieder:

My mother was never the same person again. She grew sullen, haggard, wiry and pale. She resigned from her teaching appointment and dwelled constantly in dismal and evil silence. She never went out and always wore black. She slept little and cried a lot at night. [...] She was a walking tragedy. [...] My mother and I have almost become strangers to each other. We see little of each other (257, 258/259).

Der Ablauf dieses Psycho-Dramas bleibt in der TLS-Rezension von Jane Bryce vollkommen unberücksichtigt, was nicht nur an sich verblüffend ist, sondern auch zwei entscheidende, bedauerliche Lücken in ihrer Interpretation zur Folge hat: Sofort nach dem Tod Jonan Okwes findet ein Wechsel in der Erzählsituation statt. Jeffia, eindeutig die Hauptfigur des Romanes und dem Leser auch durch häufige Einblicke in seine Gefühle und Gedanken am besten bekannt, ist von nun an (229ff.) Ich-Erzähler - Jane Bryce fällt das gar nicht auf, oder sie hält es wohl für nicht erwähnenswert. Aber selbst wenn man das Problem einer möglichen Identifizierung des Autors mit seiner Figur beiseite läßt (da schreibt eben nur zufällig ein begabter 19jähriger Nigerianer über die Probleme eines begabten 19jährigen Nigerianers), scheint es mir doch wichtig, daß die (im doppelten Sinne) Ich-Werdung des Protagonisten an den Tod des Vaters geknüpft ist, und nicht an das Erkennen seiner "dunklen" Ver-

gangenheit (wieder im doppelten Sinne; zur Bedeutung des Hell-Dunkel-Kontrastes wird unten mehr zu sagen sein), das schon viel früher einsetzt. Der Zeitpunkt des Perspektivwechsels erklärt sich allein aus der psychologischen Unterstruktur von Flowers and Shadows.

Der zweite blinde Fleck der weißen Kritikerin ist größer. Immer wieder begegnet man in Flowers and Shadows leicht variiert dem Satz "A son lives out the sins of his father" (160, 161, 162, 216, 232), einem Satz, der jedesmal, wenn die "dunkle" Vergangenheit des Vaters ans Licht kommt, unbestimmtes dräuendes Unheil für den Sohn ankündigen soll. Jane Bryce glaubt Ben Okri aufs Wort und schreibt: "The sins of the father are visited on the son. This starkly Biblical message is enacted in the novel, [...]." Dieser Merksatz zu Flowers and Shadows hat nur einen Nachteil: Er stimmt nicht. In dem ganzen Roman gibt es, Ben Okri und Jane Bryce zum Trotz, keine einzige Szene, in der der Sohn für die Sünden des Vaters leiden muß. Es gibt nur eine Person, abgesehen von der rapide verfallenden Mutter, die voll für Jonan Okwes Verbrechen büßen muß: Jonan Okwe selbst.

Wenn aber beide, Autor und Kritikerin, der Wirklichkeit des Romanes nicht ins Auge sehen können, sondern als seine "message" etwas ausgeben, für das es auf 266 Seiten keinen einzigen Beleg gibt, dann muß die Frage erlaubt sein, welcher Block sie eigentlich hindert, zu erkennen, daß die echte "message" von Flowers and Shadows gerade in der Umkehrung der vermeintlichen liegt: "the sins of the son are visited on the father" - der Inzestwunsch des Sohnes führt zum Tod des Vaters.

III: Das unverdiente Privileg

Aber Flowers and Shadows ist mehr als ein Psychodram. Die gesellschaftliche Wirklichkeit des postkolonialen, vom Öl-Boom in neue, widersprüchliche Entwicklungen verstrickten Nigeria bleibt nicht ausgespart, wenngleich die Perspektive, aus der diese sich revolutionierende Gesellschaft dargestellt wird, immer die des relativ privilegierten Autors Ben Okri oder sei-

nes ebenso privilegierten Protagonisten Jeffia Okwe ist - ein Sachverhalt, der unbedingt berücksichtigt werden sollte, ehe man diesen oder einen anderen Autor voreilig und kurzschlußartig zum "Sprecher seiner Gesellschaft" erklärt.²⁶

Die Okwes wohnen im exklusiven Stadtteil Ikoyi, der von manchen "the Europe of Lagos" genannt wird (178), womit auch schon die gesellschaftliche und politische Funktion der dort Wohnenden gekennzeichnet ist: Hier entspannen sich die neuen Herrschenden, die Nachfolger der Kolonialisten, in "ornamented and expensive houses, with large tennis courts, large swimming pools and well-kept gardens." (15, vgl. a. 178).

Zwar fragt sich Mrs. Okwe zuweilen, wie sich solche Distanz der Führer zum Volk mit Bekundungen verträgt, man befände sich in engem Kontakt mit dem Geist der Volksmassen (15), und im luxuriösen Wohnzimmer der Okwes (neu möbliert, mit dickem Teppich, Bildern an den Wänden, colour tv, hi-fi-Anlage usw.) nistet Einsamkeit und merkwürdige Traurigkeit (30) - aber solange nicht der kriminelle Ursprung des Reichtums aufgedeckt ist, akzeptiert man ihn unhinterfragt und bedient sich seiner wie selbstverständlich.

Seinem persönlichen Werdegang als "self-made man" entsprechend, ist Jonan Okwe "a hard-core conservative" (190), ein skrupelloser Einzelkämpfer, der die Richtigkeit seiner Weltsicht durch seinen Erfolg erwiesen glaubt. Aber plötzlich sieht er sich einer Opposition aus Management und Gewerkschaften gegenüber. Hier spiegelt sich zweifellos in Flowers and Shadows - von Okri 1976/77 geschrieben - der starke Aufschwung der militanten Gewerkschaften Nigerias wider, der Mitte 1975 einsetzte (in einem möglichen Zusammenhang mit dem im September 1974 veröffentlichten Udoyi-Report), und in dessen Verlauf nicht nur massive Lohnforderungen gestellt wurden, sondern auch die Fragen einer Mitbestimmung und einer Unternehmensbeteiligung der Arbeiter auf die Tagesordnung gesetzt wurden.²⁷ In Flowers and Shadows kann Jonan Okwe die Revolte kurzfristig unterdrücken, aber nach seinem Tod wird die Firma von jenen Managern übernommen, die schon zuvor hinter seinem Rücken und gegen seine harte Linie mit den Gewerkschaften Abmachungen getroffen hatten

(247): Die Zeit der kompromißlosen Aufsteiger scheint abgelauten.

Aber das System, die Bedingungen, unter denen sie groß wurden, besteht weiter. Wirtschaftliche Macht sichert Einfluß und öffnet alle Türen. So kann Jonan ohne weiteres seinen zu Unrecht arretierten Sohn und dessen neue Bekannte Cynthia aus dem Gefängnis holen (nicht weil Jeffia unschuldig ist, sondern weil er der Sohn "des" Okwe ist) (150ff.), genauso problemlos wie er Jahre zuvor Cynthias Vater unschuldig ins Gefängnis gebracht hat (103).

Korruption auf allen Ebenen ist der offensichtlichste Ausdruck einer Gesellschaft, in der alles und jeder seinen Preis hat.²⁸ Jeffia selbst kauft sich von der Polizei los, als er seinen Führerschein vergessen hat (45-49). Junge Frauen verkaufen sich, entweder direkt als Prostituierte oder indem sie sich als Mätresse von einem Geschäftsmann aushalten lassen, wie Juliett von Jonan Okwe (198/199), die allerdings nicht die relative Unabhängigkeit der Jagua Nana im gleichnamigen Roman von Cyprian Ekwensi (1961) genießt.²⁹

Und immer wieder ist es die Straße, die - wie bei Wole Soyinka³⁰ - als Ort der Gewalt, des Elends und des Todes ins Blickfeld gerückt wird: Hier hungern die Taschendiebe und Bettler (109, 128), hier kann man während eines Staus sicher aus der Luxus-Limousine (air-conditioned) beobachten, wie Soldaten einen Motorradfahrer bestialisch zusammenschlagen - aber das ist Alltag: "It was funny but wicked" (126). Jonan Okwe ist Teil dieses korrupten, menschenverachtenden Systems - es ist sein Lebenselement. "You", sagt seine Ex-Mätresse Juliett gegen Ende, "You, Sowho and the rest like you are scum in society, treading on people's lives..." (200).

Eine andere Rolle spielt Jeffia. Zwar lebt er vom Geld seines Vaters, stellt auch die Berechtigung einer Trennung in Arm und Reich, Oben und Unten nie prinzipiell in Frage (erst der kriminelle Ursprung des Privilegs irritiert ihn), aber gleich zu Anfang des Romanes bekommt er Gelegenheit, seine Mildherzigkeit und wohltätige Gesinnung unter Beweis zu stellen. Zwei zerlumpete, verkommene Straßenjungen quälen einen kleinen Hund, Jeffia

schreitet ein, schon am Äußeren als "big man's son" zu erkennen:

He [one of the boys] took in Jeffia's gleaming white Addidas canvas shoes, his well-cut, moderate-bottomed trousers, his rich-looking blue summer polo-neck, and the Polaroid sunshade on his brown, good-looking face. Here was cool style (8).

Auffallend ist hier - dies nur en passant - , daß der soziale Standort der Charaktere auch über die Hautfarbe bestimmt wird - je dunkler, desto niedriger der Rang in der gesellschaftlichen Hierarchie. Die Lumpenproletarier haben schwarze Gesichter, Jeffia ein braunes, sein Vater (wohl wegen seiner "dunklen" Vergangenheit) ein tiefbraunes (169). Spätestens seit Frantz Fanons Studie Schwarze Haut, weiße Masken weiß man, welche "weiße" Weltsicht hier verinnerlicht wurde, und wenn man seine Analyse des Romans Je suis Martiniquaise von Mayotte Capécia kennt, verwundert es nicht mehr, daß auch Mrs. Okwe größten Wert auf saubere, weiße Wäsche legt, weshalb sie das Waschen selbst erledigen muß, denn der pidgin sprechende Hausdiener Chema ist dafür natürlich nicht zu gebrauchen (21/22). Ihre eigene blitzend weiße Sauberkeit kontrastiert scharf mit dem "dirty business" ihres Mannes, dem sie ohne weiteres eine andere Frau verzeiht, wenn er nur in seinem Geschäft sauber bleibt: "[...] she didn't altogether mind. What really mattered to her was that he was clean in his business, [...]." (33).

Aber zurück zu Jeffia und den Straßenjungen, die ihm das Angebot machen, er könne ihnen das Hündchen ja abkaufen, und zugleich eine erstaunliche Erklärung ihres Tuns liefern:

'Abi will you buy the dog sef? [...] We don't eat dogs. Since morning we have drink only gari. If you give us three Naira, you can take the dog. You be like big man's son. My father was jailed - they say he stole, what can a poor man do? If a man no die, he no rotten. [...] It's not that we wicked. We don't care no more. You giving us the money?' (8).

Hier überrascht nicht nur die angebliche Bewußtheit der verrohten jugendlichen Übeltäter, die den Zusammenhang zwischen sozialer Lage und resultierendem Verhalten klar erkannt haben sollen, sondern auch die logische Konfusion, die darin liegt, daß die Quälerei ursprünglich ja gar nicht als Mittel zur Bereiche-

rung gedacht war, sondern nur als sadistischer Spaß geschah, was also doch eine irrationale "wickedness" der Unterschichtler voraussetzt.

Wie auch immer: Jeffia zahlt, denn

A heart in pain from little corners of society's lowest depths seemed to be reaching desperately but faintly out from that voice. [...] He understood. But it was an understanding born not of experience, but of instinct, something deep inside him (8).

Der Junge bedankt sich artig, mit nun leuchtenden Augen. Er wird diese Wohltat nie vergessen und bekommt auch von Jeffia gratis noch diesen Rat mit auf den Lebensweg:

'Always remember, too,' Jeffia said, 'that you must work for whatever you get. Don't punish others for what you don't have, you hear? The boy nodded and smiled (9).

So geht man also mit Straßenjungen um, so löst man soziale Probleme durch individuelle Großzügigkeit und weise Ermahnungen. Diese Methode hat nicht nur den Vorteil, daß sich der Wohltäter noch lange danach wohl fühlt, sie funktioniert auch, in Flowers and Shadows zumindest. Im Epilog des Buches - und das unterstreicht die große Bedeutung dieses Zusammentreffens - schildert Jeffia (mittlerweile ja Ich-Erzähler), wie er einem der beiden Jungen wieder begegnet. Der ist nun besser gekleidet und berichtet:

'I'm now in the government school. I am in primary six. My brother is a messenger in a canteen in Tinubu. [...] he doesn't want to go to school. He said he wants to be a mechanic but mama won't let him.' (265).

Diese Familie scheint ihre Lektion in Arbeitsethik und Bildungsdrang schon gut gelernt zu haben. Wieder bekommt der Junge Geld von Jeffia (jetzt sträubt er sich schon ein bißchen), und wieder ist Jeffia übergelukkig: "He didn't know it but he had brought a dimension of joy into my life. I felt light and happy. I whistled and sang as I went upstairs to our apartment." (266).

Diese unveränderte Relation zwischen Arm und Reich, Oben und Unten gibt den Rahmen von Flowers and Shadows ab und scheint weder den Autor noch den Protagonisten sonderlich zu beunruhigen, da der Glaube an einen möglichen verdienten Aufstieg und

Reichtum ungebrochen ist; lediglich das unverdiente Privileg wirtschaftskriminellen Reichtums wurde einer harten Kritik unterzogen, ganz so, als handle es sich dabei um eine eher periphere Erscheinung des Systems - eine Schlußaussage, die allerdings in einem eigentümlichen Widerspruch zur sonstigen Tendenz des Romanes liegt, das ganze Wirtschaftsleben als "dreckig" und korrupt darzustellen.

Am Ende wird die Hierarchie bejaht. Auch daß Jeffia für eine Zeit in Amukoko lebt, einem slumartigen Stadtteil, ändert nichts daran: Die luxuriöse Residenz des Vaters ist nicht verkauft, Jeffia wird dahin zurückkehren, wenn er erst älter ist (258) - er wird seinen Platz einnehmen. Es wird ein Platz in der neuen Führungselite Nigerias sein, für die er durch Herkunft und Ausbildung prädestiniert ist. Seine kulturelle Identität hat er zwischen Mutter (Mozart) und Vater ("juju") gefunden, indem er symbolträchtig Chinua Achebes The Arrow of God liest und Jazz hört, also dezidiert afrikanische Kultiviertheit beweist - wie auch in den Diskussionen mit seinen Schulkameraden.

Elend, Gewalt und Korruption stehen durchgehend im Hintergrund des Romanes, und nicht zufällig ist Flowers and Shadows mit Ayi Kwei Armahs The Beautiful Ones Are Not Yet Born (1969) verglichen worden, jenem Buch, das auf "beinahe masochistische Weise"³¹ die Auswirkungen des Neokolonialismus in Afrika darstellte, indem es immer neue Bilder des Verfalls und Gestanks vorführte, um tiefsitzende Korruption (wirtschaftlich und sittlich) zu beschreiben.³² Hier wie dort steht die Frage nach den Werten einer neuen afrikanischen Generation im Mittelpunkt, wie Ama Ata Aidoo in einer Besprechung der Beautiful Ones 1969 schrieb:

[...] we have got this unhealthy attraction for the 'gleam'-ing and vry often trashy products of someone else's civilization. [...] Indeed, it is going to finish us completely unless a new generation is born which will be able to define the validities of life for itself (never mind what the white man or anyone says) and be prepared to take on fully the responsibilities that will surely come with its definition. [...] Perhaps, the beautiful ones, when they are born, and let's pray it will be soon, will take care

of everything and everybody once and for all time.
The least we can do is wait.³³

Armahs weiteres Schaffen bis zu Two Thousand Seasons (1979) ist von tiefem Pessimismus gekennzeichnet: Nach gründlichem "idol-smashing" bleibt ein deprimierendes Nichts. Dagegen sieht Ben Okri das Problem viel unkomplizierter, beinahe blauäugig. Jane Bryce bescheinigt ihm, etwas übertrieben, "triumphant optimism" und fährt fort: "The beautiful ones are born, though their beauty is both obscured and tempered by the shadow of society's evils." Das ist eine Interpretation, die von Ben Okri selbst voll bestätigt wurde, als er mir Anfang des Jahres [1981] schrieb: "I was trying to say quite a few things, fictionally, in the book - and perhaps one of the most obvious things is that the beautiful ones have always been with us but we twist and taint and complicate them." Elend, Gewalt und Korruption stehen im Hintergrund, doch die Jeffia-Generation geht ihren Weg - und das gefällt.

IV: Reprise: The White Critic's Burden

Warum gefällt das? Was sind, neben der inhaltlichen, ideologischen Aussage, die literarischen Meriten dieses Romanes? Die englische Rezensentin Jane Bryce kann zur Begründung ihres Lobes zwei Punkte anführen:

A striking feature of the book is its sureness of touch, the self-confidence with which the author handles both characterization and events. Above all, the language reflects a keen ear for the cadences of speech, whether pidgin or standard English.

Letzteres erweist sich bei der Lektüre des Buches als unhaltbar. Pidgin und standard English werden zwar zur Kennzeichnung der sozialen Standorte verschiedener Personen eingesetzt, aber eine Differenzierung innerhalb von pidgin oder standard English ist nicht festzustellen. Das Problem der sprachlichen "Registrierung" - ein altbekanntes Problem einer englischsprachigen Literatur in einer Gesellschaft, deren Bevölkerung mehrheitlich nicht Englisch spricht, aber "realistisch" eingebracht werden soll - ist allzu schematisch und mechanisch angegangen worden.

Bei der Figurencharakterisierung mag Ben Okri zwar selbstsicher vorgegangen sein, die Ergebnisse sind jedoch eher mager: Alle Charaktere lassen sich in ein, zwei Sätzen erklären. Es sind stock-figures ohne Tiefe, Gebrochenheit oder reizvolle Widersprüchlichkeit. Eine Galerie bekannter Typen wird geboten: der korrupte Polizist, die Prostituierte mit dem goldenen Herzen, der rachsüchtige Halbbruder, der idealistische Busenfreund (muß früh sterben...) usw..

Bleiben die "events" und ihr Arrangement, der plot. Hier muß Jane Bryce zugeben, daß die Gutgläubigkeit des Lesers im Laufe der Enthüllungsstory arg strapaziert wird:

Perhaps because the author's attention is concentrated on this process of revelation, coincidences and violent deaths proliferate, and the description almost loses its way at the moment of impact between the two cars of Jeffia's father and his uncle.

Nur um einmal zu illustrieren, wie solche "coincidences" in Flowers and Shadows aussehen, sei hier ein Beispiel kurz angeführt: Die Krankenschwester Cynthia verläßt recht unmotiviert nachts ihren Arbeitsplatz. Zufällig wird sie auf der Straße Zeugin, wie gerade ein Mann von anderen zusammengeschlagen und dann liegen gelassen wird. Sie stoppt hilfesuchend den nächsten Wagen, der Fahrer ist zufällig Jeffia, der normalerweise nicht angehalten hätte, aus Furcht vor einer Falle. Beide kümmern sich um den Schwerverletzten, der übrigens zufällig ein Angestellter aus Jonans Firma ist - Jonan selbst hatte den Überfall veranlaßt. Jeffia fährt Cynthia noch in derselben Nacht heim, da torkelt ihnen ein Betrunkener vor den Wagen: zufällig Cynthias Vater, der übrigens vor Jahren von Jonan unschuldig hinter Gitter gebracht worden war. Nicht genug für eine Nacht: Zu Hause angekommen muß Jeffia erfahren, daß sein bester Freund gerade überfahren worden ist... Wen wundert es, daß dem Autor selbst solche Häufungen seltsam vorkommen und er vorsorglich - und immer wieder - seinen Protagonisten ernste Zweifel am Realitätsgehalt der Ereignisse in den Mund legt:

Things just don't happen like that (Jonan, 78).

If someone else had told him [Jeffia] of the same experiences, he would probably have said the guy had read too many novels. Things don't happen like that (164).

Coincidences don't stretch so far, he said to himself (Jeffia, 215).

Coincidences stretched beyond belief. [...] Things only happen like this in novels. Things just don't happen like this in real life (Jeffia, 231/232).

So türmt sich ein unerhörtes Ereignis auf das vorige, während die Ängste und Vorahnungen der Mutter, ihre Schreie und Alp-träume zusammen mit dem ständig wiederholten Merksatz "the sins of the father..." eine unheilschwangere Atmosphäre schaffen sollen - dies aber technisch so durchsichtig, beinahe dilet-tantisch, daß der Effekt eher trivial und "counter-productive" ist.

Diese Schwäche des Romanes ist so augenfällig, daß sie auch der weißen Kritikerin nicht entgangen ist, und der Longman Ver-lag teilt vielversprechend (und vielsagend) mit, Ben Okris neues Buch The Landscapes Within, das im Herbst 1981 erscheinen soll, wieder in der "drumbeat"-Reihe, zeige nun "the author's maturing technique."³⁴

Wie aber geht man als Literatur-Kritiker mit solch schwacher Literatur in einer Situation um, zu der der sicher unverdäch-tige Chinua Achebe (selbst erster Herausgeber der African Writ-ers Series) bemerkt hat:

[...] some publishers will issue any trash that comes out of Africa because Africa has become the fashion. In this situation there is real danger that some writers may not be patient enough and disciplined enough to pursue excellence in their work.³⁵ ?

Jane Bryces Verfahren ist eher peinlich: "This", schreibt sie in Hinblick auf die "coincidences", den unglaublichen Aufbau des Romanes, "this is no way impairs the mood of the whole, however", und beläßt es dabei. Wie schlecht muß afrikanische Literatur eigentlich sein, ehe sie mit strengen Maßstäben ge-messen wird?

Dieter Riemenschneider hat in seinem jüngsten Artikel über den nigerianischen Roman der siebziger Jahre in Bezug auf den städtischen Roman festgestellt:

Betrachtet man die Fülle der Romane, die dieses Thema [gesellschaftliche Veränderung und die Frage der neuen Leitbilder] gestalten, so ist es erstaunlich, wie wenige von ihnen über eine recht schablonenhafte Erzählweise, schlichte Charakterisierung, Herausar-

tung typisierter und klischeehafter Gegensätze und konventioneller Konfliktlösungen hinausgehen, [...].³⁶

Bei Ben Okris Flowers and Shadows handelt es sich also nicht um ein isoliertes Phänomen, das Buch kann - gerade wegen seiner offenkundigen Schwächen - eher als repräsentativ angesehen werden.

Um so notwendiger ist die Rückbesinnung auf eine Warnung Jean-Paul Sartres, der - ähnlich wie Chinua Achebe in dem oben angeführten Zitat - schon früh auf die gefährlichen Folgen einer auf verräterische Weise nachsichtigen Literaturkritik aufmerksam machte ("This delighted indulgence [is the kind] parents show toward their children on their birthday.")³⁷ und somit die europäische Literaturkritik aufforderte, solchen verkappeten Paternalismus aufzugeben, und sich ihrer kritischen Aufgabe zu erinnern, die nicht in undifferenziertem Schulterklopfen bestehen kann.

Chinua Achebe unterschied einmal grob drei Gruppen europäischer Literaturkritiker, die sich mit afrikanischer Literatur beschäftigen. Die erste sei auf verdrießliche Weise feindselig gesinnt, die zweite "amazed that we should write at all, and in their own language too!"³⁸ Allein bei der dritten - der er zwar auch einiges vorzuhalten hatte - sei überhaupt die Möglichkeit eines Dialogs gegeben:

This third group says: We must apply to these African writers the same stringent standards of literary criticism with which we judge other writers. We don't have to pat them on the back and make them think they have already written masterpieces when we know they haven't.

This is a group with whom we could hold a dialogue, with frankness on either side. So let us begin.³⁹

Dieser Aufruf ist nun schon 19 Jahre alt. So alt wie Ben Okri. Er scheint mir heute so berechtigt wie damals, denn die Situation hat sich auf Seiten der Kritiker nicht prinzipiell geändert. Eher scheint Achebes zweite Gruppe mittlerweile noch unerwarteten Zulauf von jenen bekommen zu haben, deren Lobpreisungen - von ihrer politischen Sozialisation her durchaus verständlich - als Form akademischer und literaturkritischer Abbitte für koloniales Unrecht begriffen werden können.

Die Sünden der Väter sind so fern noch nicht.

Anmerkungen

- 1 Wole Soyinka, "From a Common Back Cloth: A Reassessment of the African Literary Image", American Scholar, 23 (1963), 387-396.
- 2 Soyinka, "Back Cloth", 387, 388. Diese Kritik wurde unter anderem von Bu-Buakei Jabbi zurückgewiesen: "Influence and Originality in African Writing", in E.D. Jones (ed.), African Literature Today: 10 Retrospect and Prospect, London, 1979, 106-123. Interessanterweise hat Soyinka selbst seine Kritik an Laye zurückgenommen und geschrieben: "Despite the mystical effusion at the end, the aesthetics of the novel are secular, based on the harmonies of social relationships and human functions. The Radiance of the King remains our earliest imaginative effort towards a modern literary aesthetic that is unquestionably African, and secular." Myth, Literature and the African World, New York/London, 1976, 126.
- 3 Soyinka, "Back Cloth", 389. Vgl. zu seiner Négritude-Kritik besonders Myth, 127-136.
- 4 Soyinka, "Back Cloth", 395.
- 5 Soyinka, "Back Cloth", 387.
- 6 Soyinka, "Back Cloth", 389.
- 7 Edgar Wright, The Critical Evaluation of African Literature, London, 1973, 5. Vgl. a. Ali A. Mazrui, "The Patriot as an Artist" (1966), repr. in G.D. Killam (ed.), African Writers on African Writing, London, 1973, 73-90, hier 76.
- 8 Klaus Kreimeier, "Die Avantgarde aus den Dörfern", Spuren, 3 (1980), Nr. 5, 16-18, hier 16.
- 9 Soyinka, "Back Cloth", 387.
- 10 Vgl. zur Rolle der Stereotype Sarah L. Milbury-Steen, European and African Stereotypes in Twentieth-Century Fiction, London, 1980. Vgl. zur Präferenz der Exotik Cheikh Hamidou Kane, "The African Writer and his Public" (1966), repr. in Killam (ed.), African Writers, 53-72, hier 59ff..
- 11 Vgl. Peter Young, "Tradition, Language and the Reintegration of Identity in West African Literature in English", in Wright (ed.), Critical Evaluation, 23-50, hier 32.
- 12 Soyinka, "Back Cloth", 387.
- 13 Wright, Critical Evaluation, IX/X.
- 14 Wright, Critical Evaluation, X.
- 15 Joseph Okpaku, "Tradition, Culture and Criticism", Présence Africaine, Nr. 70 (1969), 139, repr. in Wright (ed.), Critical Evaluation, 4. Ähnlich auch Soyinka selbst, Myth, X.
- 16 Rüdiger Jestel, Literatur und Gesellschaft Nigerias, Frankfurt/Main [Selbstverlag], 1979, 1980, 66.
- 17 Zit. in Wright (ed.), Critical Evaluation, 4. Vgl. zu dem Problem auch Bernth Lindfors, Folklore in Nigerian Literature, Washington, 1973, 1-5.
- 18 Vgl. Jestel, Literatur und Gesellschaft, 67.
- 19 Wright, Critical Evaluation, 5.
- 20 Wright, Critical Evaluation, 5.

- 21 Vgl. Dieter Riemenschneider, "Der nigerianische Roman der siebziger Jahre", Gulliver 8: Commonwealth und Dritte Welt: Afrika/Karibik, Berlin, 1980, 67-75, hier 68, 75.
- 22 Jane Bryce, "Out of the Earth", TLS (September 19th, 1980), 104.
- 23 Alle Seitenangaben im Text beziehen sich auf Ben Okri, Flowers and Shadows, London, 1980.
- 24 Frantz Fanon, Schwarze Haut, weiße Masken (1952), Frankfurt/Main, 1980, 98.
- 25 Daß das Thema des Ödipuskomplexes auch auf das Interesse afrikanischer Schriftsteller stößt, mag man an Ola Rotimis Oedipus Rex-Adaptation The Gods are not to blame, London, 1971, sehen. Daß die Ödipus-Struktur auch im Denken westafrikanischer Stämme tief verwurzelt ist, wird zumindest von Meyer Fortes, Ödipus und Hiob in westafrikanischen Religionen, Frankfurt/Main, 1966, behauptet.
- 26 Vgl. Jestel, Literatur und Gesellschaft, 65: "Sie [die bisherige Kritik] nahm den Autor als den Sprecher seiner Gesellschaft, als den er sich selbst darstellte. Sie hinterfragte nicht seine Stellung in der Gesellschaft und so auch nicht die Perspektive seiner literarischen Äußerungen, die sie entsprechend seiner gesellschaftlichen Stellung besaß."
- 27 Vgl. dazu Guy Arnold, Modern Nigeria, London, 1977, speziell 116-123: "Labour and Udoyi". Vgl. a. Susanne Dohrn, "Das Proletariat in Lagos: Eine Arbeiteraristokratie?", Gulliver 8, Berlin, 1980, 7-14 - ein Beitrag, der allerdings unübersehbare Schwächen hat.
- 28 Nicht zufällig widmet Arnold in seiner sehr guten Studie Modern Nigeria dem Problem der Korruption ein ganzes Kapitel.
- 29 Vgl. Jestel, Literatur und Gesellschaft, 181ff..
- 30 Vgl. Eldred D. Jones, "The Essential Soyinka", in Bruce King (ed.), Introduction to Nigerian Literature, Lagos/London, 1971, 113-134, hier 125/126.
- 31 So Ama Ata Aidoo, "No Saviours" (1969), repr. in Killam (ed.), African Writers, 14-18, hier 17.
- 32 Vgl. Ama Ata Aidoo in "No Saviours": "[...] what the man knows about the country reads like a case-book on African corruption. It is of such incredible filth and shit and stink, it will make anybody puke. One automatically holds one's nose with disgust - literally too" (15). Vgl. dazu aber auch Chinua Achebes interessante Bemerkungen in Karen L. Morell (ed.), In Person: Achebe, Awoonor and Soyinka, Seattle, 1975, 13ff..
- 33 Ama Ata Aidoo, "No Saviours", 17/18.
- 34 Brief an mich vom 15.1.1981.
- 35 Zitiert in Killam (ed.), African Writers, XII.
- 36 Riemenschneider, "Der nigerianische Roman", 73.
- 37 Zitiert in Kane, "The African Writer", in Killam (ed.), African Writers, 64.
- 38 Chinua Achebe, "Where Angels Fear To Tread" (1962), repr. in Killam (ed.), African Writers, 4-7, hier 5.
- 39 Achebe, "Angels", 6.

ADDISON UND STEELE: KAFFEEHAUSKULTUR, MORALISCHE
WOCHENSCHRIFTEN UND BÜRGERLICHES SELBSTVERSTÄNDNIS
(1986)

Schon bald nachdem im Jahre 1652 das erste Londoner Kaffeehaus eingerichtet worden war, hatte sich dieser neuartige Typ von Lokal zu einer Institution entwickelt, die aus dem wirtschaftlichen, politischen und geistigen Leben der Metropole nicht mehr fortzudenken war und die die weitere Entwicklung der englischen Gesellschaft entscheidend mitbestimmen sollte. 3000 Kaffeehäuser werden um 1700 in London gezählt - und das bei einer Einwohnerzahl von gut einer halben Million!

Dieser rasante Aufschwung der "coffee-houses" verdankt sich jedoch nicht allein dem exotischen Getränk selbst, dem zu dieser Zeit die erstaunlichsten Eigenschaften und wunderbarsten Heilkräfte zugeschrieben werden: Der Kaffee gilt vor allem als der große Ernüchterer, er macht einen klaren Kopf, hält wach, stimmt froh und schärft den Verstand. So heißt es in einem anonymen Gedicht von 1674:

Coffee arrives, that grave and wholesome Liquor,
That heals the stomach, makes the genius quicker,
Relieves the memory, revives the sad,
And cheers the Spirits, whithout making mad.¹

Mit solchen segensreichen Wirkungen attribuiert, ist der Kaffee, wie Wolfgang Schivelbusch in seiner vorzüglichen Studie Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft unterhaltsam dargelegt hat, geradezu prädestiniert (!), das "Leib- und Seelengetränk" des protestantischen englischen Bürgertums zu werden.² Und in der Tat wird diese Zuordnung - Kaffee = bürgerliches Getränk - schon sehr früh vorgenommen; 1660 schreibt James Howell: "Es ist erwiesen, daß der Kaffee die Völker nüchtern macht; während Handwerker und Kaufmannsgehilfen früher Ale, Bier und Wein als Morgentrunk genossen, sich dadurch einen dumpfen Kopf holten und zu ernsthaften Geschäften unfähig wurden, haben sie sich jetzt an diesen wachhaltenden bürgerlichen Trank gewöhnt."³

Der eigentliche Reiz des Kaffeetrinkens besteht aber darin, daß man sich dazu an einen öffentlichen Ort begibt, an dem der Genuß des "Mohrentranks" nurmehr Anlaß zu einer ganz besonderen Kommunikation und Geschäftigkeit ist: Denn das englische Kaffeehaus des 17. und 18. Jahrhunderts ist alles andere als ein beschaulicher Treffpunkt von Tortenessern, es ist das Geschäfts- und Nachrichtenzentrum der vor Aktivität pulsierenden Hauptstadt des rasch expandierenden Weltreichs, Kristallisationspunkt einer neuen Kultur. Hier geht "man" hin, nicht nur, um gesehen zu werden, sondern auch, um das Neueste vom Tage zu erfahren, Politik und Zeitgeschehen angeregt zu diskutieren, Verbindungen zu knüpfen und Geschäfte abzuschließen. Das englische Kaffeehaus ist zu dieser Zeit Geschäftslokal⁴ - die Geschichte von "Lloyd's coffee-house" zeigt das idealtypisch: Lloyd's ist das Stammlokal der Fernhandelskaufleute, Reeder, Kapitäne und der Versicherungsagenten, die dort an ihren festen Tischen Policen ausstellen - die "boxes" der "underwriters", die man heute bei Lloyd's sieht, erinnern noch an den Ursprung der Versicherungsbörse im Kaffeehaus.⁵

Wo Geschäft und Handel regieren, ist der kommerzialisierte Nachrichtenverkehr nicht fern - weil notwendig. Aus den dem Fernhandel zugeordneten berufsständischen Korrespondenzsystemen, die nicht für die Öffentlichkeit gedacht waren, emanzipiert sich im 17. Jahrhundert ein auf Publizität abstellender Journalismus und findet in der periodisch erscheinenden Zeitung (1. regelmäßig erscheinende Tagespresse Daily Courant, 1702) ein Medium, das, so Jürgen Enkemann, "aufgrund [seiner] Herkunft, [seiner] Zugänglichkeit über den freien Markt, [seiner] schmucklosen Faktenvermittlung, [seiner] Nützlichkeit im politischen Emanzipationskampf ein spezifisch bürgerliches Medium" genannt werden kann.⁶ Die Frühgeschichte des Kaffeehauses und die des Journalismus sind engstens miteinander verknüpft: Die Kaffeehäuser sind die Umschlagsorte für Nachrichten aller Art - was heute gesagt wurde, steht morgen geschrieben und liefert neuen Gesprächsstoff. In einem Gedicht des Jahres 1667, "News from the Coffee-house", liest man:

There's nothing done in all the World,
 From Monarch to the Mouse,
 But every Day or Night 'tis hurld
 Into the Coffee-house.⁷

Gegen ein Entgelt von einem Penny, das am Tresen zu entrichten ist, kann der Gast sämtliche abonnierten "periodicals" studieren - die oftmals am Nebentisch verfaßt werden -, denn das englische Kaffeehaus ist zu dieser Zeit, Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts, auch das: Redaktionslokal für zahlreiche Nachrichtenblätter, die dort, an der Quelle sozusagen, zusammengestellt werden.⁸

Geschäftslokal, Redaktionslokal - und bevorzugter Aufenthaltsort der führenden Literaten und Dramatiker. Dryden z.B. - nach Westerfrölke "der erste typische Kaffeehausmensch"⁹ - ist Abend für Abend in Will's Coffee-house anzutreffen, hält dort Hof im Kreise seiner Freunde und Bewunderer, des Witty Club. Wer etwas auf sich hält, gibt als Adresse sein Kaffeehaus an, erledigt dort seine Korrespondenz und erbittet Antwort ebendort hin.¹⁰

Als im Dezember 1675 die englische Regierung - übrigens vergeblich - die Schließung aller Kaffeehäuser anordnet, tut sie dies nicht, weil sie die Sorgen der Frauen teilen würde, die im Vorjahr, um die Potenz ihrer Männer bangend, ein Anti-Kaffee-Pamphlet veröffentlicht hatten, The Women's Petition against Coffee, representing to Publick Consideration the Grand Inconveniencies accruing to their Sex from the Excessive use of that Drying, Enfeebling Liquor.¹¹ Nein, die Regierung fürchtet den "anti-erotischen Kaffee", weil er, wie Jules Michelet urteilt, "endlich die Erregung des Geistes an die Stelle des erregten Geschlechts setzt",¹² konkret weil, so die Begründung, Männer sich die Freiheit angemaßt haben,

not only in coffeehouses, but in other places and meetings, both public and private, to censure and defame the proceedings of State, by speaking evil of things they understand not, and endeavouring to create and nourish an universal jealousy and dissatisfaction in the minds of all His Majesties good subjects.¹³

Gerade 20 Jahre nach Eröffnung des ersten Kaffeehauses hat sich somit die einhergehende Kaffeehauskultur mit ihrer charakte-

ristischen Verbindung von Geschäft, Nachricht und rationalem Diskurs der Stammkundschaft schon als eminent politische erwiesen. Sie bietet einen relativ repressionsfreien Verkehrs- und Diskussionsraum, in dem nach den Regeln der Gleichberechtigung und der Vernunft "räsonnierend" um einen aufgeklärten Konsens gerungen wird: Wer immer den einen Penny aufbringen kann, ob Adliger oder Handwerksgeselle, ob Schuhputzer oder Großhandelskaufmann,¹⁴ darf sich zu dieser Gesellschaft von Gleichen zählen, die doch, auf diesen Freiraum beschränkt, eine Fiktion bleibt. Zwar hebt eine Kaffeehaus-Ordnung von 1674 für ihr Etablissement die Standesunterschiede reimend auf:

Enter sirs freely, But first if you please,
Peruse our Civil-Orders, which are these.
First, Gentry, Tradesmen, all are welcome hither,
and may without affront sit down together:
Pre-eminence of place, none here should mind,
But take the first fit seat that you can find:
Nor need any, if Finer Persons come,
Rise up to assigne to them his room.¹⁵

Doch daß letztlich nur derjenige Herr seiner selbst ist, der es sich "leisten" kann - finanziell wie zeitlich - , über seine Zeit nach Gutdünken zu verfügen, weiß auch der liberale Kaffeehausdauergast Richard Steele: "[...] his Time spent his own Way is what makes his Life differ from that of a Slave."¹⁶ Und so findet sich, aus recht materiellen Gründen, das aufstrebende Bürgertum in den Kaffeehäusern überrepräsentiert und dominierend: Es ist wahr, daß sich hier, wie wiederholt festgestellt worden ist - am umfassendsten wohl bei Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit - , zum ersten Male in der europäischen Geschichte so etwas wie eine "öffentliche Meinung" - public opinion - konstituiert,¹⁷ und Joseph Addison kann zu Anfang des 18. Jahrhunderts bereits das Ergebnis des jahrzehntelangen öffentlichen politischen Diskurses wie folgt beschreiben: "There is scarce any man in England, of what Denomination soever, that is not a free-thinker in politics, and hath not some particular notions of his own. [...] Our nation, which was formerly called a nation of saints, may now be called a nation of statesmen."¹⁸

Man vergleiche dagegen einen Erlaß Friedrichs des II. von Preußen aus dem Jahre 1784:

Eine Privatperson ist nicht berechtigt, über Handlungen, das Verfahren, die Gesetze, Maßregeln und Anordnungen der Souveräne und Höfe, ihrer Staatsbedienten, Kollegien und Gerichtshöfe öffentliche, sogar tadelnde Urteile zu fällen oder davon Nachrichten, die ihr zukommen, bekanntzumachen oder durch den Druck zu verbreiten. Eine Privatperson ist auch zu deren Beurteilung gar nicht fähig, da es ihr an der vollständigen Kenntnis der Umstände und Motive fehlt.¹⁹

Doch diese überlegene politische Kultur Englands basiert auf einer "öffentlichen Meinung", die primär bürgerliche Meinung ist, Selbstaussdruck des Mittelstandes, wie Harold Routh in der Cambridge History betont hat:

So fingen die mittleren Stände an, ihre eigene Erziehung zu vollenden. Die Kaffeehäuser hatten ihnen eine Art Organisation gegeben, einen Weg zum Gedankenaustausch und zur Bildung einer öffentlichen Meinung ih-
rer Klasse [Hvhbg. CB]. Sie waren unbewußt Bruderschaften zur Verbreitung eines neuen Humanismus geworden, und ein Schriftsteller konnte nur in diesen Sammelpunkten mit den Gedanken und Gefühlen seines Zeitalters in Berührung kommen.²⁰

Jürgen Habermas hat vor fast 25 Jahren in seiner eben erwähnten Habilitationsschrift die These aufgestellt,

Noch bevor die Öffentlichkeit der öffentlichen Gewalt durch das politische Raisonement der Privatleute streitig gemacht und am Ende ganz entzogen wird, formiert sich unter ihrer Decke eine Öffentlichkeit in unpolitischer Gestalt - die literarische Vorform der politisch fungierenden Öffentlichkeit. Sie ist das Übungsfeld eines öffentlichen Raisonements, das noch in sich selbst kreist - ein Prozeß der Selbstaufklärung der Privatleute über die genuinen Erfahrungen ihrer neuen Privatheit.²¹

Oder, in einem Satz: "Die politische Öffentlichkeit geht aus der literarischen hervor; sie vermittelt durch öffentliche Meinung den Staat mit Bedürfnissen der Gesellschaft."²²

Ich denke, daß sich diese These nach dem bisher Skizzierten gerade für England, das Habermas aber als "Modellfall" nimmt,²³ nicht aufrechterhalten läßt, da, wie auch kürzlich Jürgen Enkemann in seiner Studie Journalismus und Literatur aufgewiesen hat,²⁴ sehr wohl schon im England vor der "Glorious Revolution", also vor 1688, eine journalistisch oder diskursiv vermittelte politische Öffentlichkeit im Umfeld der Kaffeehäuser entsteht.

Zwar räumt Habermas - sonst ja auch die politische Dimension eher hervorhebend! - selbst ein, daß sich "die beiden Gestalten

der Öffentlichkeit" - nämlich die politische und die literarische - zuweilen "eigentümlich ineinander [verschieben]",²⁵ doch es bleibt dabei: Seine These von der "literarischen Vorform der politisch fungierenden Öffentlichkeit" scheint für England nicht hinreichend substantiiert. Enkemann urteilt: "Das spätere literaturhistorische Interesse an den Kaffeehausaufenthalten von bedeutenden Literaten wie vor allem Dryden [...] hat möglicherweise einen verzerrten Eindruck entstehen lassen."²⁶

Ich komme nun, meine Damen und Herren, nach dieser Skizze des ursprünglichen Zusammenhanges zwischen englischer Kaffeehauskultur, Journalismus und sich formierender bürgerlicher Öffentlichkeit zum zweiten, dem eigentlichen Hauptteil meiner Vorlesung, indem ich mich nämlich der Frage zuwende, wie zu Anfang des 18. Jahrhunderts das englische Bürgertum in den dem Kaffeehausmilieu entstammenden Moralischen Wochenschriften ein Forum der Selbstvergewisserung, der Selbstdefinition, auch des neuen Selbst-Bewußtseins findet. Läßt sich sagen, wie Enkemann es tut, daß hier nun, etwa im Tatler oder im Spectator, den berühmtesten der "moral weeklies", eine "Transformation des politischen in einen unpolitischen (und tendenziell literarischen) Journalismus" festzustellen ist?²⁷ Sind Tatler und Spectator tatsächlich mehr auf Integration der verschiedenen sozialen Gruppen bedacht als auf selbstbewußte Abgrenzung des tätigen Bürgertums vom müßiggängerischen Adel?²⁸ Trifft es zu, daß "die Verlagerung vom Gegenstandsbereich öffentlichen Geschehens zu dem der privaten Erfahrung", die für Tatler und Spectator typisch sein soll, gleichbedeutend ist mit einer entpolitisierenden Verliterarisierung journalistischer Prosa?²⁹

Richard Steeles Tatler erschien von April 1709 bis Januar 1711 dreimal wöchentlich, nämlich dienstags, donnerstags und samstags, da an diesen Tagen die Postkutschen in die Provinz abgingen. Die ersten 4 Ausgaben wurden gratis verteilt, für die folgenden war je ein Penny zu zahlen. Jede Nummer des Tatler bestand aus nur einem Blatt im Halb-Folio-Format, das in etwa unserem DIN-A-4 entspricht, war beidseitig zweiseitig bedruckt und enthielt diverse Rubriken, so z.B. eine Leserbriefspalte, Annoncen, ein Essay und einen Nachrichtenteil, der allerdings mehr und mehr zurückging. Im Nachfolgeblatt, dem nun von Rich-

ard Steele und Joseph Addison gemeinsam erstellten Spectator, der von März 1711 bis Dezember 1712 erscheint - und der sich im äußeren Erscheinungsbild vom Tatler kaum unterscheidet - , ist er nicht mehr zu finden. Das "periodical essay" hat die anderen Sparten erfolgreich verdrängt.

Tatler und Spectator bieten zunächst weder formal noch inhaltlich irgendetwas, das nicht schon in den zahlreichen anderen Journalen und Periodika, die besonders nach Nichtverlängerung des "Licensing Act" (1695) in London kursierten, erprobt worden wäre.³⁰ Es sei denn, man betrachte den Einfall, verschiedene Londoner Kaffeehäuser - wie heutzutage Nachrichtenagenturen - als Quelle bestimmter Meldungen auszugeben, als besonders originell: In der ersten Nummer des Tatler kündigt der sich hinter der Maske eines "Isaac Bickerstaff" verbergende Steele an: "All Accounts of Gallantry, Pleasure, and Entertainment, shall be under the Article of White's Chocolate-house" (das war Londons "chicstes" Café, Treffpunkt der Spieler); "Poetry, under that of Will's Coffee-house" (das ist bekanntlich Drydens ehemaliges Stammlokal, notorischer Treff der Literaten und Schöngeister); "Learning under the Title of Graecian" (dort treffen sich vorzüglich die Juristen und Mitglieder der Royal Society); "Foreign and Domestick News, you will have from St. James's Coffee-house" (das ist das Kaffeehaus der Whig-Politiker und Staatsbeamten); "and what else I have to offer on any other Subject, shall be dated from my own Apartment."³¹

Die Zielgruppe des neuen Periodikums ist damit offensichtlich: Der Tatler möchte - wie später der Spectator - in erster Linie das bürgerliche Kaffeehauspublikum ansprechen.³² Einen Monat nach Erscheinen der ersten Nummer schreibt William Wycherley an Alexander Pope: "[the coffee-houses] are now entertain'd with a whimsical new Newspaper, from, and to the Coffee-houses, called the Tatler, which I suppose you have seen, and is written by one Steel [...]."³³ Der unerhörte Erfolg - man schätzt eine Leserschaft von 10 000, bald erschließen gebundene Ausgaben zusätzliche Leserschichten - beruht wohl nicht zuletzt darauf, daß Steele und Addison mit journalistisch-kommerziellem "Riecher" ein Grundbedürfnis des bürgerlichen Publikums befrie-

digen: "to talk to the public about itself", wie es T.H. Green ausgedrückt hat.³⁴ Sie haben die Hand am Puls ihrer Leserschaft und helfen ihr, ein neues, klareres Selbstverständnis zu finden. Bei Bloom und Bloom heißt es dazu treffend im Hinblick auf Addison:

He had a sure instinct for singling out ideas that were much in men's minds and for explaining them in a style that was at once plain and relaxed. His readers identified themselves with the point of view of his essays even as he identified himself with the thinking of the public which, paradoxically, he helped formulate.³⁵

Nun sind Tatler und Spectator selbstverständlich mehr als bloße Resonanzböden des räsonnierenden Kaffeehauspublikums, es handelt sich um dezidiert moralisch-didaktische Blätter - "moral weeklies" eben - , die sich nicht allein der niveauvollen Unterhaltung ihres anspruchsvollen Publikums widmen, sondern sich dem Kampf gegen die Sittenlosigkeit der Zeit verschrieben haben. Wie Daniel Defoes Review beabsichtigen sie, "to paint virtue and vice in their true colors"; sie offerieren "amiable guidance" auf dem Weg zur Hebung der allgemeinen Moral, doch anders als die strengen Sittenwächter der Society for the Reformation of Manners (in den 1690ern gegründet) und der Society for the Promotion of Christian Knowledge (1699) setzen sie in ihrem Feldzug für "Reason and Benevolence, Good Will and Good Sense"³⁶ eher auf das Florett als auf das Schwert: Das Laster wird verächtlich, ja lächerlich gemacht.³⁷ Mögen Bickerstaff alias Steele und Mr. Spectator alias Addison sich auch als "censors of Great Britain" präsentieren,³⁸ ihr Kampf gegen Unmoral und Unwissenheit ist ein aufklärerischer, der auf Mäßigung, mählichen Wandel zum Besseren und den gesunden Menschenverstand vertraut, nicht aber unter dem Zeichen einer neuen Intoleranz geführt wird: "[...] if the World can be but one Virtue the better, or in any Degree less vicious, or receive from [my Labours] the smallest Addition to their innocent Divisions, I shall not think my Pains, or indeed my Life, to have been spent in vain."³⁹

John Gay, Verfasser der Beggar's Opera, äußert sich im Mai 1711 geradezu euphorisch über die Wirkung des Tatler:

Bickerstaff ventured to tell the Town that they were a parcel of fops, fools, and coquettes; but in such a manner as even pleased them, and made them more than half inclined to believe that he spoke the truth. [...] It is incredible to conceive the effect his writings have had on the Town; how many thousand follies they have either quite banished or given a very great check to! how much countenance, they have added to Virtue and Religion! how many people they have rendered happy, by shewing them it was their own fault if they were not so! and, lastly, how entirely they have convinced our young fops and young fellows of the value and advantages of Learning!⁴⁰

Und über das Nachfolgejournal Spectator weiß Gay zu berichten: "Meanwhile, the 'Spectator', whom we regard as our Shelter from that flood of false wit and impertinence which was breaking in upon us, is in everyone's hands; and a constant topic for our morning conversation at tea-tables and coffee-houses."⁴¹ In diesem Lob klingt als Echo nach, was Addison kurz zuvor (im Spectator Nr. 10) als höchsten Anspruch an sich selbst formuliert hatte, den er, glaubt man der zeitgenössischen Rezeption, auch durchaus einlösen konnte:

It was said of Socrates, that he brought Philosophy down from Heaven, to inhabit among Men; and I shall be ambitious to have it said of me, that I have brought Philosophy out of Closets and Libraries, Schools and Colleges, to dwell in Clubs and Assemblies, at Tea-Tables and Coffee-houses.⁴²

Ich hatte gefragt, in welchem Sinn das englische Bürgertum zu Anfang des 18. Jahrhunderts in den führenden Moralischen Wochenschriften Tatler und Spectator ein Forum der kontinuierlichen Selbstdefinition findet und ob sich wirklich behaupten läßt, wie Jürgen Enkemann das tut, daß beide Periodika für eine literarisierende Entpolitisierung des bürgerlichen Mediums "Zeitung" stehen. Sichtet man die 271 Nummer des Tatler und die 555 der ersten Serie des Spectator oder auch nur eine repräsentative Auswahl der Essays auf ihre Aussagen zu den folgenden Themenbereichen hin -

- a) Verhältnis der sozialen Klassen zueinander,
- b) Politik und Wirtschaft,
- c) Moral, Ehe usw. - ,

so ergibt sich ein klarer Befund, den ich der Übersichtlichkeit halber in Thesen fassen möchte, die jeweils kurz erläutert wer-

den sollen:

1. Das tätige Bürgertum, speziell das Handelsbürgertum, ist die soziale Gruppe, die von den "moral weeklies" ganz offenkundig favorisiert wird. Adlige finden sich dagegen eher als Gegenstand der Kritik, häufiger: des milden Spotts (etwa T1, T132), wobei unbedingt festzuhalten ist, daß sie nie nur aufgrund ihrer Gruppenzugehörigkeit, sondern immer wegen konkreter, individueller Schwächen und Fehler kritisiert werden, was natürlich in der Summierung sehr wohl auf den Entwurf eines Sozialcharakters, eines Typus' hinausläuft.

Die Polarität Bürgertum-Adel wird anschaulich verkörpert in den beiden Kunstfiguren Sir Roger de Coverley und Sir Andrew Freeport, die beide Mitglieder des fiktiven "Spectator's Club" sind. (Die Idee des fiktiven "club", dessen Mitglieder - aus verschiedenen sozialen Gruppierungen stammend - in geistreichen Debatten und witzigen Dialogen sich selbst und sich gegenseitig charakterisieren, ist schon vor Tatler und Spectator ein äußerst beliebter Kniff der Periodika, gesellschaftliche Unterschiede und Spannungen semi-fiktional aufzugreifen oder moralisch-ethische Probleme "mit verteilten Rollen" zu erörtern).⁴³

Während Sir Roger als liebenswert-einfältige Erscheinung der Vergangenheit vorgestellt wird, als herzensguter, doch etwas schlampiger und ineffektiver Landadliger und Tory, von dem süffisant vermeldet wird, er würde "mehr geliebt als geschätzt",⁴⁴ steht Sir Andrew Freeport, mit dem sprechenden Namen, für den zukunftssträchtigen Fernhandel. Die Sympathieverteilung ist eindeutig: Sir Roger ist nur nett, Sir Andrew aber eine starke Identifikationsfigur - Whig, aufgeklärt, reich aus eigener Leistung - ein Bilderbuchunternehmer:

A Person of indefatigable Industry, strong Reason and great Experience. His Notions of Trade are noble and generous, and [...] he calls the Sea the British Common. He is acquainted with Commerce in all its Parts, and will tell you that it is a stupid and barbarous Way to extend Dominion by Arms; for true Power is to be got by Arts and Industry.⁴⁵

Sir Andrew Freeport ist übrigens die erste ernsthafte Bürgerfigur, der erste bürgerliche "Held" der englischen Literatur⁴⁶ - erst 20 Jahre später wird Lillo's London Merchant inszeniert.

Die selbstbewußte Abgrenzung des Bürgertums nach "unten" fällt in den Moralischen Wochenschriften nicht minder deutlich aus als die skizzierte Markierung zwischen "landed" und "monied interest": So wird im Spectator Nr. 88 geklagt, die Hausdiener-schaft vergesse zunehmend ihren Rang, seit es Mode geworden sei, sie bar zu entlohnen, statt nur Kost und Logis zu bieten:

They are attending in Places where they meet and run into Clubs, or else, if they wait at Taverns, they eat after their Masters, and reserve their Wages for other Occasions. From hence it arises, that they are but in a lower Degree what their Masters themselves are; and usually affect an Imitation of their Manners; [...].⁴⁷

Zwar wird in einer der Folgenummern (Spectator Nr. 137) andererseits auch das Problem launischer und willkürlicher Herrschaft aufgegriffen, doch des Spectators Mahnung - "he who is not Master of himself and his own Passions, cannot be a proper Master of another"⁴⁸ - bleibt vergleichsweise milde.

Beiläufig sollte noch erwähnt werden, daß die Aussagen des Tatler und Spectator zur Kaffeehauskultur und ihrem Milieu fast durchgehend durch eine locker-entspannte Selbst-Ironie gekennzeichnet sind: Ob die Pilot-Nummer des Tatler sich an jene richtet, denen nach der Zeitungslektüre noch gesagt werden muß, was sie nun zu denken hätten,⁴⁹ oder ob der Spectator auch jene Hohlköpfe ("Blanks of Society") zu seiner Leserschaft zählt, die, mangels eigener Ideen, erst durch Konversation "abgefüllt" werden müssen,⁵⁰ oder ob ironisch bezweifelt wird, daß das kurzweilige und turbulente Kaffeehaus sich für Geschäftsabschlüsse eignet,⁵¹ oder ob die Gefahren der exzessiven Zeitungslektüre, über der Familie und Beruf zu kurz kommen, drastisch heraufbeschworen werden:⁵² immer lautet die Botschaft, sich selbst und sein Milieu nicht gar zu ernst zu nehmen.

Was nun die Haltung des Tatler und Spectator zu Fragen der Wirtschaft und Politik angeht, so folgt sie bruchlos aus dem vorher Gesagten und läßt sich folgendermaßen umschreiben:

2. These: "Tatler" und "Spectator" sympathisieren unverhohlen mit dem Wirtschaftszweig des Handels, seiner "business ethic" und den Institutionen, die das handels- und finanzkapitalistische Wirtschaften ermöglichen und absichern, während sie dem

"landed interest" (in seiner traditionellen Form) mit deutlicher Reservierung gegenüberstehen; entsprechend vertreten die beiden Moralischen Wochenschriften im Politischen eher Whig- als Tory-Positionen.

Auch dies sei kurz veranschaulicht: Im Spectator Nr. 69 singt Addison das Hohelied der Londoner Börse:

There is no Place in the Town which I so much love to frequent as the Royal Exchange. It gives me a secret Satisfaction, and, in some measure, gratifies my Vanity, as I am an Englishman, to see so rich an Assembly of Country-men and Foreigners consulting together upon the private Business of Mankind, and making this Metropolis a kind of Emporium for the whole Earth.⁵³

Die erhebenden Gefühle des Mr. Spectator rühren vor allem daher, daß er hier an der Börse jenen Grundsatz des wirtschaftlichen Liberalismus verwirklicht sieht, nach dem die Addition egoistischer Einzelinteressen ein Optimum an gesellschaftlichem Wohl ergebe:

[...] I am wonderfully delighted to see such a Body of Men thriving in their own private Fortunes, and at the same time promoting the Publick Stock; or in other Words, raising Estates for their own Families, by bringing into their Country whatever is wanting, and carrying out of it whatever is superfluous.⁵⁴

Da Privatinteresse und öffentliches Interesse für kongruent erklärt werden, kann es nicht verwundern, daß diejenige soziale Gruppe als nützlichste bezeichnet wird, die - in Verfolgung ihrer Einzelinteressen - England mit den Gütern der ganzen Welt versorgt und davon unübersehbar selbst am meisten profitiert. James Boswell bemerkte später dazu: "In this great commercial country, it is natural that a situation which produces much wealth should be considered as very respectable."⁵⁵ Tatler und Spectator teilen diese Sicht:

For these Reasons there are not more useful Members in a Commonwealth than Merchants. They knit Mankind together in a mutual Intercourse of good Offices, distribute the Gifts of Nature, find Work for the Poor, add Wealth to the Rich, and Magnificence to the Great.⁵⁶

Die Dynamik des englischen Wirtschaftssystems wird vom Handel her erklärt - er ist das primum mobile.

Die 1694 von privaten Finanziers gegründete Bank of England ist eine weitere Institution, in der die Moralischen Wochenschriften den Geist der neuen Epoche begrüßen. In der dritten Nummer des Spectator entwickelt Addison in Form einer allegorischen Traumvision, daß Finanzsystem und Staatshaushalt nur dann stabil und ausgeglichen gehalten werden können - mit segensreichem Wohlstand in der Folge - , wenn drei Paare die Szenerie betreten: Freiheit und Monarchie, Mäßigung und Religion, ein protestantischer Thronfolger und der Geist Großbritanniens.⁵⁷

M.a.W.: Die bürgerliche Finanzierung des Staates kann nur gewährleistet sein, wenn die politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen im Sinne der Whigs gegeben sind. (Auf eine Diskussion der widersprüchlichen Haltung des Bürgertums zum Haushaltsdefizit des 18. Jahrhunderts muß hier aus Zeitgründen verzichtet werden.).

Wie sehr gerade der Spectator die Propagierung einer handelskapitalistischen Geschäftsethik zu seiner eigenen Sache macht, ja in ihr gar eine Lebensphilosophie erblickt - nach dem Motto: "Oh, what a pleasure is business" (Thomas Turner)⁵⁸ oder "a barbarous and a commercial people is a contradiction" (William Hutton)⁵⁹ - , läßt sich wunderbar an Sir Andrew Freeports Rechtfertigung des Freihandels im Spectator Nr. 174 zeigen: Der Landadel wäre gut beraten, seine Güter mit Kalkül zu bewirtschaften, "und sicherlich", so Sir Andrew, "sicherlich verdient derjenige sein Gut um vieles mehr, der es durch eigenen Fleiß erworben, als jener, der es durch Nachlässigkeit verloren hat."⁶⁰

Das ist überhaupt ein Leitthema der Moralischen Wochenschriften: "The industrious part of Mankind"⁶¹ - also der tätige, der aktive Teil der Menschheit, der den Fortschritt vorantreibt - im Kontrast zu jenen adligen Müßiggängern, deren Vermögen und Sozialstatus lediglich ererbt ist. Tatler und Spectator ergreifen unmißverständlich Partei für den "selfmade man", der sich persönliche Verdienste erworben hat, und gegen Landadel und Grundbesitzer, die das Ererbte durch Rückständigkeit, Schlamperei und Spleenigkeit verkommen lassen. Respekt zollt man dagegen den "jüngeren Söhnen" des Landadels, die es oftmals

im Handel mit Fleiß und Geschäftssinn zu mehr gebracht haben als die Erstgeborenen:

It is the Happiness of a trading Nation, like ours, that the younger Sons, tho' incapable of any liberal Art or Profession, may be placed in such a Way of Life, as may perhaps enable them to vie with the best of their Family: Accordingly we find several Citizens that were launched into the World with narrow Fortunes, rising by an honest Industry to greater Estates than those of their elder Brothers.⁶²

Zentraler Wert der Wirtschaftsphilosophie der Moralischen Wochenschriften ist also "industry", Fleiß und persönliche Leistung, und daran orientiert sich auch das gegenüber den unteren Gesellschaftsklassen anempfohlene Verhalten. Falsch wäre es, so Sir Andrew Freeport, Armen und Bettlern Almosen zu geben, da das nur deren Müßiggang belohnen würde - es gelte vielmehr, vermehrt Arbeitshäuser einzurichten (was schon seit 1700 geschah; 1725 gab es etwa 120 "work-houses" in England).⁶³ Falsch wäre es auch, den Arbeitern höhere Löhne zu zahlen, denn, so legt Sir Andrew nationalökonomisch versiert dar, das sei nicht einmal in deren eigenem Interesse: besser ginge es ihnen, wenn sie weniger verdienten.⁶⁴ Deutlicher läßt sich wohl nicht belegen, daß sich in der ökonomischen Haltung der Moralischen Wochenschriften ein Partikularinteresse als allgemein-gesellschaftliches ausbildet.

Im politischen Bereich, dies zum Abschluß dieses Teils, sieht es nicht viel anders aus: Zwar geben sich Tatler und mehr noch der Spectator überparteilich und dem Allgemeinwohl verpflichtet; zwar beziehen beide immer wieder Stellung gegen die üblen Auswirkungen des fanatischen Parteigängertums (etwa Spectator Nr. 125), doch mit ihrer avisierten politischen Neutralität (S1) ist es selbst nicht allzu weit her: Sowohl Addison als auch Steele sind exponierte Whigs - der Tatler gilt früh als "party paper",⁶⁵ dessen Propaganda um so gefährlicher ist, als sie in der Maske der Überparteilichkeit daherkommt - ein rhetorisches Klischee der Zeit, dessen sich auf Tory-Seite auch Jonathan Swift im Examiner nur zu gerne bedient. Werden auch die Vorwürfe der politischen Parteinahme⁶⁶ entweder zurückgewiesen oder demütig und schuldbewußt akzeptiert (so in der

letzten Nummer des Tatler),⁶⁷ so fällt es doch insbesondere Richard Steele offensichtlich schwer, in Tatler, Spectator und dem Nachfolgeblatt Guardian den Schein der Neutralität zu wahren und sich nicht häufiger (wie z.B. im Spectator Nr. 384) explizit als Whig zu erkennen zu geben.

Die Tory-Regierung wußte jedenfalls sehr wohl, wen sie traf, als sie durch Einführung der neuen Stempelsteuer im August 1712 den Spectator zur Verdoppelung des Verkaufspreises zwang und damit die Zahl der verkauften Exemplare, wenn auch nicht notwendigerweise die der Leserschaft, halbierte.⁶⁸ Fritz Rau kommentiert kurz und treffend: "Man legte der zu regen Whig-Presse scharfe Zügel an."⁶⁹

3. These: Die Aussagen des "Tatler" und "Spectator" zu Fragen der Moral, Ehe usw. sind dadurch gekennzeichnet, daß keinerlei Trennung zwischen Verhalten im privaten und Verhalten im öffentlichen Bereich akzeptiert wird, daß vielmehr die Werte Toleranz, gegenseitiger Respekt, Mäßigung, Verständnis usw., die den Umgang der Privatpersonen untereinander bestimmen sollen, auch als Leitwerte der Gesellschaft insgesamt propagiert werden. Dieser moralische Konnex ist unverkennbar nach dem Modell des ökonomischen Liberalismus entworfen, kennt aber noch nicht den Zynismus eines Mandeville (The Fable of the Bees, or Private Vices, Public Benefits, 1714, 1723), nach dem aus privaten Lastern öffentliche Tugenden und Wohltaten werden. Die Welt der "moral weeklies" ist in diesem Sinne noch heil und widerspruchsfrei:

For my own Part, I must confess, when I see private Virtues in so high a Degree of Perfection, I am not astonished at any extraordinary Success that attends them, but look upon publick Triumphs as the natural Consequences of religious Retirements [Hvhbg. CB].⁷⁰

Die Meinung des Tatler und Spectator zur Frauenfrage und zur Ehe ist paradigmatisch: Einerseits wird ganz pragmatisch der ökonomische Charakter des Ehevertrages eingeräumt: "ordinary marriages [are] bargains to cohabit",⁷¹ heißt es etwa, oder es ergeht der Ratschlag, man möge sich lieber eine Frau mit praktischen Qualitäten und inneren Werten suchen als eine Schönheit, die einem nur die Pein der Eifersucht bereitete.⁷²

Eheliche Treue und Keuschheit der Frau sind hochgeschätzte Werte, wenn auch hier der ökonomische Hintergedanke nicht ganz zu fehlen scheint, den Dr. Johnson, der selten ein Blatt vor den Mund nahm, unverblümt aussprach: "The chastity of women is of all importance, as all property depends on it."⁷³

Andererseits sprechen sich die "moral weeklies" für eine moderne Ehepartnerschaft aus, die von gegenseitiger Zuneigung und gegenseitigem Respekt getragen sein sollte.⁷⁴ Addison und Steele kritisieren übellaunige Ehemänner als Haustyrannen,⁷⁵ stellen in moralisierenden Fabeln männliche Heuchelei bloß,⁷⁶ und machen sich auch sonst öfters - wenn auch leicht paternalistisch - zu Fürsprechern des benachteiligten schönen Geschlechts, dem sie beispielsweise, in fortschrittlicher und aufklärerischer Manier, eine bessere Bildung zukommen lassen möchten.⁷⁷ Liebe und Aufrichtigkeit sind die Grundelemente einer erfolgreichen bürgerlichen Ehe - und da diese wiederum die Keimzelle einer idealen bürgerlichen Gesellschaft ist, wird die Liebe schließlich, in dieser "empfindsamen", doch auch so kalkulierenden Zeit, zum "Zement der Gesellschaft" hypostasiert:

[Love] shall be carried on with the same Sincerity as any other Affair of less Consideration. As this is the greatest Concern, Men shall be from henceforth liable to the greatest Reproach for Misbehaviour in it. Falshood in Love shall hereafter bear a blacker Aspect, than Infidelity in Friendship, or Villany in Business. For this great and good End, all Breaches against that noble Passion, the Cement of Society, shall be severely examined.⁷⁸

Es folgt daraus, daß nichts den Sittenverfall einer Zeit besser kennzeichnet als der seit der Restauration übliche Spott über die Institution der Ehe - eine Bastion der Moral, von der aus das unsittliche Treiben mit Verachtung betrachtet werden kann, aber auch die moralische Regeneration der Gesellschaft ausgeht:

Marriage enlarges the Scene of our Happiness and Miseries. A Marriage of Love is pleasant; a Marriage of Interest easie; and a Marriage, where both meet, happy. A happy Marriage has in it all the Pleasures of Friendship, all the Enjoyments of Sense and Reason, and, indeed, all the Sweetness of Life. Nothing is a greater Mark of a degenerate and vitious Age, than the common Ridicule which passes on this State of

Life. It is, indeed, only happy in those who can look down with Scorn or Neglect on the Impieties of the Times, and tread the Paths of Life together in a constant uniform Course of Virtue.⁷⁹

Es sollte unbedingt vermerkt werden, daß Tatler und Spectator in einer ganzen Reihe von Fragen der Sexualmoral eine unverkrampft offene Sprache sprechen - die für spätere Jahrhunderte nicht immer akzeptabel war - und daß beide Wochenschriften, wenn es um konkrete Mißstände geht, ausgesprochen liberale und pragmatische Positionen einnehmen: So etwa, wenn sie für einen verständnisvollen Umgang mit Prostituierten plädieren⁸⁰ oder für uneheliche Kinder eine gute Erziehung fordern,⁸¹ oder wenn sie, wie im Spectator Nr. 117, mit wohlthuender Besonnenheit den Hexenwahn als sozialpsychologisches Phänomen erklären.⁸²

Doch gleich, ob sie das Kavaliersideal und adlige Stutzer kritisieren oder sich gegen den extremen Puritanismus aussprechen, gleich, ob sie gegen das Schnupfen und Duellieren oder für eine lockere Einfachheit im Benehmen Position beziehen:⁸³ immer ist das Prinzip ihres Engagements die Überzeugung, daß es keinen Unterschied zwischen privater und öffentlicher Moral gibt, daß es keine Trennungslinie zwischen Privatsphäre und öffentlicher Sphäre gibt, daß das Private und Moralische zugleich öffentlich und politisch ist, und daß, was gut und förderlich ist im einen, auch gut und förderlich im anderen Bereich ist. Die bürgerliche Ehe und Familie ist ein Modell der bürgerlichen Gesellschaft - "The obedience of Children to their Parents is the Basis of all Government, [...]".⁸⁴ - , und was dem Privatmann nützt, nützt auch der Nation; so heißt es über das Vorbild Sir Andrew Freeport: "He has made his Fortunes himself; and says that England may be richer than other Kingdoms, by as plain Methods as he himself is richer than other Men."⁸⁵

Es ist an der Zeit, ein Fazit zu ziehen. Im ersten Teil meiner Vorlesung hatte ich Jürgen Habermas' These von der "literarischen Vorform der politisch fungierenden Öffentlichkeit [Hvhbg. CB]" für das England des 17. Jahrhunderts zurückgewiesen und betont, daß sich sehr wohl schon, auch vor 1688, von einer journalistisch und diskursiv vermittelten politischen Öffentlichkeit in England sprechen läßt, der politischen Kaf-

feehauskultur der Zeit nämlich. Mit Jürgen Enkemann hielt ich dafür, daß Habermas dazu neigt - möglicherweise verleitet durch eine literarhistorische Sichtweise oder eine Projektion kontinentaler Verhältnisse auf England - , sowohl die politische Form als auch die politische Wirkmächtigkeit dieser bürgerlichen Öffentlichkeitskultur zu unterschätzen.

Nun aber, am Ende des zweiten, eigentlichen Hauptteils, muß mit ebensolcher Deutlichkeit Jürgen Enkemanns Einschätzung der Moralischen Wochenschriften in folgenden Punkten zurückgewiesen werden: Es kann, wie die Untersuchung des Tatler und Spectator zeigt, nicht die Rede davon sein, daß sich hier zu Anfang des 18. Jahrhunderts eine "Transformation des politischen in einen unpolitischen (und tendenziell literarischen) Journalismus" vollzieht. Wer, wie Enkemann, offenbar den Umfang des Nachrichtenteils für einen Indikator des Gehaltes an "Politik" hält, wer, wie er, sogar epithetisch von den "unpolitischen Spectator-Essays" spricht,⁸⁶ verrät damit einen merkwürdig verengten Begriff des Politischen, der in einem auffallenden Kontrast zu dem umfassenden der Moralischen Wochenschriften steht, denen, mit gutem Grund, alles Private zugleich politisch, alles Moralische zugleich öffentlich war. Die von Enkemann insinuierten Gleichungen "literarisch = unpolitisch", "privat = nicht-öffentlich" unterstellen, abgesehen davon, daß sie auf Scheinalternativen basieren, eine Entpolitisierung der "moral weeklies" und eine Rückzugsbewegung aus der Öffentlichkeit in den privaten Bereich, wo vielmehr das genaue Gegenteil zu konstatieren gewesen wäre: Die literarische Politisierung und Veröffentlichung - im Wortsinne! - des Privaten.

Wer schließlich, wie Enkemann, dem Tatler den Willen zur Integration diverser sozialer Gruppen - speziell der Aristokratie und des Bürgertums - attestiert, fällt, noch nach 250 Jahren, der überlegenen Rhetorik eines Addison und eines Steele zum Opfer: Ihre ostentative Überparteilichkeit (die doch oft genug nur Pose ist)⁸⁷ und das regelmäßige Bekenntnis zum Allgemeinwohl (hinter dem sich recht spezifische Partikularinteressen verstecken) sind Präludien zum heraufziehenden bürgerlichen Zeitalter, dessen Leitmotiv lautet: "Was gut ist für die Mit-

telklasse, ist gut für die Gesellschaft." Die moralische, politische, gesellschaftliche Integration hat, das ist die Botschaft der Moralischen Wochenschriften, zu den Bedingungen des Bürgertums stattzufinden, das in dieser Zeit eifrig die materiellen Grundlagen für die praktische Durchsetzung seines Hegemonialanspruches legt.

Quasi die Verbündeten wechselnd, behaupte ich also nun mit Habermas gegen Enkemann für das beginnende 18. Jahrhundert, daß selbstverständlich das öffentliche Raisonement der Privatleute - "auch in seiner bloß literarischen Form" - einen eminent "'politischen' Charakter [...] besaß":⁸⁸ Die Moralischen Wochenschriften sind das Forum der "Selbstverständigung derer, die sich zur Mündigkeit berufen fühlen",⁸⁹ Organ der Selbstaufklärung eines dezidiert bürgerlichen Publikums.

Lassen Sie mich, meine sehr verehrten Damen und Herren, am Ende knapp skizzieren, was m.E. noch zu leisten wäre, hier aber aus Zeitnot entfallen muß: Tatler und Spectator wären nicht allein, wie hier geschehen, nach ihren Inhalten als spezifisch bürgerliche Medien zu bestimmen, sondern auch nach ihrer eigentümlichen Vermittlungsform; d.h. Jürgen Habermas' hier abstrakt bleibende These vom "öffentlichen Raisonement" als dem Medium bürgerlicher Öffentlichkeit in der Frühphase der "bürgerlichen Gesellschaft"⁹⁰ wäre über eine Analyse des in den Moralischen Wochenschriften vorherrschenden Diskurstyps zu konkretisieren.

Diese Analyse könnte beginnen mit den Formen der Leseranbindung eines regelmäßig erscheinenden Blattes, "[which] grew into the life of its readers like a trusted friend".⁹¹ Zu Korrespondenzen und Rückmeldungen wurde nachdrücklich ermuntert.⁹² Die Leser in der Provinz mußten für den Tatler zwar einen Penny mehr bezahlen, erhielten dafür aber auch zusätzlich ein unbedrucktes Blatt zur Rücksendung⁹³ - eine Einladung zur Teilnahme am rationalen Diskurs der Gleichberechtigung, der viele Folge leisteten: Im Spectator nahmen die (fiktiven oder echten) Leserbriefe und -beiträge schon 25% des Raumes ein!⁹⁴ Die Moralischen Wochenschriften inszenierten so den öffentlichen Dialog mit ihrem Publikum,⁹⁵ und als Steele im Juli 1713 außen an

Button's Coffee-house einen Löwenkopf als Briefkasten für die Leser seines Guardian anbringen ließ, hatte sich der Kreis wieder geschlossen: Anlaufstelle ist die Wiege der bürgerlichen Öffentlichkeit in England - das Kaffeehaus.⁹⁶

Die Analyse müßte fortfahren mit den Formen des Diskurses im engeren Sinne, und sie würde wohl ergeben, daß er selbst dort, wo er nicht, wie später meisterhaft bei Sterne und Diderot entwickelt, Dialogprosa ist, doch alle Zeichen der Konversationsprosa zeigt, unzweideutig einer Gesprächskultur entspringt: Es ist der wohlvertraute Ton des Kaffeehauses, der aus dem Tatler - dem "Plauderer"! - , aber auch dem Spectator klingt.⁹⁷

Zuguterletzt wären die in beiden Periodika implizierten Diskursregeln genauestens zu bestimmen, im Groben: Mäßigung in den Ansichten, Respektierung des anderen (gleich welchen Standes), Unvoreingenommenheit in der Beurteilung, Unterwerfung unter die Kraft des "vernünftigen" Arguments usw. usf.,⁹⁸ kurz: alle die Verfahrens- und Verhaltensregeln, die gewährleisten sollen, daß über das öffentliche Rasonnieren, den institutionalisierten Diskurs des aufgeklärten Publikums, Glück und Vernunft und Herrschaft schließlich versöhnt werden.⁹⁹

"Gäbe es weder Narren noch Schurken in der Welt", so zitiert Addison ein spanisches Sprichwort, "so wären alle einer Meinung."¹⁰⁰ Dieses ungebrochene Vertrauen in die Macht des Arguments, der Vernunft, der Aufklärung, macht sicherlich einen Großteil des Charmes und der fortwirkenden Attraktivität der Moralischen Wochenschriften und der englischen Kaffeehauskultur aus. Wo aber die materielle Basis dieses neuen Diskurstyps, genauer: der Garant für die Durchsetzung des öffentlichen Rasonnierens als vorherrschender politischer Vermittlungsform liegt, woraus sich tatsächlich die Kraft speist zu definieren, was im gegebenen Fall "vernünftig" ist und "gut", ist einem Brief Jonathan Swifts an seine geliebte Vanessa zu entnehmen: "Remember that riches are nine parts in ten of all is [sic] good in life, and health is the tenth - drinking coffee comes long after, and yet is is the eleventh."¹⁰¹

Anmerkungen

- 1 Zitiert nach Wolfgang Schivelbusch, Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft: Eine Geschichte der Genußmittel, München/Wien, 1980, 45.
- 2 Schivelbusch, Paradies, 50, vgl. 25ff..
- 3 Zitiert nach Schivelbusch, Paradies, 29.
- 4 Vgl. Schivelbusch, Paradies, 61.
- 5 Vgl. D.E.W. Gibb, Lloyd's of London: A Study in Individualism, London, 1957.
- 6 Jürgen Enkemann, Journalismus und Literatur: Zum Verhältnis von Zeitungswesen, Literatur und Entwicklung bürgerlicher Öffentlichkeit in England im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen, 1983, 43.
- 7 Zitiert nach Enkemann, Journalismus, 71.
- 8 Vgl. Schivelbusch, Paradies, 67/68.
- 9 Hermann Westerfrölke, Englische Kaffeehäuser als Sammelpunkte der literarischen Welt im Zeitalter von Dryden und Addison, Jena, 1923, 17.
- 10 Vgl. Westerfrölke, Kaffeehäuser, 16, 17, 20.
- 11 Vgl. Westerfrölke, Kaffeehäuser, 9.
- 12 Zitiert nach Schivelbusch, Paradies, 47.
- 13 Zitiert nach Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Neuwied, 1984, 78.
- 14 Vgl. Roy Porter, English Society in the Eighteenth Century, Harmondsworth, 1982, 239; Westerfrölke, Kaffeehäuser, 10, 14.
- 15 Zitiert nach Schivelbusch, Paradies, 62.
- 16 Angus Ross (Hg.), Selections from The Tatler and The Spectator of Steele und Addison, Harmondsworth, 1982, 472 (S264 = Spectator Nr. 264; die Nummern des Tatler werden im folgenden entsprechend angegeben).
- 17 Vgl. Westerfrölke, Kaffeehäuser, 11.
- 18 Zitiert nach Porter, English Society, 118/119.
- 19 Zitiert nach Habermas, Strukturwandel, 40.
- 20 Zitiert nach Westerfrölke, Kaffeehäuser, 20.
- 21 Habermas, Strukturwandel, 44.
- 22 Habermas, Strukturwandel, 46.
- 23 Vgl. Habermas, Strukturwandel, 76ff..
- 24 Vgl. insbesondere 73, 78, 80 (Fußnote).
- 25 Habermas, Strukturwandel, 73; vgl. a. 48 unten.
- 26 Enkemann, Journalismus, 73.
- 27 Enkemann, Journalismus, 91, vgl. a. 166.
- 28 So Enkemann, Journalismus, 123, Fußnote 248.
- 29 Enkemann, Journalismus, 160.
- 30 Vgl. Walter Graham, The Beginnings of English Literary Periodical Literature, Oxford, 1926, 62; Ross (Hg.), Selections, 22.
- 31 T1 in Ross (Hg.), Selections, 65ff.; zur Charakterisierung der Kaffeehäuser Westerfrölke, Kaffeehäuser, 15; Walter Graham, English Literary Periodicals, New York, 1930, 65/66.
- 32 Vgl. George Sampson, The Concise Cambridge History of English Literature, Third Edition, Cambridge, 1975, 382.

- 33 Zitiert nach Fritz Rau, Zur Verbreitung und Nachahmung des 'Tatler' und 'Spectator', Heidelberg, 1980, 20, Fußnote 29. Zur Zielgruppe des Spectator vgl. a. S10 in Ross (Hg.), Selections, 210ff..
- 34 Zitiert nach Ian Watt, The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding, Harmondsworth, 1974, 56.
- 35 Edward A. Bloom/Lillian D. Bloom (Hg.), Addison and Steele: The Critical Heritage, London/Boston, 1980, 36.
- 36 R.P. Bond, The Tatler: The Making of a Literary Journal, Cambridge (Mass.)/London, 1972, 74.
- 37 Vgl. z.B. T3 und S445 in Ross (Hg.), Selections, 70ff. bzw. 462.
- 38 Bond, Tatler, 11.
- 39 T89 in Ross (Hg.), Selections, 129.
- 40 Zitiert nach Bloom/Bloom (Hg.), Critical Heritage, 226.
- 41 Zitiert nach Bloom/Bloom (Hg.), Critical Heritage, 228.
- 42 S10 in Ross (Hg.), Selections, 210.
- 43 Vgl. Graham, Beginnings, 40-43; ders., Literary Periodicals, 54, 67.
- 44 S2 in Ross (Hg.), Selections, 201/202, später jedoch anders: S122 in Ross (Hg.), Selections, 239.
- 45 S2 in Ross (Hg.), Selections, 203.
- 46 Vgl. Sampson, Cambridge History, 383.
- 47 S88 in Ross (Hg.), Selections, 294.
- 48 S137 in Ross (Hg.), Selections, 299.
- 49 T1 in Ross (Hg.), Selections, 65.
- 50 S10 in Ross (Hg.), Selections, 211.
- 51 T86 in Ross (Hg.), Selections, 120-123.
- 52 T178 und T155 in Ross (Hg.), Selections, 152ff. bzw. 159ff..
- 53 S69 in Ross (Hg.), Selections, 437.
- 54 S69 in Ross (Hg.), Selections, 438.
- 55 Zitiert nach Boris Ford (Hg.), The New Pelican Guide to English Literature, Vol. 4: From Dryden to Johnson, Harmondsworth, 1982, 22.
- 56 S69 in Ross (Hg.), Selections, 439.
- 57 S3 in Ross (Hg.), Selections, 430-433.
- 58 Zitiert nach Porter, English Society, 96.
- 59 Zitiert nach Porter, English Society, 93.
- 60 S174 in Ross (Hg.), Selections, 450, eigene Übersetzung.
- 61 S552 in Ross (Hg.), Selections, 311-314.
- 62 S108 in Ross (Hg.), Selections, 221.
- 63 Vgl. Max v. Boehn, England im achtzehnten Jahrhundert, Berlin, 1920, ²1922, 485.
- 64 Vgl. S232 in Ross (Hg.), Selections, 451-454.
- 65 Vgl. Bloom/Bloom (Hg.), Critical Heritage, 13, 203-212.
- 66 Etwa in T195 in Ross (Hg.), Selections, 167-169.
- 67 T271 in Ross (Hg.), Selections, 189-191.
- 68 Vgl. Ross (Hg.), Selections, 53, 562, 563. Ebendort auch S555 und S445, 213-215 bzw. 459-462.
- 69 Rau, Verbreitung, 65.
- 70 T132 in Ross (Hg.), Selections, 144. Das Zitat bezieht sich auf die religiöse Zurückhaltung und die Tugenden der Queen Anne, die bei ihrer exponierten Stellung selbstverständlich ganz unmittelbar dem "public weal" zugutekommen mußten.

- 71 T149 in Ross (Hg.), Selections, 149.
- 72 Vgl. S261 in Ross (Hg.), Selections, 261.
- 73 Zitiert nach Porter, English Society, 39.
- 74 Vgl. etwa T172 in Ross (Hg.), Selections, 155-159, und die Anmerkung dazu, 520.
- 75 T149 in Ross (Hg.), Selections, 149.
- 76 S11 in Ross (Hg.), Selections, 463-467.
- 77 S66 und S10 in Ross (Hg.), Selections, 254-257 bzw. 212.
- 78 S4 in Ross (Hg.), Selections, 209.
- 79 S261 in Ross (Hg.), Selections, 262.
- 80 S266 und S276 in Ross (Hg.), Selections, 266-269 bzw. 269-272.
- 81 S203 in Ross (Hg.), Selections, 273-276.
- 82 S117 in Ross (Hg.), Selections, 236-238.
- 83 Vgl. T86, 120-123; T25, 86-88; T131, 93-95, T12, 81; T35, 98/99; S119, 277 (Seitenangaben beziehen sich auf Ross [Hg.], Selections). Vgl. zum erstgenannten Komplex Westerfrölke, Kaffeehäuser, 18/19; Günther Klotz, Das Werturteil des Erzählers: Formen der Bewertung der epischen Gestalten im "Tatler" und "Spectator", Halle, 1960.
- 84 S189 in Ross (Hg.), Selections, 259.
- 85 S2 in Ross (Hg.), Selections, 203.
- 86 Enkemann, Journalismus, 168.
- 87 Vgl. Calhoun Winton, Captain Steele: The Early Career of Richard Steele, Baltimore, 1964, 153, zum Ende des Spectator: "Steele wanted a vehicle in which he could throw off the nonpartisan guise and participate more directly in the propaganda battle ahead [Hvhbg. CB]."
- 88 Habermas, Strukturwandel, 193/194.
- 89 Habermas, Strukturwandel, 59.
- 90 Habermas, Strukturwandel, 42.
- 91 Sampson, Cambridge History, 383.
- 92 Vgl. S1 in Ross (Hg.), Selections, 200; Volker Stürzer, Journalismus und Literatur im frühen 18. Jahrhundert in 'Tatler', 'Spectator' und den anderen Blättern der Zeit, Ffm./Bern/New York/Nancy, 1985, 25ff..
- 93 Vgl. Bond, Tatler, 41.
- 94 Vgl. Ross (Hg.), Selections, 25; Rau, Verbreitung, 73-75.
- 95 Vgl. zu den Vorläufern Enkemann, Journalismus, 95-99.
- 96 Vgl. Westerfrölke, Kaffeehäuser, 66-68; Habermas, Strukturwandel, 59; Rau, Verbreitung, 86/87.
- 97 Vgl. Ross (Hg.), Selections, 37; ebendort S49, 286; T132, 147.
- 98 Der ideale Kaffeehausgesprächspartner wird in S49 in Ross (Hg.), Selections, 288, skizziert.
- 99 Vgl. Habermas, Strukturwandel, 73.
- 100 S125 in Ross (Hg.), Selections, 446.
- 101 Zitiert nach Westerfrölke, Kaffeehäuser, 74.

"NATÜRLICH KEINE BAUMSTÄMME!"
ZUR ERÖFFNUNG EINER KUNSTAUSSTELLUNG
(1986)

Meine sehr verehrten Damen und Herren,

eine Kunstaussstellung eröffnen zu dürfen, ist ein schmeichelhaftes Privileg, doch die passenden Worte zu finden, nicht immer einfach: Denn was läßt sich sinnvollerweise zu Bildern sagen, wenn man einerseits die in der Kunstkritik gängigen Klischees und Phrasen vermeiden will (eben weil sie so nichts-sagend wie weitverbreitet sind), wenn man sich aber andererseits auch den üblen Brauch verbietet, den Malern nachzueifern und ihre Bilder kongenial in expressiven Wortkaskaden rhapsodisch nachgestalten zu wollen - ein Unterfangen, das mir etwa so originell scheint, wie den Kölner Dom aus Streichhölzern nachzubauen, in Originalgröße: bestenfalls eine unsinnige, groteske Verdoppelung.

Nein, wenn der Redner auch nicht die leichte Flucht zu den Lebensdaten der Künstler antreten will oder gar nur referiert, was andere schon gesagt haben, bleibt ihm m.E. nur eines: Eben nicht in Sprache - sei sie nun verbraucht oder originell - das fassen zu wollen, wozu der Künstler mit gutem Grund sein ganz besonderes Medium - nämlich die Malerei - gewählt hat. Sondern es kann nur darum gehen, einige Hinweise zu geben auf die Bedingungen, unter denen diese Kunstwerke entstanden sind, ihren "ästhetischen Ort" sozusagen, und ihre Machart herauszustreichen, die, wie ich meine, uns einen Schlüssel zum Sehen, Betrachten und "Lesen" dieser Bilder bieten kann.

Rainer Heckel hat sich mit seinen Baumstamm-Bildern gewiß kein risikoloses Thema gesucht. Bert Brecht schrieb in der Zeit des Faschismus noch (in seinem großartigen Gedicht "An die Nachgeborenen"):

Was sind das für Zeiten, wo
 Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist
 Weil es ein Schweigen über so viele Untaten ein-
schließt!

Die Zeiten haben sich geändert. Heute, angesichts einer - in biologischen Zeiträumen gedacht - sich überschlagenden ökologischen Katastrophe (und das Waldsterben ist ja nur ein Symptom des durch unsere Wirtschaftsweise verursachten rapiden Zusammenbruchs ganzer biologischer Systeme, nur Teil eines Artensterbens, das in der Geschichte der Menschheit jetzt schon ohnegleichen ist) - heute also ist wohl eher das Schweigen über Bäume fast ein Verbrechen, weil es, wie gesagt worden ist, "das Verschweigen so vieler Untaten einschließt, denen nicht allein Bäume zum Opfer fallen" (Tintenfisch 12: "Natur").

Und doch liegt gerade in dieser Aktualität des Themas eine nicht zu unterschätzende Gefahr für den Künstler. Das Vorstellungsfeld "Baum/Wald" ist zwangsläufig mit vorhersehbaren, eindeutigen, beinahe schon automatisierten Assoziationen überfrachtet, ist alles andere als ein unbelasteter Bereich, und der Maler, dem es nicht genügt, diese absehbaren Assoziationen des Betrachters auf billige Weise einfach abzurufen - man geht dann in der Regel schnell zum nächsten Bild über - , der muß dem Automatismus des bloßen Wiedererkennens und fixen Einordnens schon systematisch entgegenarbeiten.

Und genau das tut Rainer Heckel, nicht allein mit seiner eigenartigen Palette, diesen stumpfen, gedämpften Farben, die eine schroffe Absage an alle Gefälligkeit, an alles Glatte und Süßlich-Schöne darstellen. Nein, die ganze Art, wie er mit der Themenvorgabe malerisch umgeht, führt uns weg von den Bäumen, die wir alle im Kopf haben - und vor denen wir häufig den Wald nicht sehen - und zwingt uns, die Farben und Formen so wie sie da sind genauer zu studieren, d.h. das Bild als Bild ernstzunehmen und nicht als bloße Abbildung von etwas Bekanntem abzuheben.

"Man bedenke", schrieb Maurice Denis 1890, "daß ein Bild - bevor es ein Schlachtroß, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote ist - wesentlich eine plane, von Farben in einer bestimmten Anordnung bedeckte Oberfläche ist." Jedes der Baumstamm-Bilder betont das nachdrücklich: Ich bin in erster Linie ein Gemälde, ein Kunstprodukt. Hier wurde ein Gegenstand zunächst nur zum Anlaß genommen, die Farben und Formen in einer be-

stimmten Weise auf der Fläche zu verteilen.

Es sind, so scheint mir, vor allem zwei gestalterische Möglichkeiten des Themas, die Rainer Heckel in immer neuen Variationen durchgespielt hat: Das sind zum einen die Reize der Geometrie, die sich aus dem Verhältnisspiel der Zweige, des Astwerks und der Stämme zueinander ergeben, zum anderen die Reize der Struktur oder Textur, wie sie die Oberfläche der Baumrinde bietet.

Beide Wege bergen ihr eigenes Potential, aber auch ihre eigenen Risiken, und gerade dort, wo der größte Gewinn zu liegen scheint, ist auch die Gefahr am größten, daß der Versuch, aufregendes, neues Terrain zu erschließen, letztlich kippen und scheitern könnte. Nehmen wir die vergleichsweise expressiv wirkenden Bilder, in denen das Augenmerk primär auf dem Farbenspiel der Borke liegt - ungewöhnlich helle, lichtvolle Exemplare sind darunter. Die malerischen Möglichkeiten sind hier verführerisch, man hat leichtes Spiel. Mitunter zu leichtes, wie der Maler selbst merkt. Solange die Flächen unruhig und spannungsvoll bleiben, bieten sie auch genügend Anregung, fesseln den Betrachter und stimulieren seine Wahrnehmungsfähigkeit immer wieder neu. Leonardo da Vinci empfahl einmal als nützliche Übung, sich spekulativ in amorphe Gebilde wie etwa Mauerflecken zu versenken: "Durch verworrene und unbestimmte Dinge wird der Geist zu neuen Erfindungen wach." Die borkige Oberfläche eines Baumstammes oder, wie hier, ihr künstlerisches Äquivalent, leistet selbstverständlich Gleiches, solange ihre Anregung anhält - das ist der springende Punkt. Denn gefährlich wird es, wenn sie ins einfach Schöne, Gefällige kippt und vom Betrachter nur noch Beifall erheischt, Entzücken statt Auseinandersetzung hervorruft. Aber Rainer Heckel hat hier ausnahmslos - und ich sehe das als Zeichen seiner künstlerischen Sensibilität und selbstkritischen Haltung - frühzeitig die Notbremse gezogen. Er scheut das Dekorative. Er will es weder sich noch dem Betrachter so einfach machen.

Potential und Risiko auch in der losen Gruppe der eher "geometrischen" Bilder: Schon Mondrian hatte ja in seiner Baum-Folge die Abstraktionsmöglichkeiten dieses Motivs konsequent ver-

folgt, war durch folgerichtige "Denaturalisierung", wie er es nannte, zum "reinen Ausdruck" vorgestoßen. Rainer Heckel kennt auch hier sehr genau die Gefahr, die Gefahr nämlich, gleichsam das Rad zum zweiten Male zu erfinden. Unter seinen hier aushängenden Skizzen zu den Baumstamm-Bildern findet sich ein Blatt - für mich eines der reizvollsten - , auf dem die geometrische Abstraktion sehr weit vorgetrieben ist - und darunter als unablösbarer Bestandteil dieser Skizze und Mahnung des Künstlers an sich selbst die Worte: "Wenn ich so weitermache, lande ich beim Schwarzen Quadrat" - also bei Malewitschs Suprematismus-Bild von 1915. Rainer Heckel hat nicht so weitergemacht, und von all seinen Bildern scheinen mir gerade die am gelungensten, in denen die Spannung zwischen der vermeintlichen Gegenständlichkeit des Dargestellten und seiner hervorgekehrten, akzentuierten Machart nicht nachläßt, sondern den Blickpunkt des Betrachters immer wieder zwischen diesen beiden Polen pendeln, doch niemals ruhen läßt.

"Weißt du", sagte mir Rainer Heckel vor einigen Wochen, nachdem wir uns schon stundenlang mit seinen Bildern beschäftigt hatten, "diese Baumstämme sind natürlich keine Baumstämme - aber andererseits: natürlich sind das Baumstämme!"

Alfred H. Barr, ehemaliger Direktor des New Yorker Museum of Modern Art und leidenschaftlicher Befürworter ganz ungegenständlicher Malerei, hat einmal gesagt: "Die Ähnlichkeit mit den natürlichen Gegenständen muß die ästhetischen Werte nicht unbedingt zerstören, aber ihre Reinheit kann durch sie doch leicht beeinträchtigt werden. Aus diesem Grunde und in Anbetracht dessen, daß die Ähnlichkeit mit der Natur zumindest eine überflüssige Angelegenheit ist und höchstens ablenkt, ist es besser, sie auszuschalten."

Ich denke doch, Rainer Heckel tut gut daran, weiter das oben erwähnte Spannungsverhältnis zwischen vermeintlicher Gegenständlichkeit und den angewandten künstlerischen Verfahren - dem, was die Literaturwissenschaft "foregrounding" nennt - auszuloten und zu erforschen. Dem eiligen Identifizierer - "Das ist ein röhrender Hirsch! Das ist ein Waldsee! Das ist eine schöne Zigeunerin!" - hat er nichts zu bieten. Allein schon

durch die fast durchgängige Verweigerung der Illusion räumlicher Tiefe schreibt er in jedes Bild implizit ein, was René Magritte ausdrücklich seiner minutiösen "Darstellung" einer Pfeife hinzufügte: "Ceci n'est pas une pipe." - "Das ist keine Pfeife!" Hier also: Das ist kein Wald, das sind keine Bäume, sondern malerische Zeichen - und doch ...

Vor fast 100 Jahren bemerkte der Amerikaner James Abbott Whistler, einem Maler zu raten, er solle doch die Natur malen "so wie sie sei", sei ungefähr so hilfreich, wie einem Pianisten zu sagen, er dürfe sich auf das Klavier setzen. Rainer Heckel zeigt uns den Wald ungewohnt und beunruhigend, weder dekorativ-gefällig noch cool abstrahiert, weder harmonisierend noch plakativ-agitatorisch. Denn auch das ist festzuhalten, um einen Bogen zurückzuschlagen zum politischen Auftakt: Man kann beunruhigen, indem man einen beunruhigenden Sachverhalt penibel realistisch nachzeichnet (und "realistisch" heißt immer das, was den etablierten Sehgewohnheiten entgegenkommt) - Klaus Vogelsang etwa tut das, unter dem Beifall derer, die wohl froh sind, wenn die "Botschaft" offen zutage liegt, klar erkennbar ist. Man kann aber auch beunruhigen schon durch die Art der Darstellung. Ich möchte es Ihnen überlassen zu beurteilen, welches letztlich der radikalere Weg ist.

Rainer Heckel beginnt mit jedem Bild bei Null. Das heißt nicht, daß er kein Fortschreiten kennt. Aber das abgeschlossene Bild determiniert nicht den Ausgangspunkt für das folgende. Es gibt keine Planung in dem Sinne, daß das neue die liegengebliebenen Aufgaben des alten zu lösen hätte, keinen durchzugehenden Einkaufszettel. Die Baumstamm-Folge ist kein rationales Programm zur Eliminierung malerischer Probleme. Sie hat ihre eigene, ästhetische Logik, die sich im Spannungsfeld der oben skizzierten Pole entfaltet und zu deren Entzifferung dem Betrachter nur bleibt, sich vorurteilslos auf die angebotenen Reize einzulassen.

In Albert Camus' großem Roman Die Pest gibt es eine Nebenfigur, die mich immer fasziniert hat: den kleinen städtischen Angestellten Joseph Grand, der nach Feierabend heimlich schriftstellt, an einem großen Buch arbeitet. In vielen Jahren hat

er es aber nur zu unzähligen Variationen eines einzigen Satzes, seines ersten Satzes, gebracht, an dem er unermüdlich feilt und richtet, damit er "vollkommen" wird: "An einem schönen Morgen des Monats Mai durchritt eine elegante Amazone auf einer wunderschönen Fuchsstute die blühenden Alleen des Bois de Boulogne." Oder: "An einem schönen Maimorgen durchritt eine schlanke Amazone auf einer prächtigen Fuchsstute die Alleen voller Blumen des Bois de Bologne." Oder: "An einem schönen Maimorgen durchritt eine schlanke Amazone auf einer wunderbaren Fuchsstute die blühenden Alleen des Bois de Bologne." usw., 50 Manuskript-Seiten lang bis zur letzten Fassung: "An einem schönen Maimorgen durchritt eine schlanke Amazone auf einer prächtigen Fuchsstute inmitten der Blumen die Alleen des Bois."

In der Schule wurde uns diese Figur des unermüdlich um die richtige Formulierung Ringenden als absurd und verächtlich präsentiert, als Symbol des solipsistischen Auf-der-Stelle-Tretens, als Demaskierung der Ineffektivität des Ästhetizismus usw.. Ich konnte das schon damals nicht akzeptieren. Wenn Grand sich am Ende des Romans mit pfiffigem Lächeln und feierlichem Gruß verabschiedet mit dem Satz "Ich habe alle Adjektive weggelassen.", dann ist er alles andere als ein Bild der Sinnlosigkeit, vielmehr ein sympathischer Mensch, dessen Glück und Leid nicht im Ziel, sondern im Weg liegen, nicht im Abschliessen, sondern im Ändern, nicht im Festhalten, sondern im Sein: Er ist ein Künstler und sein Manuskript Dokument einer sinnerfüllenden Suche. So verstehe ich auch Rainer Heckels Baumstamm-Folge: als materiellen Niederschlag einer künstlerischen Suche, die, da ihr Ziel gar nicht das Ankommen, sondern das Unterwegssein ist, kein Ende findet - glücklicherweise.

Obwohl nun die Aquarelle und Zeichnungen Hannes Märkers offensichtlich so ganz anders sind, gibt es doch mehr als einen Berührungspunkt zwischen den beiden Teilen dieser Ausstellung. Man muß da gar nicht den angestregten Übergang suchen, daß Hannes Märker auf feinem Japanpapier aquarelliert und dieses bekanntlich aus den Bastfasern des Maulbeerbaumes gefertigt wird... Nein, die Thematik entstammt natürlich in vielen Fällen demselben Bereich, schon den Titeln läßt sich unschwer entneh-

men, was hier Inspiration und Ziel der malerischen Auseinandersetzung zugleich war: die Natur nämlich - Luft, Licht, Pflanzen, Landschaften.

Das ist das angestammte thematische Inventar der Aquarellmalerei, denn diese Technik, die das feinste Arrangement zartester Farbschleier erlaubt und die elegante, flinke Manipulation des Lichts zuläßt, legt ja auch die Wahl eines Vorwurfs nahe, in dem diese Möglichkeit zum Farblichtspiel voll ausgeschöpft werden kann - man denke an die Meister des klassischen Aquarells im 18. und 19. Jahrhundert, Constable und Turner etwa. Hannes Märkers Wurzeln, oder, um hier vorsichtiger zu sein: seine Beeinflussungen scheinen jedoch woanders zu liegen, im Aquarell des deutschen Expressionismus nämlich, bei Schmidt-Rottluff etwa oder beim späten Nolde. Die Anklänge an dessen "ungemalte Bilder" aus der Zeit des Berufsverbots sind bei etlichen von Hannes Märkers Aquarellen unübersehbar: Die Farben mitunter kräftig, ungewohnt für Aquarelltechnik. Zuweilen ist auch noch das Helle, Durchscheinende der Farben durch Abtupfen weggenommen: Dumpf liegen dann die Farbflächen an. Die Aquarelltechnik wird nicht als Korsett, sondern als Möglichkeitsfeld begriffen.

Aber ich denke, durch Vergleiche mit anderen wird man Hannes Märkers Bildern nicht gerecht, ihre Eigenart setzt sich nicht zusammen aus dem, was man schon woanders gesehen hat, ihre Stärke resultiert nicht aus einem Eklektizismus. Es ist vor allem das souverän-sichere Farbempfinden, das ins Auge fällt. Wie Hannes Märker hier aus seinen faszinierenden Farbkompositionen diese atmosphärisch dichten Farblandschaften erstehen läßt, Phantasielandschaften, Traumlandschaften - das soll nicht beschrieben werden - dieses "dezente Können" muß man ansehen.

Was die Aquarelle versprechen, seine Zeichnungen halten es: Wie da, beinah zaghaft-zögerlich, mit feinen Strichen sich aus der weißen Fläche des Blattes der gezeichnete Gegenstand erhebt; wie da noch die zurückhaltende Kolorierung dokumentiert, daß hier die Andeutung eines Gegenstandes, häufig eines Naturobjektes (Granatapfel, Walnüsse) gemeint ist - auch das ist etwas für's Auge, nicht für den Diskurs.

Ich sagte: Es gibt mehrere Berührungspunkte zwischen den Bildern Rainer Heckels und denen Hannes Märkers, und früher noch: ihre Machart gibt einen Schlüssen zu ihrer Lesart, zu ihrem Verständnis. Aquarellieren heißt ja, in einen Wettlauf mit der Zeit einzutreten. Man setzt den Pinsel und in Bruchteilen einer Sekunde ist schon wieder zu reagieren auf die sinnliche Antwort, die meine Aktion ausgelöst hat. So geht es Zug um Zug, wie beim Schachspiel. Nur: hier steht längst nicht so viel Zeit zur Verfügung wie in diesen Tagen in London. Schnelligkeit und Spontaneität sind entscheidend. Die Planung des Aquarells kann nicht schematisch, sie muß flexibel sein. Was letztendlich präsentiert und gerahmt wird, ist das materielle Protokoll eines ästhetischen Zwiegesprächs, keiner Plauderei, sondern eines geistreichen, atemberaubenden Dialogs, eines rasanten Wortwechsels, der dem Ballwechsel beim Tennis gleicht; ja, Montaigne hat in seinen Essais diesen Vergleich angestellt: Ein Gespräch sei wie ein Tennisspiel, bei dem ja auch die eigene Reaktion zur Aktion des Partners passen muß, bei dem dessen Schlag zwar vorgeahnt, kaum aber vorausberechnet werden kann und das Gelingen von meiner Beweglichkeit und Flexibilität abhängt. Aquarellieren ist ein Dialog-Spiel mit Farben und Licht; kein Nullsummenspiel, in dem der Gewinn des einen der Verlust des anderen ist, sondern eines, in dem es darum geht, den Ball solange wie möglich im Spiel zu halten.

Die Herstellungsart des Aquarells - und ich glaube, bei Rainer Heckel läuft dieser Prozeß (maltechnisch bedingt) nur unglaublich verzögert ab (er arbeitet quasi in Stein, während Hannes Märker in den Sand zeichnet, bevor die nächste Welle kommt) - die Herstellungsart also scheint mir ein taugliches Modell für das Betrachten aller hier ausgestellten Bilder zu sein: Wir lesen diese Bilder am besten, wenn wir genau jene Eigenschaften mitbringen, die schon bei ihrer Entstehung Pate standen: kooperative Offenheit, bewußte Flexibilität, die Bereitschaft, neu zu sehen, statt bloß wiederzuerkennen. Mein Tip also: Halten Sie beim Betrachten der Bilder den Ball solange wie möglich im Spiel, versuchen Sie nicht, das Bild zu besiegen! Sie sind andernfalls zwar schneller fertig, aber es bringt

nicht so viel.

Lassen Sie mich, meine sehr verehrten Damen und Herren, diese überlange Eröffnungsrede mit einer kleinen Anekdote schließen: Im Jahre 1573 bekam der Maler Veronese in Venedig Ärger mit der Heiligen Inquisition wegen seines Gemäldes Das Abendmahl. Warum, wollte man wissen, sei im Vordergrund ein großer Hund zu sehen? Was bedeuten, fragten die Inquisitoren, die Reformatorisches witterten, diese Männer, die wie Deutsche gekleidet sind und Hellebarden in der Hand tragen? Weiter: Warum haben Sie Sankt Peter beim Tranchieren eines Lammes abgebildet und einen anderen Apostel mit einem Zahnstocher bedacht? Finden Sie es schicklich, zum Abendmahl Unseres Herrn Possenreißer, Trunkenbolde, Deutsche, Zwerge und ähnlich Unpassendes zu malen? Usw. usf.. Veronese beteuerte seine Unschuld, führte rein künstlerische Gründe ins Feld, er habe nichts Blasphemisches beabsichtigt - es half nichts. Ihm wurde befohlen, innerhalb eines Monats auf eigene Kosten das Bild zu ändern. Der Monat verging - doch Veronese änderte keinen Pinselstrich. Er änderte --- den Titel. Und so war alles in Ordnung.

In diesem Sinne, mein Rat an die Künstler: Falls Ihr bohrend gefragt werdet, "Warum haben Sie denn...?" oder "Was bedeutet ...?" --- malt so weiter und ändert im Zweifelsfalle die Titel. Und Ihnen, meine Damen und Herren, wünsche ich viel Vergnügen und lohnende Mühe beim Lesen der Bilder.