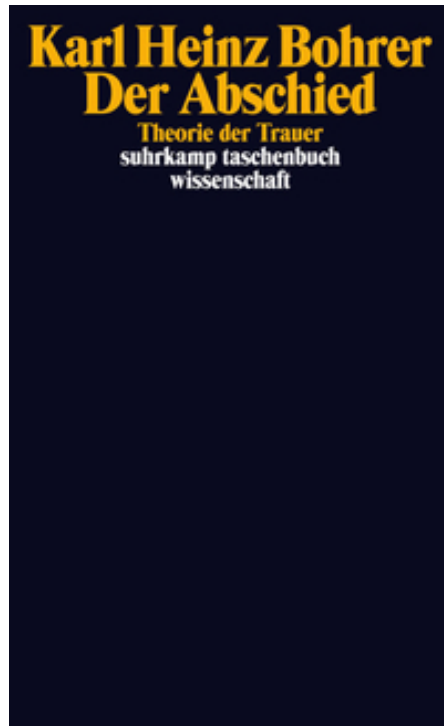


Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Bohrer, Karl Heinz
Der Abschied

Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin
Mit einem neuen Vorwort

© Suhrkamp Verlag
suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2102
978-3-518-29702-5

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 2102

Das Wort »Abschied« gehört zu den umgangssprachlich geläufigsten des Alltags und seiner Psychologie. Karl Heinz Bohrer beschäftigt sich in seinem großen Buch nicht bloß eindringlich-provokant mit den verschiedenen Formen des Abschieds. Vielmehr gilt sein theoretisches Interesse dem Abschied als Strukturgesetz. Seine Analyse weist nach, daß sich seit 1800 ein poetischer Diskurs herausbildet, in dem Abschied eine radikal neue, jede Form von Trost zurückweisende Gestalt annimmt, die im Werk von Charles Baudelaire kulminiert. Die moderne Trauer, die Baudelaires Werk prägt, weiß, daß die Gegenwart gar nicht mehr erfahrbar, daß sie stets schon verschwunden ist. Indem die Reflexionsfigur des je schon Gewesenen eine Aufhebung des literarischen Diskurses bedeutet, erkundet die Theorie der Trauer die Grenzen des Erfahrbaren.

Karl Heinz Bohrer lehrte bis zu seiner Emeritierung Literaturwissenschaft in Bielefeld. Im Suhrkamp Verlag sind unter anderem *Die Kritik der Romantik* (1989) und *Der autobiographische Pakt* (1994) erschienen.

Karl Heinz Bohrer
Der Abschied

*Theorie der Trauer:
Baudelaire,
Goethe,
Nietzsche,
Benjamin*

Mit einem
neuen Vorwort

Suhrkamp

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

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2102

Erste Auflage 2014

© Suhrkamp Verlag Berlin 1996

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne
schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder
unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlag nach Entwürfen

von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-29702-5

Inhalt

Vorwort zur Taschenbuchausgabe	I
Vorwort	7
Eröffnung: Zwei Formen des Abschieds	9

Erster Teil

Baudelaires Melancholie als Zeitbewußtsein

I. <i>Der Abschied, der nicht endgültig ist</i>	45
1. Die romantische Kontemplation der Vergänglichkeit ...	48
2. Walter Benjamins sozialhistorisches Mißverständnis ...	77
II. <i>Die vollendete Kontemplation: Statt elegischer Erinnerung die Reflexionsfigur des endgültigen Abschieds</i>	109
1. Das Erschrecken über das Verschwinden des Schönen ..	112
2. Die Zeit als Subversion des Bewußtseins: Uhrzeiger und Sinnlichkeit	123
3. Die Aufhebung des epiphanen Moments: <i>À une Passante</i> «	161
4. Die Auflösung der Allegorie in der Bewegung des Verschwindens: »Le Cygne«	181
5. Zerstörung der Vergangenheit durch Gegenwart: Die Differenz zu Verlaine und Proust	209
III. <i>Le Soleil couchant: Das Problem der Transzendenz von Raum und Zeit</i>	223
1. Ein nur akzidentiell »Jetzt«	225
2. Die »Douleur« als Codewort des Zeitbewußtseins	232
3. Was für ein Sonnenuntergang?	241
4. Abschied von der Romantik im Horizont des Todes ...	261
5. Jenseits des Mythos	286

Zweiter Teil
Die Bedingung der radikalen Melancholie

I. <i>Goethes Abschiedsrede, eine Inversion der geschichtsphilosophischen Elegie</i>	325
1. Die Abschiedselegie Schillers und das Zeitbewußtsein der Idylle des 18. Jahrhunderts	326
2. Goethes a-utopische Naturerfahrung versus Geschichtsphilosophie	338
3. Die Abschiedsstruktur des Torquato Tasso: Die Aufhebung der mythischen Illusion	360
4. Abschiedsgesang als Reflexionsfigur des je schon Gewesenen	386
5. Erfüllter und negativer Augenblick: Ekstasen der verlorenen Zeit	400
II. <i>Nietzsches Abschiedsbewußtsein, die ästhetische Korrektur der teleologischen Moderne</i>	417
1. Die Theorie der Tragödie als Abschiedsklage	424
2. »Abendröthe« – Eine nach-Hegelsche Verlusttheorie der modernen Kunst	445
3. »Gram ist Erkenntnis«	464
4. Ekstasen reiner Zeitlichkeit: Der Untergang des »Grossen Mittags«	472
5. Gibt es eine mythische Rekonstruktion?	489
III. <i>Benjamins geschichtsphilosophische Rettung der verlorenen Zeit</i>	503
1. Keine subjektive Zeiterfahrung: Der geschichtsphilosophische Blick	506
2. Die wiederhergestellte Zeit als Triumph der Elegie	538
3. Das Geheimnis der Vorgängigkeit	553
4. Transformation von Zuständlichkeit in Gegenständlichkeit	563
5. Erinnernte Kindheit als der wiedergewonnene Mythos	577
Epilog	603

Vorwort zur Taschenbuchausgabe

Unter meinen ästhetiktheoretischen Arbeiten zeigt das 1996 erschienene Buch *Der Abschied* (und seine zentrale Kategorie »Reflexionsfigur des je schon Gewesenen«) einen neuen Ansatz. Es bereitet den Übergang vor von *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins* (1981) und *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit* (1994) zu *Ästhetische Negativität* (2002) und *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung* (2003). Die beiden ersten Bücher zur Kategorie der *Plötzlichkeit* gingen von der Beobachtung aus, daß der plötzliche Moment strukturell signifikant ist in der modernen Literatur seit 1800 und für das ästhetische Bewußtsein seitdem überhaupt. Marcel Prousts *Mémoire involontaire*, die plötzliche Erinnerung des Knaben an einen kurzen Moment seiner Jugend, und Friedrich Nietzsches Charakteristik des dionysischen Augenblicks in der *Tragödien*-Schrift waren die beiden Pole, zwischen denen weitere Momente der *Plötzlichkeit* zu erkennen waren. Edmund Husserl hatte sie als »Jetztpunkte« phänomenologisch systematisiert,¹ Walter Benjamin sie geschichtsphilosophisch-spekulativ nachdrücklich gemacht, durchweg in allen seinen Büchern. Theodor W. Adorno, der in seiner nachgelassenen *Ästhetik* (1971) der emphatischen Zeitlichkeit der literarischen Rede nachdrückliche Bedeutung gegeben hat,² wurde in dieser Hinsicht erst spät rezipiert. Bei der weiteren Erörterung des *Plötzlichen* – sei es anlässlich Virginia Woolfs »moments of being«, André Bretons surrealistischer »Momente«, James Joyce' »Epiphanien«, Robert Musils »anderem Zustand« – stellte sich die Frage, inwiefern *Plötzlichkeit* als Kategorie beglaubigt werden kann und müßte, über den offensichtlich erhabenen Gestus dieser Autoren der klassischen Moderne hinaus.

Müßte nicht vor allem das Mißverständnis ausgeräumt werden, *Plötzlichkeit* sei eine Metapher eines noch immer, wenn auch verdeckten mystisch-metaphysischen Motivs in der modernen Literatur nach dem psychologischen Realismus? Diese Frage habe ich

1 Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, hg. v. R. Boehm, in: *Husserliana X*. Den Haag 1966, S. 547f.

2 Theodor W. Adorno, *Ästhetik*, Frankfurt/M. 1971, S. 124f.

zunächst beantwortet in dem Aufsatz »Instant of Diminishing Representations. The Problem of Temporal Modelling«,³ dann ausführlich in dem Buch *Ästhetische Negativität* (2002). Der Begriff »ästhetische Negativität« meinte nicht mehr den emphatischen Augenblick der *Plötzlichkeit* selbst, sondern den negativen Augenblick einer Absage von der emphatischen Zeit, noch immer unter dem Bewußtsein eines kürzesten Zeitmodus. Diesen kürzesten Moment hatte Augustins Zeittheorie wohl schon analysiert, aber er hatte ihn nicht interessiert, weil er dem theologischen Denker angesichts der Ewigkeit nicht wichtig war. Husserl, der diesen Moment ebenfalls markiert, ging ihm ontologisch nicht nach. Er wurde aber das zentrale Thema von richtungsweisenden romantischen und nachromantischen Dichtern des 19. und 20. Jahrhunderts: Giacomo Leopardi und Franz Kafka. *Negativität* stellt sich dar, wenn sie signifikante Augenblicke wahrnehmen, die schon im Verschwinden sind und deren Signifikanz gerade auf ihrem Verschwinden beruht: Augenblicke des schon Verschwundenseins. Diese Negativität des Zeitlichkeitsbewußtseins liegt also nicht im traditionellen Wissen um die Vergänglichkeit – dem großen Thema der Barockliteratur –, sondern in der aporetischen Figur eines zeitlichen Moments, der im Nennen schon vorüber ist: die radikalisierte Vorstellung von dem eben noch Gewesenen.

Wie solch eine negative Reflexion von der Philosophie der Antike (Platons »Seele«), vom Idealismus (Fichtes absolutes »Ich«) und von der modernen Philosophie (Martin Heideggers Emphasisierung des je eigenen »Todes«) umgedreht wurde zum »Sein«, wird in der *Ästhetischen Negativität* durch die Darstellung der Opposition Leopardis und Kafkas gegen die philosophische Seins-Illusion deutlich gemacht.

Das Buch *Abschied* ist also die Gelenkstelle zwischen zwei *Plötzlichkeiten*, der emphatischen und der kritischen, dabei eine neue Richtung weisend. Ohne auf die komplexe ideen- und bewußtseinsgeschichtliche Thematik hier im einzelnen einzugehen, sind zwei Zentralperspektiven des Buches vorweg herauszustellen.

Erstens: Was passiert, wenn der Verlust von Gegenwärtigkeit

3 In: Heidrun Frieze (Hrsg.), *The Moment. Time in Modern Thoughts*, Liverpool University Press 2001, S. 113-134.

(der Zeit, einer Idee, des Ich) nicht mehr geschichtsphilosophisch vermittelt werden kann, wie es Ende des 18. Jahrhunderts deutlich wird (Goethe versus Schiller)?

Zweitens: Was wird aus der in dieser Leerstelle eingetretenen existentiellen Ausfüllung, wenn sie auf keiner selbstverständlichen Subjektidentität mehr aufrufen kann (Baudelaire / Nietzsche)?

Die Antwort, die das Buch *Der Abschied* gibt, ist einerseits eine Darlegung der erwähnten geschichtsphilosophischen Hilflosigkeit, andererseits eine Analyse der literarischen Erkenntnis, die durch die Subversion solcher Geschichtsphilosophie zustande kommt. Das Thema »Abschied« bzw. »Abschiednehmen« ist ein Kardinalthema der Literatur von jeher: Es enthält schon das Bewußtseinsmoment verschwindender Präsenz von etwas, das lange anwesend gewesen ist. Und die Erinnerung, abermals ein literarisches Kernmotiv, erreicht ein Stadium, wo dieser Verlust nicht mehr eingeholt werden kann.

Zur ersten Perspektive: Das große Thema der deutschen Klassik war der Vergangenheitscharakter der griechischen Kunst und Kultur, sprich: ihrer Schönheit. Auf einen Nenner gebracht: Friedrich Schillers Gedicht *Die Götter Griechenlands* (1800) konzentrierte sich auf die Abschiedselegie des späten 18. Jahrhunderts als Zeitbewußtsein einer verlorenen Idylle, an deren Stelle eine Substitution ebendieses Verlustes trat. Die Sinnlichkeit der antiken Kunst ist nicht mehr wiederherstellbar, sie kann aber durch einen theoretischen Trick, nicht durch sinnliche Darstellung, substituiert werden. Der Trick lautet: »Sei sentimentalisch!« Schillers Essay *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1796) erreichte dies, als erste große Theorie der Moderne bald gefeiert. Sein geschichtsphilosophisches Schema rettet die verlorengegangene Sinnlichkeit. Das zeitlich zurückliegende »Naive« wird für die Gegenwart in der Reflexion von ihm wiederhergestellt: »Sie sind, was wir waren, sie sind, was wir wieder werden können.«⁴ So wird die trauernde Erinnerung der Vergangenheit als verlorene verschoben zum Blick in die Zukunft, auf einen Prozeß aus »Arkadien« nach »Elysium«. So gelingt es, daß Schiller den drohenden Momentanismus in einer

4 Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. v. G. Fricke u. H. G. Göpfert, München 1974, Bd. 5, S. 695.

Idee der Ewigkeit auffängt. Schiller faßt durchaus die Furchtbarkeit des Gedankens, daß diese »Lustsekunden« immer schon durch das »Einst« ihres Vollzugs in ihrer hinfälligen Zeitlichkeit besiegelt sind. Aber dieses furchtbare Wissen ist einer heilsgeschichtlich funktionierenden Gewißheit integriert, nämlich dem Verlust des eben noch Genossen das sinnstiftende Prädikat abzugewinnen, indem es als »Sündenfall« begriffen wird. Daß letztlich die existentielle Erfahrung, d. h. die zeitlich beschränkte Erfahrung, einer essentiellen Definition des Menschen nachgeordnet ist, daß ein »erfüllter Moment der Zeit«⁵ nur die Persönlichkeit aufhebt, da diese von der »Empfindung beherrscht« sei und die »Zeit« sie »mit sich fortreißt«, ist die immer deutlicher auch theoretische Ansicht Schillers, vor der der Abschiedstypus der Reflexionsfigur des je schon Gewesenen nicht formulierbar ist. Die Abschiedsklage ist auch dort, wo sie dem Thema Erotik gilt, dem Unendlichen vermittelt wie in der mythologischen Klage. Die Rettung gilt hier wie dort. Die Strophe »Aus der Zeitflut weggerissen, schweben / Sie gerettet auf des Pindus Höhn« wird anwendbar als Prinzipium. Schillers Begriff des Sentimentalischen hatte und hat seitdem in der Theorie der Moderne an Status gewonnen.

Das leuchtet einer orthodox-rationalistischen Vorstellung von Moderne besonders ein. Sobald diese jedoch durch unverstellte Erkenntnis der Fakten ins Stolpern gerät, kommt das Argument zum Zug, mit solch einer »progressiven« Sicht der Dinge werde dem angemessenen Schritt in die Moderne gerade der Weg versperrt. Goethes radikale Kritik des geschichtsphilosophischen Arguments beruht auf der frühen Fassung des Gedankens einer Reflexionsfigur des je schon Gewesenen! Goethes Dichtung zeigt nämlich nicht den theoretischen Abschied von einer historischen Epoche, sondern den existentiellen Abschied von einem erlebten Augenblick. Diese Inversion der Schillerschen Geschichtsphilosophie ist keine subjektiv-autobiografische Volte eines weltläufigen Individualisten, der immer schon große Skepsis gegenüber den ästhetiktheoretischen Entwürfen seiner zeitgenössischen Confrères, nicht zuletzt der Frühromantiker, hatte. Es handelt sich vielmehr um eine strukturell verursachte Veränderung des Blicks, den man Pa-

5 Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in: ders., *Sämtliche Werke*, a.a.O., S. 604.

radigmawechsel nennen darf: Anstelle der Trauer um den Verlust einer zivilisatorischen Epochenidee und deren Rettung tritt die Trauer um einen Augenblick des Subjekts, der nicht mehr rettbar ist.

Dieses wird im folgenden zum einen am Beispiel der *Römischen Elegien* gezeigt, wenn keine Idee dem endgültigen Abschied abhelfen kann: wo an die Stelle des durch Argumente eingeholten Zeit-Verlusts, so bei Schiller, ein endgültiger Verlust erinnertes Gegenwart eintritt. Warum? Das Buch antwortet in etwa so: An die Stelle des historischen Unterschieds von Damals und Heute ist bei Goethe die Sinnlichkeit *eines* Zeitmoments getreten, die ausschließlich »Gegenwart« impliziert. Als solche, ausschließlich sinnliche, ist Gegenwart aber immer durch ihr Verschwinden gefährdet. Diese Bedrohung impliziert jedoch auch die Sicherheit, das Verschwinden als moderne Kategorie zu erzwingen, als unausweichliches Kriterium gegen teleologische Absicherung der Existenz zu erhalten. Daraus entspringt die darstellerische Potenz des Vergegenwärtigens.

Das wichtigste Beispiel für den verlorengehenden Augenblick des Subjekts liefert die Abschiedsthematik des Dramas *Torquato Tasso* (1790). Dieses Stück ist gemeinhin als Konflikt zwischen Künstler und höfischer Gesellschaft bzw. Politik gelesen und aufgeführt worden. Sozusagen als zeitkritisch-aufklärerisches Plädoyer für das künstlerische Individuum gegen die Gesellschaft. Das aber ist eine platte Verkennung der Abgründigkeit von Goethes Existentialien, seiner Sprache. Erstaunlicherweise wurde nicht gesehen, daß sich das eigentliche Drama als ein Abschiedsgesang zwischen Tasso und der Prinzessin abspielt, der sich zu einem Bewußtsein des schon Abschiedgenommenhabens steigert. Hier bereitet sich die ästhetische Formel des immer schon Gewesenseins vor. Es zeigt sich gleichzeitig die Absage an den eudämonistischen Diskurs und die ihm innewohnende Teleologie. Das Buch *Der Abschied* demonstriert, inwiefern eine Dialektik existiert zwischen Goethes erfülltem Augenblick und dem negativen Augenblick, dessen Darstellung den gleichen poetischen und poetologischen Effekt erzielt wie die des erfüllten Augenblicks.

Zur zweiten Perspektive: Die existentielle Leerstelle des Augenblicks in Goethes negativer Begründung der Abschiedsrede kann-

te sich noch immer auf das Pathos gefühlter Subjektivität stützen. Der Augenblick des Glücks, der verschwindet, läßt noch immer ein Ich mit beträchtlichen Ressourcen zurück. Es ist das Drama von Baudelaires lyrischem Zyklus *Les fleurs du mal* (1858 / 1864), daß in ihm der vernichtete Augenblick solch eine Subjektivität nicht mehr zuläßt. Das wird vornehmlich von den thematisch differenten Gedichten des »Spleen«-Motivs, von dem Gedicht *A une passante* und schließlich dem Prosagedicht *Confiteor de l'artiste* dargestellt. Das »Spleen«-Bewußtsein – nicht zu verwechseln mit der englischen Version des Spleen – ist Baudelaires radikale Form der Melancholie, von der romantischen Melancholie Lamartines und Vignys prinzipiell getrennt. An die Stelle des narzisstischen Trauergestus tritt die kalte Bestandsaufnahme der Ich-Verwüstung. Sie besteht darin, daß alle Augenblicke der Erinnerung an gelebte Augenblicke des Glücks entleert sind. Der Augenblick von damals ist nicht bloß verschwunden, sondern die Erinnerung (»souvenir«), ein Zentralwort der *Fleurs du mal*, leistet keine Gegenwärtigkeit mehr, verschärft vielmehr den leeren Zustand. In Baudelaires Darstellung des »Spleen« wird der Erinnerungstrauer – der lyrischen Tradition als spezifische Sprachhaltung vertraut (Hölderlin) – das Letztmoment von subjektiver Ich-Vergewisserung ausgetrieben, gleichzeitig aber ein objektives Pathos der Einsamkeit erreicht, das eine neue Form von erhabener Rede entwickelt.

In dem kurzen Gedicht *A une passante* (*An eine, die vorüberging*) hat das Umschlagen des emphatischen »Jetzt« zum reflektierten »Eben« (nach den Gedichten Giacomo Leopardis) den modernsten Ausdruck gefunden, weshalb es an dieser Stelle vorweg schon zitiert sei:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair ... puis la nuit! – Fugitive beauté
 Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
 Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
 Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
 Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

(Betäubend heulte die Straße rings um mich. Hochgewachsen, schlank, in tiefer Trauer, hoheitsvoller Schmerz, ging eine Frau vorüber; üppig hob und wiegte ihre Hand des Kleides wellenhaf-ten Saum; // Leicht und edel setzte sie wie eine Statue das Bein. Ich aber trank, im Krampf wie ein Verrückter, aus ihrem Auge, einem fahlen, unwetterschwangeren Himmel. Die Süße. Die betört, die Lust, die tötet. // Ein Blitz ... und dann die Nacht! – Flüchtige Schönheit, von deren Blick ich plötzlich neu geboren war, soll ich dich in der Ewigkeit erst wiedersehen? // Anderswo, sehr weit von hier! Zu spät! *niemals* vielleicht! Denn ich weiß nicht, wohin du enteilst du kennst den Weg nicht, den ich gehe, o du, die ich geliebt hätte, o du, die es wußte!)⁶

Indem Baudelaire anknüpft an ein altes Motiv der französischen Liebeslyrik (Pierre de Ronsard), den Blickwechsel des Dichters mit dem Blick der unbekanntenen Frau, konzentriert er den Wahrnehmungsvorgang auf ein und denselben Augenblick der Präsenz und des Verschwindens. Die dabei verwandte Metaphorik – »Un éclair ... puis la nuit!« – bringt das *Plötzlichkeits*phänomen (»m'a fait soudainement renaître«) auf die letzte Pointe seines Erscheinens: Es ist radikale Opposition zur ersehnten Länge der Zeit (»l'éternité«). Der Grund des Verschwindens liegt nicht in der Tatsächlichkeit eines wieder verlorenen Rencontres auf dem Boulevard – wie autobiografisch auch verbürgt –, vielmehr geht es hier um die Darstellung einer Epiphanie – des Blitzes, des weiblichen Auges –, so daß das Wahrnehmen schon unter der Bedingung seiner Vergangenheitsform steht. Gerade das Imaginäre des Augen-

⁶ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal. Die Blumen des Bösen*, in: ders., *Sämtliche Werke / Briefe*, hg. v. Friedhelm Kemp und Claude Pichois, München ²1989, Bd. 3, S. 245.

blicks ist dieser Negativität geschuldet. Das letzte Wort gehört dem »jamais«. Die Epiphanie hat sich aufgelöst. Sie war das immer schon je Gewesene.

In *Confiteor de l'artiste* geht es um eine ästhetiktheoretische Variante: nicht den Augenblick einer Begegnung auf dem Boulevard, sondern den Augenblick des verschwindenden Schönen selbst. Der entscheidende Satz lautet: »Das Studium des Schönen ist ein Duell, wo der Künstler vor Schrecken aufschreit, bevor er besiegt ist.« – »L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu.«⁷

Nicht derjenige, der im anschauenden Besitz der Schönheit ist, faßt sie. Sondern derjenige, der ihre Anschauung verloren hat, dem sie sich in der Wahrnehmung wieder auflöst. Diese Darstellung von Anwesenheit und plötzlicher Abwesenheit einer Erscheinung des Schönen ist die signifikanteste, nachdem die Opposition zwischen Schillers geschichtsphilosophisch gemilderter Trauer um das verschwundene antike Schöne und Goethes Existentialisierung dieser Trauer die herkömmlichen kulturkritischen Rettungsangebote als Déjà-vu aussehen läßt. Besonders den philosophischen Versuch, den Zeitfaktor im Namen des Seinsfaktors zu relativieren.

Baudelaires »Augenblicks«-Varianten sind zweifellos der Nerv des ganzen Buches, von dem aus die Augenblicksmotive der vorangegangenen klassischen Periode und der folgenden modernen Periode beurteilbar werden. Das gilt vor allem für Nietzsches Theorie der Tragödie als eine Abschiedsklage. Inwiefern? Denn der Mythos, spezifischer der Dionysos-Mythos, wird ja zunächst nicht aus später Distanz elegisch verabschiedet, sondern umgekehrt unvermittelt zu restituieren versucht, dabei werden die Kategorien der *Plötzlichkeit* und des *Schreckens* verwendet,⁸ ähnlich wie im Falle von Baudelaires Künstler, der vor dem Schönen im Schrecken aufschreit. Aber der Charakteristik des dionysischen Augenblicks folgt die Darstellung eines zweiten dionysischen Augenblicks, der der *Plötzlichkeit* einen elegischen Reflex beifügt, der auf die Reflexionsfigur des je schon Gewesenen hinausläuft: Es ist die Rede von

7 Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, in: ders., *Œuvres complètes* (Pléjade), hg. v. Claude Pichois, Paris 1975, Bd. 1, S. 279 (Übers. K.H.B.).

8 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in: ders., *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. v. G. Colli u. M. Montinari, München 1980, Bd. 1, S. 28.

einem Abschiednehmen, das eben in dem Augenblick, da es sich in der Gegenwart mythischer Zeit weiß, wahrnimmt, daß dieser mythische Zustand wieder aufgehoben werden wird.⁹ Gegenwart des Mythos und Verschwinden des Mythos fallen zeitlich zusammen: »Aus der höchsten Freude tönt der Schrei des Entsetzens oder der sehrende Klagelaut.«¹⁰

Die Abschiedsfigur, so ins Zentrum des eher konträren dionysischen Moments gelegt, zeigt, inwiefern sie sich als Denkwang eine Struktur bildend so durchgesetzt hat, daß sie sogar den Widerspruch zum primären Diskurs der *Tragödien*-Schrift in Kauf nimmt. Das betrifft auch die Kulturtheorie der *Tragödien*-Schrift im Ganzen. Wenn diese die griechische Kultur als apollinische affirmiert, wird deren »Schein« um so mehr als ein sich verabschiedender verstanden. Nietzsches Darstellung des langsamen Todes der griechischen Tragödie im Zeichen des sokratischen Rationalismus ist bekanntlich eine Kulturdiagnose der Gegenwart: Das dionysische Vermögen ist zugunsten einer elegischen Rückschau (zum Beispiel durch die moderne Oper) verlorengegangen. Anders ausgedrückt: Der Vorwurf richtet sich abermals gegen eine Geschichtsphilosophie (Hegel), die glaubt, etwas Verlorenes qua Reflexion restituieren zu können, also eine Wiederholung des Schemas Goethe versus Schiller – unter einer historisch verschärften Bedingung. Das zeigt sich schließlich in Nietzsches nach-Hegelscher Verlusttheorie der modernen Kunst. Hegel hat bekannterweise die Kunst nicht für obsolet oder beendet erklärt, aber als einen vom wissenschaftlich-philosophischen Denken überholten Zustand des Geistes angesehen. Insofern war die Kunst als Geist gar nicht zu Ende gegangen, sondern in einen höheren Zustand überführt. Das historisch Frühere lebte im historisch Späteren sublimiert weiter. Mit einer solchen Rettung hatte Nietzsche nichts im Sinn. Das relative Ende der Kunst, das er ebenfalls kommen sieht, läßt sich nicht mit einer Geschichtsphilosophie des »Geistes« versöhnen. Nietzsches Pointe lautete vielmehr: Gerade im Status des Abschieds ohne Zukunft kommt die Kunst zu ihrer größten ästhetischen Wirkung. Wir empfinden Kunst um so emphatischer, je mehr wir sie unter der Bedingung ihres Verschwindens erfahren und weil wir sie un-

9 Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, a.a.O., S. 33.

10 Ebd.

ter der Bedingung unseres eigenen schwindenden Augenblicks erleben: »Die Vergangenheit strömt in hundert Wellen in uns fort; wir selber sind ja Nichts als das, was wir in jedem Augenblick von diesem Fortströmen empfinden.«¹¹ Wie Goethe gegen Schillers Teleologie das Existential des nicht zu rettenden Augenblicks des Subjekts setzt, so setzt Nietzsche gegen Hegels Teleologie das strukturell analoge Existential: Auch die Kunst steht unter dem Gesetz ihres augenblickhaften Überholtwerdens. Darin liegt aber ihre ästhetische Attraktivität.

Der Nietzsche-Teil schließt damit, nachdrücklich zu machen, wie die Subversion der teleologischen Geschichtsphilosophie (Schiller / Hegel) durch Goethes Antihistorismus und Baudelaires Erinnerungskritik in Nietzsches Spätphilosophie des »Grossen Mittags« und der »ewigen Wiederkehr des Gleichen« den bisher nicht überholten Ausdruck fand. Auch eine Reflexionsfigur des eben schon Gewesenen? Scheinbar widerspricht dem die Idee von »Ewigkeit«, die im Bild vom »großen Mittag« dargestellt ist. Aber nur scheinbar! Denn operiert wird dabei mit dem entscheidenden Begriff des »Augenblicks«.¹² Dieser hatte – wie am Goetheschen und Baudelaireschen »Augenblick« schon erkennbar wurde – ein ambivalentes Verhältnis zur Vorstellung von Ewigkeit. Es wäre der Begriff »Stimmung« hier am Platze, eine Stimmung, wie sie in den Gemälden Nicolas Poussins oder Claude Lorrains dargestellt ist, denen Nietzsche die Zeitlichkeit eines letzten Augenblicks abgewann. Die Vermutung, daß dieses ästhetische Paradigma der Spätphilosophie der »ewigen Wiederkehr« zugrunde liegt, ist weiterführend. Auf diese Weise kann Nietzsche – Baudelaires radikale Negativität vermeidend – von »Momenten höchster Bedeutsamkeit« sprechen, auch wenn diese immer in ihrer jähren Umschlägigkeit markiert werden.¹³

Der Abschied schließt mit der Darstellung von Walter Benjamins geschichtsphilosophischer Rettung der »verlorenen Zeit«, wie man es nennen könnte. Aus der Perspektive der Reflexionsfigur des je schon Gewesenen ist dies eine utopisch-illusionistische Aufwei-

11 Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, in: ders., *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. v. G. Colli u. M. Montinari, München 1980, Bd. 2, S. 477.

12 Vgl. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, a.a.O., S. 686.

13 So in dem Aphorismus *In der Nacht*. Vgl. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, S. 544.

chung des schwindenden Augenblicks, wie er von Baudelaire und Nietzsche so radikal gedacht worden war. Anlässlich Benjamins bereits durch Adorno kritisierte¹⁴ sozialhistorischer Lektüre einiger Gedichte der *Fleurs du mal* ist (im ersten Teil dieses Buches) gezeigt worden, inwiefern auch Benjamins berühmte Kategorie des »Chocks« als ein Augenblicksereignis die eigentliche Pointe von Baudelaires ästhetischem Schrecken verpaßt. Diese Kritik ist im letzten Teil dieses Buches nicht fortgesetzt worden. Warum nicht? Es ging nicht um eine Polemik gegen die utopisch-spekulative Metaphorik Benjaminschen Geschichtsdenkens, sondern darum, seine »Augenblicks«-Motive objektiv im Kontext der »Abschieds«-Thematik zu verstehen. Schließlich wäre der Autor dieses Buches, nicht zuletzt motiviert durch die *Plötzlichkeits*-Kategorie, ohne Walter Benjamins frühen Einfluß nicht auf den Begriff der Reflexionsfigur des je schon Gewesenen gekommen. Um so mehr nicht, als von Benjamin die Plötzlichkeit des Abschiedsblicks in dem oben zitierten Gedicht *A une passante* wie von keinem anderen ausgedrückt worden ist: »Die Entzückung des Großstädtlers ist eine Liebe nicht sowohl des ersten als auf den letzten Blick. Es ist ein Abschied auf ewig, der im Gedicht mit dem Augenblick der Berückung zusammenfällt.«¹⁵ Obwohl Benjamin den Baudelaire-schen negativen Modus der Erinnerung des Gewesenen zugunsten einer substantiellen Erinnerung aufhebt, er eine gegen Baudelaires und Nietzsches Negativität gerichtete Konstruktion transsubjektiver Gehalte erfährt, hat Benjamin erkannt, daß die Aufbewahrung vergangener Zeit bedroht ist. Aber Benjamin interessiert letztlich nicht der individuelle Reflex verlorener Zeit als subjektive Katastrophe, sondern ihn interessiert die Geschichte und unsere Möglichkeit, an ihr teilzunehmen.

Schließlich: Benjamins Verfahren, den Zeitfaktor, die Zuständigkeit von Erinnertem, in schiere Gegenständlichkeit zu überführen – beispielhaft in *Berliner Kindheit* –, bildet eine Opposition zur sentimentalischen Elegie. Entsubjektivierung ist auch dieses,

¹⁴ Vgl. Theodor W. Adornos Brief an Benjamin vom 6. Januar 1938 in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1990, Bd. I, 3, S. 1093–1101. Adornos Kritik gilt dem ersten Baudelaire-Essay Benjamins: *Das Paris des Seconde Empire bei Baudelaire*.

¹⁵ Walter Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire, in: *Gesammelte Schriften*, a.a.O., Bd. I, 2, S. 623.

aber nicht mehr im Zeichen geschichtsphilosophisch-utopischer Spekulation, sondern kraft der phänomenologischen Wahrnehmung von einfachen Dingen als Erscheinungen, die überraschen. Gewiß, es geht um die dingliche Gegenwart des zeitlich Vergangenen, nicht um dessen endgültiges Verschwinden. Es geht um erinnerte Kindheit und Rätsel der Stadt als wiedergewonnene Mythen. Wenn das Buch *Der Abschied* solche Evokationen von Präsenz nicht gegen die Reflexionsfigur des je schon Gewesenen ausgespielt hat, dann deshalb nicht, weil dieser Reflexionsfigur selbst noch immer die Präsenz einer ästhetischen Schönheit eignet, die sich, obwohl eine gedankliche Rede, von der philosophisch-diskursiven Sprache prinzipiell unterscheidet. Das letzte Wort hat deshalb wieder Baudelaires Melancholie und ihre ästhetische Verführung: ihr moderner Modus der Subjektivität, der die letztverbliebenen Idealismen unterhöhlt, aber im Sprechen Souveränität ausstrahlt. Die Worte »Abschied« und »Trauer« sind poetische Zentralworte der literarischen Tradition seit ihrem Beginn. Zu zeigen, daß sie gleichzeitig Begriffe einer Reflexion über Zeitlichkeit in der Zeit sind, ist das Thema dieses Buches.

Karl Heinz Bohrer

Vorwort

Der erste Entwurf des Buches lautete: *Der Abschied. Eine Reflektionsfigur des je schon Gewesenen* und entstand für das im September 1992 stattgefundene »Poetik und Hermeneutik«-Kolloquium zum geschichtstheoretisch-geistesgeschichtlichen Thema »Das Ende«. Schon damals war der Grundgedanke, aus der Auflösung der geschichtsphilosophisch begründeten Abschiedselegie des 18. Jahrhunderts deren härtere, weil subjektorientierte Substitution im 19. und 20. Jahrhundert als ein Strukturgesetz zu entwickeln. Was sich ursprünglich noch als Varianten des Abschieds in Form eines Leitmotivs im Werk der hier untersuchten Dichter und Philosophen ausnahm, stellte sich im Laufe der Analyse als Denkform heraus. Baudelaires Abschiedsdiskurs erwies sich als das Kriterium, vor dem sich jede andere Abschiedsrede hinsichtlich der Alternative von Versöhntsein und Unversöhntsein ermes sen ließ.

Dem entspricht die Gliederung des Buches. Teile daraus sind in Bielefelder Vorlesungen des Sommersemesters 1994 und des Wintersemesters 1994/1995 vorgetragen, für die endgültige Fassung aber verändert worden. Ohne die ständige Nähe zur französischen Metropole und die dort geführten Gespräche wären Erkenntnisse, die zu formulieren waren, nicht möglich gewesen.

Paris, im Oktober 1995

Karl Heinz Bohrer

Hinweis zu den Fußnoten

Die Texte Baudelaires, Goethes, Nietzsches und Benjamins werden nach folgenden Ausgaben zitiert: Charles Baudelaire, *Œuvres complètes* (Pléiade), texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris 1975, 2 Bände. Deutsche Übersetzung: Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke. Briefe* (in acht Bänden), hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost, München 1993. Johann Wolfgang Goethe, *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, München 1978 (alle *Torquato Tasso* betreffenden Zitate sind mit Versangaben im Text selbst angemerkt). Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1990, 3. Aufl.

Die Siglen nennen jeweils Name, Bandzahl und Seitenzahl. Die nicht Baudelaire betreffenden Übersetzungen aus dem Französischen stammen vom Verfasser.