

Agonistische Ästhetiken

**LUCAS KNIERZINGER, LEA LIESE,
NICOLAS VON PASSAVANT (HG.)**

SCHWABE VERLAG





Signaturen der Moderne

**Herausgegeben von Andrea Bartl, Christof Hamann
und Alexander Honold**

Bd. 5

**Lucas Knierzinger, Lea Liese,
Nicolas von Passavant (Hg.)**

Agonistische Ästhetiken

Schwabe Verlag

Diese Publikation wurde vom Schweizerischen National-fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.

Open Access: Wo nicht anders festgehalten, ist diese Publikation lizenziert unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung, keine kommerzielle Nutzung, keine Bearbeitung 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2024 bei den Autor*innen; Zusammenstellung © 2024 Lucas Knierzinger, Lea Liese, Nicolas von Passavant, veröffentlicht durch Schwabe Verlag Basel, Schwabe Verlagsgruppe AG, Basel, Schweiz. Jede kommerzielle Verwertung durch andere bedarf der vorherigen Einwilligung des Verlages.

Abbildung Umschlag: © Nicolas von Passavant

Gestaltungskonzept: icona basel gmbH, Basel

Cover: Kathrin Strohschnieder, stroh design, Oldenburg

Layout: icona basel gmbh, Basel

Satz: 3w+p, Rimpär

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Printed in Germany

ISBN Printausgabe 978-3-7965-4918-2

ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-4919-9

DOI 10.24894/978-3-7965-4919-9

Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche. Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

rights@schwabe.ch

www.schwabe.ch

Inhalt

<i>Lucas Knierzinger, Lea Liese und Nicolas von Passavant:</i> Agonistische Ästhetiken. Einleitung	7
<i>Arnd Beise:</i> Die antike griechische Tragödie als ein Paradigma agonistischer Ästhetik bis in die Moderne. Eine Skizze	19
<i>Lea Liese und Yashar Mohagheghi:</i> Republikanische Streitkultur und Ästhetik. Rousseaus (Radikal-)Demokratie im Kontext postfundamentalistischer Theorie	37
<i>Julia Soytek:</i> Literatur als Dissens. Überlegungen zu einer operativen Agonistik frühromantischer Literatur im Anschluss an Chantal Mouffe ...	59
<i>Friederike Schruhl:</i> Agonistische Konstellationen. Zum Streit zwischen Heine und Platen	81
<i>Lucas Knierzinger:</i> Agonale Materialkonstellationen. Bertolt Brechts Arbeitsweise der 1920er Jahre zwischen Ordnung und Rest	95
<i>Andreas Moser:</i> Agonale Anmerkungen. Die Verwertung von Karl Meyers <i>Urschweizer Befreiungstradition</i> (1927) in Max Frischs <i>Wilhelm Tell für die Schule</i> (1971)	115
<i>Damla Drouet:</i> Agonistische Strategie und die Frage von Occupy-Lyrik ...	137
<i>Dirk Rose:</i> Agonistische Ästhetik? Polemiktheoretische Kautelen (mit einer Schlussbetrachtung zu Volker Brauns Erzählung <i>Die hellen Haufen</i>)	157
<i>Torsten Erdbrügger:</i> Im Streit mit sich und der Welt. Monika Marons <i>Munin oder Chaos im Kopf</i> als diskursive Kampfarena	171
<i>Stéphane Boutin:</i> Dominanz und Wiederholung. Agonistik zwischen Hegemonie- und Serialitätstheorie	193
<i>Linda Waack:</i> Audiards agonistische Ästhetik (<i>Les Olympiades</i> 2021) ...	215
Autor*innen	227

Agonistische Ästhetiken. Einleitung

Lucas Knierzinger, Lea Liese und Nicolas von Passavant

«Welches Problem erschließt sich uns da, wenn wir nach dem Verhältniß des Wettkampfes zur Conception des Kunstwerkes fragen!»¹ So fragt Friedrich Nietzsche in dem kurzen, zu Lebzeiten nicht publizierten Text *Homer's Wettkampf*, entstanden 1872. Im Wettkampf, so die Überlegung Nietzsches, wandelt sich Zerstörerisches in Produktives. Der Wettstreit selbst – der Agon – wird zum Agens von Kultur.² Der vorliegende Band geht diesem von Nietzsche adressierten «Problem» von Kunst und Wettkampf nach und skizziert die Möglichkeiten, Konzepte und Praktiken «agonistischer Ästhetiken». Im Zentrum steht das Verhältnis von Kunst und Wettkampf und damit die Frage, was unter agonistischen Ästhetiken überhaupt zu verstehen ist.

Ein Blick in die Begriffsgeschichte des Agons zeigt, dass die Virulenz dieses Konzepts nicht erst Nietzsche erkannt hat: Rund dreißig Jahre zuvor hatte Johann Heinrich Krause das Buch *Die Gymnastik und Agonistik der Hellenen aus den Schrift- und Bildwerken des Alterthum* (1841) publiziert, in dem er das Phänomen der «gymnastische[n] Kunst der Hellenen»³ profiliert. Krause beschreibt die Agonistik als ein kulturelles Alleinstellungsmerkmal der griechischen Kultur, in welcher die Erziehung von Geist und Körper, die Verbindung von Individuum und Gemeinschaft über den «Hebel der Gymnastik» vorgenommen werde.⁴ Der Begriff des Agonalen geht auf das griechische *ἀγών* zurück, was zunächst eine Form der Versammlung, sodann auch das Konzept des Wettstreits oder -kampfes der Versammelten bezeichnet.⁵ Beides wird in den *agones* zusammengeführt, den institutionalisierten Wettkämpfen, deren bekanntestes Beispiel die sportlichen Wettkämpfe Olympias sind. Daneben umfasst der Agon ein weites Ensemble kultureller Phänomene, etwa den rechtlichen und politischen Streitfall,⁶ die rhetorische Tradition des Streitgesprächs,⁷ aber auch die musischen Agonen: den künstlerischen Wettstreit.⁸

1 Nietzsche 1999a, 791.

2 Vgl. ebd., 789.

3 Krause 1841, 8.

4 Vgl. ebd., 865.

5 Vgl. Regebogen/Meyer 1998, 18.

6 Vgl. Flaig 2013.

7 Vgl. Neumann 1992, 261–268.

8 Vgl. Weiler 1974, 35, 38 f.

Dieser künstlerische Wettstreit wird sich über die Antike hinaus in den Sängerkriegen des Mittelalters erhalten. Später vollzieht er sich im Buhlen um fürstliche Posten, Preise und Renten. Heute sind es unter anderem Kommissionen von Förderinstitutionen, Wettbewerbe vom Schaulesen am Wörthersee bis zu Poetry Slams, Long- und Shortlists von Buchpreisen oder die *Spiegel*-Bestsellerliste, in denen Literatur um Geltung und Geld ringt – und um die Deutungshoheit darüber, was unter Literatur überhaupt zu verstehen ist.

Die poetologische Dimension des Kämpferischen erschöpft sich aber nicht in der Positionierung von Texten im «literarischen Feld». Literatur kann darüber hinaus Bezug auf gesellschaftliche Aushandlungsbewegungen nehmen. Mit Blick auf diese politische Dimension hat das Konzept der Agonistik in Jacob Burckhardts Überlegungen zu einer *Griechischen Culturgeschichte* eine zentrale Erweiterung erfahren. Im Sinn einer Kulturphilosophie des «agonalen Zeitalters» geht Burckhardt von der These aus, dass die politische Repräsentation der in eine Vielzahl von Poleis zerteilten griechischen Gemeinschaft im Agon ihre Einheit zurückgewinne:

Zugleich Zustrom aus ganz Griechenland und den Colonien, Steldichein aller Dialekte und Interessen und Freundschaften; hier sah man wie groß und ausgebreitet die Nation war; es war neben den zahllosen einzelnen πόλεις [Poleis] die Darstellung des Ganzen, und zwar eine *freie*, unbefohlene, zusammengehalten in höchster Spannung durch die *Wettkämpfe*, welche nicht nur die von Individuen, sondern dem Gefühl nach die der betreffenden πόλεις sind.⁹

Der Wettkampf formt nicht nur Subjekte, die stets auf ein «künftiges Können»,¹⁰ eine Potenz hin ausgerichtet sind, sondern auch Formen der politischen Repräsentation und Vergemeinschaftung. Die ganzheitliche, kulturell eingebettete Agonistik der Griechen sieht Burckhardt im Prozess der Modernisierung als zur schlichten «Geschäftsconcurrrenz» verkommen.¹¹ Daran schließt wiederum Nietzsche an, um die Frage eines Nachlebens des Agons in der Moderne und dessen Einfluss auf den modernen Menschen zu erörtern.¹² Hiermit ist eine Perspektive markiert, in welcher das Nachleben des antiken Agons in modernen, kapitalistischen und demokratischen Gesellschaftsentwürfen in den Blick rückt, woran darauffolgende Weiterentwicklungen von Konzepten des Agonistischen anschließen.¹³

⁹ Burckhardt 2021, 107.

¹⁰ Vgl. ebd., 118.

¹¹ Vgl. ebd., 118.

¹² Zur Weiterführung dieses Gedankens bei Nietzsche vgl. Baratella 2019.

¹³ Georg Simmel fokussiert in seiner Konfliktsoziologie die gesellschaftliche Funktion des Streits und des Konkurrenzkampfes (vgl. Simmel 1992, 284–382), wohingegen Johann Huizinga das Moment des Agons in seiner kulturphilosophischen Analyse des Spiels und des *Homo*

Noch in neueren Theorien des ›Politischen‹ – bei Claude Lefort, Ernesto Laclau, Jean-Luc Nancy und Chantal Mouffe – figuriert der in demokratisch-zivilem Rahmen ausgetragene Agon als Grundlage der politischen und gesellschaftlichen Selbstverständigung.¹⁴ Für die Thematik agonistischer Ästhetiken hat sich uns hiervon besonders die Agonistik-Konzeption der belgischen Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe als fruchtbare Diskussionsgrundlage erwiesen: einerseits, weil ihre Theorie eine Vielzahl der genannten Aspekte umfasst und auch ästhetische Fragestellungen einbezieht; andererseits aber, weil ästhetische Aspekte in dieser Theorie eher cursorisch umrissen sind und, in der Literatur- und Kunstwissenschaft bislang erst selten aufgegriffen, der weiteren Diskussion und Erprobung harren.

Mouffe entwickelt ihr Konzept der Agonistik in Zusammenhängen der ›postfundamentalistischen‹ Theoriebildung; der kritischen Revision marxistischer Theoreme unter poststrukturalistischen Vorzeichen, die sich ab den späten 1970er Jahren in unterschiedlichen Formen um den Begriff des Politischen kristallisiert.¹⁵ Gemeinsam mit Ernesto Laclau, der bereits Ende der 1970er Jahre zu einer Neu- und Umdeutung traditioneller linker Theoriebestände angesetzt hatte,¹⁶ veröffentlicht Mouffe Mitte der 1980er Jahre das Buch *Hegemony and Socialist Strategy* (1985). Die emanzipatorische Bewegung geht ihrem Konzept nach nicht mehr von Prinzipien des Klassenkampfes sozioökonomischer Gruppen aus, sondern von deren maßgeblich kultureller Formation im Zeichen eines offenen, nie abzuschließenden Ringens um gesellschaftliche Deutungshoheit. Die Positio-

ludens aufgreift und – im Rückbezug auf Jacob Burckhardt – als fundamentalen «Kulturfaktor» beschreibt. Vgl. Huizinga 1956, 37–37, 53–54, 75–79.

¹⁴ Wie es Oliver Marchart in seiner Studie zur *Politischen Differenz* (2010) rekonstruiert, entwickeln sich die Diskussionen um das ›Politische‹ um das von Jean-Luc Nancy und Philippe Lacoue-Labarthe 1980 in Paris gegründete Centre de Recherches Philosophiques sur la politique. Während Nancy und Lacoue-Labarthe das ›Politische‹ in der Perspektive einer die Gesellschaft umfassenden solidarischen Harmonie konturieren, entwickeln Denkerinnen und Denker wie Claude Lefort, Ernesto Laclau und Chantal Mouffe Konzeptionen des Begriffs, die stärker auf ein konflikthafte Moment fokussieren.

¹⁵ Die Theorien gehen von einer Unterscheidung der *Politik* (*la politique, politics*) und des *Politischen* (*le politique, the political*) aus: Ersteres fasst die konkreten institutionalisierten Abläufe, in denen Politik ›gemacht‹ wird, Letzteres die dieses politische Feld strukturierenden Dynamiken der Aushandlung in einer Demokratie: den die gesamte Gesellschaft umfassenden Diskurs über die eigene Verfasstheit. Vgl. hierzu neben der genannten Studie Marchart 2010, Bedorf/Röttgers 2010 und Flügel-Martinsen/Martinsen/Saar 2021.

¹⁶ Vgl. Laclau 1977. Zum Überblick über die Genese der postmarxistischen Philosophie vgl. Sim 2000.

nen der politischen Akteure werden entessenzialisiert, der geschichtliche Prozess aus einer teleologischen Perspektive gelöst.¹⁷

Seit der Jahrtausendwende schließt Mouffe an diese Überlegungen mit einer Reihe von Publikationen an: *The Democratic Paradox* (2000) widmet sich der Frage des Spezifikums liberaldemokratischer Ordnungen. Anders als es die gängige Bezeichnung der ‹liberal-demokratischen Gesellschaft› vermuten lässt, versteht sie dabei den politischen Liberalismus, als dessen Leitprinzipien sie Rechtsstaatlichkeit, Gewaltenteilung und Verteidigung der individuellen Freiheit benennt, und die demokratische Tradition, als deren zentrale Ideen sie Gleichheit und Volkssouveränität definiert, als unvereinbare Größen.¹⁸ Das Verhältnis zwischen liberalen und demokratischen Logiken ist somit im politischen Diskurs immer wieder aufs Neue auszuhandeln, und in eben diesem fortlaufenden Diskurs von Gemeinschaften über sich selbst und ihre Institutionen sieht Mouffe das definitorische Element liberaler Demokratien.¹⁹

Die demokratische Aushandlung folgt dabei einer Logik des Konflikts. Im Zentrum steht damit eine politische Agonistik. In *On the Political* (2005) folgt Mouffe einem Gedanken Carl Schmitts aus den 1920er Jahren, dessen Theorie sie jedoch gegen den Strich liest: Schmitt, der mit seiner Theorie später zum (Un-)Rechtsverständnis des NS-Staats beigetragen hat, sah in der Demokratie gerade keine zukunftsweisende politische Form. Den für das Politische konstitutiven Konflikt verortet er zwischen einzelnen politischen Gemeinschaften, die durch eine demokratische Verfassung je in sich gespalten würden.²⁰ Gerade dieses Prinzip der inneren Uneinigkeit von Gesellschaften wertet Mouffe gegen Schmitt auf: Anders als dieser, bei dem das Ziel des politischen Konflikts in der Vernichtung des Gegners bestehe, versteht sie die demokratische Auseinandersetzung als Wettstreit: Die emotional, mitunter auch polemisch geführte Ausein-

17 Die Rolle der Dekonstruktion für die neuere Demokratietheorie beleuchtet Chantal Mouffe in der Einleitung zu dem von ihr herausgegebenen Sammelband *Deconstruction and Pragmatism*, der mit Beiträgen u. a. auch Jacques Derridas, Ernesto Laclaus und Richard Rortys viel Prominenz versammelt. Vgl. Mouffe 1996.

18 Unvereinbar seien hier vor allem die Neigung des liberalen Diskurses zum abstrakten Universalismus sowie sein Negieren der Untilgbarkeit des Antagonismus im Pluralismus einerseits und die demokratische Logik der Konstruktion eines Volkes sowie die Verteidigung egalitärer Praktiken andererseits. Vgl. Mouffe 2018, 24 f.

19 Dass Mouffe die gesellschaftliche Aushandlung der Ausgestaltung politischer Institutionen nicht detailliert beschreibt, hat die Forschung als Unschärfe ihrer Theorie bemängelt (vgl. einschlägig das Kompendium von Münkler/Straßenberger 2016, bes. 51 f., sowie Wallaschek 2017). Dass (gerade) die Offenheit ihres Konzepts dessen Konkretion in situativen Analysen erlaubt, zeigen die Beiträge des von Andreas Hetzel (2017) herausgegebenen Bands zum *Staatsverständnis von Chantal Mouffe und Ernesto Laclau*.

20 Diese Auseinandersetzung ist auch Gegenstand von Mouffes Artikel in dem von ihr herausgegebenen Sammelband über die politische Philosophie Carl Schmitts. Vgl. Mouffe 1999.

andersetzung geht hier einem gleichzeitigen Bemühen um die Stabilisierung liberaler Institutionen einher. Der Gegner wird nicht als Feind verstanden, sondern als Kontrahent, der auch nach einer Niederlage handlungsfähig bleibt, so dass die politische Auseinandersetzung nicht abbricht.

Mit den Büchern *Agonistics* (2013) und *For a Left Populism* (2018) vertieft Mouffe Implikationen ihres Konzepts von Agonistik mit Blick auf gegenwärtige politische Konstellationen. Der dabei weiter ausgeführten Verknüpfung von politischer Theorie und antihegemonialer Praxis folgt auch die in *Agonistics* dargelegte Kunstauffassung. Wie Mouffe in ihrer Demokratietheorie gerade nicht davon ausgeht, dass diesen neoliberalen Entwicklungen durch einen revolutionären Gestus in Richtung eines ›Völlig-Anderen‹ entgegenzuwirken sei, sondern den etablierten Institutionen eine wichtige Rolle zur Strukturierung des agonistischen Diskurses zukomme, kritisiert sie in Bezug auf Kunst die Vorstellung, «je grenzüberschreitender Praktiken seien, desto radikaler seien sie».²¹

Als ›radikal‹ im Sinn einer Vertiefung der Diskursdynamik versteht sie gerade nicht moralisch aufgeladenen ›Künstleraktivismus‹, der mit dem Impetus auftritt, «traditionelle Formen von Kunst könnten nicht kritisch sein».²² Vielmehr habe Kunst immer schon auch «neue Praktiken und Subjektivitäten» entwickelt und somit dazu beigetragen, «die bestehende Machtkonfiguration zu unterminieren».²³ Mouffe unterscheidet daher auch nicht zwischen politischer und unpolitischer Kunst, sondern fragt nach Formen *kritischer* Kunst.²⁴ Sie verabschiedet Konzepte der ästhetischen Gegenöffentlichkeit als leeres Phantasma; maßgebliche Bezugsgröße von Kunst stellt bei ihr der öffentliche Raum dar.²⁵ In

21 Vgl. Mouffe 2013, 157.

22 Vgl. ebd., 151 sowie 140–142. Nach Mouffe ist agonistische Kunst gerade nicht als ein moralisches Korrektiv der politischen Sphäre zu verstehen. Sie folgt hierin Jacques Rancière, der in *Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* schreibt: «Kunst ist weder politisch aufgrund der Botschaften, die sie überbringt, noch aufgrund der Art und Weise, wie sie soziale Strukturen, politische Konflikte oder soziale, ethnische oder sexuelle Identitäten darstellt.» Rancière 2008, 77.

23 Vgl. Mouffe 2013, 140 f.

24 Mouffe unterscheidet vier Arten kritischer Kunst: erstens solche, die unmittelbar politische Realität aufnimmt und interventionistischen Gestus hat (als Beispiel nennt Mouffe die Arbeiten der US-amerikanischen Konzeptkünstlerin Barbara Kruger); zweitens solche, die marginalisierten Positionen eine Stimme zu verleihen versucht, also einen antidiskriminatorischen Auftrag verfolgt (hierunter zählen für Mouffe Feminist Art und Queer Art); drittens solche, die kritisch ihre eigenen Produktionsbedingungen und Marktformigkeit hinterfragt (wie z. B. die Arbeiten des Schweizer Fotografen und Bildhauers Christian Philipp Müller); und viertens solche, die utopistisch-experimentell alternative Lebensarten visualisiert (als Beispiel nennt Mouffe u. a. die Arbeiten des englischen Bildhauers Antony Gormley). Vgl. Mouffe 2008, 5.

25 Vgl. Mouffe 2013, 151–157. So betont Mouffe auch im Gegensatz zu Jürgen Habermas die Bedeutung von *public space* anstelle einer *public sphere*. Der öffentliche Raum sei für das

gleichem Sinn betont sie die Bedeutung von herkömmlichen Institutionen, die eine Funktion (selbst-)kritischer politischer Intervention einnehmen könnten.²⁶ Auch und gerade dort könne Kunst ihr Eingebundensein in hegemoniale Konstellationen sowie in kapitalistische Produktionslogiken kritisch reflektieren.

Mouffes Thematisierung des Verhältnisses von Ästhetik und Agonistik bleibt insgesamt kursorisch und auf bildende und performative Künste konzentriert. Zur jüngeren literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschung, die sich der politischen Dynamik von Kunst und Literatur verstärkt zugewendet hat,²⁷ möchte der vorliegende Band daher mit der weiteren Auslotung einer an Mouffe orientierten Auseinandersetzung mit ‹agonistischen Ästhetiken› beitragen. In Form situativer Fallstudien erörtern die Aufsätze, in welchen Formen Künste ein agonistisches Potenzial des Ästhetischen konfigurieren. In unterschiedlichen historischen, disziplinären und medialen Zusammenhängen gehen sie der Frage nach, inwieweit sich künstlerische Poetiken und Praktiken im Zusammenhang eines agonistischen Verständnisses des Politischen erhellen lassen und inwiefern sie zu dieser Aushandlungsbewegung beitragen können. Und sie beobachten, anhand welcher Verfahren Kunstwerke die Logik solcher Aushandlung und ihre Rolle darin zu reflektieren vermögen.

Im Sinn einer behelfsmäßigen Schematisierung lassen sich über die verschiedenen Beiträge hinweg vier Ebenen des Künstlerischen unterscheiden, auf denen agonistische Verfahren eine Rolle spielen und zum Gegenstand poetologischer Reflexionen werden können.

Eine erste Ebene betrifft *gesellschaftliche* Kategorien: Autorinnen und Autoren, auch Schulen und Bewegungen, fechten auf dem ‹literarischen Feld› um Sichtbarkeit, um symbolisches Kapital, um ästhetische Hegemonie, um Fragen der Kanonbildung und der Gattungstradition.²⁸ So kommt nach Moritz Baßler und Heinz Drügh Stilfragen eine auch politische Distinktionsfunktion zu, insofern Geschmack als ‹Basisoperation des Ästhetischen› nicht nur Individuell-Sinnliches betrifft, sondern immer auf eine Gemeinschaft bezogen ist, die sich für oder gegen ein bestimmtes Werk oder Produkt entscheidet.²⁹ Dabei bildeten

agonistische Modell ein ‹battleground where different hegemonic projects are confronted, without any possibility of final reconciliation› – und keine deliberative Plattform im Sinne eines ‹Ideenmarktes›, wo sich die vernünftigsten Positionen durchsetzen. Vgl. Mouffe 2008, 3.

26 Vgl. Mouffe 2013, 144 f.

27 Vgl. hierzu z. B. Lubkoll/Illi/Hampel 2018; Wihstutz 2018; Neuhaus/Nover 2019; Höhl 2020; Baßler/Drügh 2021; Hampel 2021; Kaelin/Telser/Hoppe 2021.

28 Vgl. Bourdieu 1999.

29 Vgl. Baßler/Drügh 2021, 46.

sich rezeptionsseitig «Stilgemeinschaften», die einander konkurrenzieren können.³⁰

Eine zweite Ebene ist die des *Diegetischen*: Wie gestaltet sich ein Streit auf der ästhetischen Handlungsebene? Wie werden «soziale Energien»³¹ im Konflikt einzelner Figuren oder Kollektive kanalisiert? Trägt die Auseinandersetzung inhaltlich – im Sinn der Mouffe'schen Unterscheidung – feindselig-antagonistische oder wettstreithaft-agonistische Züge? Wird sie mit Vorbildfunktion modelliert, als abschreckendes Exempel oder als offene Frage? Und wie werden die Streitenden gezeichnet: als «flache» Figuren mit monolithischer Haltung oder als bereits in sich selbst widersprüchlich und gespalten?

Auf einer dritten Ebene kann das Prinzip des Agonalen im Rahmen der *Erzählverfahren* verortet werden: Nimmt ein Text, als Rollenprosa, eine «einstimmige» Haltung ein, die Widerspruch herausfordert? Oder exemplifizieren plurale Perspektiven die Modellierung eines Konflikts? Anschluss bietet hier etwa Michail Bachtins Dialogizitätskonzept, das beide Formen kennt: Ein Roman kann Vielstimmigkeit abbilden, solche aber auch durch eine polemisch-monologische Anlage provozieren.³²

Und viertens lassen sich agonistische Dynamiken in Bezug auf das *Sprachliche* an sich thematisieren: Inwieweit wird Agonistik, die wiederum Nietzsche als Konfliktgeschehen eines «bewegliche[n] Heer[s] von Metaphern»³³ beschrieben hat, mit Blick auf spezifisch literarische Fragen des Mediums Sprache virulent? Welche Rolle spielen dabei mediale Konkurrenzverhältnisse?³⁴ Entzünden sich Streitfragen in und an der Literatur bereits an der Verwendung bestimmter Be-

30 Als Stilgemeinschaft bezeichnen Baßler/Drügh eine «Gruppe potenziell Gleichgesinnter», deren Mitglieder sich aufgrund von identitätsstiftenden Geschmacksfragen zusammenschließen. Entscheidungen (der In- oder Exklusion) werden aufgrund von ästhetischen Stilfragen und nicht aufgrund von ethisch-moralischen Gründen getroffen. Vgl. ebd., 61–63 (hier am Beispiel von Leif Randts Roman *Allegro Pastell*, 2020), 151. Vgl. zu Stilgemeinschaften außerdem Baßler/Drügh 2019. Baßler benennt aus konsumästhetischer Perspektive auch den produktionsseitigen Aspekt von Stilgemeinschaften, wenn Hersteller auf ein spezifisches Stilbedürfnis reagieren und Produkte seriell produzieren, diese dabei aber variieren und neu kombinieren, um immer wieder neue Auswahl- und also Distinktionsoptionen zu schaffen. So entstehe «über die Rückkopplung des Marktes zwischen Produktionsseite und rezeptionsseitiger Stilgemeinschaft eine Co-Evolution». Vgl. Baßler 2022, 327 f.

31 Vgl. Greenblatt 1990.

32 Bachtin geht mit Blick auf Dostojewskijs Aufzeichnungen aus dem Kellerloch von einer Poetik der Erzeugung von Dialogizität durch eine monologische, aber polemische Sprechhaltung aus: Das «innerlich-polemische Wort», so Bachtin, «krümmt sich förmlich in Anwesenheit oder im Vorgefühl eines fremden Wortes, einer Antwort oder eines Einwandes». Vgl. Bachtin 1971, 219.

33 Nietzsche 1999b, 880.

34 Zum Thema der «Medienkonkurrenz» vgl. Degner/Wolf 2014.

griffe und ihrer Deutung? Und in welcher Form gehen ideologische Sprachprägungen in Literatur (auch bildliche Motivsprache in visuelle Medien) ein?³⁵

Bereits eine solche rudimentäre Unterscheidung lässt Beobachtungen zu, wie in ästhetischen Werken verschiedene Ebenen des Agonalen interferieren: So zeigen die Beiträge des Bands, wie sich die Konflikt dynamiken der unterschiedlichen Ebenen decken, aber auch konterkarieren und wechselseitig kommentieren können. Die Beiträge gehen diesen unterschiedlichen Ebene nach und erschließen Interferenzen zwischen ästhetischen und politischen Auffassungen des Agonalen. Damit rücken sie die künstlerischen Potenziale in den Blick, mit denen Agonistik gestaltet und reflektiert wird.

Zum Auftakt des Bands skizziert Arnd Beise vor dem Hintergrund einer Gleichursprünglichkeit von Tragödie und Demokratie den gemeinsamen Ort von Volksversammlung und Theater als Institutionen eines agonalen politischen Denkens. Die griechische Tragödie erscheint als Laboratorium von antagonistischen Kräften und vielfältigen Handlungsmöglichkeiten und damit als Paradigma politischer Reflexion im Drama.

Eine dezidiert theaterkritische – und somit auch gegenaufklärerische – Position nimmt bekanntlich Rousseau ein, dem sich der Beitrag von Lea Liese und Yashar Mohagheghi zuwendet. Für den vermeintlichen Vordenker radikaldemokratischer Theorien ist zwar der republikanische *agon* fester Bestandteil legislativer Gemeinschaftsbildung, doch idealisiert er in seiner ästhetischen Vision das Fest als ‚Volksschauspiel‘, in dem die Gemeinschaft als sich selbst identisch in Erscheinung tritt – was Rousseaus Stellung in postfundamentalistischen Diskursen aus politischer *und* ästhetischer Sicht ambivalent werden lässt.

Aus einer kommunikations- und geselligkeitstheoretischen Perspektive nimmt im Folgenden Julia Soytek agonistische Ästhetiken der deutschsprachigen Frühromantik in den Blick. Vor der Kontrastfolie einer noch im Geiste der Aufklärung entstandenen konsensuell-rationalistischen und liberalen Modellierung von Geselligkeit zeigt der Beitrag am Beispiel von Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck auf, wie hier sowohl neue ästhetische Spielformen als auch neue Konzeptualisierungen von Sozialität ins Werk gesetzt werden.

Friederike Schruhl knüpft in ihrem Beitrag an diesen Aspekt der Selbstpositionierung agonistischer Ästhetiken im gesellschaftlichen Diskurs des 19. Jahrhunderts an. So wird der in unterschiedlichen Publikationstypen und mithilfe verschiedener Darstellungsweisen ausgetragene Streit zwischen Heinrich Heine und August Graf von Platen als eine agonistische, weil verstetigte Verhandlung über Poetik im Kontext sozialer und politischer Verhältnisse begriffen.

In seinem Beitrag zu «agonalen Materialkonstellationen» widmet sich Lucas Knierzinger Bertolt Brechts Konzeption des Agonistischen. Ausgehend von

35 Jean-François Lyotard umreißt in *Le Différend* (1982), ausgehend von Wittgensteins Begriff des Sprachspiels, Streiddynamiken als diskursives Phänomen. Vgl. Lyotard 1989, 10.

verschiedenen Topoi des Wettstreits in der Zwischenkriegszeit wird aufgezeigt, wie Ideen des urbanen und sportlichen Konkurrenzierens bei Brecht in den frühen Stücken intensiv verhandelt und ästhetisch fruchtbar gemacht werden. Mit dem *Fatzer*-Fragment lässt sich diese Form theatraler Agonistik auf der Ebene der Materialien selbst verorten, indem widerstreitende Momente in die offene Faktur des Stückes eingehen und sein Nachleben prägen.

Agonalität als Teil eines bis hin zu den Schreibprozessen nachverfolgbaren Phänomens steht im Fokus von Andreas Mosers Beitrag. Ausgehend von Max Frischs Theaterstück *Wilhelm Tell für die Schule* wird die Verarbeitung und Prozessierung von Quellenmaterialien ins Zentrum gerückt, die Frisch durch einen ausgiebigen Anmerkungsapparat zum Stücktext ostentativ zur Schau stellt. Dabei erweisen sich gerade die Fußnoten als agonaler Schauplatz, in welchem sich Frisch mit den politischen Konzeptionen des Historikers Karl Meyer auseinandersetzt und über verschiedene Zitationsverfahren provokativ verarbeitet.

Drei weitere Beiträge widmen sich der Gegenwartsliteratur. Der Beitrag Damla Drouets greift Mouffes Frage auf, inwieweit Kunst in postfordistischen Zeiten überhaupt noch eine gegenhegemoniale Funktion einnehmen könne. Dieses Paradoxon wird veranschaulicht, indem zeitgenössische politische Lyrik auf ihr gegenhegemoniales Potenzial als eskapistisches Moment hinterfragt und das Verhältnis von ästhetischen und politischen Ausdrucksformen am Beispiel von Protestbewegungen Mitte der 1960er Jahre (in Deutschland und den USA) bis heute (in der Türkei und den USA) reflektiert werden.

Ausgehend von den theoretischen Widersprüchen zwischen Agonistik und Polemik, werden im Aufsatz von Dirk Rose die Aporien agonistischer Konfrontation untersucht. Im Zentrum steht der Widerspruch zwischen einer agonalen Dynamisierung des Demokratischen und der Institutionalisierung von Konflikten durch konsensuelle Allianzbildungen und Gewaltvermeidung. Jene Aporien scheinen einzig in der Unentschiedenheit des Fiktionalen auflösbar, wie am Beispiel von Volker Brauns Erzählung *Die hellen Haufen* aufgezeigt wird.

Schließlich konfrontiert der Beitrag Torsten Erdbrüggers über Monika Marons Roman *Munin oder Chaos im Kopf* das auf den ersten Blick monologische Erzählverhalten mit der Unzuverlässigkeit der zunehmend in den Wahnsinn abdriftenden Protagonistin, deren Einlassungen als diskursiver Knotenpunkt gesellschaftlicher Debatten fungieren. Der politische Streit ereignet sich hier sowohl im Dissens der Gemeinschaft als auch im gespaltenen Subjekt und wird somit vielstimmig.

Abschließend widmen sich zwei Beiträge dem agonistischen Potenzial im Film. Wie Stéphane Boutin mit Blick auf Fernsehserien zeigt, kann agonistische Ästhetik als Formprinzip seriellen Erzählens verstanden werden. Hierbei beschreibt er zum einen Verfahren der dem Paradigma des Sports affinen Zählung, um davon, zum anderen, Prinzipien der fortlaufenden Eskalation zu unterscheiden.

Und Linda Waack unterzieht Jacques Audiards Film *Les Olympiades* einer auf Fragen agonistischer Ästhetik bezogenen Lektüre: Der Regisseur zuvor oft recht gewaltgeprägter Filme zeige seine Figuren hier, auf den ersten Blick überraschend, als ungewohnt friedfertige Exponenten des pluralen Pariser Mittelstands. Auf den zweiten Blick aber zeige sich, wie implikationsreich und durchaus kampfeslustig der Film diese Portraits gegen eine neoliberale Gentrifizierung von Stadt und Gesellschaft profiliere.

Dieser Band ging aus Ideen und Diskussionen der Tagung «Agonistische Ästhetiken» vom April 2021 hervor. Das Projekt wurde vom Schweizerischen Nationalfonds unterstützt (SNF). Allen Unterstützenden und Mitwirkenden sei hiermit herzlich gedankt.

Literaturverzeichnis

- Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs [1963], aus dem Russischen übersetzt von Adelheid Schramm, München 1971.
- Baratella, Nils: Selbsterzeugung im Wettkampf – Das Ideal des Agon als Kritik der Konkurrenz, in: Nietzscheforschung 26 (1), 2019, 311–322.
- Baßler, Moritz: Stilgemeinschaften, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, Sonderheft zum Band 140, 2021, 325–336.
- Baßler, Moritz/Drügh, Heinz: Einleitung: Konsumästhetik, in: dies. (Hgg.): Konsumästhetik. Umgang mit käuflichen Dingen, Bielefeld 2019, 7–26.
- : Gegenwärtsästhetik, Konstanz 2021.
- Bedorf, Thomas/Röttgers, Kurt (Hgg.): Das Politische und die Politik, Berlin 2010.
- Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes [1992], übersetzt aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt a. M. 1999.
- Burckhardt, Jacob: Werke, Bd. 22: Griechische Culturgeschichte, Bd. 4: Der hellenische Mensch in seiner zeitlichen Entwicklung, aus dem Nachlass hgg. von Leonhard Burckhardt, Alfred Schmid und Barbara von Reibnitz, München/Basel 2021.
- Degner Uta/Wolf, Norbert Christian (Hgg.): Der neue Wettstreit der Künste: Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität, Bielefeld 2014.
- Flaig, Edgar: Die Mehrheitsentscheidung. Entstehung und kulturelle Dynamik, Paderborn 2013.
- Flügel-Martinsen, Oliver/Martinsen, Franziska/Saar, Martin (Hgg.): Das Politische (in) der Politischen Theorie, Baden-Baden 2021.
- Greenblatt, Stephen: Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance [1988], aus dem Englischen übersetzt von Robin Cackett, Berlin 1990.
- Hampel, Anna: Literarische Reflexionsräume des Politischen. Neuausrichtungen in Erzähltex-ten der Gegenwart, Berlin/Boston 2021.
- Hetzl, Andreas (Hg.): Radikale Demokratie. Zum Staatsverständnis von Chantal Mouffe und Ernesto Laclau, Baden-Baden 2017.
- Höhl, Maximilian: Der Agon im Text: Literarische Agonistik und performative Siegesakte in der griechischen Dichtung, in: Antike und Abendland 65 (1), 2020, 1–20.

- Huizinga, Johann: *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* [1938], aus dem Niederländischen übersetzt von Hans Nachod, Hamburg 1956.
- Kaelin, Lukas/Telser, Andreas/Hoppe, Ilaria (Hgg.): *Bubbles & Bodies – Neue Öffentlichkeiten zwischen sozialen Medien und Straßenprotesten: Interdisziplinäre Erkundungen*, Bielefeld 2021.
- Krause, Johann Heinrich: *Die Gymnastik und Agonistik der Hellenen aus den Schrift- und Bildwerken des Alterthums, wissenschaftlich dargestellt und durch Abbildungen veranschaulicht*, Leipzig 1841.
- Laclau, Ernesto: *Politik und Ideologie im Marxismus. Kapitalismus, Faschismus, Populismus* [1977], aus dem Englischen übersetzt von Eckhard Volker und Gudrun Schmahel, Berlin 1981.
- Laclau Ernesto/Mouffe Chantal: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus* [1985], aus dem Englischen übersetzt von Michael Hintz und Gerd Vorwallner, Wien 1991.
- Lubkoll, Christine/Illi, Manuel/Hampel, Anna (Hgg.): *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*, Stuttgart 2018.
- Liotard, Jean-François: *Der Widerstreit* [1983], aus dem Französischen übersetzt von Joseph Vogl, 2. korr. Aufl., München 1989.
- Marchart, Oliver: *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*, Berlin 2010.
- Mouffe, Chantal: *Dekonstruktion, Pragmatismus und die Politik der Demokratie*, in: dies. (Hg.): *Dekonstruktion und Pragmatismus. Demokratie, Wahrheit und Vernunft* [1996], aus dem Englischen übersetzt von Andreas Hofbauer und Andreas L. Hofbauer, Wien 1999, 11–35.
- : *Carl Schmitt and the Paradox of Liberal Democracy*, in: dies. (Hg.): *The Challenge of Carl Schmitt*, London 1999, 38–53.
- : *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion* [2005], aus dem Englischen übersetzt von Niels Neumeier, Frankfurt a. M. 2007.
- : *Art and Democracy. Arts as an Agonistic Intervention in Public Space*, in: *Art as a Public Issue: How Art and Its Institutions Reinvent the Public Dimension*, Rotterdam/Amsterdam 2008, 1–7.
- : *Das demokratische Paradox* [2000], aus dem Englischen übersetzt und eingeleitet von Oliver Marchart, Wien 2010.
- : *Agonistik. Die Welt politisch denken* [2013], aus dem Englischen übersetzt von Richard Barth, Berlin 2016.
- : *Für einen linken Populismus*, aus dem Englischen übersetzt von Richard Barth, Berlin 2018.
- Münkler, Herfried/Straßenberger, Grit: *Die Politik und das Politische*, in: dies. (Hgg.): *Politische Theorie und Ideengeschichte. Eine Einführung*, München 2016, 26–55.
- Neuhaus, Stefan/Nover, Immanuel (Hgg.): *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*, Berlin 2019.
- Neumann, Uwe: *Agonistik*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1992, 261–284.
- Nietzsche, Friedrich: *Homer's Wettkampf*, in: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 1: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1999a, 783–792.
- : *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, in: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 1: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften*

- 1870–1873, hgg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1999b, 873–890.
- Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, hg. und aus dem Französischen übersetzt von Maria Muhle, Berlin 2008.
- Regebogen, Arnim/Meyer, Uwe (Hgg.): Wörterbuch der philosophischen Begriffe, begründet von Friedrich Kirchner und Carl Michaëlis, Hamburg 1998.
- Sim, Stuart: Post-Marxism. An Intellectual History, London 2000.
- Simmel, Georg: Werke, Bd. 11: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, hg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M. 1992.
- Wallaschek, Stefan: Chantal Mouffe und die Institutionenfrage, in: Zeitschrift für Politische Theorie 1, 2017, 3–21.
- Weiler, Ingomar: Der Agon im Mythos. Zur Einstellung der Griechen zum Wettkampf, Darmstadt 1974.
- Wihstutz, Benjamin: Kritik des Parterres. Zur Agonistik des Geschmacks um 1800, in: Ebert, Olivia/Holling, Eva/Müller-Schöll, Nikolaus u. a. (Hgg.): Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung, Bielefeld 2018, 409–418.

Die antike griechische Tragödie als ein Paradigma agonistischer Ästhetik bis in die Moderne. Eine Skizze

Arnd Beise

1. Theater in der antiken Polis

Im Athen des 5. Jahrhunderts v. u. Z. waren die Demokratie und die Tragödie untrennbar miteinander verknüpft. Beides hatten die Athener, wenn auch nicht erfunden, so doch zu einem gemeinsamen Höhepunkt gebracht. «Hier entstand die Tragödie als Kunstform, in der damals aktuelle politische, soziale und mentale Probleme auf prinzipielle Art verhandelt wurden.»¹ In der athenischen Polis erstarkte nach dem Sturz der Tyrannis 510 v. u. Z. eine neue Mittelschichtsgesellschaft, die sich in einer zuerst isonomen und ab 461 v. u. Z. demokratischen Ordnung durch aktives politisches Engagement aller stimmberechtigten Bürger auszeichnete. Dieses Engagement begründete die «Bürger-Identität» der Beteiligten, historisch bis dato beispiellos, das heißt: ohne «Deckung in einem Weltbild, vom Mythos ganz zu schweigen». Isonomie und etwas später die Demokratie kamen

relativ ungeschützt daher. Und das ihr zugehörige Denken wurde nicht in Universitäten oder in rationalisierten Bürger-Betrieben entwickelt, nicht auf Schulen gelehrt, sondern es mußte in vielerlei Diskussionen entstehen, auf dem Markt, den öffentlichen Plätzen und in den Häusern der Bürger. Ein so rationales Denken entstand für breite Schichten in jener Zeit erstmals im Politischen.²

Eine der wichtigsten Institutionen für die Schulung des politischen Denkens war das Theater. Es wurde ursprünglich auf dem Marktplatz (*agorá*) gespielt, dem Versammlungsort des Staatsvolks, später im Dionysos-Theater am Südhang der Akropolis, wohin im 4. Jahrhundert v. u. Z. auch die Volksversammlung (*ekklesia*) aus der ebenfalls theaterförmig angelegten Pnyx, wo die Bürger sich zwischen 508 und 330 v. u. Z. versammelten, übersiedelte.³

Im gemeinsamen Ort von Volksversammlung und Theater spiegelt sich die Komplementarität beider Institutionen. In dem rasanten Umbruch der gesellschaftlichen Verhältnisse im 5. Jahrhundert v. u. Z. wurden zahllose überlieferte

1 Beise 2013, 6.

2 Meier 1988, 29.

3 Seeck 2000, 73 f.

Gewissheiten in Frage gestellt. Es gab keine Routinen für die neue Welt, die sich das innerhalb weniger Jahre zur Großmacht mutierte Athen erbaute. Dabei mussten sich

immer wieder Fragen moralischer oder auch religiöser Natur auftun, etwa die Frage, wie zwischen dem, was moralisch erlaubt oder gar geboten war, und dem, was der Stadt (oder Teilen der Bürgerschaft) zu nützen schien, zu entscheiden war? Und mußte nicht die Geschwindigkeit der Veränderungen dazu führen, daß in den Generationen sehr verschieden gedacht wurde, daß sich Spannungen zwischen Herkommen und Gegenwart auftaten? Die verschiedenen Gesichtspunkte sind doch wohl teilweise hart aufeinander gestoßen. Es mußte fühlbar sein, wieweit die Praxis des Handelns von den anerzogenen Regeln und Auffassungen abweichen konnte. [...] So mußten sich wohl immer wieder mannigfache moralische Hemmungen auftun. Aber auch Zweifel und Unsicherheit [...]. Hinter den einzelnen Problemen, die sich ergaben, stand das allgemeinere, wie man es überhaupt mit der Beachtung moralischer Gebote in der Politik zu halten habe.⁴

In dieser Situation entwickelte sich die Tragödie als ein ‹mentales Trainingslager›, in dem die vielfältigen Neuerungen des politischen Lebens im alten Gewand mythologischer Geschichten durchgespielt, offene Fragen gestellt, Zweifel bewältigt werden konnten. Das politische Leben der Gegenwart wurde in den Tragödien offenkundig nicht widergespiegelt, aber auf sehr grundsätzliche Weise problematisiert. Diese waren gewissermaßen die Schule des Staatsbürgers, wie es bei Aristophanes im Schlussteil seiner *Frösche* die beiden tragischen Antipoden Aischylos und Euripides für ihre Dramatik gleichermaßen reklamieren.⁵ Auch Lukian ließ Solon, den großen politischen Gesetzgeber Athens im 6. Jahrhundert v. u. Z., das Theater als probates Erziehungsmittel für die Jugend anpreisen.⁶

Wenn die Tragödien Laboratorien eines agonalen politischen Denkens sind – Jacob Burckhardt erkannte im Agon das Wesen der antiken griechischen und besonders der athenischen Kultur⁷ –, so waren sie eine komplementäre Institution zur Volksversammlung. Dort wurde allerdings die auf Dauer gestellte politische Auseinandersetzung fallweise durch praktische Entscheidungen unterbrochen; die Tragödien mussten also im Gegenteil grundsätzliche und theoretische Erwägungen bieten. Eines durften sie aber auf keinen Fall: die Menschen aus ihrer staatsbürgerlichen Verantwortung entlassen.

4 Meier 1988, 48 f.

5 Aristophanes 1940, Bd. 1, 464 f.: Euripides: «Das Volk hier hat bei mir allein gelernt zu sprechen»; «Auf solche Weisheit allerdings / Hab' ich die Bürger eingeschult»; «die Menschen / Im Staat zu bessern»; bzw. 466 u. 468: Aischylos: «Die edelsten Dichter, wie nützlich sie stets dem gemeinen Besten gewesen»; «was für die Knaben / Der Lehrer ist, der sie bildet und lenkt, das ist für Erwachs'ne der Dichter».

6 Lukian von Samosata: Anacharsis 22, zit. nach Seeck 2000, 249.

7 Burckhardt 1957, Bd. 8, 84 et passim.

Mit anderen Worten: Es konnte nicht darum gehen, mehr oder weniger heroische Menschen im Kampf gegen ein übermächtiges Schicksal zugrunde gehen zu lassen. Es war ein verbreiteter Irrtum der Zeitgenossen Goethes, eine «tragische Schicksalsidee der Griechen» anzunehmen.⁸ Denn «tragisch ist nicht, daß dem Menschen von der Gottheit Furchtbares zuteil wird, sondern daß es durch des Menschen eigenes Tun geschieht».⁹ Es ist keineswegs so, dass die Freiheit der Menschen in der Tragödie an einer ehernen Notwendigkeit zuschanden würde; tatsächlich lässt sich bei einem genaueren Blick auf die Tragödien nicht viel über schicksalhafte Notwendigkeit erfahren, vielmehr interessieren hier mehr des Menschen Möglichkeiten.¹⁰

2. Zum Beispiel die *Antigone* des Sophokles

Kennzeichnend für die Auslotung des menschlichen Möglichkeitsraums ist beispielsweise die Eröffnungsszene der *Antigone* (442 v. u. Z.) des Sophokles, die den Dialog zweier Schwestern in gleicher Lage zeigt, die «ohne jeden Zwang des Schicksals, sich rein nach der verschiedenen Eigentümlichkeit ihres Charakters zu verschiedener Handlungsweise entschließen».¹¹ Ismene will sich einem politischen Gebot respektive Verbot fügen, Antigone aber widersetzen.

Bleiben wir bei diesem Fall, und zwar weil er Georg Wilhelm Friedrich Hegel dazu diente, eine Theorie des Tragischen zu entwickeln, die ungeheuer einflussreich wurde. Demnach entstehe Tragik aus der Kollision zweier Normensysteme, deren Befolgung jeweils «nur als Negation und Verletzung der anderen gleichberechtigten Macht» denkbar sei.¹² In dieser antagonistischen Perspektive interpretierte Hegel Kreon und seine Widersacherin Antigone als Vertreter zweier gleichwertiger, aber einander ausschließender Prinzipien, die nicht agonistisch verhandelbar seien: nämlich des Prinzips «Familie» auf der einen und des Prinzips «Staat» auf der anderen Seite. In der Kollision beider Prinzipien vernichteten sie sich gegenseitig, das sei das Wesen der Tragödie. Beide «Seiten» erführen «denselben Untergang», denn «keine der Mächte hat etwas vor der anderen voraus»; «in der gleichen Unterwerfung beider Seiten ist das absolute Recht vollbracht», und zwar «als die negative Macht, welche beide Seiten verschlingt, oder das allmächtige und gerechte Schicksal».¹³

⁸ Deibel 1921, 646 (März 1832).

⁹ Szondi 1978, Bd. 1, 213.

¹⁰ Vgl. Boehm 2001, 141–147.

¹¹ Auerbach 1977, 303

¹² Hegel 1985, Bd. 2, 549.

¹³ Hegel 1970, Bd. 3, 349.

Bekanntlich wird Hegels Interpretation kaum durch den Text gedeckt;¹⁴ von Gleichgewichtigkeit der beiden Gegenspieler kann keine Rede sein, die Macht liegt anfänglich eindeutig bei Kreon, und am Ende wird Antigone Recht gegeben. Trotzdem kann es sinnvoll sein, nach dem Grad der Ähnlichkeit des Kontrahenten und der Kontrahentin zu fragen, allerdings sollte man die Charaktere und die von ihnen vertretenen Positionen auseinanderhalten und nicht identifizieren, wie es Hegel tat.

Da es in *Antigone* trotz des Titels ja nicht nur um das tragische Schicksal der thebanischen Prinzessin geht, das mit der vierten Szene abgeschlossen ist, sondern auch um das tragische Schicksal ihres Gegenspielers Kreon, dem allein die fünfte und die Schlusszene gilt, könnte man einmal prüfen, ob denn beide gleichermaßen sich für die Position der Tragödienheldin bzw. des Tragödienhelden qualifizieren.

Aristoteles betonte, dass sich weder «makellose Männer» noch «ganz Schlechte» als Helden einer Tragödie eigneten. Da die Tragödie in der Regel unglücklich ende, sei der Sturz eines Makellosen ins Unglück nur abscheulich, der Sturz eines Schuftes ins Unglück zwar berechtigt, aber nicht tragisch.

So bleibt nur der Held übrig, der zwischen den genannten Möglichkeiten steht. Dies ist bei jemandem der Fall, der nicht trotz seiner sittlichen Größe und seines hervorragenden Gerechtigkeitsstrebens, aber auch nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Gemeinheit einen Umschlag ins Unglück erlebt, sondern wegen eines Fehlers.¹⁵

Weder makellos noch Schuft, sondern ein mittlerer Charakter, der einen Fehler begeht: Trifft diese Beschreibung auf Antigone und Kreon zu? Wegen der klaren Sympathieverteilung in dem Stück wird man also zunächst nach den Verdiensten Kreons zu suchen haben, dann nach den Charaktermängeln Antigones, um zuletzt den jeweils gemachten Fehler zu identifizieren.

Kreons Antrittsrede zeugt zweifellos von Verantwortungsgefühl und Unbestechlichkeit; er will für die Gemeinschaft eintreten und unabhängig von persönlichen Bindungen Gerechtigkeit üben. Fast schon gegen seine Prinzipien bietet er in dem Verhör seiner Nichte einen Ausweg an, wenn er ihr die Möglichkeit gibt zu behaupten, sie habe das Verbot nicht gekannt; was man einer Frau hätte glauben können, wie das Beispiel Ismenes zeigt. Die Unverschämtheiten des Wächters lässt er diesem großzügig durchgehen.

Antigone reagiert mit großer Härte auf ihre Schwester, als diese sich nicht als so «selbgeschwisterlich»¹⁶ erweist, wie sie erwartete, sondern einige vernünftige Überlegungen zu bedenken gibt, die Antigone allerdings nicht einmal zu

¹⁴ Vgl. Breuer 1988, 132.

¹⁵ Aristoteles 1982, 39 (Kap. 13, 1452b–1453a).

¹⁶ Zur Übersetzungsproblematik des Worts *autádelphôn* im ersten Vers des Dramas vgl. Beise 2013, 55–59.

prüfen bereit ist. Auch kann man sich fragen, was es mit der behaupteten Familienliebe auf sich hat, wenn die Schwester nach der letzten Auseinandersetzung kurzerhand ‹vergessen› wird und Antigone deutlich erklärt, für einen Ehemann bzw. einen Sohn oder eine Tochter hätte sie nicht getan, was sie für den Bruder tat (V. 905–910).

Verdienste und Charaktermängel haben also beide. Was nun sind die tragischen Fehler, die sie begehen und die sie ins Unglück stürzen? Bei Kreon ist es klar: Er ist maßlos in seiner Herrschsucht und lässt sich nicht raten. Antigone ist ähnlich: Sie lässt sich von der Schwester nicht raten und ist maßlos in der Ausschließlichkeit, mit der sie die Blutsbande über alles andere stellt. Beide hätten ihr Unglück selbst verschuldet, so resümiert in beiden Fällen der Chor – der allerdings nichts weniger als objektiv ist.¹⁷

So könnte man also die charakterliche Ähnlichkeit Antigones und Kreons betonen. Dies tat Hegel; ähnlich seien sich Antigone und Kreon in der Ausschließlichkeit, mit der sie ihre Positionen verträten, die Hegel als gleichberechtigt anerkannte. Doch setzt der Schluss der Tragödie, wie gesagt, eindeutig Antigone ins Recht, Kreon aber ins Unrecht. Damit wäre also noch einmal nach dem ‹Fehler› Antigones zu fragen, der sie ins Unglück stürzt. Ist es nicht gut, das Richtige unbeugsam zu vertreten? Sollte der entscheidende Fehler vielleicht ein anderer sein?

Der Chor ist denn auch der Meinung, es sei ihr Ungehorsam gegenüber dem ‹Machtgebot› des ‹Machtbefugten› (V. 874);¹⁸ ihr Fehler also ‹eigensinniges Aufbegehren› (V. 875).¹⁹ Das entscheidende Wort scheint mir ‹eigensinnig› (*autógnôtos*), wie es in der Übersetzung von Norbert Zink (und vorher auch schon in der von Walther Amelung) heißt. Auf Kreons Frage: ‹Sagst oder läugnest du, dass du gethan habst›, antwortet Antigone: ‹Ich sage, dass ich's that und läugn' es nicht› (V. 442 f.);²⁰ und auf die Frage nach dem Warum antwortet sie:

Darum. *Mein Zevs* berichtete mirs nicht;
 Noch hier im Haus das Recht der Todesgötter,
 Die unter Menschen das Gesez begrenzet;
 Auch dacht' ich nicht, es sey dein Ausgebot so sehr viel.
 Dass eins, das sterben muss, die ungeschriebnen drüber,
 Die festen Sazungen im Himmel brechen sollte.
 Nicht heut' und gestern nur, die leben immer,
 Und niemand weiss, woher sie sind gekommen (V. 450–457).²¹

17 Vgl. ebd., 71–73.

18 Sophokles 1955, 40.

19 Sophokles 1981, 71; ders. 1916, 235; vgl. auch ders. 1985, 247: ‹eigenwillig Trachten›; in der Übersetzung von Werle (Sophokles 2013, 97): ‹stolzer Eigensinn›.

20 Sophokles 1804, Bd. 2, 31.

21 Ebd., 31 f. (Hervorhebung im Original).

Friedrich Hölderlins Übersetzung dieser Stelle bringt sehr schön den Eigensinn zur Geltung, der Antigones Worte durchwaltet: «*Mein Zevs*», nicht der Zeus aller Griechen! Tatsächlich ist es so, dass sie im Prolog zwar auch von der Ehre spricht, die sie dem Bruder und den Göttern schuldig sei, aber ihre Empörung gegen Kreons «Machtgebot» scheint ursprünglich woanders herzukommen. «Er hat kein Recht, mich wegzustoßen von den Meinen» (V. 48),²² sagt sie, als ob Kreons Dekret ausschließlich ihr gälte. Kreons Gesetz empfindet sie also vor allem als persönliche Herausforderung, der sie sich zu stellen hat. Dass es ihr Leben kosten wird, weiß sie; doch behauptet sie, es sei «schön» für sie, nach der symbolischen Bestattung des Bruders zu sterben: «Von ihm geliebt, lieg' ich bei ihm, dem Lieben, dann» (V. 73).²³

Durch den erotischen Grundton, den Antigones Rede immer hat, wenn sie auf den Bruder Polyneikes oder den Hades zu sprechen kommt, scheint es so, als sei sie Kreon für sein Dekret nachgerade dankbar, weil es ihr ermöglicht, einen einzigartigen Liebesdienst leisten zu können. Danach verlangt es sie angeblich aus einer Familiarität, die aus der Identität des Bluts entspringe. Nun bringt diese Blutsidentität keine symmetrischen Beziehungen hervor, wie die schon erwähnte Aussage Antigones zeigt: einer Tochter oder einem Sohn, in deren Adern ja ebenfalls ihr Blut geflossen wäre, hätte sie diesen Liebesdienst nicht erwiesen. Offenbar gilt die Familienliebe (*philia*) zunächst einmal nur denen, von denen sie das Blut hat; wozu passt, dass Antigone sehr stolz darauf ist, bei ihren Eltern die rituellen Handlungen nach ihrem Tod eigenhändig vorgenommen zu haben (V. 898–903); wohingegen sie dies bei Eteokles offenbar nicht tat, bei Polyneikes aber schon. Wenn sie von den Ihrigen im Totenreich spricht, so sind auch immer nur die drei gemeint: Vater, Mutter und Polyneikes. Dem einen Bruder also ist sie in einer Weise liebend zugetan, wie es das Blut sonst nur gegenüber den Eltern verlangt. Deshalb kann Antigone auch ohne Weiteres Ismene aus ihrer Familienliebe löschen, trotz der anfänglich beschworenen Selbgeschwisterlichkeit.

Die «ungeschriebnen [...] Sazungen im Himmel», denen sich Antigone erklärtermaßen verpflichtet fühlt, scheinen also keine allgemeinen Gesetze zu sein. Vielmehr besitze dieses Gesetz «offenbar nur einen einzigen Anwendungsfall», betonte auch Judith Butler:

Es handelt sich um ein Einzelfallgesetz ohne Allgemeingültigkeit und Übertragbarkeit, um ein Gesetz, das unlösbar in eben die Umstände eingelassen ist, unter denen es angewendet wird, das durch den einmaligen Fall seiner Anwendung formuliert wird, und damit handelt es sich überhaupt nicht um ein Gesetz im gewöhnlichen, verallgemeinerbaren Sinn.²⁴

22 Sophokles 2013, 66.

23 Sophokles 1985, 199.

24 Butler 2011, 26 f.

Linguistisch gesprochen ist Antigones Berufung auf die «ungeschriebnen [...] Sazungen» ein deklarativer Sprechakt, der das, von dem er spricht, allererst hervorbringt. Das göttliche Gesetz, auf das sich Antigone beruft, entsteht erst mit ihrer Berufung darauf. Insofern hat der Chor wohl ganz Recht damit, dass er Antigone «eigensinnig» (*autógnôtos*) nennt. Damit aber wurde der Konflikt in der *Antigone* von Sophokles nicht als einer zwischen verschiedenen Sphären etabliert, sondern Antigones Widerstand gegen Kreons «Machtgebot» entlarvt dieses als eben nicht mehr oder weniger rechtmäßig als irgendein anderes, zum Beispiel das eigene. Sie etabliert eine «alternative Rechtmäßigkeit»,²⁵ die mit dem von Kreon etablierten Recht auf einer Ebene steht und damit agonistisch verhandelbar wird.

Es ist ein grundlegendes Problem der Demokratie, dass es kein höheres Recht mehr gibt, aus dem ihre Regeln abzuleiten seien, sobald man die Götter weglässt. Antigones Tat stellt in Frage, dass Kreon wirklich «jegliche Regelung zu treffen [...] erlaubt» sei, wie der Chor nach Kreons Begründung des Bestatungsverbots feststellt (V. 213).²⁶ Dem willkürlichen Sprechakt Kreons stellt sie einen anderen, ebenso willkürlichen Sprechakt entgegen, dessen Grundlosigkeit sie anders als Kreon aber freimütig eingesteht (V. 457). Ihre Autonomie behauptet Antigone mit einer Antinomie.

Dies dem athenischen Publikum des 5. Jahrhunderts v. u. Z. zu verdeutlichen, war eine politische Tat. Antigone weigert sich, Kreons Satz nur deswegen hinzunehmen, weil er gerade oder zufällig der Machthaber ist. Stattdessen formuliert sie einen Gegen-Satz, der in der Polis von der Bürgerschaft verhandelt werden müsste. Ihre Antinomie entlarvt die Gesetzlichkeit Kreons als eine willkürliche Setzung, die immer tyrannischer wird, je weniger sie in Frage gestellt werden darf. Damit nimmt Antigone eine staatsbürgerliche Verantwortung wahr, die ihre Schwester aus Resignation verweigert. Der Chor, der in der ersten Szene noch einen zaghaften Versuch eines Gegen-Satzes formuliert (V. 278 f.), lässt sich von Kreon nachhaltig einschüchtern. Lediglich Haimon wagt in der dritten Szene, die Sätze seines Vaters erneut zur Debatte zu stellen.

Autonomie und Eigensinn sind demokratische Tugenden par excellence. «Es können nicht alle wie Ismene denken. Und die große Bewunderung, die sowohl das Volk von Theben (V. 733) wie am Ende der Chor der Alten Antigone entgegenbringen – könnte darin nicht auch etwas von dem Bewußtsein mit-schwingen, daß man solche Bürger braucht?»²⁷

Was auch immer Antigone psychologisch dazu brachte, das eigene Blut in ihrem Bruder Polyneikes mehr zu lieben als in ihren anderen Geschwistern – politisch formulierte sie mit ihrer Antinomie den Gegensatz, den es brauchte,

25 Ebd., 70.

26 Sophokles 1981, 23.

27 Meier 1988, 223.

um das Gemeinwesen frei zu machen; vor allem frei von der Tyrannei eines Einzelnen. Ob dies in Theben dauerhaft gelang, bleibt am Ende der *Antigone* offen – so wie in Athen 442 v. u. Z. noch offen war, wie lange die Dominanz des gerade zum *strategos* gewählten Perikles, der von manchen Interpreten mit Kreon in Verbindung gebracht wurde, noch dauern würde.

So sehr sich Antigone und Kreon charakterlich ähneln mögen, so sehr unterscheiden sie sich in ihren politischen Positionen. Der zu Recht so berühmte Vers «Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da» (V. 523)²⁸ markiert diese Differenz. Antigone vertritt eine Politik der Inklusion (*Liebe*), Kreon dagegen eine Politik der Exklusion (*Hass*). Das sind Haltungsfragen. Der Demokrat fragt nach Gemeinsamkeiten, der Tyrann fragt nach Unterschieden, der Demokrat grenzt ein, der Despot grenzt aus. Die Antigone des demokratischen Dichters Sophokles kann deshalb die misstrauische Scheuklappenpolitik Kreons nicht verstehen und muss zugrunde gehen, solange Kreon oder ein Kreon herrscht. Kann jemand wie Kreon, der dem Freund-Feind-Denken verhaftet ist, sich jemals bessern? Sophokles' Stück gibt keine Antwort, sondern stellt vor allem Fragen. Diese politischen Fragen halten das Stück aktuell.

Indem Sophokles in der *Antigone* zwei politisch gegensätzliche Positionen in ein agonales Verhältnis setzte (Schiedsrichter ist bei diesem Kampf die Bürgerschaft; stückimmanent: von Theben, im Aufführungskontext: von Athen),²⁹ bediente und benutzte er eine agonistische Ästhetik, deren Ziel es war, antagonistische Kräfte in der fragilen Ordnung der athenischen Isonomie bzw. Demokratie bewusst zu machen und zu halten.

Dies war über das konkrete Stück hinaus grundsätzliches Anliegen der Tragödie als Medium der politischen Reflexion. Die Polis war ein Produkt des politischen Denkens, wurde also geboren aus einer bestimmten Form der Rationalität: einer nämlich, die sich auf den Widerstreit der Argumente einlässt, «die kollektivierende Wirkung des Streits»³⁰ anerkennt und dialektische Verfahrensweisen kennt – «daß es über jede Sache zwei einander entgegengesetzte Auffassungen gebe», lehrte Protagoras, der erfolgreichste Philosoph der athenischen Klassik.³¹

28 Sophokles 1937, 131.

29 Hier könnte die rechts- und kulturhistorische Überlegung angeschlossen werden, dass auch in einem Gerichtsverfahren, das traditionell einem eher theatralen Dispositiv folge, die Zuschauer eine konstitutive Funktion für die Urteilsfindung haben, da die «Herkunft der Entscheidungssituation aus dem Agon» unstrittig ist; vgl. Vismann 2011, 72 et passim.

30 Simmel 1999, 363.

31 Grünwald 1991, 184.

3. Der Agon ebenbürtiger Parteien im Drama der Neuzeit

3.1 Die «Politica» als Gegenstand der Tragödie

Worauf es bei Kunstwerken ankommt, die einer agonistischen Ästhetik verpflichtet sein wollen, ist, dass die beiden entgegengesetzten Positionen einander ebenbürtig verhandelt werden, und zwar unabhängig von der Sympathieverteilung in dem Stück. Dies gelang in *Antigone* auch formal. «Das ist's eben», meinte zum Beispiel Goethe,

worin Sophokles ein Meister ist, und worin überhaupt das Leben des Dramatischen besteht. Seine Charactere besitzen alle eine solche Redegabe und wissen die Motive ihrer Handlungsweise so überzeugend darzulegen, daß der Zuhörer fast immer auf der Seite dessen ist, der zuletzt gesprochen hat.³²

Bisher ging es nur und sogar nur an einem Beispiel um die Tragödie der athenischen Polis im 5. Jahrhundert v. u. Z. Es ist klar, dass deren ästhetische Prinzipien nicht verbindlich für die gesamte Geschichte der Tragödie seit der Antike sind. In christlichen Märtyrerdramen zum Beispiel herrscht nicht gerade eine freiheitliche Pluralität der Meinungen vor, obwohl sich in ästhetischer Hinsicht auch der manichäische Kampf zwischen Gut und Böse möglicherweise ebenfalls agonistisch darstellen ließe.

Doch auch im Bereich des Märtyrerdramas des 17. Jahrhunderts zeigt sich in den Meisterwerken der Gattung eine agonistische Tendenz, wenn die Autoren der Würde des Trauerspiels als «Schul der Könige»³³ und ihrer Vollzugsorgane gerecht wurden.

Andreas Gryphius zum Beispiel ergriff zwar mit seinem Stück *Ermordete Majestät. Oder Carolus Stuardus König von Groß Britanien* (1657, zweite Fassung 1663) Partei für die Monarchie; Albrecht Koschorke wies aber zu Recht darauf hin, dass das Drama ästhetisch und semantisch die königstreue Tendenz seines Autors unterlaufe. Die Positionen der Königstreuen und der Revolutionäre hoben sich durch «Reziprozität» auf. Beide Seiten berufen sich auf Gott, und: «Gott steht auf beiden Seiten». Dies aber mache «die Fragen nach dem rechten Handeln unentscheidbar – selbst wenn die Sympathien des Autors ungleich verteilt sind»,³⁴ denn in dem Stück gibt es eine agonistische Konkurrenz unterschiedlicher politischer Theologien.

Dies lässt sich gut beobachten in dem Gespräch des royalistischen schottischen Gesandten mit Cromwell, dem Chef der Revolutionsregierung. Selbst wenn es wahr sei, dass sich Carl wider göttliches Recht vergangen habe, habe nur

32 Deibel 1921, 286 (März 1827).

33 Harsdörffer 1648, 80.

34 Koschorke 2007, 141–150.

Gott das Recht, einen Fürsten zu strafen, argumentiert der Gesandte. Genau so sei es, stimmt Cromwell zu: «GOTT führt sein Recht jtz aus durch unterdrückter Waffen.» Obwohl beide annehmen, von demselben Gott zu sprechen, verrät ihr Wortgebrauch doch, worum es eigentlich geht. Der schottische Gesandte spricht von «der Printzen GOTT», Cromwell dagegen von «der Vnterdruckten GOTT».³⁵ Gibt es aber zwei Götter, gibt es nicht ein göttliches Recht mehr, sondern nur noch das der jeweiligen Partei, die im Namen ihres Gottes handelt.

Besonders häufig begegnet agonistische Gestaltung in den Trauerspielen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts – man denke nur an Daniel Caspers von Lohenstein Dramen –, denn diese waren durchweg in erster Linie politische Stücke. Wer «Tragœdien schreiben wil», so hatte Johann Rist 1663 bündig deklariert, «muß die Welt- und Staats-Händel / als worin die eigentliche Politica bestehet / gründlich wissen / nicht aber allein wissen / sondern auch verstehen / denn / in Tragœdien handelt man nicht von gemeinen Dingen / sondern von den allerwichtigsten Reichs- und Welt-Händlen».³⁶

3.2 Drei Beispiele aus dem späten 17., dem frühen 19. und dem mittleren 20. Jahrhundert

Vielfach lohnt sich der Blick auf die Rezeptions- bzw. Interpretationsgeschichte, um festzustellen, wie stark ein bestimmtes Stück einer agonistischen Ästhetik verpflichtet ist. Wenn dies besonders stark der Fall ist, dürften weit auseinandergehende Deutungen vorliegen.

1773 beispielsweise rügte Karl Lessing in einem Brief an seinen Bruder Gotthold Ephraim, dass aus Christian Weises 1682 uraufgeführtem *Trauer-Spiel von dem Neapolitanischen Haupt-Rebellen Masaniello* nicht hervorleuchte, «ob Masaniello und das Volk, oder der Adel Recht hat, und zu bemitleiden» sei.³⁷ Nun war dies ein typisches Missverständnis eines späteren Aufklärers, dem es auf das Erregen von Mitleid als Hauptzweck des Trauerspiels ankam. Christian Weise kam es aber auf das möglichst objektive Durchspielen politischer Vorgänge an, mit dem er seine Schüler auf das wirkliche Leben und ihre Aufgabe als Staatsdiener vorbereiten wollte. Dafür konnte er keine idealtypischen Dramenkonstellationen gebrauchen, sondern musste sich an den realistischen «Status possibilis» halten, «da man sich nach der Möglichkeit richten muß, nach dem die Sachen in Respect der Personen, der Zeiten und der Mittel auszuführen sind».³⁸ Dabei galt es auch die verschiedenen Meinungen von vielerlei Personen

35 Gryphius 1991, 514 (III. Abhandlung, V. 761 f., 755 f.).

36 Rist 1967–1982, Bd. 5, 378.

37 Lessing 1988, 578.

38 Weise 1698, 534 f.

zu respektieren und keine von vornherein ideologisch oder kompositionell abzuqualifizieren. Karl Lessing hätte auch klagen können: Man wisse gar nicht, ob im *Masaniello* der Vizekönig, die radikale oder die gemäßigte Adelsfraktion, der Erzbischof oder die einfachen Fischer, die Revolutionäre um Masaniello oder die Banditen um Perrone, die galanten Mönche oder die fröhlichen Bürgerfrauen Recht hätten? Mochte der Autor auch die Verfolgung eines königlichen Ministers für «schrecklich» und die Enteignung hoher Familien für «grausam» halten³⁹ – das Drama selbst schildert die Revolte nicht ohne Sympathie, besonders was ihren Anführer angeht, den «unvergleichlichen» Masaniello, idealisiert die Aufständischen aber auch nicht. Die wichtigsten Figuren werden allesamt in ihrer Ambivalenz vorgeführt, und es bleibt den Rezipienten und Rezipientinnen aufgegeben, ihre «Klugheit in vielen nachdencklichen Lehren / welche aus dieser Historie hervor strahlen»,⁴⁰ zu trainieren. Auch bei Weise war die Tragödie ein «Medium für die politische Bildung»⁴¹ der aktiv (die Spielenden) oder passiv (die Zusehenden) Beteiligten,⁴² wofür sich eine agonistische Gestaltung als besonders leistungsfähig erwies, weil diese nicht von vornherein einer Partei mehr Recht als der anderen zusprach.

1835 erschien eine Tragödie, bei der zwar die persönliche Geschichte der Titelfigur im Mittelpunkt der dramaturgischen Aufmerksamkeit steht, ihre politischen Positionen deswegen aber noch lange nicht den anderen überlegen erscheinen: *Danton's Tod* von Georg Büchner. Die Interpretationsgeschichte des Stücks zeigt ebenfalls, dass seine ästhetische Faktur keine bestimmte Deutung erzwingt; das Drama bevorzugt «keine der sozialen und politischen Gruppierungen».⁴³ Büchner montierte in dem Stück Textelemente heterogener Herkunft, ohne dass er sie einer Perspektive unterordnete. Infolgedessen wurde das Drama als pessimistische Absage an die Revolution in der Perspektive Dantons gelesen, als offensive Aufforderung zu politischem Engagement in der Perspektive Robespierres oder als der Erlösung harrendes Spiel historischer Potenzialität in der Perspektive des Volks.⁴⁴

Hier wurde die literarische Bearbeitung einer bestimmten Phase der Französischen Revolution zum Medium der Reflexion über die revolutionäre Praxis der Gegenwart Büchners und seiner Zeitgenossen. Büchner ging es nicht um eine moralische Tendenz oder um seine privaten Ansichten, sondern um das, was er als historische Wahrheit empfand. Er montierte daher mit ungewöhnlich

39 Weise 1683, 235 (Der Haupt=Rebelle Masaniello, Nachredner).

40 Ebd., 236.

41 Horn 1966, 61.

42 Rist 1967–1982, Bd. 1, 122 f. (unterschieden wird der «fünffache nutzen» der «agirende[n] Personen» und der zweifache «nutzen» der «Zuseher»).

43 Voges 1991, 30.

44 Beise 2015a, 57.

hoher Treue die Versatzstücke seiner historiografischen Quellen. Absicht dieses Verfahrens war es, den Zeitgenossen am dramatisch aufbereiteten Beispiel das Studium der Geschichte zu erleichtern. Mit dieser Auffassung orientierte sich Büchner an den Zielen der Aufklärung: «Um heraus zu bringen, was dem Menschen möglich ist, muß man wissen, was er wirklich ist und wirklich geleistet hat. Um seinen Zustand zu verbessern und seinen Gebrechen abzuhefen, muß man erst wissen, wo es ihm fehlt, und, woran es liegt, dass es nicht besser um ihn steht. Im Grunde ist also alle ächte Menschenkenntniß historisch», so Christoph Martin Wieland 1785.⁴⁵ Damit das Studium eines Dramas so nützlich wie das Studium der Geschichte sei, müsse man versuchen, «der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen», schrieb Büchner Ende Juli 1835 in einem Brief an seine Eltern.⁴⁶

Dies ist eine Paraphrase des methodischen Vorsatzes, den der Begründer des Historismus, Leopold von Ranke, ein paar Jahre zuvor formuliert hatte: Er wolle über «die Vergangenheit» nicht «richten», sondern «bloß sagen, wie es eigentlich gewesen. [...] Strenge Darstellung der Thatsache, wie bedingt und un schön sie auch sey, ist ohne Zweifel das oberste Gesetz».⁴⁷ Zu richten oder zu urteilen haben erst die Rezipienten und Rezipientinnen. Die von Danton und seinen Genossen und die von ihren Gegnern in der jakobinischen Partei vertretenen Ansichten werden in diesem in agonistischer Weise vorgeführt, aber nicht synthetisiert; auch wird der Konflikt weder nach der einen noch nach der anderen Seite hin aufgelöst. Es gibt insofern einen «konfliktualen Konsens»,⁴⁸ als dass bei aller Verschiedenheit der politischen Positionen die Notwendigkeit und Berechtigung der Revolution an sich nicht in Frage gestellt werden, sondern nur daran erinnert wird, dass deren zentrale, aber dialektische Werte «Freiheit» (*liberté*) und «Gleichheit» (*égalité*) immer wieder neu auszutarieren seien und dass es gelte, um das *Wie* dieses Austarierens einen politischen Kampf zu führen.

Und auch bei dem dritten und letzten hier zu nennenden Beispiel, der *Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* von Peter Weiss, geschrieben zwischen 1963 und 1965, wurde längere Zeit darüber diskutiert, ob Weiss die Position Marats oder Sades vertrete oder wer von beiden Recht habe. Befeuert wurde dieser Streit vom Systemgegensatz in der Zeit des Kalten Kriegs, denn Sade wurde als Vertreter eines bürgerlichen Individualismus gelesen, Marat aber als vormarxistischer Sozialist. Sogar in der Literaturwissenschaft dauerte es längere Zeit, bis die dialektische Anlage des Stücks, die man auch als agonistisch bezeichnen kann, erkannt wurde. Dabei wurde dann öfters auf das «Gleichge-

45 Wieland 1794–1811, Bd. 30, 141.

46 Büchner 2013, 193.

47 Ranke 1824, Bd. 1, VI f.

48 Mouffe 2007, 69; dies. 2014, 30: «konflikthafter Konsens».

wicht der Positionen»⁴⁹ hingewiesen, wobei in diesem Fall allerdings zu sagen ist, dass dieses Gleichgewicht nicht strukturell und inhaltlich gleichermaßen existiert.⁵⁰ Tatsächlich haben wir es mit einem Spezialfall agonistischer Ästhetik zu tun, in dem beide antagonistischen Positionen am Ende den Sieg behaupten können, was in der parlamentarischen oder außerparlamentarischen Wirklichkeit demokratischer Staaten in aller Regel so nicht möglich ist. Sades Vorsatz als Regisseur des Stücks im Stück ist, «kraft seiner eigenen Gedanken unterzugehen»,⁵¹ was ihm letztlich nur gelingt, indem er Marat den Sieg davontragen lässt; zugleich hat aber Sade damit auch gesiegt, indem er seinen Vorsatz umsetzen konnte.

Deutlich geworden sind in dem dramatischen Agon zugleich auch die Defizite beider Positionen, so dass in der Forschung auch von einem «Scheitern beider Protagonisten» die Rede war.⁵² Angesichts der doppelten Dialektik dieser Auseinandersetzung, die in einem beiderseitigen Sieg bzw. in einer beiderseitigen Niederlage endet, befinden sich die Rezipienten und Rezipientinnen am Ende des Stücks wohl tatsächlich «vor einer offenen Frage».⁵³ Sie werden den Agon der Positionen unter oder in sich weiter austragen müssen.

4. Schlussbemerkung

Für die agonistische Ästhetik ist das Drama, und innerhalb dieser Gattung speziell die Tragödie bzw. das politische Schauspiel überhaupt, ein fruchtbarer Gegenstand, weil hier traditionell kein erzählerisches Bewusstsein über den handelnden Parteien steht. Stattdessen wird der Konflikt zwischen den Parteien, um es mit Goethe und Schiller zu sagen, «vollkommen gegenwärtig»⁵⁴ ausgetragen und nicht im abwägenden Rückblick thematisiert.⁵⁵ An diese gattungsspezifische Differenz schlossen die beiden Klassiker eine produktionsästhetische Überlegung zur intendierten Wirkung an: Anders als der Epiker, der «die Zuhörer zu beruhigen» suche,⁵⁶ versuche der Mime, sein Publikum «in einer steten sinnlichen Anstrengung» zu halten; der «zuschauende Hörer» solle «leidenschaftlich fol-

49 Nägele 1975, 150.

50 Vgl. ebd., 161 f.

51 Weiss 2004, 114.

52 Beise 2015b, 94.

53 Weiss 2004, 114.

54 Goethe/Schiller 1827, 1.

55 Die Klassiker kannten oder anerkannten weder den polyphonen Roman noch ein Drama à la Strindbergs *Traumspiel*, wo «ein Bewußtsein [...] über allem» steht (Strindberg 1963, 7).

56 Goethe/Schiller 1827, 5.

gen»,⁵⁷ sich den dramatischen Agon also zu eigen machen, die ««Leidenschaften» als treibende Kraft auf dem Feld der Politik zur Kenntnis» nehmen.⁵⁸

Diese Überlegung lässt sich mit den Vorstellungen über die Form des politischen Diskurses bei Chantal Mouffe und Jürgen Habermas analogisieren. Die Haltung des Mimen entspricht dann eher dem affektiv geführten Streit agonistischer Kontrahenten, die des Epikers eher der deliberativen Haltung, die in Habermas' regulativer Idee eines herrschaftsfreien und rational geführten Diskurses dominiert.⁵⁹

Anders als Platon, der zwischen Wissen (*gnomê, epistêmê*) und Meinen (*doxa*) unterschied und den Staat in den Händen der Wissenden, also der Philosophen, sehen wollte,⁶⁰ müsste der agonistisch gesinnte Demokrat darauf beharren, dass alles Wissen aus dem ursprünglichen Wettbewerb von Meinungen hervorgehe. Keine Meinung ist von vornherein ausgeschlossen, auch dann nicht, wenn sie bislang anerkannten Tatsachen anscheinend widerspricht; sie muss geprüft werden. Das ist der Sinn der Meinungsfreiheit, die Voraussetzung ist für den agonistischen Meinungsstreit, in dem es um die Erringung der Diskurshegemonie geht.

Dies darzustellen, war und ist das Drama besonders geeignet, weil dieser Gattung traditionell bereits ein hoher Grad an Polyphonie eignet. Zusätzlich müssen die Autoren und Autorinnen aber auch ein gesteigertes Interesse daran haben, das Drama zum Experimentierfeld für kontrastierende Meinungen und Ideen zu machen, so wie es in den vorgeführten Beispieltexten der Fall ist. «Die Argumente der widerstreitenden Parteien werden einander dialogisch konfrontiert, ohne daß ihre politische Valenz von vornherein bestimmt wäre. [...] In diesen Dramen opponierten verschiedene politische Gruppen oder Klassen, die ihr je eigenes Recht und ihre je eigene Wahrheit postulierten», habe ich in Hinblick auf das historisch-politische Schauspiel der Frühen Neuzeit einmal formuliert.⁶¹ Die vorgestellten Beispiele agonistischer Gestaltungen stehen also nicht selbst im Wettstreit mit anderen Ästhetiken (oder allenfalls indirekt), sondern sie inszenieren auf inhaltlicher Ebene den Agon der Meinungen selbst.

Wenn es aber den Dramatikerinnen und Dramatikern nicht mehr um den politischen Erfolg im Agon der Positionen geht, sondern um den Grad der Übereinstimmung bestimmter Positionen mit textexternen philosophischen oder

57 Ebd., 7.

58 Mouffe 2014, 27.

59 Vgl. Mouffe 2015, 85-106; Habermas 2015, 38-44 (Vorwort 1990); ders. 1994, bes. 349-398 (Deliberative Politik - ein Verfahrensbegriff der Demokratie), 571-599 (2. Tanner-Vorlesung, 1986/1988).

60 Platon 1991, 413-431 (Buch V, 474b-480a).

61 Beise 1999, 234.

ethischen Prinzipien, die nicht interessegebunden sein sollten,⁶² also etwa um «einen moralischen Satz»⁶³ wie im Drama der Aufklärung, dann ist einer agonistischen Gestaltung der Boden entzogen, denn in diesem Fall werden Positionen literarisch nicht in einem offenen Agon miteinander verglichen oder gegeneinander diskutiert, sondern an einem außerliterarischen Maßstab gemessen, dessen Valenz von vornherein bestimmt ist. Also etwa: Welche Position entspricht mehr dem Gebot der christlichen Nächstenliebe? Welche Position ist den präferierten politischen Grundsätzen, sei es der Gesellschaftstheorie von Hobbes oder der von Locke, gemäßer? Anders verhält es sich, wenn die innerliterarisch in einen politischen Wettstreit geführten Positionen auf eine außerliterarisch politische Situation oder Diskussion bezogen werden, deren Bewertung oder Ausgang ungewiss, wenn das Stück also als politisch eingreifender Text konzipiert ist.

Johann Jakob Bodmer witzelte über dieses auch unterschiedliche ästhetische Gestaltungen bedingende Problem der politischen Dramatik seiner Zeit einmal durch spöttische Adaptation einer philosophischen Maxime der Frühaufklärung, indem er in seinem Trauerspiel *Rudolf Brun* (1758) einen der erfolgreichen Revolutionäre auf den Hinweis eines abgesetzten patrizischen Ratsherrn, man hätte ja das Personal auswechseln können, ohne gleich das bewährte alte «Regiment» umzuwälzen, entgegnen lässt: «Wir haben nicht gefunden, daß die vorige Verfassung die beste war; wann sie es aber war, so ist die neue auch eine beste. Es können wol verschiedene beste Regierungsformen seyn. Eine beste Regierungsform, eine beste Welt ist ein Widerspruch, aber viele beste Welten und Regierungsarten möchten wol angehen.»⁶⁴ Das erscheint mir wahrhaft agonistisch gedacht.

Literaturverzeichnis

- Aristophanes: Die Komödien, übersetzt und erläutert von Ludwig Seeger, 2 Bde., Berlin [ca. 1940].
- Aristoteles: Poetik, griechisch/deutsch, übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.
- Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 6. Aufl., Bern/München 1977.
- Beise, Arnd: Neapel 1647 - Hamburg 1706: Barthold Feinds «Masagniello Furioso» und das Drama um 1700 als Institution historischer Gelehrsamkeit, in: Gelehrsamkeit in Deutschland und Italien im 18. Jahrhundert, hg. von Giorgio Cusatelli u. a., Tübingen 1999, 219-239.
- : Sophokles, Antigone, Braunschweig 2013.
- : Georg Büchner, Dantons Tod, 2. Aufl., Braunschweig 2015a.

62 Vgl. Steinmetz 1987, 32 f.

63 Gottsched 1751, 613.

64 Bodmer 2017, 58.

- : Peter Weiss, 2. Aufl., Stuttgart 2015b.
- Bodmer, Johann Jakob: «Die Freiheit als das höchste Gut der Nation»: Vaterländische Dramen, hg. und mit einem Nachwort von Arnd Beise, Zürich 2017.
- Boehm, Rudolf: «Tragik». Von Oidipus bis Faust, Würzburg 2001.
- Breuer, Rolf: Tragische Handlungsstrukturen: Eine Theorie der Tragödie, München 1988.
- Büchner, Georg: Werke und Briefe, hgg. von Arnd Beise, Tilman Fischer und Gerald Funk, illustriert von Benjamin Kniebe, Darmstadt 2013.
- Burckhardt, Jakob: Gesammelte Werke, Bd. 8: Griechische Culturgeschichte, Basel 1957.
- Butler, Judith: Antigones Verlangen: Verwandtschaft zwischen Leben und Tod, aus dem Amerikanischen von Reiner Ansén, mit einem Nachwort von Bettine Menke, Frankfurt a. M. 2001.
- Deibel, Franz (Hg.): Goethes Gespräche mit Eckermann, Leipzig 1921.
- Goethe, Johann Wolfgang/Schiller, Friedrich: Ueber epische und dramatische Dichtung, in: Kunst und Alterthum, sechsten Bandes erstes Heft, Stuttgart 1827, 1-7.
- Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst, 4. Aufl., Leipzig 1751 (Reprint Darmstadt 1982).
- Grünwald, Michael (Hg.): Die Anfänge der abendländischen Philosophie: Fragmente der Vorsokratiker, übersetzt und erläutert von Michael Grünwald, mit einer Einführung von M. Laura Gemelli-Marciano, München 1991.
- Gryphius, Andreas: Dramen, hg. von Eberhard Mannack, Frankfurt a. M. 1991.
- Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990, 14. Aufl., Frankfurt a. M. 2015.
- : Faktizität und Geltung: Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats, 4. Aufl., Frankfurt a. M. 1994, Taschenbuchausgabe 1998.
- Harsdörffer, Georg Philipp: Poetischen Trichters zweyter Theil, Nürnberg 1648 (Reprint Darmstadt 1969).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke in zwanzig Bänden, Bd. 3: Phänomenologie des Geistes, hgg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1970.
- : Ästhetik, hg. von Friedrich Bassenge, 2 Bde., 4. Aufl., Berlin/Weimar 1985.
- Horn, Hans Arno: Christian Weise als Erneuerer des deutschen Gymnasiums im Zeitalter des Barock. Der «Politicus» als Bildungsideal, Weinheim 1966.
- Koschorke, Albrecht: Der fiktive Staat: Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas, Frankfurt a. M. 2007.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 11,2: Briefe von und an Lessing 1770–1776, hgg. von Helmuth Kiesel u. a., Frankfurt a. M. 1988.
- Meier, Christian: Die politische Kunst der griechischen Tragödie, München 1988.
- Mouffe, Chantal: Über das Politische: Wider die kosmopolitische Illusion, aus dem Englischen von Niels Neumeier, Frankfurt a. M. 2007.
- : Agonistik: Die Welt politisch denken, aus dem Englischen von Richard Barth, Frankfurt a. M. 2014.
- : Das demokratische Paradox, aus dem Englischen übersetzt und mit einer Einführung versehen von Oliver Marchart, durchgesehene Nachauflage, Wien 2015.
- Nägele, Rainer: Zum Gleichgewicht der Positionen: Reflexionen zu «Marat/Sade» von Peter Weiss, in: Basis 5, 1975, 150–165, 236.
- Platon: Sämtliche Werke in zehn Bänden, griechisch/deutsch, hg. von Karlheinz Hülser, Bd. 5: Politeia, Frankfurt a. M. 1991.

- Ranke, Leopold von: Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535, Bd. 1, Leipzig/Berlin 1824.
- Rist, Johann: Sämtliche Werke, hgg. von Eberhard und Helga Mannack, 7 Bde., Berlin 1967–1982.
- Seeck, Gustav Adolf: Die griechische Tragödie, Stuttgart 2000.
- Simmel, Georg: Gesamtausgabe, Bd. 11: Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, hg. von Otthein Rammstedt, 3. Aufl., Frankfurt a. M. 1999.
- Sophokles: Antigone; fallweise zitiert die jeweils plausibelsten Übersetzungen von Walther Amelung (in: Dramen, Jena 1916), Friedrich Hölderlin (in: Trauerspiele, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1804), Wilhelm Kuchenmüller (Stuttgart 1955), Simon Werle (Frankfurt a. M. 2013), Wilhelm Willige (überarb. von Karl Bayer, in: Dramen, 2. Aufl., München/Zürich 1985), Roman Woerner (in: Tragödien, Leipzig 1937) und Norbert Zink (Stuttgart 1981).
- Steinmetz, Horst: Das deutsche Drama von Gottsched bis Lessing, Stuttgart 1987.
- Strindberg, August: Ein Traumspiel, deutsch von Peter Weiss, Frankfurt a. M. 1963.
- Szondi, Peter: Schriften, hgg. von Wolfgang Fietkau u. a., 2 Bde., Frankfurt a. M. 1978.
- Vismann, Cornelia: Medien der Rechtsprechung, hgg. von Alexandra Kemmerer und Markus Krajewski, Frankfurt a. M. 2011 (Taschenbuchausgabe 2019).
- Voges, Michael: Dantons Tod, in: Georg Büchner: Dantons Tod, Lenz, Leonce und Lena, Woyzeck. Interpretationen, Stuttgart 1990, 7–61.
- Weise, Christian: Zittausches Theatrum Wie solches Anno M DC LXXXII. präsentiret worden/ Bestehende in drey unterschiedenen Spielen. 1. Von Jacobs doppelter Heyrath. 2. Von dem Neapolitanischen Rebellen Masaniello. 3. In einer Parodie eines neuen Peter Squenzenes von lautern Absurdis Comicis, Zittau 1683.
- : Politische Fragen, Das ist: Gründliche Nachricht Von der Politica, Welcher Gestalt Vornehme und wolgezogene Jugend hierinne Einen Grund legen, So dann aus den heutigen Republicqven gute Exempel erkennen, Endlich auch in practicablen Stats-Regeln den Anfang treffen soll, Nebst einer ausführlichen Vorrede und einem zulänglichen Register, 2. Aufl., Dresden 1698.
- Weiss, Peter: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade: Drama in zwei Akten, mit einem Kommentar von Arnd Beise, Frankfurt a. M. 2004.
- Wieland, Christoph Martin: Sämtliche Werke, 39 Bde. und 6 Suppl.-Bde., Leipzig 1794–1811 (Reprint Hamburg 1984).

Republikanische Streitkultur und Ästhetik. Rousseaus (Radikal-)Demokratie im Kontext postfundamentalistischer Theorie

Lea Liese und Yashar Mohagheghi

Im politischen Denken Chantal Mouffes spielt die Philosophie Rousseaus keine Rolle. So antwortet Mouffe in einem Interview mit dem Politikwissenschaftler Martin Oppelt auf die Frage, warum sie Rousseau in ihre Liberalismuskritik nicht einbeziehe, wo dieser doch wiederum eine wichtige Rolle für Carl Schmitt spiele, lapidar:

Well, that's quite easy. Schmitt tends to agree with Rousseau, and I don't. I know, of course, that there is a lot of discussion about the proper understanding of Rousseau's writings. Some say he's liberal, and some say (with good reason) that he's republican. For others, he's the forefather of totalitarianism. For me, Rousseau was not really important.¹

Es folgt eine Darlegung ihrer theoretischen Beziehung zu Schmitt: Mouffes Einwand gegen Schmitt besteht demnach in dessen ablehnender Haltung gegenüber der liberalen Demokratie, wonach Liberalismus und Demokratie sich notwendigerweise gegenseitig ausschließen. Für Mouffe hingegen garantiert gerade das spannungsvolle Wechselspiel zwischen liberalen und demokratischen politischen Dynamiken einen inklusiven, also Minoritäten einschließenden Pluralismus. In diesem Sinne habe die liberale Tradition die Demokratie bereichert: Freiheit und Gleichheit, liberale und demokratische Logiken kämpften beständig um ihre Vormachtstellung, wobei allerdings in der postdemokratischen und neoliberal bestimmten Gegenwart die permanente Dominanz liberaler Prinzipien problematisch geworden sei. Rousseau wird dabei von Mouffe nicht weiter erwähnt, trotz Oppelts Versuch, eine gemeinsame Verbindungslinie über den (zivilen) Republikanismus herzustellen, dem doch radikaldemokratische Tendenzen innewohnten.² Auch im Gespräch mit dem Sozial- und Moralphilosophen Michael Walzer scheint Mouffe dessen Position zu teilen, dass Rousseau aufgrund seiner «Begeisterung für das Gemeinwesen durch eine homogene Kultur und eine zivile Religion» ein «Feind des politischen Lebens», das heißt gegen «dessen Aufspaltungen und Agitationen» gewesen sei.³ Implizit wird Rousseau ein fundamenta-

1 Oppelt 2014, 266 f.

2 Vgl. ebd., 267 f.

3 Vgl. Mouffe/Walzer 1992, 295.

listisches Politikdenken zugeschrieben, das eine «alleinige, definitive Antwort auf die Gerechtigkeitsfrage» anvisiere.⁴ Demnach müssten Streit und Debattenkultur, Dissens und Pluralität in der politischen Gemeinschaftsbildung, kurz: agonistische Politik, bei Rousseau ausgeschlossen sein.

Uns erweist sich eine andere Lektüre als plausibler: Das zugrunde gelegte Kollektiv hat vielmehr einen idealtypischen Modellcharakter. Streit- und Debatte- kultur sind Momente des bürgerlich-aufklärerischen öffentlichen Diskurses, werden aber durch die teleologische Perspektivierung gemeinhin auf den Fluchtpunkt des Konsenses reduziert. Der Konsens ist dabei allerdings nur ein virtuelles Konstrukt, um den Dissens als das *Movens* demokratischer Streitkultur zu perspektivieren. Vor diesem Hintergrund gilt Rousseau manchen als Vordenker einer radikalen Demokratie, so etwa dem Philosophen Kevin Inston, der den *contrat social* im Spiegel postfundamentalistischer Theorien liest.⁵

Ist Mouffes Totalitarismusvorwurf also unzureichend, und bildet Rousseau zu Unrecht einen blinden Fleck in ihrem agonistischen Demokratiemodell? Dies soll im Folgenden untersucht werden. Hierfür sollen zunächst (1.) die Kritik am Liberalismus und das radikaldemokratische Konzept perpetuierter Meinungsbildung als mögliche Verbindungslinien (wie sie Oppelt suggeriert hatte) zwischen dem agonistischen Modell nach Mouffe, dem republikanischen Denken Schmitts und Rousseaus *contrat social* auf den Prüfstand gestellt werden, wobei insbesondere das Verhältnis von Homogenität und Streit in den Blick gerät. In einem nächsten Schritt (2.) soll dann der republikanische Agon – als Streit und Wettstreit – bei Rousseau als Form der kollektiven Selbstdarstellung am Beispiel der von ihm idealisierten Feste aufgezeigt werden. Äquivalent zur legislativen Gemeinschaftsbildung entwirft Rousseau nämlich eine affektive Gemeinschaft. Zu untersuchen ist hier (3.) die Rolle einer politischen Ästhetik. Dabei werden bei Rousseau die «partikulären» Künste (insbesondere das Theater) abgelehnt und stattdessen das Fest als «Volksschauspiel» idealisiert. Es steht für eine republikanische Gefühlskultur, die über eine totale bzw. – für Kritiker Rousseaus – totalitäre Identifizierung mit jedem Einzelnen der Gemeinschaft im Spektakel hergestellt wird. Somit wären es nicht zuvörderst Rousseaus politische Theoreme, die ihn von agonistischen Ansätzen wegrücken, sondern seine politische Ästhetik, denn wenn agonistische Ästhetiken auf demokratischen Vergesellschaftungsstrukturen beruhen, so entfernt sich Rousseaus Kunstauffassung von einer auf dezentralen Subjektivierungsprozessen beruhenden demokratischen Logik –

4 Vgl. ebd., 295.

5 Vgl. hierzu etwa Inston 2009, 2010; Oppelt 2017 sowie Critchley 2008a, 2008b. Postfundamentalistische Theorien, vertreten von so unterschiedlichen Akteuren wie Jean-Luc Nancy, Claude Lefort, Alain Badiou, Jacques Rancière, Ernesto Laclau und Giorgio Agamben, bestreiten im Kern die Möglichkeit von Letztbegründungen, aber nicht die Notwendigkeit partieller und vorläufiger Gründungsversuche. Vgl. Marchart 2010, hier insb. 8 f., 16 f.

ohne dabei aber gleich als antipluralistisch gelten zu können. Volksidentität bei Rousseau muss also in einem abschließenden Schritt (4.) auf ihre (post-)fundamentalistischen Momente hin überprüft werden – aus politischer *und* ästhetischer Sicht.

1. Radikaldemokratische Ansätze zwischen Agonistik und Republikanismus

Sowohl Carl Schmitts republikanisches Politikverständnis als auch Chantal Mouffes agonistisches Modell zeichnen sich durch einen radikaldemokratischen Ansatz aus. Doch während Schmitt als Grundlage der Demokratie die Durchsetzung eines homogenen Volkswillens postuliert,⁶ besteht für Mouffe demokratische Politik

nicht in jenem Moment, in dem ein vollständig konstituiertes ‚Volk‘ seine Herrschaft ausübt. Der Moment der Herrschaft ist untrennbar mit dem eigentlichen Kampf um die Definition des «Volkes», mit der Konstitution seiner Identität verknüpft. Solch eine Identität kann jedoch nie vollständig konstruiert sein, und sie kann nur in multiplen und konkurrierenden Formen der *Identifikation* existieren.⁷

Nach Mouffe könne man sich das Volk in modernen Demokratien nicht als Einheit vorstellen.⁸ Angesichts der Vervielfachung von Protestbewegungen sowie dezentralisierter Herrschaftsapparate auf supranationaler Ebene wird ein radikaldemokratischer Ansatz im Sinne einer pauschalen ‚Herrschaft des Volkes‘ von ihr in Frage gestellt.⁹ Mouffe vertritt vielmehr ein radikaldemokratisches Konzept von Staatsbürgerschaft, das ein gemeinsames politisches Engagement für bestimmte demokratische Projekte mit dem Bewusstsein verbindet, als Teil eines Volkes zu handeln, wobei aber keine «essentielle Identität», sondern nur

⁶ Nach Schmitt existiere, wie Mouffe feststellt, eine unüberwindbare Opposition zwischen dem moralisch fundierten liberalen Individualismus und dem demokratischen Ideal der Gleichheit, das darauf ziele, eine homogene Identität zu erzeugen. So schreibt Schmitt, dass jede «wirkliche Demokratie» darauf beruhe, «daß nicht nur Gleiches gleich, sondern, mit unvermeidlicher Konsequenz, das Nichtgleiche nicht gleich behandelt wird. Zur Demokratie gehört also notwendig erstens Homogenität und zweitens – nötigenfalls die Ausscheidung oder Vernichtung des Heterogenen.» Während Schmitt von einer substanziellen Gleichheit ausgeht, muss für Mouffe diese gemeinsame Substanz nicht völkisch sein, sondern kann stattdessen in der «staatsbürgerlichen Tüchtigkeit» begründet liegen. Vgl. Mouffe 2010, 52 f. sowie Schmitt 1991, 13 f.

⁷ Mouffe 2010, 66.

⁸ Vgl. Mouffe 2014, 39.

⁹ Vgl. ebd., 107 f.

«Formen der Identifikation» ausgebildet würden.¹⁰ Eine agonistische Vorstellung vom Bürgersein bezieht sich somit auf den Umstand, dass «mithilfe einer Äquivalenzkette ein ‹Volk› konstruiert wird», also dass vielfältige demokratische Forderungen in einem kollektiven Willen gegen einen so bestimmten Kontrahenten, einen gemeinsamen politischen Gegner gebündelt werden.¹¹

Mouffe verwirft somit zwar den Gedanken von der demokratiestiftenden Homogenität, nicht aber das Volkskonstrukt als solches.¹² Während für Schmitt der *demos* eine konkrete Einheit sein soll, die gegeben und deshalb stabil sei,¹³ ist er für Mouffe als Resultat eines diskursiven Aushandlungsprozesses eine politische Konstruktion, die nie zu einem Ende komme,¹⁴ denn eine wie auch immer geartete Homogenisierung bzw. Harmonisierung von Gemeinschaft werde im agonistischen Demokratiemodell durch den kontinuierlichen demokratischen Kampf um Durchsetzung des jeweiligen *demos*-Prospekts¹⁵ gerade nicht erreicht.

Für Mouffe besteht nun ein Hauptproblem des Liberalismus darin, dass dieser die politische Konstitution eines ‹Volkes› verhindere,¹⁶ indem er sich zum einen universalistisch auf eine Idee von ‹Menschheit› beziehe,¹⁷ die aber für ein Gemeinschaftskonzept zu abstrakt sei und keine genuin politische Referenzgröße darstelle.¹⁸ Zum anderen negiere er die «Untilgbarkeit des Antagonismus», die agonistische ‹Wir-sie›-Beziehung (die Mouffe gegenüber Schmitts Freund-Feind-Unterscheidung ins Feld führt) in pluralistischen Gesellschaften.¹⁹ Stattdessen würden aus Bürger*innen nur mehr Konsument*innen und Konkur-

10 Vgl. ebd., 79.

11 Vgl. Mouffe 2018, 35, 83, Zitat 79. Vgl. hierzu auch Mouffe 2014, 118 f.

12 Vgl. zum Mouffe'schen Volkskonstrukt auch Nonhoff 2019.

13 Vgl. Mouffe 2010, 64.

14 Vgl. Mouffe 2014, 38 f.; 2010, 66.

15 Nach Mouffe ‹bekämpfen› Kontrahent*innen einander, weil sie wollen, dass ihre «Interpretationen» demokratischer Prinzipien von Freiheit und Gleichheit hegemonial werden, stellen aber das legitime Recht der Gegenseite, für ihre Meinung zu streiten, nicht in Frage. Dabei geht es um eine Art «konfliktualen Konsens», d. h. Konsens müsse über die Institutionen herrschen, die für die liberale Demokratie konstituierend seien, sowie über die ethisch-politischen Werte; es gebe aber immer unterschiedliche Ansichten darüber, wie diese Werte umzusetzen seien. Vgl. Mouffe 2014, 28–30, 2007, hier insb. 158, 67 f., 45.

16 Vgl. Mouffe 2010, 61 f.

17 Vgl. Mouffe 2007, 13, 103, 108.

18 Vgl. Mouffe 2010, 55. Mouffe bezieht sich auch hier auf Schmitt, der schreibt: «Im Bereich des Politischen stehen sich die Menschen nicht abstrakt als Menschen, sondern als politisch interessierte und politisch determinierte Menschen gegenüber, als Staatsbürger, Regierende oder Regierte, politische Verbündete oder Gegner, also jedenfalls in politischen Kategorien. In der Sphäre des Politischen kann man nicht vom Politischen abstrahieren und nur die allgemeine Menschengleichheit übrig lassen,» Schmitt 1991, 17.

19 Vgl. Mouffe 2007, 17.

rent*innen.²⁰ Für Mouffe hingegen gilt es anzuerkennen, dass das Volk sowohl «mannigfaltig» als auch «gespalten» sei.²¹ Schmitt indes begründet seine Liberalismuskritik von der Konstitution eines homogenen Volkswillens her. Wie auch der Literaturkritiker und Übersetzer Andreas Wirthensohn gezeigt hat, setzen für Schmitt parlamentarische Debatten eine Wahrheit a priori voraus, nämlich den «echte[n] Gesamtwille[n] des Volkes als eine <volonté générale>»²², anstatt dass eine liberale «volonté de tous» a posteriori durch Kompromiss und Interessenausgleich herzustellen wäre.²³

Nach Wirthensohn sei Schmitts Verständnis des Volkes als einzig «wirkliche Größe»²⁴ demokratietheoretisch verknüpft mit Rousseaus Identitätstheorie. So postuliere Schmitt in Anlehnung an den *contrat social*, dass alle demokratischen Argumente auf einer Reihe von Identitäten beruhten, etwa auf der Identität von Regierenden und Regierten, des Volkes mit seiner Repräsentation im Parlament sowie auf der Identität von Staat und Gesetz.²⁵ Gesetze seien identisch mit dem Volkswillen, und es bedürfte nicht einmal einer vertraglichen Kodifizierung, um die Einheitlichkeit des Willens zu erzielen, worin Schmitt noch rigider sei als Rousseau, wie Wirthensohn feststellt. So sei nach Schmitt die «Einnütigkeit [...] ebenso wie die <volonté générale> entweder vorhanden oder nicht vorhanden, und zwar [...] naturhaft vorhanden».²⁶

Jean-Jacques Rousseau wiederum lässt sich insgesamt als Gegner einer liberalistischen Demokratieauffassung begreifen. Weniger eindeutig ist aber, ob er den *demos* als feste Einheit begreift, wie das Schmitt tut, oder wie Mouffe als ideelles Konstrukt, und ob die *volonté générale* tatsächlich eine totale Einnütigkeit im Schmitt'schen Sinne ausdrückt. Den Streit divergierender Meinungen bewertet Rousseau nämlich ambivalent, wie auch die Philosophin Dagmar Comtesse feststellt: Auf der einen Seite verkörperten Meinungsunterschiede demokratische Meinungsbildungsprozesse frei rasonierender Bürger²⁷ und eine funk-

20 Vgl. Mouffe 2014, 30, 97.

21 Vgl. ebd., 14.

22 Schmitt 1970, 315.

23 Vgl. Wirthensohn 1999, 506.

24 Schmitt 1970, 242.

25 Vgl. Schmitt 1991, 35.

26 Wirthensohn 1999, 503 f. Wirthensohn bezieht sich auf Schmitt 1991, 20.

27 Die Frauen sind zwar *de jure* auch Bürgerinnen, doch schreibt Rousseau das zentrale Moment streitenden Rasonnements den Männern zu. Insbesondere in Hinblick auf die Männerzirkel fordert er die Geschlechtertrennung, damit Männer und Frauen den ihnen vermeintlich unterschiedlichen Bedürfnissen nachgingen und die Männer nicht von den Belangen der Freundschaft und der Republik abgelenkt würden. Vgl. Rousseau 1978a, 441. Überspitzt fasst er zusammen: «Ob ein Monarch über Männer oder Frauen regiert, kann ihm ziemlich gleichgültig sein, solange man ihm gehorcht, in einer Republik jedoch braucht man Männer.» Rousseau 1978a, 437. Die geforderte Geschlechtertrennung gilt für Rousseau indes nur für die Mo-

tionierende Legislative,²⁸ auf der anderen Seite könnten Differenzen innerhalb der Legislative bedrohlich werden, wenn sich daraus dominante Parteien bilden.²⁹ Meinungsdivergenzen seien, mit anderen Worten, zulässig, sofern sie nicht zu Parteibildungen partikulärer Interessengruppen führten.³⁰ Demnach würde die *volonté générale* also gerade die Hegemonialwerdung von Einzelinteressen zu verhüten versuchen.³¹ Ähnlich argumentiert auch Martin Oppelt: Rousseau identifiziere «[a]m Grund und Ursprung jeder Gesellschaftsordnung [...] Konflikte und Dissens, die Unterschiedlichkeit der Menschen und ihrer Interessen».³² Durch die Aushandlung jener vorgängigen Differenz bilde die Gemeinschaft bei Rousseau eine «Einheit im Konflikt».³³ Der legislative Rahmen gewähre dabei lediglich einen notwendigen «minimalen Grundkonsens[...]»³⁴.

In dem Versuch, das Partikuläre mit dem Allgemeinen zu vermitteln, weise Rousseaus Demokratietheorie nach Kevin Inston Ähnlichkeiten zu derjenigen Ernesto Laclaus auf.³⁵ So erkennt Inston im Rousseau'schen Gemeinwillen, der aus der Absenz jeder positiven oder substantziellen Gemeinschaftsbasis entwachse (so dass, mit Mouffe gesprochen, gemeinsame Projekte und Allianzen erforderlich würden), eine Verwandtschaft zu Mouffes und Laclaus Hegemoniekonzept, wonach das Fehlen universeller Gemeinschaftsbegründungen Reklamierungsversuche vonseiten bestimmter Interessengruppen bedinge, die hegemonial würden und die ihren partikulären Deutungen zeitweise den Status universeller Repräsentation zuschrieben.³⁶ Laclau selbst gesteht eine gewisse Ähnlichkeit von Rousseaus Gemeinwillen mit seinem eigenen Hegemoniekonzept zu, indes er dessen «universalizing effects» als «not exactly Rousseau's general will, but a pragmatic and contingent

derne und nicht für die Antike, in der die Spartanerinnen vorgeblich ebenso wehrfähige und damit vollwertige Bürgerinnen gewesen seien wie die Männer. Vgl. Rousseau 1978a, 439.

28 Für Rousseau ist (absolute) «Einmütigkeit» stattdessen ein entscheidend demokratiefeindliches Prinzip. Sie ist demnach zu finden bei «in Knechtschaft geratenen Staatsbürger[n]», bei denen «Furcht und Schmeichelei die Abstimmungen in beifälligen Jubel» verwandelten. Vgl. Rousseau 1981, 359. Vgl. hierzu auch Comtesse 2019a, 51.

29 Vgl. Comtesse 2019a, 51.

30 Vgl. ebd. Rousseau bezieht sich auf Machiavelli, für den Spaltungen der Republik nur so weit zuträglich seien, als sie frei von Sekten und Parteigängern seien. Vgl. Rousseau 1981, 292, Fußnote.

31 Vgl. hierzu auch Comtesse 2019a, 51. Comtesse zitiert in diesem Kontext zustimmend Kevin Inston, für den die *volonté générale* eine Pluralismus fördernde Maßnahme zur Abwehr totalitärer Herrschaft darstellt. Vgl. Inston, 2009, 561.

32 Vgl. Oppelt 2017, 362.

33 Vgl. ebd.

34 Ebd.

35 Vgl. Inston 2009, 555–557.

36 Vgl. Inston 2010, 126 f.

version of it» charakterisiert.³⁷ Inston widerspricht dieser Relativierung und hebt den «highly contingent and pragmatic» Charakter von Rousseaus *volonté générale* hervor.³⁸ Zwar ist nach Laclau der «Allgemeinwille als jeweils vorherrschende Ideologie [...] Ausdruck des sozialen Konfliktes und somit typisch für radikal-demokratisches Denken», doch verhindere Laclaus essenzialistische Interpretation der *volonté générale*, so Comtesse, «hierin eine jeweils umkämpfte kollektive Meinungs- und Entschlussbildung zu sehen».³⁹

Auch in seinem zeitlichen Modus als perpetuierter Willensbildung stellt der Gesellschaftsvertrag keinen homogenisierten Gemeinwillen dar, was ihn nach Inston mit Mouffes und Laclaus Auffassung von der Demokratie als unabschließbarem Prozess vergleichbar mache.⁴⁰ Die paradoxe Struktur der Gründung ist nachkonstitutionell in den Prozess der (permanenten) politischen Willensbildung aufgenommen und «kontaminiere» damit, so Joseph Vogl, «in fortwährender Involution die Zeit des Rechts mit der Zeit seiner Gründung»⁴¹. Als dergestalt infinite Gründung ist die *volonté générale* keine harmonische Einmütigkeit, sondern ein unabschließbarer Prozess der Aushandlung. Der Konsens ist dabei nur ein virtuelles Konstrukt, um den Dissens als das *Movens* demokratischer Streitkultur zu installieren.⁴²

Die *volonté générale*, die immer wieder als totalitäre Einheitsbildung gedeutet wurde, hat also vor allem den Zweck, die Durchsetzung von Partikularinteressen zu verhindern. In diesem Sinne dient der Gesellschaftsvertrag maßgeblich dem Schutz von Pluralismus.⁴³ Er sucht diesen nur so weit einzuhegen, dass die Gefahr einer Dominanzbildung von Partikularinteressen und damit der Verlust von individuellen Freiheitsrechten verhütet wird. Insofern ist der Gesellschaftsvertrag in Teilen auch ein liberalistisches Schutzinstrument, das mit dem demo-

37 Vgl. Laclau 2000, 55.

38 Vgl. Inston 2010, 127.

39 Vgl. Comtesse 2019a, S. 55. Inston spricht in diesem Zusammenhang auch von einer «negative identification», wodurch die Gemeinschaft lerne, «to build unity from disunity»: «In the absence of any positive or substantive basis for communities, we realize what we have in common negatively through opposition.» Inston 2010, 133 f.

40 Vgl. Inston 2010, 182.

41 Vogl 1995, 32.

42 Nach Oppelt ist entsprechend der Gemeinwille zunächst nur ein Ideal, das «sich de facto nie verwirklichen lässt, weil dies eine prinzipielle Unmöglichkeit darstellt». Rousseau erkenne dabei den «latenten und nicht aufzulösenden Widerspruch zwischen der symbolischen Einheitsbehauptung des Gemeinwillens und der realen Konflikthaftigkeit des Sozialen» an. Die Institution der *volonté générale* bezwecke daher vielmehr «die symbolische Behauptung der Existenz eines allgemeingültigen Gemeinwillens», um «die dieser Behauptung widersprechende Realität sichtbar zu machen und im Anschluss daran Kritik zu üben und Reformen einzufordern». Vgl. Oppelt 2017, 361, 364 f.

43 Vgl. Inston 2010, 168 f.

kratischen Gleichheitsanspruch und der Identität von Souverän und Untertan versöhnt wird und als demokratisch-ordnungspolitisches Instrument (anders als in einem ordoliberalistischen Sinne) wiederum Interessenpolitik zu verhindern sucht.

2. Debatte und Wettkampf: Republikanischer Agon

Nur scheinbar sind also Streit und Dissens bei Rousseau zugunsten zentralistischer und harmonisierender Willensbildung unterminiert. Sie stehen bei ihm indes im Kontext einer republikanischen vielmehr denn agonistischen Gemeinschaftsbildung, wie im Folgenden am Beispiel der Genfer Zirkel⁴⁴ gezeigt werden soll, die Rousseau im *Brief an d'Alembert* von 1758 zunächst als Alternative zu privaten Freizeitvergnügungen und als Remedium gegen gesellschaftliche Vereinzelung vorschlägt.

Rousseau beschreibt die Streit- und Debattenkultur als wesentliche soziale Willensbildungsprozesse im privaten Bereich. Die Genfer Zirkel dienen in diesem Sinne zunächst der sozialen Kohäsion, doch fördern sie durch die gemeinsamen Aktivitäten und Übungen auch Fähigkeiten bzw. *virtutes* – um den republikanischen Assoziationsraum zu benennen, den Rousseau aufwirft. Zu den Aktivitäten dieser Zirkel, die Rousseau den einsamen Freizeitvergnügungen wie dem Theaterbesuch gegenüberstellt, zählt er auch die lebhaften Debatten, die den Zirkeln einen Charakter von Debattierclubs verleihen. Der ständige Austausch von Meinungen schärfe in der Auseinandersetzung die Argumente und habe so insgesamt einen förderlichen Effekt für die Meinungsbildung:

Wenn das Gespräch dann eine weniger höfliche Wendung nimmt, gewinnen die Gründe um so mehr Gewicht, man zahlt einander weder mit Witzen noch mit Liebenswürdigkeiten und zieht sich nicht mit schönen Worten aus der Affäre. Beim Streit gibt es keine Schonung: wer sich vom Gegner mit dessen ganzer Kraft angegriffen fühlt, muß sich mit all seiner Kraft verteidigen, und so gewinnt der Geist Genauigkeit und Schärfe.⁴⁵

44 Es handelt sich dabei um «Gesellschaften von zwölf oder fünfzehn Personen [i. e. Männern], die ein bequemes Quartier mieten, das auf gemeinsame Rechnung mit Möbeln und den nötigen Vorräten ausgestattet wird», um gemeinsam die Freizeit zu begeben. Vgl. Rousseau 1987a, 435. Rousseau sieht diese Zirkel bis auf die Zeit seiner eigenen Kindheit zurückgehen, da sie aber noch die Bezeichnung «Gesellschaften» (*sociétés*) trugen. Vgl. ebd., 434. Historisch erwachsen diese Zirkel vor allem als Versammlungszentren der oppositionellen Bürgerschaft im Zuge der Auseinandersetzungen des Jahres 1734 zwischen den oppositionellen Bürgern, den *Représentants*, und der Regierung bzw. ihren Anhängern, den *Négatifs*. Vgl. Gagnebin 1995, 1363.

45 Rousseau 1978a, 441.

Die virile Schonungslosigkeit solcher Streitkultur zeigt sich einer republikanischen Attitüde zugehörig, zu der – neben der Debattenführung – auch die körperlichen Ertüchtigungen gehören. Kampf und Streit zählen zu den wesentlichen Elementen einer solchen republikanischen Politikultur, die mithin den Wettstreit ostentativ ausstellt. So empfiehlt Rousseau für das Gemeinwesen, das ihm vorschwebt, «öffentliche Wettbewerbe» in den verschiedenen sportlichen Disziplinen.⁴⁶ Er verortet diese Spiele zwar in der Antike, findet sie aber zugleich in der eigenen Zeit bei den militärischen Musterungen und Übungen vor. Es handelt sich dabei um einen nichtkompetitiven Wettbewerb: Ein Sieger trägt den Preis davon, aber letztlich feiert sich die Gemeinschaft darin selbst. Das Kräfte-messen wird somit zu einer Repräsentationsform der Republik: Was Übung ist (die Ertüchtigung der Körper), wird in der Wettstreitfestivität als Stärke und Entschlossenheit der Gemeinschaft inszeniert. Der Agon stellt für Rousseau eine Form der kollektiven Selbstdarstellung dar.⁴⁷ Das zeigt sich auch im siebten Brief des fünften Teils der *Nouvelle Héloïse*. Erzählt wird dort von der Weinlesearbeit eines ländlichen Kollektivs, die allabendlich mit einem Preisfest schließt: Alle an der Gemeinschaftsarbeit Beteiligten tragen die Hanfstängel, die sie geerntet haben – «das rühmliche Zeichen seiner vollbrachten Arbeit» –, «im Triumphe» zu einem Haufen zusammen, der gleich einer «Trophäe» angezündet wird. Die «Ehre», diesen rituellen Akt zu begehen, gebührt dem- oder derjenigen, der*die an diesem Tag am arbeitstüchtigsten war. Um das «Freudenfeuer» herum wird sodann gelacht, getanzt und getrunken, um den gemeinsam begangenen Werktag im Beisammensein zu beschließen.⁴⁸ Das kompetitive Moment wird im Fest eingeeht, das Preisfest krönt das Gemeinschaftswerk, zu dem die Tüchtigkeit jedes Einzelnen einen Beitrag geleistet hat.

Wenn Rousseau staatstheoretisch auf agora-demokratische Vorbilder zurückgreift, so in seiner Sozialtheorie auf den antiken Agon, wie er im Rekurs auf die griechischen Poleis, allen voran Sparta, deutlich macht. Er aktualisiert ihn in Hinblick auf bürgerliche Meritokratievorstellungen, die er aber gerade von der historisch akuten (Arbeits-)Leistungsideologie im Rahmen bürgerlicher Marktwirtschaft löst und auf ein anachronistisches, bäurisches Modell bezieht. Leistungsansprüche sollen sich nicht auf marktorientierte Wirtschaftlichkeit beziehen, sondern auf das Selbstverständnis republikanischer Gemeinwesen.

So einleuchtend zunächst die Analogie oder gar Homologie des Agonalen zwischen diskursivem (legislativen bzw. geselligen) und sportiv-festlichem Wettstreit auch ist, so erscheint der Streit doch letztlich nur als Vehikel von Harmo-

46 Vgl. Rousseau 1978a, 463.

47 Nach Juliane Rebentisch rekurriere bei Rousseau die Gemeinschaft auf einen Wettbewerb besonderen Typs, bei dem der Kampf nicht gegeneinander, sondern *um* das Gemeinwohl geführt werde. Vgl. Rebentisch 2011, 303.

48 Vgl. Rousseau 1978b, 640.

nisierungs- und Uniformierungstendenzen, gar als bloß inszenatorisches Moment. Jedenfalls in den sportlichen Wettkämpfen scheinen zumindest die Inszenierungsformen (sportiver Entschiedenheit und Gemeinschaftsstärke) spätere Repräsentationsweisen totalitärer Politik vorwegzunehmen. So kann man im Gemeinschaftskult einen Verbindungspunkt erblicken, in dem die republikanische und faschistische Ästhetisierung der Politik sich tangieren. Dennoch scheint eine solche, auf die äußere Selbstdarstellung zielende Identifikation vordergründig. Denn bei genauerer Betrachtung erweisen sich die scheinbar analogen Uniformierungstendenzen republikanischer und totalitärer Gemeinschaftsvorstellungen als divergent. Um dies nachzuvollziehen, ist im Folgenden eine nähere Betrachtung der ‚Affektpolitiken‘ nötig, auf die die republikanische Ästhetik Rousseaus zielt.

3. Bindung der Herzen: Affektpolitik – affektive Gemeinschaft

Gänzlich ohne Affektpolitik ist auch nach Mouffe Demokratie nicht zu machen.⁴⁹ Wie bereits erläutert wurde, konstituiert sich für Mouffe ein Volkskonstrukt qua Äquivalenzierung gemeinsamer politischer Forderungen gegenüber einem negatorischen Außen.⁵⁰ Dass auch und insbesondere Affekte bei nationalen Formen der Identifikation eine große Rolle spielen,⁵¹ hält Mouffe nicht per se für problematisch, sondern *wie* ‚das‘ Volk in rechtspopulistischen Diskursen konstruiert werde – nämlich als xenophob, nationalistisch, autoritär.⁵² Mouffe spricht sich hingegen für einen linken Populismus aus – etwa als Offensive gegen den Neoliberalismus. Auch die Linken müssten ihre Interessen zu Äquivalenzketten bündeln⁵³ und dürften dabei die starke «libidinöse Involvierung, die

49 Mouffes Plädoyer für eine strategische Inklusion der Leidenschaften in demokratische Willensbildungsprozesse manifestiert sich besonders in ihrer EU-Kritik. So lehnt Mouffe den Gedanken, dass EU-Bürger*innen ihre nationale Identität für eine supranationale aufgeben, als widersinnig ab, da die Konstruktion eines postnationalen, homogenen ‚Wir‘ nicht möglich sei. Stattdessen müsse die Vielfalt der einzelnen EU-Mitgliedstaaten anerkannt werden und das breite Spektrum an ‚Wir-sie‘-Unterscheidungen innerhalb der EU eine «Gemeinschaft der Projekte» dynamisieren. Vgl. hierzu insb. das Kapitel «Ein agonistischer Ansatz für die Zukunft Europas» in: Mouffe 2014, insb. 83–85, 93, 97.

50 Die Konstruktion eines kollektiven Willens erfordert also zwingend die Bestimmung eines einheitlichen Kontrahenten, was zwar nicht immer ein ‚Freund-Feind‘-Schema impliziert, aber eben doch auf die Bestimmung eines – so Oliver Marchart – «Negativkorrelats» hinauslaufe. Vgl. Marchart 2017, 66–69.

51 Vgl. Mouffe 2014, 81 f.

52 Vgl. Mouffe 2018, 34 f.

53 Vgl. ebd., 63.

bei nationalen – oder regionalen – Identifikationsformen am Werk ist, nicht ausblenden [...] und [...] dem Rechtspopulismus [...] überlassen».⁵⁴ Dessen Erstarken sieht Mouffe vor allem als Begleitphänomen einer postdemokratischen Situation, in der eine Verwischung zwischen linken und rechten Positionen zu einem affektbefreiten und alternativlosen Konsens der Mitte geführt habe, der jede gegenhegemoniale Offensive im Keim erstickte, indem er sie als extremistisch diffamierte.⁵⁵ Hingegen bestehe die Hauptaufgabe demokratischer Politik nicht darin,

die Leidenschaften zu eliminieren oder sie in die Privatsphäre zu verbannen, um in der Öffentlichkeit einen rationalen Konsens herstellen zu können. Sie besteht vielmehr darin, diese Leidenschaften zu «sublimieren», indem man sie für demokratische Zwecke fruchtbar macht und kollektive Identifikationsmöglichkeiten um demokratische Ziele schafft.⁵⁶

Die zentrale Herausforderung bestehe also darin zu verhindern, dass eine kollektive Identität, die auf der politisch unerlässlichen – und auch affektiv hergestellten – «Wir-sie»-Unterscheidung beruhe, in ein Verhältnis von Feindschaft umschlage.⁵⁷ In diesem Kontext können für Mouffe kulturelle und künstlerische Praktiken eine Schlüsselrolle einnehmen, denn sie stellen ein Medium bzw. einen Rahmen für alternative, nichtkonsumorientierte, aber auch nichtextremistische (also auf Feindschaft beruhende) Identifikationsformen dar. Demokratische Künste fordern den Common Sense heraus, denn sie verhelfen der Spaltung im Vielfältigen, dem von Mouffe erkannten «Antagonismus im Pluralismus» zur Erscheinung, indem sie erstens – im Sinne Jacques Rancières – alternative Wahrnehmungsweisen in der Öffentlichkeit etablieren⁵⁸ und zweitens auch ihre eigenen (kapitalistischen) Herstellungsbedingungen und Ausschlussmechanismen selbstkritisch reflektieren können.⁵⁹ Kunst steht also im agonistischen Sinne immer auch in Streit mit sich selbst. Hierin besteht ihr genuin demokratischer Wert.

54 Ein – in diesem Sinne verstandener – «Linkspopulismus» würde im Gegensatz zum Rechtspopulismus einen antiessentialistischen Ansatz vertreten, dem zufolge «das» Volk keine empirische Referenzgröße, sondern eine diskursive politische Konstruktion sei. Ein durch Äquivalenzketten erzeugter kollektiver Wille bildet dann auch keine homogene Einheit, sondern eine Beziehung, die Differenzen innerhalb der Bewegung dynamisch, aber die Differenz zum gemeinsamen politischen Gegner stabil hält und sich somit als wahrhaft agonistisch erweist. Vgl. ebd., 74 f.

55 Vgl. ebd., 27.

56 Mouffe 2014, 31 f.

57 Vgl. ebd., 82.

58 Vgl. ebd., 140 sowie Rancière 2008, 77.

59 Vgl. hierzu etwa Mouffe 2014, 144 f. Vgl. zur agonistischen Rolle der Künste außerdem Mouffe 2008, insb. 5.

Rousseau dagegen tritt als Feind der Künste in Angelegenheiten der Politik auf. Pars pro toto zeigt sich das an seiner Kritik am Theater im *Brief an d'Alembert*. In seiner Antwort auf d'Alemberts *Encyclopédie*-Artikel über die Stadt Genf, in dem jener der Stadt ein stehendes Theater anempfiehlt, entwirft Rousseau ein hypothetisches Szenario des Sittenverfalls, der nach Rousseaus Auffassung mit dem Theater Einzug in die Stadt erhalte. Besonders verderblich ist für ihn die isolierende Wirkung, die von den Künsten ausgehe:

Man glaubt, sich zum Schauspiel zu versammeln, dort aber trennt sich jeder von jedem, man vergißt seine Freunde, Nachbarn und Verwandten, um sich mit Märchen aufzuhalten, um traurige Schicksale längst Verstorbener zu beweinen oder auf Kosten der noch Lebenden zu lachen.⁶⁰

Rousseaus Einwände gegen die Künste beziehen sich auf die Pluralisierung von Konsum- und Unterhaltungsoptionen, die er für das Gemeinschaftsverhalten als bedrohlich ansieht. Insofern zeigt sich Rousseau hier tatsächlich als ein Gegner von Pluralität (die ja nach Mouffe immer eine spannungsvolle ist) bzw. von ihrem In-Erscheinung-Treten in der Kunst. Als republikanische Alternative zum Theater und zu den Künsten im Allgemeinen konzipiert er das Fest:

Wie? Soll es in einer Republik denn gar kein öffentliches Schauspiel geben? Im Gegenteil, man braucht sogar viele. In den Republiken wurde das Schauspiel geboren, in ihrem Schoß sieht man es wahrhaft blühen. Zu welchen Völkern paßt es mehr, sich oft zu versammeln und untereinander die sanften Bande des Vergnügens und der Freude zu knüpfen, als zu denen, die so viele Gründe haben, sich zu lieben und für immer vereint zu bleiben? Wir haben bereits eine Reihe öffentlicher Feste, laßt uns davon noch mehr haben, ich werde um so entzückter sein. Aber laßt uns nicht diese sich abschließenden Schauspiele übernehmen, bei denen eine kleine Zahl von Leuten in einer dunklen Höhle trübselig eingesperrt ist, furchtsam und unbewegt in Schweigen und Untätigkeit verharrend, und wo den Augen nichts als Bretterwände, Eisenspitzen, Soldaten und quälende Bilder der Knechtschaft und Ungleichheit geboten werden. Nein, glückliche Völker, nicht dies sind eure Feste! In frischer Luft und unter freiem Himmel sollt ihr euch versammeln und dem Gefühl eures Glücks euch überlassen. Eure Vergnügungen seien weder verweichlicht noch kommerziell, damit nichts, was nach Zwang oder Interesse riecht, sie vergifte, damit sie frei und hochherzig seien wie ihr, damit die Sonne euer unschuldiges Spiel beleuchte, ihr seid es selbst, das würdigste Schauspiel, auf das die Sonne scheinen kann.⁶¹

Während in einem agonistischen Sinne die gewinnbringenden Effekte der Künste darin liegen, dass sie die politischen Affekte auf mittelbare und sublimierte Weise ausbilden, zielt Rousseaus Festkonzept auf eine unmittelbare ›libidinöse‹ Involvierung. Diese unmittelbare Identifikation zeigt sich darin, dass das Fest

60 Rousseau 1978a, 348.

61 Rousseau 1978a, 462.

keinen anderen Gegenstand hat als das «sich affirmierende Gemeinwesen selbst»⁶²:

Was werden aber schließlich die Gegenstände dieses Schauspiels sein? Was wird es zeigen? Nichts, wenn man will. Mit der Freiheit herrscht überall, wo viele Menschen zusammenkommen, auch die Freude. Pflanzte in der Mitte eines Platzes einen bekränzten Baum auf, versammelt dort das Volk, und ihr werdet ein Fest haben. Oder noch besser: stellt die Zuschauer zur Schau, macht sie selbst zu Darstellern, sorgt dafür, daß ein jeder sich in andern erkennt und liebt, daß alle besser miteinander verbunden sind.⁶³

Das Fest stelle demnach, so Jean Starobinski, «eine Gemeinschaft offener Bewußtseine» her, «die sich aufeinander zubewegen».⁶⁴ Es avanciere zum ausgezeichneten Moment, in dem sich das Ideal der *Transparenz* und der ungehinder- ten Kommunikation – ein Denkmuster, das nach Starobinski Rousseaus ganzes Werk durchzieht – herstelle und in dem alle gesellschaftlichen Trennungen aufgehoben zu sein scheinen.⁶⁵

Im Anschluss an Starobinski hat Derrida die Kategorie der (Selbst-)Präsenz hervorgehoben.⁶⁶ So finde im Rousseau'schen Fest eine Erfahrung der Unmittelbarkeit und reinen Selbstpräsenz statt, in der sich das Volk als einheitliche Stimme vernehme.⁶⁷ In diesem Zusammenhang betont Derrida auch den politischen bzw. Souveränitätsaspekt der (Selbst-)Präsenz des Volkes im Fest: «Die Form dieses öffentlichen Festes wird demnach derjenigen der politischen Komitees, des versammelten und freien und gesetzgebenden Volkes analog sein: die repräsentative Differenz wird in der Selbstpräsenz der Souveränität ausgelöscht werden.»⁶⁸

62 Rebentisch 2011, 296.

63 Rousseau 1978a, 462 f.

64 Starobinski 1988, 144.

65 Vgl. ebd., 145. Im französischen Originaltitel von Starobinskis Monographie (*La transparence et l'obstacle*) kommt dies noch deutlicher zum Ausdruck.

66 Diese festive Selbstpräsenz erläutert Derrida wie folgt: «Die Präsenz wird erfüllt sein, aber nicht in der Art eines Objekts, das präsent ist, um gesehen zu werden, um sich der Intuition hinzugeben wie ein empirisches Individuum oder wie ein *eidōs*, welches sich davor oder ganz dagegenhält; sondern wie die Intimität einer Selbstpräsenz, das Bewusstsein des Bei-sich-Seins, der Eigentlichkeit.» Derrida 2004, 525.

67 Diese Selbstpräsenz der Stimme stellt Derrida der Repräsentation entgegen, die das Prinzip der Sprache, der Vermittlung und der Differenz sei. In zeitlicher Hinsicht sei daher die Präsenz eine Erfahrung der augenblicklichen Unmittelbarkeit und Erfülltheit, während die repräsentationistische Sprache durch ihre Differenzialität in infiniten Aufschub ver falle. Derridas Absicht ist dabei zu zeigen, inwiefern diese scheinbar stabilen binären Oppositionen bei Rousseau durchkreuzt werden und in der Präsenz selbst die Struktur der Repräsentation eingeschlossen ist. Vgl. Derrida 2004, insb. 481, 507–511, 530 f., 534.

68 Ebd., 525.

Im Fest hat die aporetische Repräsentationsstruktur der modernen Demokratie ihr Korrektiv. Die Lücke zwischen Volkssouveränität und staatlichem Repräsentations- und Exekutivapparat, also die Verfehlung der Repräsentation oder in Derridas Sinne: die Repräsentation als Verfehlung, muss durch Akte der Selbstaussstellung der Volkssouveränität, durch spektakuläre Sichtbarkeit und affektives Selbstgewahrsein des Volkes überbrückt werden. Als Korrelat der in der kontinuierlichen Präsenz der Agora-Demokratie sich konstituierenden Volkssouveränität kann man in der frequenten Selbstpräsenz im Fest die Herstellung der ‹Volksaffektivität› sehen. Als Medium dient dazu die Freude, wie auch Starobinski schreibt: «Diese Freude ist ohne Objekt, und zugleich ist sie allgemein. Daher ihre Reinheit. Die Gemeinschaft erfüllt sich im Kommunikationsakt und wird sich selbst zum Gegenstand ihrer Begeisterung.»⁶⁹

Das Rousseau'sche Fest ist also das Modell einer Gesellschaft der vollkommenen Transparenz, in der das private Subjekt – im freudigen Sich-Öffnen – mit dem öffentlichen konvergiert. Dieses Modell konsensueller Präsenz, das eng mit einem Konzept des politischen Raumes verbunden ist, steht Mouffes agonistischem Ansatz diametral entgegen, wonach der öffentliche Raum erstens ein Ort ist, «an dem konfligierende Sichtweisen aufeinandertreffen, ohne dass die geringste Chance bestünde, sie ein für alle Mal miteinander zu versöhnen»⁷⁰, und zweitens ein Ort, an dem kritische Kunst simulativ eine alternative Ordnung zu der gegenwärtig politischen etablieren kann.⁷¹ Der Vision des präsentischen Fests eignet insgesamt ein ‹kunstfeindliches› Moment. Ob sie zugleich auch demokratiefeindlich ist, soll im Folgenden gefragt werden.

4. Gemeinschaftsstiftung ex nihilo: Postfundamentalistische Volksidentität ?

Wie die *volonté générale* wurde auch Rousseaus Festkonzept als frühes Modell totalitärer Gemeinschafts- und Staatsrepräsentation bewertet. Tatsächlich ist das Fest, das für Rousseau im epiphanischen Ereignis besteht, von einer Ästhetisierung des Politischen gekennzeichnet, die Walter Benjamin als charakteristisch für faschistische Gemeinwesen sieht.⁷² Eindeutiger als die politische Institution

⁶⁹ Starobinski 1988, 145.

⁷⁰ Mouffe, 2014, 142.

⁷¹ Vgl. ebd., 151–153 sowie Mouffe 2008, 3.

⁷² Benjamin unterscheidet in seinem Kunstwerksaufsatz zwischen der Ästhetisierung der Politik (im Faschismus) und der Politisierung der Kunst (im Kommunismus). Während die Politisierung der Kunst eine proletarische Kunst impliziert, die ein Klassenbewusstsein schaffen und als revolutionäre Forderung konkreten Widerstand gegen die vorherrschenden Besitz- und Arbeitsverhältnisse artikulieren sollte, gehe die Ästhetisierung der Politik mit einer Proletarisierung der Massen einher, die zum symbolischen Ausdruck kommen sollten, nicht aber zu ihrem

der *volonté générale* markiert somit Rousseaus politische Ästhetik (samt seiner Kritik an den Künsten) eine Differenz zum agonistischen Modell.

Dennoch lässt sich über die dem Festkonzept innewohnende Gemeinschaftsidee kein endgültiger Einwand gegen Rousseaus radikaldemokratische Tendenzen zementieren, denn sowohl im *Gesellschaftsvertrag* als auch im *Brief an d'Alembert* wird das Kollektiv nicht als präkonstitutiv angenommen, sondern im Gemeinschaftsereignis erst konstituiert.⁷³ Damit unterscheidet sich das Rousseau'sche Festkonzept in zweierlei Hinsicht von totalitären Kollektivinszenierungen und faschistischen Repräsentationspolitiken, die im Ereignis eine Identifikation mit der präkonstitutiven Größe des Volkes suchen. Erstens rekurriert die Gemeinschaftsidentifikation nicht auf eine präexistente Volkstentität, sondern auf Individuen in ihrem reinen Menschsein, deren Begegnung sich über die transparente Selbstöffnung vollzieht. Diese Bestimmung der rein menschlichen Assoziation ist gegenüber der Zivilbürgerschaft vorrangig, inkludiert aber schon die rechtliche Bestimmung freier und gleicher Bürger.

Da sich durch das Fehlen einer präsupponierten Gemeinschaftsidee die Gemeinschaft erst im aktiven Vollzug herstellt, ist die Gründung im Fest – zweitens – eine *kontinuierliche Arbeit* und muss je wieder vollzogen und sanktioniert werden. Während eine totalitäre Gemeinschaftsinszenierung die präsupponierte Gemeinschaft nur sichtbar machen und repräsentieren will, bestimmt Rousseau sie als Ergebnis performativer Praxis. Die Gemeinschaft ist bei Rousseau damit eine unabschließbare Konstruktionsleistung und folgt eher postfundamentalisti-

politischen Recht. Durch Ästhetisierung könne im Faschismus einer Idee wie dem Patriotismus, d. h. der Liebe zur eigenen Nation, Ausdruck verliehen werden, ohne dass sie konkret als politisch – und somit auch nicht als Propaganda – identifiziert werde. Nach Benjamin verfolge die Ästhetisierung der Politik – etwa in Form von Militärparaden, Propagandakunst, sonstigen Artefakten und Kulturn der Zugehörigkeit – einzig und allein das Ziel, zum Krieg zu mobilisieren. Vgl. Benjamin 1989, 382.

73 Marchart hat ausgeführt, wie sich der politische Postfundamentalismus u. a. auf Heidegger stützt, dessen Ereignisbegriff keiner Grundlegungslogik unterworfen werden könne im Sinne eines Begründungsereignisses. Vgl. Marchart, 2010, 21. In dieser Hinsicht ist Rousseaus Präsenzmodell durchaus vergleichbar mit Alain Badiou's Ereigniskonzept. Für Badiou eröffnet das Ereignis – z. B. der Sturm auf die Bastille 1792 – erst einmal nur eine Möglichkeit; danach hänge alles «von der Art und Weise ab, wie diese Möglichkeit [...] in der Welt ergriffen, inkorporiert und entfaltet wird». Badiou/Tarby 2012, 17 f. Für Badiou markiert das Ereignis deshalb keinen End- und Fixpunkt politischen Handelns. Vgl. ebd., 60 f. Die Treue, an einem Ereignis festzuhalten, sei immer nur eine Option, und insofern bestehe auch immer die Möglichkeit des «Nicht-Weitermachens», so Marchart, was Badiou's System als postfundamentalistisch ausweise. Marchart 2010, 169. Mouffe indes sieht Badiou's Politikverständnis im Ereigniskonzept nicht mit radikaldemokratischen Konzepten konform. Vgl. Mouffe 2014, 39–42.

schen als totalitären Vorstellungen.⁷⁴ Was die Philosophin Juliane Rebentisch für den Gemeinwillen formuliert, gilt damit auch für die die Repräsentation im Fest, also für die republikanische Ästhetisierung der Politik:

Es gibt keinen Gemeinwillen [...] jenseits der Repräsentation des Gemeinwillens in der Verfassung. Erst durch die Gesetzgebung, durch die inhaltliche Festlegung des Gemeinwillens, konstituiert sich das Volk als solches. Erst durch diese Rückkoppelung wird das in der Verfassung als Urheber vorausgesetzte Volk zum Volk.⁷⁵

Historisch betrachtet ist im 18. Jahrhundert mit der Auflösung korporativer Gesellschaftsstrukturen hin zu den modernen Massendemokratien die Erosion vormaliger Gemeinwesen verbunden, in die man ‹eingeboren› war. Gerade für das Bürgertum, das soziale Mobilität in einem erhöhten Maße erlebt, werden freie Assoziationen jenseits berufsständischer Korporationen nun zu einem wesentlichen Vergesellschaftungsmuster.⁷⁶ Gemeinschaft muss bewusst herbeigeführt werden und wird in den vielfältigsten (auch institutionellen) Assoziationsformen (etwa Gesellschaften, Logen, Orden, Bruderschaften, Sekten, Konventikeln, [semi-]geheimen Bünden⁷⁷) gesucht, sodass in diesem neuen Vakuum vormaliger Gesellschaftsstrukturen die Gründungsidee ex nihilo neue Virulenz erhält.⁷⁸

Nun könnte man den Einwand formulieren, dass Rousseau in seiner Festkonzeption von lokal begrenzten Gemeinwesen ausgeht, die durchaus eine bestimmte präkonstitutive Zugehörigkeit voraussetzen. Rousseau stellt das Fest zwar allgemeingültig für alle Republiken vor, veranschaulicht seine Beispiele aber an der Stadtrepublik Genf. Nach Rebentisch handelt es sich bei den Genfer Festen um eine genuin lokale Selbstdarstellung, die prinzipiell keine Außenstehenden einschließt – allenfalls als Gäste und Beobachter.⁷⁹ In der Tat setzt Rousseau seinem kommunitaristischen Ideal gemäß überschaubare Gemeinwesen voraus, die eine gewisse Homogenität erlauben⁸⁰ und damit lokal, ethnisch, ‹sittlich› usw. präeterminiert sind.

⁷⁴ Dieses Moment wird auch bei Badiou betont: Das Ereignis reklamiere keine Totalität für sich und markiere keine essenzialistischen Letztbegründungen: «Seine Bedeutung bleibt offen und deshalb lebendig.» Badiou/Tarby 2012, 162. Übertragen auf die Politik bedeutet das, dass ein «Glauben an eine Fülle» (ebd., 163), wozu Kategorien wie ‹Volk› und ‹Vaterland› zu zählen sind, die Wahrheit des Ereignisses gerade verfehlt. Nach Marchart bezeichnet das Ereignis bei Badiou vielmehr den Ort der Leere, der Aushandlung erfordere, während die Idee einer substanziellen Totalität des Volkes eine Fülle evoziere, die aber letztlich leer bleibe. Vgl. Marchart 2010, 171 f.

⁷⁵ Rebentisch 2011, 311.

⁷⁶ Zur Assoziationsbewegung vgl. Beck 1981.

⁷⁷ Vgl. Tenbruck 1964, 444.

⁷⁸ Vgl. hierzu auch ebd., 438–446.

⁷⁹ Vgl. Rebentisch 2011, 298.

⁸⁰ Vgl. ebd., 324.

Im *Brief an d'Alembert* fungiert Genf als positives Gegenmodell zum kosmopolitischen Paris. So wird etwa auf dem Höhepunkt der festlichen Überwältigungsepiphanie das öffentliche Teilen der Freude zwischen den empfindsamen Bürgern auf die patriotische bzw. ‹Nationalidentität› bezogen:

Meinen Vater, der mich umarmte, überließ ein Schauer, den ich noch zu fühlen und zu teilen glaube. «Jean-Jacques», sagte er, «liebe deine Heimat. Sieh diese braven Genfer! Sie sind alle Freunde, alle Brüder; Freude und Eintracht regieren unter ihnen. Du bist Genfer und wirst eines Tages andere Völker sehen. Aber wenn du auch so viel reist wie dein Vater, du wirst nie ein Volk finden, welches ihnen gleichkommt.»⁸¹

Doch mit dem Rückgriff auf andere Textstellen zeigt sich, dass der Rekurs auf umgrenzte Volksidentitäten nur pragmatischer Natur ist. Rousseau setzt vielmehr die Menschheit als *ultima ratio* einer universellen Gemeinschaftsidee voraus:

Die Liebe zum Menschen und zum Vaterland sind die Empfindungen, deren Gemälde am stärksten rührt, wenn man von ihnen durchdrungen ist. [...] Der böseste Mensch aber ist, wer sich am meisten von der Welt absondert und sein Herz am stärksten ins Ich zusammenzieht. Der beste ist derjenige, der seine Gefühle mit allen seinen Mitmenschen auf gleiche Art teilt. Es ist weit besser, eine Geliebte zu haben, als auf der Welt einzig und allein sich zu lieben. Wer immer aber seine Eltern, seine Freunde, sein Vaterland und das ganze menschliche Geschlecht zärtlich liebt, erniedrigt sich durch ein liederliches Verhältnis, das bald allen anderen schadet und ihnen unfehlbar vorgezogen wird.⁸²

Rousseau beschreibt hier eine graduelle Abstufung der Gemeinschaftsidee, die in der Liebe für «das ganze menschliche Geschlecht» ihr Superlativ erreicht, sich aber praktischerweise in kleinen (Familien- und Bekanntenkreis) und mittleren bis großen (regionalen, nationalen) Gemeinheiten besser erfüllen könne. Der Rekurs auf solche Gemeinwesen ist daher nicht als essenzialistische Reduktion zu begreifen, sondern vielmehr funktionalistischer Natur: Angesichts der von Rousseau verspürten Defizienz menschlicher Rationalität gereicht die Erziehung der Empfindungen (der Liebe zum Gemeinwesen) zum Mittel, Individuum und Gemeinschaft, Freiheit und Gesetz miteinander zu vermitteln.⁸³ In einem allgemeineren Sinne lassen sich solche scheinbar essenzialistischen Gemeinschaftsbegriffe im Sinne von Mouffes postulierter Notwendigkeit einer minimaldefinierten Volksidentität begreifen, da demokratische Politik nicht mit einem Rekurs auf den abstrakten Menschheitsbegriff operieren kann.

Rousseau begreift die Konstitution des Gemeinwesens durch den Gesellschaftsvertrag als eine radikale Gründung *ex nihilo*. Simon Critchley hat in die-

81 Rousseau 1978a, 473.

82 Rousseau 1978a, 454.

83 Vgl. Critchley 2008a, 30, 32.

sem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass der Begriff des Vertrages irreführend sei, weil er existierende Vertragsparteien voraussetze.⁸⁴ Der Rousseau'sche Gesellschaftsvertrag hingegen sei vielmehr der Akt einer «fiktiven Konstitution», die «mit dem *Faktum* der völligen Entäußerung ein[setzt]» und durch die «ein Volk sich seine Existenz selbst gibt».⁸⁵ Diese «*ex-nihilo*-Figur»⁸⁶ hat Geltung nicht nur in Bezug auf den Gesellschaftsvertrag, sondern auch auf die politische Praxis des Festes, dessen Stiftungspraxis sich in einem sozial indefiniten Raum reiner Zwischenmenschlichkeit vollzieht.

In diesem Moment der «Grundlosigkeit» berühren sich radikaldemokratische Politiktheorien und moderne Republikanismusauffassungen.⁸⁷ Sowohl die Subjektgenese als auch das Gemeinwohl werden in beiden Ansätzen als vom konkreten politischen Handeln abhängige Vorgänge gedacht, doch ist das Subjekt- und Gemeinwohlverständnis in radikaldemokratischen Ansätzen brüchiger konzipiert, wie etwa Comtesse erklärt:⁸⁸ Politische Subjekte entstünden demnach performativ in Situationen des Protests und/oder durch artikulatorische Praxis; für Mouffe und etwa auch Laclau existierten nur kurzfristig stabilisierte Gemeinwohlvorstellungen.⁸⁹ Der Zivilrepublikanismus, wie Mouffe ihn im agonistischen Sinne begreift, bestehe in seiner «Rückbesinnung auf die Bedeutung des kollektiven Handelns und [auf] den Wert der öffentlichen Sphäre»⁹⁰ in konstitutiv «antagonistische[n] und prozeduralistische[n]» Weisen der Gemeinschaftskonsolidierung.⁹¹

In der republikanischen Tradition konstituiere sich das Subjekt- und Gemeinwohlverständnis hingegen noch vor allem durch das Prinzip der «Bürgerwerdung».⁹² Die Politisierung im republikanischen Denken erfolge demnach über «das erlernbare und möglichst stabile Bürger-Sein», während radikaldemokratische Ansätze die «Brüchigkeit des Erlernenen» und die Neuformulierung jener Regeln als «Politisierung, Ethos oder Bürgerschaft» betonen.⁹³ Somit ist der Republikanismus im Gegensatz zu radikaldemokratischen Auffassungen nicht völlig frei von metapolitischen Vorannahmen, die den Zivilstatus etwa an Tugendhaftigkeit (Machiavelli) oder Vernunftfähigkeit (Kant) knüpfen.⁹⁴

84 Vgl. ebd., 22.

85 Ebd., 23 f.

86 Comtesse 2019a, 56.

87 Vgl. hierzu etwa Richter 2016, 366, zit. nach Comtesse 2019b, 751 f.

88 Vgl. Comtesse 2019b, 754 f.

89 Vgl. ebd., 755.

90 Mouffe 2018, 78.

91 Vgl. Comtesse 2019b, 756. Comtesse bezieht sich hier auf Mouffe 1992.

92 Vgl. Comtesse 2019b, 753 f.

93 Vgl. ebd., 759.

94 Vgl. ebd., 752, 760–762.

Vor diesem theoretischen Hintergrund trifft freilich selbst der Rekurs auf die scheinbar universelle Kategorie des Menschseins, die im Rousseau'schen Fest potenziell jeden Menschen in die Gemeinschaft einschließt, Vorannahmen über den zivelfähigen Menschen: Die naturgegebene Freude des (von Natur aus guten) Menschen an der Gemeinschaft impliziert schon dessen mögliche Deviation und mithin den Ausschluss aus der Gemeinschaft. Offene Vergesellschaftungsprozesse werden in der Aufklärung durch anthropologische Grundannahmen zur zielgerichteten Didaxe depotenziert. In diesem Sinne wird auch dem Ästhetischen eine bloße Spiegel- und Symbolfunktion zugeschrieben. Die Künste richten je nur prästabilisierte Selbstbilder auf, indem sie die Union der Gemeinschaft symbolisieren und zugleich deren Selbst-Identität bekräftigen sollen. Im Unterschied zu radikaldemokratischen Ansätzen wird mit den metapolitischen Vorannahmen über den Bürger und die Gemeinschaft die Kontingenz politischer Ordnung, die grundsätzlich auch für den Republikanismus gilt, relativiert – und mit ihr auch das Potenzial der Künste in offenen Vergesellschaftungsprozessen.

5. Schlussbemerkung

Es lässt sich insgesamt sagen, dass die totalitäre Interpretation von Rousseaus Staats- und Festtheorie eine (anachronistische) Verkürzung darstellt. Dass radikaldemokratische Elemente Berührung mit totalitären Momenten haben können, dürfte sich indes als selbsterklärend voraussetzen lassen. Insbesondere zeigte sich aber aufseiten des Republikanismus ein entscheidender Unterschied zwischen der Willensbildung und der (ästhetischen) *Darstellung* von Gemeinschaft. Wenn nämlich die Willensbildung durchaus Streit und permanente Debattenbildung einschließt, so gründet die republikanische Repräsentationskultur – selbst dort, wo Wettstreit inszeniert wird – vielmehr auf der Affirmation von Einmütigkeit und auf der Negation von Differenz. Ein totalitäres Moment ist in diesem Sinne darin zu erkennen, dass dem Pluralismus der Künste bestenfalls nichtige Wirkung, wenn nicht ein bedrohliches Dispersionspotenzial für den gesellschaftlichen Zusammenhalt zugeschrieben wird. Wenn das staatstragende Fest auch in die Richtung ästhetischer Interventionen weist, indem das Kollektiv sich je wieder in spontanen Akten zu finden und zu bestätigen hat, so bleiben nichtsdestotrotz mit der Abweisung der Künste Streit und Widerspruch aus der Sphäre des Ästhetischen verbannt. Rousseaus republikanisches Staats- und Ästhetikverständnis ist damit fundamental geschieden von Mouffes agonistischem Politik- und Kunstbegriff.

In seiner Kritik am Theater fällt Rousseau, der mit der Assoziationsidee auf bürgerliche Vergesellschaftungsmuster vorausweist, hinter Positionen der Aufklärung zurück. Er greift auf Argumente christlich-religiöser Provenienz zurück, die insbesondere das 17. Jahrhundert beschäftigt hatten, etwa auf die Theaterkri-

tik des Jansenisten Pierre Nicole.⁹⁵ Aber diese provokante Position ist selbst wiederum agonial. Der *Brief an d'Alembert* musste als Kampfansage gegen die Enzyklopädisten erscheinen. Rousseau beruft sich in seiner Selbstdarstellung auf die Notwendigkeit, für die eigene Wahrheit zu streiten – in einer apodiktischen Weise, die den Rahmen der zeitgenössischen Konventionen sprengte. Damit beweist er jene schonungslose Offenheit, die er auch für die Männerzirkel fordert. Gegen alle Nützlichkeitsabwägungen in Hinblick auf die Netzwerke der Gelehrtenrepublik, denen er noch angehört, nimmt er den Bruch mit den Enzyklopädisten in Kauf, den der *Brief an d'Alembert* tatsächlich markieren sollte. An Rousseaus eigenem Diskursverhalten zeigt sich damit, dass für ihn die Debatte, ja der offene, bisweilen polemische Streit – wider die Gepflogenheiten der Höflichkeit – zu einem wesentlichen Moment des demokratischen Diskurses gehört. Darüber können auch strittige Punkte in Rousseaus Schriften nicht hinwegtäuschen.

Literaturverzeichnis

- Badiou, Alain/Tarby, Fabien: Die Philosophie und das Ereignis. Mit einer kurzen Einführung in die Philosophie Alain Badiou, aus dem Französischen von Thomas Wäckerle, Wien/Berlin 2012.
- Beck, Angelika: «Der Bund ist ewig.» Zur Physiognomie einer Lebensform im 18. Jahrhundert, Erlangen 1981.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Gesammelte Schriften, Bd. 7,1, hgg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1989, 350–384.
- Comtesse, Dagmar: Jean-Jacques Rousseau, in: Martinsen, Franziska/Flügel-Martinsen, Oliver/Nonhoff, Martin/Comtesse, Dagmar (Hgg.): Radikale Demokratietheorie. Ein Handbuch, Berlin 2019a, 49–58.
- : Republikanismus und radikale Demokratietheorie, in: Radikale Demokratietheorie, Berlin 2019b, 746–763.
- Critchley, Simon: Der Katechismus des Bürgers. Politik, Gesetz und Religion bei, gemäß, mit und gegen Rousseau, aus dem Englischen von Christian Strauch, Zürich 2008a.
- : Why Badiou Is a Rousseauist and Why We Should Be too», in: Cardozo Law Review 29, 2008b, 1927–1934.
- Derrida, Jacques: Grammatologie, aus dem Französischen von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a. M. 2004.
- Gagnebin, Bernard: Kommentar, in: Rousseau, Jean-Jacques: Œuvres complètes, Bd. 5: Écrits sur la musique, la langue et le théâtre, hgg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Paris 1995.
- Inston, Kevin: Jean-Jacques Rousseau, Ernesto Laclau and the somewhat Particular Universal, in: Philosophy and Social Criticism 35 (5), 2009, 555–587.

⁹⁵ Vgl. dazu Mohagheghi 2022, 95 f.

- Laclau, Ernesto: Identity and Hegemony. The Role of Universality in the Constitution of Political Logics, in: Butler, Judith/Laclau, Ernesto/Zizek, Slavoj (Hgg.): Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left, London 2000, 44–89.
- Marchart, Oliver: Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben, Berlin 2010.
- : Die Diskursanalyse der Essex School. Modell und Methode, in: ders. (Hg.): Ordnungen des Politischen. Einsätze und Wirkungen der Hegemonietheorie Ernesto Laclaus, Wiesbaden 2017, 57–80.
- Mohagheghi, Yashar: Von der Zeitverschwendung zur Muße. Luxuskritik und Zeitdiätetik bei Rousseau, in: Weder, Christine/Signer, Ruth/Wittmann, Peter (Hgg.): Auszeiten. Temporale Ökonomien des Luxus in Literatur und Kultur der Moderne (= Luxus und Moderne, Bd. 1), Berlin/Boston, 91–112.
- Mouffe, Chantal: Democratic Citizenship and the Political Community, in: dies. (Hg.): Dimensions of Radical Democracy, London/New York 1992, 225–239.
- : Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion, aus dem Englischen von Niels Neumeier, Frankfurt a. M. 2007.
- : Art and Democracy. Arts as an Agonistic Intervention in Public Space, in: Art as a Public Issue: How Art and Its Institutions Reinvent the Public Dimension, Rotterdam/Amsterdam 2008, 1–7.
- : Das demokratische Paradox, aus dem Englischen übersetzt und eingeleitet von Oliver Marchart, Wien 2010.
- : Agonistik. Die Welt politisch denken, aus dem Englischen von Richard Barth, Berlin 2016.
- : Für einen linken Populismus, aus dem Englischen von Richard Barth, Berlin 2018.
- Mouffe, Chantal/Walzer, Martin: Chantal Mouffe im Gespräch mit Michael Walzer: «Man muß nicht nur tolerant sein, sondern auch demütig», aus dem Französischen von Eva Liebendörfer. In: PROKLA. Zeitschrift für Kritische Sozialwissenschaft 22 (87), 1992, 286–297.
- Nonhoff, Martin: Chantal Mouffe und Ernesto Laclau: Konfliktivität und Dynamik des Politischen, in: Bröckling, Ulrich/Feustel, Robert (Hgg.): Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen, Bielefeld 2012, 33–58.
- Oppelt, Martin: Thinking the World Politically: An interview with Chantal Mouffe, in: ZPTh – Zeitschrift für Politische Theorie 5 (2), 2014, 263–277.
- : Gefährliche Freiheit. Rousseau, Lefort und die Ursprünge der radialen Demokratie, Baden-Baden 2017.
- Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, aus dem Französischen übersetzt von Maria Muhle, Berlin 2008.
- Rebentisch, Juliane: Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz, Berlin 2011.
- Richter, Emanuel: Radikaldemokratie und Republikanismus – der Ertrag aus einem verweiger-ten Erbe, in: Thiel, Thorsten/Volk, Christian (Hgg.): Die Aktualität des Republikanismus, Baden-Baden 2016, 317–344.
- Rousseau, Jean-Jacques: Brief an d’Alembert über das Schauspiel [1758], in: Schriften, hg. und aus dem Französischen von Henning Ritter, Bd. 1, München/Wien 1978a, 333–474.
- : Julie oder Die neue Héloïse. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen [1761], aus dem Französischen von Johann Gottfried Gellius, München 1978b.

- : Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts [1762], in: Sozialphilosophische und politische Schriften, hg. und aus dem Französischen von Eckhart Koch, München 1981.
- Schmitt, Carl: Verfassungslehre [1928], 5. Aufl., Berlin 1970.
- : Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus [1926], 7. Aufl., Berlin 1991.
- Starobinski, Jean: Rousseau. Eine Welt von Widerständen, aus dem Französischen von Ulrich Raulff, München 1988.
- Tenbruck, Friedrich H.: Freundschaft. Ein Beitrag zu einer Soziologie der persönlichen Beziehungen, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 16, 1964, 431–456.
- Vogl, Joseph: Gründungstheater. Gesetz und Geschichte, in: Adam, Armin (Hg.): Übertragung und Gesetz. Gründungsmythen, Kriegstheater und Unterwerfungstechniken von Institutionen, Berlin 1995, 31–40.
- Wirthensohn, Andreas: «Dem ewigen Gespräch» ein Ende setzen: Parlamentarismuskritik am Beispiel von Carl Schmitt und Hans Herbert von Arnim – nur eine Polemik?, in: Zeitschrift für Parlamentsfragen 30 (2), 1999, 500–534.

Literatur als Dissens. Überlegungen zu einer operativen Agonistik frühromantischer Literatur im Anschluss an Chantal Mouffe

Julia Soytek

1. Vorbemerkungen

Frühromantische¹ Literatur betreibt Mouff'sche Agonistik *avant la lettre*. Dies weniger, weil sie polemisch spricht oder vom Streit erzählt – das macht sie zwar stellenweise auch, aber darum geht es mir nicht. Vielmehr betreibt sie Agonistik, weil sie agonistisch *operiert*. Oder noch genauer und weniger zirkulär formuliert: Frühromantische Literatur strukturiert die Operativität der literarischen Kommunikation in grundlegender Weise agonistisch um und entwirft dabei eine neue Poetik², die mit den agonistischen Texten immer zugleich eine agonistische Gemeinschaft stiften will.

Diese zugespitzten Thesen werden im Folgenden mit Rekurs auf Chantal Mouffes Begriff der Agonistik an Texten von Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel entfaltet. Und sie werden zugleich auf eine spezifische Weise perspektiviert, nämlich vor dem Hintergrund einer um 1800 emergierenden und von der Forschung bisher weitestgehend übersehenen kommunikationstheoretischen Problematik: der Möglichkeit eines Kollabierens selbstbezoglicher Kommunikation in der Tautologie, der unterscheidungslosen Selbstreferenz. Diese noch genauer zu erörternde neuralgische Dimension modernen Sprechens wird von der Frühromantik nicht nur luzide registriert.³ Sie erlaubt es auch, eine agonistische Neumodellierung frühromantischer Literatur und/als Sozialität auf neuartige Weise zu plausibilisieren.

1 Nicht nur <die> Romantik, sondern zweifelsohne auch <die> Frühromantik weist eine Heterogenität auf, die einheitsstiftende Epochenbegriffe zwangsläufig unterlaufen. Dies wird nachfolgend stets mitgedacht, wenn von <Frühromantik> bzw. <frühromantischer Literatur> gesprochen wird.

2 <Poetik> hier im Anschluss an Rüdiger Campe verstanden als frühromantische «Selbsttransformation der Poetik im hergebrachten Sinn in eine allgemeine Poiesis», die Campe, wohl im Anschluss an Walter Benjamins Bestimmung der frühromantischen Reflexion, als «das umformende [...] Reflektieren auf eine Form», auch als eine «sich selbst durch Umformen formende Poiesis» bezeichnet. Campe 2018, 166, 161; Benjamin 2019, 20.

3 Dies ist zugleich Thema einer bald erscheinenden größeren Studie der Verf. zur Poetik der Tautologie bei Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel und Clemens Brentano.

Der vorliegende Beitrag legt den analytischen Fokus mithin weniger auf agonistische Themen und Begrifflichkeiten oder auf zeitgenössische politische Kontexte,⁴ sondern stattdessen auf agonistische Operativitäten, die sich auf der Ebene literarischer Textstrukturen und Schreibstrategien ansiedeln. Eine solche Fokussierung wird nicht zuletzt einsichtig machen, dass auch die hochgradig selbstreferenziellen frühromantischen Textgebilde, entgegen gängiger Darstellungen, nicht einfach in einem emphatischen Zelebrieren literarischer ‹Selbstreflexion›⁵ aufgehen oder als ein wie auch immer gearteter Reflex idealistischer Systemphilosophie zu verstehen sind. Vielmehr handelt es sich um Texte, die durchaus für politiktheoretische Reflexionen wie die Mouffes von Interesse sein können, denn sie lassen im Medium der Literatur eine ‹politische Poetik› erkennen, die sich weder (deliberativ-)rationalistisch noch essenzialistisch gibt.⁶

2. Zur Form agonistischer Gemeinschaftsstiftung

Im Rahmen einer mittlerweile langen Reihe an Publikationen torpediert Chantal Mouffe seit etwa vier Jahrzehnten vornehmlich solche liberalistischen Demokratie Modelle, die den politischen Diskurs konsensual strukturieren und sich auf diese Weise, so Mouffe, durch eine paradoxe Absenz des Politischen auszeichnen. Unter anderem in kritischem Anschluss an Carl Schmitts Liberalismuskritik und seinen Begriff des Politischen,⁷ über den sie nicht zuletzt eine unterscheidungsgeleitete Operationslogik in die eigene Theorie einzulassen scheint, plädiert Mouffe stattdessen für einen *agonistischen Pluralismus*. Dieser sucht konsensuale Modelle grosso modo dahingehend zu rekonfigurieren, dass er sie in einen auf Dauer gestellten, kontingenten Wechsel von asymmetrischen Hegemo-

4 Im vorliegenden Beitrag wird daher aus pragmatischen Gründen auf eine Korrelation der literarischen Texte mit dem zeitgeschichtlichen politischen Kontext verzichtet. Ebenso werden Aspekte des Affektiven und der Emotionalisierung, die einen Teil von Mouffes Agonistik bilden, hier nicht fokussiert.

5 In diese Kerbe schlagen grosso modo die bis heute von der Literaturwissenschaft als einschlägig gehandelten Untersuchungen zur romantischen (Selbst-)Reflexion von Walter Benjamin und Winfried Menninghaus, die – trotz ihres zweifelsohne beträchtlichen Ertrags für die Romantikforschung – gegen Hegels Abklassifizierung der Romantik als ‹leere Subjektivität› auf je eigene Weise die ‹Erfülltheit› und ‹Objektivität› literarischer Selbstreflexion nachzuweisen versuchen. Vgl. Benjamin 2019; Menninghaus 1987. Vgl. zu einer allgemeinen kritischen Bilanzierung der Rede von der ‹Selbstreflexivität› in der Kunst- und Literaturwissenschaft auch: Geulen/Geimer 2015 sowie zu Hegels Diktum von der ‹leeren› Romantik insb. die Passage zur ‹Ironie› aus der Einleitung in den *Vorlesungen über die Ästhetik*: Hegel 1986b, insb. 93 f.

6 Dies hat jüngst Nicolas von Passavant eingehend für Novalis gezeigt. Vgl. Passavant 2019a, insb. 131 ff. sowie 2019b, insb. 9 ff.

7 Vgl. Schmitt 1987.

nierelationen – von konfligierenden Positionen, die beständig und unaufhebbar um Vorrangstellung kämpfen – überführt.

Mouffes Theorie des Agonalen, die neben Schmitt auf eine nicht unbeachtliche Menge heterogener Theoriebestände referiert, wird hier nicht en détail rekapituliert.⁸ Für die nachfolgende Argumentation ist jedoch wichtig hervorzuheben, dass Mouffe mit Schmitt vornehmlich darin übereinstimmt, dass eine Abwesenheit des Politischen zu einem problematischen, da *unterscheidungslosen* Begriff von ‚Menschheit‘, zu einer «distinctionlessness of all mankind»⁹ führe. Durch diese Unterscheidungslosigkeit nämlich werde ab ovo genau das verhindert, was eine demokratische Identitätsbildung zuallererst ermögliche. Eine öffentlich und kollektiv gebildete soziopolitische Identität lasse sich, so Mouffe, nur differenzbasiert bilden – über Demarkationen und *asymmetrische* Markierungen, Bezeichnungen also, die *eine* Seite einer Unterscheidung markieren und damit immer zugleich ein- *und* ausschließen. Liberalistische Demokratie Modelle geraten aufgrund ihrer Tendenz zu einer homogenisierenden Gleichsetzung aller Beteiligten und ihrer Fokussierung auf eine vernunftgeleitete, Konflikte nivellierende Konsensstiftung daher in Widerspruch zur Demokratie selbst. Sie machen es unmöglich, einen *demos* von einem Nicht-*demos* zu unterscheiden,¹⁰ negieren das in Gesellschaften immer gegebene unauflösliche Konfliktpotenzial¹¹ und führen schließlich demokratische Entscheidungsprozesse ad absurdum, denn:

There is much talk today of ‚dialogue‘ and ‚deliberation‘ but what is the meaning of such words in the political field, if no real choice is at hand and if the participants in the discussion are not able to decide between clearly differentiated alternatives?¹²

Doch bekanntlich schließt Mouffe nicht nur an Schmitt an, sondern denkt «with Schmitt against Schmitt»,¹³ indem sie das soeben skizzierte – und nach Schmitt vorgeblich unlösbare – Paradox über eine agonistische Umcodierung demokratischer Gemeinschaft produktiv zu umgehen versucht. Sie tut dies formal im Wesentlichen in drei Schritten: Erstens durch die (Re-)Etablierung der basalen Differenz des Politischen. Bei Mouffe ist dies allerdings keine Freund-Feind-Unterscheidung mehr, sondern eine Wir-sie-Differenz («we/they discrimination»)¹⁴.

8 Siehe hierzu die Einleitung zu diesem Band.

9 Mouffe 1997, 23.

10 Vgl. Mouffe 2000, 36 ff.

11 Vgl. etwa Mouffe 2005, 2 f.

12 Ebd., S. 3.

13 Mouffe 2013, 289, 2000, 57.

14 Mouffe 2005, 2.

Diese Wir-sie-Differenz wird von Mouffe nun zweitens in grundlegender Weise wieder in den *demos* selbst eingeführt. Mit diesem zweiten Schritt, der sich auch als *re-entry*¹⁵ der Ausgangsdifferenz in die Innenseite der Unterscheidung, in das ›Wir‹, verstehen lässt, wird eine nicht aufzuhebende *interne* Differenz etabliert. Mit der Etablierung dieser internen Differenz hat Mouffe exakt für das vorgesorgt, was sie an einem Liberalismus, bei dem Differenzen über einen unterscheidungslosen Begriff von Menschheit und eine konsensuale Diskursführung asymptotisch einkassiert werden, ebenso vermisst wie an Carl Schmitts Modellierung des Politischen, bei der eine essenzialistische Markierung des Feindes zur internen staatlichen Einheitsbildung genutzt wird. So heißt es etwa in der Einleitung zu *The Democratic Paradox* hinsichtlich der im agonistischen Modell gegebenen Vorgängigkeit von Differenz, «that difference is the condition of the possibility of constituting unity and totality at the same time that it provides their essential limits».¹⁶ Und wenig später liest man:

Contrary to other projects of radical or participatory democracy informed by a rationalistic framework, radical and plural democracy rejects the very possibility of a non-exclusive public sphere of rational argument where a non-coercive consensus could be attained. By showing that such a consensus is a *conceptual* impossibility, it does not put in jeopardy the democratic ideal, as some would argue. On the contrary, it protects pluralist democracy against any attempts at closure. Indeed, such a rejection constitutes an important guarantee that the dynamics of the democratic process will be kept alive.¹⁷

Die in den *demos* eingeführte Wir-sie-Differenz möchte Mouffe nun aber drittens auf eine spezifische Weise modelliert sehen, nämlich auf eine agonistische und *nicht* auf eine antagonistische Weise. Für eine *antagonistische* Modellierung von Differenz steht Schmitts arretierte, also ein für alle Mal gesetzte ›Letztunterscheidung‹ von Freund und Feind, deren paradoxes *telos* in der Auslöschung jenes feindlichen Gegenübers liegt, das die interne Identität und Einheitsstiftung zuallererst ermöglicht. Eine *agonistische* Behandlung von Differenz dagegen produziert einen infiniten und kontingenten Aushandlungsprozess von Hegemonierelationen. Diese Relationen können auch als reversible asymmetrische Markierungen von an sich symmetrischen, also denselben ›Spielregeln‹ folgenden ›Gegnern‹ («adversary»¹⁸) begriffen werden. Es geht folglich um das Treffen von *zukunfts*offenen, *beständig wechselnden* und *prinzipiell unentscheidbaren Unterscheidungen*. Bei Mouffes Konzeptualisierung, und dies ist für den weiteren Verlauf der Argumentation wichtig hervorzuheben, handelt es sich also immer auch um eine *besondere Handhabung von Differenz*, nämlich eine solche, bei der

15 Zum Begriff: Spencer Brown 1994.

16 Mouffe 2000, 33.

17 Ebd., Herv. Verf. i. O.

18 Ebd., 13, 108 ff.

es neben einer beständig verhinderten Aufhebung in eine übergeordnete Einheit nie zur Bildung jener Schmitt'schen ›Letztunterscheidung‹ kommt, die einen Feind *irreversibel* von einem Freund trennt.¹⁹

3. Frühromantische Agonistik

3.1 Vorspiel

1799 verortet Friedrich Schleiermacher in seinem vielzitierten Aufsatz *Versuch einer Theorie des geselligen Betragens* den Begriff der Geselligkeit auf einer diskursiven Schnittmenge *aller* Beteiligten.²⁰ Er hat dabei die Bildung einer symmetrisch angelegten Sphäre im Blick, die die Einseitigkeiten von Beruf und Privatem gleichermaßen unterlaufen und gewissermaßen differenziell supplementieren soll.²¹ Damit wird ein Kommunikationsmodell zu denken versucht, das unter Berücksichtigung der Individualität des Einzelnen dezidiert *inklusiv* angelegt ist und stets die Bildung der *gesamten* ›Menschheit‹ zum Ziel hat, die mit jeder geselligen Interaktion zugleich in nuce figuriert werden soll.

Wenngleich nun Schleiermachers Entwurf geselliger Interaktion so modelliert ist, dass ihm ein temporaler Steigerungsindex wesentlich ist, optiert er zugleich für eine rationale Diskursführung, bei der Differenzen zwar nicht getilgt, aber doch sukzessive metonymisch angeglichen werden. Neben der kleinschrittig-dialektischen Argumentationsführung des *Versuchs*, bei der Widersprüche beständig er- und vermittelt werden, zeigt sich dies etwa an folgender Stelle gleich zu Textbeginn:

Es muß also einen Zustand geben, der diese beiden [die Sphären des Beruflichen und des Privaten] ergänzt, der die Sphäre eines Individui in die Lage bringt, daß sie von den Sphären Anderer so mannigfaltig als möglich durchschnitten werde, und jeder seiner eigenen Grenzpunkte ihm die Aussicht in eine andere und fremde Welt gewähre, so daß alle Erscheinungen der Menschheit ihm nach und nach bekannt, und auch die fremdesten Gemüther und Verhältnisse ihm befreundet und gleichsam nachbarlich werden können. Diese Aufgabe wird durch den freien Umgang vernünftiger sich unter einander bildender Menschen gelöst.²²

19 Eine solche Feindschaft erzeugende Differenz- und Markierungspraxis wurde jüngst von Jürgen Fohrmann eingehender in den Blick genommen und mit Gegenentwürfen konfrontiert, für die der Luhmannsch'sche Begriff der ›Kultur‹ produktiv gemacht wurde. Fohrmann 2017, 77–98.

20 Schleiermacher 1984, 165.

21 Vgl. hierzu auch Fohrmann 1997, 353 f.

22 Schleiermacher 1984, 165.

Für Schleiermacher gibt sich Geselligkeit mithin als ‹freie› Vermittlung von Besonderem und Allgemeinem, bei der unter Rückgriff auf Vernunft eine Verschiebung von ‹fremden Welten› zugunsten (partiell) ‹einsehbarer Nachbarschaften› vonstatten geht. Die genaue Entfaltung und ‹Regelung› dieses geselligen Programms, wie sie Schleiermacher mit weiterem Textverlauf zur Diskussion stellt, kann hier nicht näher verfolgt werden. Es ist aber wichtig zu bemerken, dass Schleiermachers Modell eines infiniten Diskursverlaufs, das zur Sicherstellung der geselligen Kommunikation einen *nie* zur Deckung zu bringenden diskursiven Steigerungsverlauf entwirft, bei dem sich die Beteiligten fortlaufend ‹gegenseitig aufregen und beleben›,²³ immer an eine gesellige Sphäre *aller* zurückgebunden wird. In der geselligen Gemeinschaft werden Differenzen also nicht getilgt – sonst würden sich exakt jene Einseitigkeiten einstellen, die Schleiermacher mit seiner Konzeptualisierung explizit unterlaufen will. Das auf Dauer gestellte differenzielle Wechselspiel wird aber dennoch stets einer Einheit aller subsumiert. Dies bedeutet nicht, dass diese Einheit indifferent strukturiert ist. Doch der Fokus oder zumindest die Tendenz liegt deutlich auf der einheitsstiftenden Inklusion. Um nicht andere ‹oder sich selbst aus der Gesellschaft aus[zuschließen]›, darf in der geselligen Konversation daher auch ‹nichts angeregt werden [...], was nicht in die gemeinschaftliche Sphäre Aller gehört›.²⁴ Ansonsten nämlich ‹hört die Gesellschaft auf, ein Ganzes zu seyn›.²⁵

Aufgrund dieser immer wieder mit Nachdruck herausgestellten dialektischen Vermittlung von Differenzen zugunsten einer übergeordneten Einheit – auch wenn diese Einheit einen nicht endenden Steigerungszusammenhang sich wechselseitig ‹aufregen[der]›²⁶ Perspektiven in sich begreift – lässt sich nun für den *Versuch*, so die Überlegung, (noch) *nicht* von einem agonistischen Gemeinschaftsentwurf sprechen. Wenngleich nämlich Schleiermacher den geselligen Interaktionszusammenhang bereits wesentlich ‹irritationsbasiert› denkt, modelliert er ihn noch vor dem Hintergrund eines Einheitsprimats, das Differenzen unter den gemeinsamen Nenner einer vernunftgeleiteten Ganzheit zu vermitteln sucht und das in Mouffes Konzeptualisierung agonistischer Gemeinschaft dezidiert verabschiedet wird. Allenfalls handelt es sich daher beim *Versuch*, so bemerkenswert der Text für sich genommen auch ist, um eine Konzeptualisierung, die sich an der Grenze zu einer agonistischen Modellierung verortet.

Eine solche Grenze ist jedoch zeitgleich von der deutschsprachigen Frühromantik deutlich überschritten worden. Und hier zeigt sich eine Leistungsfähigkeit von Mouffes Theorie: Sie vermag entsprechend kleine, aber entscheidende Verschiebungen hin zu einer agonistischen Modellierung von Gemeinschaft bei

23 Ebd., 170.

24 Ebd., 171.

25 Ebd.

26 Ebd.

auf den ersten Blick ähnlich strukturierten Konzeptualisierungen einsichtig zu machen.²⁷ Die Frühromantik nämlich stellt in ihren Texten neue ästhetische Spielformen sowie korrelativ dazu neue Konzeptualisierungen von Gemeinschaft zur Diskussion, die sich zwar ebenfalls bildend an die ‹ganze Menschheit› richten. Diese Entwürfe optieren jedoch dezidiert nicht mehr für die perfektiblen Vermittlung ‹fremder Welten›, sondern für einen emphatisch gesuchten und auf Dauer geschalteten *Dissens*, der einem ostentativen Differenz- und Kontingenzprimat aufliegt. Um besser einzusehen, wie sich eine solche dissensbasierte Literatur vorstellen lässt, ist es noch vor der Beobachtung der literarischen Texte sinnvoll, die spezifische Operativität frühromantischer ‹Agonistik› in nuce zu skizzieren.

3.2 Strukturskizze

Die frühromantische Konzeptualisierung einer agonistischen Literatur wird vor dem Hintergrund einer kommunikationstheoretischen Problematik plausibel, die mit der operativen Umstellung von Kommunikation auf Selbstreferenz emergiert und die selbstbezüglicher Kommunikation, so die These, ab ovo eingeschrieben ist. Geht man nämlich im Anschluss an systemtheoretische Überlegungen davon aus, dass sich moderne Kommunikation – und damit auch Literatur – seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert nur noch im Rahmen von ‹Form› und ‹Sinn›, sprich: über unterscheidungsgeleitete Selbstbezüge prozesziert,²⁸ die für die eigene *Fortsetzbarkeit* neben dem notwendigen Rekurs auf sich selbst immer zugleich auf Anderes und Mögliches, auf Differenz und Potenzialität, verweisen müssen, dann entsteht mit dieser neuen Operationsweise eine spezifisch moderne Kehrseite: die immer gegebene Möglichkeit eines *tautologischen Abbruchs* von Kommunikation.

Mit der Tautologie ist, der systemtheoretischen Begriffssemantik folgend,²⁹ eine Grenzform von Selbstreferenz angezeigt, nämlich eine solche, die auf sich

27 Hier wurde nicht immer hinreichend differenziert. So hat etwa jüngst Günter Oesterle Schleiermachers *Versuch* nahtlos in ein frühromantisches Programm geselliger Kommunikation eingepasst, das, so Oesterle, auf ‹Störung› und ‹Provokation› setze. Oesterle 2015, 360.

28 Vgl. etwa Luhmann 2018.

29 Vgl. ebd., 604f. sowie 1987, 161–174. Zu differenzieren ist hier noch einmal zwischen ‹operativen Tautologien›, solchen also, die das System unmittelbar zum Abbruch führen würden, und Tautologien, die sich lediglich auf der Beobachtungsebene ereignen und für die Autopoiesis des Systems keine unmittelbare Gefahr darstellen. Während sich Luhmann verschiefend über Letztere geäußert hat, hat er operative Tautologien allenfalls peripher gestreift und mit Blick auf ihre letalen Konsequenzen und ihren neuralgischen Status für selbstbezügliche Kommunikation auffällig unzureichend reflektiert. Ähnliches lässt sich für die systemtheoretische Forschung im Anschluss an Luhmann feststellen. Vgl. zur Tautologie in der Romantik

selbst nicht in Differenz zu einem Anderen, einem ‹Nicht-Selbst› verweist, sondern die ausschließlich und *unterscheidungslos* auf sich selbst referiert. Dies ist insofern ein Problem, als mit der eigentümlichen Indifferenz der Tautologie jede Option auf eine Anschlusskommunikation erlischt. Da die selbstbezügliche Operation in der systemtheoretischen Konzeptualisierung jedoch, zugespitzt formuliert, die *Conditio sine qua non* von Kommunikation – und damit auch von Literatur – bildet, lässt sich die Tautologie nie gänzlich eliminieren, denn sie entsteht als Möglichkeit zusammen mit den Möglichkeitsbedingungen modernen Sprechens. Seit Literatur also ‹nur noch› in Eigendirektive operiert, muss sie in neuartiger Weise beständig dafür Sorge tragen, nicht ‹zu› selbstbezüglich zu werden und tautologisch ‹leerzulaufen›.

Um einen solchen ‹Leerlauf› zu vermeiden, reagiert nun frühromantische Literatur, so die These, mit einer agonistischen Neustrukturierung ihrer Kommunikations- und Schreibstrategien sowie mit einer entsprechenden Neufassung zentraler Sozialitätsbegriffe. Bezeichnend für diese neue Art der literarischen Kommunikation sind dabei mindestens drei Dinge.

Erstens zeichnen sich die literarischen Entwürfe durch eine ostentative Umstellung auf wechselseitige Irritation, auf gegenseitige ‹Störung› oder eben auch ‹Dissens› aus.³⁰ Dies geschieht im Wesentlichen, indem die für die eigene Operativität notwendigen Irritationsmomente, die sich kommunikationstheoretisch eigentlich an den Bruchstellen zur Umwelt abspielen,³¹ in die eigene Kommunikation implementiert werden.

Zweitens lässt sich mit Blick auf frühromantische Literatur für die Etablierung eines differenziell-relationalen und entsubstanzialisierten ‹zweiseitigen› Formbegriffs³² nicht im Bereich des Begrifflichen, sondern auf der Ebene der Textstrukturen argumentierten, wird doch eine nicht unbeträchtliche Menge frühromantischer Texte auffällig nachdrücklich entlang intratextueller Differen-

lediglich Plumpe 1995, 84 f. sowie 1990, 66–75. Plumpe allerdings differenziert den Begriff semantisch weder hinreichend trennscharf von rhetorischen und philosophischen Begriffsbeständen noch von der differenziellen Selbstreferenz und nimmt darüber hinaus keine Differenzierung zwischen operativen Tautologien und Tautologien auf der Beobachtungsebene vor. Damit wird nicht nur die theoretische Problematik der Tautologie nicht hinreichend profiliert und ausgelotet, sondern es wird auch das analytische Potenzial verschenkt, das die Unterscheidung von Tautologie und Selbstreferenz für eine binnendifferenzielle Untersuchung von Phänomenen der Selbstbezüglichkeit anbietet.

30 Ähnliches hat jüngst bspw. auch Günter Oesterle betont. Vgl. Oesterle 2015, insb. 359 ff.

31 Vgl. zum schwierigen Status der systemtheoretischen Irritationssemantik auch Koschorke 1999, insb. 54.

32 ‹Form› hier im Anschluss an Luhmann verstanden als Zwei-Seiten-Form bzw. ‹Einheit der Unterscheidung›, sprich: als zweiwertige, dezidiert nicht monistisch oder dialektisch vermittelte Unterscheidung als ‹Ganzes›. Luhmann 1993, 198 f. Vgl. auch ders. 2008, insb. 195 f. sowie für den theoretischen Bezugspunkt der Begriffsemantik: Spencer Brown 1994.

zierungen koordiniert, die gerade nicht mehr an eine dialektisch oder monistisch gefasste Einheit zurückgebunden werden, wie dies zeitgleich etwa für die nachkantische Systemphilosophie zu beobachten ist.³³ Ein grundlegender Effekt eines solchen neuartigen Formprinzips besteht in der epistemologischen *und* poetologischen Aufwertung von Kontingenz und Differenz, die in basaler, nicht aufzulösender Weise in Literatur selbst eingeführt werden. In Kombination mit dem beschriebenen Strukturprinzip einer wechselseitigen Störung führt dies zur Ausbildung sich beständig verändernder textueller ‹Hegemonierelationen› im Sinne prinzipiell reversibler und infiniter Entscheidungs- und Unterscheidungsprozesse.

Eine solche Modellierung von Unterscheidungsprozessen korreliert in frühromantischer Literatur nun aber drittens mit einer spezifischen Art der Markierungspraxis, die sich auch als paradox-fragmentarische oder ‹demarkierende› Markierungspraxis bezeichnen lässt. Gemeint ist damit eine auffällige Häufung von textuellen Bezeichnungen, die stets nur ‹vorläufig›, ‹unvollständig› und paradox sind; die irritieren, indem sie ‹ins Wort fallen› und Markierungen herstellen, die sich gleichsam instantan selbst wieder unterlaufen und die ‹unbestimmt›

33 Vgl. hierzu etwa Johann Gottlieb Fichtes ‹Begriffsschrift› (*Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie, als Einladungsschrift zu seinen Vorlesungen über diese Wissenschaft*) sowie die Version der ‹Wissenschaftslehre› von 1794/1795 (*Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer*) in: Fichte 1965, 91–460. Vgl. ebenso bspw. Schelling 2005. Ich folge mit meinem Formbegriff also dezidiert nicht David Wellberys Überlegungen, der jüngst in Rekurs auf Hegels spekulative Methode für die Goethezeit in toto, also auch noch für die (Früh-)Romantik, ein ‹[e]ndogenes Formkonzept› behauptet hat, für das unter anderem eine Rückbindung an ein einheitsstiftendes Prinzip charakteristisch sei. Wellbery 2014, 19, 2010, 2019. Mit Blick auf Wellberys Rekurs auf Hegel wäre ferner dafür zu argumentieren, dass ein Hinweis für ein anders geartetes frühromantisches Formprinzip wohl ausgerechnet bei Hegel selbst zu suchen wäre, nämlich in dessen berüchtigter Polemik gegen die Romantik, die deutlich vor Augen führt, wie scharf ein frühromantisches Formparadigma mit der Operativität der hegelschen Systemphilosophie konfligiert, wie sie von Hegel in der *Wissenschaft der Logik* zugrunde gelegt wurde. Vgl. Hegel 1986a, 93 sowie für die ‹große› und die ‹kleine Logik› ders. 1969. Rüdiger Campe hat sich übrigens schon 2014 mit Blick auf Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie* für ein unterscheidungsgeleitetes und entsubstanzialisiertes frühromantisches Formkonzept ausgesprochen, bei dem Form ‹keine Gestalt [ist], die man betrachten kann, sondern eine Funktion, deren Verlaufsweisen man nachgehen und die man in ihrem Verhalten bei laufender Formbildung verfolgen kann›. Campe 2014, 120. Ähnlich zu situieren sind auch Anja Lemkes jüngste Beobachtungen zur frühromantischen Formpoetik. Vgl. Lemke 2021, insb. 97 sowie Lemke 2023. Darüber hinaus muss ganz allgemein kritisch angemerkt werden, dass in vielen jüngeren Untersuchungen zur Form analytisch nicht immer trennscharf zwischen Formbegriff und Form als strukturierendem Prinzip differenziert wird, was nicht zuletzt mit Blick auf eine Literatur höchst heikel ist, die, wie die der Frühromantik, vornehmlich über eine spezifisch ‹formale› Modellierung ihrer Zeichenebene kommuniziert.

bis hin zur Unentscheidbarkeit sein können. Über solche Markierungen werden Texte entworfen, die gleichzeitig mit der Depräzisierung ihrer Bezeichnungen ihre textuellen Sinnangebote signifikant *pluralisieren* und *widersprechend gegeneinander führen*. Auf diese Weise werden – ganz so wie dies auch Mouffe vorsieht – eine Aufhebung von Differenz(en) ebenso wie eine Arretierung von einmal getroffenen Diskriminierungen beständig unterlaufen.

Versteht man nun eine frühromantische Agonistik in diesem Sinne, dann ließe sich dafür tatsächlich keine geringe Menge romantischer Texte und Begriffe (Ironie, Parekbase, Kritik etc.) anführen, sind damit doch zentrale Kernelemente frühromantischer Poetik tangiert. Und die beschriebenen und in realiter immer schon unhintergebar miteinander verschränkten strukturellen Modi agonistischer Literatur *können* in frühromantischen Texten überdies mit Inszenierungen von Sozialität korreliert werden, die eine agonistische Gemeinschaftsstiftung vorstellen. Es ist jedoch wichtig zu betonen, dass die ›Kommunikation‹ frühromantischer Texte vornehmlich auf der selbstreferenziellen Textebene, mithin über eine spezifische Manipulation ihrer Zeichen- oder auch Mitteilungsebene erfolgt.³⁴ Wenn hier also von einer Agonistik frühromantischer Literatur gesprochen wird, geht es vornehmlich um eine dort angesiedelte Operationslogik und erst sekundär um agonistische Entwürfe im Bereich der fremdreferenziellen Textmodellierung.³⁵

In jedem Fall mag sich bereits abzeichnen, dass eine bis hierhin in ihren Grundzügen skizzierte frühromantische Agonistik formal recht genau dem entspricht, was Mouffe mit ihrer (Wieder-)Einführung des Politischen in den *demos* zu lösen versucht hat. Frühromantische Literatur nämlich unterläuft mit ihrer ›agonistischen‹ und ›antitautologischen‹ Ausrichtung der eigenen Poetik ab ovo nicht nur eine konsensuale Diskursführung, sondern ebenso jene tautologische «*distinctionlessness of all mankind*»³⁶, die Mouffe im Zeichen ihrer kritischen Schmitt-Anverwandlung ein Dorn im Auge ist. Eine solche Literatur aber, das muss noch einmal nachdrücklich betont werden, spielt sich nicht einfach im ›luftleeren Raum‹ sich nur mehr ›selbstbespiegelnder‹ Textstrukturen ab, son-

34 Ferner wird von jenem Teil der Romantikforschung, der sich primär auf frühromantische Begriffe fokussiert, häufig übersehen, dass die entsprechenden Begriffe in der Frühromantik, als Elemente einer ostentativen Manipulation der Mitteilungsebene, auf systematische Weise variiert und ›fortgeschrieben‹ wurden. Vgl. zu dieser Problematik mit Blick auf Winfried Menninghaus etwa Pfau 1989, 731.

35 Und mir geht es ebenfalls nicht um einen Begriff von ›autonomer‹ Kunst bzw. Literatur, bei der Adressat:innen in emanzipatorischer Weise zur ›Reflexion‹ angeleitet werden sollen. Ein solcher Begriff von Kunst scheint ausgerechnet Mouffes eigener Kunstbeobachtung vorgelegt zu sein, wodurch es, dies nur als Randbemerkung, zu der eigentümlichen Konstellation kommt, dass eine frühromantische Poetik einer Mouffe'schen Agonistik näherzukommen scheint als Mouffes eigener Kunstbegriff. Vgl. etwa Mouffe 2013, 169.

36 Mouffe 1997, 23.

dern hat – trotz und *aufgrund* der von der Frühromantik so nachdrücklich vorangetriebenen Autonomisierung des literarischen Diskurses – stets die Stiftung einer agonistisch-pluralistischen Gemeinschaft im Blick. Ein Fluchtpunkt frühromantischer Textentwürfe besteht daher in dem Versuch, Autonomie und Sozialität auf eine literarische Weise so zu verschalten, dass gerade auch eine ‹bloß› selbstbezügliche Literatur eine agonistische Gemeinschaftsstiftung voranzutreiben vermag.

3.3 Beispiel 1: Agonistische Freundschaft bei Ludwig Tieck

Für Ludwig Tiecks Erzähltexte ist bis in die späten 1830er Jahre eine agonistische Neustrukturierung und Engführung von Literatur und Sozialität, insbesondere von Literatur und Freundschaft zu beobachten. Ein frühes Beispiel für eine solche Neufassung textueller und sozialer Strukturen stellt die Erzählung *Der blonde Eckbert*³⁷ dar, die zunächst 1797 veröffentlicht und 1812 in leicht abgeänderter Fassung in den Rahmenzyklus *Phantastus* eingelassen wurde.

Der in Rahmen- und Binnenerzählung gegliederte fantastische Text handelt von einem eigenbrötlerischen Ritter, dessen Frau Bertha und dessen Freund Walther, die nach einer Reihe seltsamer Ereignisse allesamt ein tragisches Ende finden. Mit Verlauf der Diegese werden dabei agonistische Sozialisierungs- und Textmodelle sowohl explizit als auch ex negativo zur Diskussion gestellt. So wird etwa das Scheitern eines Freundschaftsbegriffs vorgeführt, der vagen Modellen empfindsamer Intimkommunikation nachempfunden ist³⁸ und sich im Wesentlichen auf das Stiften von Beziehungen konzentriert, die sich durch größtmögliche Redundanz und zutiefst konsensuale Kommunikation auszeichnen. Diese redundanten ‹Nahbeziehungen› werden von Textbeginn an auf hochgradig verdichtete Weise inszeniert. Im Rahmen der *histoire* geschieht dies etwa über die Figurendisposition, insbesondere die Eckberts – blass, mager und blond, ‹ohngefähr vierzig Jahr alt› und ‹kaum von mittler Größe›³⁹ –, der von einer auffälligen ‹Differenzarmut› gezeichnet ist, die sich bis auf die sozialen Beziehungen der Figur erstreckt. So stellt nicht nur Eckberts Frau Bertha, sondern auch sein Freund Walther eine nur leicht verschobene Verlängerung des Ritters dar, hat sich dieser doch nicht zuletzt an Walther ‹geschlossen [...]›, weil er an ihm ohn-

37 Tieck 1985b. Aufgrund der starken Extension der Romantikforschung im Allgemeinen sowie der Fülle an Forschungsarbeiten zu den hier fokussierten Texten von Tieck und Schlegel im Besonderen wird auf eine repräsentative Darstellung der Forschung verzichtet.

38 Vgl. zum Aspekt einer Neufassung von Freundschaft im *Blonden Eckbert* und im *Phantastus* auch: Mücke 2003, 61 f. sowie für einen Bruch mit aufklärerischen und empfindsamen Kommunikationsparadigmen Bunke 2014, 25–38.

39 Tieck 1985b, 126.

gefähr dieselbe Art zu denken fand»⁴⁰. Ebenso ist Eckbert «niemals in den Fehden seiner Nachbarn verwickelt, auch sah man ihn nur selten außerhalb den [sic] Ringmauern seines kleinen Schlosses»⁴¹, in dem ohnehin kaum Gäste zu Besuch waren – «und wenn es auch geschah, so wurde ihretwegen fast nichts in dem gewöhnlichen Gange des Lebens geändert»⁴².

Ein mögliches Irritations- und Konfliktpotenzial von Sozialität und Kommunikation wird vom ‹blassen Eckbert› also von vornherein auf ein Minimum reduziert. Dies wird nicht zuletzt an einem Freundschaftscode ersichtlich, dem die Figuren, insbesondere Eckbert, gleichsam zwanghaft ausgeliefert scheinen: an einem «unwiderstehlichen Trieb, sich ganz mitzuteilen, dem Freunde auch das Innerste aufzuschließen, damit er umso mehr unser Freund werde»⁴³. Zum Ziel der Intensivierung von Freundschaft wird von den Figuren folglich auf eine Kommunikation gesetzt, die eine ‹vollständige› und möglichst ‹rauschfreie› wechselseitige Teilwerdung qua literaler ‹Mit-teilung› anstrebt – die Differenz beständig in Identität und Konsens aufzuheben sucht.

Auf der Ebene des *discours* findet sich dieser ‹Trieb› nun über eine spezifische Modellierung der Zeichenebene iteriert, die sich analog zu der Lebensführung und den Sozialbeziehungen des blonden Ritters durch eine sich zunehmende Unterscheidungslosigkeit auszeichnet. Sprachlich wird dies vor allem über eine entdifferenzierende Rekursionsbewegung auf der mikrostrukturellen Ebene des textuellen Syntagmas erzeugt, mit der Differenzen nach und nach in Minimalverschiebungen überführt werden, ebenso wie über ein gehäuftes Auftreten ‹demarkierender› Markierungen, die verschiedentlich in Erscheinung treten können – etwa durch Partikel wie ‹ohngefähr›, ‹fast nichts› oder ‹kaum›,⁴⁴ die wie mit einem semiotischen ‹Weichzeichner› textuelle Bezeichnungen mit dem Akt des Bezeichnens wieder ‹verwischen›.

Einer der vielen Clous von Tiecks bemerkenswerter Erzählung besteht nun aber darin, dass eine entsprechende Dynamik, die beständig zwischen Signifikation und Bedeutungslosigkeit, Minimaldifferenzierung und Indifferenz, differenzieller und tautologischer Selbstbezüglichkeit oszilliert, gleichsam instantan in eine gegenläufige Textstrategie mündet, nämlich in eine signifikante Pluralisierung textueller Verweise. Die Vielfältigung textueller Bezüge – und das gilt, wie noch zu sehen sein, ebenso für Schlegel – wird also paradoxerweise durch ein literarisches Verfahren realisiert, das sich dem annähert, was Mouffe zu

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Ebd.

43 Ebd., 127.

44 Ebd.

Gunsten agonistischer Pluralität ostentativ zu beseitigen versucht hat: «distinctionlessness»⁴⁵.

Die aus der irritierenden textuellen Unbestimmtheit gewonnene Vervielfältigung von Sinnangeboten wird ferner durch eine Textstrategie der beständigen ‹Störung› und Unterbrechung verstärkt, die das erste Mal, noch vor Einsatz der erzählten Zeit, ausgerechnet bei der Diskursivierung des Freundschafts-codes einer vollständigen ‹Mit-teilung› in Erscheinung tritt. Dieser nämlich wird durch einen abrupt eingeschobenen Kommentar der Erzählinstanz mitgeteilt:

Es gibt Stunden, in denen es den Menschen ängstigt, wenn er vor seinem Freunde ein Geheimnis haben soll, was er bis dahin oft mit vieler Sorgfalt verborgen hat, die Seele fühlt dann einen unwiderstehlichen Trieb, sich ganz mitzuteilen, dem Freunde auch das Innerste aufzuschließen, damit er umso mehr unser Freund werde. In diesen Augenblicken geben sich die zarten Seelen einander zu erkennen, und zuweilen geschieht es wohl auch, dass einer vor der Bekanntschaft des andern zurück schreckt.⁴⁶

Der freundschaftliche ‹Trieb»⁴⁷ zur ganzen Mitteilung findet sich folglich durch einen Kommentar geäußert, der dem Freundschaftscode nicht nur eine potenziell negative Peripetie einschreibt. Der Kommentar lässt zu diesem Zeitpunkt der Diegese auch völlig im Unklaren, inwiefern sich der Mitteilungstrieb auf den weiteren Verlauf des erzählten Geschehens bezieht. Damit zeichnet sich, neben dem Freundschaftsethos der vollständigen Aussprache, eine zweite Mitteilungspraxis ab: eine, die irritiert, indem sie den Mitteilungsverlauf unterbricht und informationell verknüpft; die nicht auf ‹Öffnung›, Identität und Konsens, sondern auf ‹Schließung›, Differenz und *Dissens* setzt und damit unterläuft, was dem ‹Trieb»⁴⁸ zur ‹ganzen Mitteilung› stets eingeschrieben ist: ein Sich-zu-Ende-Sprechen.

Nun liegt eine Pointe der Erzählung darin, dass der freundschaftliche Trieb zur vollständigen Mitteilung mit Verlauf der Diegese ostentativ verabschiedet wird, denn er endet, ganz entgegen dem Wunsch der Figuren, in Freundschaftsbruch, Mord, Wahnsinn und Einsamkeit. Die vom Text inszenierte zweite Art der Mitteilung aber wird parallel zum Scheitern der ersten zu einer *Paradoxierung* von Verweisen, zu sich unauflöslich widersprechenden, gleichsam *agonistisch* kollidierenden Sinnangeboten zugespitzt. Und dies kulminiert mit Ende der Diegese in der ironischen Konfrontation von zwei Arten der Auflösung: einer zunehmenden Auflösung textueller Differenzen und einer vermeintlichen Auflösung der mit Verlauf des Geschehens erzeugten Rätselhaftigkeiten durch das rätselhafte Auftreten einer aus der Binnengeschichte stammenden alten Frau. Letz-

45 Mouffe 1997, 23.

46 Tieck 1985b., 126–127

47 Ebd., 126

48 Ebd.

tere wirft allerdings mehr Fragen auf, als sie beantwortet, und lässt den Text mit Diegeseende – ganz im Gegenteil zum Protagonisten, der «verscheidend auf dem Boden [liegt]»⁴⁹ – unmittelbar in eine Relektüre⁵⁰ münden. Diese Relektüre entpuppt sich jedoch als narrative Endlosschleife, da sie es auch mit wiederholtem Lesen nicht erlaubt, die agonistisch gegeneinander geführten Sinnangebote in Kohärenz zu überführen. Mit dieser paradoxen, weil zugleich letzten und infiniten Paradoxierung textueller Verweise erweist sich Tiecks Erzählung aber gleichsam selbst als der «wahre» Freund. Auf diese Weise nämlich wird zugunsten einer nicht aufzuhebenden textuellen Agonistik exakt jener tautologische Einklang von Perspektiven verhindert, der, wie die Erzählung mehrfach vorgeführt hat, Gemeinschaft nicht mehr begründet, sondern zerstört.

Eine solche agonistische Neucodierung und Engführung von textuellen und sozialen Beziehungen lässt sich in Grundzügen noch für Tiecks spätrromantische Textproduktion beobachten.⁵¹ Sie bestimmt aber ebenso die umfangreiche Einleitung des *Phantastus*, die dem *Blonden Eckbert*, der ersten Erzählung des Rahmenzyklus, vorangestellt ist. Das fiktive Rahmengespräch der Einleitung nämlich inszeniert einen Diskurs, der, typisch für frühromantische Entwürfe von Geselligkeit, aus einem sich zwanglos zusammenfindenden Kreis von Freund:innen besteht, die sich – nicht zuletzt wesentlich angeregt durch Literatur – fortlaufend unterbrechen und widersprechen, ohne dass es zu irgendeinem Zeitpunkt zu einer Konvergenz der zirkulierenden Perspektiven käme. Das spielerische Streitgespräch, das zugleich die Operativität der frühromantischen Poetik figurieren soll und bei dem sich die Beteiligten immer wieder «ärgern» und «böse [machen]»⁵², kommt im Rahmen seiner weitverzweigten Reflexionen schließlich auch auf Freundschaft selbst zu sprechen. Und in diesem Kontext wird nun bezeichnenderweise eine solche Freundschaft dezidiert verabschiedet, von der es heißt:

Wie roh leben diejenigen, und verletzen ewig sich und den Freund, die so ganz und unbedingt sich verstehn, beurteilen, abmessen, und dadurch nur scheinbar einander angehören wollen! das heißt Bäume fällen, Hügel abtragen und Bäche ableiten, um allenthalben flache Durchsicht, Mitteilung und Verknüpfung zu gewinnen, und einen schönen romantischen Park deshalb verderben. Nicht früh genug kann der Jüngling, der so glücklich ist, einen Freund zu gewinnen, sich von dieser selbstischen Forderung unsrer roheren Natur, von diesem Mißverständnis der jugendlichen Liebe entwöhnen.⁵³

49 Ebd., 146.

50 Vgl. hierzu auch Borgards 2009, 349.

51 Etwa in den Novellen *Des Lebens Überfluß* und *Waldeinsamkeit*, in: Tieck 1986a und 1986b.

52 Tieck 1985a, 50.

53 Ebd.

Eine solche Kritik «flache[r] Durchsicht»⁵⁴, die, das muss nachdrücklich betont werden, nur *eine* der vielen sich systematisch widersprechenden Perspektiven des Gesprächs darstellt, markiert ex negativo einen neuen Kommunikations- und Freundschaftsbegriff, der scharf mit dem freundschaftlichen ‹Mitteilungstrieb› der Figuren aus dem *Blonden Eckbert* konfligiert. Er findet sich in der zuletzt en bloc zitierten Textstelle allerdings noch recht zurückhaltend in einer empfindsam anmutenden Klaviatur formuliert. Wie so ein freundschaftliches Gespräch, das gegen plane «Mitteilung und Verknüpfung»⁵⁵ opponiert, stattdessen auch aussehen kann, zeigt sich an anderer Stelle. Die große Gesprächsrunde nämlich hat sich etwa in der Mitte der Einleitung für einen Moment gelöst, und Willibald, einer der Freunde, der sich in einem Dialog mit einem anderen Freund, Theodor, befindet, kritisiert nun äußerst scharf und gänzlich ohne allen Humor einen Teil der freundschaftlichen Runde, wobei er auch den anwesenden Freund nicht verschont. Dieser nimmt die Kritik jedoch humorvoll auf und setzt lachend und «im frohesten Mute»⁵⁶ zu einer Gegenkritik auf Willibald an, die er mit den Worten schließt: «Sieh, Freund, man kennt dich auch, und weiß auch deine empfindliche Seite zu treffen»⁵⁷. Willibald reagiert darauf weniger amüsiert: Er «zwang sich zu lachen und ging empfindlich fort», nur um «aus dem nächsten Laubengange heraus» wieder hervorzublicken und die sich weiter über ihn auslassenden Freunde als «hoffärtige[...] Erdenwürmer»⁵⁸ zu beschimpfen. Eine für das agonistische Programm paradigmatische Pointe besteht nun aber darin, dass auch auf eine solche Zuspitzung des Wortgefechts *kein* Gesprächsabbruch und *keine* Aufkündigung der Freundschaft erfolgen. Vielmehr setzen sich *aufgrund* des nicht zu klärenden Dissenses Text und geselliges Gespräch, Literatur und Sozialität fort und vereiteln auf diese Weise jenes tautologische Kollabieren von Kommunikation, das als negativer Fluchtpunkt das agonistische Projekt antreibt.

3.4 Beispiel 2: Friedrich Schlegels agonistische ‹Symposie›

Friedrich Schlegel hat bereits in der *Lucinde* die Problematik einer sich dem Tautologischen nähernden Kommunikation, dieser «unerträgliche[n] Einheit und Einerleiheit»⁵⁹, mit einer dazu gegenläufigen agonistischen Diskurs- und Textlogik konfrontiert. Wohl nirgends aber wird eine Schlegel'sche Agonistik so

54 Ebd.

55 Ebd.

56 Ebd.

57 Ebd., 51.

58 Ebd.

59 Schlegel: *Lucinde*, in: ders. 1962, 8.

deutlich vorgestellt wie in dem literarischen Essay *Über die Unverständlichkeit*⁶⁰, der im Jahr 1800 als letzter Text das kooperative ‹sympoetische›⁶¹ Journalprojekt *Athenäum* beschließt und dabei das agonistische Grundprogramm der Zeitschrift noch einmal in nuce performiert und zuspitzt.

Dabei knüpft Schlegel an einen bereits bestehenden Dissens an. Der Essay nämlich, so liest man, wurde aufgrund der irritierten Reaktionen der ersten Lesergeneration des *Athenäums* geschrieben – als Reaktion auf die zahlreichen «Klagen über die Unverständlichkeit»⁶², die gegen die Zeitschrift vorgebracht wurden. Doch anstatt diesen Dissens nun, wie zunächst angetäuscht wird, durch eine Erörterung von Unverständlichkeit aufzulösen, spitzt Schlegel die Irritation der Leserschaft aufs Äußerste zu und reflektiert dabei in gängig frühromantischer Manier en passant auf Form, Funktion und Bedingung einer agonistischen Diskursführung. Mit fortschreitendem Textverlauf wird Literatur dabei auf eine Kultivierung des Dissenses eingeschworen, für die, wie schon bei Tieck, eine beständige Paradoxierung der Perspektiven kennzeichnend ist; und auch im Essay werden die literarischen Verhältnisse mit der Bildung sozialer Relationen eingeführt.

Eine Begründung für eine entsprechend agonistische Neufassung von Literatur und Sozialität gibt Schlegel dabei sogleich mit Textbeginn, wenn er den Essay mit einer bemerkenswert luziden ‹Lagebestimmung› literarischer Kommunikation einsetzen lässt:

Einige Gegenstände des menschlichen Nachdenkens reizen, weil es so in ihnen liegt oder in uns, zu immer tieferem Nachdenken, und je mehr wir diesem Reize folgen und uns in sie verlieren, je mehr werden sie alle zu Einem Gegenstande, den wir, je nachdem wir ihn in uns oder außer uns suchen und finden, als Natur der Dinge oder als Bestimmung des Menschen charakterisieren. Andre Gegenstände würden niemals vielleicht unsre Aufmerksamkeit erregen können, wenn wir in heiliger Abgeschiedenheit jenem Gegenstand aller Gegenstände ausschließlich und einseitig unsre Betrachtung widmeten; wenn wir nicht mit Menschen im Verkehr ständen, aus deren gegenseitiger Mitteilung sich erst solche Verhältnisse und Verhältnisbegriffe erzeugen, die sich als Gegenstände des Nachdenkens bei genauerer Reflexion immer mehr vervielfältigen und verwickeln, also auch hierin den entgegengesetzten Gang befolgen.⁶³

Wenn Schlegel hier betont, dass «Gegenstände des [...] Nachdenkens» in sozialer Isolation irgendwann alle zu «*Einem* Gegenstande»⁶⁴ werden, dann skizziert

60 Schlegel: *Über die Unverständlichkeit*, in: ders. 1962.

61 Unter den Begriff der «Symposie» werden im 125. *Athenäums*-Fragment die «Künste» subsumiert so wie die «Wissenschaften» unter den Begriff der «Symphilosophie». Schlegel: *Fragmente*, in: ders. 1962, 185.

62 Ebd., 365.

63 Ebd., 363.

64 Ebd., Herv. Verf.

er eine strukturelle Dynamik, die sich gerade nicht als positive Rückführung von Mannigfaltigkeit in eine allumfassende Einheit gibt. Vielmehr beschreibt er ein Zusammenfallen von Vielheit in eine problematische Einseitigkeit, kurzum: ein Kollabieren von Differenz in der Tautologie.

Nun scheint diese Problematik mit Literatur (zunächst) nicht viel zu tun zu haben, sondern die Crux eines einsamen, grübelnden Denkens zu bilden, für das Schlegel postwendend eine Lösung offeriert: Zur tautologischen Perspektivlosigkeit kommt es nicht, sobald und solange man sich mit Menschen in «gegenseitiger Mitteilung»⁶⁵ befindet. Auf diese Weise – so scheint es zumindest auf den ersten Blick – lassen sich die Verhältnisse «vervielfältigen und verwickeln», tautologische Reduktionen hin zu «Einem Gegenstande»⁶⁶ also vermeiden.

Ein solches Abwenden tautologisch-«asozialer» Selbstbezüglichkeit qua Kommunikation, für das Schlegel in der zuletzt en bloc zitierten Textstelle bereits eine weitere Problematik, nämlich die der Überkomplexität anklingen lässt, ist aber wohl nur im Rahmen geselliger Oralität denkbar, denn nur im kleinen Kreis lässt sich ein Gespräch realisieren, das weder zu einfach noch zu «verwickelt» wird.⁶⁷ Nun vollzieht sich der Essay aber in Form literarischer Kommunikation, und diese unterliegt im Jahr 1800 – trotz der so beliebten romantischen Medienfiktionen von Mündlichkeit – unlängst anderen kommunikations- und medientechnischen Bedingungen: Zum einen nämlich isoliert Literatur als ausdifferenziertes und umfassend verschriftlichtes Massenmedium ihre Adressat:innen nicht nur zeitlich und räumlich, sondern vervielfältigt sie auch. Zum anderen ist ihr aufgrund ihrer selbstreferenziellen Operativität die Gefahr «zu hoher» Selbstbezüglichkeit immer schon eingeschrieben.

Tatsächlich aber gibt sich Schlegel mit weiterem Verlauf des Essays als äußerst sensibler Beobachter genau dieser neuen Bedingungen zu erkennen, denn er platziert und inszeniert seinen Entwurf einer frühromantischen Agonistik exakt vor dem Hintergrund jener neuralgischen Ausgangslage moderner Literatur. Auf der Ebene der Textstrukturen geschieht dies im Wesentlichen über eine Verschränkung von zwei Strukturmomenten:

Erstens wird die zu Textbeginn vorgestellte Differenz von Tautologie und Überkomplexität, «Einerleiheit»⁶⁸ und Mannigfaltigkeit, von Schlegel wieder auf die Ebene der Textstrukturen eingeführt. Über eine spezifische Modellierung des textuellen Syntagmas wird dabei eine strukturelle Dynamik ausgebildet, die über steigende Rückbezüge eine selbstreferenzielle «Wucherbewegung» erzeugt, die sich genau zwischen Überkomplexität und Tautologie, Mannigfaltigkeit und Redundanz hin und her bewegt. Für diese Dynamik ist ferner entscheidend, dass

65 Ebd.

66 Ebd.

67 Vgl. hierzu auch Fohrmann 1994, 211, 1997, 354.

68 Schlegel: *Lucinde*, in: ders. 1962, 8.

sie, wie dies schon für Tieck zu beobachten war, die textuellen Sinnangebote signifikant pluralisiert, indem sie den Text in ein semiotisches Oszillieren zwischen Minimaldifferenzierung und Unterscheidungslosigkeit überführt.

Zweitens entfaltet der Text über eine Dynamisierung der leitmotivischen Differenz von ›Un-/Verständlichkeit‹ eine infinite Folge paradoxaler Unterscheidungen. Auf diese Weise wird Differenz auch im Essay immer wieder emphatisch die Auflösung in eine übergreifende Einheit zugunsten einer infiniten Steigerungsbewegung kontingenter und sich widersprechender Unterscheidungen verwehrt. Dies bedeutet keinesfalls, darauf hat auch Jürgen Fohrmann hingewiesen, dass Schlegel um eine einseitige Apotheose von ›Unverständlichkeit‹ bemüht ist. Vielmehr wird der literarische Diskurs auf eine dezidiert paradoxe Handhabung von Differenz eingeschworen, bei der jede temporäre Markierung, sei sie nun zugunsten von ›Verständlichkeit‹ oder ›Unverständlichkeit‹, nur «zur Bildung einer neuen, abgeleiteten, aber auch nichts endgültig enträtselnden Differenz [führt]»⁶⁹.

Diese agonistische Operativität des Essays wird ferner verstärkt, indem der Text mit einer Fülle polemischer Referenzen auf gegenwärtige Ereignisse, Texte und Personen angereichert wird, wobei hier bezeichnend ist, dass Schlegel auch vor Apologeten und ›Verstehern‹ *seiner* Texte keinen Halt macht. Ebenso ist der Essay durchzogen von intertextuellen Verweisen auf eigene und fremde Texte, wobei diese Bezüge Schlegel mit weiterem Textverlauf zugleich als Medium der textuellen Formbildung dienen.

All dies macht deutlich, dass Schlegels Entwurf literarischer Kommunikation dezidiert *keiner der irreversiblen Demarkationen* ist – keiner, der nach Freund und Feind diskriminiert. So liest man an anderer Stelle, «alle Unverständlichkeit», und damit auch Verständlichkeit, ist «relativ»⁷⁰; der «Gedanke einer reellen Sprache» gehört, wie die Goldmacherei der Alchemisten, zu den «Hirngespente[n] oder Ideale[n]»⁷¹. Auch werden endzeitliche Geschichtsmodelle – und damit jede Hoffnung auf eine letzte «große Scheidung des Verstandes und des Unverstandes»⁷² – über den gesamten Text hinweg persifliert.

Eine solche Literatur ist aber ebenso *keine konsensuale*, denn der Konsens birgt die von Schlegel sogleich mit Textbeginn exponierte Gefahr, die zirkulierenden Positionen zu «Einem Gegenstande»⁷³ verarmen zu lassen. Ohnehin ist ein konsensuales Sprechen – hier liegt ein Clou der Argumentation und zugleich ein deutlicher Seitenhieb auf Philosophie und Hermeneutik – von vornherein

69 Fohrmann 1994, 212.

70 Schlegel, *Unverständlichkeit*, 364.

71 Ebd., 365.

72 Ebd., 371.

73 Ebd., 363.

zum Scheitern verurteilt. Da Literatur in jedem Fall selbstbezüglich operiert,⁷⁴ «die Worte sich selbst oft besser verstehen, als diejenigen, von denen sie gebraucht werden», ergibt sich, so Schlegel,

die reinste und gediegenste Unverständlichkeit gerade aus der Wissenschaft und aus der Kunst [...], die ganz eigentlich aufs Verständigen und Verständlichmachen ausgeht, aus der Philosophie und Philologie.⁷⁵

Um nun beides, Konsens und Letztmarkierung, zugunsten einer agonistischen Kommunikation zu unterlaufen und den literarischen Diskurs so *auf Dauer zu stellen*, ist eine fortlaufende Konfliktstiftung unabdingbar. Dies begründet sich auch damit, dass jeder Dissens, jede «Unverständlichkeit», so Schlegel, temporalen Verschleifungseffekten unterliegt. Wird daher nicht laufend für *neuen* Dissens gesorgt, wird irgendwann «jeder die FRAGMENTE mit vielem Behagen und Vergnügen in den Verdauungsstunden genießen können»⁷⁶. Nicht zuletzt um diese «Katastrophe» eines «leichten Abgangs» zu verhindern, optiert Schlegel nachdrücklich für eine sich beständig «streitende» Literatur. Diese Literatur aber – das gilt für Schlegel ebenso wie für Tieck – soll mit den agonistischen Texten immer zugleich eine agonistische Gemeinschaft stiften.

Literaturverzeichnis

- Benjamin, Walter: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 1, Teil 3, hgg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 2019, 7–122.
- Borgards, Roland: Halpart des Vergessens: Benjamin und Tieck, in: Brüggeman, Heinz/Oesterle, Günter (Hgg.): Walter Benjamin und die romantische Moderne, Würzburg 2009, 341–354.
- Bunke, Simon: «Dem Freunde auch das Innerste aufzuschließen»: Grenzen der Aufrichtigkeit in Tiecks «Der blonde Eckbert», in: Studien zur deutschen Sprache und Literatur 2, 2014, 25–38.
- Campe, Rüdiger: Das Argument der Form in Schlegels «Gespräch über die Poesie»: Eine Wendung im Wissen der Literatur, Merkur 68, 2014, 110–121.
- : Poetiken der Frühromantik, in: Simon, Ralf (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität, Berlin/Boston 2018, 157–174.
- Fichte, Johann Gottlieb: Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 1,2, hgg. von Reinhard Lauth und Hans Jacob unter Mitwirkung von Manfred Zahn, Stuttgart-Bad Cannstatt 1965, 91–460.
- Fohrmann, Jürgen: Über die (Un-)Verständlichkeit, in: DVjs 68, 1994, 197–213.

⁷⁴ Vgl. hierzu auch Landgraf 2006, 606 ff.

⁷⁵ Schlegel, *Unverständlichkeit*, 364.

⁷⁶ Ebd., 371.

- : Gesellige Kommunikation um 1800: Skizze einer Form, in: *Soziale Systeme* 3, 1997, 351–360.
- : *Feindschaft/Kultur*, Bielefeld 2017.
- : Identität, Markierung, Haß – Kultur, in: Gethmann, Carl Friedrich/Graf, Friedrich Wilhelm (Hgg.): *Identität – Hass – Kultur*, Göttingen 2019.
- Geulen, Eva/Geimer, Peter: Was leistet Selbstreflexivität in Kunst, Literatur und ihren Wissenschaften?, in: *DVjs* 89 (4), 2015, 521–533.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Wissenschaft der Logik I und II (Werke 5 und 6)*, in: ders.: *Werke in 20 Bänden mit Registerband*, Bd. 5 und 6, hgg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986a.
- : *Vorlesungen über die Ästhetik I (Werke 13)*, in: ders.: *Werke in 20 Bänden mit Registerband*, Bd. 13, hgg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986b.
- Koschorke, Albrecht: Die Grenzen des Systems und die Rhetorik der Systemtheorie, in: *Widerstände der Systemtheorie: Kulturtheoretische Analysen zum Werk von Niklas Luhmann*, hgg. von Albrecht Koschorke und Cornelia Vismann, Berlin 1999, 49–62.
- Landgraf, Edgar: Comprehending Romantic Incomprehensibility: A Systems-Theoretical Perspective on Early German Romanticism, in: *MLN* 121 (3), 2006, 592–616.
- Lemke, Anja: Figurationen der Form: Überlegungen zur Ästhetik bei Kant, Schiller und Schlegel, in: *Figurationen* 22, 2021, 81–102.
- : Form in Bewegung: Überlegungen zu Arabeske, Reihenbildung und Roman (Leibniz, Schlegel, Blumenberg). *Athenäum* 31, 2023, 113–136.
- Luhmann, Niklas: Tautologie und Paradoxie in den Selbstbeschreibungen der modernen Gesellschaft, in: *Zeitschrift für Soziologie* 16 (3), 1987, 161–174.
- : Die Paradoxie der Form, in: Baecker, Dirk (Hg.): *Kalkül der Form*, Frankfurt a. M. 1993, 197–212.
- : *Weltkunst*, in: ders.: *Schriften zur Kunst und Literatur*, hg. von Niels Werber, Frankfurt a. M. 2008, 189–245.
- : *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M. 2018.
- Menninghaus, Winfried: Unendliche Verdopplung: Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion, Frankfurt a. M. 1987.
- Mouffe, Chantal: Carl Schmitt and the Paradox of Liberal Democracy, in: *Canadian Journal of Law and Jurisprudence* X (1), 1997, 21–33.
- : *The Democratic Paradox*, London/New York 2000.
- : *Agonistics. Thinking the World Politically*, London/Brooklyn, NY 2013.
- : *On the Political*, London/New York 2005.
- Mücke, Dorothea E. von: *The Seduction of the Occult and the Rise of the Fantastic Tale*, Stanford/Calif. 2003.
- Oesterle, Günter: Das riskante romantisch-gesellige Schreibexperiment: Virtuositätssteigerung und Gefährdung, in: Valk, Thorsten/Oesterle, Günter (Hgg.): *Riskante Geselligkeit: Spielarten des Sozialen um 1800*, Würzburg 2015, 355–374.
- Passavant, Nicolas von: Agonistische Exzentrik: Romantische Poetik als politisches Paradigma, in: *Athenäum: Jahrbuch der Friedrich-Schlegel-Gesellschaft*, hgg. von Andrea Albrecht, Christian Benne und Kirk Wetters, 2019a, 131–153.
- : *Nachromantische Exzentrik: Literarische Konfigurationen des Gewöhnlichen*, Göttingen 2019b.

- Pfau, Thomas: Rezension zu ›Unendliche Verdopplung: Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion‹ von Winfried Menninghaus, in: *MLN* 104 (3), 1989, 729–733.
- Plumpe, Gerhard: Kunst ist Kunst: Vom Subjekt zur Tautologie, in: *Symptome* 6, 1990, 66–75.
–: *Epochen moderner Literatur: Ein systemtheoretischer Entwurf*, Opladen 1995.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: System des transscendentalen Idealismus, in: ders.: *Historisch-kritische Ausgabe*, Band I,9,1–2, hg. von Harald Korten, Stuttgart 2005.
- Schlegel, Friedrich: Athenäums-Fragmente, in: ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Band 1/2, Charakteristiken und Kritiken I, hg. von Hans Eichner, Paderborn 1967, 165–255.
–: Über die Unverständlichkeit (Paderborn 1967), in: ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Band 1/2, Charakteristiken und Kritiken I, hg. von Hans Eichner, 363–372.
–: Lucinde, in: ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 1/5, Dichtungen, hg. von Hans Eichner, Paderborn 1962, 1–92.
- Schleiermacher, Friedrich: Versuch einer Theorie des geselligen Betragens, in: ders.: *Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 2, Schriften aus der Berliner Zeit 1796–1799, hg. von Günter Meckenstock, Berlin 1984, 163–184.
- Schmitt, Carl: Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien, unveränd. Nachdr. der 1963 erschienenen Aufl., Berlin 1987.
- Spencer Brown, George: *Laws of Form*, Neudruck in limitierter Aufl., Portland 1994.
- Tieck, Ludwig: Einleitung, in: *Schriften in zwölf Bänden*, Bd. 6, Phantastus, hg. von Manfred Frank, Frankfurt a. M. 1985a, 9–125.
–: Der blonde Eckbert, in: *Schriften in zwölf Bänden*, Bd. 6, Phantastus, hg. von Manfred Frank, Frankfurt a. M. 1985b, 126–148.
–: Des Lebens Überfluß, in: *Schriften in zwölf Bänden*, Bd. 12, Schriften 1836–1852, hg. von Uwe Schweikert, Frankfurt a. M. 1986a, S. 193–249.
–: Waldeinsamkeit, in: *Schriften in zwölf Bänden*, Bd. 12, Schriften 1836–1852, hg. von Uwe Schweikert, Frankfurt a. M. 1986b, S. 857–935.
- Wellbery, David E.: Romanticism and Modernity: Epistemological Continuities and Discontinuities, in: *European Romantic Review* 21, 2010, 275–289.
–: Form und Idee: Skizze eines Begriffsfeldes um 1800, in: Maatsch, Jonas (Hg.): *Morphologie und Moderne. Goethes ›anschauliches Denken‹ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, Berlin/Boston 2014, 17–42.
–: Selbstbezüglichkeit und Ursprünglichkeit der Form, in: Ubl, Ralph/Maskarinec, Malika/Vilinger, Rahel u. a. (Hgg.): *Formbildung und Formbegriff: Das Formdenken der Moderne*, Boston 2019, 181–198.

Agonistische Konstellationen. Zum Streit zwischen Heine und Platen

Friederike Schruhl

«C'est la guerre! Es galt kein scherzendes Tournier, sondern Vernichtungskrieg [...]»

Heinrich Heine an Karl Immermann, 26. 12. 1829

Als ein «Skandal mit Langzeitwirkung»¹ ging die Auseinandersetzung zwischen Heinrich Heine und August von Platen in die deutschsprachige Literaturgeschichte ein. Dieser intensiv geführte und berühmt gewordene Streit entzündete sich, nachdem Heine im Jahr 1827 fünf ausgewählte Xenien von Karl Immermann im Anhang des zweiten Bands der *Reisebilder* abgedruckt hatte, in denen Immermann (unter anderem) gegen Platens vorgeblich epigonale Poesie polemisierte. In der Folge lieferten sich Heine und Platen in unterschiedlichen Publikationstypen und mithilfe verschiedener Darstellungsweisen ein erbittertes Gefecht. In meinem Beitrag möchte ich zum einen die Modellierung dieses Konflikts aufzeigen und zum anderen auf die – insbesondere durch die Rezeptionsgeschichte verstärkte – agonistische Dimension dieser Auseinandersetzung hinweisen. Der Streit zwischen Heine und Platen lässt sich nämlich nicht nur, so meine These, als persönlicher Zweikampf oder als (antagonistischer) «Vernichtungskrieg» deuten, sondern vor allem auch als eine sich verstetigende (agonistische) Verhandlung über Poetik im Kontext sozialer und politischer Verhältnisse begreifen.

1. Heine gegen Platen

Der Streit beginnt mit einer scheinbaren Nichtigkeit. 1827 erscheinen bei Hoffmann und Campe in Stuttgart die *Reisebilder. Zweyter Theil. Nordsee. Dritte Abtheilung*, welche mit folgenden Bemerkungen Heines schließen:

Da ich selbst mich erst späterhin über dieses Thema, über deutsche Literaturmisere verbreiten will, so liefere ich einen heitern Ersatz durch das Einschalten der folgenden Xenien, die aus der Feder Immermanns, meines hohen Mitstrebenden, geflossen sind. Die Gleichgesinnten danken mir gewiß für die Mittheilung dieser Verse, und bis auf wenige Ausnahmen, die ich mit Sternen bezeichne, will ich sie gern als meine eigne Gesinnung vertreten.²

1 Vgl. Esterhammer 2007a.

2 DHA: Bd. 6, 164 f.

Unter dieser zertifizierenden Freigabe Heines werden Verse Immermanns abgedruckt, die den Ausgang eines lang anhaltenden Zwists bilden.³ Im antiken Versmaß des epigrammatischen Distichons und in der Tradition Goethes und Schillers polemisiert Immermann gegen den damaligen Literaturbetrieb und greift unter anderem Ernst von Houwald, Friedrich und August Wilhelm Schlegel, Friedrich de la Motte-Fouqué sowie August von Platen an.⁴ Während einige der Angegriffenen sich den Beleidigungen souverän entziehen und in den Anspielungen Immermanns «vergleichsweise harmlose, literaturinterne Spitzen»⁵ erkennen, die vor allem ihre Auseinandersetzungen mit der asiatischen Kunst und Kultur zu karikieren versuchten, zeigt sich Platen tief getroffen. Er sieht sich insbesondere in den Zeilen über «Oestliche Poeten»⁶ als Dichter verspottet, dem Vorwurf des Unauthentischen ausgesetzt, als einen «lieben, kleinen Sänger»⁷ degradiert, des Plagiats verdächtigt, als fantasielos beschimpft und als «Epigone eines überlebten Klassizismus»⁸ herabgewürdigt.

Platen, der seit 1827 bereits an einer Satire über die romantische Literaturszene im Allgemeinen sowie über Immermanns Tragödie *Cardenio und Celine* im Speziellen arbeitet, revanchiert sich 1829 im fünften Akt seiner Komödie *Der romantische Oedipus*. Zwar betont Platen, dass die Komödie «kein Werk der Rache» sei; «es ward früher geschrieben». Aber Immermann solle seine Verse «theuer bezahlen müssen» und «auch Heine soll seine Salve bekommen».⁹ In seinem Lustspiel tritt «Nimmermann» – eine unzweideutige Anspielung – auf, der, umringt von einem Chor aus Heidschnucken, an einer Neufassung des *Ödipus* arbeitet und als Freund Heines vorgestellt wird. Dieser wiederum wird im Stück als «des sterblichen Geschlechts der Menschen Allerunverschämtester», «Samen Abrahams», «Petrark des Laubhüttenfests», «Pindarus vom kleinen Stamme Benjamin» judenfeindlich beleidigt.¹⁰

Auf Ermutigung des Hamburger Verlegers Julius Campe antwortet Immermann Platen mit der Schrift *Der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Cavalier*. Heine reagiert seinerseits in *Die Bäder von Lucca* auf die Schmähungen. Er versucht, Platen als Dichter zu desavouieren, indem er dessen Homosexualität in denunziatorischer Weise skandalisiert. Zwar veröffentlicht Heine rund zwanzig Jahre später das Gedicht *Plateniden* und Platen verfasst noch einige Epigramme

3 Für einen kurzen chronologischen Überblick siehe Höhn 1987, 201 ff.

4 Siehe ausführlich Stuhlmann 2010, 89 f.

5 Kraus 2014, 216.

6 DHA: Bd. 6, 165.

7 Ebd., 166.

8 Stuhlmann 2010, 14.

9 Platen (1828) 1931, 375 ff.

10 Platen (1829) 95, 94, 95, 87. Vgl. Esterhammer 2007b, 1. Sowie – darauf weist Esterhammer hin – Rieks 1993.

auf Heine (die zu Lebzeiten jedoch nicht veröffentlicht werden) – im Grunde sind die Auseinandersetzungen mit den vorherigen Diffamierungen aber beendet.¹¹

2. Rezeptions- und Forschungsgeschichte. Ein Abriss

Die Rezeptionsgeschichte lässt sich mit Ruth Esterhammer wesentlich auf drei Linien reduzieren, die hier in knapper Weise skizziert werden sollen:¹² eine zeitgenössische, moralisch akzentuierte Bewertung, eine vereinfachend-instrumentalisierende Lektüre und eine differenzierte Analyse, welche ästhetische, ökonomische, politische und soziale Dimensionen der Auseinandersetzung herausarbeitet.

Im Zentrum der zeitgenössischen Reaktionen stehen die moralische Angemessenheit der Bezeichnungen sowie die Frage nach der Literarisierungsqualität der gewählten Sujets.¹³ In einer Rezension vom 30. Januar 1830 heißt es, dass «der Verfasser [d. i. Heine] durch seinen listigen, versteckten Angriff [...] den Charakter des Grafen Platen in der öffentlichen Achtung einen Stoß gegeben hat, aber wir sind überzeugt, daß er noch weit mehr seinen eigenen dadurch geschadet hat.»¹⁴

Mit der Thematisierung des Privaten verletze Heine nämlich eine «Spielregel der Literatur des deutschen Bürgertums» und setze sich über das «bürgerliche Postulat der Trennung von Kunst und Leben» hinweg.¹⁵ So ist es nicht die Bloßstellung von Platens Sexualität oder die Polemisierung seiner Armut, die das zeitgenössische Publikum erregt, sondern die literarische Darstellung dieser eigentlich <zu privaten> Inhalte.¹⁶ In der Forschung verweist Sikander Singh darauf, dass eine

Personalsatire, die Religionszugehörigkeit und Sexualität innerhalb einer öffentlichen Auseinandersetzung instrumentalisiert, [...] Aspekte und Fragen [thematisiert], die für die zeitgenössische Öffentlichkeit aus Gründen der Moral in einer literarischen Diskussion ungeeignet, bedeutungslos und nicht wünschenswert sind.¹⁷

11 Eine popularisierte Zusammenstellung der Streitsache zwischen Platen, Immermann und Heine haben Christopher Keppel und Joachim Bartholomae unternommen, siehe hierzu Keppel/Bartholomae 2012.

12 Ich folge in der Übersicht der Rezeptions- und Forschungsgeschichte den Darstellungen Ruth Esterhammers. Vgl. Esterhammer 2007b, 5–21.

13 Vgl. hierzu die Überlegungen zur zeitgenössischen Rezeption in Kraus 2014, insb. 219 ff.

14 Wurm 1830, 41–43, zit. nach Galley, Eberhard/Estermann 1981, 388.

15 Oesterle 1972, 88.

16 Vgl. hierzu auch Stauf 2014, 118.

17 Singh 2006, 44.

Tatsächlich gibt Heine später zu Protokoll, dass er sich selbst mit dem Streit «unsäglich geschadet»¹⁸ habe. Auch Platens judenfeindliche Beleidigungen werden vom zeitgenössischen Publikum missbilligt. Sowohl die Ästhetisierungsversuche der Diskreditierung homosexueller Präferenzen als auch die judenfeindlichen Beschimpfungen belasten auf lange Sicht die Karrieren beider Kontrahenten. In folgender, fast zynischer Weise fasst Jost Hermand die zeitgenössische Rezeption pointiert zusammen:

Für wen sollte man hier in die Schranken treten oder gar Partei ergreifen: für den nach Knoblauch stinkenden Juden oder für den nach Klo stinkenden Homosexuellen? Eine solche Konfrontation war so unerhört, dass sich die Zeitgenossen, mochten sie das Ganze auch noch so anziehend, noch so pikant finden, nur entrüstet abwenden konnten.¹⁹

Die in der Forschung mit «Elementarisierung und Instrumentalisierung»²⁰ bezeichnete, bis in die NS-Zeit reichende zweite Linie verlängert die primär moralisierende Rezeption der Auseinandersetzung, wenn sie nicht in einschlägigen Heine-Biografien nur beiläufig Erwähnung findet oder ganz ausgeschlossen wird.²¹ Offen antisemitisch Stellung bezogen wird in der Folge vornehmlich in Untersuchungen, die sich zusätzlich dem Feuilleton widmen und es als «undeutsche Gattung ausweisen» sowie «jüdische Literaten als Vermittler [...] darstellen und [...] jüdischen Autoren die Zerstörung der deutschen Literatur durch Verbreitung des Feuilletons» vorwerfen.²² In dieser Phase der Rezeption wird der Streit zwischen Heine und Platen auffallend häufig als vermeintliches Belegmaterial für die herrschende Feuilletonkritik instrumentalisiert.²³

Erst ab den 1970er Jahren wendet sich die Forschung wieder verstärkt der Heine-Platen-Affäre zu und legt dabei einen Schwerpunkt auf ästhetische, ökonomische, politische und soziale Grundierungen des Konflikts. Hierzu zählen zum Beispiel Thesen, die darauf abzielen, dass Heine und Platen einander nicht als eigentliche Antipoden wahrgenommen hätten, sondern sich beiderseits als Exponenten spezifischer Bündnisse verstanden hätten. Die Diffamierungen Heines seien unter dieser Perspektive etwa als Angriff auf «Aristokraten und Pfaffen»,²⁴ nämlich eine «Gruppe Münchner Persönlichkeiten, u. a. Joseph Görres, Franz von Baader und Ignaz Döllinger»,²⁵ zu deuten und als «Generalabrech-

18 HSA: Bd. 20, Brief Nr. 334: Heinrich Heine an Karl August Varnhagen von Ense, 4. Februar 1830.

19 Hermand 1986, 109.

20 Esterhammer 2007b, 6.

21 Ausgearbeitet hat dies Ruth Esterhammer, siehe ebd., 7.

22 Ebd., 10.

23 Vgl. ebd., 9 ff.

24 HSA: Bd. 20, Brief Nr. 329: Heinrich Heine an Karl August Varnhagen von Ense, 3. Januar 1830.

25 Stuhlmann 2010, 116.

nung mit jener konservativen politischen Allianz aus Kirche und Aristokratie»²⁶ zu interpretieren. Nicht zu unterschlagen sei zudem, dass Heine mit seiner Polemik gegen Platen Kritik an den politischen Umständen habe formulieren wollen. Heine selbst hat in verschiedenen Briefen seine politischen Motive dargelegt und betont, dass er den «Auswürfling der Adelskaste»²⁷ habe treffen wollen. Daher, so die Forschung, sei der «Positionskampf» unter Literaten nicht nur als ein «Normkonflikt» über Sexualität bzw. Religion zu verstehen,²⁸ sondern auch als «sexualisierter Klassenkampf»²⁹ zwischen einem «verarmte[n] Adlige[n]»³⁰ und einem «bürgerlichen Kaufmannssohn»³¹ zu deuten. Hinzu kommt die nicht zu unterschätzende und in der Forschung immer wieder hervorgehobene Rolle der Verleger (Johann Friedrich Cotta und Julius Campe) und ihrer marktstrategischen Ziele mit einem ausgemachten literarischen «Skandal». ³² Prominent geworden ist aber vor allem die Deutung Hans Mayers, der die sozialen Positionierungen der Kontrahenten reflektiert und auf die «Außenseiterrollen» von Heine und Platen hinweist, welche zu einer wechselseitigen «Selbstidentifikation des Angreifers mit dem Angegriffenen»³³ führe bzw. zu einem «beiderseitigen Don Quijotismus»³⁴ gehöre:

Heine weiß genügend von den Lebensumständen des ärmlich dahinlebenden Grafen, um begriffen zu haben, daß hier nicht adlige Wollust im Spiel ist, gegen welche sich ja jakobinische Bürgertugend klassenbewußt zu wehren hätte, sondern ein autochthones Außenseitertum gleich seinem eigenen, dem untilgbaren Judenmakel.³⁵

Dieser Deutung stellt Andreas Stuhlmann eine Erbschaftsthese gegenüber, die mehr der «ästhetische[n] Dimension des Konflikts»³⁶ gerecht zu werden versucht: «Der Konflikt zwischen Heine und Platen ist unausgesprochen ein Konflikt zwischen zwei – selbsternannten – Prätendenten um die Führungsrolle in der Literatur ihrer Zeit, die von beiden als eine Zwischenzeit der Stagnation und Restauration wahrgenommen wird.»³⁷

Die Auseinandersetzungen geraten unter dieser Perspektive zu einem Streit unterschiedlicher Kunstauffassungen. Platen habe sich selbst, so Stuhlmann, als

26 Ebd., 117.

27 HSA: Bd. 20, Brief Nr. 326: Heinrich Heine an Karl Immermann, 26. Dezember 1829.

28 Siehe hierzu Kraus 2014, 217.

29 Raddatz 1997, 144.

30 Kraus 2014, 225.

31 Ebd.

32 Vgl. hierzu etwa Stuhlmann 2010, 68 ff. sowie Stauf 2014, 107 f.

33 Mayer 2016, 221.

34 Ebd., 213.

35 Ebd.

36 Stuhlmann: 2010, 139.

37 Ebd., 140.

formalistischen «Erben und Erneuerer einer ‹klassischen› Tradition»³⁸ und damit als Antagonisten zum Romantiker Heine gesehen. Zwar hätten beide die Relevanz eines progressiven Umgangs mit der Tradition erkannt, diesen aber unterschiedlich einzulösen versucht: Dem «progressiven Romantizismus Heines» (und Immermanns) steht der «neoklassizistische[...] Formalismus Platens» gegenüber.³⁹ Diese Opposition hebt auch Dirk Rose hervor, wenngleich er die von Platen und Heine geteilte Ablehnung der Kunstperiode betont und auf den «Status polemischen Schreibens»⁴⁰ aufmerksam macht. Es ist in der Tat die polemische Modellierung, die personalisierte Beleidigungen mit ästhetischen Urteilen und ideologischen Anschauungen verknüpft: Persönliche, politische und ästhetische Differenzen vermengen sich zu einer komplexen, binär strukturierten Konstellation, in der sich sowohl Heine und Platen als auch die kritischen und affirmativen Rezipienten des Streites gegenüberstehen.

Diese Konstellation lässt sich im Rekurs auf Chantal Mouffe als agonistischer Streit um die symbolische Strukturierung eines politisch-ästhetischen Feldes beschreiben. Aus dieser Perspektive wird deutlich, wie Ästhetik und Politik im Heine-Platen-Streit gemeinsam artikuliert werden und zwei agonistische Formationen bilden, die man als ‹traditionszentriert› und ‹fortschrittsorientiert› beschreiben könnte.

3. Politik und Ästhetik unter (ant-)agonistischen Vorzeichen

Chantal Mouffe entwickelt den Agonismusbegriff in Auseinandersetzung mit rationalitätszentrierten, konsensorientierten Politik- und Demokratietheorien.⁴¹ Dieses Konzept begründet ein demokratietheoretisches Denken, das die «Legitimation von Konflikt und Teilung»⁴² als Quintessenz demokratischer Politik begreift und (im Gegensatz etwa zur Habermas'schen und Rawls'schen Tradition) die Überwindung von Macht und Partikularität zurückweist, sondern stattdessen auf ihre Visibilisierung und die Möglichkeit ihrer Infragestellung zielt. Als normativer Horizont demokratischer Politik fungiert bei Mouffe nicht etwa ein rationaler Konsens über Gerechtigkeitsfragen, sondern eine «vibrierende[...] öffentliche[...] Sphäre»⁴³: Dort ringen Exponenten unterschiedlicher politischer Projekte um die hegemoniale Repräsentation einer möglichen Ordnung und die (provisorische) Fixierung identitätsstiftender Signifikanten wie Demokratie, Ge-

38 Ebd.

39 Mayer 2016, 214.

40 Rose 2020, 238.

41 Siehe Mouffe 2008, insb. 100 ff.

42 Ebd., 34.

43 Mouffe 2007, 41.

rechtheit oder Verfassung. Wenn Macht, Entscheidung und Konfliktualität konstitutiv für soziale Objektivität sind – so die Prämisse der gemeinsam mit Ernesto Laclau konzipierten Hegemonietheorie⁴⁴ –, dann käme es für demokratische Politik darauf an, Räume für die ergebnisoffene, entscheidungsimmanente Auseinandersetzung zwischen politisch Andersdenkenden zu schaffen und gegen die Dikta von Alternativlosigkeit, Sachzwang, Rationalität und Moralität zu verteidigen.

Dieses Plädoyer für Dissensualität und Konfliktualität verdichtet Mouffe zu einem agonistischen Demokratiemodell. Als Konstitutivum demokratischer Politik begreift sie ein unversöhnbares Konfliktverhältnis zwischen einem ‚Wir‘ und einem ‚Sie‘, die sich – im Unterschied zu Carl Schmitts Freund-Feind-Unterscheidung⁴⁵ – nicht als «zu vernichtende[...] Feind[e]», sondern als «Gegner» beobachten, «d. h. als jemand, dessen Ideen wir bekämpfen, dessen Recht, jene Ideen zu verteidigen, wir aber nicht in Zweifel ziehen».⁴⁶

Als grundlegend für Mouffes agonistischen Pluralismus erweist sich wiederum eine Sozialtheorie, die sie mit Ernesto Laclau bereits 1985 in ihrem gemeinsamen Hauptwerk *Hegemony and Socialist Strategy* entworfen hat.⁴⁷ Dort führen Mouffe und Laclau den Diskursbegriff Michel Foucaults, die poststrukturalistische Semiotik und den Hegemoniebegriff Antonio Gramscis zu einer politischen Ontologie zusammen, die einen «außerdiskursiven Referenzpunkt als Fundament»⁴⁸ sozialer Ordnung ablehnt. Diese Position wendet sich gegen die ökonomistische Vorstellung eines vorgeordneten Klassenkampfes, kulturalistische Essentialismen, die neorassistischen Ideologien zugrunde liegen, aber auch gegen eine ‚konsensorientierte, kommunikativ verfasste Rationalität‘⁴⁹ oder einen impartialen ‚Schleier des Nichtwissens‘⁵⁰, der die Objektivität sozialer Ordnung begründen könnte.⁵¹ Stattdessen beziehen Laclau und Mouffe einen postfundamentalistischen Standpunkt⁵² und insistieren, dass Gesellschaften und die Identitäten, aus denen sie sich zusammensetzten, als «Sedimentierung[en] antagonistisch organisierter Diskurse»⁵³ zu denken seien.

Dieses konfliktzentrierte Paradigma basiert auf einer poststrukturalistischen Diskurstheorie: Wenn jede Identität erst im Diskurs und durch den Diskurs geschöpft wird und Diskurse ihrerseits Bedeutung konstruieren, indem sie Signifi-

44 Vgl. grundlegend Laclau/Mouffe 2006.

45 Vgl. Schmitt 1976.

46 Mouffe 2008, 103.

47 Laclau/Mouffe 2006.

48 Hildebrand/Séville 2015, 29.

49 Vgl. Habermas 1991.

50 Rawls 2021.

51 Vgl. ebd.

52 Vgl. Marchart 2007.

53 Hildebrand/Séville 2015, 29. Vgl. auch Laclau 2007, 149.

kanten miteinander artikulieren, aufeinander beziehen und voneinander unterscheiden, so dass Sinn als Effekt kontingenter Differenzbeziehungen erscheint, kann sich ein Diskurs nur dann als äquivalenziell artikuliert Einheit konstituieren, indem er eine Differenz ausschließt. Diesen performativ wirksamen Ausschluss bezeichnen Laclau und Mouffe als *Antagonismus*.⁵⁴ Ein antagonistisches Verhältnis setzt sich dabei keineswegs aus voll konstituierten Identitäten zusammen. Die Konflikthaftigkeit eines Antagonismus ergibt sich aus der «Unmöglichkeit ihrer Konstitution»⁵⁵. Der Begriff wird als notwendige Voraussetzung der Konstruktion von Identität vorgestellt und bezeugt somit zugleich, dass die gemeinsam artikulierten Differenzen des Diskurses nicht positiv bezeichnet werden können – jede Identität auf eine Unentscheidbarkeit rekurriert, die immer nur provisorisch, durch kontingente Schließungen des Diskurses, überwunden werden kann. Im Ergebnis erscheinen soziale Identitäten als prekäre Effekte reversibler Entscheidungen.

An diesem Punkt gilt es zu betonen, dass der von Mouffe konzipierte Agonismusbegriff nicht etwa als Gegenbegriff, sondern als Unterbegriff des Antagonismus gedacht werden muss. Es handelt sich um eine spezifische Ausprägung des Antagonismus, die es erlaubt, die ontologisch verankerte Kontingenz und Unentscheidbarkeit des Politischen in zivilisierter und institutionell handhabbarer Form zu prozeduralisieren, ohne aber damit auch eine ultimative Versöhnung im Rahmen eines objektiven oder konsentierten Standpunktes in Aussicht zu stellen.

Angesichts der Unhintergebarkeit des Antagonismus weisen Laclau und Mouffe dem Politischen einen «theoretischen Logenplatz»⁵⁶ zu: Sie postulieren ein «Primat des Politischen»⁵⁷, das weder als Überbauphänomen noch als bloße Folge gegebener, sozialstrukturell determinierter Positionsdifferenzen gedacht werden kann. Wenn jede faktische und denkbare Identität auf ein antagonistisches Konstruktionsprinzip rekurriert und damit auf die Irreduzibilität unentscheidbarer Entscheidungen verweist, so die zentrale Überlegung der beiden, dann muss das Politische auf einer ontologischen Ebene lokalisiert und als instituierende Logik des Sozialen vorgestellt werden.⁵⁸ Sein logisches Komplement findet das Politische in der Politik, die sich in notwendig unabschließbaren Anläufen manifestiert, die gesetzte Kontingenz durch konkurrierende hegemoniale Konstruktionen von Gesellschaft, Identität und Bedeutung zu stabilisieren.⁵⁹

54 Laclau/Mouffe 2006, 161 ff.

55 Ebd., 164.

56 Stäheli 2001, 194.

57 Laclau 1990, 36.

58 Vgl. ebd. sowie Laclau 2007, 148 f.

59 Siehe hierzu bspw. Mouffe 2016, 23.

An diesem Punkt wird deutlich, dass sich das Politische und die Politik nicht innerhalb eines funktionalen Teilsystems der Gesellschaft kasernieren lassen. In dem Moment, in dem soziale Ordnungen als Effekte politischen Handelns respektive antagonistischer Schließungen gedacht werden, erweist sich die Differenzierung von autonomen, operativ geschlossenen Systemen wie Ökonomie, Recht, Politik und Kunst als Mythos der modernen Gesellschaft. Jede dieser Totalitäten existiert – hegemonietheoretisch gelesen – nur als hegemonial verfasster Diskurs, das heißt als eine instabile Einheit äquivalenziell artikulierter Differenzen, deren Kohäsion nicht auf einer positiven, geteilten Eigenschaft der Differenzen gründet, sondern auf einer kontingenten Grenzziehung gegenüber einem antagonistischen Anderen jenseits der Äquivalenz. Es handelt sich um politisch geformte Entitäten.

Mouffe weist daher auch die Trennung von Politik und Kunst rigoros zurück: «Das Politische hat eine ästhetische Dimension und die Kunst eine politische.»⁶⁰ Sie betont, dass unter einer hegemonietheoretischen Perspektive

künstlerische Praktiken zur Konstituierung und Aufrechterhaltung oder zur Infragestellung einer gegebenen symbolischen Ordnung bei[tragen], und daher [...] notwendigerweise eine politische Dimension [haben]. Das Politische seinerseits hat Einfluss auf die symbolische Ordnung sozialer Beziehungen, und darin liegt seine ästhetische Dimension.⁶¹

Mit Blick auf die polemischen Auseinandersetzungen zwischen Heine und Platen erlaubt es die Hegemonietheorie zu analysieren, wie konfligierende Diskurse, persönliche Haltungen, ästhetische Urteile und politische Stellungnahmen zu symbolischen Antagonismen verdichten, an denen sich literarisch-politische Debatten entzünden und ästhetische Modelle kristallisieren.

4. Platen als Antagonist Heines

Dirk Rose und Andreas Stuhlmann haben gezeigt, dass die traditionellen Deutungen des Heine-Platen-Streits zu kurz greifen: Hier trafen nicht nur zwei «Außenseiter»⁶² aufeinander, die wechselseitig versuchten, «das eigene Unglück in fremder Gestalt zu denunzieren»⁶³ und nicht davor zurückschrecken, die Stigmata des jeweils anderen zu instrumentalisieren. Der Streit ist nicht nur Ausdruck einer (verlegerischen) Strategie, aus der beide letztlich mehr Schaden als Nutzen gezogen hätten. Er hat eine politisch-ästhetische Dimension und verfügt – so meine These – über ein eminent agonistisches Potenzial.

60 Mouffe 2016, 140.

61 Ebd., 140 f.

62 Mayer 2016.

63 DHA: 7/1, 1075.

Auf dem Spiel stehen die Form der zukünftigen Poesie und ihr Verhältnis zu den politischen und gesellschaftlichen Umbrüchen der beginnenden Moderne. Heine und Platen sind sich darin einig, dass sich die zeitgenössische Kunstproduktion ästhetisch erschöpft hat; beide beobachten ihre Epoche als «Zwischenzeit der Stagnation und Restauration»⁶⁴, beziehen jedoch diametrale Positionen bezüglich ihrer literarischen Renovation. Die Konfliktlinie verläuft

zwischen dem Ästheten klassizistischer Prägung und dem Polemiker romantischen Ursprungs, zwischen dem formstrengen Metriker und dem formalen Eklektizisten, zwischen dem «katholischen» Dichter am Ende der «Kunstperiode» und dem protestantischen Juden nach dem Ende der «Kunstperiode».⁶⁵

Die wechselseitigen Beleidigungen ummanteln demnach einen «harten» literaturpolitischen Kern: die Deutungshoheit über die nachklassische (und nachromantische) Ästhetik⁶⁶ und die Frage, welcher Dichter als legitimer Erbe Goethes und Tiecks Geltung beanspruchen darf.⁶⁷ Unter der Oberfläche der infamen Verleumdungen und kruden Hasstiraden befinden sich zwei einander diametral entgegengesetzte Konzeptionen literarischen Schreibens. In stilistischer Hinsicht lässt sich Platens Arbeit als bestandpflegerisch charakterisieren. Ihm geht es um die Restauration einer zeitenthobenen «Poesie [...], deren Klassizität sich aus dem Normbezug auf die antike und die klassische deutsche Literatur speist»⁶⁸. Heine zielt dagegen auf die Begründung eines innovativen, polemisch-ironisierenden Stils, der Mythos, Geschichte und Philosophie, aber auch gesellschaftliche, kulturelle und politische Verwerfungen der beginnenden Moderne eklektizistisch kombiniert und anstelle der klassischen Ideale von Vollkommenheit und Abgeschlossenheit das Ephemere als ästhetisch nobilitiert.⁶⁹ Das rückwärtsge wandte, klassizistisch-formzentrierte Kunst- und Literaturverständnis Platens trifft auf die progressiv orientierte Konzeption Heines, die die Widersprüche der beginnenden Moderne ironisch zu ästhetisieren versucht.⁷⁰ So nimmt die Debatte um Platen und Heine die Konstellation der Literatur des Vormärzes vorweg: «Am literarhistorischen Horizont zeichnen sich hier zwei dichotome Optionen moderner Autorschaft ab, nämlich eine ästhetizistische und eine engagierte»,⁷¹ so Rose.

64 Stuhlmann 2010, 140.

65 Singh 2006, 46.

66 Rose 2020, 239 f.

67 Vgl. Stuhlmann 2010, 140. Ebenso Esterhammer 2007a, 197.

68 Rose 2020, 240 f.

69 Siehe hierzu auch die Überlegungen von Stuhlmann 2010, 140 f.

70 Vgl. hierzu auch Esterhammer 2007a, 192.

71 Rose 2020, 244.

Diese Fokussierung der ästhetischen Substanz der Polemik ist wichtig, um die Entzündlichkeit der Kontrahenten und die Vehemenz der Debatte zu begreifen. Sie birgt jedoch die Gefahr, dass die ästhetisch-politische Performativität der Polemik selbst aus dem Blick gerät. So gelte es zu reflektieren, so Rose weiter, dass insbesondere Heine Platen zu seinem «polemische[n] Objekt»⁷² mache und es sich «für Heine im Grunde um einen monologischen, auf seine eigene Autorperspektive zentrierten Schreibakt handelt, dem der Gegner [...] Mittel zum Zweck ist, weil er [...] jene literarische Diskursivität ausschreibt, *gegen* die sich Heines Autorschaft polemisch konstituiert».⁷³

An diesem Punkt tritt die Denkfigur des Agonismus als Unterbegriff des Antagonismus auf den Plan: Heine konstruiert Platen als Außen seines Literatur- bzw. Kunstdiskurses. Platens ästhetisches Programm – die Artikulation von Goethe, Petrarca, Hafis und Aristophanes zu einer formzentrierten Poesie mit überzeitlichem Anspruch – ist beides zugleich: konstitutive Projektionsfläche, gegen die sich Heines Ästhetik konturiert, und eine Bedrohung derselben, da die Präsenz Platens in Heines Diskurs doch auf dessen Unvollständigkeit hinweist. Besonders deutlich wird das in folgendem Zitat:

Ungleich dem wahren Dichter, ist die Sprache nie Meister geworden in ihm, er ist dagegen Meister geworden in der Sprache oder vielmehr auf der Sprache, wie ein Virtuose auf einem Instrumente. Je weiter er es solcherart im Technischen brachte, desto größere Meinung bekam er von seiner Virtuosität; er wußte ja in allen Weisen zuzuspielen, er versifizirte ja die schwierigsten Passagen, er dichtete, sozusagen, manchmal nur auf der G-Saite, und ärgerte sich, wenn das Publikum nicht klatschte. [...] So hungrig und lechzend nach Lob und Spenden zeigte sich nie ein wahrer Dichter, niemals Klopstock, niemals Goethe, zu deren Drittem der Graf Platen sich selbst ernennt, obgleich jeder einsieht, daß er nur mit Ramler und etwa A. W. v. Schlegel ein Triumvirat bildet. [...] [U]nd wenn der Graf Platen noch so hübsch in den Gaselen seine schaukelnden Balanzirkünste treibt, wenn er in seinen Oden noch so vortrefflich den Eyertanz exekutirt, ja, wenn er, in seinen Lustspielen, sich auf den Kopf stellt – so ist er doch kein Dichter.⁷⁴

Anstatt mit der Sprache eins zu werden, sie zur Meisterschaft zu führen, bemeisterte Platens Dichtung die Sprache, was ihn bei Heine zum «falschen», unmodernen und lächerlichen Dichter mache. Heine karikiert Platens Schreiben als kulturbeflissene Gaukelei. Seine Polemik degradiert Platen zu einer Figur, die überhaupt erst durch Heines Literarisierung literarische Qualität gewinnt. Orientierungsstiftend für kommende Poetik, die die zeitgenössische ästhetische Krise überwinden würde, sei nicht Platens Schaffen selbst, sondern erst Platens Inszenierung durch Heine. Hinter dieser literarischen «Einverleibung»⁷⁵ Platens liegt

72 Ebd., 250.

73 Ebd., 251 [H.i.O.].

74 DHA: Bd. 7/1, 138 ff.

75 Dirk Rose im Anschluss an Walter Benjamin. Rose 2020, 250 f.

mehr als ein wirkungsmächtiges Stilmittel der Polemik. Diskurs- und hegemonietheoretisch betrachtet, zielt Heines Polemik gegen Platen darauf, die Grenze des Diskurses der Poetik zu bezeichnen. Erst in Abgrenzung zu Platens klassizistischer Kunstauffassung erscheinen die heterogenen poetischen Motive und poetologischen Strategien Heines als äquivalente Momente einer progressiven Ästhetik. Der Ausschluss des klassizistischen, formfetischistischen ‹Eiertanzes›, den Platen vollführe, begründet die Zusammengehörigkeit der Poetik Heines, die in eklektizistischer Weise philosophische Traditionen, religiöse Mythen und historische Überlieferungen mit den sozialen und politischen Umbrüchen seiner Zeit kombiniert und im Rahmen einer neuen, avantgardistischen Poetik ästhetisiert.

So gelesen weist die Heine-Platen-Debatte über den erbitterten und mithin infamen Streit zweier Kontrahenten hinaus. Jenseits der rigorosen Diskreditierung des jeweils anderen gewährt die Auseinandersetzung ihren Beobachter:innen Einblicke in die komplexen Aushandlungsprozesse einer agonistisch verfassten Poetik, in der die Identität moderner Ästhetik und ihrer Beziehung zu historischen Vorläufern, aber auch zu anderen gesellschaftlichen Teilgebieten verhandelt wird. In diesen agonistischen Selbstbeschreibungsdiskursen fungieren die mit Platen und Heine identifizierten Positionen als polare Identifikations-schablonen, von denen gegen das jeweils andere Kunst- und Literaturverständnis polemisiert wird. Zusammengekommen entfalten diese Kritiken und Gegenkritiken eine agonistische Logik, die das Feld der modernen Ästhetik zugleich dynamisiert und stabilisiert.

Nicht zuletzt könnte diese agonistische Dimension erklären, warum die Heine-Platen-Affäre nicht nur als eine historisch gewordene *querelles célèbres* behandelt oder als resonanzunwürdiges Konglomerat antisemitischer, homophober, xenophober und rassistischer Beleidigungen gedeutet wurde, sondern sich als Forschungsgegenstand über Jahrzehnte in beeindruckender Weise erhalten und bestätigen konnte.

Literaturverzeichnis

- Esterhammer, Ruth: Heines Platen-Attacke als ein Skandal mit Langzeitwirkung, in: Holzner, Johann/Neuhaus, Stefan (Hgg.): Literatur als Skandal, Göttingen 2007a, 190–201.
- : Heine und die Folgen. Die Platen-Attacke als ein Skandal mit Langzeitwirkung, in: Heine Jahrbuch 46, 2007b, 1–25.
- Galley, Eberhard/Estermann, Alfred (Hgg.): Heinrich Heines Werke im Urteil seiner Zeitgenossen, Bd. 1: Rezensionen und Notizen zu Heines Werken von 1821–1831, Hamburg 1981.
- Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns, Band 1: Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung, Frankfurt a. M., (1981) 1991.
- Heine, Heinrich: [HSA] Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse, hg. von den Nationalen Forschung- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Wei-

- mar [Stiftung Weimarer Klassik] und dem Centre Nationale de la Recherche Scientifique in Paris, Bd. I–XXVII, Berlin, Paris 1970 ff.
- : [DHA] Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut hg. von Manfred Windfuhr, Bd. I–XVI, Hamburg 1973–1997.
- Hermant, Jost: Heine contra Platen. Zur Anatomie eines Skandals, in: Hoffeld, Rolf (Hg.): Heinrich Heine und das neunzehnte Jahrhundert, Berlin 1986, 108–119.
- Hildebrand, Marius/Séville, Astrid: Populismus oder agonale Demokratie? Bruchlinien der theoretischen Symbiose von Laclau und Mouffe, in: Politische Vierteljahresschrift 56 (1), 2015, 27–43.
- Höhn, Gerhard: Heine-Handbuch: Zeit, Person, Werk, Stuttgart 1987.
- Keppel, Christopher/Bartholomae, Joachim: ‹Schlafte Ghaselen› und ‹Knoblauchsgeruch›. Platen, Immermann und Heine streiten über freche Juden, warme Brüder und wahre Poesie, Hamburg 2012.
- Kraus, Martin: Skandalisierte Autorenstreitereien. Heinrich Heines Auseinandersetzungen mit August Graf von Platen und Ludwig Börne, in: Ders./Bartl, Andrea (Hgg.): Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung, Würzburg 2014, 211–233.
- Laclau, Ernesto: New Reflections on the Revolution of Our Time, London 1990.
- : Emanzipation und Differenz [1996], Wien 2007.
- Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal: Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus [1985], Wien 2006.
- Marchart, Oliver: Post-foundational Political Thought. Political Difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau, Edinburgh 2007.
- Mayer, Hans: Außenseiter, Frankfurt a. M. (1981) 2016.
- Mouffe, Chantal: Pluralismus, Dissens und demokratische Staatsbürgerschaft, in: Nonhoff, Martin (Hg.): Diskurs – radikale Demokratie – Hegemonie. Zum politischen Denken von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, Bielefeld (2004) 2007, 41–53.
- : Das demokratische Paradox [2000], Wien 2008.
- : Agonistik. Die Welt politisch denken, Berlin (2014) 2016.
- Oesterle, Günter: Integration und Konflikt. Die Prosa Heinrich Heines im Kontext oppositioneller Literatur der Restaurationsepoche, Stuttgart 1972.
- Platen, August von: Der romantische Oedipus. Ein Lustspiel in fünf Akten, Stuttgart 1829.
- : Der Briefwechsel des Grafen August von Platen, Bd. I–IV, herausgegeben von Ludwig von Scheffler und Paul Bornstein, München 1911–1931.
- Raddatz, Fritz J.: Taubenherz und Geierschnabel. Heinrich Heine. Eine Biographie, Weinheim/Berlin 1997.
- Rawls, John: Eine Theorie der Gerechtigkeit, Berlin (1971) 2021.
- Rieks, Rudolf: Zum Aristophanesstreit zwischen A. v. Platen, K. Immermann und H. Heine, in: Ingenschay, Dieter/Stratmann, Gerd (Hgg.): Re-Collections. Grobe Tritte eines hinkenden Pegasus. Zu Reinhold Schiffers 60. Geburtstag, Trier 1993, 117–128.
- Rose, Dirk: Polemische Moderne. Stationen einer literarischen Kommunikationsform vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Göttingen 2020.
- Schmitt, Carl: Der Begriff des Politischen [1932], Berlin 1976.
- Singh, Sikander: Heinrich Heines Werk im Urteil seiner Zeitgenossen. Kommentar 1821 bis 1856 und Register, Stuttgart 2006.

- Stäheli, Urs: Die politische Theorie der Hegemonie. Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, in: Brodocz, André/Schaal, Gary S. (Hgg.): Politische Theorien der Gegenwart, Opladen 2001, 193–224.
- Stauf, Renate: Die Platen-Affaire. Sprachliche Artistik und polemische Agitation in einer Personalsatire Heinrich Heines, in: Neef, Martin/Forster, Iris/Borgwaldt, Susanne R./Lang-Groth, Imke (Hgg.): Skandal im Sprachbezirk, Frankfurt a. M. 2014, 107–122.
- Stuhlmann, Andreas: ‹Die Literatur – das sind wir und unsere Feinde›. Literarische Polemik bei Heinrich Heine und Karl Kraus, Würzburg 2010.
- Wurm, Christian Friedrich: In Sachen des Dr. Heine gegen den Grafen Platen. Übersetzung aus dem Glaener, in: Der Freischütz, 06.06.1830, 41–43.

Agonale Materialkonstellationen. Bertolt Brechts Arbeitsweise der 1920er Jahre zwischen Ordnung und Rest

Lucas Knierzinger

Als 1931 der russische Schriftsteller Sergej Tretjakow einen Vortrag in der Gesellschaft der Freunde des neuen Russland in Berlin hält, reflektiert er selbstbewusst eine neue Rolle moderner Autorschaft. Tretjakow hatte bis dahin einen vielschichtigen Werdegang erlebt, der ihn vom avantgardistischen Selbstverständnis eines «Wortkonstruktors»¹ an den östlichen Rändern der Sowjetunion 1921 hin zum sogenannten operativen Konzept von Autorschaft zehn Jahre später führte, das sich den sowjetischen Direktiven aus Moskau verpflichtet zeigt: Nicht mehr einzig Worte sollten konstruiert, sondern mit und durch sie sollte eine neue Gesellschaft kreiert werden. Schreiben selbst wird für Tretjakow zu einem pragmatischen Akt politischen Handelns. Und so definiert er in der noch im selben Jahr in *Das neue Russland* abgedruckten Fassung seines Vortrags das Konzept des literarischen Operativismus: «Grob gesagt: eine wichtige Sache auszudenken – ist belletristischer Novellismus; eine wichtige Sache zu finden – ist die Reportage; eine wichtige Sache aufzubauen – ist Operativismus.»²

Tretjakows Vortrag findet 1931 in einer angespannten Stimmung in Deutschland statt. Gebeutelt von der Wirtschaftskrise der späten 1920er Jahre und gezeichnet von den Reichstagswahlen von 1930, welche den Nationalsozialisten große Gewinne bescheren, steht die Weimarer Republik vor einer kaum auszuhaltenden Polarisierung. Intensiv wird in dieser Situation debattiert, welche Rolle Autorinnen und Autoren zukommen sollte und inwieweit Kunst in solch sozialen Konflikten intervenieren könne.³ Tretjakows Plädoyer für eine operative, also politisch eingreifende Autorschaft stellt eine eindeutige und selbstbewusste Positionierung in diesem Problemhorizont dar; eine Positionierung, die in Siegfried Kracauer und Georg Lukács prominente Kritiker findet, die dem Konzept des politisch aktiven und in seiner Stoffwahl diktierten Konzepts von Autorschaft opponieren.⁴ Doch auf der Gegenseite gibt es Stimmen, die eine radikale Politisierung von Kunst befürworten.

1 Tretjakow 1985a, 87.

2 Tretjakow 1972b, 120–121.

3 Uecker 2007, 115.

4 Vgl. Lukács 1961, 140; Kracauer 2011a, 308–311. Vgl. hierzu auch Kracauers kritische Evaluation des propagandistischen Dokumentarfilms und seine Verbindungen zur russischen Sowjetkunst in Kracauer 2005, 257–262.

So wirbt Alfred Döblin bereits 1929 in einer Rede an der Berliner Akademie für eine *Ars militans*, deren Ziel nicht Kunstautonomie, sondern, ähnlich wie bei Tretjakow, Wirksamkeit darstelle: «Die Kunst ist wirksam und hat Aufgaben, – es heißt, diesen Satz nach allen Seiten, gegen die Künstler, den Staat, das Publikum, hart durchzukämpfen.»⁵

Bertolt Brecht ist sowohl mit Döblins Schaffen wie auch mit Tretjakows Positionen und Überlegungen vertraut. In kritischer wie affirmativer Nähe zeigt er sich von Döblins Idee des Epischen fasziniert.⁶ Seit der Aufführung von Tretjakows *Brülle China!* 1929 in Frankfurt am Main ist Brecht ebenfalls an Tretjakows Arbeiten äußerst interessiert.⁷ Doch wie verhält sich Brecht in der Frage nach einer Politisierung seiner Kunst und seiner Arbeitsweise als Autor? Seine Werkentwicklung in den 1920er Jahren bis hin zu seinen Lehrstücken manifestiert ein stetes Abwägen in dieser Frage, welches zwischen politischer Operativität und einer Lust am unaufgelösten und provozierenden Widerspruch changiert. Im Zuge dieses Austarierens verknüpft Brecht seine Theaterästhetik mit vielseitigen Überlegungen zum Wettkampf als politischem, sozialem und ästhetischem Phänomen, denen ich im Folgenden exemplarisch nachgehen werde. In diesem Zuge interessieren mich die Wechselwirkungen unterschiedlicher Ebenen von Agonistik bei Brecht, entlang derer sich gesellschaftliche Konfliktsituationen und künstlerische Werkvorstellungen überschneiden. Die Darstellung von Formen des Wettkampfs, so werde ich anhand von Brechts *Fatzer*-Fragment argumentieren, ist bei Brecht mit einer Agonalität der Materialien selbst verknüpft. Um eine solch agonale Materialkonstellation geht es, so meine These, im *Fatzer*. Um diese These zu verdeutlichen, verfolge ich in einem ersten Schritt Motive und Konzepte der Agonistik bei Brecht. Dies führt mich zur zentralen Funktion des Ordners, die sowohl die Regulierung agonaler Situationen wie auch die Agonalität der zu bearbeitenden Materialien betrifft.

1. Dickicht ordnen

Ich möchte bei einem nicht unwichtigen Detail von Tretjakows Vortrag ansetzen. Den größeren Rahmen für die Emergenz seines Modells von Autorschaft verortet er in der Sowjetunion. Den kleineren Rahmen stellt allerdings das «sozialistische Dorf» dar. Verwiesen ist damit auf den Aufruf «Schriftsteller, in die Kolchose!» von 1928, dem Tretjakow folgt und im Kaukasus sich in die Kom-

5 Döblin 1989, 251.

6 Vgl. Brecht 1992e, 158; retrospektiv wird Brecht 1943 festhalten: «Von Döblin habe ich mehr als von jemand anderem über das Wesen des Epischen erfahren. Seine Epik und sogar seine Theorie über Epik hat meine Dramatik stark beeinflusst». Bertolt Brecht 1993, 23.

7 Mierau 1975, 239.

mune ›Kommunistischer Leuchtturm‹ eingliedert.⁸ Tretjakow partizipiert aktiv im Kolchos, übernimmt Bildungsarbeiten und organisiert eine Zeitung.⁹ Wo sich im Modell des sozialistischen Dorfes die Rolle des Schriftstellers und die politische Einbettung seiner Arbeit für Tretjakow aufklärt, so lässt sich die westliche Großstadt paradigmatisch als Gegenmodell eines intransparenten, kapitalistischen Wettkampfes skizzieren, dessen Organisation weniger durch Schreiber- und Funktionärshände denn durch unsichtbare Mächte, Kalküle und Leidenschaften reguliert wird.

So zumindest mutet Brechts Stadtbild an, das er in seinem Stück *Im Dickicht der Städte* von 1927 formiert. Der sich in einer Eskalationsspirale dynamisierende Streit zwischen dem Holzhändler Shlink und dem Bibliotheksangestellten George Garga artet im Stückverlauf so weit aus, dass beide Hauptprotagonisten komplett ruiniert sind. Der Ausgangspunkt der Streitigkeit selbst bleibt nebulös. In Überlegungen zum ersten Stückentwurf *Im Dickicht* von 1923 bezeichnet Brecht das Szenario zunächst als «Vernichtungskampf» bzw. «Freiheitskampf» der zwei Hauptprotagonisten.¹⁰ Für den Programmzettel der Uraufführung spricht er von einem darin skizzierten «Typus Mensch, der einen Kampf ohne Feindschaft»¹¹ führe. Nochmals später, als er 1928 der Heidelberger Aufführung seiner überarbeiteten Fassung beiwohnt, situiert er den dargestellten Kampf sowohl in enger Anbindung an den politischen «Klassenkampf» als auch an ein entgrenztes sportliches Ereignis, so dass «purer Sport zwei Männer in einen Kampf verwickeln könnte, der ihre wirtschaftliche Situation sowie sie selbst bis zur Unkenntlichkeit verändert».¹² Die «Kampfzonen» der beiden Männer, ihre gesellschaftlichen und sozialen «Vorstellungskomplexe» werden zur Angriffsfläche eines theatralen Händeringens, dessen Format weniger an tragischer Dramatik denn an sportlicher Rivalität orientiert scheint.¹³ Der Schluss des Stückes endet dahingehend für Shlink mit einem «Rechenfehler»: Die Einsätze des Wettstreits führen zu keinem Sieger, sondern George ist aus dem sich stetig steigernden Wettkampf der Stadt geflüchtet, und Shlink verstirbt, «geendet drei Meilen südlich von Chicago, ohne Erben».¹⁴ Die Schlusszenerie markiert das Resultat einer jeglicher Regeln verlustig gegangenen Agonalität, die den Einzelnen aus der Gesellschaft der Stadt sowie der Gemeinschaft der Familie ausstößt.

8 Tretjakow 1972a, 103–110, Tretjakow 1931.

9 Gough 2006, 166–167.

10 Brecht 1991a, 25.

11 Brecht 1991b, 26.

12 Brecht 1991c, 28.

13 Ebd.; unverkennbar war Brecht in jenen Jahren vom Schauspiel des Boxkampfes fasziniert, der ihn zu Überlegungen über das Verhältnis von Schauspiel als Boxkampf brachte. Zu Brechts Sport- und Boxbegeisterung vgl. Sicks 2004.

14 Brecht 1989, 495.

Im Dickicht der Städte vereint verschiedene Ebene des Wettstreites, die ich im Folgenden kurz skizziere. Entscheidend ist für Brecht die Frage, in welchem Verhältnis Agonalität und Ordnung stehen. Eine wesentliche Bedingung für diese Frage findet Brecht zunächst im Motiv der Großstadt, für welches er auf ein verfremdet dargestelltes Chicago als Kulisse zurückgreift. Chicago und seine Schlachthöfe¹⁵ hat Upton Sinclair bereits 1906 in seinem Roman *The Jungle* berühmt gemacht und diese Motivik wird zu einem wesentlichen Einfluss für Brechts Bild von Chicago, das er etwa in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* von 1931, aber auch bereits einige Jahre zuvor in *Im Dickicht der Städte* entwickelt.¹⁶ Für die Neufassung von 1927 rückt Brecht das Milieu von Chicago prominent als Ort eines städtischen Wettkampfes in den Vordergrund:

Sie befinden sich im Jahre 1912 in der Stadt Chicago. Sie betrachten den unerklärlichen Ringkampf zweier Menschen und Sie wohnen bei dem Untergang einer Familie, die aus den Savannen in das Dickicht der großen Stadt gekommen ist. Zerbrechen Sie sich nicht den Kopf über die Motive dieses Kampfes, sondern beteiligen Sie sich an den menschlichen Einsätzen, beurteilen Sie unparteiisch die Kampfform der Gegner und lenken Sie ihr Interesse auf das Finish.¹⁷

Die Stadt dient als Boxing des modernen Menschen und seiner alltäglichen Wettkämpfe. Bekanntlich hat Georg Simmel 1903 in *Die Großstädte und das Geistesleben* sich die Frage gestellt, inwieweit die Stadt jenes «Geistesleben» des Menschen verändere und derart einen neuen Typus von gesellschaftlichem Zusammenleben etabliere. Dabei spielen Streit und Kampf eine gewichtige Rolle für Simmel: «Das Entscheidende ist, daß das Stadtleben den Kampf für den Nahrungserwerb mit der Natur in einen Kampf um den Menschen verwandelt hat, daß der umkämpfte Gewinn hier nicht von der Natur, sondern vom Menschen gewährt wird.»¹⁸ Die Stadt entwirft einen von Menschenhand geprägten Wettkampf. Der Konflikt und der Wettstreit sind für Simmel nicht eine Ausnahmesituation, sondern grundlegender Bestandteil eines Vergesellschaftungsprozesses, der im Bild der Stadt und deren Lebenswelt besonders prominent zum Vorschein kommt.¹⁹

Der Streit ist ein latent unterlegtes Fundament der modernen Lebenswelt.²⁰ So folgert Simmel, dass gerade die Streitkultur in der Großstadt exemplarisch als

15 Vgl. Gräser 2011, 105–122.

16 Brecht 1992c, 59–60; zur eigenwilligen Konstruktion von Brechts Chicago-Bild vgl. Grimm 1987, 176–190.

17 Brecht 1989, 438.

18 Simmel 1995a, 128.

19 Vgl. Simmel 1992, 280.

20 So spricht Simmel in seinem Vortrag *Der Konflikt der modernen Kultur* dem Konflikt eine gesellschaftliche Wirkung zu, die nicht durch Schlichtung überwunden werden könne. Dies sieht er eher als «philiströses Vorurteil, daß alle Konflikte und Probleme dazu da sind,

Ort der Vergesellschaftung zu begreifen sei: «Es ist die Funktion der Großstädte, den Platz für den Streit und für die Einigungsversuche»²¹ der modernen Subjekte und ihrer widerstreitenden Ansprüche bereitzuhalten. Für Simmel funktioniert die Großstadt einzig in dieser paradoxen Dynamik von sozialer Friktion und reibungsloser Funktion, wodurch ihr Streitpotenzial reguliert wird.²² Solche Konkurrenzsituationen als Teil einer menschengemachten Lebenswelt hat Siegfried Kracauer 1926 in seiner *Analyse eines Stadtplans* von Paris zu virtuoser Eleganz einer von Warenströmen durchzogenen Stadtlandschaft entwickelt:

Ein Warenstrom entquillt ihnen [d. i. den Städten], der zur Stillung der kreatürlichen Bedürfnisse dient; er klettert an den Fassaden empor, unterbricht sich auf Straßenbreite und schnell dann jenseits des Querstrudels der Passanten mit doppelter Gewalt in die Höhe. Über dem Gestrüpp der ungerodeten Naturprodukte, die als Hors d'Oeuvres [sic!] später die Speisekarte beleben, neigen die Urwaldstämme der Fleischkeulen ihre Wipfel.²³

In dieser Stadtnatur mit ihren nichtmenschlichen Akteuren finden die modernen Wettkämpfe der Stadtbevölkerung ihre materielle Grundlage. Dieses konflikthafte Miteinander manifestiert sich in der Folge beim Blick in die Auslagen eines Zeitungskioskes: «Aus dem Trubel erheben sich die Zeitungskioske, winzige Tempel, in denen die Publikationen der Welt sich ein Rendezvous geben. Die sich im Leben als Gegner bekämpfen, liegen gedruckt beieinander, größer könnte die Eintracht nicht sein.»²⁴

Das Modell des Stadtkonflikts wird hier zum Ereignis der schriftlichen Kontiguität einer Zeitschriftenauslage, aus welcher sich eine andere Frage ableiten lässt: Wie können die latenten Konflikte der modernen Stadt lesbar gemacht werden? Denn in der steten Konfliktsituation werden von den Stadtbewohnerinnen und -bewohnern neue Kompetenzen erwartet, um im filigranen Spiel der agonalen Urbanität zu navigieren. Wie Kurt Tucholsky 1930 in seinem Gedicht *Augen der Großstadt* festhält, ist die unerwartete Begegnung im Gang durch die Stadt eine der steten, gegenseitigen Prüfung:

gelöst zu werden. Beide haben in Haushalt und Geschichte des Lebens noch andere Aufgaben, die sie, unabhängig von ihrer eigenen Lösung, erfüllen, und sie sind deshalb keineswegs umsonst gewesen, auch wenn die Zukunft nicht den Konflikt durch Schlichtung, sondern nur seine Formen und Inhalte durch andere ablöst.» Simmel 1999, 206.

21 Simmel 1995a, 131.

22 Simmel thematisiert in seiner *Soziologie der Konkurrenz* die Regulierung des Widerstreits in «Stadien der Entwicklung, in der die absolute Konkurrenz des animalischen Kampfes ums Dasein in die relative übergeht; d. h. in der allmählich alle diejenigen Reibungen und Kraftparalysierungen ausgeschaltet werden, deren es für die Zwecke der Konkurrenz nicht bedarf». Simmel 1995b, 237.

23 Kracauer 2011b, 509.

24 Ebd., 510–511.

Du mußt auf deinem Gang
 durch Städte wandern;
 siehst einen Pulsschlag lang
 den fremden Andern.
 Es kann ein Feind sein,
 es kann ein Freund sein,
 es kann im Kampfe dein
 Genosse sein.²⁵

Die Möglichkeit eines präzisen wie raschen Sehens und ‹Lesens› des Gegenübers wird zur Navigationskompetenz im Agon der Großstadt.²⁶ Helmut Lethen hat diese neuen Begegnungsmomente als Teil einer *Verhaltenslehre der Kälte* beschrieben, in welchen die feingliedrige Sensibilität gegenüber der Umwelt zur zentralen Bedingung des städtischen Selbstschutzes wird: «Das interrelationelle Horchen wird eine neue Tugend.»²⁷ Die Menschen der Städte nutzen dieses filigrane Sensorium auch in den medialen Informationsströmen der Moderne, wenn sie «ohne Panik mit den neuen technischen Massenmedien umgehen [können]; zwischen Grammophon, Radio und Film sind sie zu Hause».²⁸

Die Frage nach den Blick- und Informationsverhältnissen in der Großstadt fungiert nun nicht nur als Motiv einer Konfliktregulierung, sondern eröffnet auch Möglichkeiten eines Aufbrechens der latenten Konflikte durch künstlerische Bearbeitungen. So sieht etwa Walter Benjamin im Film das Potenzial, einen neuen Blick auf die Stadt zu eröffnen, wenn die «Kerkerwelt» der «Kneipen und Großstadtstraßen, unsere[r] Büros und möblierten Zimmer, unsere[r] Bahnhöfe und Fabriken [...] mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt [wird], so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen».²⁹ Die darin von Benjamin erhoffte «neue Strukturbildungen der Materie»³⁰ lässt sich in László Moholy-Nagys lose entworfener Szenefolge *Dynamik der Groß-Stadt* von 1922 beobachten. Aufgebaut wird diese Dynamik des Stadtlebens aus urbanen, mechanisierten Bewegungs- und Baumustern, aus Lärm und Signalen, welche in rasantem Tempo und schnellen Schnitten mit tierischen Elementen einer von Löwen, Tigern und Raubkatzen allegorisierten Lebenswelt überblendet werden (Abb. 1). Aus der parzellierten Aufteilung und den verstreut arrangierten Bauteilen entsteht dabei nicht zuletzt auch das Motiv des Boxens als großstädtischer Handlungsrahmen des Agons

25 Tucholsky 2003, 97–98.

26 Zum (kulturphysiognomischen) Lesen von Typen vgl. Brückle 2016, 161–184; Huyssen 2015, 130.

27 Lethen 2018, 238.

28 Ebd.

29 Benjamin 1982, 499–500.

30 Ebd., 500.

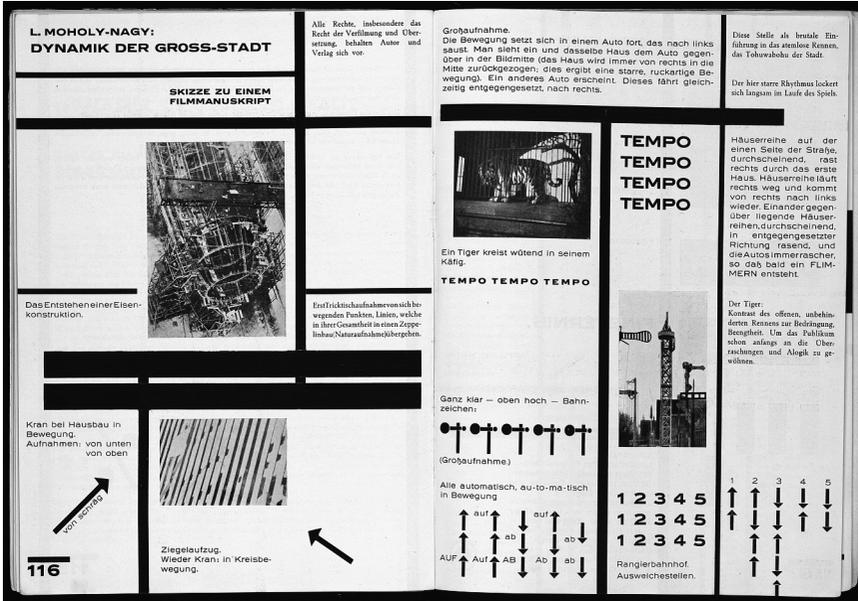


Abb. 1: Moholy-Nagy, László: Dynamik der Groß-Stadt: Skizze zu einem Filmanuskript, in: ders.: Malerei, Photographie, Film, 2. Aufl., München 1927, 116–117.

(Abb. 2). Auseinandergesprengt zwischen filmischer Verlangsamung und nervöser Beschleunigung, werden die internen Spannungen und Konflikte der Stadt als Filmmaterial neu sortiert und durch die Verstrebungen des Skripts zwischen Wort und Bild angeordnet.

Wie also sind das Dickicht der Stadt, seine möglichen und tatsächlichen Kämpfe, für Brecht künstlerisch zu verarbeiten und zu ordnen? Die mediale Konkurrenz von Film und Theater in den 1920er Jahren eröffnet hier eine weitere intermediale Wettkampfsituation. Durch die frühen filmischen Experimente Erwin Piscators hatte Brecht bereits Erfahrung mit der Überkreuzung von Film und Theaterbühne gesammelt.³¹ Er bleibt der neuen Medienkonstellation mit einer gewissen kritischen Distanz interessiert zugeneigt.³² Und so sieht er zu Beginn der 1920er Jahre aufgrund des Kinos das Theater vor allem auch in einem

31 Vgl. Fiebach 2004, 112–126.

32 Brecht sieht im Film eine Erneuerung der gestischen Darstellungsformen und der Montagemöglichkeiten. Allerdings formuliert er gegenüber dem Piscator'schen Versuch, den Film als Teil der Theaterpraxis zu integrieren: «Die Verwendung des Films als reines Dokument der fotografierten Wirklichkeit, als Gewissen, hat das epische Theater noch zu erproben.» Brecht 1992 f, 197.

Vgl. Mueller 1989, 2, 72.



Abb. 2: Moholy-Nagy, László: Dynamik der Groß-Stadt: Skizze zu einem Filmmanuskript, in: ders.: Malerei, Photographie, Film, 2. Aufl., München 1927, 124–125.

grundlegenden Veränderungszwang seiner eigenen Darstellungsmittel, die das *Theater als Sport* neu ausrichten:

Das Kino ist was für die armen Teufel, die ihren Hunger nach Handlung und Romantik stillen wollen, rasch im Vorbeigehn, drei Selbstmorde für achtzig Pfennige, eingewickelt in Lehren, wie man sich im Salon benimmt, dazu Harmonium und schöne Landschaften, das Kino, das ist eine Speiseanstalt, ein Automat, ein Asyl für geistig Obdachlose – aber das Theater ist für die feineren Genießer. Wenn man ins Theater geht wie in die Kirche oder in den Gerichtssaal, oder in die Schule, das ist schon falsch. Man muß ins Theater gehen wie zu einem Sportsfest. Es handelt sich hier nicht um Ringkämpfe mit dem Bizeps. Es sind feinere Raufereien. Sie gehen mit Worten vor sich.³³

Als «feinere Rauferei» mit Worten wird an dieser Stelle eine genuine Qualität des Theaters adressiert, die Brecht später noch um seine Konzeption des Gestus erweitern wird; Qualitäten, die auch gegen das moderne Kino mit seinen «Augenamusements»³⁴ und nach der Einführung des Tonfilms 1928, als der «Dialog an die Macht kam»³⁵, behauptet werden. Die Idee des «Sportsfests» verweist auf

33 Brecht 1992b, 56–57.

34 Arnheim 2004, 81.

35 Kracauer 2012, 247.

eine Faszination, der Brecht im Verlauf der 1920er Jahre wiederholt nachgehen wird, wenn er über das Verhältnis von Sport und Theater nachdenkt.³⁶ Zentral erscheint dabei die Frage, welche Ordnung und Regeln diesem als sportliches Ereignis ausgerichteten Theater eigen sind.

Der Regulierung des Sportes, die Brecht nicht nur in den Spielregeln, sondern etwa auch in medizinischen, kulturellen und hygienischen Instrumentalisierungen des Sportes beobachtet, setzt er hierbei eine Deregulierung entgegen: «Ich bin für den Sport, weil und solange er riskant (ungesund), unkultiviert (also nicht gesellschaftsfähig) und Selbstzweck ist.»³⁷ Die wesentliche Abneigung gegen eine instrumentalisierte Ordnung des Sport-Theater-Ereignisses außerhalb seiner selbst führt zurück zur Möglichkeit des «einfachen Grundgedanken[s] des Stückes ›Im Dickicht der Städte›»: «Nämlich den, daß purer Sport zwei Männer in einen Kampf verwickeln könnte, der ihre wirtschaftliche Situation sowie sie selbst bis zur Unkenntlichkeit verändert.»³⁸ Doch wo hier der pure Sport als Selbstzweck eines regellosen Wettstreites die Auflösung aller Ordnung suggeriert, tritt für Brecht später eine neue Möglichkeit zur Ordnung des ausgebrochenen Agons in den Augen des Publikums ein:

Die neue Dramatik gelangte zur epischen Form (übrigens unterstützt wieder von den Arbeiten eines Romanschreibers, nämlich Döblins). Da sie «alles im Fluß» sah, hob sie den *dokumentarischen Charakter* dieser Darstellungsweise hervor. Der Zuschauer sollte das Theater in derselben Haltung betreten können, die er in anderen zeitgemäßen Unternehmungen einzunehmen gewohnt war. Diese Haltung war, wie erwähnt, eine Art wissenschaftliche Haltung. Im Planetarium und im Sportpalast nahm der Mensch diese ruhig betrachtende, wägende und kontrollierende Haltung ein, die unsere Techniker und unsere Wissenschaftler zu ihren Entdeckungen und Erfindungen geführt hat. Nur waren es im Theater die Schicksale der Menschen und ihr Verhalten, das interessieren sollte. Der moderne Zuschauer, so wurde vorausgesetzt, wünscht nicht, irgendeiner Suggestion willenlos zu erliegen und, indem er in alle möglichen Affektzustände hineingerissen wird, seinen Verstand zu verlieren. Er wünscht nicht, bevormundet und vergewaltigt zu werden, sondern er will einfach menschliches Material vorgeworfen bekommen, *um es selber zu ordnen*.³⁹

Der Widerstreit der modernen Stadt und ihr Dickicht erscheinen als Stoff sozialer Verflechtungen und Konflikte, die nach einem Akt des Ordens seitens des Publikums verlangen, um ihre Konflikthaftigkeit als Agon nicht aufzulösen, sondern zu verarbeiten. Genau diese noch zu leistende Ordnung für das verhandelte Material und seine Agonalität spitzt sich in Brechts Theaterstück *Fatzer* zu.

36 So etwa in *Das Theater als sportliche Anstalt* oder *Sport und geistiges Schaffen*, Brecht 1992a, 1992d.

37 Brecht 1992 g, 224.

38 Brecht 1991c, 28.

39 Brecht 1992 h, 440.

2. Agonale Materialkonstellationen im *Fatzer*

Das Zusammenspiel von Dokument(ieren) und Ordnen gewinnt Ende der 1920er Jahre entscheidende Bedeutung für Brechts *Fatzer*-Fragment, das er zuletzt als «Dokument» mit begleitendem «Kommentar» anordnet. Die Geschichte von Johann Fatzer, der zusammen mit einer kleinen Gruppe von Mitstreitern während des Ersten Weltkriegs von der Westfront desertiert und nach Mülheim an der Ruhr flüchtet, entwickelt Brecht über verschiedene Arbeitsphasen hinweg zwischen 1927 und 1931. In unterschiedlichen Figurenkonstellationen spielt er das Szenario einer sich abkapselnden Gruppe von Soldaten durch, die sich abseits des Schlachtfelds in einer Großstadt verstecken und auf einen revolutionären Umsturz warten. Für die erste Ausgabe der *Versuche* 1930 arbeitet Brecht seine früheren Entwürfe um und veröffentlicht eine kurze Szenenfolge. Ansonsten bleibt das Stück zu Brechts Lebzeiten unabgeschlossen.

Die Versuche der Gruppe, sich zu verschanzen und gleichzeitig ihr Überleben zu sichern, scheitern an Fatzers unbändiger Energie und Streitsucht. Der als Organisator auftretende Soldat Keuner warnt noch: «Fang heute keinen Streit an»⁴⁰. Aber die Warnung schlägt Fatzer aus, legt sich mit einer Gruppe von Fleischern an, die ihm überlegen sind, und wird von seiner eigenen Kompanie im Stich gelassen. Brecht nimmt über die verschiedenen Entwurfsphasen hinweg Materialkonstellationen in den Blick, in welchen die Dynamik von Auflösung und Ordnung innerhalb der Gruppe unterschiedlich skizziert werden kann. Fatzer erscheint als Protagonist, der mit seinen Handlungen ebenso gegen die Ordnung des Krieges opponiert wie gegen seine Rolle als Individuum in der Gemeinschaft von Deserteurern: «Ich mache / Keinen Krieg mehr, sondern ich gehe / Jetzt heim gradewegs, ich schieße / Auf die Ordnungen der Welt. Ich bin / Verloren.»⁴¹ Doch die Kampfsituation des Krieges erhält sich als Kämpfen ums eigene leibliche Überleben in der Stadt.⁴²

Mit Fatzers «asozialen Energien»⁴³ konfrontiert, erscheinen die weiteren Figuren als Antagonisten, die der Möglichkeit einer politischen Organisation und Disziplinierung verpflichtet bleiben und Fatzers Energien einzuhegen bemüht sind. Fatzer wird zu jener Figur, die sich nicht dem städtischen «Strom der Verkehrenden»⁴⁴ unterordnet und stattdessen disruptiv eingreift. Wie Helmut Lethen festhält: «Der Verkehr verwandelt Moral in Sachlichkeit und erzwingt funktionsgerechtes Verhalten.»⁴⁵ Gerade Fatzer demontiert distanzierte Sachlich-

⁴⁰ Brecht 1997, 509.

⁴¹ Ebd., 394.

⁴² Vaßen 2018, 138.

⁴³ Zum Typus des Asozialen vgl. Girshausen 1987, 327–343; Lehmann 2016, 107–123.

⁴⁴ Brecht 1997, 489.

⁴⁵ Lethen 2018, 45.

keit durch pralle Leiblichkeit. Auf seinen Spaziergängen in der Stadt entlädt sich seine Konfliktenenergie. Keuner hingegen wird zum Vermittler einer an Russland orientierten Operativität, die dem «Anarchismus, Radikalismus und Opportunismus»⁴⁶ von Fatzer entgegensteht. Tatsächlich hat Brecht in einer seiner vom *Fatzer* unabhängigen Keuner-Geschichten exakt diese divergierenden Verhaltensweisen im Motiv des Verkehrs aufgegriffen, indem ein Fahrer beschrieben wird, der sich «vorsichtig und kühn seinen Weg zwischen den andern Fahrzeugen» bahnt, und ein anderer, der sich als Teil eines gesamten Verkehrs versteht und «im Geist mit dem Wagen vor ihm und dem Wagen hinter ihm, mit einem ständigen Vergnügen an dem Vorwärtskommen aller Wagen und der Fußgänger» mitfährt.⁴⁷

Brecht legt derart eine Figurenkonstellation an, in welcher die Verkehrswege sozialer Energien und ihrer Konflikte ausgetragen werden. Das Stück verhandelt die Frage, auf welche Weise das Konfliktpotenzial der Moderne zwischen Krieg, Revolution und Alltag, zwischen Ost und West, zwischen Individuum und Gemeinschaft strukturiert werden kann. So hält Brecht in einem frühen Entwurf fest:

Aus einem großen Krieg kamen vier Männer. Die Stadt, in der sie auftauchten, war sehr groß. An dem Leben dieser Stadt wollten sie teilnehmen. Sie wollten aufstehen morgen um sieben Uhr und im Getriebe der Leute ein Geschäft aufmachen, am Mittag essen und am Abend für Geld einen Kampf anschauen.⁴⁸

Die Übertragung der kriegerischen Energie in die regulierte Agonalität der Stadt samt dem abendlichen Boxkampf scheidet jedoch. Und so verkehrt sich diese Hoffnung in die Projektion eines neuen Menschtypus: «Wir aber wollen uns / Setzen an den Rand der Städte und / Auf sie warten. / Denn jetzt muß / Kommen eine gute Zeit; denn jetzt bald / Tritt hervor das neue Tier, das / Geboren wird, den Menschen aus- / zulösen.»⁴⁹ Entblößt von jeglicher Form sozialer Regulierung und an der Peripherie der Stadt, erscheint *Fatzer* als enthemmte Agonistik, die sich der Wettkampfplogik selbst widersetzt und gerade darin eine andere Perspektive auf die menschliche Natur zu eröffnen versucht.

In dieser Situation wird Fatzer nicht nur als Figur, sondern Pars pro Toto auch als Stück zu einem sich nicht fügenden Material, das Brecht in unterschiedlichen Konstellationen ausarbeitet. Gleich der widerständigen Figur wird auch das Stück selbst zu einem sich nicht fügenden Stoff: «Fatzer, du mußt / Eine Rechnung machen / Mit aller Weisheit und Erfahrung / Deines Alters, die /

⁴⁶ Brecht 1997, 492.

⁴⁷ Brecht 1995a, 42.

⁴⁸ Brecht 1997, 449.

⁴⁹ Ebd., 427–428.

Nicht aufgeht.»⁵⁰ Diese unauflösbare Rechnung produziert Reste. Weder fügt sich Fatzer als Figur den erwarteten Handlungen noch findet das Stück zu einer abschließenden Ordnung als Werk. In einem Entwurf legt Brecht dem Fatzer eine ebenso figuresymptomatische wie poetologische Rede in den Mund:

Ich bin gegen eure mechanische Art
 Denn der Mensch ist kein Hebel.
 Auch habe ich starke Unlust, einzig zu tun
 Von vielen Taten die, welche mir nützlich. Aber Lust
 Zu vergraben das gute Fleisch und zu spucken
 In das trinkbare Wasser.
 Dies ist nicht einfach.
 Ihr aber rechnet auf den Bruchteil aus
 Was mir zu tun bleibt, und setzt's in die Rechnung.
 Aber ich tu's nicht! Rechnet!
 Rechnet mit Fatzers Zehngroschen-Ausdauer
 Und Fatzers täglichem Einfall!
 Schätzt ab meinen Abgrund
 Setzt für Unvorgehergesehenes fünf
 Behaltet von allem, was an mir ist
 Nur das euch Nützliche.
 Der Rest ist Fatzer.⁵¹

Mit dieser Figuration des Überschüssigen und des Restes wird sowohl Fatzer als Figur wie auch *Fatzer* als Stück umrissen. Denn in der anschließenden Rede zweier Chöre werden unterschiedliche Deutungen ausgelegt. So plädiert eine Seite, dass gerade das Erfahren der Unordnung der entscheidende Punkt des Stückes sei: «Und was immer ihr sehen werdet, am Schluss werdet ihr sehn, was wir sahn: Unordnung. [...] Und aufgebaut haben wir es, damit Ihr entscheiden sollt / Durch das Sprechen der Wörter und / Das Anhören der Chöre / Was eigentlich los war, denn / Wir waren uneinig.»⁵² Der Chor, an sich schon an der Grenze von Stück und Öffentlichkeit, Text und Deutung angesiedelt,⁵³ wird durch die Erweiterung eines zweiten Chors in einem Widerstreit um und einer «Uneinigkeit» über die Deutung des Stückes selbst situiert. Letztlich wird die Frage des Ordners durch die Chöre an die Spielenden und Zuschauenden delegiert: «Sehet, der Stoff reicht aus / Ordnet ihn nur, es bleibt übrig genug / Tragt nur Wasser in Wüsten, es bleibt / Immer noch Sand. Fürchtet euch nicht: Das Ende ist nicht erreichbar.»⁵⁴

50 Ebd., 390.

51 Ebd., 495.

52 Ebd., 477.

53 Vgl. Baur 1999, 71–74.

54 Brecht 1997, 495.

Unersättlich wie eine zu wässernde Wüste verbleibt *Fatzer* als Stück, das die Bedingungen des eigenen Ordners zwischen Auslöschung und Erneuerung auslotet. So unternimmt Brecht zuletzt den Versuch, das Stück in ein «Fatzerdokument» und einen «Fatzerkommentar» zu unterteilen und dergestalt Material und ordnende Anweisung doch noch zu organisieren. Der Kommentar liefere die Regeln, das Dokument die materielle Grundlage des Stücks. Beides sei jedoch der steten Prüfung und möglichen Umänderung ausgesetzt, welche die Spielenden vornehmen können.⁵⁵ Diese Möglichkeit der steten Umordnung verdeutlicht, dass die *Fatzer*-Materialien auch noch in dieser Phase als Materialproben zu verstehen sind, an welchen unterschiedliche Möglichkeiten des Ordners getestet werden können. Brecht hat dies an anderer Stelle wie folgt beschrieben: «Es ist eine erlaubte Tätigkeit, mit dem Denken gewisse Proben anzustellen, die den Materialproben in der Technik gleichen, wo man Stahl zerreißt, um seine äußerste Festigkeitsgrenze zu erforschen.»⁵⁶ Als Materialprobe ist der *Fatzer* nicht zuletzt auch ein praktisches Probieren für Spielende,⁵⁷ wie auch ein erprobender Versuch des Schreibens, welcher das agonale Material nicht unter einer rigiden Form restlos zu ordnen vermag.⁵⁸

Als solch überliefertes «Restmaterial» hat das Nachleben des *Fatzer* gleichsam die ihm eingeschriebenen Konflikte weitergeführt. Seine dramatische Konstellation verdeutlicht den Widerstreit zwischen einem ordnenden Muster des politischen Klassenkampfes und einem Moment der individuellen Vereinzelung. So hat es zumindest Heiner Müller in seiner Betrachtung des *Fatzer*-Fragments und seiner späteren Inszenierung des Stückes verstanden. Für Müller ist klar, dass Brechts Stücke und später das Berliner Ensemble als ein aktives, politisches Instrument zwischen Ost und West eingespannt waren.⁵⁹ Doch die Frage nach dem Verhältnis dieser Operativität steht in Müllers Perspektive weniger durch

55 Ebd., 515–516.

56 Brecht 1992i, 563.

57 Vgl. Brecht 1997, 515, 517. Markant für Brechts Theorie des Lehrstückes, welches in die Zeit des *Fatzer* fällt, ist die Akzentuierung des Theaterspiels als Einüben von Haltungen und damit ein Zurücktreten von Handlung als Leitmotivation des Spiels gegenüber einem körperlichen Durchspielen von Gesten. Mit dieser Betonung des Körpers ist für Brecht gerade eine Verknüpfung zu jenen Elementen avisiert, die von einer politischen Ordnung verdrängt werden. Vgl. Nägele 1984, 305–307.

58 So beschreibt Brecht in einer der *Geschichten vom Herrn Keuner* eine übermäßige künstlerische Formung, bei deren «Bemühung um die Form [...] der Stoff verloren [geht]». Brecht 1995a, 23.

59 «Die gesellschaftliche Entwicklung in der DDR, in Deutschland, in der Welt, nicht nur zu kommentieren, sondern zu beeinflussen. Das war bestimmend für die Theaterarbeit Brechts und des Berliner Ensembles. Die Aufführungen waren, schrieb Paul Rilla, ein künstlerischer Durchbruch in demselben Maße, wie sie ein gesellschaftlicher Durchbruch waren.» Müller 2005a, 132.

eine klare Beeinflussungsstrategie denn durch eine Gestaltung der jeweiligen Erfahrungen als «Eigenbewegung des Materials»⁶⁰ zur Debatte, die im Falle des *Fatzer* einerseits das Thema der ausgebliebenen deutschen Revolution aufgreife und andererseits die Energien solcher Revolutionen adressiere.⁶¹ Im Agon von Keuner und Fatzer, so Müller in *Fatzer±Keuner*, trete eine «Materialschlacht Brecht gegen Brecht» hervor, eine Agonalität seines Schreibens: Ordnernder Zugriff auf die vorhandenen Stoffe und ihre Verarbeitung stehen der gleichsam auf Widersprüche und Reste ausgeprägten Arbeitsweise entgegen; die «Rechenmaschine der Revolution» verbleibt im Konflikt mit den unberechenbaren Resten, der «Authentizität des ersten Blicks auf ein Unbekanntes, den Schrecken der ersten Erscheinung des Neuen».⁶² Diesen Widerstreit als Text zu bannen, ist für Müller die große Leistung des «Fatzermaterial[s], Brechts größte[r] Entwurf und einzige[r] Text, in dem er sich, wie Goethe mit dem Fauststoff, die Freiheit des Experiments herausnahm, Freiheit vom Zwang zur Vollendung für Eliten der Mit- oder Nachwelt, zur Verpackung und Auslieferung an ein Publikum, an einen Markt. Ein inkommensurables Produkt, geschrieben zur Selbstverständigung».⁶³ Ohne Fügung in eine Ordnung, sowohl in politischer wie ästhetischer Hinsicht, artikuliert *Fatzer* für Müller ein genuines Potenzial zur Kritik und zur Agonalität nicht zuletzt von Brechts ästhetischem Erbe und nachlebenden Resten.

Die Grundlage dieses Konflikts kann jedoch bereits bei jenem Autor aufgefunden werden, der die Debatte der Operativität in Deutschland befeuerte, denn Sergej Tretjakow hat wenige Jahre nach seinem Vortrag in Berlin einige Porträts deutscher Autoren veröffentlicht. Das Porträt Brechts lässt er in einem verrauchten Berliner Hinterzimmer anheben, in welchem eine Gruppe von Intellektuellen nach «Erkenntnisformeln»⁶⁴ für ihre Situation sucht und debattiert. Brechts Streitlust wird überdeutlich, denn «er selbst ist ein Gegenargument aus Fleisch und Blut».⁶⁵ Gedämpft wird diese Lust am Disput erst am Ende von Tretjakows Porträt, als Brecht auf seiner Reise nach Moskau 1935 der Einweihung der Moskauer Metro beiwohnt. Für Tretjakow ist dies «Brechts Weg vom Schema zum pulsierenden Leben», von den «Formeln des epischen Theaters» in Deutschland zur greifbaren Lebenswelt einer neuen Gesellschaft in der russischen Metropole.⁶⁶ Im hell erleuchteten Moskauer Untergrund findet Brecht mit seinem Gedicht *Die Einweihung der Metro*, welches in der *Deutschen Arbeiter-Zeitung* ab-

60 Müller 2005b, 225.

61 Bathrick 1995, 162–163.

62 Müller 2005b, 230.

63 Ebd., 229.

64 Tretjakow 1985b, 153.

65 Ebd., 155.

66 Ebd., 181.

gedruckt wird, zu dem in Tretjakows Augen operativen Autorschaftsmodell, das er selbst propagiert.⁶⁷

Doch so sehr Brecht mit den Modellen und Erklärungsmustern des Kommunismus sympathisiert und den Vorgängen in der Sowjetunion zu jener Zeit zugeneigt ist, so sperrt sich seine Arbeitsweise weiterhin gegen eine umfassende programmatische, konfliktlösende Ordnung. Noch die größte Formelhaftigkeit seiner Stücke im Modus der «großen Methode» namens Dialektik begreift er als Antriebsmoment des Streites: «In der Großen Methode ist die Ruhe nur ein Grenzfall des Streits.»⁶⁸ Einzig in der Verstetigung des Streits und dem gleichzeitigen Versuch des Ordners erscheint das Theater als volatiles Konstrukt und erhält jenen Agon, der gegenwärtige Bedeutungs- und Erfahrungsebenen für zukünftige Verarbeitungen und Umdeutungen offen hält.⁶⁹ Diese Einsicht, die im *Fatzer* durch die strenge und ordnende Hand Keuners figuriert wird, hat Brecht andernorts, in den *Kalendergeschichten*, der gleichnamigen Figur nochmals in den Mund gelegt, indem er skizziert, dass es nicht um überzeugende Antworten, sondern um überzeugende Fragen gehe: ««Ich habe bemerkt», sagte Herr K., «daß wir viele abschrecken von unserer Lehre dadurch, daß wir auf alles eine Antwort wissen. Könnten wir nicht im Interesse der Propaganda eine Liste der Fragen aufstellen, die uns ganz ungelöst erscheinen?»»⁷⁰ Als unaufgelöstes Material dokumentiert der *Fatzer* eine ungelöste Frage in Brechts Schreiben.⁷¹ In diesem Sinne lässt sich der *Fatzer* als agonale Materialkonstellation begreifen, deren Ordnung sich in direkter Nähe zur Frage der Regulierung und Organisation politischer Energien auf der Figurenebene und nach der politischen Instrumentalisierung von Kunst auf der Werkebene stellt. Die unaufgelöste Materialkonstellation des Stückes erhält jenen unfügsamen, agonalen Rest, der bis in das Nachleben des *Fatzer* und seine Deutungsgeschichte hinein wirksam bleibt.

67 Ebd., 183–185.

68 Brecht 1995b, 184.

69 So beschreibt er es etwa im *Buch der Wendungen* durch die Figur Me-ti: «Me-ti sagte: Unsere Erfahrungen verwandeln sich meist sehr rasch in Urteile. Diese Urteile merken wir uns, aber wir meinen, es seien die Erfahrungen. Natürlich sind Urteile nicht so zuverlässig wie Erfahrungen. Es ist eine bestimmte Technik nötig, die Erfahrungen frisch zu erhalten, so daß man immerzu aus ihnen neue Urteile schöpfen kann.» Ebd., 90.

70 Brecht 1995c, 451.

71 Wilke 1998, 79, 138.

Literaturverzeichnis

- Arnheim, Rudolf: Die traurige Zukunft des Films (1930), in: ders.: Die Seele in der Silberschicht: Medientheoretische Texte. Photographie, Film, Rundfunk, hg. von Helmut H. Diederichs, Frankfurt a. M. 2004, 81–83.
- Bathrick, David: The Powers of Speech: The Politics of Culture in the GDR, Lincoln 1995.
- Baur, Detlev: Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor, Tübingen 1999.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. I.2, hg. von Rolf Tiedemann und Herrmann Schwepenhäuser, Frankfurt a. M. 1982, 471–508.
- Brecht, Bertolt: Im Dickicht der Städte. Der Kampf zweier Männer in der Riesenstadt Chicago, in: ders.: Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 1: Stücke 1, hg. von Werner Hecht u. a., Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1989, 437–497.
- : Ein Stück, in: ders.: Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 24: Schriften 4: Texte zu Stücken, hg. von Werner Hecht u. a., Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1991a, 25.
- : Programmzettel, in: ders.: Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 24: Schriften 4: Texte zu Stücken, hg. von Werner Hecht u. a., Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1991b, 25–26.
- : Für das Programmheft zur Heidelberger Aufführung, in: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 24: Schriften 4: Texte zu Stücken, hg. von Werner Hecht u. a., Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1991c, 27–29.
- : Das Theater als sportliche Anstalt, in: ders.: Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 21: Schriften 1, hg. von Werner Hecht u. a., Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1992a, 55–56.
- : Das Theater als Sport, in: Brecht, Bertolt: Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 21: Schriften 1, hrsg. von Werner Hecht u. a., Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1992b, 56–58.
- : «Don Carlos», in: ders.: Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 21: Schriften 1, hg. von Werner Hecht u. a., Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1992c, 59–60.
- : Sport und geistiges Schaffen, in: ders.: Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 21: Schriften 1, hg. von Werner Hecht u. a., Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1992d, 122–123.
- : Döblin, in: ders.: Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 21: Schriften 1, hg. von Werner Hecht u. a., Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1992e, 158.
- : Der Piscatorsche Versuch, in: ders.: Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 21: Schriften 1, hg. von Werner Hecht u. a., Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1992f, 196–197.
- : Die Krise des Sportes, in: ders.: Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 21: Schriften 1, hg. von Werner Hecht u. a., Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1992g, 222–224.
- : Die dialektische Dramatik, in: ders.: Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 21: Schriften 1, hg. von Werner Hecht u. a., Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1992h, 431–443.

- : Über das heutige Philosophieren, in: ders.: Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 21: Schriften 1, hgg. von Werner Hecht u. a., Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1992i, 562–563.
- : Über Alfred Döblin, in: ders.: Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 23: Schriften 3, hgg. von Werner Hecht u. a., Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1993, 23–24.
- : Geschichten vom Herrn Keuner, in: ders.: Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 18: Prosa 3: Sammlungen und Dialoge, hgg. von Werner Hecht u. a., Berliner/Weimar/Frankfurt a. M. 1995a, 11–43.
- : Buch der Wendungen, in: ders.: Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 18: Prosa 3: Sammlungen und Dialoge, hgg. von Werner Hecht u. a., Berliner/Weimar/Frankfurt a. M. 1995b, 45–194.
- : Kalendergeschichten, in: ders.: Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 18: Prosa 3: Sammlungen und Dialoge, hgg. von Werner Hecht u. a., Berliner/Weimar/Frankfurt a. M. 1995c, 339–451.
- : Fatzer, in: ders.: Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.1: Stückfragmente und Stückprojekte, hgg. von Werner Hecht u. a., Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1997, 387–529.
- Brückle, Wolfgang: Was nicht im Baedeker steht. Fotografie und Großstadtphysiognomik in der Zwischenkriegszeit, in: von Arburg, Hans-Georg/Tremp, Benedikt/Zimmermann, Elias (Hgg.): Physiognomisches Schreiben: Stilistik, Rhetorik und Poetik einer gestaltdeutenden Kulturtechnik, Berlin 2016, 161–184.
- Döblin, Alfred: Die Kunst ist nicht frei, sondern wirksam: *Ars militans*, in: ders.: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur, hg. von Erich Kleinschmidt, Olten/Freiburg im Breisgau 1989, 245–251.
- Fiebach, Joachim: Piscator, Brecht und Medialisierung, in: Schwaiger, Michael (Hg.): Bertolt Brecht und Erwin Piscator: Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre, Wien 2004, 112–126.
- Girshausen, Theo: Baal, Fatzer – Fonrak. Die Figur des Asozialen bei Brecht und Müller, in: Profitlich, Ulrich (Hg.): Dramatik der DDR, Frankfurt a. M. 1987, 327–343.
- Gough, Maria: Radical Tourism. Sergei Treťjakov at the Communist Lighthouse, in: *October* 118, 2006, 159–178.
- Gräser, Marcus: Chicagos «Eingeweide». Schlachthöfe als Image, in: Porombka, Wiebke/Reif, Heinz/Schütz, Erhard (Hgg.): Versorgung und Entsorgung der Moderne: Logistiken und Infrastrukturen der 1920er und 1930er Jahre, Frankfurt a. M./Bern u. a. 2011, 105–122.
- Grimm, Reinhold: Bertolt Brechts Chicago – ein deutscher Mythos?, in: Lützel, Paul Michael (Hg.): Zeitgenossenschaft: Zur deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert: Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag, Frankfurt a. M. 1987, 176–190.
- Huysen, Andreas: *Miniature Metropolis: Literature in an Age of Photography and Film*, Cambridge, Mass. 2015.
- Kracauer, Siegfried: Werke, Bd. 3: Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, hg. von Inka Mülder-Bach, Frankfurt a. M. 2005.
- : Instruktionsstunde in Literatur. Zu einem Vortrag des Russen Tretjakow, in: ders.: Werke, Bd. 5.3: Essays, Feuilletons, Rezensionen 1928–1931, hg. von Inka Mülder-Bach, Berlin 2011a, 308–311.
- : Analyse eines Stadtplans. Faubourgs und Zentrum, in: ders.: Werke, Bd. 5.2: Essays, Feuilletons, Rezensionen 1924–1927, hg. von Inka Mülder-Bach. Berlin 2011b, 508–511.

- : Werke, Bd. 2.1: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, hg. von Sabine Biebl, Berlin 2012.
- Lehmann, Hans-Thies: Zum Asozialen des Sozialen, in: ders.: Brecht lesen, Berlin 2016, 107–123.
- Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte: Lebensversuche zwischen den Kriegen [1994], 8. Aufl., Frankfurt a. M. 2018.
- Lukács, Georg: Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich des Romans von Ottwalt, in: ders.: Schriften zur Literatursoziologie, hg. von Peter Ludz, Neuwied 1961, 122–141.
- Mierau, Fritz: Sergej Tret'jakov und Bertolt Brecht, in: Zeitschrift für Slawistik 20 (2), 1975, 226–241.
- Mueller, Roswitha: Bertolt Brecht and the Theory of Media, Lincoln 1989.
- Müller, Heiner: Berlin – Paris – Moskau. Zum Gastspiel des Berliner Ensembles in der sowjetischen Hauptstadt, in: ders.: Werke, Bd. 8: Schriften, hg. von Frank Hörnigk, Frankfurt a. M. 2005a, 131–135.
- : Fatzer±Keuner, in: ders.: Werke, Bd. 8: Schriften, hg. von Frank Hörnigk, Frankfurt a. M. 2005b, 223–231.
- Nägele, Rainer: Brechts Theater der Grausamkeit: Lehrstücke und Stückwerke, in: Hinderer, Walter (Hg.): Brechts Dramen: Neue Interpretationen, Stuttgart 1984, 300–320.
- Sicks, Kai-Marcel: Sollen Dichter boxen? Brechts Ästhetik und der Sport, in: Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne 12, 2004, 365–404.
- Simmel, Georg: Gesamtausgabe, Bd. 11: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, hg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M. 1992.
- : Die Großstädte und das Geistesleben, in: ders.: Gesamtausgabe, Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908 Bd. I, hgg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M. 1995a, 116–131.
- : Soziologie der Konkurrenz, in: ders.: Gesamtausgabe, Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908 Bd. I, hgg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M. 1995b, 221–246.
- : Der Konflikt der modernen Kultur, in: ders.: Gesamtausgabe, Bd. 16: Der Krieg und die geistigen Entscheidungen; Grundfragen der Soziologie; Vom Wesen des historischen Verstehens; Der Konflikt der modernen Kultur; Lebensanschauung, hgg. von Gregor Fritzi und Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M. 1999, 181–207.
- Tretjakow, Sergej: Feld-Herren: Der Kampf um einer Kollektiv-Wirtschaft, Berlin 1931.
- : Schriftsteller, in die Kolchose!, in: ders.: Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts, hg. von Heiner Boehncke, Reinbek bei Hamburg 1972a, 103–110.
- : Der Schriftsteller und das sozialistische Dorf, in: ders.: Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts, hg. von Heiner Boehncke, Reinbek bei Hamburg 1972b, 117–135.
- : Wortkonstrukteur, in: ders.: Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe, hg. von Fritz Mierau, Berlin[-Ost]/Weimar 1985a, 87.
- : Bert Brecht, in: ders.: Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe, hg. von Fritz Mierau, Berlin[-Ost]/Weimar 1985b, 153–185.
- Tucholsky, Kurt: Augen in der Großstadt, in: ders.: Gesamtausgabe, Bd. 13: Texte 1930, hg. von Sascha Kiefer, Hamburg 2003, 97–98.
- Uecker, Matthias: Wirklichkeit und Literatur. Strategien dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik, Oxford/Bern u. a. 2007.

- Vaßen, Florian: Spaziergang und Mechanik. Bertolt Brechts Lehrstück-Fragment «Fatzer» und Heiner Müllers Bühnenfassung «Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer», in: Nesselhauf, Jonas/Nitschmann, Till/Röhrs, Steffen (Hgg.): Körperbewegungen in (Nach-)Kriegszeiten. Zu künstlerisch-medialen Repräsentationsformen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, Hannover 2018, 135–155.
- Wilke, Judith: Brechts «Fatzer»-Fragment. Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar, Bielefeld 1998.

Agonale Anmerkungen. Die Verwertung von Karl Meyers *Urschweizer Befreiungstradition* (1927) in Max Frischs *Wilhelm Tell für die Schule* (1971)

Andreas Moser

Max Frischs *Wilhelm Tell für die Schule*,¹ eine Gegenerzählung zum Schweizer Nationalmythos nach dem Muster des Schiller-Dramas, inszeniert die antagonistische Figurenkonstellation Tell–Gessler neu.² Die beiden Antihelden geraten wider Willen in den von Banalitäten und Verständigungsproblemen geprägten Fortgang der Ereignisse und ins Rampenlicht des sensationslüsternen Urschweizer Publikums. Dieses kriegt zwar seine Schlagzeile – «Vater muß Kind einen Apfel vom Kopf schießen!» (Tell, 453) –, dann aber doch keinen Apfelschuss. Der finale Meuchelmord am dicklichen, bereits für die Abreise gerüsteten Ritter Konrad findet statt: aus verletzter Eitelkeit des Cholerikers Tell, aus Rache für «die öffentliche Blamage» (Tell, 452), dass er über die Referenz des Hutsymbols belehrt und um den Meisterschuss gebracht worden ist.

Frischs Erzählinstanz changiert ständig zwischen einem ironischen «Streben nach Objektivität» und den «intern fokalisiertem, fiktionalen Stellen des <Haupttextes>».³ Dies sollte laut Frisch die «Rückwirkung» haben, «daß die Geschichtsschreibung ihrerseits als fiktional dargestellt wird».⁴ Die doppelte Fokalisierung der Erzählung spiegelt sich strukturell im Format: Insgesamt 74 Anmerkungen sind zwischen die 14 Erzählungsabschnitte eingeschaltet. Sie zielen teils kämpferisch auf «das Gegenbild des offiziösen Denkens jetzt und hier»,⁵ teils und weniger direkt polemisch setzen sie sich mit der Geschichtsschreibung und -forschung auseinander, die in Zitaten selbst zu Wort kommt.

Nach einigen Hinweisen zur zeit- und forschungsgeschichtlichen Situierung fokussiert der vorliegende Beitrag eine subtilere, bislang an diesem Text nicht ent-

1 Frischs *Tell* wird im Folgenden aus der Werkausgabe (Frisch 1986 [1971]) zitiert (allerdings ohne den dortigen Kursivsatz der Anmerkungen) und mit dem Kürzel <Tell> nachgewiesen.

2 Vgl. die kontrastive Darstellung von Schillers und Frischs *Tell* bei Assmann 2004, 77–80. Frisch hält einer «Dramaturgie der Fügung» gerade auch mit dem *Tell* eine «Dramaturgie des Zufalls» entgegen (Frisch 1969, 8, 14), eine «Dramaturgie, die eben die Zufälligkeit akzentuiert» (Frisch 1986 [1965], 368).

3 Pabis 2010, 143.

4 Frisch in Bloch/Bussmann 1972, 28. Vgl. Nigg 1982, 294.

5 Frisch in Bloch/Bussmann 1972, 29.

deckte Spielart des Agonistischen und der ‹Einflussangst›.⁶ Nah am (Anmerkungs-)Text ist nachzuvollziehen, wie Frisch das schweizergeschichtliche Hauptwerk seines vormaligen Hochschullehrers Karl Meyer, *Die Urschweizer Befreiungstradition in ihrer Einheit, Überlieferung und Stoffwahl*,⁷ umwertend verarbeitet hat. Frischs *Tell* parodiert Meyers Rhetorik und überträgt dessen Forschungsergebnisse – manipulativ zitiert, plagiiert und montiert – in den neuen erzählerischen Zusammenhang.

Meyer hatte seit den 1920er Jahren und im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung noch einmal die Faktizität der Tell-Geschichte(n) zu erhärten versucht. In den 1930er Jahren gehörte auch der Student Frisch zu Meyers Gefolgschaft, verwertete und verbreitete dessen kriegsprophetische Äußerungen in journalistischen Arbeiten und hörte 1936–1938 Meyers Vorlesungen an der Eidgenössischen Technischen Hochschule (ETH) Zürich.⁸ Erst über dreißig Jahre nach «seiner Zeit als geistiger Landesverteidiger» in Meyers Folge,⁹ nachdem Frisch selbst konstatiert hatte, dass «die geistige Landesverteidigung jener Jahre [...] unumgänglich» gewesen sei,¹⁰ nahm er Meyers Werk wieder aus dem Regal, nun aber mit gegenteiligem Zweck, gegen die weiterhin ausgemachten Überreste der früheren Gesinnung gerichtet, in gewisser Hinsicht auch als ein Stück selbstkritischer Vergangenheitsbewältigung. Wie einerseits Meyer als «ein ‹homo politicus›» zu charakterisieren ist,¹¹ so zeigte der Germanist und «Major Karl Schmid» sich 1951, im selben Jahr, in dem er *Meyer als Mahner* würdigte,¹² andererseits ebenso «beglückt» über den *homo politicus* Frisch, indem ihm nämlich, wie er Frisch damals schrieb, «besonders und seit langem [...] die ‹Politisierung› Ihres Denkens» positiv aufgefallen sei.¹³ Die Stoßrichtung dieser Politisierung behagte Schmid allerdings im Rahmen seiner sprichwörtlich gewordenen Studie über das *Unbehagen im Kleinstaat* von 1963 durchaus nicht mehr,¹⁴ und Frisch fand sich darin zum

6 Zum Konzept der ‹Einflussangst› siehe Bloom 1997 [1973].

7 Siehe Meyer 1927. Daraus Zitiertes wird im Folgenden mit dem Kürzel ‹KM› nachgewiesen.

8 Siehe dazu Schütt 2011, 210–212, 527, Anm. 35. – Meyer lehrte an der Universität und der ETH Zürich, «prophezeite» als «Seher» den Kriegsverlauf und beriet als «Politiker», ‹Mahner» und ‹Patriot» Bundesräte (Frey 1952, XXXII f.).

9 Weidemann 2010, 233. Vgl. dazu auch Bircher 2000, 10; Schmid 2016, 32, 54–69 u. ö.

10 Frisch 1986 [1961], 269.

11 Salis 1959, 7 f.

12 Siehe Schmid 1951 (*Meyer als Mahner*). Als «Major Karl Schmid» firmiert er 1944 (siehe Schmid 1944) im Band *Bürger und Soldat*, zu dem auch Karl Meyer einen Aufsatz beitrug (siehe Meyer 1944).

13 Schmid 1998, 412 f., in seinem Brief an Frisch vom 29.01.1951.

14 Siehe Schmid 1963, bes. 169–200 (zu Frischs *Stiller* und *Andorra*). Vgl. Zimmer 2020b, 69–75.

«Psychopathen» gestempelt.¹⁵ Freilich hieß es dann auch, mit seinem *Tell* müsse Frisch «das eigene ‹Unbehagen im Kleinstaat› abreagieren».¹⁶

Zunächst war Frischs *Tell* in der Form eines Tagebucheintrags zum Sommer 1970 angelegt, ausgehend von einem palästinensischen Terroranschlag in Zürich, dessen Urheber sich legitimatorisch «auf Wilhelm Tell berufen» hatten (*Tell*, 467, Anm. 71).¹⁷ Aufgrund des immer umfangreicheren Anmerkungsapparats, der sich aus dem Studium von Meyers *Urschweizer Befreiungstradition* spies und dieses hauptsächlich aus Anmerkungs-text bestehende Werk zugleich als Signum «wissenschaftlichen Fußnotenwahns» parodistisch exponierte,¹⁸ folgte Frisch schließlich dem Rat seines Freundes und Lektors Uwe Johnson, das *Tell*-Stück aus dem *Tagebuch 1966–1971* auszukoppeln und separat zu veröffentlichen.¹⁹ Der Text wurde 1971 in zwei alternativen Ausgaben bei Suhrkamp publiziert, zunächst im August als Leinenband *Mit alten Illustrationen* (so der dortige Untertitel), dann im Oktober ohne Illustrationen als Nr. 2 der «neuen Reihe namens *Suhrkamp-Taschenbuch*»,²⁰ und galt bereits ein halbes Jahr nach Erscheinen als «Bestseller».²¹

Wohl gerade auch wegen seiner Zeitbedingtheit, seiner Zugehörigkeit «zur Gattung einer gezielten Kleinschrift»²² hat Frischs «Büchlein», wie er und seine Rezensenten es gerne nannten,²³ in der Forschung nach einigen frühen Analysen kaum mehr Beachtung gefunden.²⁴ Der dem damals aktuellen Anlass und ago-

15 Siehe Frisch 1986 [1974], 517. Vgl. Amrein 2012, 106; Kilcher 2011, 65 f.

16 Adolf Dütsch, zit. aus Jost 1972, 25.

17 Vgl. Frisch in Bloch/Bussmann 1972, 27; Frühwald/Schmitz 1977, 83 f. Im Max Frisch-Archiv (MFA) an der ETH Zürich ist das *Tell*-Typoskript entsprechend im Zusammenhang des Dossiers zum *Tagebuch 1966–1971* zu finden.

18 Nigg 1982, 287. Der aus Meyers *Befreiungstradition* sprechende ‹Fußnotenwahn› korrespondiert mit seinen oft wiederholten Ausführungen dazu, dass «die moderne wissenschaftliche Technik im *Anmerkungsapparat*» liege (KM, 115): «Der heutige Gelehrte teilt bei wissenschaftlichen Arbeiten in umfangreichen *Anmerkungen* mit, ob seine Behauptungen auf einer älteren Quellenaussage oder auf Kombination beruhen» (Meyer 1952 [1930], 115).

19 Johnsons *Tagebuch*-Lektorat (an Frisch geschickt am 09.01.1971) ist als Anhang dokumentiert in Frisch/Johnson 1999, 241–404; hier 393 der «Vorschlag», das *Tell*-«Stück» aufgrund der «umfangreichen *Anmerkungen*» selbständig zu publizieren: «Allein der grosse Apparat widerspricht der Anlage des *Tagebuchs*.»

20 Johnson in Frisch/Johnson 1999, 26 (Brief an Frisch, 02.03.1971).

21 Jost 1972, 23. Vgl. dann Weidermann 2010, 311 («bis heute eine Million Mal verkauft»).

22 Frisch in Bloch/Bussmann 1972, 27. Vgl. Frisch in Zimmermann 1981, 42 («Gattung der literarischen Polemik»).

23 Frisch in Bloch/Bussmann 1972, 20, 23, 27; Beck 1971, 53; Muschg 1976 [1972], 374.

24 Vgl. Szabó 1993, 321; seither die Dissertation von Pabis 2010. Die zahlreich ums Jubiläumsjahr 2011 gelagerten Publikationen zu Frischs Leben und Werk (siehe dazu Müller-Nielaba u. a. 2012, 7 mit Anm. 3) schweigen fast durchweg über den *Tell*. Weidermann 2010,

nen Ansporn anhaftende «Index der Historizität entfremdet das Werk [...] jeweils heutigen Lesern» wie gleichfalls einer nicht mehr primär soziologisch interessierten Literaturwissenschaft.²⁵ Besonders mit Blick auf die Anmerkungen, die den «Haupttext» des *Tell* umfangmäßig übertreffen,²⁶ besteht bis heute ein «Aufmerksamkeitsdefizit».²⁷

1. Doppelte Dekonstruktion

Frischs annotierte Erzählung sucht den an Wilhelm Tell geknüpften Nationalmythos zu problematisieren, indem sie ihn doppelt dekonstruiert. Von Doppelung zeugt schon der abschnittsweise Wechsel zwischen Erzählungsteilen und darin verankerten Anmerkungen. Diese kann man als «Fußangeln»,²⁸ als «einen eigentlichen Hemmschuh»,²⁹ aber positiver auch als «Verfremdungseffekt» taxieren, indem sie die «Gemachtheit» des Narrativs, «das Offen-Artistische» des Texts verstärken.³⁰ Mitunter wird das Erzählte durch Anmerkungen «metaleptisch» subvertiert,³¹ wenn «beispielsweise» das Ziel der habsburgischen Dienstreise, die

311 f. findet ihn «ein bisschen langweilig, kleinkariert, lokalpolitisch». Vgl. hingegen Kilcher 2011, 64–68.

25 Müller-Nielaba u. a. 2012, 8, bezogen auf Frischs Œuvre insgesamt.

26 Im MFA findet sich ein 80-seitiges *Tell*-Typoskript (Stand 1970), aus dessen quantitativer Analyse ein Verhältnis von rund 32 Seiten Erzähltext zu 44 Seiten Anmerkungstext resultiert (bereinigt um Seitenleerräume). In der *Tell*-Edition der Werkausgabe stehen rund 23 Seiten Erzählung den mit gleichem Schriftgrad gedruckten 30 Seiten Anmerkungen gegenüber. Dass in Frischs *Tell* der «Apparat den eigentlichen Text an Umfang übertrifft» (Beck 1971, 53), wurde fast einhellig festgestellt. Vgl. nur Bänziger 1978, 275; Schuhmacher 1979, 98; Nigg 1982, 291.

27 Dies zeigt auch die jüngste Auseinandersetzung mit Frischs *Tell* und dem darin gezeichneten «Bild der Schweiz, das die politischen Diskussionen bis heute» präge (Zimmer 2020a, 30): «Frischs Gessler» sei ein «Apostel des Fortschritts», womit Zimmer erstmals Parallelen zu Friedrich Engels' polemischer Schweiz-Kritik (siehe Engels 1847) zu entdecken meint, die Frisch «möglicherweise» gekannt habe, aber «in keiner der zweiundsiebzig Fussnoten» seines *Tell* erwähne (Zimmer 2020a, 33 f.; Zimmer 2020b, 75). Schaut man sich dessen 74 (vierundsiebzig) Anmerkungen allerdings wirklich an, begegnet in Nr. 38 das großzügig seitenübergreifende Zitat ebenjener «Darstellung von Friedrich Engels» (*Tell*, 440 f., Anm. 38).

28 Muschg 1976 [1972], 374. Vgl. allgemein Eckstein 2001, 43.

29 Nigg 1982, 294, über die «große Zahl der Anmerkungen» in Frischs *Tell*.

30 Frisch 1986 [1950], 601 (zum Plan, Brechts «Gedanken auch auf den erzählenden Schriftsteller anzuwenden», so dass «das Spielbewußtsein in der Erzählung, das Offen-Artistische [...] die Illusion zerstört, [...] daß die erzählte Geschichte «wirklich» passiert sei»). Vgl. Flaschka 1978 (hier 265, Anm. 12). Zum «Verfremdungseffekt [...] durch den Wechsel zwischen epischem Erzählen und «wissenschaftlichen» Anmerkungen» siehe Müller-Roselius 2008, 94.

31 Vgl. Genette 1989 [1987], 319 zum «metaleptischen Effekt», wenn «der Autor einen Erzähler zu korrigieren scheint, der bis dahin nicht von ihm unterschieden war»; mit Bezug auf Frischs *Tell*: Szabó 1993, 323; Bircher 2000, 160.

«Konferenz zu Attinghausen», eigentlich gar «nicht überliefert» sei (Tell, 442, Anm. 41), man bei den Chronisten «keinen Hinweis auf die Homosexualität des genannten Vogtes» finde (Tell, 423, Anm. 20) oder bereits im Erzähltext «diese Bertha [...] auch nicht verbürgt ist» (Tell, 427) – was die Anmerkung dann relativiert: «Trotzdem ist es nicht ausgeschlossen» (Tell, 428, Anm. 26).

Auf der Bühne seiner Gegenerzählung bedient sich Frischs Dekonstruktion eines Standortwechsels, indem sie die intern fokalisierte Sicht des ahnungslosen Habsburger Vogts einnimmt. Mit diesem «mehr oder weniger guten Einfall», sich «in den Mann zu versetzen, der in diese Urschweiz hineinfahren muß», ergebe sich die «Aufhebung des Feindbildes», so Frisch.³² Damit folgt er einem bereits von 1948 datierenden Vorschlag Bertolt Brechts, vermeidet aber, da er beide Parteien persifliert, die Verherrlichung «der Habsburg-Utopie», von deren Rehabilitierung Brecht gesprochen habe.³³ Gleichsam hinter oder unter der Bühne, aus dem Souffleurkasten des Anmerkungsapparats, findet hingegen eine «Dekonstruktion» statt, «ohne den Standort zu wechseln», wie man mit Jacques Derrida sagen kann: durch «Wiederholung», «durch die Verwendung der Instrumente und Steine, die sich im Haus, das heißt auch in der Sprache, vorfinden, gegen eben dies Gebäude».³⁴

Die «Instrumente» und sprachlichen Bau-«Steine» für die Anmerkungen seines *Tell* entnimmt Frisch hauptsächlich einem einzigen Werk: Karl Meyers *Urschweizer Befreiungstradition* von 1927. Insbesondere im Wissenschaftssystem kommt es bekanntlich, um mit Niklas Luhmann zu sprechen, «in hohem Maße zur Selbstbefriedigung» der Kommunikation: «Man zitiert und erweckt dadurch den Eindruck, daß bereits andere für Plausibilität gesorgt haben.»³⁵ So werden in den *Tell*-Noten denn auch am häufigsten die mitunter abenteuerlichen Thesen Meyers explizit zitiert, der deshalb – und durchaus unironisch – als Frischs hauptsächlichster «Gewährsmann»,³⁶ ja «als Kronzeuge» bezeichnet wurde.³⁷ Dass Frisch aber auch fast alle weiteren Literaturhinweise, Zitatfragmente und forschungsgeschichtlichen Einordnungen Meyers Werk entnommen hat, wurde

32 Frisch in Bloch/Bussmann 1972, 27.

33 Frisch 1986 [1972], 25. Siehe auch Frisch 1986 [1965], 363. Vgl. Flaschka 1978, 263; Schmitz 2018, 36–38.

34 Derrida 1999 [1972], 155.

35 Luhmann 1997, Bd. 1, 549. Vgl. Benstock 1983, 209 zum «traditional purpose of scholarly notations in texts»: «to establish textual authority by referring to an extratextual source».

36 Helbling 1971, 25; Jost 1972, 23.

37 Beck 1971, 53. Vgl. auch Nigg 1982, 274. – Freilich sei sein *Tell* «ganz klar darauf ausgerichtet», wie Frisch selbst sagte, «eine Lehrmeinung anzukratzen, ›hochzunehmen‹, mich darüber zu belustigen» (in Bloch/Bussmann 1972, 20), nicht ernsthaft Meyer als «Gewährsmann» herbeizuzitieren. Frischs «(pseudo)wissenschaftlicher Fußnotenapparat» ist «auf Parodie und Ironie angelegt» (Bircher 2000, 160), das ««ernste» wissenschaftliche» Format (ebd.) als «Gramm der Gelehrsamkeit» (Cahn 1997, 92) wird insgesamt kontrafiziert.

bislang nicht bemerkt; obwohl er selbst «als erstes einwenden» wollte, «daß in diesem Büchlein kein Forschungsergebnis von mir geboten wird, sondern das ist übernommen». ³⁸

Als unhaltbar erweist sich damit die weitverbreitete Behauptung der Rezensionen und Forschungsbeiträge, mit seinem *Tell* sei «Frisch unter die *Poetae docti* gegangen», indem sein umfangreicher «Fußnoten-Apparat» sich einem breiten und eingehenden Quellenstudium verdanke. ³⁹ Frisch selbst gab zu Protokoll, er habe für seinen *Tell* nur «in bescheidenem, laienhaftem Ausmaß etwas Akten zu studieren» begonnen. ⁴⁰ Bereits in den 1930er Jahren und namentlich in Meyers Fahrwasser war «seine bevorzugte Aneignungsform weniger die zeitraubende Lektüre von Büchern [...] als das flinke Querlesen, das schnelle Aufschnappen und Verwerten aus zweiter Hand». ⁴¹ Dies gilt nun eben auch für den 60-Jährigen während der Arbeit an seinem *Tell*. Er war «weniger Erfinder als Entdecker», ⁴² wie er selbst sagte: «ein Verteiler der Forschungsergebnisse an die Leser». ⁴³

Überhaupt auch die mögliche Identität der Vogt-Figur mit einem urkundlich verbürgten Konrad von Tillendorf verdankt sich Meyers *Befreiungstradition*. ⁴⁴ Damit fungiere Frisch «als Übersetzer der Forschungsergebnisse ins Anschauliche» seiner Erzählung. ⁴⁵ Zudem diene ihm Meyers Werk als Vorlage für seinen «hypothetischen Erzählstil», ⁴⁶ für den im Text wortwörtlich von Beginn an charakteristischen Einsatz der «Unsicherheitspartikeln», ⁴⁷ die mit dem absurd detaillierten Allwissen des Erzählers kontrastieren. Während Frischs *Tell* grundsätzlich im Gestus der Aktualitätsbezüge mit Meyer vergleichbar ist, der

³⁸ Frisch in Bloch/Bussmann 1972, 31.

³⁹ Muschg 1976 [1972], 373 (als Frage formuliert). Laut Flaschka 1978, 265 «übertreibt» der zu den «*Poetae docti*» zu zählende Frisch «das quellenkundliche Studium und die geschichtliche Dokumentation». Dies sucht Nigg 1982, 269 durch «ein Inventar der von Frisch zitierten Quellen» zu belegen. Vgl. auch Frühwald/Schmitz 1977, 83 f.; Bänziger 1978, 269 (Frisch «gehört in die Reihe der *Poetae docti*»); Eckstein 2001, 172; Pabis 2010, 151; anders Lüthi 1997 [1981], 147: «Max Frisch ist nicht der Typus des poeta doctus, aber er ist ein sehr belesener Autor».

⁴⁰ Frisch in Bloch/Bussmann 1972, 27.

⁴¹ Schütt 2011, 102.

⁴² Ebd., 12.

⁴³ Frisch in Bloch/Bussmann 1972, 31.

⁴⁴ Siehe KM, 210 f., 215 f. Der «Obervogt Ritter Konrad von Tillendorf» hatte «im Frühjahr 1289» ein «drohendes Mandat gegen die Schwyzer» erlassen (Meyer 1952 [1930], 99, Anm. 1) und starb «ausgerechnet zwischen Frühjahr und Herbst 1291» (ebd., 127, Anm. 2). Vgl. Wirz 1947, XXXV; Schmid 1951, 23.

⁴⁵ Frisch in Bloch/Bussmann 1972, 31.

⁴⁶ Jurgensen 1976 [1972], 232 f. Siehe bspw. KM, 121: Es habe «vielleicht jener Obervogt von Schwyz und Uri doch gelebt [...], aber unter einem andern (möglicherweise im Schriftbild ähnlichen) [...] Namen».

⁴⁷ Szabó 1993, 323.

«als vehementer geistiger Landesverteidiger in gut gemeinter Absicht die Schweizer Geschichte [...] auf die Gegenwart hin interpretiert» hatte,⁴⁸ kommt er auf der allgemeinen Ebene einer tendenziösen Quellenverwertung auch mit dem Produktionsprozess der Chronisten und Friedrich Schillers überein. Dieser habe für sein 1804 uraufgeführtes *Tell*-Drama, sein «Agitprop-Stück» des deutschen Idealismus gegen den Feudalismus», wie Frisch pointiert formulierte, «die ihm bekannten Fakten und Quellen absolut frei verwendet».⁴⁹

Frisch bekannte, er habe «beim Schreiben» seines *Tell* «viel Spaß» gehabt;⁵⁰ das «Akten»-Studium – sprich: die Lektüre in Meyers *Befreiungstradition* – habe ihn «ungeheuer belustigt».⁵¹ Beim Montieren der Anmerkungen konnte er seinem «Spieltrieb» in Kombination mit einer gewissen «Kopier-Sucht» freien Lauf lassen, indem es überhaupt «fast unmöglich» werde, «jemand nachzuahmen, den man bewundert; es wird zur Parodie».⁵² Diese Spielart von Agonalität in Frischs *Tell* wird im Folgenden anhand einiger Beispiele genauer betrachtet.

2. Zitate und Literaturhinweise aus zweiter Hand

Die charakteristische Struktur einer *Tell*-Anmerkung mit Meyer-Zitat ist bereits in einem Spiralblock Frischs mit Notizen von November 1969 bis Sommer 1970 skizziert: «(x) Schwyz von Habsburger[n] gekauft, Familienbesitz, Erbe. (K. M.)».⁵³ Diese Lese Frucht aus Meyers *Befreiungstradition* findet sich im publizierten *Tell*-Text dann am Beginn von Anmerkung 49 wieder: «Man vergegenwärtige sich den kaufweisen Übergang der habsburgisch-lauffenburgischen Waldstätte Schwyz und Unterwalden an die Erblande des Grafen Rudolf von Habsburg [...]» (Karl Meyer, ebenda)» (*Tell*, 456, Anm. 49; aus KM, 170, Anm. 60). Denselben Werk entnimmt Frisch auch das daran geschlossene Ril-liet-Fragment, samt Meyers Zitateinleitung, jedoch um die Seitenangabe gekürzt und ohne polemische Betitelung. Bei Meyer nämlich steht:

48 Schütt 2011, 211. Meyers «Wirksamkeit als Lehrer» und «Arbeit als Historiker» war immer «sehr wesentlich auf die *Gegenwart* ausgerichtet», «zur Bestimmung des ›Gebotes der Stunde›» (Frey 1952, XXXI), der «Forderungen des Tages», um «die Historie dem Leben dienstbar zu machen» im Zug «eines so ganz unhistorischen Geschichte-Sehens» (Schmid 1951, 21–23). Vgl. Frisch 1986 [1961], 270 zur «Heimatliebe», die während des Kriegs «das Gebot der Stunde war», sowie dann seinen Sammelband *Forderungen des Tages* (Frisch 1983).

49 Frisch in Bloch/Bussmann 1972, 34.

50 Frisch in Zimmermann 1981, 43.

51 Frisch in Bloch/Bussmann 1972, 27.

52 Frisch 2008 [1981], 47; Frisch 1986 [1972], 294.

53 Frischs gelber Spiralblock, auf der ersten Seite datiert mit «Japan, Nov. [1969]» (MFA, A-N-23) [8]. Das «(x)» steht für ein Anmerkungszeichen, «K. M.» für Karl Meyer.

Selbst der Traditionsgegner A. Rilliet (S. 64) bemerkt, wie gefährlich die Verwendung habsburgischer Provinzialbeamter bei Reichsgeschäften in Uri war, «wie die beiden, durch ein und denselben Beamten repräsentierten Gewalten, zum Nachteil der Freiheit Uris, miteinander verwechselt werden konnten» (KM, 189, Anm. 99).

Frischs Zweitverwertung dieser Stelle modifiziert wie folgt:

Selbst ein Historiker wie A. Rilliet, der die Überlieferung in vielen Punkten als unglaublich darstellte, hat 1868 bemerkt, wie gefährlich die Verwendung habsburgischer Beamter bei Reichsgeschäften in Uri war, «wie die beiden, durch ein und denselben repräsentierten Gewalten zum Nachteil der Freiheit von Uri miteinander verwechselt werden konnten» (Tell, 456, Anm. 49).

Die meisten Anmerkungen des *Tell* lassen sich in dieser Weise analysieren. Seinen Zwecken entsprechend setzt Frisch Meyers Werk neu zusammen, fügt ausgewiesene Zitate an stillschweigende Entlehnungen, zweitverwertete Literaturhinweise und Zitatfragmente.⁵⁴ Frisch kann in diesem Sinn, mit dem berüchtigten *Stiller*-Passus zu sprechen, de facto «auf ein bestimmtes Plagiatprofil gebracht werden», gehört damit aber zugleich auch zu denjenigen, deren Zitate-«Cocktail» kompliziert «gemixt» anmutet und scheinbar «ungefähr alles enthält»,⁵⁵ indem er für seine *Tell*-Noten «ungefähr alles» bei Meyer vorbereitet findet.

Der auf das «Plagiatprofil Meyer» gebrachte Frisch verfährt, um ein weiteres Beispiel anzuführen, auch in *Tell*-Note 24 in dieser Art, wenn er aus zwei Fußnoten der *Befreiungstradition* – die eine ist plagiiert, die andere explizit zitiert und durch «Hiezu» damit verbunden – eine neue bastelt:

54 Vgl. Kanzog 2003 zum Unterschied zwischen literarischem und juristischem Plagiatbegriff. Vgl. den «Nachtrag» über «Geistiges Eigentum» bei Meienberg 1981, 177: «Verse müssen nicht immer Eigenbräu sein, sie können auch von jemandem stammen, der das, was man sagen wollte, so gut formuliert [...], dass ich den andern reden lasse»; weshalb er denn «darauf verzichtet, die Namen der betreffenden Autoren unter jene geklauten Dichtungen zu setzen», da sie so «nicht unmittelbar die «durchschlagende Wirkungslosigkeit eines Klassikers» haben (Von wem ist doch gleich wieder dieses Zitat?). Bekanntlich stammt das Zitat von Frisch, der «[s]icher nicht ohne Schadenfreude [...] dem größeren Kollegen Brecht «die durchschlagende Wirkungslosigkeit eines Klassikers» bescheinigt» hat (Baumgart 1994 [1973], 183).

55 Frisch 1986 [1954], 536. Der damit anzitierte *Stiller*-Passus «plagiiert» sinnigerweise eine der von Frisch wiederholt beworbenen *Notizen* Ludwig Hohls: «Plagiat ist freilich fast alles, was geschrieben wird [...], aber [...] es ist von sehr vielen Orten hergenommen und zwar meistens von Orten, die ihrerseits wieder Plagiat sind, und sehr kompliziert gemischt»; allerdings kommt es «ja eben vor, daß ein Mann ehrlich genug ist, wortgetreu von einem wirklichen Schriftsteller längere Stellen abzuschreiben» (Hohl 1984 [1944/1954], 608 f.). Siehe die Hohl-Propaganda bei Frisch 1986 [1943]; dann erneut Frisch 1986 [1967].

Urkundliche Formen: Tilndorf, Tilendorf, Tillendorf, Thillingsdorf, Tellindorf, Dillendorf. Hiezu Karl Meyer: «In diesem Fall nannte man in der Urschweiz den verhassten Vogt kurzerhand Tillen und seinen Bezwinger den Tillenschützen oder Tillentöter oder Tillen-Willi.» (*Die Urschweizer Befreiungstradition.*) (Tell, 428, Anm. 24)

Die Meyer-Note, die den ersten Teil von Frischs Anmerkung beisteuert, ist mit identischer Annotationsstelle übernommen: Sie ist in Meyers *Befreiungstradition* ans Wort «*Tilndorf*» (KM, 213) und bei Frisch analog hinter den Namen des Protagonisten «Konrad von Tillendorf» gesetzt (Tell, 426). Die Gesamtpackung aus Haupttextstelle und Anmerkung ist damit aus dem geschichtswissenschaftlichen Kontext in den narrativen Zusammenhang transponiert. Meyers Namensliste – «Urkundliche Formen: Tilndorf, Tilendorf, Tillendorf, Thillindorf, Tillindorf, Dillendorf» (KM, 213, Anm. 142) – verändert Frisch an zwei Stellen, wobei die minimale Modifikation von «Tillindorf» zu «Tellindorf» eine besondere Suggestionskraft entfaltet im Hinblick auf die nachfolgende These im ausgewiesenen Meyer-Zitat (aus KM, 215 f., Anm. 149). Die rekontextualisierte Deixis – «In diesem Fall» – stiftet jene <kurzschließende> Neuverbindung, durch die «Meyers Herleitung», de facto als Selbstkommentar rekombiniert, vollends «der Lächerlichkeit preisgegeben ist».⁵⁶ Später in seinem Text, während der Apfelschusszene, verwendet Frisch auch den bei Meyer voraufgehenden Haupttextsatz: Aus Meyers Erwähnung «des Waldstätter Obervogtes der urkundlichen Bundesvorgeschichte von 1291, *Tillendorf* (Kurzform: Tillen)» (KM, 215) wird in Frischs Erzählung «Tillen (wie möglicherweise sein Spitzname lautete)» (Tell, 451). Während die «Übertragung» des Namens und die «Spitzname»-Genese bei Meyer freilich in großen diachronen Dimensionen gedacht sind (KM, 215), handelt es sich in Frischs Geschichte vom dicklichen Ritter um eine «möglicherweise» bereits in der erzählten Zeit des 13. Jahrhunderts gebräuchliche Namenskurzform.

Als Beispiel für ein Chronikzitat im Zug von Frischs Meyer-Verwertung sei *Tell*-Note 9 angeführt, in der zunächst Meyers Kontextinformation frei referiert und anschließend das an gleicher Stelle gefundene Hemmerli-Zitat miteingebaut ist:

Schweizer wurde erst im österreichischen Lager der Schimpfname für sämtliche Waldleute, auch für die Nicht-Schwyzer. Vgl. hiezu Felix Hemmerli, *De nobilitate et rusticitate dialogus*, 1449: «Die Schwyzer waren eben die ersten Frevler gegen ihren Herrn, und so bekamen alle, welche der Reihe nach mit ihnen frevelten, auch ihren Namen.» (Tell, 417, Anm. 9).

⁵⁶ Nigg 1982, 289 (hinsichtlich «des Namens <Tillen-Willi>»). Unbemerkt aber blieb auch bei Nigg, trotz seiner «Beschäftigung mit den Quellen selbst» (ebd., 269), dass als eigentliche Pointe der «Lächerlichkeit» ebenfalls der *erste* Teil dieser *Tell*-Note aus der *Befreiungstradition* stammt, sich Meyer mithin im «Hiezu»-Kurzschluss selber kommentieren und lächerlich machen muss.

Laut dem zugrunde liegenden Meyer-Werk «wurde der Schwyzername im österreichischen Lager [...] auf die [...] Helfer dieses Haupttrebellenvölkchens übertragen, als Schimpfnamen; «die Schwyzer waren eben die ersten Frevler gegen ihren Herrn» usw. (KM, 45). Den genaueren Nachweis zu «Hemmerlis Schrift <De nobilitate et rusticitate dialogus» – namentlich zum «1449 oder 1450 verfassten [...] 33. Kapitel» – liefert Meyer ein paar Seiten früher (KM, 41 f., Anm. 86).

In solcher Art hat Frisch, «vom Stoff her [...] geradezu gezwungen zu zitieren»,⁵⁷ alle chronikalischen und forschungsgeschichtlichen Zitatanteile samt Beurteilung und Einordnung aus Meyers *Befreiungstradition* übernommen. Allerdings zitiert er beispielsweise auch den «Dichter und Staatsschreiber» Gottfried Keller (Tell, 458, Anm. 55), samt dieser Charakterisierung, aus zweiter Hand,⁵⁸ gleichsam nach dem Motto: «Was schon von andern mehrfach benutzt worden, behandelt man unbefangen als rechtmäßiges Eigentum, wenn man nur versteht, es mit den Mitteln des eignen Witzes neu aufzustutzen».⁵⁹

Analog zu den Zitatfragmenten aus zweiter Hand verhält es sich mit den themenspezifisch weiterführenden Literaturhinweisen, die Frisch allesamt Meyers *Befreiungstradition* entnimmt.⁶⁰ Dies ist beispielsweise in *Tell*-Note 47 der Fall, in der «das quellenkundliche Studium» laut Horst Flaschka besonders schöne Früchte trage, da Frisch in dieser Anmerkung «sogar korrigierend gegenüber Schiller» auftrete.⁶¹ Tatsächlich ist aber eben auch diese Note von Meyer übernommen, samt

57 Dürrenmatt 1996, 197 (Gespräch von 1983): «Das Zitat, die Collage sind völlig selbstverständliche Kunstmittel» (ebd.). Überhaupt hat sich «im 20. Jahrhundert [...] die Einsicht durchgesetzt, dass die artistische Verformung, Umdeutung und Überlagerung von Traditionsbeständen Merkmal der Dichtung ist», dass «Zitat und Montage zu «Künsten» erklärt werden, um «das Erbe fruchtbar zu machen»» (Eckstein 2001, 45, mit Zitatbrocken von Walter Jens). Vgl. auch Hohl 1984 [1944/1954], 322: «Wäre denn Schreiben so unermesslich verschieden vom Zitieren? Die Wörter sind ja auch schon da!»

58 Das ausgiebige Keller-Zitat in *Tell*-Note 55 stammt aus Wirz 1947, XLVII, wo «der Zürcher Dichter und nachmalige Staatsschreiber Gottfried Keller» zitiert und gleich doppelt nachgewiesen ist (ebd., Anm. 120). – Dann auch in *Montauk* figuriert «Gottfried Keller als Staatsschreiber» (Frisch 1986 [1975], 713).

59 Bernays 1899 [1892], 266.

60 Dieses Vorgehen, «the treating of quotations and citations as prepackaged cassettes rather than as ore from a mine actually worked by the author», erörtert anekdotisch McFarland 1991 (zit. 168), der sich vor «claim jumpers» zu schützen versuchte, indem er auf Nach- und Hinweise verzichtete.

61 Flaschka 1978, 265. Da aber auch die von Flaschka belegshalber angeführten drei *Tell*-Noten 26, 47 und 68 sich de facto Meyers Forschungen verdanken, ergibt es schlicht keinen Sinn, von *Frischs* «Korrekturen am historischen Material des Tellstoffes» (ebd., 266) zu sprechen. – Ebenfalls ohne Bezug auf die Meyer-Übernahmen findet sich *Frischs* *Tell*-Note 47 auch behandelt bei Schuhmacher 1979, 89; Szabó 1993, 326; Frühwald/Schmitz 1977, 160, Anm. 50: Frisch habe die Idee der «übliche[n] Zeremonie mit dem Hut auf der Stange» von August

korrespondierender Haupttextstelle – der «Hut auf der Stange» – und den mitgegebenen Einleitungsworten: «Über den *aufgepflanzten Hut* als Herrschafts- und Eigentumssymbol vgl. R. Schröder, *Deutsche Rechtsgeschichte*, 6. Auflage, S. 511, 619, 1069 und die dort verzeichnete Literatur» (KM, 131, Anm. 101). Daraus wird bei Frisch, gewohntermaßen um die genaueren bibliografischen Angaben gekürzt: «Über den *aufgepflanzten Hut* als Herrschafts- und Eigentumssymbol vgl. R. Schröder: *Deutsche Rechtsgeschichte*» (Tell, 448 f., Anm. 47).⁶²

Die gewitzte Leistung Frischs besteht besonders auch darin, dass er diese Anmerkung mit einem der polemischen Gegenwartsbezüge, die Hermann Burger der «radikalen Verkürzung» bezichtigte,⁶³ enden lässt: «Solche Rituale des Grußes haben sich bis heute erhalten. Vgl. hiezu Dienstreglement der schweizerischen Armee» (Tell, 449, Anm. 47). Zugleich parodieren solche Stellen die Sprache wissenschaftlicher Anmerkungskonventionen und Verweisformeln.⁶⁴ Die Armee, die anachronistisch gewordene Landesverteidigungsmentalität und die Offiziersgesellschaft sind das am häufigsten anvisierte Ziel von Frischs gegenwartsbezogener Polemik.⁶⁵ In diesem Zug versieht er die Passage über den

Bernoulli übernommen, der in seiner «speziellen Untersuchung von 1899 [...] die Hutzzeremonie (30) mit den üblichen Gebräuchen des Mittelalters» erkläre.

⁶² Vgl. als weitere Beispiele: Tell, 414, Anm. 7 («Über die Bedeutung der Burgen für den Ausbau der Landeshoheit vgl. K. Lamprecht: *Deutsches Wirtschaftsleben*, ferner E. Schrader: *Das Befestigungsrecht in Deutschland bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts*») aus KM, 138, Anm. 117 («Über die Bedeutung der Burgen für den Ausbau der Landeshoheit vgl. namentlich K. Lamprecht, *Deutsches Wirtschaftsleben I 2*, S. 1286 f., 1305, 1307 ff.; [...] Erich Schrader, *Das Befestigungsrecht in Deutschland bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts*, Göttingen 1909»); Tell, 430, Anm. 28 («Vgl. hiezu A. Coulin: «Befestigungshoheit und Befestigungsrecht») aus KM, 141, Anm. 126 («Über «*Steinhaus*» im Sinne von Burg vgl. A. Coulin, *Befestigungshoheit und Befestigungsrecht*, S. 7»).

⁶³ Burger 1972, 748, der ansonsten «an diesem Autor zu schätzen» wisse, «dass die sorgfältige Analyse meistens vor der Pointe kommt», zu den «gegenwartsbezogenen Fussnoten» in Frischs *Tell*. Auch Szabó 1993, 329 sah «die Wirksamkeit der Satire durch die direkten Angriffe auf die Gegenwart gefährdet»; Frischs *Tell* sei «das Musterbeispiel dafür [...], daß Satire und direkte Polemik [...] einander nicht vertragen» (ebd., 330). – Typischerweise gilt freilich gerade die «Notenebene» als «Schlupfwinkel» für «Polemik anderen Autoren und Instanzen gegenüber» (Eckstein 2001, 36).

⁶⁴ Vergleichbare Polemik durch parodistischen Einsatz der «Vgl.»-Formel für absurd generelle Hinweise auf nicht bibliomorphe Entitäten lautet etwa: «Vgl. die mündliche Überlieferung in der Neuzeit, z. B. wie die Schweiz sich im Zweiten Weltkrieg meint verhalten zu haben» (Tell, 424, Anm. 23); «Vgl. Generalstreik 1918, wo unsere Armee gegen die sozialistische Arbeiterschaft eingesetzt wurde» (Tell, 442, Anm. 40); «vgl. hiezu die Geschichte der Justiz-Irrtümer, die auf einleuchtenden Zeugenaussagen basieren» (Tell, 459, Anm. 57) etc.

⁶⁵ Vgl. Schmid 1998, 459, Notiz vom 26.01.1973 «*ad Frisch*»: «Die Sündenböcke: Of.[fiziers] Ges.[ellschaft] / Heer und Haus / Armee als ganzes / Keine Analyse der Probleme, sondern eine fröhliche Freund-Feind-Produktion – übler Art.»

erkonservativen Attinghausen – «So denkt eben ein Greis, seine Enkel werden anders denken» (Tell, 437) – mit dem ironischen Hinweis: «Vgl. hiezu die Publikationen der Schweizerischen Offiziersgesellschaft: *Die geistige Landesverteidigung*, 1967» (Tell, 440, Anm. 38).⁶⁶

Die Befunde zu Frischs Verwertung von Meyers *Befreiungstradition* kommen in der als letztes Beispiel betrachteten *Tell*-Note 62 nochmals vereint vor: selektives Zitieren, adaptierte Einleitungsworte, Zitatfragmente aus zweiter Hand, unter den Vorzeichen der Fiktionalität eines gegensinnig gerichteten Gesamttexts.

KM, 131 f.:

Einzelheiten der Seefahrt und der Rettung bei der Platte, das Schicksal der aufs hintere Schiffsende verbrachten und vom entrinnenden Tellen mitgenommenen Armbrust u. a. weisen auf die rechtfertigenden, motivierenden, die Lücken ergänzenden Kombinationen späterer Überarbeiter hin, die – wie später Tschudi – sich die «Tellen»-geschichte bis ins Einzelste anschaulich vorstellen wollten.

KM, 26 f.:

[...] der Chronist Melchior Russ d. J. (1482–1488) [...] das Hauptstück der Russchen Zutaten, sein Nachtragskapitel «*Wie es Wilhelm Thellen ergieng uff dem sew*» [...].

KM, 22:

August Bernoulli gab noch 1891 der Version Russ' den Vorzug, d. h. er glaubte «dass die Sage ursprünglich mit der Erschiessung des Vogts bei der Tellenplatte schloss» [...].

KM, 128, Anm. 93:

Die Frage, inwieweit die Seefahrt mit ihren Einzelheiten auf die *Urfassung* der Bundesgeschichte zurückgeht oder kombinatorisch überarbeitet ist, soll hier nicht untersucht werden. Keinesfalls aber ist diese Partie aus Saxo übernommen.

Tell, 463, Anm. 62:

«Einzelheiten der Seefahrt und der Rettung bei der Platte, das Schicksal der aufs hintere Schiffsende verbrachten und vom entrinnenden Tell mitgenommenen Armbrust u. a. weisen auf die rechtfertigenden, motivierenden, die Lücken ergänzenden Kombinationen späterer Überarbeiter hin, die – wie später Tschudi – sich die Tellen-Geschichte bis ins Einzelste anschaulich vorstellen wollten.» (Karl Meyer, *Die Urschweizer Befreiungstradition*) Vgl. hiezu die *Eidgenössische Chronik* des Melchior Rust (verfaßt 1482 bis 1488): «wie es dem Wilhelm Tellen ergieng uff dem Sew.» Der Historiker August Bernoulli (1891) glaubte, «daß die Sage ursprünglich mit der Erschießung des Vogtes bei der Tellen-Platte schloß». Die Version, die sich demgegenüber durchgesetzt hat und durch Friedrich Schiller auch im Ausland berühmt geworden ist, entspricht zweifellos der abenteuerlichen Skifahrt in der dänischen Toko-Sage.

⁶⁶ Frischs Hinweis entspricht am ehesten die 1967er Sonderbeilage zur *Allgemeinen Schweizerischen Militärzeitschrift*, dem «offiziellen Organ der SOG» (Nigg 1982, 279); siehe SOG 1967. – Im *Tell*-Typoskript (MFA) fehlt an entsprechender Stelle die Datierung noch; in einer zudem im MFA archivierten Typoskriptfotokopie mit Frischs handschriftlichen Korrekturen finden sich die Bleistiftmarginalie «Datum» sowie das später mit Kugelschreiber eingefügte «1967».

Im Anschluss an ein ausgewiesenes Meyer-Zitat setzt Frisch das mit *Wie es Wilhelm Thellen ergieng uff dem sew* überschriebene «Hauptstück der Russchen Zutate, sein Nachtragskapitel» (KM, 27), das er anderswo bei Meyer vorgefunden hat,⁶⁷ in einer sinnentleerenden Bewegung als Zitatfragment in seine *Tell*-Note 62. Es handelt sich ‹eigentlich› um eine unpassende Belegverbindung, da die im Meyer-Zitat genannten «Einzelheiten» sich bei Russ gerade nicht finden, der «die älteste Fassung der Tellenerzählung» gibt und «die Schicksale des Tellen ‹viel einfacher und ursprünglicher›» als spätere Bearbeiter erzählt (KM, 17). Der ursprüngliche «Sinn» geht in Frischs Verwertung verloren und wird, wie mit Roland Barthes konstatiert werden kann, seiner «Geschichte beraubt, in Gesten verwandelt» und «leer».⁶⁸ Das ausgekoppelte Syntagma des Russ-Titels fungiert zusammen mit dem davorstehenden Meyer-Zitat als Signifikant für das ‹Gebilde› einer Belegverbindung; denn bereits «die Verbindung zweier Zitate stellt ein eigentliches Gebilde in den Raum».⁶⁹ Das Russ-Fragment hat bei Frisch «seine eigentliche und letzte Bedeutung [...] als Beispielfall einer bestimmten Kongruenz»,⁷⁰ und zwar nicht nur im Sinn der lokalen Kohärenz, die das Fragment vom «Tellen [...] uff dem Sew» mit den «Einzelheiten der Seefahrt» des «Tellen» im Meyer-Zitat primär ‹nominal› herstellt;⁷¹ sondern auch durch die weitergreifende Parallele zum Beginn der damit annotierten Erzählpassage: «Wie es dem Vogt erging auf dem See, konnte jeder Urner sich denken» (*Tell*, 461).⁷²

67 Meyers Redaktion des Titels ist nicht ganz handschriftgetreu; bei der Zweitnennung schreibt er diese «umfangreichste Partie der Russchen Tellenerzählung» in der Variante «*Wye es Wilhelm Thellen ergieng uff dem sew*» (KM, 29). Zugrunde liegt die Edition der Chronik in der «ersten – und bis heute einzigen – Russ-Ausgabe» (KM, 17), in der das Kapitel überschrieben ist mit «*Wye es wilhelm [!] Thellen ergieng uff dem sew*», annotiert durch die Bemerkung, dieser «Chronikschreiber» erzähle «die Umstände» allen «übrigen eidgenössischen Chronisten so merklich entgegen», dass sich die Frage aufdränge, «was Chroniken beweisen können» (Russ 1834 [1488], 63 mit Anm. 87).

68 Barthes 2010 [1957], 262, 268. Vgl. zu Barthes' *Mythologies* im *Tell*-Kontext auch Schuhmacher 1979, 89–103.

69 Hohl 1984 [1944/1954], 322; demnach ist auch «Zitieren, aus einer größeren Distanz gesehen, so schwierig wie Schreiben»: «*Ein* glänzendes Zitat kann jedem unterlaufen. [...] Vom zweiten an beginnt die Schwierigkeit.»

70 Barthes 2010 [1957], 260 (zu einem analogen «Beispielfall»).

71 Vgl. Barthes 2010 [1957], 183: Ein «bis zur konsequenten Zersetzung» gehender «Sprachverschleiß [...] zerstört das Verb und bläht das Nomen auf», «ist zutiefst nominal».

72 Frischs Hinzufügung eines definiten Artikels im Russ-Fragment, womit der Dativ doppelt markiert ist – «wie es dem Wilhelm Tellen ergieng» –, dürfte der Verdeutlichung dieses kontrastiven Bezugs zur Erzählung – «Wie es dem Vogt erging» – geschuldet sein, in der die Seefahrt ohne *Tell* stattfindet. – Ein weiteres Beispiel für solche Parallelen zwischen Erzähl- und Anmerkungstext findet sich am Schluss desselben *Tell*-Abschnitts, indem die quasi-mittelhochdeutsche Wendung von der «Not und Arbeit für die beiden Ruderer» (*Tell*, 462) das

Unvermittelt folgt in *Tell*-Note 62 das nächste Zitatfragment: «Der Historiker August Bernoulli (1891) glaubte, <daß die Sage ursprünglich mit der Erschießung des Vogtes bei der Tellen-Platte schloß.» Die Einleitungsworte adaptiert Frisch von Meyer verkürzt, bei dem der eigentlich bestehende Konnex zwischen Russ' Chronik und Bernoullis These formuliert ist: «August Bernoulli gab noch 1891 der Version Russ' den Vorzug, d. h. er glaubte <dass die Sage ursprünglich mit der Erschiessung des Vogts bei der Tellenplatte schloss» (KM, 22).

Die am Schluss von *Tell*-Note 62 einbezogene Parallele zur älteren dänischen Toko-Sage kann exemplarisch stehen für die gegensinnig umfunktionierenden Manipulationen in Frischs Verwertung des Meyer-Werks. Meyers Ansicht findet sich kondensiert in folgender Passage zur «Frage, inwieweit die Seefahrt mit ihren Einzelheiten [...] kombinatorisch überarbeitet ist»: «Keinesfalls aber ist diese Partie aus Saxo übernommen» (KM, 128, Anm. 93). Keinesfalls also sei der «Bericht über die stürmische Seefahrt [...] eine Nachbildung» der durch den dänischen Chronisten Saxo Grammaticus seit um 1200 überlieferten «Geschichte von Tokos Skifahrt auf steiler Berghalde» (KM, 128). Frisch hingegen schließt seine Anmerkung 62, entsprechende Meyer-Stellen paraphrasierend, mit dem entscheidenden Unterschied, dass die «durch Friedrich Schiller auch im Ausland berühmt» gewordene «Version» doch «zweifellos der abenteuerlichen Skifahrt in der dänischen Toko-Sage» entspreche. Was für Frischs Verwertung von Meyers *Befreiungstradition* im *Tell* generelle Gültigkeit hat, dass es sich eben grundsätzlich um eine *Umwertung* handelt, «von der Aussage her»,⁷³ kann mithin an diesem Beispiel im Kleinen nachvollzogen werden: Der wie so oft als «Gewährsmann» am Beginn von *Tell*-Note 62 herbeizitierte Meyer wird gleichsam mit eigenen Waffen – mit seinen eigenen Fußnoten – geschlagen, indem dieselbe Anmerkung mit seinen zwar thematische Anregung und Material liefernden Ausführungen endet, aber «um 180 Grad gedreht».⁷⁴

Frisch macht seine Auseinandersetzung mit der von Meyer geprägten Geschichtswissenschaft der Geistigen Landesverteidigung in gegenwartskritischer Wendung produktiv, indem er dem *Tell* die *Befreiungstradition* seines ehemaligen Vordenkers umwertend einverleibt. Durch verdeckte textgenetische Verfahren der Prätextverwertung wird Meyers Werk größtenteils materialidentisch vor-

Tschudi-Zitat der damit verbundenen *Tell*-Note 63 vorwegnimmt, wonach man «mit großer Not und Arbeit üben See» gelangt sei (*Tell*, 463, Anm. 63).

⁷³ Siehe dazu Dürrenmatt 1966 [1962], 152: «Die Schwierigkeit, von der Aussage her zu schreiben, liegt darin, dass man sich in einem beständigen Kampfe mit dem Stoffe befindet [...]; ihn der Aussage anzupassen, verlangt eine ständige dialektische Prozedur, denn in jedem Stoffe liegen verschiedene und gegensätzliche Aussagen verborgen.»

⁷⁴ Schröder 1978, 241; dort wie immer auf den Schiller-Prätext gemünzt, den Frisch kontrafazierte.

geführt, verbunden mit einer fabulistischen Tillendorf-Geschichte und mit Polemik gegen zeitgenössische Zustände.

3. Anmerkungen im Theater

Die kritische Revision eigener Ansichten und Texte zog sich als Konstante durch Frischs Leben und Schaffen.⁷⁵ Nachdem er mit dem *Tell* und dem *Dienstbüchlein* der 1970er Jahre das eigene Frühwerk, besonders die *Blätter aus dem Brotsack* der Aktivdienstzeit geprüft und verworfen hatte, gipfelte dieser Strang dann 1989 in der denkwürdigen letzten Szene seines *Palaver*-Stücks zur *Schweiz ohne Armee*: Als Großvater, dessen *Dienstbüchlein* wegen seines «übertriebenen Patriotismus» von der Enkelgeneration kritisiert worden ist,⁷⁶ wirft er auch dieses «Büchlein ins Kamin».⁷⁷ Den *Tell* aber übergab Frisch nicht den Flammen. Vielmehr bietet sein *Palaver* zur Armeeabschaffungsinitiative eine Neuauflage des 1970 erprobten Formats multifunktionaler Anmerkungen, die nun als Endnoten in einem 28-seitigen «Glossar» untergebracht sind.⁷⁸ Zwar geht es darin nicht mehr um den Tell- und Gründungsmythos, aber Ansporn und Zielscheibe waren weiterhin «eine offiziöse Mentalität, die institutionalisiert ist» und der Frisch «als eine ‹Gegeninstitution›» Paroli zu bieten suchte,⁷⁹ namentlich die Offiziersgesellschaft, die hinter vorgehaltener Neutralitätsrhetorik Kriegsmaterial ausliefernde Rüstungsindustrie und die eigene militärische Vergangenheit.⁸⁰

Bereits mit dem «Registrator» in seinem Variantentheater *Biographie: Ein Spiel* hatte Frisch 1967 gewissermaßen eine Anmerkungsinstanz auf die Bühne

75 Vgl. zu diesem Frisch-Topos bspw. Schmitz 1983, 367 (Frischs «Radikalität der steten Revision»); Matt 2011, 90: «Wir werden Zeugen unermüdlicher Revisionen erreichter Standpunkte».

76 Matt 2011, 107. Vgl. Schütt 2011, S 259–264; Kilcher 2011, 67–69.

77 Frisch 1989, 64. – Das Stück erschien gleichzeitig in den vier Landessprachen; die *Jonas und sein Veteran* genannte Bühnenversion wurde in deutsch-französischer Koproduktion unter der Regie von Benno Besson fünf Wochen vor der Armeeabschaffungsabstimmung uraufgeführt. Vgl. Amrein 2012, 113–115; Weidemann 2010, 385–387; Hage 1997 [1983], 94–96 zum Abstimmungskontext und Frischs «Schützenhilfe» auch mittels «Plakataktion».

78 Siehe Frisch 1989, das «Glossar» 65–92.

79 Frisch in Bloch/Bussmann 1972, 27, zu seinem *Tell*.

80 Die selbstkritische Agonalität von Frischs auktorialer «Glossar»-Stimme wird besonders in seiner letzten Note deutlich: «Was der Großvater offenbar vergessen hat: Als Gymnasiast meldete ich mich beim FMV (‹Freiwilliger Militärischer Vorunterricht›)» (Frisch 1989, 91, Anm. 27). Daneben berichtet die vielgestaltige Noten-Stimme bspw. Aktivdienstanekdoten, deckt anhaltende militärisch-industrielle Verfilzung auf oder bringt Lektüreempfehlungen an, etwa den Hinweis auf «zwei Bücher von Hans Tschäni» (ebd., 85, Anm. 22), den bereits auch *Tell*, 410, Anm. 1 herbeizitiert.

gebracht,⁸¹ im Sinn auch der Brecht'schen Anregung, «in die Dramatik [...] die Fußnote und das vergleichende Blättern einzuführen».⁸² Mit seinem *Palaver zur Schweiz ohne Armee* liegt vollends jener rare Fall vor, den einige Jahre zuvor der Paratextologe Gérard Genette noch vermisst hatte: «Auktoriale Anmerkungen zu Theaterstücken».⁸³ Denn neben einem «mit Frisch gleichzusetzenden [...] Großvater» und seinem Enkel Jonas wurde als agonale «dritte Stimme» der glossierende «Fußnotenapparat» mittels «Lesung aus einem sich hin und wieder öffnenden Souffleurkasten inszeniert».⁸⁴ Frischs innovative Form setzt im eigentlichsten Sinn in Szene, was Walter Rehm einst metaphorisch auf den literarischen Noteneinsatz gemünzt hat, nämlich dass «Erzähler und Leser vereint den Roman-Figuren, die hier wie Bühnen-Gestalten behandelt werden, [...] aus dem Kasten des Souffleurs [...] zuschauen».⁸⁵

Durch Frischs Armeeabschaffungsstück und eine im Folgejahr analog für das *Tell*-Büchlein eingerichtete szenische Lesung, die postum im Zürcher Schauspielhaus aufgeführt wurde,⁸⁶ ist auch eine unvermutet konkrete Antwort auf Jacques Derridas zeitgleiche Frage gegeben: «What is an oral footnote?»⁸⁷ Die von Frisch im September 1990 eigenhändig notierte Stimmenaufteilung sah neben dem «Erzähler» seines *Tell* eine dreigeteilte «Fussnote[n]»-Inszenierung vor: «a) männlich / b) fraulich / c) Schüler».⁸⁸ Er brachte mit diesem Format

81 Vgl. Walter Höllerer in Frisch 1969, 22 zur Funktion des «Registrators».

82 Brecht 1963, 91. Vgl. dazu auch Flaschka 1978, 267.

83 Genette 1989 [1987], 318. Theaterstücke mit Anmerkungen – freilich nicht «Regieanweisungen» – seien ihm «kaum bekannt»; er muss eingestehen, kein valables Beispiel beibringen zu können (ebd.).

84 Pabis 2010, 171, 173.

85 Rehm 1959, 317.

86 Zwei Tage nach Frischs Tod berichteten die *Neuen Zürcher Nachrichten* (06.04.1991, Nr. 79, 1) über das Vorhaben, am 15.05.1991 (da Frisch 80 Jahre alt geworden wäre) einen «Max-Frisch-Gedenktag [...] mit rund 25 Veranstaltungen in der ganzen Stadt Zürich» zu begehen, unter denen «eine Lesung von Texten aus den ›Tagebüchern‹ und ›Wilhelm Tell für die Schule‹» bereits programmiert war. Am «Max-Frisch-Tag» dann annoncierte die *Neue Zürcher Zeitung* die Aufführung des «Wilhelm Tell für die Schule» als knapp zweistündige «szenische Lesung mit Peter Arens und Margrit Ensinger» im Schauspielhauskeller (*NZZ* vom 15.05.1991, Nr. 110, 20), die «[w]egen grosser Nachfrage» am 24.05.1991 in die «Wiederholung» ging (*NZZ* vom 22.05.1991, Nr. 115, 20). Dass diese *Tell*-Lesung auf Frischs Einrichtung von 1990 basiere, ist eine wahrscheinliche Vermutung; es finden sich dazu keine Dokumente (am MFA).

87 Derrida 1991, 193.

88 Exemplar des *Tell*-Taschenbuchs mit Frischs Streichungen und Rollenverteilung, Vorsatzblatt mit handschriftlichem Vermerk: «Eingerichtet für Lesung [...] / MF. / Sept. 90» (MFA). Dieser Einrichtung zufolge sollte bspw. *Tell*-Note 13 zum «fremden Fötzel» von der als «fraulich» charakterisierten Stimme rezitiert werden; die nächste, nur aus einem einzeiligen

sich widersprechender Register und Stimmen gleichsam auch ein Ideal agonistischer Deliberation auf die (Polit-)Bühne, ins Publikum und in eine Gesellschaft, die gerade damals wieder, anlässlich der umstrittenen Feierlichkeiten zum 700-jährigen Bestehen der Eidgenossenschaft, um zeitgemäße Nationalmythen und Selbstbilder rang.

Literaturverzeichnis

- Amrein, Ursula: Max Frisch und das Schauspielhaus Zürich, in: Müller-Nielaba, Daniel u. a. (Hgg.): «Man will werden, nicht gewesen sein». Zur Aktualität Max Frischs, Zürich 2012, 75–115.
- Assmann, Aleida: Die (De-)Konstruktion nationaler Mythen und die Rolle der Literatur, in: Caduff, Corina/Sorg, Reto (Hgg.): Nationale Literaturen heute – ein Fantom? Die Imagination und Tradition des Schweizerischen als Problem, München 2004, 75–83.
- Bänziger, Hans: Leben im Zitat. Zu *Montauk*: ein Formulierungsproblem und dessen Vorgeschichte, in: Knapp, Gerhard P. (Hg.): Max Frisch. Aspekte des Prosawerks (Studien zum Werk Max Frischs 1), Bern u. a. 1978, 267–284.
- Barthes, Roland: Mythen des Alltags [1957]. Frankfurt a. M. 2010.
- Baumgart, Reinhard: Was kommt nach der modernen Literatur? [1973], in: ders.: Deutsche Literatur der Gegenwart. Kritiken, Essays, Kommentare, München/Wien 1994, 181–191.
- Beck, Marcel: Einen besseren Tod für Wilhelm Tell!, in: Tages-Anzeiger, 16.07.1971, 53.
- Benstock, Shari: At the Margin of Discourse. Footnotes in the Fictional Text, in: Publications of the Modern Language Association 98 (2), 1983, 204–225.
- Bernays, Michael: Zur Lehre von den Citaten und Noten [1892], in: ders.: Schriften zur Kritik und Literaturgeschichte, hg. von Georg Witkowski, Bd. 4, Berlin 1899, 253–347.
- Bircher, Urs: Mit Ausnahme der Freundschaft. Max Frisch 1956–1991, Zürich 2000.
- Bloch, Peter A./Bussmann, Rudolf: Gespräch mit Max Frisch, in: Der Schriftsteller in unserer Zeit. Schweizer Autoren bestimmen ihre Rolle in der Gesellschaft. Eine Dokumentation zu Sprache und Literatur der Gegenwart, hg. von Peter A. Bloch und Edwin Hubacher, Bern 1972, 17–35.
- Bloom, Harold: The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry [1973], 2. Aufl., New York 1997.
- Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1963.
- Burger, Hermann: Des Schweizer Autors Schweiz. Zu Max Frischs und Peter Bichsels Technik der Kritik an der Schweiz, in: Schweizer Monatshefte 51 (10), 1972, 746–754.
- Cahn, Michael: Die Rhetorik der Wissenschaft im Medium der Typographie. Zum Beispiel die Fußnote, in: Rheinberger, Hans-Jörg u. a. (Hgg.): Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur, Berlin 1997, 91–109.
- Derrida, Jacques: This is Not an Oral Footnote, in: Annotation and Its Texts, hg. von Stephen A. Barney, New York/Oxford 1991, 192–205.
- : Fines hominis [1972], in: ders.: Randgänge der Philosophie, hg. von Peter Engelmann, 2. Aufl., Wien 1999, 133–158.

Literaturhinweis bestehende Anmerkung nicht auf die Bühne kommen; während die in *Tell*-Note 15 zitierte Urner Sage von der «Schüler»-Stimme zu lesen war (ebd.).

- Dürrenmatt, Friedrich: Notizen. Für Kurt Hirschfeld [1962], in: ders.: Theater-Schriften und Reden, Zürich 1966, 146–154.
- : Im Bann der «Stoffe». Gespräche 1981–1987 (Gespräche 1961–1990 in vier Bänden, Bd. 3), hg. von Heinz L. Arnold unter Mitw. von Anna von Planta und Jan Strümpel, Zürich 1996.
- Eckstein, Evelyn: Fußnoten. Anmerkungen zu Poesie und Wissenschaft (Anmerkungen. Beiträge zur wissenschaftlichen Marginalistik 1), Münster u. a. 2001.
- Engels, Friedrich: Der Schweizer Bürgerkrieg, in: Deutsche-Brüsseler-Zeitung 1 (91), 14. 11. 1847, [1].
- Flaschka, Horst: Max Frischs «Wilhelm Tell für die Schule» als verfremdeter Klassiker, in: Diskussion Deutsch 9 (41), 1978, 263–273.
- Frey, Siegfried: Karl Meyer (21. November 1885 bis 30. November 1950), in: Meyer, Karl: Aufsätze und Reden (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich 37), Zürich 1952, IX–XXXV.
- Frisch, Max: Dramaturgisches. Ein Briefwechsel mit Walter Höllerer, Berlin 1969.
- : Forderungen des Tages. Porträts, Skizzen, Reden 1943–1982, hg. von Walter Schmitz, Frankfurt a. M. 1983.
- : Vom Arbeiten [1943], in: ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden, hg. von Hans Mayer unter Mitw. von Walter Schmitz, Bd. 1: 1931–1944, Frankfurt a. M. 1986, 214–219.
- : Tagebuch 1946–1949 [1950], in: ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden, hg. von Hans Mayer unter Mitw. von Walter Schmitz, Bd. 2: 1944–1949, Frankfurt a. M. 1986, 347–750.
- : Stiller. Roman [1954], in: ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden, hg. von Hans Mayer unter Mitw. von Walter Schmitz, Bd. 3: 1949–1956, Frankfurt a. M. 1986, 359–780.
- : Nachruf auf Albin Zollinger, den Dichter und Landsmann, nach zwanzig Jahren [1961], in: ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden, hg. von Hans Mayer unter Mitw. von Walter Schmitz, Bd. 4: 1957–1963, Frankfurt a. M. 1986, 265–271.
- : Schillerpreis-Rede [1965], in: ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden, hg. von Hans Mayer unter Mitw. von Walter Schmitz, Bd. 5: 1964–1967, Frankfurt a. M. 1986, 362–369.
- : Hinweis auf Ludwig Hohl [1967], in: ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden, hg. von Hans Mayer unter Mitw. von Walter Schmitz, Bd. 5: 1964–1967, Frankfurt a. M. 1986, 465.
- : Wilhelm Tell für die Schule [1971], in: ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden, hg. von Hans Mayer unter Mitw. von Walter Schmitz, Bd. 6: 1968–1975, Frankfurt a. M. 1986, 405–469.
- : Tagebuch 1966–1971 [1972], in: ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden, hg. von Hans Mayer unter Mitw. von Walter Schmitz, Bd. 6: 1968–1975, Frankfurt a. M. 1986, 5–404.
- : Die Schweiz als Heimat? Rede zur Verleihung des Großen Schillerpreises [1974], in: ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden, hg. von Hans Mayer unter Mitw. von Walter Schmitz, Bd. 6: 1968–1975, Frankfurt a. M. 1986, 509–518.

- : Montauk. Eine Erzählung [1975], in: ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden, hg. von Hans Mayer unter Mitw. von Walter Schmitz, Bd. 6: 1968–1975, Frankfurt a. M. 1986, 617–754.
- : Schweiz ohne Armee? Ein Palaver, 2. Aufl., Zürich 1989.
- : Schwarzes Quadrat. Zwei Poetikvorlesungen [1981], hg. von Daniel de Vin unter Mitw. von Walter Obschlager, Frankfurt a. M. 2008.
- Frisch, Max/Johnson, Uwe: Der Briefwechsel 1964–1983, hg. von Eberhard Fahlke, Frankfurt a. M. 1999.
- Frühwald, Wolfgang/Schmitz, Walter: Max Frisch. Andorra/Wilhelm Tell. Materialien, Kommentare (Literatur-Kommentare 9), München/Wien 1977.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches [1987], Frankfurt a. M. 1989.
- Hage, Volker: Max Frisch [1983], überarb. Neuausg., Reinbek bei Hamburg 1997.
- Helbling, Hanno: In jedem Fall psychosomatisch, in: Neue Zürcher Zeitung, 16.06.1971, 25.
- Hohl, Ludwig: Die Notizen oder Von der unvoreiligen Versöhnung 1944/1954, Frankfurt a. M. 1984.
- Jost, Leonhard [gez. J] (Red.): Wilhelm Tell für die Schule der Gesellschaft? Vier Rezensionen zu Frischs «Bestseller» [enth. Rez. von Hanno Helbling, Jörg Steiner, Willi Vogt und Adolf Dütsch], in: Schweizerische Lehrerzeitung 117 (1), 06.01.1972, 23 und 25.
- Jurgensen, Manfred: Max Frisch. Die Romane. Interpretationen [1972], 2. Aufl., Bern 1976.
- Kanzog, Klaus: Plagiat, in: Müller, Jan-Dirk u. a. (Hgg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3, 3. Aufl., Berlin 2003, 88–91.
- Kilcher, Andreas B.: Max Frisch (Suhrkamp BasisBiographie 50), Berlin 2011.
- Lüthi, Hans Jürg: Max Frisch: «Du sollst dir kein Bildnis machen» [1981], 2. Aufl., Tübingen/Basel 1997.
- Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1997.
- Matt, Beatrice von: Mein Name ist Frisch. Begegnungen mit dem Autor und seinem Werk, München 2011.
- McFarland, Thomas: Who Was Benjamin Whichcote? Or, The Myth of Annotaton, in: Annotation and Its Texts, hg. von Stephen A. Barney, New York/Oxford 1991, 152–177.
- Meienberg, Niklaus: Die Erweiterung der Pupillen beim Eintritt ins Hochgebirge. Poesie 1966–1981, Zürich 1981.
- Meyer, Karl: Die Urschweizer Befreiungstradition in ihrer Einheit, Überlieferung und Stoffwahl. Untersuchungen zur Schweizerischen Historiographie des 15. und 19. Jahrhunderts, Zürich 1927.
- : Weltpolitik und schweizerische Wehrbereitschaft, in: Bürger und Soldat, hg. von der Schweizerischen Offiziersgesellschaft, Zürich 1944, 11–46.
- : Die Gründung der Eidgenossenschaft im Lichte der Urkunden und der Chroniken [nach einem Vortrag, gehalten an der Jahresversammlung des Schweizerischen Lehrervereins auf der Rütliwiese, 22.06.1930; erw. Ausg. des Sonderabdrucks, 3. Aufl. 1939], in: ders.: Aufsätze und Reden (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich 37), Zürich 1952, 94–129.
- Müller-Nielaba, Daniel u. a.: «Es bleibt nichts als Lesen». Max Frisch im Spiegel der aktuellen Schweizer Germanistik, in: dies. (Hgg.): «Man will werden, nicht gewesen sein». Zur Aktualität Max Frischs, Zürich 2012, 7–14.
- Müller-Roselius, Katharina: Max Frisch. Gebilde Literatur – literarische Bildung, Paderborn u. a. 2008.

- Muschg, Adolf: Über Max Frischs Wilhelm Tell für die Schule [1972], in: Über Max Frisch, Bd. 2, hg. von Walter Schmitz, Frankfurt a. M. 1976, 372–374.
- Nigg, Erwin: Wissenschaft und Parteilichkeit im Anmerkungsapparat von Frischs ‚Wilhelm Tell für die Schule‘, in: Mettler, Heinrich/Lippuner, Heinz (Hgg.): ‚Tell‘ und die Schweiz, die Schweiz und ‚Tell‘. Ein Schulbeispiel für die Wirkkraft von Schillers ‚Wilhelm Tell‘, ihre Voraussetzungen und Folgen, Thalwil 1982, 269–307.
- Pabis, Eszter: Die Schweiz als Erzählung. Nationale und narrative Identitätskonstruktionen in Max Frischs *Stiller*, *Wilhelm Tell für die Schule* und *Dienstbüchlein* (Debrecener Studien zur Literatur 15), Frankfurt a. M. 2010.
- Rehm, Walter: Jean Pauls vergnügtes Notenleben oder Notenmacher und Notenleser, in: Martini, Fritz u. a. (Hgg.): Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Bd. 3, Stuttgart 1959, 244–337.
- Russ, Melchior: Melchior Russen, Ritters von Lucern, Eidgenössische Chronik; geschrieben im Jahre 1482[–1488] [1488], hg. von Josef Schneller, Bern 1834.
- Salis, Jean R. von: Vorwort, in: Meyer, Karl: Weltgeschichte im Überblick, Zürich 1959, 5–11.
- Schmid, Karl: Über die Gestalt des Soldaten, in: Bürger und Soldat, hg. von der Schweizerischen Offiziersgesellschaft, Zürich 1944, 79–97.
- : Karl Meyer als Mahner, in: Eidgenössische Technische Hochschule (Hg.): Prof. Dr. Karl Meyer 1885–1950, Zürich 1951, 17–23.
- : Unbehagen im Kleinstaat. Untersuchungen über Conrad Ferdinand Meyer, Henri-Frédéric Amiel, Jakob Schaffner, Max Frisch, Jacob Burckhardt, Zürich/Stuttgart 1963.
- : Gesammelte Werke, hg. von Thomas Sprecher und Judith Niederberger, Bd. 4: 1961–1965, Zürich 1998.
- Schmid, Lukas: Reinheit als Differenz. Identität und Alterität in Max Frischs frühem Erzählwerk, Zürich 2016.
- Schmitz, Walter: Nachwort, in: Frisch, Max: Forderungen des Tages. Porträts, Skizzen, Reden 1943–1982, hg. von Walter Schmitz, Frankfurt a. M. 1983, 361–373.
- : Frisch als Klassiker, in: ders./Schuhmacher, Klaus (Hgg.): Max Frisch. Konstellationen und Perspektiven (Arbeiten zur Neueren deutschen Literatur 32), Dresden 2018, 19–39.
- Schröder, Jürgen: Wilhelm Tell für die Schule als Max Frisch für die Schule, in: Knapp, Gerhard P. (Hg.): Max Frisch. Aspekte des Prosawerks (Studien zum Werk Max Frischs 1), Bern 1978, 237–248.
- Schütt, Julian: Max Frisch. Biografie eines Aufstiegs. 1911–1954, Berlin 2011.
- Schuhmacher, Klaus: «Weil es geschehen ist». Untersuchungen zu Max Frischs Poetik der Geschichte (Diskurs. Forschungen zur deutschen Literatur 1), Königstein 1979.
- SOG (Hg.): Bericht zur Frage der Pflege einer ‚geistigen Landesverteidigung‘ im Rahmen der Schweizerischen Offiziersgesellschaft [SOG], in: Allgemeine Schweizerische Militärschrift 133 (4), 1967, 213–238.
- Szabó, János: «Wilhelm Tell für die Schule» oder Frischs Requiem auf die Satire, in: Bassola, Péter u. a. (Hgg.): Im Zeichen der ungeteilten Philologie. Festschrift für Professor Dr. sc. Karl Mollay zum 80 Geburtstag (Budapester Beiträge zur Germanistik 24), Budapest 1993, 321–332.
- Weidermann, Volker: Max Frisch. Sein Leben, seine Bücher, Köln 2010.
- Wirz, Hans G. (Red.): Das Weiße Buch von Sarnen [um 1470], hg. von der Allgemeinen Geschichtsforschenden Gesellschaft der Schweiz (Quellenwerk zur Entstehung der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Urkunden, Chroniken, Hofrechte, Rödel und Jahrzeitbücher bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts, Abtlg. 3: Chroniken, Bd. 1), Aarau 1947.

- Zimmer, Oliver: Max Frisch wirkt nach, in: Das Magazin 48, 28.11.2020, 30–35 (=Zimmer 2020a).
- : Wer hat Angst vor Tell? Unzeitgemässes zur Demokratie. Basel 2020 (=Zimmer 2020b).
- Zimmermann, Arthur: Polemik. Ein Gespräch mit Max Frisch, in: ders. (Red.): Max Frisch (Pro Helvetia Dossier. Literatur 2), Bern 1981, 39–45.

Agonistische Strategie und die Frage von Occupy-Lyrik

Damla Drouet

Ein berühmter Slogan der Pariser Mai-Unruhen, «la poésie est dans la rue» («die Poesie ist auf der Straße»), fand ein neues Echo: dieses Mal in den Straßen Istanbuls, im Zusammenhang der Gezi-Park-Proteste im Sommer 2013. Nach einer Nacht brutaler Auseinandersetzungen zwischen Polizeikräften und den Protestierenden, die sich im und um den Gezi-Park versammelt hatten, war der Slogan auf der Tür des Französischen Generalkonsulats zu lesen, das sich in der nahe des Park gelegenen İstiklal-Straße befindet; auf Französisch mit roter Sprühfarbe geschrieben.¹ Der Konzeptkünstler Rafet Arslan alias Bay Perşembe (Herr Donnerstag) malte eine erweiterte Version des Graffitos auf eine Istanbuler Hauswand: «Deferi kapat ... ŞİİR SOKAKTA!» («Notizbücher schließen ... POESIE IST AUF DER STRAßE!»).² Unter den Slogan schrieb er einen Vers aus einem Gedicht des türkischen Avantgardepoeten Ece Ayhan: «düz ayak çivit badanalı kent» («eine Stadt, die flach ist und gemalt mit Indigoblau».)³

Dies bot den Auftakt zu einer Poesiebewegung, die sich im September 2013 als Şiir Sokakta (Poesie ist auf der Straße) formierte. Es wurde dazu aufgerufen, Zeilen aus Gedichten auf öffentliche Flächen zu schreiben und Fotografien davon online mit dem Hashtag #şiiirsokakta zu posten. Seitdem dienen unter dem Hashtag veröffentlichte Gedichte der Kultivierung der Erinnerung an die Gezi-Proteste und an die Menschen, die in deren Zusammenhang das Leben verloren haben. Die Twitter-Posts figurieren neben #şiiirsokakta auch unter Hashtags mit direktem Bezug auf die Gezi-Proteste, wie #direngezi (#widerstandgezi), #geziyiu-nutma (#gezinichtvergessen), #geziyihatırla (#erinnerngezi), #gezi1yaşında (#gezi-ist1jahreal) und #gezi2yaşında (#geziist2jahreal).

1 Der Dichter und Fotograf Achim Wagner (2015) diskutiert den Ursprung des Slogans «la poésie est dans la rue» in der Studentenrevolte in Paris sowie seine Verwendung im Zusammenhang der Gezi-Park-Proteste. Wagners Text enthält eine Fotografie, welche die Tür des Konsulats mit dem darauf geschriebenen Slogan zeigt.

2 Eine Fotografie, die den Slogan von Arslan zeigt, findet sich im Text *Şiirin Sokak Hâli (Die Straßenversion von Poesie)* von Özge Özkul (2014).

3 Die Zeilen entstammen Ece Ayhans Gedicht *Mor Külhani (Lila Tunichtgut)*, ursprünglich 1973 im Band *Devlet ve Tabiat ya da Orta İkidem Ayrılan Çocuklar için Şiirler (Gedichte für Staat und Natur oder Kinder, welche die Schule nach der siebten Klasse verlassen haben)* veröffentlicht. Ein Wiederabdruck findet sich in der Sammlung Ayhan 2004, 124–125.

Die Gezi-Park-Bewegung bietet insgesamt eine Vielfalt von Materialien, die illustrieren, wie Poesie in Protestzusammenhängen verwendet werden kann. Der Einsatz von Dichtung in solchen Kontexten ist weder neu noch ein Spezifikum dieser Bewegung. Occupy-Bewegungen verschiedenster Orte betonten in der jüngeren Vergangenheit die Rolle von Dichtung in der Protestkultur. Dies bespreche ich im Folgenden auch mit Blick auf die Proteste von Occupy Wall Street (OWS) von 2011 in den USA und Nuit Debout 2016 in Frankreich. Die OWS-Bewegung rief ihre Teilnehmer zum Vortrag von Dichtung in Poesieveranstaltungen auf, die während der Besetzung des Zuccotti-Parks jeweils freitags stattfanden. Der Autor Stephen Boyer sammelte die dort rezierten Gedichte und weitere Beiträge, um die Onlinepoesiekompilation *The Occupy Wall Street Poetry Anthology*⁴ zu erstellen, die aus bis dato fast achthundert Texten besteht.⁵ Auch in den Nuit-Debout-Protesten, die als Reaktion auf Vorhaben zur Reform der Arbeitnehmerrechte entstanden, wurde dazu aufgerufen, durch die Bewegung inspirierte Gedichte einzusenden. Die hierzu eingerichtete Webseite *Poésie Debout* archiviert 275 poetische Texte, die dort während eines begrenzten Zeitraums, vom 13. April bis zum 31. Juli 2016, eingereicht wurden.⁶

Was sagen diese Texte, die ich Occupy-Lyrik nennen möchte, über Dichtung als künstlerischer Ausdruck dessen aus, was die Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe als Praxis der Hegemoniekritik beschreibt? In welchen Formen tragen diese Gedichte zur politischen Auseinandersetzung bei? Worin bestehen überhaupt politische Dimensionen von Dichtung? – Mein Beitrag geht diesen Fragen anhand der Gedichte der Gezi-Park-Bewegung nach, wobei Ähnlichkeiten und Unterschiede zu Formen sowohl der herkömmlichen türkischen Protestlyrik als auch der Poesie der OWS- und Nuit-Debout-Unruhen herausgearbeitet werden sollen. Vorher aber sei kurz begründet, woraus sich das Interesse der Untersuchung dieser drei genannten zeitgenössischen Bewegungen und der in ihrem Zusammenhang entstandenen Dichtung ergibt.

1. Occupy-Bewegungen als Neoliberalismuskritik

Die in diesem Beitrag untersuchten Bewegungen gehen von der Besetzung öffentlicher Plätze aus: des Zuccotti-Parks in New York, des Gezi-Parks in Istanbul und der Place de la République in Paris. Und sie eint ihre Kritik an je nach geografischem Kontext unterschiedlichen Aspekten des Neoliberalismus. So

4 Die Lancierung der Anthologie funktionierte zugleich als Aufruf, an Boyer ihre Gedichte zur Publikation einzusenden. So erwähnt das Cover der ersten Version, dass das Projekt auf stetige Erweiterung angelegt sei (vgl. Boyer/Marinovich u. a. 2011).

5 Für Informationen zur Konzeption der Anthologie vgl. Runkle 2012.

6 Vgl. die Webseite <https://www.poesiedebout.org> (zuletzt aufgerufen: 25.01.2022).

stellt Noam Chomsky in einem Vergleich der Proteste auf dem Tahrir-Platz mit jenen von OWS fest:

In both cases, in Egypt and the United States, and in fact much the world, what's happening is a reaction – in my opinion a much-too-delayed reaction – to the neoliberal policies of roughly the last thirty years. They have been implemented in different ways in different countries. But it's generally the case that, to the extent that they have been implemented everywhere, they have been harmful to the general population and beneficial to a very small sector. And that's not accidental.⁷

Der Zuccotti-Park im New Yorker Finanzbezirk ist ein öffentlicher Raum, der sich in privatem Besitz befindet. Seine Besetzung unterstrich im Kontext der OWS-Proteste und ihrem Slogan «we are the 99 %» den Protest gegen den Finanzkapitalismus und die ungleiche Verteilung von Wohlstandsressourcen. Im Zusammenhang des hierbei formulierten Ziels von «real democracy», damit der Infragestellung bestehender Formen repräsentativer Volksvertretung, folgte die Organisation der Bewegung (gemäß eigener Erklärung) horizontalen Strukturen.⁸ Die Infragestellung neoliberaler Machtstrukturen stand auch in den Nuit-Debout-Protesten im Zentrum: Es handelte sich um ein Aufbegehren gegen die Pläne der damaligen französischen Arbeitsministerin Myriam El Khomri zur Reform (und befürchteten Verschlechterung) der Rechte insbesondere junger Arbeitnehmerinnen und -nehmer.

Auf den ersten Blick scheint sich der Anlass der Gezi-Park-Proteste hiervon zu unterscheiden. Sie bezogen sich vornehmlich auf Freiheitsbeschränkungen der Politik der türkischen Regierungspartei AKP und ihres Vorsitzenden Recep Tayyip Erdoğan: Gemäß Erhebungen des Forschungsinstituts KONDA gaben 58,1 Prozent der Befragten die Beschränkungen der Freiheitsrechte als Grund für ihre Teilnahme an den Gezi-Protesten an. 37,2 Prozent nannten spezifisch die Unzufriedenheit mit der Politik der AKP, 30,3 Prozent verstanden ihre Teilnahme als Reaktion auf die politische Rhetorik und den Führungsstil Erdoğan.⁹ Ökonomische Gesichtspunkte scheinen somit auf den ersten Blick weniger direkt im Fokus der Protestierenden gestanden zu haben als bei den vorangegangenen Bewegungen von OWS und Nuit Debout.

Allerdings bestehen zwischen der Durchsetzung autoritärer Ideologie und neoliberaler Wirtschaftspolitik im 20. Jahrhundert enge Verbindungen.¹⁰ So

⁷ Vgl. Chomsky 2012, 62.

⁸ Für eine Analyse, die auf ein Scheitern der basisdemokratischen Formen in der OWS-Bewegung schließt, siehe Hardt/Negri 2011.

⁹ Die Ergebnisse der Untersuchung beruhen auf Gesprächen mit 4411 Personen, die während der Besetzung des Gezi-Parks von Protestierenden geführt wurden. Die Untersuchung findet sich unter KONDA 2014, 20.

¹⁰ Für einen historischen Abriss der Verklammerung neoliberaler Konzepte und autoritärer Regierungsformen vgl. Chamayou 2018.

auch in der Türkei, wo politische Islamisierung und ökonomische Liberalisierung Hand in Hand gingen:¹¹ Schon beim Militärputsch des 12. September 1980 bestand eine Großzahl der Getöteten und Verhafteten aus Personen, die mit Parteien und Organisationen des linken Spektrums sowie Gewerkschaften verbunden waren. Die Militärregierung schränkte die Rede-, Meinungs- und Versammlungsfreiheit drastisch ein, was den Prozess der Islamisierung im Land befördern sollte.¹² Bereits bezüglich der Beschlüsse vom 24. Januar 1980, die eine Liberalisierung der Wirtschaft zum Ziel hatten, wurde gemutmaßt, dass eine Umsetzung nicht ohne militärische Beschränkung der politischen Opposition möglich sei.¹³ In diesem Sinn bedingte die ökonomische Liberalisierung eine Intervention des Militärs. Und wie dies der türkische Soziologe Ayhan Kaya beschreibt, diente das Programm der AKP dann der Stärkung der ökonomischen Elite.¹⁴ Den Protesten gegen die autoritäre Politik der AKP kommt insofern also ebenfalls eine neoliberalismuskritische Komponente zu.

In diesen Bewegungen – einschließlich also der Gezi-Park-Proteste –, in denen Neoliberalismuskritik eine Rolle spielt, wird Dichtung als Mittel des politischen Protests verstanden; sei es in Form der Beschriftung öffentlicher Räume durch Gedichtzeilen, wie im türkischen Kontext, oder der Publikation neuer

11 Die engen Bezüge zwischen dem neoliberalen Programm und dem Islamisierungsprozess in der Türkei unter der AKP-Regierung sind in den vergangenen Jahren vielfach zum Gegenstand von Untersuchungen geworden (vgl. Kaya 2015; Tansel 2018; Bozkurt-Güngen 2018; Bilgiç 2018).

12 Kaya rekapituliert, dass die militärischen und die wirtschaftlichen Eliten nach dem Militärcoup von 1980 ein Programm in die Wege geleitet hatten, das die Stärkung islamistischer Kultur und die wirtschaftliche Liberalisierung zwecks der Neustrukturierung der sozialen und wirtschaftlichen Ordnung verband (vgl. Kaya 2015, 53).

13 Kenan Evren, Anführer des Militärcoups von 1980, bekundete am 7. Januar 1991 in einer Rede, die Beschlüsse vom 24. Januar 1980 wären ohne den folgenden Militärcoup nicht umzusetzen gewesen (so der Artikel *Türkiye'yi Sermaye İçin Cennet, Emekçiler İçin Cehenneme Çeviren 24 Ocak Kararları ve Güncelliği*, in: Evrensel, 24. 1. 2022). – Der Politikwissenschaftler Ali Bilgiç rekapituliert, wie auf die Beschlüsse vom 24. Januar eine Entwertung der türkischen Lira, die Schwankung des Zinssatzes, eine Erleichterung von Import- und Exportbestimmungen sowie ein Anstieg der Preise öffentlicher Güter folgten. Er geht davon aus, dass das staatliche Islamisierungsprogramm, das nach dem Militärcoup von 1980 eingeleitet wurde, dem Ziel der Beseitigung der Linken von der politischen Bühne diene: «Given the fragmentary nature of the political landscape at the time, it is difficult to envision how these measures could have been implemented under a fully functioning democratic system. Similarly to the test case of neoliberalism, Chile, economic restructuring plans were accompanied by a coup, and the Turkish military overthrew the government in September 1980» (Bilgiç 2018, 264).

14 Vgl. Kaya 2015, 58. – Die neoliberalen Aspekte zeigen sich mit Blick auf die türkische Ökonomie darin, dass großangelegte Privatisierungsmaßnahmen, Gentrifizierungsbestrebungen und schuldenbasiertes Wachstum allesamt auf Bestrebungen der AKP zurückgehen (vgl. die Überblicksdarstellung bei Bilgiç 2018).

Poesie, wie im nordamerikanischen und französischen Zusammenhang. Viele Protestierende scheinen also davon auszugehen, dass Dichtung in antihegemonialen Kämpfen eine Rolle spielen kann. Mit welchen Konzeptionen von Dichtungen hat man es hierbei aber genauer zu tun? Und was lässt sich aus Occupy-Poesie über Dichtung als kritische Kunst lernen?

2. Formen kritischer Dichtung im Occupy-Kontext

Kritische Kunst wird der belgischen Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe zufolge

von einer Vielzahl künstlerischer Praktiken konstituiert, die ein Schlaglicht darauf werfen, dass es Alternativen zur gegenwärtigen postpolitischen Ordnung gibt. Ihre kritische Dimension besteht darin, sichtbar zu machen, was der vorherrschende Konsens oft verschleiert und überdeckt, und all jenen eine Stimme zu verleihen die im Rahmen der bestehenden Hegemonie mundtot gemacht werden.¹⁵

Ich möchte von dieser Überlegung ausgehend untersuchen, wie solche Praktiken in OWS- und Nuit-Debout-Gedichten reflektiert werden, um ihre kritische Dimension genauer zu erörtern. Zuerst spielt dabei eine Rolle, dass Gedichte bei diesem Protest in Zusammenhängen des Kollektiven stehen: Anthologie und Webseite setzten sich aus Beiträgen vieler zusammen. Keinem der Beiträge kommt eine herausgehobene Stellung zu, in der sie diese Bewegungen als Ganze repräsentierten. Dies entspricht dem kollektiven und antirepräsentativen Charakter der OWS- and Nuit-Debout-Bewegungen. Ferner scheinen die dortigen Texte keiner herausgeberischen Selektion unterzogen worden zu sein: Allen Protestierenden und Sympathisanten bot sich dieselbe Gelegenheit zur Publikation ihrer Gedichte in der *Occupy Wall Street Poetry Anthology* bzw. auf der Webseite *Poesié Debout*. Auch dies folgte dem Prinzip der hierarchielosen Struktur dieser Bewegungen und implizierte, dass so auch Stimmen Resonanz finden konnten, die in der etablierten Medienindustrie hätten unterdrückt oder ignoriert werden können. Und während die Medienindustrie, den kapitalistischen Marktbedingungen entsprechend, überwiegend profitbasiert operiert, standen Anthologie und Webseite kostenlos zur Verfügung; auch dies also ein programmatischer Kontrapunkt.

Inwiefern kommt eine solche politische Programmatik – mit Mouffe: die Sichtbarmachung dessen, was in der bestehenden Hegemonie verdeckt oder ignoriert bleibt – aber auch in den Gedichten selbst zum Ausdruck? Zeigt sich dies in bestimmten Formen, Inhalten oder Sprachstilen?

15 Mouffe 2013, 143.

Mouffe definiert in Anlehnung an den Politik- und Kunstwissenschaftler Richard Noble vier Formen kritischer Kunst. Die zwei ersten Formen sieht sie in der mehr oder weniger direkten Problematisierung von politischen Gegebenheiten und der Darstellung von Haltungen oder Identitäten, die von Ausgrenzung oder Unterdrückung betroffen sind.¹⁶ Die beiden anderen Formen erkennt sie in der dichterischen Reflexion der eigenen politischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen und dem utopistischen Entwurf alternativer Lebensentwürfe.¹⁷

Ein Blick auf die Texte der *Occupy Wall Street Poetry Anthology* und der Webseite *Poesié Debout* zeigt, dass die dort publizierten Gedichte diesen ersten beiden Kategorien entsprechen: dem kritischen Bezug auf politische Umstände und der Thematisierung von Marginalisierung. So stellt das Gedicht *Occupy Wall Street* von Surazeus das Scheitern des American Dream als Grund für die politischen Unruhen dar.¹⁸ Ein gleichnamiges Gedicht von Gregory Axel-Lute kritisiert die ungleiche Vermögensverteilung.¹⁹ Das Gedicht *Nous sommes les 99 % (Wir sind die 99 %)* aus dem Nuit-Debout-Zusammenhang entwirft das Bild eines Platzes, auf dem sich prekär lebende Menschen, Homosexuelle und Trans-Personen versammeln, und führt eine leidenschaftliche Anklage sozialer Ungleichheit.²⁰ Und das Gedicht *Le sang (Das Blut)* spricht offen über das in vielen Kulturen tabuisierte Thema der weiblichen Periode.²¹

Dies sind nur einige Beispiele aus vielen Texten der genannten Anthologie und Webseite, die der Mouffe'schen Definition kritischer Kunst entsprechen. Bei den Gezi-Park-Unruhen stellt sich die Situation bezüglich der dichterischen Formulierung und Unterstützung von Protest, seiner Erinnerung und damit auch seiner Perpetuierung indessen anders dar.

3. Kritische Dichtung im türkischen Kontext

Einer der Slogans der Gezi-Park-Proteste lautete: «Turgut Uyar'in dizeleri-yiz!» («Wir sind die Verse von Turgut Uyar!»); eine Hommage an Turgut Uyar (1927–1985), einen der wichtigsten Dichter der İkinci Yeni (Zweiten Neuen) – einer progressiven dichterischen Strömung, die ab den 1950er Jahren auf eine

16 Vgl. Mouffe 2008, 12 f.

17 Vgl. ebd., 13.

18 Vgl. Surazeus: *Occupy Wall Street*, in Boyer/Marinovich u. a. 2011, 210–211.

19 Vgl. Gregory Axel-Lute: *Occupy Wall Street*, in Boyer/Marinovich u. a. 2011, 518.

20 Vgl. Jennifer Lavallé: *Nous Sommes les 99 %* (19.04.2016), <https://www.poesiedebout.org/page/12/index.html> (zuletzt aufgerufen: 25.01.2022).

21 Vgl. Audrey: *Le Sang* (17.04.2016), <https://www.poesiedebout.org/page/14/index.html> (zuletzt aufgerufen: 25.01.2022).

erste Bewegung türkischer Avantgardedichtung folgte.²² Viele Dichtungen Uyars – wie auch jene anderer İkinci-Yeni-Dichter wie Cemal Süreya (1931–1990), Edip Cansever (1928–1986) und Ece Ayhan (1931–2002) – wurden in Sozialen Medien unter dem Hashtag #*şiirosokakta* geteilt und damit in unterschiedlicher Weise in einen Zusammenhang mit den Gezi-Park-Protesten gestellt.²³

Dass hier gerade Texte dieser Dichter auftauchten, mag zunächst überraschen – hatten doch gerade linke Intellektuelle sie lange als zu abstrakt, melancholisch und individualistisch kritisiert.²⁴ Ja, sie galten im literarischen Feld als überwiegend bedeutungslos.²⁵

Die Proteste traditioneller linker Organisationen griffen bis dahin überwiegend auf sozialrealistische Dichtung zurück, insbesondere des berühmten Dichters Nâzım Hikmet Ran (1902–1963). Wie der Historiker Kemal Haşım Karpat es beschrieben hat, kommt der Literatur dort programmatische Bedeutung zu: Es geht um eine realistische Darstellung der Notlage von Menschen aus der Unterschicht.²⁶ Auf Nâzım Hikmets Dichtung trifft also zu, was oben als kritische Dichtung im Sinn der Bezugnahme auf politische Situationen charakterisiert wurde: Das Programm zielte darauf ab, der Leserschaft sozialistische Lebensformen als Alternativen zum gegenwärtigen ökonomischen und politischen Kapitalismus näherzubringen. Karpat führt autobiografische Texte an, die einen solchen Einfluss auch tatsächlich belegen.²⁷ Nâzım Hikmets Dichtung wurde von

22 Achim Wagner macht in seinem Essay Angaben über die Verwendung des Slogans im Gezi-Park-Kontext (vgl. Wagner 2015).

23 Die İkinci-Yeni-Bewegung basiert nicht auf einem von den Autoren unterzeichneten Manifest. Der Name geht auf den Autor und Literaturkritiker Muzaffer Erdost zurück, der 1956 in dem Essay *İkinci Yeni* stilistische Ähnlichkeiten von Autoren der 1950er Jahre beschrieb. – Da es kein gemeinsames dichterisches Manifest der Autoren gibt, sind ihre je einzelnen Positionen nicht zu verallgemeinern. In diesem Sinn folgt die Darstellung der İkinci-Yeni-Bewegung im vorliegenden Beitrag vor allem der Perspektive Turgut Uyars, dessen Einfluss auf die Gezi-Park-Proteste besonders deutlich ist (vom Zitieren seiner Gedichte bis zur besagten Verwendung des Slogans «Wir sind die Verse von Turgut Uyar»).

24 Der Literaturkritiker Memet Fuat geht in seinem Text *İkinci Yenide Buluşanlar (Jene, die sich in der Zweiten Neuen trafen)* von 1999 davon aus, dass die Bewegung vor allem in linken Zirkeln kritisiert worden sei (Wiederabdruck in Fuat 2000, 97–124).

25 Vgl. etwa Fuats Aufsätze *Şiirin Ne Olduğunu Bilmemek (Nicht wissen, was Poesie ist)* von 1958 oder *Yeni Şiiri Anlamak (Verständnis der neuen Poesie)* aus dem Folgejahr (Wiederabdruck in Fuat 2000, 12–14 bzw. 25–36).

26 «The really significant leftist activity after 1925 was to be found in literature. Nazim Hikmet Ran (1902–63), using also the pen name of Orhan Selim, Sabahaddin Ali (1907–48), and several other lesser names, portrayed in realistic terms the plight of the lower classes, using literature for political purposes» (Karpat 1966, 175).

27 «Eventually a friend, who had associated with communists, gave him Stefan Zweig's book *Mercy*, describing Zweig as a humanist. Later the reading list included Nazim Hikmet's

linken Aktivistinnen und Aktivisten in Versammlungen, auf Kundgebungen und bei Gedenkfeiern vorgetragen, die sozialistische und sozialdemokratische Organisationen zum Gedenken an die 1968er-Studentenbewegung abhielten.²⁸

Seine Gedichte wurden auch bei den Gezi-Park-Protesten aufgegriffen. So hing beispielsweise ein Transparent mit Passagen des Gedichts *Nikbinlik* (Optimismus) aus dem Fenster eines Hauses an der İstiklal-Straße.²⁹ Zeilen des Gedichts *Ceviz Ağacı* (Walnussbaum) standen auf einem Spruchband, das zwischen zwei Bäumen im Park aufgespannt wurde.³⁰ Zudem wurde das Gedicht *Güneşi İçenlerin Türküsü* (Das Lied derer, die die Sonne trinken) von Öğrenci Kolektifleri (Studentenkollektive) rezitiert, einer Studentenvereinigung, die bei einer Demonstration im Park ein Banner mit dem Bild des Dichters vor sich hertrug.³¹

Hikmets Dichtung bewahrt so seinen etablierten Platz in der türkischen Protestkultur. Der Rückgriff auf die İkinci-Yeni-Gedichte dagegen stellt ein neueres Phänomen dar: eben weil diese Gedichte traditionell gerade nicht mit politischen Bezügen oder alternativen Lebensentwürfen in Verbindung gebracht wurden. Die Gedichte Turgut Uyars, aus denen im Gezi-Park-Kontext sehr oft zitiert wurde, drücken vielmehr melancholische Gefühle aus. Eine der politischen Erklärungen der Gezi-Park-Bewegung eröffneten etwa die Zeilen von Uyars Gedicht *Biraz Daha* (Ein bisschen mehr): «Ve bizim bir Haziranımız / Bir

poems and other works by left-wing Turkish writers, to be followed by occasional socialist writings. Finally the «bourgeois» became the hated enemy opposing the establishment of the «right» social order, and the man found himself in the left-wing underground in 1946» (Karpas 1966, 172). – Karpas bezieht sich hier auf die Autobiografie des Schauspielers Aclan Sayilgan, jenem Mitglied der Kommunistischen Partei aus dem Zitat.

²⁸ Eine Videoaufnahme einer solchen Friedhofszeremonie, bei der Nâzım Hikmets Gedicht *Onlar Ki* (*Dies sind jene*) vorgelesen wurde, findet sich auf YouTube (Nazım Hikmet. Onlar Ki. 6 Mayıs 2009 Karşıyaka Anması 2, <https://www.youtube.com/watch?v=M6hxwbmdSoE> [zuletzt aufgerufen: 28.01.2022]).

²⁹ Nach den Protesten sammelte der Leiter des Ayrıntı-Verlagshauses İlbaş Kahraman Fotografien der Proteste im und um den Gezi-Park für sein persönliches Archiv. In dieses gewährte er mir für meine Untersuchungen freundlicherweise Einblick. Eine dieser Fotografien zeigt das Gebäude mit dem erwähnten Plakat, auf dem dieses Gedicht geschrieben steht.

³⁰ Diesen Banner zeigt ein weiteres Bild aus Kahramans Archiv (siehe die vorangegangene Fußnote).

³¹ Eine Videoaufnahme der Aktion findet sich auf YouTube (Kolektif Basın: Üniversiteliler Nâzım Şiirleri Okuyarak Gezi Parkı'na Yürüdüler, https://www.youtube.com/watch?v=Y_d_5INuxv0 (zuletzt aufgerufen: 28.01.2022)).

yıl kadar yetecektir dünyaya» («Und ein Juni wird uns / für die Welt für ein Jahr ausreichen»).³² Das ursprüngliche Gedicht enthält die folgenden Zeilen:³³

Ne kadar hüznü geçmişse dünyadan
 Ne kadar acı geçmişse yaşayacağız
 Hepsini yeniden, bir bir dünyada
 Dünyadan ve dünyayla sana sığınırım
 Acılardan ve hüznlerden değil
 Kaçmalardan ve korkulardan değil
 Çünkü bir güçtür sıcaklığın kollarıma
 Çünkü kanları, kanları, kanları hatırlarım
 Çünkü ölülerimiz toplanacaktır
 Ve yüceltilecektir bir mavide.³⁴

Wir werden die ganze Traurigkeit der Welt
 Den ganzen Schmerz der Gefühle erleben
 Wieder und wieder, eines nach dem anderen
 Ich suche Zuflucht in dir
 Von der Welt, und mit der Welt
 Nicht vom Schmerz, nicht von Traurigkeit
 Nicht von Fluchten, nicht von Ängsten
 Denn deine Wärme ist die Kraft in meinen Armen
 Denn ich erinnere mich an Blut, Blut, Blut
 Denn unsere Toten werden versammelt
 Und verehrt in der Farbe Blau.

Die Melancholie und die eskapistische Tendenz des Gedichts drückt schon das mehrfach wiederholte Wort *hüzün* aus, das so viel wie Traurigkeit oder Niedergeschlagenheit bedeutet; ebenso das Verlangen des lyrischen Ichs, Zuflucht im Adressaten des Gedichts zu finden. An anderer Stelle habe ich mich mit der Bedeutung solcher Motive der Melancholie für die Dichtung der türkischen Protestkultur beschäftigt.³⁵ Hier möchte ich vor allem dem Moment des Eskapistischen weiter nachgehen. So tauchte auch ein anderes Gedicht desselben Autors, *Göge Bakma Durağı* (*Haltestelle, um zum Himmel zu schauen*), im Gezi-Park-

32 Vgl. für die Erklärung Taksim Dayanışması 2013.

33 Alle hier zitierten Gedichte wurden zunächst von Damla Drouet aus dem Türkischen ins Englische und dann in Zusammenarbeit mit Nicolas von Passavant aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt.

34 Uyar 2016, 336–339, hier 336. Das Gedicht wurde ursprünglich in der 1968 Sammlung *Her Pazartesi* (*Jeden Montag*) abgedruckt.

35 Ich habe mich mit diesem Thema in dem Paper *From Melancholy to Action. The Influence of Turgut Uyar's Poetry on the Gezi Uprising* beschäftigt, das ich 2018 auf der internationalen Konferenz *Memory, Melancholy and Nostalgia* in Gdańsk (3.–4. Dezember 2018) vorgestellt habe.

Zusammenhang oft auf Plakaten und in den Sozialen Medien auf. Die ersten Zeilen lesen sich hier ebenfalls eskapistisch:

İkimiz birden sevinebiliriz göğe bakalım
 Şu kaçamak ışıklardan şu şeker kamışlarından
 Bebe dişlerinden güneşlerden yaban otlarından
 Durmadan harcadığım şu gözlerimi al kurtar
 Şu aranıp duran korkak ellerimi tut
 Bu evleri atla bu evleri de bunları da
 Göğe bakalım³⁶
 Wir können uns beide freuen, lass uns zum Himmel schauen
 Vom flüchtigen Licht diesem Zuckerrohr
 Den Babyzähnen den Sonnenstrahlen dem Graswuchs
 Nimm meine Augen, die ich achtlos verschwende
 Halte meine ängstlichen, rastlosen Hände
 Spring über diese Häuser, über diese und auch diese
 Lass uns zum Himmel schauen

Die mehrfach wiederholte Aufforderung, zum Himmel zu schauen, deutet auf ein Verlangen nach Flucht. Es folgen die Darstellung einer Bushaltestelle, bei der angekommen man den Himmel betrachten kann, sowie einer Nacht, in der außer dem Sprechenden und dem Adressaten alle schlafen: «Herkes uyusun bir seni uyutmam bir de ben uyumam / Herkes yokken biz oluruz biz uyumayalım / Nasıl olsa sarhoşuz nasıl olsa öpüşürüz sokaklarda / Beni bırak göğe bakalım» («Lass alle schlafen ich werde dich nicht schlafen lassen und selbst nicht schlafen / Wir werden sein wo niemand ist wir werden nicht schlafen / Sind wir nicht betrunken, werden wir uns nicht in der Straße küssen / Befreie mich und lass uns zum Himmel schauen»). Schließlich, in der letzten Strophe, sucht der Sprechende nach einem Zufluchtsort: «Şimdi otobüs gelir biner gideriz / Dönmeyeceğimiz bir yer beğen başka türlü güç» («Jetzt wird der Bus kommen und wir werden ihn nehmen / Wähl' einen Platz ohne Rückfahrt sonst wird es schwer»).

Inwiefern kommt diesem Gedicht im Zusammenhang der Gezi-Park-Proteste nun eine politische Dimension zu? Ist doch Eskapismus gemeinhin eher mit Apathie verbunden als mit politischem Engagement. Jedoch zeigt die Geschichte, dass die Macht der Regierung sich nicht darauf beschränkt, Leute zum Schweigen zu bringen. Sie nötigt sie zu ihrer Unterstützung und Legitimation. Unter solchen Umständen kann ein Sich-Entziehen, anstelle des Sprechens und Handelns nach dem Diktat der gegebenen Machtverhältnisse, als gegenhegemonialer Akt verstanden werden. Der Eskapismus von Uyars Gedichten muss einer der Gründe für ihre häufige Verwendung im Gezi-Park-Kontext gewesen sein,

36 Uyar 2016, 135. Das Gedicht entstammt Uyars Band *Dünyanın En Güzel Arabistanı (Das schönste Arabien der Welt)* von 1959.

zieht man in Betracht, wie das autoritäre AKP-Regime jede Abweichung von ihren Dogmen sanktioniert.

Im Gegensatz zu den früher in linksgerichteten Zirkeln verbreiteten Meinungen gehe ich daher davon aus, dass den İkinci-Yeni-Gedichten durchaus ein Bezug auf die politische Realität sowie die Funktion der Repräsentation von Positionen und Identitäten zukommt, die als abweichend markiert und marginalisiert wurden. Allerdings waren die Methoden, mit denen diese Gedichte politische und gesellschaftliche Themen adressierten, neuartig und in den traditionellen Kategorien politischer Lyrik zunächst nur schwer zu fassen. So schrieb beispielsweise der İkinci-Yeni-Poet Cemal Süreya sein Gedicht 555K, um an die türkischen «555K»-Proteste von 1960 zu erinnern. Die Menschen wurden mit der Chiffre «555K» dazu aufgerufen, sich am 5. Mai um 5 Uhr im Viertel Kızılay der Hauptstadt Ankara zu versammeln; was als erster bekannter Akt zivilen Ungehorsams in der modernen türkischen Geschichte gilt. Der Protest begann damit, dass die im Kızılay Versammelten ein Lied pffiften, das damals oft von linken Aktivistinnen und Aktivisten gesungen wurde.³⁷

Die folgenden Zeilen des Gedichts, die sich auf diese halbstille Versammlung bezogen, fanden sich im Zusammenhang der Gezi-Park-Unruhen mit dem Hashtag #*şiiirsokakta* auf einer Hauswand neben dem gesprayten Schablonenbild von Berkin Elvan, einem 14-Jährigen, der während der dortigen Demonstrationen gestorben war.

Biz şimdi alçak sesle konuşuyoruz ya
 Sessizce birleşip sessizce ayrılıyorz ya
 Anamız çay demliyor ya güzel günlere
 Sevgilimize çiçekler koyuyor ya bardağa
 Sabahları işimize gidiyoruz ya sessiz sedasız
 Bu, böyle gidecek demek değil bu işler
 Biz şimdi yan yana geliyoruz ve çoğalıyoruz
 Ama bir ağızdan tutturduğumuz gün hürlüğü havasını
 İşte o gün sizi tanrılar bile kurtaramaz.³⁸

³⁷ Die *Plevne Marşı* (*Pleven-Hymne*), auch bekannt als *Gaziosmanpaşa Marşı* (*Gaziosmanpasa-Hymne*), dient der Erinnerung und Verehrung Osman Nuri Pashas, eines ottomanischen Feldmarschalls. Dessen Ruhm beruht auf seinem trotz kleinerer Truppenstärke unerschütterlichen (wenn auch letztlich erfolglosen) Widerstand gegen die russischen Angreifer in der Schlacht von Plewna (1877). Die Hymne ist insofern relativ ungewöhnlich, als sie zum Gedenken an die Niederlage in Moll komponiert wurde. Der Text des Lieds wurde später von linken Studenten verändert und bei Aktionen wie dem 555K-Protest gesungen. Manche Proteste begannen damit, dass die Demonstrierenden die Melodie der Hymne pffiften (vgl. Güngör 2019).

³⁸ Süreya 2013, 288–289. Das Gedicht wurde ursprünglich 1960 in der Literaturzeitschrift *Papirüs* publiziert. – Das Foto, dass die Verse auf einer Straßwand geschrieben zeigt, findet sich auf dem Twitter-Eintrag von Cevahir B. (@cvhrb): Sizi Tanrılar bile kurtaramaz ... #siir-

du siehst dass wir unter unserem Atem sprechen
 dass wir uns in Stille versammeln und in Stille gehen
 unsere Mütter kochen Tee für gute Tage
 unsere Lieben legen Blumen in die Tasse
 wir gehen am Morgen still zur Arbeit
 all das bedeutet nicht dass die Dinge gleich weitergehen
 wir gehen jetzt Seite an Seite und vervielfachen uns
 aber am Tag wenn wir mit einer Stimme das Lied der Freiheit singen
 an diesem Tag können Euch nicht mal mehr die Götter retten.

Das Gedicht *Bir Süreğin İlkbahar (Ein ewiger Frühling)* von Turgut Uyar beschreibt Menschen in den 1970er Jahren – den Jahren der großangelegten Migration von Türkinnen und Türken nach Deutschland. Es teilt die dargestellten Menschen in solche ein, die «drinnen» und «in der Türkei» sind, und solche, die «draußen», «in Deutschland», sind – zum Beispiel: «Dursun Ali’yi mi sordunuz nevşehir’den, dışardadır, Almanya’da / ‹karanfil suyu neyler› i söyler durmadan / nevşehir koca bir şehir bakmadan kim geçebilir» («Fragst du nach Dursun Ali aus Nevşehir, er ist draußen, in Deutschland / er singt ständig das Volkslied ‹Warum Wasser für die Nelke› / Nevşehir ist eine große Stadt, an der man unbesehen vorbeigehen kann»), oder: «ha, Süleyman’ı sorduysanız, o içerdedir, Türkiye’de / Muzaffer’i sorduysanız, o da içerdedir, Türkiye’de» («Nun, wenn du nach Süleyman fragst, er ist drinnen, in der Türkei / wenn du nach Muzaffer fragst, er ist auch drinnen, in der Türkei»).³⁹

Tatsächlich verweist das Gedicht mit den Personen, die «drinnen» und «in der Türkei» sind, in subtiler Weise auf linke politische Gefangene, während mit jenen, die «draußen» und «in Deutschland» sind, auf jene angespielt wird, die aus politischen und/oder ökonomischen Gründen aus dem Land geflohen sind. Das Gedicht arbeitet mit dem Doppelsinn des Worts *içerde* (drinnen), das auf Türkisch auch bedeuten kann, dass jemand im Gefängnis sitzt. Dagegen wird am Schluss des Gedichts dann eine einzige Person genannt, die «draußen» und «in der Türkei» sei: «Mahir’i sorarsanız, dışardadır, Türkiye’de» («wenn du nach Mahir fragst, er ist draußen, in der Türkei»).⁴⁰ Das ist als Erinnerung an Mahir Çayan (1946–1972) zu verstehen, ein marxistisch-leninistischer Aktivist, der sich 1968 für den bewaffneten Widerstand aussprach und in Kızılderne bei einem Waffengefecht getötet wurde. «Drinnen» ist Mahir dem Gedicht zufolge also nur nicht mehr, weil er tot ist. Sein Grab aber befindet sich in der Türkei.

sokakta #BerkinElvanSeniUnutmayacağız #BerkinElvan, 01.05.2014 (<https://twitter.com/cvhrb/status/4619276442675648/photo/1> [zuletzt aufgerufen: 28.01.2022]).

³⁹ Uyar 2016, 512–514, hier 512. Das Gedicht wurde ursprünglich 1974 im Band *Toplandılar (Sie versammelten sich)* veröffentlicht.

⁴⁰ Ebd., 514.

Gedichte wie *555K* und *Bir Süregen Ilkbahar* zeigen, dass die İkinci-Yeni-Dichter für die gesellschaftlichen und politischen Themen ihrer Zeit nicht blind waren. Im Unterschied zum damals gängigen Verständnis kritischer Poesie als Werkzeug des politischen Kampfs adressierten sie diese aber vermittels neuer dichterischer Strategien. In der Protestkultur der 1960er und 1970er Jahre fand dies wenig Resonanz, in ihrer Verwendung im Gezi-Park-Zusammenhang zeigt sich aber ihr politisches Potenzial.

Indem die Entfaltung dieses kritischen Potenzials somit maßgeblich von situativen und historischen Umständen der Rezeption abhängt, stellt sich jedoch die Frage: Kann man über politische Dimensionen von Poesie überhaupt jenseits der Spezifik solcher Bezugfelder sprechen? Oder anders ausgedrückt: Inwiefern lässt sich politische Dichtung als dichterische Form an sich bestimmen? Was kennzeichnet diese?

4. Die politische Dimension von Poesie

Nach Chantal Mouffe «tragen künstlerische Praktiken zur Konstituierung und Aufrechterhaltung oder zur Infragestellung einer gegebenen symbolischen Ordnung bei, und daher haben sie notwendigerweise eine politische Dimension».⁴¹ Diese Bestimmung bleibt mit Blick auf Formen kritischer Dichtung insofern unscharf, als die symbolische Ordnung, in deren Zusammenhang ein Gedicht steht, geografisch und zeitlich variabel ist. So kann etwa ein Gedicht, das die politische Islamisierung aus muslimischer Perspektive problematisiert, in einem rechtspopulistischen Diskurs in Europa als Text gegen die symbolische Ordnung des Nahen Ostens überhaupt instrumentalisiert werden. Welche politische Aussage einem Gedicht zugeschrieben wird, hängt offenkundig von dem Rahmen ab, auf den es in seiner Lektüre bezogen wird.

Aufschlussreich ist auch in diesem Zusammenhang das bereits zitierte Gedicht *Göge Bakma Durağı* (*Haltestelle, um zum Himmel zu schauen*): In den 1960er und 1970er Jahren, einer Hochzeit der außerparlamentarischen Opposition und der wachsenden Verbreitung linker Ideen in der Türkei, wurde es als eskapistisch und apolitisch verstanden. Dann aber, im Zusammenhang der Gezi-Park-Proteste, erkannte man darin ein kritisches Potenzial. Hierbei spielt eine Rolle, dass im Gedicht davon die Rede ist, dass man sich auf den Straßen betrinken und küssen soll; angesichts der Propaganda der AKP-Regierung gegen den Konsum von Alkohol und für einen rigiden Sittlichkeitskodex wurde dies in neuer Weise virulent.

Jenseits der Frage mehr oder weniger zufälliger Umstände der Rezeption eines Gedichts kann der Begriff des Politischen aber auch dazu dienen, jene un-

41 Mouffe 2013, 140 f.

terschiedlichen Arten des Konflikts zu umreißen, im Zuge derer sich dichterische Bewegungen konstituieren. So wie Mouffe gegen die Form des (antagonistischen) Vernichtungskriegs das Prinzip eines agonistischen Kräfte ringens profiliert,⁴² können sich dichterische Bewegungen auf dem literarischen Feld in unterschiedlicher Weise um die Definitionsmacht dessen streiten, was als Dichtung gelten kann.⁴³

Um dieses Ringen um Geltung zu exemplifizieren, möchte ich einen vergleichenden Blick auf die Beat Poetry und die zweite Welle der türkischen Avantgarde werfen, jene beiden Bewegungen, die sich im Zusammenhang der jeweiligen Occupy-Proteste als besonders einflussreich erwiesen haben.

Eine Reihe von Gedichten der *Occupy Wall Street Poetry Anthology* bezieht sich direkt oder indirekt auf die aktivistische Dichtung von Allen Ginsberg (1926–1997): So kann etwa das Gedicht *Taking Brooklyn Bridge* von Stuart Leonard als Lektüre oder *rewriting* von Ginsbergs *A Supermarket in California* (1956) verstanden werden, indem beide als Geistergespräche mit Walt Whitman funktionieren.⁴⁴ *The War Is Over* von Burt Kimmelman beschreibt Allen Ginsberg und Gregory Corso bei einer '68er-Kundgebung.⁴⁵ Zudem findet sich in der Anthologie ein Wiederabdruck der ersten Hälfte von Ginsbergs Gedicht *Death to Van Gogh's Ear*.⁴⁶ Und ebenfalls spielen, wie bei Ginsberg, in vielen Gedichten der Anthologie Referenzen auf Walt Whitman eine Rolle.

Mit Blick auf die Bezüge auf Whitman und Ginsberg in den OWS-Gedichten ist zu schließen, dass zumindest manche davon durch deren Dichtung inspiriert wurden. Whitmans Einfluss auf die Occupy-Dichtung mag sich aus dessen zentraler Stellung in der nordamerikanischen Poesie überhaupt erklären. Ginsbergs Dichtung ist als Fortführung dieser Tradition zu verstehen, die das hegemoniale Poesiemodell ihrer Zeit in Frage stellt. Das damals hegemoniale Paradigma kann als modernistischer Stil beschrieben werden, dessen wichtigster Vertreter T. S. Eliot eine Unterscheidung zwischen «the man who suffers and the mind which creates»⁴⁷ verfocht und das Unpersönliche und Rationale als zentrale Paradigmen modernistischer Dichtung profilierte. Ginsbergs persönliche und emotionsgeladene Dichtung opponiert gegen diese Prinzipien, indem sie das Politische im Bereich des Poetischen verortet und mit einem dortigen Konflikt verbunden sieht.

42 Vgl. ebd., 12.

43 Pierre Bourdieu (2013) analysiert das literarische Feld als sozialen Raum, in dem sich ein Kampf um Geltung und Deutungshoheit vollziehe.

44 Vgl. Stuart Leonard: *Taking Brooklyn Bridge*, in: Boyer/Marinovich u. a. 2011, 29–32.

45 Vgl. Burt Kimmelman: *The War Is Over*, in: Boyer/Marinovich u. a. 2011, 146.

46 Vgl. Allen Ginsberg: *Death to Van Gogh's Ear*, in: Boyer/Marinovich u. a. 2011, 170 f.

47 Vgl. T. S. Eliot 1919, 40.

Handelt es sich bei dieser Konflikthaftigkeit im Mouffe'schen Sinn jedoch um eine antagonistische oder eine agonistische Form von Streit? Oder anders: Stellt das Feld der Poesie einen agonistischen Raum dar?

Mouffe zufolge fußt der «konflikthafte Konsens» im Bereich des Politischen «auf unterschiedlichen Interpretationen gemeinsamer ethisch-politischer Prinzipien». ⁴⁸ Auf das Feld der Dichtung übertragen müsste man demnach davon ausgehen, dass in unterschiedlichen Bewegungen ein ähnliches Grundverständnis von Poesie besteht. Doch beziehen sich solche verschiedenen Bewegungen tatsächlich auf dieselbe Vorstellung von Dichtung?

Ich stelle diese Frage hier im Hinblick auf die türkische Avantgarde: Die Bewegung İnkinci Yeni verweist schon in ihrer Bezeichnung (Zweite Neue) auf eine vorangegangene, erste Neuerung: die Dichtung des Garip (des Bizarren). Diese trat in den 1940er Jahren vor allem gegen die sogenannte Divan-Poesie an, die klassische Dichtung, die unter der ottomanischen Herrschaft ihre Hochzeit hatte. In der Zerstörung aller dortigen dichterischen Normen bezüglich der Strukturen von Reim, Metrum und Versbildung schrieben diese Dichter zum ersten Mal in freien Blankversen. Zudem nahmen sie vor allem das Alltagsleben des «kleinen Mannes» zum Gegenstand und verabschiedeten sich vom hochtrabenden Stil, der in der Divan-Dichtung allgegenwärtig war. Die Grundsätze der Garip-Dichtung formulierte der Dichter Orhan Veli (1914–1950) 1941 in einem Manifest: Demnach sind die dichterischen Neuerungen in Zusammenhang einer Zeit zu verstehen, die nicht mehr die der Sultane war. Sie gehöre vielmehr den Arbeiterinnen und Arbeitern und den «einfachen Menschen». Sie haben Macht als die Menschen, die das Leben produzieren. Deswegen verdienen sie alles. Sie verdienen auch die Poesie. Ihre ästhetischen Vorlieben sollten folglich auch das Feld der Dichtung prägen. ⁴⁹

Im Zusammenhang der İnkinci Yeni dagegen kritisierte man Garip aufgrund dessen, was man dort als trockene Sprache empfand. Turgut Uyar geht davon aus, dass die meisten Menschen Poesie ungeachtet des verwendeten Sprachstils ohnehin nicht verstehen könne; Massenkunst könne bloß predigen oder unterhalten. ⁵⁰ Und die Garip-Poesie könne, so Uyar, die größeren Zusammenhänge des gewöhnlichen Lebens auch gar nicht verstehen, da man dort den Wahnsinn und die Melancholie der «einfachen Menschen» verkenne. ⁵¹ Uyars anders garterter Versuch, diese dichterisch zu fassen, kann als Zeichen seines Interesses für

⁴⁸ Vgl. Mouffe 2013, 50.

⁴⁹ Ein Wiederabdruck des Texts *Garip İçin Başlık* (*Der Titel für Garip*) von 1941 findet sich in Veli 1998, 19–36.

⁵⁰ Vgl. etwa den Aufsatz *Çoğunluğun Ozanı* (*Dichter der Massen*) von 1956; zitiert nach Uyar 2009, 34–36, hier 35.

⁵¹ So Uyar etwa in seinem Aufsatz *Eskilerle Anlaşalım* (*Über den Umgang mit der Tradition*) von 1958; hier zitiert nach der Ausgabe Uyar 2009, 137–139.

marginalisierte Gruppen verstanden werden. Die Absetzung von der Garip-Dichtung durch die İkinçi Yeni geht dabei zumindest bei Uyars Dichtung mit einem Rückgriff auf Bestände der klassischen Dichtung einher. (Dies zeigt schon der Titel von Turgut Uyars 1970 erschienenen Sammlung *Divan* an.)

In seiner Auseinandersetzung mit dem Konzept dichterischer Avantgarde schreibt Uyar, dass zwar jene neue Bewegung um ihre Durchsetzung kämpfe. In diesem Kampf weise Avantgardepoesie die Tradition aber fundamental zurück und mache sich über sie lustig, während sich ihre Dichter untereinander solidarisch verhielten.⁵² Die İkinçi Yeni dagegen vollziehe ihre Neuerungen in der Korrespondenz mit älteren dichterischen Formen.⁵³ In dieser Hinsicht kann man also sagen, dass die İkinçi Yeni eine Wendung hin zu klassischen dichterischen Verfahren nutzt, um sich (in einem wenngleich dichterisch weiterhin modernistischen Gestus) von Garip abzugrenzen.

Die Beispiele der Garip- und der İkinçi-Yeni-Dichtung zeigen also, dass der Konflikt zwischen hegemonialen Formen der Dichtung und Avantgardebewegungen einen tendenziell antagonistischen Charakter annimmt, wenn die Neuerung im Gestus der völligen Ablehnung der gegenwärtig dominanten Form auftritt. Zugleich besteht ein ‚konflikthafter Konsens‘ zwischen İkinçi Yeni und früher dominanten dichterischen Formen und der Avantgarde. Ähnlich lässt sich ein ‚konflikthafter Konsens‘ zwischen Allen Ginsbergs Beat-Poesie und Walt Whitmans Dichtung des American Romanticism beschreiben.

Auf Grundlage dieser Beobachtungen kann man nicht davon ausgehen, dass poetische Räume per se immer agonistisch oder antagonistisch funktionieren. Mit Blick auf die neuen Protestbewegungen zeigt sich aber, dass Anleihen an dichterische Bewegungen mit je unterschiedlichem Verständnis der konflikthaften Positionierung möglich sind, um die bestehende hegemoniale kulturelle Ordnung auf demokratische Weise in Frage zu stellen.

5. Fazit

Die Occupy-Wall-Street-, Gezi-Park- und Nuit-Debout-Proteste sind Beispiele zeitgenössischer Formen der Mobilisierung, die in unterschiedlicher Form und unter verschiedenen örtlichen Gegebenheiten auf neoliberale Dispositive reagieren. Mit Blick auf die Verwendung von Poesie im Zusammenhang dieser Bewegungen zeigt sich, dass Aktivistinnen und Aktivisten der Dichtung weiterhin eine Bedeutung im Kampf um kulturelle Hegemonie beimessen: Die *Occupy Wall Street Poetry Anthology* und die Webseite *Poésie Debout* boten den Protestierenden und Sympathisanten der Proteste durch ihren Verzicht auf herausge-

52 Vgl. ebd., 138.

53 Vgl. ebd., 139.

berische Auswahlverfahren gleiche Möglichkeiten der Publikation von Gedichten. So sollte Stimmen ein Forum geboten werden, die in der etablierten Medienindustrie sonst ungehört bleiben. Durch die kostenlose Bereitstellung dieser Texte wurden zudem Formen der Produktion und Zirkulation von Kunstwerken jenseits von wirtschaftlichen Erwägungen ermöglicht. Die Gedichte nehmen oftmals direkt auf politische oder gesellschaftliche Umstände Bezug und/oder verhandeln Subjektpositionen, die von Ausgrenzung oder Unterdrückung betroffen sind.

Im Zusammenhang der Gezi-Park-Proteste wurde auf Hausmauern und im Internet unter anderem Nâzım Hikmets Dichtung zitiert, dessen Texte in der türkischen Protestkultur ihren festen Platz haben. Indem sie sich direkt mit den politischen und gesellschaftlichen Zuständen ihrer Zeit auseinandersetzten und dagegen alternative Lebensformen profilierten, können seine Gedichte als kritische Dichtung gelten. Aber auch die Poesie ganz anderer Strömungen fand Eingang in die Proteste: Da die Realisierung des kritischen Potenzials von Dichtung stark vom situativen Zusammenhang ihrer Rezeption abhängt, können auch die Texte poetischer Bewegungen hegemoniekritische Virulenz gewinnen, die eher auf eskapistische Motive denn auf eine Poetik des Kämpferischen referieren: wenn nämlich im Zusammenhang autoritär verordneten Redens und Verhaltens die Verweigerung bereits eine Form von Widerstand bedeutet. Eben darin mag der Hauptgrund liegen, weshalb bis dahin in Aktivistenkreisen als unpolitisch abqualifizierte Texte der modernistischen Bewegung İnkinci Yeni, insbesondere Turgut Uyars, in die Gezi-Park-Proteste Eingang fanden. Eine kritische Komponente kam dieser Dichtung schon in ihrer Zeit zu, erst ihre Verwendung in den neueren Bewegungen hat dafür aber ein breiteres Bewusstsein geschaffen. Dies gilt auch für die Darstellung von Subjektpositionen und Identitätskonzepten, die von Marginalisierung betroffen sind, indem Wahnsinn und die Melancholie des Gewöhnlichen zum Thema werden.

Die Art und Weise, wie unterschiedlich die Gedichte der İnkinci Yeni in verschiedenen Zusammenhängen wahrgenommen wurden, zeigt, wie abhängig die Frage der politischen Einordnung einer dichterischen Bewegung von der Rahmung ihrer Rezeption ist. Auch die politische Dimension von Dichtung ist nicht durch den Bezug auf eine feststehende symbolische Ordnung gegeben. Neben gesellschaftlichen Komponenten spielen auch Aspekte des Politischen im Konflikt unterschiedlicher künstlerischer Bewegungen eine Rolle. Diese konkurrieren auf dem literarischen Feld immer schon um die Definitionsmacht von Dichtung.

Wie sich nebst der İnkinci Yeni auch bei einem Seitenblick auf die Beat Poetry zeigte, die in der amerikanischen Occupy-Bewegung zu einem maßgeblichen Bezugspunkt wurde, vollzieht sich die Neuerung nicht zwingend nach einem Muster der Ablehnung dichterischer Tradition: Einem Rekurs auf die ottomani-sche Divan-Dichtung bzw. den Whitman'schen Romanticism kommt eine wichtige Stellung zu. Eine Einordnung anhand der Unterscheidung Chantal Mouffes

zwischen feindlich-vernichtenden (antagonistischen) und kämpferisch-anerkennden (agonistischen) Konzepten von Konflikthaftigkeit ergab, dass im literarischen Feld beide Formen zum Zuge kommen können. In den Bezugnahmen auf diese unterschiedlichen Traditionen kritischer Dichtung durch die Occupy-Bewegungen zeigt sich jedoch auch, dass diese auch wieder neu konstellier- und interpretierbar sind.

Aus dem Englischen von Nicolas von Passavant

Literaturverzeichnis

- Ayhan, Ece: *Bütün Yort Savul'lar! 1954–1997*. Toplu Şiirler, hg. von Birhan Keskin, Istanbul 2004.
- Bilgiç, Ali: Reclaiming the National Will. Resilience of Turkish Authoritarian Neoliberalism After Gezi, in: *South European Society and Politics* 23 (2), 2018, 259–280.
- Bourdieu, Pierre: *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, hg. und mit einem Vorwort versehen von Randal Johnson, Cambridge 1993.
- Boyer, Stephen/Marinovich, Filip u. a. (Hg.): *Occupy Wall Street Poetry Anthology* [2011], <https://peopleslibrary.files.wordpress.com/2011/11/ows-poetry-anthology5.pdf> (zuletzt aufgerufen: 01.02.2022).
- Bozkurt-Güngen, Sümercan: Labour and Authoritarian Neoliberalism. Changes and Continuities Under the AKP Governments in Turkey, in: *South European Society and Politics* 23 (2), 2018, 219–238.
- Cemal Süreya: *Sevda Sözleri. Bütün Şiirleri*, hg. von Selahattin Özpallabıyıklar, Istanbul 2013.
- Chamayou, Grégoire: *Die unregierbare Gesellschaft. Eine Genealogie des autoritären Liberalismus* [2018], aus dem Französischen von Michael Halbrodt, Berlin 2019.
- Chomsky, Noam: *After Thirty Years of Class War. Interview with Edward Radzivilovskiy*, in: ders.: *Occupy*, London 2012, 52–67.
- Eliot, T. S.: *Tradition and the Individual Talent* [1919], in: *Perspecta* 19, 1982, 36–42.
- Güngör, Hakan: *Bir Işıkla İşiyan Hürriyet. 555K*, in: *Evrensel*, 05.05.2019, <https://www.evrensel.net/haber/378794/bir-islakla-isiyan-hurriyet-555k> [zuletzt aufgerufen: 28.01.2022].
- Hardt, Michael/Negri, Antonio: *The Fight for 'Real Democracy' at the Heart of Occupy Wall Street* [11. Oktober 2011], <https://www.foreignaffairs.com/articles/north-america/2011-10-11/fight-real-democracy-heart-occupy-wall-street> (zuletzt aufgerufen: 25.01.2022).
- Karpat, Kemal Haşim: *The Turkish Left*, in: *Journal of Contemporary History* 1 (2), 1966, 169–186.
- Kaya, Ayhan: *Islamisation of Turkey under the AKP Rule. Empowering Family, Faith and Charity*, in: *South European Society and Politics* 20 (1), 2015, 47–69.
- KONDA: *Gezi Report. Public Perception of the 'Gezi Protests'. Who Were the People at Gezi Park?* [05.06.2014], https://konda.com.tr/wp-content/uploads/2017/03/KONDA_Gezi_Report.pdf (zuletzt aufgerufen: 25.01.2022).
- Memet Fuat: *İkinci Yeni Tartışması*, Istanbul 2000.
- Mouffe, Chantal: *Art and Democracy. Art as an Agonistic Intervention in Public Space*, in: *Open* 14, 2008, 6–15.
- : *Agonistik. Die Welt politisch denken* [2013], Berlin 2014.

- Orhan Veli: *Bütün Şiirleri*, İstanbul 1998.
- Özkul, Özge: *Şiirin Sokak Hâli* [19.04.2014], <https://bianet.org/biamag/sanat/155047-siirin-sokak-hali> (zuletzt aufgerufen: 25.01.2022).
- Runkle, Matt: *Librarians Are Warriors: An Interview with Stephen Boyer* [10.04.2012], <https://sfcblib.org/blog/2012/04/10/librarians-are-warriors-an-interview-with-stephen-boyer/> [trackback/index.html](https://sfcblib.org/blog/2012/04/10/librarians-are-warriors-an-interview-with-stephen-boyer/trackback/index.html) (zuletzt aufgerufen: 01.02.2022).
- Taksim Dayanışması: *Taksim Dayanışması ‹Ve Bizim Bir Haziranımız/Bir Yıl Kadar Yetecektir Dünyaya›* [22. Juni 2013], <https://everywheretaksim.net/tr/taksim-dayanismasi-ve-bizim-bir-haziranimiz-bir-yil-kadar-yetecektir-dunyaya/> (zuletzt aufgerufen: 28.01.2022).
- Tansel, Cemal Burak: *Authoritarian Neoliberalism and Democratic Backsliding in Turkey*, in: *South European Society and Politics* 23 (2), 2018, 197–217.
- Uyar, Turgut: *Çoğunluğun Ozanı*, in: *Korkulu Uсталık*, hg. von Bedirhan Toprak und Alâattin Karaca, İstanbul 2009, 34–36.
- : *Büyük Saat. Bütün Şiirleri*, hg. von Bedirhan Toprak, İstanbul 2016.
- Wagner, Achim: *The #siirsokakta Movement in Turkey. The Poem Is On The Street* [21.08.2015], <https://en.qantara.de/content/the-siirsokakta-movement-in-turkey-the-poem-is-on-the-street> (zuletzt aufgerufen: 25.01.2022).

Agonistische Ästhetik? Polemiktheoretische Kautelen (mit einer Schlussbetrachtung zu Volker Brauns Erzählung *Die hellen Haufen*)

Dirk Rose

1. Das Politische und das Polemische

Dass eine dezidiert linke Theoretikerin wie Chantal Mouffe sich in ihrem Werk immer wieder auf den ›Kronjuristen des Dritten Reiches‹, Carl Schmitt, bezieht, ist zum Teil mit Erstaunen registriert worden.¹ Mouffe rechtfertigte sich, ihr gehe es darum, «mit Schmitt gegen Schmitt zu denken».² Auf dieser Basis entwirft sie ihr Konzept von Agonistik als Grundlage demokratischer Aushandlungsprozesse.³ Das Aufeinandertreffen divergenter politischer Ideen, so Mouffe, sei als Kernprinzip der politischen Sphäre anzuerkennen, ihr agonistisches Verhältnis jedoch solle in diskursive, demokratisch gesteuerte Aushandlungsprozesse überführt werden. Hierbei sei nicht das Ziel, die unterschiedlichen Positionen in einem Konsens ein für alle Mal stillzustellen; vielmehr gehe es darum, ihre Gegensätzlichkeit anzuerkennen und dadurch operationalisierbar zu machen. Diese Anerkennung agonistischer Prinzipien als Grundlage des Politischen bildet den Fokus von Mouffes Schmitt-Rezeption.⁴ Freilich ist das mit einem weitgehenden Ausblenden des polemischen Charakters von Schmitts Begriffsbildung sowie den Wirkungsmechanismen polemischer Kommunikation im Allgemeinen verbunden.

Als Beispiel dafür kann Mouffes Buch *Über das Politische* (2007) dienen, das zuerst 2005 unter dem Titel *On the Political* erschienen ist.⁵ Die enge Bindung an Carl Schmitt und dessen Text *Der Begriff des Politischen* von 1932 wird bereits durch den Titel hergestellt, von Mouffe aber auch eigens thematisiert.⁶ Von Schmitt übernimmt sie die basale Unterscheidung in Freund und Feind, die den Antagonismen in der Gesellschaft allererst eine Form gebe und sie damit

1 Vgl. Mattutat/Breuning 2017. Zur durchaus widersprüchlichen Rezeptionsgeschichte Schmitts bereits in den ersten Jahren nach Kriegsende vgl. van Laak 1993, bes. 142–152.

2 Mouffe 2014, 199.

3 Vgl. ebd., 21–43.

4 Vgl. Mouffe 1999. – Im Übrigen lässt sich Mouffes Anschluss an Carl Schmitt seinerseits als polemische Reaktion auf eine deliberative Demokratietheorie verstehen; vgl. ebd., 38 f., 44–46.

5 Mouffe 2007.

6 Vgl. ebd., 11 f.

politisch prozessierbar mache. In einem Interview fasst sie diese Anknüpfung an Schmitt pointiert zusammen:

Mit Schmitt gehe ich von einer antagonistischen Dimension des Politischen aus, d. h. der Dauerhaftigkeit von Konflikten, die keiner rationalen Lösung zugeführt werden können. Die Freund/Feind-Unterscheidung zielt auf eine Negation ab, die nicht dialektisch überwunden werden kann.⁷

Ab hier beschreitet Mouffe dann andere Wege, die von der Annahme ausgehen, «der Antagonismus» könne «sich aber auch auf eine andere Weise ausdrücken», nämlich als «Agonismus»,⁸ der es erlaube, gesellschaftliche Antagonismen in politische Prozesse der Partizipation und demokratischen Willensbildung zu überführen.

Bleiben wir aber noch kurz bei Schmitt. Interessanterweise fällt in Mouffes Buch, soweit ich sehe, der Begriff der Polemik bzw. des Polemischen nur ein einziges Mal, und zwar innerhalb eines Zitats von Schmitt selbst, dessen Anfang lautet: «Es gibt [...] eine liberale Politik als polemischen Gegensatz gegen staatliche, kirchliche oder andere Beschränkungen der individuellen Freiheit».⁹ Dieses weitgehende Fehlen ist bemerkenswert, da Polemik eine fundamentale Bedeutung für Schmitts Theorie hat, und zwar gerade nicht in der Form rhetorisch zugespitzter Gegensätze, wie das von Mouffe angeführte Zitat suggeriert, sondern als Signatur eines konflikthaften Zeitalters, das in seinen Grundzügen polemisch sei, weil es auf Selbstwidersprüchen basiere, die sich nicht operativ auflösen ließen,¹⁰ und das der Philosoph Albrecht Wellmer auf den Begriff der «unversöhnlichen Moderne» gebracht hat.¹¹

Dieser ideengeschichtliche Hintergrund bestimmt Schmitts Begriffsbildung.¹² Die Freund-Feind-Unterscheidung hat für ihn in erster Linie «einen *polemischen* Sinn»,¹³ den Schmitt folgendermaßen erläutert: «Alle politischen Begriffe [...] haben eine konkrete Gegensätzlichkeit im Auge, sind an eine konkrete Situation gebunden, deren letzte Konsequenz eine (in Krieg oder Revolution sich äußernde) Freund-Feindgruppierung ist.»¹⁴ In diesem «*polemischen* Sinn» würden die politischen Begriffe «zu leeren und gespenstischen Abstraktio-

7 Mouffe 2014, 199 f.

8 Ebd., 200.

9 Mouffe 2007, 19 f.

10 Darin unterscheidet sich Schmitt im Übrigen nicht wesentlich von Georg Simmel, der in einer solchen Konflikthaftigkeit das «Grundmotiv» der Moderne überhaupt sieht; vgl. Simmel 1999, 206.

11 Wellmer 1993.

12 Vgl. Berghoff 2013.

13 Schmitt 1991, 31.

14 Ebd.

nen, wenn diese Situation entfällt»,¹⁵ denn erst in einer «polemischen Situation»¹⁶ erlangten diese Begriffe ihre volle politische Bedeutung, inklusive der Konfliktverschärfung im Extremfall:¹⁷ «Die Begriffe Freund, Feind und Kampf erhalten ihren realen Sinn dadurch, daß sie insbesondere auf die reale Möglichkeit der physischen Tötung Bezug haben und behalten.»¹⁸ Oder mit den Worten Jacques Derridas: «Sie sind Begriffe *des* Polemischen; und sie werden stets innerhalb eines seinerseits polemischen Feldes gebraucht. Es gibt diese Begriffe *des* Polemischen nur *in polemischer Verwendung*».¹⁹

Schmitts Theorie des Politischen lässt sich als eine genuin polemische begreifen, zumal ihre «Letztunterscheidung» in Freund und Feind selbst bereits einen polemischen Akt darstellt, so dass sein «Buch [...] eben die Polemik [praktiziert], in der die Essenz des Politischen bestehen soll».²⁰ Schmitt hat nicht umsonst darauf hingewiesen, dass «der polemische Charakter [...] vor allem auch den Sprachgebrauch des Wortes «politisch» selbst [beherrscht]».²¹ Das Politische ist deshalb nicht vom Polemischen zu trennen, und umgekehrt. Es sind zwei Seiten ein und derselben Medaille «im Zeitalter der Extreme».²²

Wenn Mouffe «mit Schmitt gegen Schmitt» argumentieren will, muss sie diese polemische Bedeutungsebene des Politischen ausblenden oder durch die weniger radikale Dissensform des Agonalen überschreiben. Tatsächlich besteht darin ein wesentliches Ziel ihres Ansatzes: «What is at stake in answering Schmitt's challenge, therefore, is devising ways in which *antagonism* can be transformed into *agonism*».²³ Die Frage stellt sich allerdings, ob damit nicht der Kern von Schmitts Konzept des Politischen verfehlt wird. Es macht einen Unterschied, ob man «mit Schmitt gegen Schmitt» denkt oder eher an ihm vorbei. So bleibt die Gefahr, dass die polemische Grundierung des Politischen im Zeitalter gesellschaftlicher Agonalität als unausgesprochener Hintergrund von Mouffes eigener Theoriebildung weiter mitgeführt wird.²⁴ Sie müsste daher auch und gerade um die Klärung des Verhältnisses von Polemik und Agonistik bemüht sein.

15 Ebd.

16 Der Begriff nach Stenzel 1986, 6.

17 Zum geschichtsphilosophischen Kontext einer solchen «Zeit der Entscheidung» vgl. das gleichnamige Kapitel bei Bolz 1989, 47–94.

18 Schmitt 1991, 33.

19 Derrida 2000, 163, zit. nach Vogl/Matala de Mazza 2002, 209.

20 Gerhardt 2003, 205.

21 Schmitt 1991, 31 f.

22 Hobsbawm 1995.

23 Mouffe 1999, 5.

24 Vgl. Schwarz 2017, 216–218.

2. Agon und Polemik

Für den Altphilologen, Philosophen (und gefürchteten Polemiker) Friedrich Nietzsche war bereits die griechische Kultur durch ein agonales Prinzip bestimmt, das er in seiner Dissertation *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* durch den Gegensatz von Apoll und Dionysos verkörpert sieht. Die Auffassung einer agonistischen griechischen Kultur, die ihrerseits als polemische Reaktion auf ein harmonisierendes Antikenbild à la Winckelmann zu verstehen ist,²⁵ bildet eine der wenigen Kontinuitäten in Nietzsches sonst so widersprüchlichem Werk.²⁶ Bereits der junge Basler Professor hat in dem Aufsatz *Homer's Wettkampf* (1872) «eine andre Eris als gute» gepriesen, «die als Eifersucht Groll Neid die Menschen zur That reizt, aber nicht zur That des Vernichtungskampfes, sondern zur That des *Wettkampfes*» (KSA 1, 787).²⁷ Fünfzehn Jahre später, in der *Götzen-Dämmerung* (1889), kommt Nietzsche in dem Kapitel «Das Problem des Sokrates» (KSA 6, 67–73) auf den «agonalen Trieb der Hellenen» (KSA 6, 71) zurück. Die wichtigste Leistung von Sokrates bestehe darin, «dass er eine neue Art *Agon* entdeckte, dass er der erste Fechtmeister davon für die vornehmen Kreise Athen's war» (KSA 6, 71). Seine Philosophie sei «eine Fortbildung und Verinnerlichung der alten agonalen Gymnastik und deren *Voraussetzungen* ...» (KSA 6, 126). Die Griechen bedurften jedoch einer Reihe von «Institutionen» und «Schutzmaassregeln», «um sich vor einander gegen ihren inwendigen *Explosivstoff* sicher zu stellen» (KSA 6, 157). Möglicherweise sind mit den «*Voraussetzungen*», die der Text typografisch hervorhebt, in erster Linie gesellschaftliche Konflikte gemeint, die sich nur begrenzt in einer intellektuellen «Gymnastik» sublimieren lassen, und die jederzeit offen ausbrechen können. Bedingung dafür sei ihre polemische Verschärfung durch jene «grossen Männer», welche eine agonale Konstellation letztlich zur «Explosion» brächten:

Grosse Männer sind wie grosse Zeiten Explosiv-Stoffe, in denen eine ungeheure Kraft aufgehäuft ist; ihre Voraussetzung ist immer, historisch und physiologisch, dass lange auf sie hin gesammelt, gehäuft, gespart und bewahrt worden ist, – dass lange keine Explosion stattfand (KSA 6, 145).

Agonalität, so könnte man Nietzsches Überlegungen zusammenfassen, fußt auf einer oder mehreren Aporien, die sich nicht auflösen lassen, deren Latenz zum

²⁵ Vgl. Jensen 2008.

²⁶ Zu Nietzsches Rezeption von Heraklit und Parmenides bemerkt Enrico Müller: «Nietzsche hat sie nicht als bloß philosophiehistorische Differenz aufgefasst, sondern für sich als einen fundamentalen Agon inszeniert, einen Agon, in dem er auch sich selbst als Philosoph situierte»; Müller 2005, 140.

²⁷ Die Texte Nietzsches werden hier zitiert nach Nietzsche 1988, mit dem Kürzel KSA sowie Band- und Seitenzahl (in Klammern nachgestellt). – Die Unterscheidung in «zwei Arten des Streits», eine «böse» und eine «gute», geht zurück auf Hesiod; vgl. Assmann/Assmann 1990, 11.

Konflikt aber jederzeit polemisch affiziert und radikalisiert werden kann. Deshalb benötigt sie Institutionen der Kontrolle und Überwachung – Nietzsche spricht von «Schutzmaassregeln», Mouffe von «Zähmungen»²⁸ –, die dafür sorgen, dass solche in den Raum des Politischen transferierten Konflikte nicht eskalieren. Paradoxerweise sind es aber genau diese Institutionen, die es ermöglichen, dass der agonale Überschuss nicht abgebaut wird, so dass er sich letztlich in einer «Explosion» entladen kann. Zu dieser Dynamisierung des Agonalen trägt die Polemik, eben weil sie dessen Gegenständen als Konstitutionsprinzip eingeschrieben ist, maßgeblich bei. So kann der Polemiker Nietzsche von sich behaupten, er sei «ein furchtbare[r] Explosionsstoff, vor dem Alles in Gefahr ist» (KSA 6, 320).

Folgt man Nietzsches Überlegungen, ließe sich das Verhältnis von Agon und Polemik in etwa wie folgt beschreiben: Agonale Konstellationen verdichten unterschwellige oder amorphe Konflikte und geben ihnen eine Form, durch die sie überhaupt erst im politischen Raum verhandelt werden können. Dieses Formprinzip basiert auf einem polemischen Impuls, insofern es die Parteinahme gegen etwas voraussetzt, zu dem man eine agonistische Beziehung aufbaut, und die dann auch die Kommunikationsrichtung bestimmt. Polemik, so Karl Kraus, sei ja gerade dadurch gekennzeichnet, dass sie sich ihre «Gegner nach [ihrem] Pfeil zurechtschnitzt».²⁹ Gewinnt dieser polemische Impuls die Oberhand, was bei länger andauernden oder tiefreichenden agonalen Konstellationen fast zwangsläufig der Fall ist, verhärtet sich der Agon zum Antagonismus. Dann stehen sich zwei feindliche Prinzipien gegenüber, die mithilfe einer polemischen Rhetorik auf die Auslöschung des jeweils anderen hinarbeiten. Mouffe selbst warnt ausdrücklich vor dieser Dynamik: «Die Opponenten [...] können [...] nicht mehr als Gegner, sondern nur mehr als Feinde betrachtet werden. Mit den Bösen ist keine agonistische Debatte möglich, sie müssen beseitigt werden.»³⁰

Agonale Konstellationen sind also weniger mit dem Problem des Agon selbst konfrontiert als mit der Frage, wie das in ihnen angelegte polemische Potenzial auf andere, nichtpolemische Weise ausagiert werden kann. Mouffe schlägt deshalb vor: «Damit ein Konflikt als legitim akzeptiert wird, muß er eine Form annehmen, die die politische Gemeinschaft nicht zerstört».³¹ Dafür sei es notwendig, dass «die Gegner [...] eine Reihe von Regeln [akzeptieren], die ihren Konflikt regulieren».³² Dies setzt jedoch eine Absenz, zumindest aber eine Reduktion des Polemischen voraus, die schon deswegen problematisch ist, weil – wie Mouffe weiter betont – die «Anerkennung der Bedeutung von Lei-

28 Mouffe 2007, 29.

29 Kraus 1968–1976 (13. Oktober 1908), 13.

30 Mouffe 2014, 209.

31 Mouffe 2007, 29.

32 Mouffe 2014, 200.

denschaften für die Erzeugung kollektiver Identitäten»³³ das Zentrum ihres agonistischen Modells bildet. Eine solche Affizierung wird aber ohne polemische Mittel kaum zu haben sein. Sie liegt auch deshalb nahe, weil Polemik ein über Jahrtausende erprobtes Reservoir an emotiven Kommunikationsstrategien zur rhetorischen Modellierung von Differenz bereithält, und der Agonismus, wie ihn Mouffe vertritt, gerade auf der Artikulation von Differenz beruht. Zu hoffen, dass «zwischen Gegnern [...] sozusagen ein konflikthafter Konsens»³⁴ besteht, der am Ende eben doch der kommunikativen Vernunft nach Jürgen Habermas erstaunlich nahekommt,³⁵ ist in Anbetracht der Wirkungsgeschichte der Polemik vermutlich eine Illusion, denn agonale Konstellationen sind qua Formprinzip immer schon polemische.

3. Politik, Polemik, Ästhetik

Jacques Rancière hat in seinem Buch *Das Unvernehmen* (2002), das 1995 unter dem Titel *La Mésentente: Politique et philosophie* erstmals erschien, Demokratien als «polemische Gemeinschaften»³⁶ bezeichnet und davor gewarnt, dass «die Politik [auf]hört [...] zu sein, wo dieser Abstand«, den die Polemik als Raum für Kontroversen offen hält, «keinen Ort mehr hat».³⁷ Im «konsensuellen System» nämlich «ist eine neue, radikale Gestalt der Identität des Ganzen und des Nichts»³⁸ zu beobachten, welche «die polemischen Spiele der Subjektivierung des Unrechts verbiete».³⁹ Mit anderen Worten: Ein solches Zeitalter neutralisierter Polemik kennt nichts als absolute Zustimmung oder Ausgrenzung. Darum «[ist] Ausschließung nur der andere Name des Konsenses».⁴⁰

Die Überlegungen von Mouffe und Rancière haben auf den ersten Blick vieles gemeinsam.⁴¹ Beide gehen von der Beobachtung aus, dass sich in den letzten Jahrzehnten eine liberale «Konsensform von Demokratie» – so Mouffe – herausgebildet habe, die am Ende «zur Verschärfung des antagonistischen Potentials einer Gesellschaft» beigetragen habe,⁴² denn die scheinbar stillgestellten Ant-

33 Ebd., 201.

34 Ebd., 200.

35 Zur Kritik von Mouffe an den «procedures of the Habermasian discourse model» vgl. Mouffe 1999, 45. Zur Nähe von Mouffe und Habermas vgl. etwa Jörke 2014.

36 Rancière 2002, 110.

37 Ebd., 132.

38 Ebd., 132 f.

39 Ebd., 136.

40 Ebd., 125.

41 Zu den Gemeinsamkeiten und Unterschieden der beiden Ansätze vgl. etwa Böttger 2014, 174–219 (Mouffe) und 220–260 (Rancière).

42 Mouffe 2007, 7 f.

agonismen der Gesellschaft bestehen unvermindert fort und haben das Potenzial, sich mangels anderer Artikulationsmöglichkeiten schließlich, ganz im Sinne von Nietzsches ›Explosivstoff‹, zu einem gesamtgesellschaftlichen Antagonismus zu verdichten und radikal zu entladen. Allerdings unterscheidet sich das Denken von Mouffe und Rancière, was die Einordnung der Polemik betrifft, deutlich voneinander. Während Mouffe von einem pluralistisch-demokratischen Konsens über die erlaubten Austragungsformen gesellschaftlicher Konflikte ausgeht und danach fragt, «was [...] für eine antagonistische Beziehung konstitutiv sein [könnte]»,⁴³ hebt Rancière die weitgehend unkontrollierte Dynamik polemischer Rede- und Handlungsweisen als Gegengewicht zum konsensuellen System hervor. Das hat Mouffe nicht ganz zu Unrecht den Vorwurf von Slavoj Žižek eingetragen, ihr «Ansatz sei nicht in der Lage, den Status quo in Frage zu stellen».⁴⁴

Tatsächlich scheint der Unterschied zwischen Mouffe und Rancière weniger auf einer konzeptuellen als vielmehr auf einer, wenn man so will, Verfahrensebene zu liegen. Mouffe geht von der Vorstellung kollektiver Willensbildung als Grundprinzip erfolgreichen politischen Handelns aus. Unter dieser Voraussetzung können sich immer wieder neue Gruppen bilden, die in immer neuen agonistischen Konstellationen hegemoniale Geltungsansprüche, die als Konsens auftreten, in Frage stellen.⁴⁵ Rancière hingegen betont die Rolle des Einzelnen als *zugleich* polemisches und politisches Subjekt.⁴⁶ Es erfährt seine Legitimität nicht zuletzt dadurch, dass es den Status quo aus einer radikal subjektiven Position in Zweifel zu ziehen vermag. Polemik erweist sich dabei als besonders prädestiniert, das konsensuelle System auf Abstand zu halten. Sie artikuliert einen subjektiven Dissens, dessen politische Bedeutung darin besteht, die ganze Person in ihrer existenziellen Dimension ins Spiel zu bringen – statt einzelne soziale Rollen und ihre konventionalisierten Sprecherpositionen.

In diesem Kontext kommt der Ästhetik eine wichtige Aufgabe zu; und auch hier unterscheiden sich Mouffe und Rancière deutlich voneinander. Polemische Situationen sind für Rancière jene, «wo einer der Gesprächspartner eines seiner Elemente (seinen Ort, sein Objekt, seine Subjekte ...) anzuerkennen verweigert».⁴⁷ Ein solcher Streit um Anerkennung bzw. Nichtanerkennung kann jedoch nicht selbst im Modus jenes systemrationalen Argumentierens ausgetragen werden, das diesen Ausschluss nur allzu oft legitimiert. Vielmehr

erzeugt [er] Sprechakte [...], die zugleich vernünftige Argumentationen und «poetische» Metaphern sind. [...] Das sind jene, in denen die Annahme des Verstehens strittig ist,

43 Ebd., 29.

44 Zit. nach ebd., 46.

45 So die Kernaussage des Buches von Laclau/Mouffe 1991.

46 Der Begriff des ›polemischen Subjekts‹ nach Stenzel 1986, 6.

47 Rancière 2002, 67 f.

wo man gleichzeitig die Argumentation und die Bühne, auf der sie gehört werden muss, das Objekt der Diskussion und die Welt, in der es figuriert, produziert werden müssen.⁴⁸

Aufgabe der Polemik sei es daher, «um jeden einzelnen Konflikt eine Bühne zu schaffen»,⁴⁹ denn ihre Sprechakte sind immer «gleichzeitig argumentativ und dichterische/schöpferische Gewaltstrieche».⁵⁰ Als solche verlassen sie indes den Konsens einer «antagonistischen Beziehung»,⁵¹ wie sie Mouffe skizziert hat – und zwar schon deshalb, weil eine solche Beziehung im Grunde gar nicht besteht, sondern erst polemisch erzwungen werden muss. Zudem bleiben sie als ästhetische Akte außerhalb eines diskursiv zu vermittelnden, rational gesteuerten Konsenses bzw. verweigern sich der restlosen Überführung in einen solchen.

Hier setzt Mouffes Konzept einer agonistischen Ästhetik andere Akzente.⁵² Zwar plädiert auch sie dafür, «Formen des künstlerischen Widerstands als agonistische Interventionen im Kontext des gegenhegemonialen Kampfes zu betrachten».⁵³ Allerdings denkt sie, wie das Zitat zeigt, diese ästhetischen Interventionen gleichsam von ihrem Ende her, als «Beitrag zur Entwicklung einer radikalen Politik [...], den die verschiedenen Formen des künstlerischen Aktivismus leisten, [...] und die auf höchst mannigfaltige Weise darauf abzielen, den bestehenden Konsens zu hinterfragen».⁵⁴ Entsprechend interessiert sich Mouffe vorrangig für «kritische künstlerische Praktiken im öffentlichen Raum», da «der öffentliche Raum das Terrain [ist], auf dem man einen Konsens herzustellen sucht».⁵⁵ Der Verdacht dürfte nicht ganz von der Hand zu weisen sein, Kunst diene hier vorrangig dem Zweck der politischen Willensbildung. Eine solches Ansinnen ist legitim, sofern man das Postulat einer Zweckfreiheit der Kunst als Ausdruck bürgerlicher Hegemonie verstehen und «die modernistische Illusion von der privilegierten Stellung des Künstlers [...] verabschieden» will.⁵⁶ Abgesehen davon, dass diese Stellung in vielen Fällen so privilegiert nicht sein dürfte, lässt sich hier unschwer der Vorbehalt einer marxistischen Ästhetik gegen die bürgerliche Subjektphilosophie und ihr Autonomiepostulat heraushören.⁵⁷

48 Ebd., 68.

49 Ebd., 63.

50 Ebd., 71.

51 Mouffe 2007, 29.

52 Ich orientiere mich hier vor allem an dem Text *Agonistische Politik und künstlerische Praktiken*, in: Mouffe 2014, 133–160.

53 Ebd., 136.

54 Ebd., 149.

55 Ebd., 141 f.

56 Ebd., 158 f.

57 Etwa in der Polemik gegen die Philosophie Max Stirners: vgl. Marx/Engels/Lenin 1973, 103 f.

Den ästhetisch-polemischen Akten hingegen, wie sie Jacques Rancière intendiert, ist eine solche partei- oder gesellschaftspolitische Intention letztlich fremd. Ob sie überhaupt noch in ein einvernehmliches politisches Handeln übersetzt werden können oder ob sie nicht bereits durch ihre polemische Genese derart überformt sind, dass sie eben nur als Unvernehmen in der öffentlichen Kommunikation erscheinen, muss hier offenbleiben. Anders als Mouffe beharrt Rancière jedenfalls auf der radikalen Subjektivität polemischer wie ästhetischer Praktiken, die ihre Wirkung gerade aus der Inkommensurabilität mit konsensualen Welt- und Wertvorstellungen erlangen. Ihre «parole muette»⁵⁸ spricht selbst da, wo sie polemisch ist, eine andere Sprache.

Damit schließt Rancière an den jungen, vom Neukantianismus beeinflussten Georg Lukács an, der über die europäische Literatur des 19. Jahrhunderts, und hier insbesondere die großen Gesellschaftsromane, befand, sie sei eine einzige «gestaltete Polemik gegen die Konvention».⁵⁹ Eine solche Ästhetik lässt sich weder in ihrer Intention noch in ihren Darstellungsverfahren als agonale begreifen, sondern ist schon deshalb zutiefst polemisch, weil allein ihr Vorhandensein jene Diskurse konterkariert, die ihr voraus liegen oder entgegen stehen.⁶⁰

4. Schlussbetrachtung: Volker Braun

Anstatt eine ‹Lösung› der hier skizzierten Problemlage von Agonistik und Polemik anzubieten, möchte ich zum Schluss Jacques Rancières Idee aufgreifen, polemische «Sprechakte» seien immer «zugleich vernünftige Argumentationen und ‹poetische› Metaphern», um die Aufmerksamkeit auf einen literarischen Text zu lenken, den man auch als polemisches Pamphlet bzw. als Beitrag zur polemisch-ästhetischen Kommunikation lesen kann.⁶¹

Es handelt sich um die Erzählung *Die hellen Haufen*, die der ostdeutsche Schriftsteller (und bekennende Kommunist) Volker Braun im Jahr 2011 veröffentlicht hat. In ihr wird der Protest der Bergarbeiter in den ostdeutschen Kaligruben kurz nach der ‹Wende› von 1989 mit der Geschichte des Bauernkrieges von 1524/1525 sowie den Märzkämpfen von 1921 in Mitteldeutschland überblendet. Die Handlung ist von einer politischen Eskalationslogik bestimmt, die bei diskursiven Partizipationsforderungen beginnt und im Ausbruch von Gewalt ein vorläufiges Ende findet. Unter anderem formulieren die aufständischen Bergarbeiter, in Anlehnung an die *Zwölf Artikel* des Bauernkrieges, «DIE

58 Rancière 1998.

59 Lukács 2000, 144.

60 Ich folge hier, sehr abgekürzt, Michel Foucaults Überlegungen zur Literatur als «contre-discours»; vgl. Foucault 1966, 59.

61 Vgl. meine Lesart des Textes in Rose 2020, 624–628.

MANSFELDER ARTIKEL von den gleichen Rechten aller».⁶² Federführend ist dabei ein gewisser Mintzer; eine Anspielung auf den radikalen Bauernführer Thomas Müntzer. Mintzer ist es auch, der die Schließung der Kaligruben als eine «Kriegserklärung» interpretiert: «Das war (sagt Mintzer) eine Kriegserklärung. Sie [die Besitzer] hatten, mit den Schließungen, den Kampf ja eröffnet und sich auf diese Weise in Stellung gebracht. Wer die Handelsbilanzen prüft, hat die ganze Schlachtordnung vor Augen.»⁶³

Bald werden nicht nur Schriftsätze gewechselt, es kommt zu ersten Übergriffen. Am Ende rollen Panzer über die Aufständischen hinweg, und «einer aus dem Vogtland, Braun, rief im Jähzorn GEWALT, GEWALT, und es war nicht klar, wollte er sie konstatieren oder ausrufen».⁶⁴ Die zeithistorische Volte dieses Schlusses lässt aufhorchen: Ähnlich wie die Demonstranten auf dem Pekinger Tiananmen-Platz im Jahr 1989 werden die Aufständischen von Panzern überrollt, und der Mann aus dem Vogtland, der den Namen des Autors trägt, widerruft die Parole der «friedlichen Revolution» von 1989, welche lautete: «Keine Gewalt». Brauns Text will offenbar auch als polemische Kontrafaktur auf die historischen Ereignisse des Jahres 1989 gelesen werden.⁶⁵

An der Erzählung lassen sich die Wirkungen polemischer Transgressivität für eine agonistische Konstellation anschaulich studieren. Die diffuse Wut der um ihren Arbeitsplatz kämpfenden Bergarbeiter findet in der Organisation des Protestes und der Formulierung konkreter Forderungen ihren ersten Ausdruck. Dabei geht es den Aufständischen mindestens ebenso sehr um den Erhalt ihrer Arbeitsplätze wie um die Anerkennung der Legitimität ihrer Forderungen; immerhin hatten sie bis dahin eine, wenngleich ideologisch forcierte, hohe Wertschätzung erfahren. Nun müssen sie feststellen, dass ihnen diese Anerkennung nicht mehr entgegengebracht wird: «Sie wurden in Rathäusern empfangen. In Bernburg verlief die Diskussion kontrovers. Man hielt sie für Einzelgänger».⁶⁶ In dem Maße, in dem ihnen die diskursive Anerkennung durch das neue konsensuelle System entzogen wird, steigt die Gewaltbereitschaft; und zwar auf beiden Seiten. Denn in der Auseinandersetzung steht, um mit Mouffe zu sprechen, «die Konfiguration der Machtverhältnisse selbst auf dem Spiel, um welche herum die Gesellschaft strukturiert ist: Es ist ein Kampf zwischen unvereinbaren hegemonialen Projekten, die niemals rational versöhnt werden können».⁶⁷ Allerdings ist es ein ungleicher Kampf, da die Machtverhältnisse asymmetrisch verteilt sind, so

62 Braun 2011, 69 f. – *Die zwölf Artikel der Bauern*, die 1525 in Schwaben verfasst wurden, sind unter anderem abgedruckt in Köpf 2001, 254–260.

63 Braun 2011, 57.

64 Ebd., 96.

65 Unter den Rezensionen im Feuilleton betont diesen Aspekt vor allem Geißler 2012, 30.

66 Braun 2011, 20.

67 Mouffe 2007, 31.

dass die scheinbare Befriedung des Konflikts am Ende zugleich eine Machtdemonstration des konsensuellen Systems bedeutet.

In Volker Brauns Erzählung ist und bleibt die agonistische Konstellation durch den Antagonismus von Kapital und Arbeit bestimmt, der für ihn die neuzeitliche Geschichte prägt. Dieser Konflikt ist nicht im Sinne einer Diskurshermeneutik auflösbar, sondern kann höchstens ausgelagert oder für eine gewisse Periode stillgestellt werden. Dadurch erweist er sich als verhältnismäßig leicht polemisch affizierbar: «Man wird nur tiefer in die Geschichte dringen und sie einmal schärfer machen». ⁶⁸ Im Zuge dessen läuft die Polemik fast zwangsläufig auf den *polemos* zu, also die gewaltsame Austragung des Konfliktes: «Nun hat sich die Geschichte munitioniert.» ⁶⁹ Freilich geht aus der geschilderten Auseinandersetzung das konsensuelle System gestärkt hervor, und zwar nicht nur in Brauns Erzählung, sondern auch im zeithistorischen Kontext. In der Erzählung werden die radikalsten Aufständischen erschossen oder vor Gericht gestellt; in der realen Geschichte wurden, darauf weist der Erzähler am Ende hin, die protestierenden Bergarbeiter mit einer lächerlich niedrigen Geldsumme abgefunden. Nüchtern konstatiert er: «Die Natur arbeitete fort», ⁷⁰ als hätte die (erfundene) Geschichte nie stattgefunden. Der gesellschaftliche Antagonismus aber besteht weiter und wartet darauf, in neuen polemischen Konstellationen Gestalt zu gewinnen.

Am Schluss des Buches kommentiert der Erzähler seine eigene Geschichte mit den Worten: «Die Geschichte hat sich nicht ereignet. Sie ist nur, sehr verkürzt und unbeschönigt, aufgeschrieben. Es war hart zu denken, daß sie erfunden ist; nur etwas wäre ebenso schlimm gewesen: wenn sie stattgefunden hätte.» ⁷¹ Bereits zu Beginn der Erzählung wurde von ihm die Fiktionalität des Geschehens hervorgehoben:

Der Aufstand, von dem hier berichtet wird, hat nicht stattgefunden. Es war auch mehr ein Krieg, der nur von einer Seite geführt wurde, und die andere hat stillgehalten. Wenn er seine Wahrheit hat, so nicht, weil er gewesen wäre, sondern weil er denkbar ist. Man glaubt die Geschichte zu kennen, aber sie hat mehr in sich, als sich ereignet [...]. All das Ersehnte, nicht Gewagte, und die alte Lust *zu handeln*. Tief verborgen, verschüttet, zubetoniert der Widerstand; die hellen Haufen, die nicht losgezogen sind, um die Schlacht zu schlagen. ⁷²

Die konjunktivische Form dieser Fiktionalitätsbehauptung gilt dem *potentialis*, nicht dem *irrealis*. Antagonistische Konstellationen, zumal wenn sie auf gesell-

⁶⁸ Braun 2011, 53.

⁶⁹ Ebd., 56.

⁷⁰ Ebd., 96 f.

⁷¹ Ebd., 97.

⁷² Ebd., 9.

schaftlichen Grundkonflikten basieren, tragen – so ließe sich daraus ableiten – jederzeit das Potenzial ihrer polemischen Verschärfung und damit auch ihres gewaltförmigen Ausagierens in sich. Anders als die Postmarxistin Mouffe glaubt der marxistische Dichter Braun offenbar nicht daran, durch die Überführung solcher Konflikte in agonistische Konstellationen hegemoniale Machtansprüche konterkarieren zu können. Dem steht schon das physische Gewaltmonopol entgegen, das seinerseits die Latenz der gewaltförmigen Austragung solcher Konflikte erhöht: in Wort wie in Tat. Ihre polemische Zuspitzung ist daher wahrscheinlich im Sinne der aristotelischen Poetik als «das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche».⁷³ Genau darauf rekurriert der diskursive Rahmen der Erzählung.

Dem Text selbst wird dadurch eine zusätzliche polemische Bedeutung verliehen. Auf der Ebene der *histoire* erzählt die Geschichte, wie eine antagonistische Konfrontation durch ihre polemische Affizierung fast zwangsläufig in Gewalt umschlägt, und zwar auch und gerade, weil der politisch-ökonomische Antagonismus, der ihr zugrunde liegt, nicht auflösbar scheint. Andererseits wird genau diese Geschichte, trotz ihrer Wahrscheinlichkeit, auf der Ebene des *discours* ins Reich der Fiktion verwiesen. Es ist, mit anderen Worten, das konsensuelle System (und seine Diskursordnung), das in solche erzähltheoretische Aporien führt, weil es den faktualen Rahmen der Handlung definiert.⁷⁴ Vor die Wahl gestellt, der polemischen Transgressionslogik unauflösbarer antagonistischer Konfrontationen zu folgen oder ihrer «Zähmung»⁷⁵ durch ihr Unwahrscheinlichmachen das Wort zu reden, entscheidet sich der Erzähler für keine der beiden Optionen – oder für beide zugleich, was auf dasselbe hinausläuft. Damit wird diese Wahl selbst bzw. der konsensuelle Zwang zu ihr zum Hauptangriffspunkt des Textes. So wie sein Namensvetter in der Geschichte sich mit dem Ruf «GEWALT, GEWALT» gegen das konsensuelle System positioniert, stellt Volker Braun mit seiner Erzählung dieses System in seiner Diskurslogik in Frage. In alter linkshegelianischer Tradition zielt er damit auf ein (utopisches) Jenseits von Antagonismen, deren Dualität beweist, wie sehr sie selbst noch dem konsensuellen System angehören, in dem, um noch einmal Rancière zu zitieren, «Ausschließung nur der andere Name des Konsenses ist».⁷⁶

Mit ihrer radikal-ästhetischen Perspektive zwischen Fiktionalität und Faktualität impliziert Brauns Erzählung aber auch die Rückgewinnung der Freiheit, agonistische Konfrontationen und ihre polemische Verschärfung nicht nur als sozialtechnisches Problem zu denken, das einer Regulierung bedarf, sondern sie

73 Aristoteles 1982, 29, 1451b.

74 Nicht ohne grimmige Ironie kündigt der Erzähler an: «Ich beginne wie ein Narr mit den Fakten»; Braun 2011, 9.

75 Vgl. das Zitat oben, Mouffe 2007, 29.

76 Vgl. das Zitat oben, Rancière 2002, 125.

als eine Grunderfahrung der Moderne zur Sprache zu bringen. Dass es eine literarische Sprache ist, scheint dem Gegenstand nur auf den ersten Blick unangemessen. Möglicherweise kann ein solch tiefgreifender Antagonismus wie der von Kapital und Arbeit sogar nur in der Literatur in seinen radikalen Konsequenzen zur Sprache kommen, und zwar schon deshalb, weil er dort weder im Sinne Schmitts entschieden noch im Sinne Mouffes operationalisiert werden muss.⁷⁷

Literaturverzeichnis

- Aristoteles: Poetik, übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.
- Assmann, Aleida/Assmann, Jan: Kultur und Konflikt. Aspekte einer Theorie des unkommunikativen Handelns, in: Assmann, Jan/Harth, Dietrich (Hgg.): Kultur und Konflikt, Frankfurt a. M. 1990, 11–48.
- Berghoff, Kai: «Alle politischen Begriffe, Vorstellungen und Worte [haben] einen polemischen Sinn». Eine Untersuchung über Polemik und Aktualität des Verständnisses des Politischen nach Carl Schmitt, in: Glinka, Holger u. a. (Hgg.): Denker und Polemik, Würzburg 2013.
- Bolz, Norbert: Auszug aus der entzauberten Welt. Philosophischer Extremismus zwischen den Weltkriegen, München 1989.
- Böttger, Felix: Postliberalismus. Zur Liberalismuskritik der politischen Philosophie der Gegenwart, Frankfurt a. M. 2014.
- Braun, Volker: Die hellen Haufen, Berlin 2011.
- Derrida, Jacques: Politik der Freundschaft, Frankfurt a. M. 2000.
- Foucault, Michel: Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, Paris 1966.
- Geißler, Cornelia: Aufstand gegen die Treuhand. Volker Brauns Erzählung «Die hellen Haufen» ist ein Was-wäre-wenn-Spiel, in: Frankfurter Rundschau, 13. Januar 2012.
- Gerhardt, Volker: Politik als Ausnahme. Der Begriff des Politischen als dekontextualisierte Antitheorie, in: Mehring, Reinhard (Hg.): Carl Schmitt. Der Begriff des Politischen. Ein kooperativer Kommentar, Berlin 2003, 205–218.
- Hobsbawm, Eric: Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts [engl. 1994], München/Wien 1995.
- Jensen, Anthony K.: Anti-Politicity and Agon in Nietzsche's Philology, in: Siemens, Herman W./Roodt, Vasti (Hgg.): Nietzsche, Power and Politics. Rethinking Nietzsche's Legacy for Political Thought, Berlin/New York 2008, 319–345.
- Jörke, Dirk: Die populistische Herausforderung der Demokratietheorie, oder unliebsame Gemeinsamkeiten zwischen deliberativen und agonistischen Modellen der Demokratie, in: Landwehr, Claudia/Schmalz-Bruns, Rainer (Hgg.): Deliberative Demokratie in der Diskussion, Baden-Baden 2014, 369–391.
- Köpf, Ulrich (Hg.): Deutsche Geschichte in Quellen und Darstellung, Bd. 3: Reformationszeit 1495–1555, Stuttgart 2001.
- Kraus, Karl: Die Fackel. Fotomechanischer Nachdruck sämtlicher Ausgaben, 12 Bde, München 1968–1976, Nr. 261/262 (13. Oktober 1908).

⁷⁷ Vgl. auch die Überlegungen von Rancière zur Literatur als «un art sceptique» in Rancière 1998, 167–176.

- Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal: Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus [engl. 1985], Wien 1991.
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik [1920/1963], München 2000.
- Marx, Karl/Engels, Friedrich/Lenin, Wladimir Iljitsch: Über Kultur, Ästhetik, Literatur. Ausgewählte Texte, hg. von Hans Koch, Leipzig 1973.
- Mattutat, Liza/Breuning, Felix: Unfreiwillig mit Schmitt. Zur Rezeption Carl Schmitts in der Demokratietheorie Chantal Mouffes, in: Hetzel, Andreas (Hg.): Radikale Demokratie. Zum Staatsverständnis von Chantal Mouffe und Ernesto Laclau, Baden-Baden 2017, 65–81.
- Mouffe, Chantal: Carl Schmitt and the Paradox of Liberal Democracy, in: dies. (Hg.): The Challenge of Carl Schmitt, London/New York 1999, 38–53.
- : Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion [engl. 2005], Frankfurt a. M. 2007.
- : Agonistik. Die Welt politisch denken [engl. 2013], Berlin 2014.
- Müller, Enrico: Die Griechen im Denken Nietzsches, Berlin/New York 2005.
- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Zweite durchgesehene Auflage, hgg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988.
- Rancière, Jacques: La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature, Paris 1998.
- : Das Unvernehmen. Politik und Philosophie [frz. 1995], Frankfurt a. M. 2002.
- Rose, Dirk: Polemische Moderne. Stationen einer literarischen Kommunikationsform vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Göttingen 2020.
- Schmitt, Carl: Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien, 3. Aufl. der Ausgabe von 1963, Berlin 1991.
- Schwarz, Susanne-Verena: Agonistische Öffentlichkeiten bei Chantal Mouffe: Zwischen lebendiger Demokratie und Populismus, in: Hetzel, Andreas (Hg.): Radikale Demokratie. Zum Staatsverständnis von Chantal Mouffe und Ernesto Laclau, Baden-Baden 2017, 193–230.
- Simmel, Georg: Der Konflikt der modernen Kultur [1918], in: ders.: Gesamtausgabe, Bd. 16, hgg. von Gregor Fitzi und Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M. 1999, 181–207.
- Stenzel, Jürgen: Rhetorischer Manichäismus. Vorschläge zu einer Theorie der Polemik, in: Worstbrook, Franz Josef (Hg.): Formen und Formgeschichte des Streitens. Der Literaturstreit, Tübingen 1986.
- van Laak, Dirk: Gespräche in der Sicherheit des Schweigens. Carl Schmitt in der politischen Geistesgeschichte der frühen Bundesrepublik, Berlin 1993.
- Vogl, Joseph/Matala de Mazza, Ethel: Bürger und Wölfe. Versuch über politische Zoologie, in: Geulen, Christian/Von der Heiden, Anne/Liebsch, Burkhard (Hgg.): Vom Sinn der Feindschaft, Berlin 2002, 207–217.
- Wellmer, Albrecht: Endspiele: Die unversöhnliche Moderne. Essays und Vorträge, Frankfurt a. M. 1993.

Im Streit mit sich und der Welt. Monika Marons *Munin oder Chaos im Kopf* als diskursive Kampfarena

Torsten Erdbrügger

1. Die Frau, die singt

Eine Frau singt, sie singt laut und schief und öffentlich. Das ist der scheinbar triviale Erzählanlass von Monika Marons 2018 erschienenem Roman *Munin oder Chaos im Kopf*, der einen novellenhaften Einstieg in den Plot eröffnet. Mit dem Frühjahr beginnt die Saison der kognitiv gestörten Sängerin, die von ihrem Balkon aus täglich und ausdauernd die Nachbarschaft mit Operettenarien beschallt und mit dieser akustischen Zumutung Unruhe und Zwietracht in die ansonsten unaufgeregt friedliche kleine Berliner Straße bringt, in der auch die Protagonistin und Ich-Erzählerin von Marons Roman lebt, die als Journalistin während der erzählten Zeit an einem Artikel über den Dreißigjährigen Krieg arbeitet, den sie für das Jubiläum einer westfälischen Kleinstadt zu schreiben hat. Mina Wolf ist der sprechende Name der Journalistin, in dem sich die althochdeutsche Kriegerin mit dem Wolf verbindet, der der Mensch dem Menschen ist. Während sie sich mit dem dynastischen und religiösen Kriegsgeschehen des 17. Jahrhunderts vertraut macht, eskaliert die Situation in ihrer Straße. Diese folgt einer Steigerungslogik vom Unmut der Bewohner*innen über offen artikulierte Aggression und Vergemeinschaftung, Frontenbildung und Entzweiung bis hin zum Umschlagen der verbalen in physische Gewalt. Am Ende ist das Klima in der Straße vergiftet und die Sängerin tot. Sie stirbt durch einen (auch theatermetaphorisch) tragischen Unfall.

Die Straße, die im Roman metonymisch für die Gesellschaft steht, deren aktuellen Zustand der Text porträtiert, wie der S.-Fischer-Verlag pointiert, der Marons Roman als «Stimmungsbild unserer Zeit»¹ apostrophiert, wird so zum mikrokosmischen Labor makrokosmischer Gesellschaftsstrukturen. Das wirft indes die Frage auf, wie der Roman ein gesamtgesellschaftliches Zeitbild entwirft, wenn sein Handlungsraum auf «unsere[] schmale[] Straße, in der überhaupt nur acht Häuser standen»², beschränkt bleibt. Und es ist zu fragen, wie sich gesellschaftliche Totalität in einer einzigen, zudem als subjektiv ausgewiesenen Erzählstimme repräsentieren lässt. Aus diesen Grundproblemen des Verhältnisses von

1 Maron 2018, Umschlagtext.

2 Ebd., 5.

gesellschaftlicher Totalität und erzählerischer Individualität leitet sich dann eine dritte Frage ab: Kann ein Roman wie Marons *Munin oder Chaos im Kopf* politische Literatur sein, wenn ‹politisch› mit Chantal Mouffe als prozessual, dialogisch und antagonistisch bestimmt wird, als ein Streit um die Verteilung der Teile der Gesellschaft,³ also darum, wer wann wie sprechen darf – und gehört wird?

Die Diskussion um das Politische, die vornehmlich im frankophonen philosophischen Diskursraum der letzten Dekaden stattgefunden hat,⁴ hat – anders als in den Theater- und Kunstwissenschaften⁵ – bislang nur verhaltenen, oft nicht an einer Begriffspräzisierung interessierten Niederschlag im Bereich germanistischer Literaturwissenschaft gefunden.⁶ Der Grund für die Reserviertheit gegenüber dem Denken Jacques Rancières, Claude Leforts, nicht zuletzt aber auch gegenüber der hegemonietheoretisch-diskursanalytischen Demokratietheorie Ernesto Laclaus und Chantals Mouffes mag primär darin liegen, dass es allererst eines Theorietransfers bedarf, mit dem das philosophisch-politikwissenschaftliche Denken in literaturwissenschaftliche Kategorien übersetzt werden kann, gleichwohl namentlich Rancière hier erste Brücken gebaut hat.⁷ Seine Rede von der ‹Aufteilung des Sinnlichen›⁸ ist jedoch keine primär ästhetische Theorie, sondern eine metaphorische Beschreibung der diskursiven Strukturen des politischen Terrains und der notwendigen artikulatorischen als emanzipativen Akte, die das Politische (das Rancière ‹die Politik› nennt) gegen die Instanzen ihrerstituierung in der Politik (die Rancière ‹die Polizei› nennt) in Stellung bringt und diese herausfordert, um die einmal gefundene Ordnung zu verunordnen. So definiert Rancière das Politische als eine ‹Tätigkeit [...], die einen Körper von einem Ort entfernt, der ihm zugeordnet war oder die Bestimmung eines Ortes ändert; sie lässt sehen, was keinen Ort hatte, gesehen zu werden, lässt eine Rede hören, die nur als Lärm gehört wurde.›⁹ Sein Interesse gilt der Widerständigkeit der Kunst und dem Roman als Ausdruck des Politischen. Wenn Rancière

3 Als sowohl ‹theoretische als auch praktische Auseinandersetzung um die Gestalt der Gesellschaft› wird das Politische definiert etwa bei Flügel/Heil/Hetzel 2004, 9.

4 Vgl. zum Überblick: Hebekus/Völker 2012; Marchart 2010.

5 Vgl. exemplarisch: Emmerling/Kleesattel 2016; Ott/Strauß 2009; Malzacher 2020.

6 Vgl. etwa die Studie von Sabrina Wagner, die mit dem Begriff der ‹politischen Autorschaft› allerdings den Blick von den literarischen Texten weg hin auf nonfiktionale Stellungen und politische Aktionen der drei von ihr in den Fokus gerückten Gegenwartsautor*innen lenkt: Wagner 2015. Daneben sind zwei Sammelbände zu nennen, die sich einer vorsichtigen Neujustierung des Begriffs des Politischen der Literatur auf Grundlage der frankophonen Philosophien des Politischen zuwenden, wobei die einzelnen Beiträge diesen theoretischen Bezugsrahmen meist vermissen lassen. Vgl. Neuhaus/Nover 2019, bes. 3–18 sowie den Band von Lubkoll/Illi/Hampel 2018.

7 Vgl. dessen kunst- und theatertheoretischen Arbeiten, bspw. Rancière 2008, 2015.

8 Vgl. Rancière 2006.

9 Rancière 2002, 41.

dem Roman jedoch politisches Potenzial zuspricht, so tut er dies mit Bezug auf die realistische Literatur eines Honoré de Balzac oder Gustave Flaubert, auf Texte, die gemeinhin nicht unter dem Signum politischer Literatur gefasst werden. Wenn Rancière dennoch auf diese Autoren abstellt, dann deshalb, weil sie für ihn revolutionär (mit Chantal Mouffe könnte man sagen: radikaldemokratisch) in dem Sinne waren, dass sie die Ordnung des Sagbaren verunordnen haben. Der revolutionäre und zugleich demokratische Akt dieser Prosa besteht für Rancière dann darin, dass sie gleich-berichtigtes Sprechen jenseits von Klasse und Stand garantieren, die gesellschaftlich sedimentierten Machthierarchien damit umwälzen und die Anteile der Teile neu verteilen, indem sie auch den Anteilslosen erstmals Redeanteile zugestehen.

Diese Verunordnung als revolutionär zu bezeichnen und das Revolutionäre zum Kriterium des Politischen von Literatur zu erheben, bedeutet gleichwohl, dass die Halbwertszeit des Politischen in der Literatur sehr kurz bemessen sein muss, denn eine Revolution ist ein nicht wiederholbares Ereignis, und die Innovation der Flaubert'schen oder Balzac'schen Prosa gerinnt schnell zum Common Sense. Dieser Common Sense des Ästhetischen wäre dann nur noch herauszufordern, indem man revolutionär neue ästhetische Verfahren verwendet, die in der Lage sind, die hergebrachten Seh- und Denkweisen zu verunsichern. Das kann freilich nicht im Modus einer simplen Steigerungs- und Überbietungslogik erfolgen, die die ästhetischen Verfahren einfach nur weiter radikalisiert, weil damit zugleich ein Gewöhnungs- und Abstumpfungsprozess einsetzt, der das radikal Neue normalisiert.¹⁰ Ein solches Einfangen des kritischen Potenzials von Kunst wird zudem dadurch flankiert, dass der kulturpolitische Diskurs der Gegenwart in westlichen demokratischen Gesellschaften kritische Kunst geradezu einfordert, was noch dadurch verstärkt wird, dass Kritik längst in die Logik kapitalistischen Leistungsdenkens integriert ist, wie die französischen Soziolog*innen Ève Chiapello und Luc Boltanski rekonstruiert haben.¹¹ Das Potenzial für kritische Kunst, kritisch zu sein, schwindet also in dem Maße, wie Kritik in der Mitte der Gesellschaft oder in der Agenda der (Kultur-)Politik angekommen

10 Wenn Boris Groys in *Über das Neue* feststellt, dass Kunst sich immer am Neuen ausrichtet und es eine Kunst sei, aus dem Gewohnten das Neue zu machen, dann lässt sich das durchaus im Sinne Rancières lesen, weil mit der artifiziellen Umdeutung von ehemals Profanem zum Bedeutsamen letztlich eine Neuaufteilung des Sinnlichen erfolgt, auch wenn diese scheinbar nicht revolutionär in dem Sinne ist, dass sie etwas genuin Neues ex nihilo schafft. Mit Andreas Reckwitz lässt sich darauf rekurrieren, dass sich das Neue in der Kunst (und im Lebensstil) im Laufe des 20. Jahrhunderts immer mehr als Rearrangement und Sampling von bereits Etabliertem auffassen lasse, womit die Figur des Künstlers sich tendenziell vom Schaffenden zum Kuratierenden verschiebe. Es bleibt aber auch hier das Problem, dass die kuratierende Rekreation und mit ihr der Status der Neuheit permanent von Normalisierungslogiken eingefangen zu werden drohen. Vgl. Reckwitz 2012, bes. 115–125; Groys 2007.

11 Vgl. Boltanski/Chiapello 2003.

ist.¹² Außerdem stellt Rancière, wenn er über das Politische oder die Kritik der Kunst nachdenkt, die formale Dimension über die inhaltliche. Das Politische erfolgt über ein formal-ästhetisches Aufbrechen verpanzelter Sehgewohnheiten, zu dem (historisch) nicht zuletzt auch die demokratische Verteilung der Redeanteile in ansonsten wenig formexperimentellen Texten zu zählen wäre. All dies würde Marons Roman auf den ersten Blick vom Kriterium der ‹politischen› Literatur suspendieren, insofern der Roman, abgesehen von wenigen Pro- und Analepsen streng chronologisch geordnet und dabei einheitlich in der ersten Person Singular erzählt wird, die eine Chronologie der Ereignisse mit ihrer persönlichen Situation und ihrer Position innerhalb des Streites in der Straße präsentiert und mit historischen und politischen Reflexionen mischt. Eine erzähltechnische Revolution ist das nicht, und mit der privilegierten Position der Berliner Journalistin ist auch kein Sprechen einer Subalternen zu erwarten, deren Stimme andernfalls nicht vernommen würde.

Noch weit weniger als Rancières Bestimmung des Politischen ist der hegemonietheoretische Ansatz von Chantal Mouffe auf den ersten Blick für die Analyse literarischer Werke geeignet – und tatsächlich sind die wenigen Beispiele aus dem Bereich der Kunst, die Mouffe selbst bespricht, dem Spektrum performativer Künste und der Museumspraxis entnommen. Ihre Grundannahme dabei lautet:

Das Politische hat eine ästhetische Dimension und die Kunst eine politische. Aus Sicht der Hegemonietheorie tragen künstlerische Praktiken zur Konstituierung und Aufrechterhaltung oder zur Infragestellung einer gegebenen symbolischen Ordnung bei, und daher haben sie notwendigerweise eine politische Dimension.¹³

In diesem Sinn wird auch die Unterscheidung von politischer und nicht-politischer Kunst verworfen. Mouffe präzisiert die basale Annahme vom politischen Anteil der Kunst, insofern sie diese ermahnt, sich nicht im einfachen Dissens zu genügen. Nicht der bloße Widerspruch gegen die herrschende Hegemonie, nicht die De-Identifikation sei nötig, sondern eine Re-Identifikation, mit der neue Praktiken und Subjektivitäten entwickelt würden, die gegen die hegemoniale Ordnung und gegen die kapitalistische Vereinnahmung kritischer Kunst selbst in Stellung gebracht werden könnten.¹⁴

Damit wird deutlich, dass es Mouffe in ihrem Ansatz eher um praktische Interventionsstrategien (etwas der Yes Men oder der Adbusters)¹⁵ als um literarische Schreibweisen und Inszenierungen des Politischen geht. Trotz der Distanz, die Mouffes theoretische Konzeption des Politischen zur literarischen Pra-

12 Vgl. kritisch: Kleesattel 2016, 175–190.

13 Mouffe 2014, 140 f.

14 Vgl. ebd., 158.

15 Vgl. ebd., 149–151.

xis einnimmt, eignet sich ihre Bestimmung des Politischen zur Analyse des Politischen im literarischen Text, eben weil der hegemonietheoretische Zuschnitt sowohl auf Diskurse als auch auf politische Akteure ausgerichtet ist – und damit, so soll im Folgenden dargelegt werden, sowohl die formale als auch die inhaltliche Seite literarischer Texte beschreiben kann. Zudem sieht Mouffe von einer Fixierung auf den Ereignischarakter ab und schaut sich stattdessen Prozesse der Meinungsbildung und der politischen Formierung an, was ihn dafür prädestiniert, den Diskursraum von Texten in den Blick zu nehmen. Um es zuzuspitzen: Rancière würde darauf abstellen, wie Marons Text rezipiert wird, Mouffe fokussieren, wie Meinungs- und Hegemoniebildung durch das Moment des politischen Streites im Text entstehen und inszeniert werden.

2. Das Politische des Textes

Das Politische wird von Mouffe als Gegenbegriff zur Politik bzw. als deren Dynamisierung verstanden, während die Politik sich tendenziell auf den Bereich der Realpolitik konzentriert und eine Instituierung des Politischen bedeutet. Mouffe definiert:

Mit dem «Politischen» meine ich die Dimension des Antagonismus, die ich als für menschliche Gesellschaften konstitutiv betrachte, während ich mit «die Politik» die Gemeinsamkeit der Verfahrensweisen und Institutionen meine, durch die eine Ordnung geschaffen wird, die das Miteinander der Menschen im Kontext seiner ihm vom Politischen auferlegten Konflikthaftigkeit organisiert.¹⁶

Instituierung bezeichnet jene Formationen, die die Dynamik des Politischen, als deren Wesensmerkmal Mouffe und Laclau den Streit unter Gegnern identifizieren, zu festen Formen wie Parteien, Parlamenten etc. erstarren lassen. Politik stelle damit ein «Ensemble aus Praktiken und Institutionen [dar], das eine bestimmte Ordnung organisiert»¹⁷, schreibt Oliver Marchart. Wenn gegenüber einer solchen *Politik* nun das *Politische* in Stellung gebracht wird, dann mit einer doppelten Stoßrichtung: einmal, um die politische Sphäre zu dynamisieren und radikalieren, zum anderen, aber eng damit verbunden, um demokratische Teilhabe zu verbreitern und Positionen zu artikulieren, die bislang nicht artikuliert werden konnten. Das Politische fußt, da niemals alle Teile der Gesellschaft gleichberechtigt repräsentiert werden können und also die Ansprüche großer Bevölkerungsschichten notwendig unartikuliert oder zumindest unrealisiert bleiben müssen, auf dem Prinzip des Antagonismus. Es ist das Verdienst der Demokratie, diesen grundlegenden Antagonismus von einem Modell unversöhnlicher

¹⁶ Mouffe, 2007, 16.

¹⁷ Marchart 2010, 41.

Feindschaft in das agonistische Modell eines Streites unter gleichberechtigten Gegnern umgeleitet zu haben:

[A]us Perspektive des «agonistischen Pluralismus» [besteht] das Ziel demokratischer Politik in der Transformation von Antagonismus in Agonismus [...]. Dazu müssen Kanäle bereitgestellt werden, durch die hindurch kollektive Leidenschaften Ausdruck in Bezug auf Themen finden können, die genug Identifikationsmöglichkeiten offenlassen, ohne den Opponenten als Feind zu konstruieren, sondern eben als einen Gegner.¹⁸

Diese agonistische *Conditio* des Politischen sei gegenwärtig, so Mouffe, einer postdemokratischen Politik der Hinterzimmer und der Alternativlosigkeit gewichen, deren Kontrolle dem Demos auch deswegen entzogen sei, da im Zuge der Orientierung der etablierten Parteien hin auf eine nicht mehr zu differenzierende Mitte der politische Streit umgangen werde. In Bezug auf Marons Roman lautet meine These deshalb, dass der Text politisch in dem Sinne ist, als er den Streit um die Einrichtung der Gemeinschaft artikuliert und – indem er sich explizit auf die Konsenspolitik der Gegenwart bezieht – seinen Anteil an einem Diskurs der Repolitisierung beansprucht.

Von Interesse ist darüber hinaus, dass das Politische für Mouffe als Ringen um Hegemonie wesentlich auf der Bildung von Allianzen respektive Äquivalenzen aufruht. Äquivalenzbeziehungen negieren dabei keinesfalls interne Differenzen, sie stellen sie nur vorübergehend ruhig, indem sie sie unter einem leeren Signifikanten (eine durch einen Begriff repräsentierte, dabei aber nur schwach konturierte, aber eben deshalb identifikationsstiftende Idee) bündeln und das Interesse auf einen gemeinsamen Gegner richten. Leere Signifikanten sind zwar «chronisch unterbestimmt durch ein fixes Signifikat», aber eben weil sie signifikatorisch leer sind, anschlussfähig für eine möglichst breite Gruppe. Sie bilden «einen <Knotenpunkt> für eine <imaginäre Einheit> des Diskurses» und fundieren ihn anscheinend.¹⁹ Dabei ist die Bestimmung des Signifikanten, der die Kette hegemonisiert, Gegenstand von Aushandlung im Innern der Äquivalenzkette, unterliegt nicht der Regelung durch ein voluntaristisches Subjekt²⁰ und könnte immer auch anders lauten. Für die in *Munin* geschilderte Politisierung und Fraktionierung der Straße ist demnach von Bedeutung, wie die Sängerin nicht nur Auslöser, sondern auch (negativ) konstituierender Signifikant des politischen Streites ist, der sich umso mehr entleert, je stärker er zum bloßen Platzhalter anderer Konflikte degeneriert, die unter der (Straßen-)Oberfläche schon län-

18 Mouffe 2008, 104.

19 Reckwitz, 2010, 344.

20 Vgl. Marchart 2013, 152. Artikulationen verstehen Laclau/Mouffe als Akte des In-Beziehung-Setzens. Der Fluss miteinander verbundener Artikulationen bildet den Diskurs. Vgl. Nonhoff 2010, 36.

ger gären. Der Streit um die Sängerin fungiert hier lediglich als Katalysator grundsätzlicherer gesellschaftlicher Spaltung.

Wenn Mouffe das Politische in einen demokratischen Rahmen einspannt und seine grundlegend dialogische Dimension artikuliert, dann stellt sich die Frage, wie eine durchgängig subjektivistische Ich-Erzählung wie *Munin oder Chaos im Kopf* trotz ihrer scheinbaren Monologizität ‹politisch› im Sinne Mouffes auch auf formaler Ebene sein kann. Die Antwort darauf lässt sich in drei Hypothesen bündeln: *Erstens* wird der Monolog Mina Wolfs dialogisiert. Das funktioniert primär im Selbstgespräch, in dem die Protagonistin versucht, differente Positionen einzunehmen und gegeneinander abzuwägen. Diese Aufteilung der einen Erzählerinstanz auf unterschiedliche Stimmen wird im weiteren Textverlauf entäußert und der sprechenden Krähe Munin überantwortet, die sich, angelockt von Mina Wolfs Wurstbrot auf dem Balkon, zum nächtlichen Disput mit der Journalistin einfindet.

Zweitens wird das Subjekt zum diskursiven Knotenpunkt, der sowohl die im Nahraum der Straße sich ereignenden Kontroversen und Konflikte als auch die mediale Berichterstattung zum Tages- und Weltgeschehen rezipiert sowie schließlich historische Parallelisierungen mit Minas Forschungsgegenstand, dem 17. Jahrhundert, vornimmt. Mina beobachtet nicht nur das Geschehen in ihrer Straße, sondern ist zunehmend besorgt über die Nachrichten, die sie aus Zeitung und Fernsehen zum Thema Syrienkonflikt und Flüchtlingskrise vernimmt und die sie in Beziehung zur Situation des Dreißigjährigen Krieges bringt.

Drittens wird die Protagonistin zur teilnehmenden Beobachterin auch der Äquivalenzbildungen und Spaltungen, die die Sängerin in ihrer Straße auslöst.

Alle drei Punkte wären nicht hinreichend überzeugend für eine Dialogisierung der Erzählperspektive und eine Politisierung des Textes im Sinne eines auf der Plotebene wie erzähltechnisch artikulierten Streites, wenn der Text nicht mit der zunehmenden Unzuverlässigkeit seiner in Phantasmen und Wahnvorstellungen abdriftenden Protagonistin spielen würde, die zwar ihren Aussagen einerseits die Autorität nimmt, genau dadurch aber andererseits ihre alleinige monokausale Meinungshoheit deprivilegiert und zugleich die deprivilegierten Positionen der anderen Stimmen, die nur durch Minas Erzählung gefiltert dargeboten werden, rehabilitiert.

3. Agonistik erzählen: Der Streit um die Gegenwart

In einem ersten Schritt ist nachzuzeichnen, wie der Streit auf der textuellen Ebene als Streit der Nachbarschaft entwickelt wird und wie der Text diesen Streit parabolisch als Gegenwartsanalyse inszeniert, denn die Koinzidenzen der Entwicklungen in der Berliner Straße und des bundesdeutschen und weltpolitischen Geschehens sind unübersehbar dem Text eingeschrieben und werden als solche

auch von Mina Wolf benannt. *Munin* skizziert dabei die angespannte politische Stimmung im Land als eine Permanenz des Ausnahmezustands im Sinne Giorgio Agambens,²¹ der im Mikrokosmos der Straße wie in einem Druckkessel eine potenzierte Dynamik entwickelt. So vermutet Mina Wolf bereits auf der ersten Seite des Textes vorausdeutend: «Würden wir nicht in dieser engen Straße wohnen, wäre vielleicht gar nicht passiert, was in den letzten Wochen geschehen war und in der nächsten Zeit vielleicht geschehen würde.»²² Damit wird schon zu Beginn eine Parallelisierung vor- und eine Erklärung der Flüchtlingsproblematik vorweggenommen: Die Situation wäre nicht so explosiv, die Stimmung nicht so gereizt, wenn die Menschen mehr Distanz hätten. Das gilt zum einen im Sinn einer abgeklärten Distanz zu den katastrophischen Meldungen der Zeitungen,²³ das gilt zum anderen im Sinn einer räumlichen Distanz der Menschen zueinander, und das gilt drittens im Sinn einer ›Überbevölkerung‹ des Globalen Südens als ein Auslöser gegenwärtiger Migrationsbewegungen. All dies führt zu einem Reizklima und produziert eine unter der Oberfläche gärende «nervöse, leicht explosive Stimmung, die ich überall bei Freunden und Fremden zu spüren glaubte»²⁴, womit nicht gesagt ist, ob eine solche Stimmung Faktizität beanspruchen kann oder lediglich der Wahrnehmung der Ich-Erzählerin geschuldet ist, die dann allerdings den zweifelnden Ton durch den Indikativ ersetzt:

Aber es hatte sich etwas verändert seit dem letzten Sommer. Die Menschen waren gereizter und je nach Naturell fatalistisch oder aggressiv geworden, was nicht nur die Bewohner unserer Straße betraf, sondern auch alle anderen, und das nicht, weil die Welt sich in den letzten zwölf Monaten so verändert hätte, sondern gerade weil sie sich nicht verändert hatte, weil das, was schon vor Jahren begonnen und sich im vergangenen Jahr in Krieg, Krisen und weltweitem Terror entladen hatte, alltäglich geworden war.²⁵

21 Agamben 2002. Gleichwohl Agamben vorgeworfen wurde, die historischen Parallelen zwischen totalitären und demokratischen Systemen überzustrapazieren (vgl. etwa Werber 2002), ist das Lager als «*nomos* der Moderne» (Agamben 2002, 175) für ihn lediglich der Höhepunkt einer biopolitischen Entwicklung, der demonstriert, was im Namen einer biopolitischen Souveränitätsmacht theoretisch möglich ist. Vgl. Geulen 2005, 102.

22 Maron 2018, 5.

23 Ein ähnliches Gedankenexperiment stellt Maron in einem Essay für den *Spiegel* an. Der Text, in dem sie mit dem Gedanken spielt, angesichts der Katastrophik einerseits und der Political Correctness andererseits die Zeitungslektüre einzustellen, ist ein maßgeblicher Prätext des Romans. Im Essay schreibt Maron: «Ich habe schon überlegt, ob ich die Zeitung nicht ganz aufgeben und stattdessen lieber Bücher über die Blattschneiderameise, den Hirschkäfer oder den Gärtnervogel lesen sollte, um mich vom Unbegreiflichen unser aller, also auch des Gärtnervogels, Hirschkäfers und der Blattschneiderameise, Daseins durchschauern zu lassen, ohne an Gott oder etwas Ähnliches glauben zu müssen.» Maron 2013, 103.

24 Maron 2018, 11.

25 Ebd., 10 f.

Nicht gesellschaftliche Beschleunigung,²⁶ sondern globaler Stillstand wird für Mina zum Erklärungsmuster eines neuen «Zeitalters der Nervosität»²⁷, nicht Modernisierungsdruck, sondern Modernisierungsmüdigkeit ist – gepaart mit Krisenbewusstsein – der Motor massenpsychologischer Gereiztheit.

Dabei ist die Sängerin, die die Politisierung der Bewohner*innen der Straße vorantreibt, paradoxerweise zugleich der Grund für die eskapistische Herausnahme der Erzählerin aus diesen Ereignissen und versetzt sie in die Lage einer distanzierten Beobachtung, denn der schräge Gesang des Tages zwingt Mina Wolf zu einer Verlagerung ihres Arbeitsrhythmus und damit zu einer Nachtexistenz, die freilich auch die alarmistische Nachtseite ihrer Gedankenwelt gründet: «Rückblickend kann ich sagen, dass der Terror der Sängerin für mich sogar ein Glück war. Meinem Rückzug in die Nacht verdankte ich [...] jene Ruhe und Abgeschlossenheit von der Welt der sich selbst überholenden Neuigkeiten».²⁸

Aus der Distanz, die Wolfs nächtliche Arbeit in Bezug auf die Ereignisse des Tages ermöglicht, kann die Protagonistin die Chronologie des Geschehens rekapitulieren, das politisch in dem Sinne ist, in dem die dissoziativen und assoziativen Bewegungen der Anwohner*innen einen Streit um die Einrichtung der Gemeinschaft (hier: um das Leben in der Straße) initiieren. Die Sangeskunst der kognitiv gestörten Frau auf dem Balkon fungiert dabei nicht nur als Auslöser von Äquivalenzbildung. Als Artikulation einer Stimme der «Unvernommenen», derer, die eigentlich keine Stimme haben, zeigt sie, wie eine gegebene soziale Ordnung herausgefordert werden kann, auch wenn das nicht in ihrer Absicht gelegen haben mag.

Nachdem die Sängerin ihre Arien begonnen hat, kommt es bald zu einem ersten Versuch der Vergemeinschaftung: Wolfs Nachbarin, Frau Wedemeyer, die als Sekretärin bei einer großen deutschen Tageszeitung arbeitet, beruft eine Versammlung ein, um zu eruieren, wie die Nachbarschaft mit der Situation umgehen und was sie unternehmen kann. Die erste Zusammenkunft findet in einem Gartenlokal²⁹ statt und dient primär dem gegenseitigen Kennenlernen,

26 Vgl. Rosa 2013.

27 So das Etikett Joachim Radkaus für die Epoche von 1880 bis zum Zweiten Weltkrieg, mit dem der Historiker die Genese des Ersten Weltkriegs psychologisch wie medizingeschichtlich gründet. Vgl. Radkau 1998.

28 Maron 2018, 28.

29 Das Lokal trägt den bezeichnenden Namen «Kaskade». Als Kaskadeneffekt (auch: Kaskadenrisiko) wird in den Natur- und Ingenieurwissenschaften eine Sonderform des Dominoeffektes bezeichnet, bei der ein eher nebensächlicher Trigger eine katastrophale Entwicklung nach sich zieht. In Marons Roman ist das Treffen im Gartenlokal der Auslöser für die Vergemeinschaftungen und Verwerfungen innerhalb der Nachbarschaft, die zu einem vergifteten Klima führen werden.

denn die Gesellschaft entpuppt sich als eine *Gesellschaft der Singularitäten*³⁰ in der ausdifferenzierten (Spät-)Moderne, die sich dadurch auszeichnet, dass distinktive Individualisierung jegliche Notwendigkeit zur Kollektivität überdeckt. So wundert es nicht, wenn Mina Wolf den Wert der Anonymität des (Großstadt-)Lebens betont: «Obwohl ich schon über zehn Jahre in dieser Straße wohnte, kannte ich außer den Bewohnern meines Hauses die meisten Bewohner nur vom Sehen, grüßte mich mit einigen, kannte aber weder ihre Namen noch ihre Berufe.»³¹ Nachdem sich die Situation nach dem ersten Treffen nicht gebessert hat, beruft Frau Wedemeyer ein neuerliches Treffen in ihrer Wohnung ein, das die zuvor unbemerkt gebliebenen feinen Unterschiede innerhalb der (Straßen-)Gesellschaft zu einem Graben ausweitet. Es sind soziale Lagen, die sich in der Wohnsituation äußern und Pierre Bourdieus Bemerkung, dass Habitat und Habitus sich gegenseitig bedingen,³² illustrieren: Die Bewohner*innen der Altbauten und die Bewohner*innen der Neubauten bilden zwei Gruppen der Gemeinschaft. Während sich Erstere durch eine nach wie vor bourgeoise bis freischwebend-bildungsbürgerliche Existenzform auszeichnen, sind die Menschen in den deutlich kleineren Neubauwohnungen aus den 1960er Jahren von der Sängerin zunächst weniger betroffen, weil sie regelmäßig zur Arbeit gehen müssen und zu den Hauptangangszeiten nicht anwesend sind. Lediglich der Taxifahrer aus einem der Neubauten leidet massiv unter der akustischen Belästigung, da er Nachtschichten fährt und am Tag schlafen muss.

Differenzen und Distinktionen treten bereits bei der Getränkewahl im Gartenrestaurant offen zutage, wie sich überhaupt die Problematik der gesellschaftlichen Mitte im Spiegel der Gastronomie lesen lässt: Die Kaskade wird als bescheidenes Restaurant mit gutbürgerlicher Küche vorgestellt, dessen Existenz sich vor allem dem Biergarten verdanke, der als gesellschaftliches Scharnier funktioniere:

Seit ich hier wohnte, hatte es zahlreiche Versuche gegeben, Gaststätten der einen oder anderen Art zu etablieren, [...] [a]ber die Bewohner unseres Viertels, in dem außer prachtvollen Häusern aus der Gründerzeit ganze Straßenzüge armseliger Nachkriegsbauten standen, konnten sich auf keine Gastlichkeit einigen, die allen gerecht geworden wäre.³³

Genau damit aber, mit der Unmöglichkeit, die Teile gleich zu verteilen, ist das Grundproblem des Politischen benannt. Da es immer unrepräsentierte Teile der Gemeinschaft geben muss, ist das Wesen des Politischen konfliktuell.³⁴ Dieser

30 Vgl. Reckwitz 2017.

31 Maron 2018, 8.

32 Bourdieu 1991.

33 Ebd., 39.

34 Vgl. z. B. Mouffe 2002, 105.

Konflikt drückt sich auch bei der zweiten Versammlung räumlich aus, wo die eine Partei die ersten beiden, die andere die letzten beiden Stuhlreihen okkupiert. In dieser zweiten Phase des Streites beginnt sich die scheinbare Einmütigkeit gegen die Zumutung der Sängerin durch eine Fraktionsbildung abzulösen, die auf sozialen Zugehörigkeiten fußt und mit dem eigentlichen Problem nichts mehr zu tun hat. Es ließe sich behaupten, dass der Signifikant <Sängerin> sich zunehmend entleert und unterschiedliche persönliche Positionen und Motivationen nur fragil hegemonisiert.

Mina Wolf selbst sitzt bei der Versammlung zwar nicht zwischen den Stühlen, weigert sich aber, die vorgefertigte Fraktionierung zu akzeptieren, und sitzt inmitten der Neubaubewohner*innen, «was meiner Position in diesem Streit durchaus entsprach»;³⁵ eine Position mithin, die Wolf nicht affektiv einnimmt, sondern sich durch Abwägung der differenten Positionen erst erarbeitet. Kritisiert wird dabei nicht nur die populistische Meinungsäußerung des Taxifahrers, der dialektal gefärbt seinem Unmut Luft macht, indem er die konkrete Situation des Umgangs mit der geistig behinderten Sängerin zu einem allgemeinen Problem umlenkt: «In diesem Land muss man inzwischen verrückt sein, zu doof oder zu faul zum Arbeiten, nicht Deutsch können, drogenabhängig oder kriminell sein, damit sich jemand mit dir beschäftigt. So sieht's doch aus.»³⁶ Mit Mouffe lässt sich bei dieser Art der Verallgemeinerung eine Typik des Populismus ausmachen, die – unabhängig von moralischen Urteilen und unabhängig von einer linken oder rechten Tendenz – darin besteht, einen gemeinsamen Feind zu bestimmen, also ein Wir zu artikulieren und von einem Sie abzugrenzen.³⁷ Anstatt dass der Taxifahrer aber nun gegen die konkrete Situation agitiert, verlagert er seine Argumentation auf eine implizite Kritik der bundesdeutschen Regierung, die für den Minderheitenschutz, der als Vernachlässigung der Interessen der Mehrheiten uminterpretiert wird, verantwortlich zeichnet.

Minas Kritik zieht aber auch ein Audi-Fahrer auf sich, der beim Fernsehen arbeitet und, mit seinen Worten, «Sachlichkeit in die aufgeheizte Stimmung»³⁸ bringen wolle. Nur wendet er dabei lediglich eine andere Diskursstrategie an, um den Streit ebenso zu verallgemeinern wie zuvor der Taxifahrer, wenn auch in eine entgegengesetzte Richtung, mit dem Ziel, ihn zu relativieren und als irrele-

35 Maron 2018, 100.

36 Ebd., 95.

37 Vgl. Mouffe 2007, 92. In der Regel ist die Wir-sie-Unterscheidung die Basis populistischer Rhetorik, so argumentiert Philip Manow mit Bezug auf Dani Rodrik. Populismus sei ein Protest gegen Globalisierungseffekte. Linker und rechter Populismus unterscheide sich maßgeblich nach der Art der kritisierten globalen Mobilität. Während sich linker Populismus auf die Mobilität des Kapitals kapriziere, fokussierten rechte populistische Strategien die Mobilität von Personen – und zwar sowohl im Bereich der Migration als auch im Bereich globaler Eliten. Vgl. Manow 2018, 11.

38 Maron 2018, 96 f.

vant zu diffamieren, womit die berechtigten Interessen der Anwohner*innen negiert werden. «Er käme beruflich viel herum und werde mit Konflikten verschiedenster Art konfrontiert und müsse sagen, dass es weitaus schlimmere Nachbarschaften gebe als die der Frau S., Atomkraftwerke zum Beispiel, Eisenbahnstrecken, Einflugschneisen von Flughäfen».³⁹ Nachdem die Situation sich damit kurzweilig deeskalieren lässt, kommt es zu einer erneuten Aufwallung, in der dem Mann vom Fernsehen vorgeworfen wird, er kenne die Situation offenbar nicht ausreichend, da er ja aus beruflichen Gründen nicht immer zugegen sei. Als der Taxifahrer noch einmal bekräftigt, man könne aber doch wenigstens ändern, was zu ändern sei (also die Frau statt der Flughäfen und Atomkraftwerke), sieht sich der Audi-Fahrer bemüßigt, von einem schäbigen Stellvertreterkrieg zu sprechen, ohne freilich zu bemerken, dass er selbst zu einem Stellvertreter in diesem Krieg wird.

In der spontanen Bewertung dieser Situation bemüht sich Mina Wolf um abwägende Ausgeglichenheit und befindet beide Konfliktpositionen für kritikwürdig. Den Taxifahrer findet sie aufgrund seiner Unbedachtsamkeit und Überreaktion, den Audi-Fahrer aufgrund der «routinierten Kampfrhetorik»⁴⁰ unsympathisch, ebenso wie Frau Wedemeyer, die sich als Moderatorin des Treffens nur selbst in Szene setzen wolle und «ihre Rolle am Vorstandstisch ganz unverhohlen genoss»⁴¹. Was bei dieser Diskussionsrunde zutage tritt und von Mina Wolf als solches auch implizit erkannt wird, ist, dass Gemeinschaft eine kontingente Sache ist, die sich nur schlecht argumentativ bündeln lässt, aus dem einfachen Grund, weil in diesem Streit zunächst jeder affektiv seine individuellen Partikularinteressen verteidigt, die stärker an habituelle Klassenfragen als an die Sache an sich rückgebunden sind.

Auf diesen Streit folgt eine weitere Zuspitzung des Konflikts, in dem die Reifen des Audis zerstoßen werden und aus dem Fenster des Taxifahrers plötzlich eine Deutschlandfahne eher hängt als weht. Im ironischen Unterton, der der Beschreibung dieser Szene inhäriert, zeigt sich nicht zuletzt eine Distanzierung der Erzählerin zur nationalen Aufwallung, die sich im Zuge des Streites auf der einen Seite der Straße breitmacht und die schließlich zu spontan einberufenen Chorproben eines Teils der Anwohner*innen mit altdeutschem Liedgut führt, bevor die Sängerin ein jähes Ende findet. Die Ironie allerdings ist wichtig, auch im Hinblick auf die Frage, wie Mina Wolf neurechte Positionen in ihrer Reflexion der Nachrichten einnimmt. Die Fahne des Taxifahrers wird dabei als Symbol nationaler Männlichkeit parodiert:

39 Ebd., 97.

40 Ebd., 100.

41 Ebd., 93.

Ich konnte mir aber vorstellen, dass sich sein missachtetes Schlafbedürfnis mit anderem verbunden hatte, das nicht in unserer kleinen, übersichtlichen Straße stattfand, was er aber sah und hörte, wenn er nachts durch die Bezirke fuhr, in denen Clans und Drogenhändler herrschen, oder was seine Stammkunden, Kneipenbesitzer und Clubbetreiber, die er im Morgengrauen nach Hause fuhr, ihm von Messerstechereien und Erpressungen erzählten, oder Frauen, die sich ein Taxi eigentlich nicht leisten konnten, aber zu viel über Vergewaltigungen gelesen hatten, seit Millionen fremder junger Männer ins Land geströmt waren. [...] Das alles könnte sich in dem aufgebrachtten Gemüt des Taxifahrers zu einer Wut verknäult haben, die nach außer drängte und nun, eingeklemmt zwischen Fensterrahmen, als schlaffes schwarzrotgoldenes Stück Stoff aus seinem Fenster hing.⁴²

Ein solches Emblem national-männlicher Impotenz wie die verklemmt-eingeklemmte, schlaff heraushängende Fahne kann – und genau darin ist der Text doppelzünftig und lässt mehrere Lesarten zu – natürlich als Disqualifikation des Taxifahrers, aber eben auch als Kritik der Impotenz Deutschlands im Umgang mit diesen, hier durch die Migrationsproblematik verkoppelten Problemen gelesen werden. Dieser doppelte Boden des Textes wird im Folgenden mit Blick auf die unzuverlässige Erzählhaltung Mina Wolfs zu prüfen sein. Zuvor ist aber ihre eigene Parallelisierungsleistung der Ereignisse in der Straße und in der Welt zu diskutieren, denn daran bemisst sich, welche gesellschaftskritische Position der Text oder aber nur die Stimme Mina Wolfs im Text einnimmt.

Während Marons Protagonistin die Ereignisse des Dreißigjährigen Krieges recherchiert und parallel die Nachrichten über die aktuellen Kriege und die dadurch ausgelöste, sogenannte Flüchtlingskrise der Jahre 2015 ff. konsumiert, entwickelt sie, nicht zuletzt befeuert durch die gereizte Stimmung in ihrer Straße, ein Szenario, das die (bundesdeutsche) Gegenwart der erzählten Zeit zur «Vorkriegszeit» stilisiert. Unterstützt wird diese Interpretation durch die Lektüre eines Zeitungsartikels,⁴³ der die Protagonistin aufschrecken und prognostizieren lässt: «Je länger ich darüber nachdachte, umso sicherer war ich, dass es auch mit unserem Frieden in nächster Zeit vorbei sein werde. In jedem Aufsatz [...] fand ich Parallelen zu unserer Zeit, zu unserer Vorkriegszeit».⁴⁴ Das mentale Gemisch aus Stagnation und Bedrohungsszenarie, das ein massenpsychologisches Erklärungsangebot schon für den Ausbruch des Ersten Weltkriegs gibt, wird von Mina Wolf aufgegriffen – «Bevor ein großer Krieg endgültig ausbricht, hat er als Wissen, wenigstens als Ahnung um seine Unvermeidlichkeit von dem Volk schon Besitz ergriffen. Anders ließe sich nicht erklären, dass in Sarajewo ein einziger Schuss fiel und alle Welt wusste, dass nun in Europa der Krieg herrsch-

42 Ebd., 142 f.

43 Vgl. ebd., 51. Der Artikel, auf den Maron sich hier bezieht, stammt von Michael Stürmer, emeritierter Professor für mittlere und neuere Geschichte. Vgl. Stürmer 2016.

44 Maron 2018, 56.

te»⁴⁵ – und auf die «anschwellende Erregung»⁴⁶ in der Straße und im Land appliziert und von ihr zunehmend mit dem, was sie über den Dreißigjährigen Krieg liest, zu einer historischen Konstante vermengt. Auch der Prager Fenstersturz «löste [...] einen Krieg aus, auf den alle gewartet hatten und der dreißig Jahre dauern sollte»,⁴⁷ und bildet für Mina Wolf eine Interpretationsfolie für ihre Gegenwart. Je länger sie sich mit der Thematik beschäftigt, desto katastrophischer erscheinen ihr auch die Nachrichten, bis sie selbst die kritische Distanz zu den historischen Ereignissen und ihren mentalitätsgeschichtlichen Implikationen auf- und der Sehnsucht nach kathartischer Erlösung nachgibt, sich einen «endgültigen Bruch aller Dämme» herbeisehnt, «ein befreiendes Chaos, damit endlich klar wäre, wohin die Reise geht»⁴⁸. Allerdings ist diese affirmative Übernahme der Interpretation der politischen und mentalen Verfasstheit der Gegenwart als «Vorkriegszeit» keine Meinung, die die Erzählinstanz von Marons Text apodiktisch verkündet, sondern sie markiert einen Prozess der Meinungsbildung, der sich selbst immer wieder hinterfragt und in Zweifel zieht. So «erschreckt»⁴⁹ das Schlagwort der «Vorkriegszeit» Mina Wolf bei der ersten Lektüre, bevor ein Reflexionsprozess einsetzt, in dessen Verlauf die Vokabel ihr immer schlüssiger erscheint, was auch für ihre historischen Recherchen gilt: «Immer wieder prägte sich der Dreißigjährige Krieg wie ein Stempel auf unsere Gegenwart, jedenfalls auf das, was ich dafür hielt.»⁵⁰ Damit ist aber auch ein Akt der Selbstreflexion benannt, weil Wolf ihr Bild der Gegenwart nicht verabsolutiert, sondern genau um ihre subjektive Position wie auch um die Beeinflussung dieser durch ihre Mediennutzung weiß. Noch deutlicher wird diese Fähigkeit, sich selbst zu hinterfragen und sich damit vor gedanklichen Kurzschlüssen zu schützen, wenn sie ihre eigene Disposition analysiert und – wiederum fragend und nicht behauptend – nach einer Erklärung für ihre Faszination für den Dreißigjährigen Krieg sucht:

45 Ebd., 53.

46 Ebd., 21. Die Assoziation zu Botho Strauß' *Spiegel-Essay Anschwellender Bocksgesang* aus dem Jahr 1993 ist augenfällig, zumal dieser nicht nur wie Maron heute mit einer dezidiert gegen den Mainstream und die Political Correctness gerichteten konservativen Kulturkritik eine Feuilletondebatte auslöste, sondern in seinem Text explizit wie Marons Protagonistin einen kommenden Krieg prophezeit. So heißt es bei Strauß: «Es ziehen aber Konflikte herauf, die sich nicht mehr ökonomisch befrieden lassen; bei denen es keine Rolle spielen könnte, dass der reiche Westeuropäer sozusagen auch sittlich über seine Verhältnisse gelebt hat, da hier das «Machbare» am wenigsten an eine Grenze stieß. [...] Zwischen den Kräften des Hergebrachten und denen des ständigen Fortbringens, Abservierens und Auslöschens wird es Krieg geben.» Strauß 1993, 202 f.

47 Maron 2018, 19 f.

48 Ebd., 172 f.

49 Ebd., 55.

50 Ebd., 73 f.

Vielleicht faszinierte mich die Vorkriegszeit vor allem, weil sie sich *bei unscharfer Betrachtung* als grobe Vorlage für die Gegenwart darstellte, und sich in Begriffen beschreiben ließ, die ich täglich in den Zeitungen lesen konnte: Klimawandel, Wassermangel, Hunger, Verdoppelung der Bevölkerung in fünfzig oder sogar dreißig Jahren, und die Religionen, natürlich die Religionen.⁵¹

Im Adverb *«vielleicht»* drückt sich Wolfs Bemühen aus, Antworten auf die Fragen ihrer Zeit zu finden und sich dabei selbst zu befragen, wohl wissend, dass diese Antworten keine absoluten Wahrheiten, sondern immer nur mögliche Interpretationen darstellen. Wolfs Parallelisierung der historischen Zeitschichten zeugt nicht von einer festen Meinung, sondern von einer problematischen Subjektposition und einer im Text immer wieder thematisierten Verunsicherung. Sich der eigenen *«unscharfen Betrachtung»* bewusst, befindet sich Wolf nicht nur im Streit mit der Welt, sondern zunehmend auch mit sich selbst.

4. Agonistisch erzählen: Im Streit mit sich

Die Publizistin Mina Wolf dient Maron als diskursiver Knotenpunkt gesellschaftlicher Diskussionen. Gleichwohl ist sie keinesfalls bloßes Sprachrohr angenommener Autorinnenmeinung, wie auch die Straße nicht einfach einen Spiegel der Gesellschaft bildet. Der Grund liegt in der Erzählanlage des Textes, der die subjektive Meinung der Ich-Erzählerin erstens als Ergebnis des Abwägens anderer (den Gesprächen der Straße oder der Presse entnommener) Positionen und damit als Reflexionsleistung ausweist und gegen das bloß affektive Meinen auspielt. Zweitens wird Mina Wolfs Position schon aufgrund der Erzählhaltung als subjektiv markiert, aber (drittens) nicht verabsolutiert, schon weil der Geisteszustand der in der Nacht arbeitenden und mit einer Krähe parlierenden Protagonistin mehrfach von ihr selbst infrage gestellt wird. Das eröffnet (viertens) eine Lesart des Textes nicht als Kommentar, sondern als Effekt einer gesellschaftlich-politischen Gemengelage, deren Komplexität eine Positionierung jenseits reiner Akklamation vorgefertigter Positionen und jenseits reflexhaften Widerspruchs evoziert. Eine Situation, der verstandesmäßig immer schwerer beizukommen ist, ist, rückbezogen auf Minas mentale Verfassung, zum Verzweifeln; die Positionsmarkierungen in der Straße sind als verzweifelte Versuche einer Selbstbehauptung qua Komplexitätsreduktion zu lesen.

Als Frau Wedemeyer die Spaltung der (Straßen-)Gesellschaft mit dem Hinweis auf den Respekt auch für abweichende Meinungen gegenüber Mina Wolf zu überbrücken hofft, ist für diese das Wort diskursiv vergiftet. Respekt sei, denkt die Ich-Erzählerin, «das abgedroschendste Wort der letzten Jahre. Jeder Klein- oder Großkriminelle berief sich auf mangelnden Respekt, wenn er erklä-

51 Ebd., 30, Herv. von mir.

ren wollte, warum er sein Messer in eine fremde Brust gestoßen hatte.»⁵² Damit ist das Schlagwort der ›Messermigranten‹ zwar nicht bemüht, weil keine ethnische Zuordnung getroffen wird; Mina Wolfs Gedanken lassen sich, durch den oben bereits zitierten Scheinzusammenhang zwischen steigender Migration und Kriminalstatistik, jedoch leicht einem migrationsskeptischen bis neurechten Diskursmuster zuschreiben. Das würde jedoch übersehen, dass im obigen Zitat die ›Messerstechereien‹ nicht als statistische Zahl, sondern als Erzählungen der Fahrgäste des Taxifahrers angegeben werden («was seine Stammkunden, Kneipenbesitzer und Clubbetreiber, die er im Morgengrauen nach Hause fuhr, ihm von Messerstechereien und Erpressungen erzählten») und diese Gespräche zudem nur in der Imagination Wolfs stattfinden («Ich konnte mir aber vorstellen»). Auch Vergewaltigungen werden dort eher fiktional denn faktual verhandelt, da es primär nicht um Vergewaltigungen selbst, sondern eine (diffuse) Angst davor geht, eine Angst, die indes erneut in einen Zusammenhang mit der Flüchtlingskrise gebracht wird, ohne das geklärt wäre, ob solch ein Zusammenhang eine reale oder nur eine gefühlte empirische Grundlage besitzt. Dass die Frauen «zu viel über Vergewaltigungen gelesen hatten, seit Millionen fremder junger Männer ins Land geströmt waren», kann als Kritik der Flüchtlingspolitik gelesen werden. Ebenso gut kann dieser Satz aber auch eine Kritik jener Medien (oder mangelnder Medienkompetenz) implizieren, die eben diesen verzerrten Zusammenhang von Flüchtlingskrise und Kriminaldelikten outrieren. Diese Lesart lässt sich insofern plausibilisieren, als auch Wolfs eigene Mediennutzung, die bei einer Publizistin eine quasikompetente⁵³ sein sollte, zur Disposition gestellt wird, weil sie für ihren Artikel zum Dreißigjährigen Krieg auch für aktuelle Krisenberichte hypersensibilisiert ist:

Mein Gefühl, unsere gewohnte Ordnung löse sich ganz allmählich auf, und auf sicher geglaubte Vereinbarungen zwischen den Menschen sei kein Verlass mehr, speiste sich gewiss auch aus meiner gezielten Suche nach solchen Schreckensberichten [...] als sei mit den Millionen Menschen, die in den letzten Jahren aus fremden Kontinenten eingewandert waren, auch der Krieg eingewandert, dem sie entflohen waren.⁵⁴

Immer wieder fokussiert ihre Zeitungslektüre Krisen- und Kriegszustände, sei es in Form «irrsinnige[r] Finanztransaktionen», sei es als «Terroranschlag in Syri-

52 Ebd., 101.

53 Ich folge hier M. Rainer Lepsius, der Kritik in drei Formen fasst: Kompetente Kritik über Fachleute, die professionelle Kompetenzen für eine bestimmte Frage erworben haben, quasikompetente Kritik über Journalist*innen, die grundlegend informiert sind, aber nicht in allen sie betreffenden Bereichen eine Qualifikation haben können. Inkompetente Kritik über Intellektuelle, die sich in einer Sache äußern, die einem gänzlich anderen Feld entstammt. Vgl. Lepsius, 1990, 270–285.

54 Maron 2018, 120.

en, Irak, Jemen oder auch in Paris»⁵⁵, als islamistischer Terrorismus im Irak,⁵⁶ als Youth-Bulge-Theorie, nach der in armen, aber bevölkerungsreichen Ländern des Globalen Südens der Überschuss an jungen Männern ohne entsprechenden Arbeits- oder Heiratsmarkt zu Aggression führe,⁵⁷ oder auch nur als «Krieg gegen das generische Maskulinum»⁵⁸. All dies grundiert bei Wolf das Bild einer aus den Fugen geratenen Welt, eines «alltägliche[n] Irrsinn[s]»⁵⁹, dem sie sich aus Gründen der eigenen Psychohygiene entziehen möchte. Nur führt dieser Entzug, der maßgeblich durch die von der Sängerin provozierte Verlagerung der Arbeit in die Nacht verstärkt wird, bei Wolf zu einer emotionalen Involviertheit, die gleichsam die ›Nachtseite‹ ihres aufgeklärten Weltbilds erwachen lässt und damit agonistische Positionen in einer Person versammelt, den Monolog dialogisiert und so das Politische des Textes konturiert.

In der Einsamkeit der Nacht lassen sich die konkreten Ereignisse der Straße zwar zeitweise ausblenden, aber gerade die gewählte Isolation zwingt die Journalistin zu einer Konzentration auf sich – und damit zu einer permanenten Auseinandersetzung der eigenen Position zur Welt – und ist intertextuell mit der Tradition des romantischen Nachtstückes verlinkt, deren Thematisierung der Abseiten der menschlichen Psyche Maron weiterschreibt, indem sie mit der sprechenden Krähe Munin eine anthropomorphe Figur etabliert, die das ›Tier im Menschen‹ symbolisiert, was Maron schon im Essay *Krähegekrächz* (2016) projiziert hatte: «Vielleicht liegt es am Alter, am allmählichen Verfall und dem nahenden Sterben, das mich das Tier im Menschen so deutlich erkennen lässt.»⁶⁰

Das zuvor schon eingeübte Denken in Alternativen und das Abwägen differenter Standpunkte wird in der Nacht auf zwei Stimmen verteilt und damit dialogisiert. Mina und Munin streiten über moralisch-ethische Grundsätze. Munin argumentiert für eine darwinistische Position der natürlichen Auslese, die wiederum auf die weltpolitische Lage applizierbar ist. So ist Munins Aussage zum Generationenkonflikt – «eines Tages werden sie pfeifen auf die Heiligkeit des Menschenlebens, weil sie ihr eigenes Leben haben wollen» – nicht zuletzt auch mit der Flüchtlingskrise parallelisierbar, vor allem wenn er fortfährt: «In ihrer Wut und Verzweiflung über ihr versklavtes Dasein werden sie sich der Alten entledigen, sie werden sie umbringen oder einfach sterben lassen.»⁶¹ Das gipfelt

55 Ebd., 14.

56 Ebd., 45.

57 Diese «Youth Bulge» bezeichnete Theorie geht zurück auf den Amerikaner Gary Fuller, der sie 1995 in einer Analyse der Lage im Irak für die CIA entwickelt hat. In Deutschland wurde sie von Gunnar Heinsohn aufgegriffen und weiterentwickelt. Vgl. Heinsohn 2003.

58 Maron 2018, 77.

59 Ebd., 78.

60 Maron 2016, 10.

61 Maron 2018, 113.

in der Formel «Sterben lassen, was nicht leben kann.»⁶² Bezieht man Munins Aussagen auf die gesellschaftliche Situation zurück, die Mina Wolf ängstigt, dann lesen sie sich als Absage an das Projekt der Aufklärung und eine sozialdarwinistische Bejahung des *survival of the fittest*. Stellt man nun in Rechnung, dass der Dialog mit der Krähe ein verkapptes Selbstgespräch der Protagonistin ist, worauf vieles hindeutet, weil, wie Wolf bemerkt, die Krähe «nur aussprach, was ich auch selbst dachte»⁶³, bzw. «nichts gesagt hatte, was ich nicht schon wusste»⁶⁴, dann wird Marons Protagonistin von der Krähe gezwungen, sich mit ihren Ängsten und seelischen Abgründen auseinanderzusetzen, den Dialog nicht zu verweigern, nicht in affektive Abwehr unliebsamer oder tabuisierter Meinungen zu verfallen und damit die diskursiven Grenzen des Denk- und Sagbaren (zumindest für sich) neu abzustecken. Der politische Streit um die Einrichtung der Gemeinschaft ereignet sich damit nicht nur in der Straße, sondern auch in Mina Wolfs Kopf, indem sie versucht, gegen die amoralische Position der Krähe zu argumentieren, aber an deren (man könnte sagen: populistischen) Allgemeinplätzen scheitert, gegen die sie keine argumentative Handhabe hat. Wenn Munin behauptet, die Menschen seien «für Frieden einfach nicht begabt»⁶⁵, konstatiert Mina Wolf, «[d]er Satz, so bedeutend er daherkam, war nichts als eine Binsenweisheit»⁶⁶, eine «Behauptung,» die «so wenig zu beweisen wie zu widerlegen»⁶⁷ war.

Während Mina Wolf ebenso fasziniert wie angewidert von «Munins Klugschwätzei»⁶⁸ ist, gibt sie sich zunehmend ihrer xenophoben Angst vor den «Millionen Menschen, die in den letzten Jahren aus fremden Kontinenten eingewandert waren»⁶⁹, und den «abweisenden Gesichter[n] der kopftuchtragenden Frauen [...], die sich selbst in unserer Gegend mit jedem Tag, wie mir schien, vermehrten»⁷⁰, hin, wobei diese Angst als Angstlust dechiffrierbar wird, wenn die Protagonistin sich selbst eingesteht, dass ihr Orientierungsverlust «sich gewiss auch aus meiner gezielten Suche nach solchen Schreckensberichten [speiste]»⁷¹. Damit werden nicht mehrheitsfähige, rassistisch grundierte politische Positionen artikuliert, die sich nur «im Schutz der Nacht» aussprechen lassen. Bezieht man diese Gedanken Wolfs über die «Bedrohung» durch «Überfremdung» auf ihren Kommentar zu den Entwicklungen in der Straße, dann wird die

62 Ebd., 114.

63 Ebd., 89.

64 Ebd., 112.

65 Ebd., 110.

66 Ebd.

67 Ebd., 200.

68 Ebd., 116.

69 Ebd., 120.

70 Ebd., 87.

71 Ebd., 120.

schlapp hängende Deutschlandfahne schnell zu einem Symbol staatlichen Versagens oder der Kapitulation vor dem Fremden. In diesem Sinn hat die Literaturkritik, namentlich Iris Radisch in der *Zeit*, Marons Roman harsch kritisiert und als Thesenroman bezeichnet, der ob der «politische[n] Einmütigkeit» der Meinungen von Wolf und der Krähe, die zur «Bauchrednerpuppe[]» der Erzählerin degradiert werde, trotz der stilistischen Eleganz des Romans «ein Ärgernis» sei. Da helfe auch «die brave Seminaristenweisheit, dass Autor und Figur niemals verwechselt werden dürfen», nicht weiter.⁷² Gerade die Behauptung von Einmütigkeit oder Monologizität der Stimmen übersieht aber den Streit, den die Protagonistin mit Munin und damit mit sich selbst austrägt. Dafür gibt es im Text zu viele Hinweise auf die ironische Distanz der Autorin zu sich selbst und zu Positionen der anderen Straßenbewohner*innen, als dass sich die Einheitlichkeit und Eindeutigkeit der (politischen Position der) Erzählinstanz behaupten ließe. So bezeichnet Mina Wolf die Konflikte und Fraktionsbildungen in ihrer Straße schlicht als «Straßentheater»⁷³ und sich selbst als «irgendwie verwirrt oder verzweifelt»⁷⁴, wohl wissend, dass «[d]ie Nacht [...] eben zu Allerweltsgedanken [verführt]»⁷⁵. Nicht zuletzt ist sie in der Nacht enthemmt, weil alkoholisiert und «schon beim zweiten Gin Tonic, als Munin über die Schwelle hüpfte»⁷⁶, die damit als Bewusstseinsschwelle lesbar wird.

Der Text setzt zu eindeutige Signale (Gespräch mit einer Krähe, Nacht, Angstzustände, Alkoholeinfluss) für die Unzuverlässigkeit der Erzählerin, als dass die ressentimentgeladenen Überlegungen zum politischen Geschehen als politische Meinung nicht nur der Erzählinstanz, sondern des Textes im Ganzen gelten könnten. Es ist stattdessen seine Ambivalenz, die mithilfe einer unzuverlässigen Erzählhaltung die Grenzen des Sagbaren auslotet, im Mainstream ungelittene Positionen artikuliert, evaluiert und verwirft. Dadurch wird der Roman in seiner Thematik und seiner Erzählanlage als eine diskursive Kampfarena gestaltet, in der Mina Wolf in der Gesellschaft und mit sich um eine politische Position ringt, ohne dass dieses Ringen am Ende des Romans zu einer klaren Meinung führen würde, die es rechtfertigen könnte, von einem monokausalen Thesenroman zu sprechen, denn am Ende steht keine Überzeugung oder Belehrung, son-

72 Radisch 2018. Der Roman hat die Feuilletons polarisiert. Deutlich positiver fällt etwa die Kritik Magenaus 2018 aus.

73 Maron 2018, 172.

74 Ebd., 120.

75 Ebd., 33.

76 Ebd., 109. Der Alkoholkonsum markiert auch an anderer Stelle eine eindeutige Grenze zwischen klaren Tag- und getrüben Nachtgedanken, weshalb Wolf vor der Unterredung mit der Krähe sich mit einem weiteren Gin Tonic versorgt, da sie fürchtet: «Nüchtern halte ich deine Prophezeiungen vielleicht nicht aus.» Ebd., 112.

dern nur die Einsicht in die eigene Fehlerhaftigkeit und Angst: «Ich war also verrückt»⁷⁷ – und: «Das Tier in mir war mir unheimlich.»⁷⁸

Diese Offenheit von Marons Roman, dessen Erzählerin eine politische Meinung nicht setzt oder das politische Geschehen lediglich kommentiert, ist das Moment, das *Munin* als politische Literatur auszeichnet und an Rancières und Mouffes Bestimmungen des Politischen anschlussfähig macht. Zwar ist der Roman in seiner formellen Gestaltung nicht dazu prädestiniert, die Grenzen des Sagbaren zu sprengen, aber im Kern liefert er eine Auslotung jener diskursiven Grenzen, die der Artikulation des Politischen heute gesteckt sind: *Munin* verunordnet nicht das Sagbare, aber die (politischen) Gewissheiten seiner Protagonistin werden umgeordnet, das System politischer Meinungs- und Allianzbildung im Nahbereich der Straße dechiffriert und eine Repolitisierung initiiert, die sich von reflexhaftem Aktionismus und unreflektiertem Kommentar durch ein Ringen um die eigene Position in der Gemeinschaft abhebt.

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio: Homo sacer: Die Souveränität der Macht und das nackte Leben, aus dem Italienischen von Hubert Thüring, Frankfurt a. M. 2002.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus, aus dem Französischen von Michael Tillmann, Konstanz 2003.
- Bourdieu, Pierre: Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum, aus dem Französischen von Bernd Schwibs, in: Wentz, Martin (Hg.): Stadt-Räume, Frankfurt a. M./New York 1991, 25–34.
- Emmerling, Leonhard/Kleesattel, Ines: (Hgg.): Politik der Kunst: Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken, Bielefeld 2016.
- Flügel, Oliver/Heil, Reinhard/Hetzel, Andreas: Die Rückkehr des Politischen, in: dies. (Hgg.): Die Rückkehr des Politischen: Demokratietheorien heute, Darmstadt 2004, 7–16.
- Geulen, Eva: Giorgio Agamben zur Einführung, Hamburg 2005.
- Groys, Boris: Über das Neue: Versuch einer Kulturökonomie, München 2007.
- Hebekus, Uwe/Völker, Jan: Neue Philosophien des Politischen zur Einführung, Hamburg 2012.
- Heinsohn, Gunnar: Söhne und Weltmacht: Terror im Aufstieg und Fall der Nationen, Zürich 2003.
- Kleesattel, Ines: Das Problem in Rancières politischer Kunsttheorie und eine Erinnerung an Adorno, in: Emmerling/dies. (Hgg.): Politik der Kunst: Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken, Bielefeld 2016, 175–190.
- Lepsius, M. Rainer: Kritik als Beruf: Zur Soziologie der Intellektuellen, in: ders.: Interessen, Ideen und Institutionen, Opladen 1990, 270–285.
- Lubkoll, Christine/Illi, Manuel/Hampel, Anna (Hgg.): Politische Literatur: Begriffe, Debatten, Aktualität, Stuttgart 2018.
- Malzacher, Florian: Gesellschaftsspiele: Politisches Theater heute, Berlin 2020.

⁷⁷ Ebd., 203.

⁷⁸ Ebd., 220.

- Manow, Philip: Die politische Ökonomie des Populismus, Berlin 2018.
- Marchart, Oliver: Die politische Differenz: Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben, Berlin 2010.
- : Die Prekarisierungsgesellschaft: Prekäre Proteste. Politik und Ökonomie im Zeichen der Prekarisierung, Bielefeld 2013.
- Magenau, Jörg: Wut der Straße, Klugheit der Krähe. Von «Genderscheiß» und Glaubenskriegen: Monika Marons Roman «Munin oder Chaos im Kopf» verhandelt an einer Berliner Nachbarschaft die Spannungen im Land, in: Der Tagesspiegel vom 16.03.2018.
- Maron, Monika: Zeitunglesen: Bin ich vielleicht verrückt geworden?, in: Der Spiegel 34, 2013, 102 f.
- : Krähengekrächz. Mit einem Nachwort von Elke Gilson, Frankfurt a. M. 2016.
- : Munin oder Chaos im Kopf, Frankfurt a. M. 2018.
- Mouffe, Chantal: Für eine agonistische Öffentlichkeit, aus dem Englischen von Oliver Marchart, in: Enwezor, Okwui u. a. (Hgg.): Demokratie als unvollendeter Prozess, Ostfildern 2002, 101–112.
- : Über das Politische: Wider die kosmopolitische Illusion, aus dem Englischen von Niels Neumeier, Frankfurt a. M. 2007.
- : Für ein agonistisches Demokratiemodell, in: dies.: Das demokratische Paradox, Wien 2008, 85–106.
- : Agonistik: Die Welt politisch denken, aus dem Englischen von Richard Barth, Berlin 2014.
- Neuhaus, Stefan/Nover, Immanuel (Hgg.): Das Politische in der Literatur der Gegenwart, Berlin 2019.
- Nonhoff, Martin: Chantal Mouffe und Ernesto Laclau: Konfliktivität und Dynamik des Politischen, in: Bröckling, Ulrich/Feustel, Robert (Hgg.): Das Politische denken: Zeitgenössische Positionen, Bielefeld 2010, 33–57.
- Ott, Michaela/Strauß, Harald (Hgg.): Ästhetik + Politik: Neuaufteilungen des Sinnlichen in der Kunst, Hamburg 2009.
- Radisch, Iris: Germanische Götterspeise: In ihrem neuen Buch «Munin oder Chaos im Kopf» operiert Monika Maron mit den düstersten Meinungen zum aktuellen Zeitgeschehen. Über den Roman wird momentan heftig gestritten. Wie kontrovers ist er wirklich?, in: Die Zeit, 12.04.2018.
- Radkau, Joachim: Das Zeitalter der Nervosität: Deutschland zwischen Bismarck und Hitler, München/Wien 1998.
- Rancière, Jacques: Das Unvernehmen: Politik und Philosophie, aus dem Französischen von Richard Steurer, Frankfurt a. M. 2002.
- : Die Aufteilung des Sinnlichen: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, aus dem Französischen von Maria Muhle und Susanne Leeb, basierend auf einer Übersetzung von Jürgen Link, Berlin 2006.
- : Ist Kunst widerständig?, hgg., übersetzt, um ein Gespräch mit Jacques Rancière und ein Nachwort erweitert von Frank Ruda und Jan Völker, Berlin 2008.
- : Der emanzipierte Zuschauer, aus dem Französischen von Richard Steurer-Boulard. 2. Aufl., Wien 2015.
- Reckwitz, Andreas: Ernesto Laclau: Diskurse, Hegemonien, Antagonismen, in: Moebius, Stephan/Quadflieg, Dirk (Hgg.): Kultur: Theorien der Gegenwart. 2. überarbeitete und erweiterte Aufl., Wiesbaden 2010, 339–349.
- : Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin 2012.
- : Die Gesellschaft der Singularitäten: Zum Strukturwandel der Moderne, Berlin 2017.

- Rosa, Hartmut: Beschleunigung und Entfremdung: Entwurf einer Kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit, aus dem Englischen von Robert Celikates, Berlin 2013.
- Strauß, Botho: Anschwellender Bocksgesang, in: Der Spiegel 6, 1993, 202–207.
- Stürmer, Michael: Das sind die Wurzeln unserer aktuellen Krisen, in: Die Welt, 30.01.2016.
- Wagner, Sabrina: Aufklärer der Gegenwart: Politische Autorschaft zu Beginn des 21. Jahrhunderts – Juli Zeh, Ilija Trojanow, Uwe Tellkamp, Göttingen 2015.
- Werber, Niels: Die Normalisierung des Ausnahmefalls: Giorgio Agamben sieht immer und überall Konzentrationslager, in: Merkur 7, 2002, 618–622

Dominanz und Wiederholung. Agonistik zwischen Hegemonie- und Serialitätstheorie

Stéphane Boutin

«All the positions examined here are moved by fable or fantasy.»
Bonnie Honig¹

Die geläufige Übersetzung des griechischen Worts *agon* als ‚Wettstreit‘ oder ‚Wettkampf‘ besteht aus zwei Komponenten: der Wette einerseits und dem Streit oder Kampf andererseits. Im Begriff des Agonalen kann man daher entweder das wettende Spiel oder den kämpferischen Streit betonen. Wer sich für die Konnotation des Spielerischen entscheidet, unterstreicht damit den *Konsenscharakter* agonaler Situationen, das heißt das faire Sich-aneinander-Messen. Wer dagegen die Bedeutungsebene des Streithaften starkmacht, akzentuiert entsprechend deren *Dissenscharakter*, also das weniger regelgebundene Sich-gegeneinander-Durchsetzen.

Entlang dieses Betonungsunterschieds haben sich in der modernen Begriffsgeschichte der Agonistik zwei Traditionslinien ausgebildet, die nicht nur konzeptuell, sondern auch ästhetisch und politisch unterschiedliche Schwerpunkte setzen. Die Konsenstradition versteht das Agonale vor allem als *Konfliktzählung*, die das Eskalationspotenzial von Auseinandersetzungen im Fair Play der Regeladhärenz einhegt. Dagegen geht die Dissenstradition davon aus, dass der Konflikt im Agon nur teilweise domestiziert, aber dafür umso nachhaltiger perpetuiert wird: Sie begreift Agonalität primär als *Konfliktverstetigung*, die die Repetition von Störungsmomenten strukturell institutionalisiert. Während das Zähmungsprinzip in einem sozialen Raum die Herrschaft bestimmter Regeln – also die Ordnung einer Hegemonie – aufbauen will, orientiert sich der Verstetigungsansatz stärker am temporalen Paradigma der Serialität: Statt der räumlich-hegemonialen Stabilisierung von Konflikten interessiert unter dem zeitlichen Blickpunkt eher ihre antihegemoniale Fortsetzung im Rahmen einer kulturellen Formgebung.

Im Folgenden wird erstens ein Modell skizziert, mit dem diese beiden Traditionen begrifflich unterschieden werden können, um dann zweitens am Beispiel der Hegemonietheoretikerin Chantal Mouffe die politischen Implikationen einer zählungsorientierten Agonistik zu betrachten. Darauf wird drittens anhand von Karl May und der TV-Serie *Game of Thrones* (2011–2019) die

1 Honig 1993, 210.

ästhetisch-serialitätstheoretische Dimension verstetigungsorientierter Agonistik untersucht.

1. Unterscheidungsmodell: Räumliche Zählung vs. Temporale Verstetigung

Die meisten Agonistiktheorien berühren sowohl den Aspekt der Zählung als auch den der Verstetigung. Trotzdem lassen sie sich typologisch danach unterscheiden, auf welcher Seite jeweils der stärkere Fokus liegt. Jacob Burckhardts Vorlesungen über *Griechische Kulturgeschichte* (1872–1886) beispielsweise charakterisieren das «agonale Zeitalter» des Hellenismus zwar unter anderem auch damit, dass Wettkämpfe nun nicht mehr «nur gelegentlich», sondern «periodisch» stattfanden.² Dieser vereinzelt Überlegung zur temporalen Institutionalisierung des Agonalen stehen bei Burckhardt aber unzählige Stellen gegenüber, die primär dessen räumliche Institutionalisierung in einer «Agonalstätte» behandeln: Agonalität lokalisiert sich hier vor allem auf dem Feld sportlicher Wettkämpfe, wo Aggression durch faire Regeln gebändigt und materielles Gewinnstreben durch eine stärker ideelle Motivation eingehegt wird. «Agonal im Sinne der Zwecklosigkeit» ist für Burckhardt deshalb nur «der edle Sieg ohne Feindschaft», das heißt jenes rituelle «Sichmessen», das nicht auf «irgendeinen Gewinn oder Besitz» abzielt, sondern sich allein mit der «Ehre des Sieges» begnügt – bzw. dem nur symbolisch werthaftern Siegeskranz.³

Später universalisiert Johan Huizinga dieses bei Burckhardt noch auf das antike Griechenland beschränkte «agonale Prinzip» zu einem allgemeinen «Kulturfaktor». Auch Huizingas *Homo Ludens* (1938) folgt dabei der von Burckhardt vorgespurten begrifflichen Engführung des Agons mit dem interesselosen, in fairer Gegnerschaft ausgetragenen Spiel: «Die [...] agonistische Grundlage der Kultur ist im Spiel gegeben».⁴ Obwohl Huizingas Kulturtheorie ebenfalls die «Wiederholbarkeit» als «eine der wesentlichsten Eigenschaften des Spiels» markiert, ordnet er diesen Zeitaspekt daher sogleich wieder dem Primat des Raums unter: «Auffallender noch als seine zeitliche Begrenzung ist die räumliche Begrenzung des Spiels», das heißt, seine Entrückung aus der «gewöhnlichen Welt» in die rituell eingehegte Sphäre eines «Spielplatzes», wo «besondere Regeln gelten». Stärker als für die Temporalstruktur des Ludischen – seinen «Rhythmus» – interessiert sich Huizinga also für die störungszählende, Ordnung schaffende Kraft des Spiels: seine «Harmonie». Diese beruht auf der *Nichtverhandelbarkeit der Spielregeln*, das heißt auf deren unangefochtener Hegemonie

2 Burckhardt 1982, Bd. IV, 84, 88.

3 Ebd., 81, 85–89.

4 Huizinga 2013, 88.

im ludischen «Zauberkreis»: «Innerhalb des Spielplatzes herrscht eine eigene und unbedingte Ordnung. [...] Die geringste Abweichung von ihr verdirbt das Spiel».⁵

Während Burckhardt in der Demokratisierung der griechischen Antike noch eine Pervertierung des Agonalen sah, hat der «agonale Geist» dagegen für Hannah Arendt «dem Begriff des Politischen in den Stadt-Staaten» gerade «seinen eigentlichen Gehalt» gegeben. Arendts *Politisierung des Agonalen in Vita activa* (1958) geht allerdings ebenfalls mit einer *Ludifizierung der Politik* einher, in der eher das spielerische Moment – das auf «Selbstenthüllung» zielende, «leidenschaftliche Sich-an-Anderen-Messen» – im Mittelpunkt steht als ein dringliches Ausagieren gesellschaftlicher Konflikte.⁶ Wie bei Huizinga stabilisiert sich der Konsens auch hier über Spielregeln, die dem politischen Aushandlungsprozess selbst entzogen und in die technokratische Sphäre des Herstellens ausgelagert sind. «Die Gesetze» vergleicht Arendt daher bevorzugt mit den «Mauern, welche die Stadt umschlossen»: «Bevor das Handeln selbst überhaupt beginnen konnte, mußte ein begrenzter Raum fertig- und sichergestellt werden, innerhalb dessen die Handelnden dann in Erscheinung treten konnten».⁷ Zwar drängt sich auch bei Arendt zuweilen der agonale Verstetigungsaspekt in den Vordergrund, etwa wo es um die Institutionalisierung dieses Erscheinungsraums geht: «Die Polis hatte die Aufgabe, die Gelegenheiten regelmäßig bereitzustellen, [...] unter denen ein jeder sich auszeichnen und in Wort oder Tat zur Schau stellen konnte, wer er in seiner einmaligen Verschiedenheit war.» Trotzdem bleibt ihr Begriff von Öffentlichkeit als einer «immerwährenden Bühne» deutlich stärker im räumlichen Paradigma beheimatet: Agonales Handeln kann sich immer nur dort entfalten, wo zuvor eine regeldominierte Zähmungszone eingezäunt wurde.⁸

Vor allem im angelsächsischen Raum inspiriert Arendts Politisierung des Agons eine ganze Reihe von politikphilosophischen Ansätzen, die das Ethos einer demokratischen Streitkultur meist nach dem Prinzip der gegnerschaftlichen Zähmung von Feindschaftsverhältnissen modellieren.⁹ Paradigmatisch dafür erhebt etwa William Connollys *Identity/Difference* (1991) die Kultivierung respektvoller Adversität zu einer genuin demokratischen Tugend. Um Antagonismen agonal zu stabilisieren – «to convert an antagonism of identity into an

5 Ebd., 18 f.

6 Arendt 2003, 243. Zu Arendts «‹konsensuelle[m]› Machtbegriff» vgl. Meyer 2016, 21. Dass Arendts agonales Handlungsmodell vor allem um die «Enthüllung dessen, wer einer ist», kreist, beschreibt schon Benhabib 2006, 202.

7 Arendt 2003, 244.

8 Ebd., 247, 249. Vgl. dazu Honig 1993, 120: «Arendt domesticates not only behavior but also action itself: she gives action a place to call home and she tells it to stay there, where it belongs. But of course, it refuses.»

9 Vgl. u. a. Villa 1992; Hatab 1995; Owen 1995; Schrift 2000; Wingenbach 2011; Acampora 2013; Wenman 2013.

agonism of difference»¹⁰ –, scheint hier auf den ersten Blick zwar nur die ortsunabhängige, aber dafür beständig wiederholte Kultivierung agonalen Respekts nötig zu sein. Bei genauerem Hinsehen fällt aber auch Connolly sofort wieder in die räumliche Logik der Spieltradition zurück, denn um diesen Respekt zur Regel zu machen, müsse zunächst das Spielfeld egalisiert und das antagonistische Ressentiment der Ungleichheit einhegt werden – «resentments against injustice in the social distribution of opportunities, resources, sacrifices, and burdens». Analog zu Arendt lässt Connolly das agonale Spiel also ebenfalls erst beginnen, wenn die dafür notwendigen Vorbedingungen etabliert, die entsprechenden Räume regelhaft normiert und die konfliktträchtigsten Spannungen darin bereits harmonisiert sind: «Agonal democracy therefore presupposes a reduction in established economic inequalities».¹¹

Im Gegensatz zur Spieltradition, in der immer schon Konsens über die Regeln herrscht und stets nur in der passenden Gewichtsklasse geboxt wird, fokussiert die Dissenstradition gerade darauf, wie die Egalisierung des Kampffelds und die Kanonisierung der jeweiligen Austragungsregeln selbst immer neue Störungsmomente hervortreiben. Statt den Agon auf einen Raum zu begrenzen, in dem Regeladhärenz und Egalität bereits etabliert sind, bezieht das Verstetigungsmodell die Aushandlung von Spielregeln und Gleichheitsbedingungen prozessual in seinen Begriff der Agonalität mit ein: Agonal ist hier der Wettstreit selbst ebenso wie die Kämpfe um seine Egalisierung – oder der unfaire, aber taktisch geschickte Regelbruch, der den Konsens akzeptierter Austragungsformen unter der Hand verschiebt. Damit orientiert sich diese Agonistik weniger an der *räumlich institutionalisierten Dominanz* bestimmter Spielregeln als an jenen *temporal institutionalisierten Wiederholungsmustern*, in denen sich Störungsmomente strukturell perpetuieren. Oder anders gesagt: In der Dissenstradition werden agonale Phänomene heuristisch so perspektiviert, dass die seriellen Mechanismen ihrer Konfliktverstetigung hervortreten.

Wenn Burckhardts Basler Vorlesungen den Ausgangspunkt für die Zähmungstradition bilden, setzt Nietzsches ebenfalls 1872 in Basel geschriebener Essay über *Homer's Wettkampf* dagegen den Anstoß für die verstetigungsorientierte Linie. Wo Burckhardt stets den gegnerschaftlich domestizierten «Wettstreit unter Gleichen»¹² betonte, spricht Nietzsche nun von «feindseligen Wettkämpfen» und nennt als «das auffallendste Beispiel» darunter eine Konstellation zwischen sehr ungleichen Gegnern – wenn «selbst ein Todter einen Lebenden noch zu verzehrender Eifersucht reizen kann»: «So nämlich bezeichnet Aristoteles das Verhältniß des Kolophoniers Xenophanes zu Homer. Wir verstehen diesen Angriff auf den nationalen Heros der Dichtkunst nicht in seiner Stärke, wenn wir

10 Connolly 2002, 178.

11 Connolly 2002, 211 f.

12 Burckhardt 1982, Bd. I, 161.

nicht [...] die ungeheure Begierde als Wurzel dieses Angriffs uns denken, selbst an die Stelle des gestürzten Dichters zu treten und dessen Ruhm zu erben.»¹³ Weil Agonalität bei Nietzsche nicht von Feindschaft und Ungleichheit gereinigt ist, tritt darin umso stärker der Aspekt der Wiederholung hervor: «Jeder große Hellene giebt die Fackel des Wettkampfes weiter». Diese Perpetuierung geschehe aber nicht von selbst, sondern müsse aktiv gestaltet werden, wie Nietzsche am antiken Beispiel des Ostrazismus, der Verbannung im Scherbengericht ausführt:

Will man recht unverhüllt jenes Gefühl in seinen naiven Äußerungen sehen, das Gefühl von der Nothwendigkeit des Wettkampfes, [...] so denke man an den ursprünglichen Sinn des *Ostrakismos*: [...] «Unter uns soll Niemand der Beste sein; ist Jemand es aber, so sei er anderswo und bei Anderen.» Denn weshalb soll Niemand der Beste sein? Weil damit der Wettkampf versiegen würde [...]. Später bekommt der Ostrakismos eine andre Stellung zum Wettkampfe: er wird angewendet, wenn die Gefahr offenkundig ist, daß einer der großen um die Wette kämpfenden Politiker und Parteihäupter zu schädlichen und zerstörenden Mitteln und zu bedenklichen Staatsstreichen, in der Hitze des Kampfes, sich gereizt fühlt. Der ursprüngliche Sinn dieser sonderbaren Einrichtung ist aber nicht der eines Ventils, sondern der eines Stimulanzmittels: man beseitigt den überragenden Einzelnen, damit nun wieder das Wettspiel der Kräfte erwache [...].¹⁴

Während die Spieltradition eine gewisse Egalität immer schon voraussetzt und so dem agonalen Geschehen vorlagert, scheint Nietzsche die Egalisierung dagegen als konfliktverstetigenden «Kern der hellenischen Wettkampf-Vorstellung»¹⁵ zu begreifen. Die antihegemoniale Beseitigung des «überragenden Einzelnen» bildet dabei in erster Linie einen Perpetuierungsmechanismus: ein «Stimulanzmittel», damit der «Wettkampf» erneut «erwache». Erst sekundär wirke sie auch als zähmendes «Ventil». Nietzsche untersucht Agonalität hier also primär unter dem Blickpunkt einer seriellen Wiederholung: Statt um die Zählung des Konflikts geht es eher um seine Fortsetzung im Rahmen von kulturell gestaltbaren Formgebungsverfahren.¹⁶

Später wird besonders Harold Bloom diesen Aspekt literaturtheoretisch konkretisieren. In *The Anxiety of Influence* (1973) entwirft er eine Agonistik, die die Weiterentwicklung literarischer Schreibweisen auf den intertextuellen Kampf mit übermächtigen poetischen Ahnen zurückführt: Der neu entstehende Text tritt in Spannung zu einem hegemonialen Stil, um dadurch den eigenen zu etablieren – und dient so für ein zukünftiges Schreiben als neuer, wiederum agonal

13 Nietzsche 1999, Bd. I, 788.

14 Ebd., 788 f. Auf das Problem der Ungleichheit und die zentrale Rolle des Ostrazismus verweist auch Siemens 2001, bes. 515, 521, zieht daraus allerdings andere Konsequenzen.

15 Nietzsche 1999, Bd. I, 789.

16 In diesem Sinn bezeichnet der Begriff der Serie «in seiner weitesten Definition eine Form der Herstellung» (Klein/Hilßnauer 2012, 7). Vgl. zu kulturell-ästhetischen Formen des Agonalen allgemein auch Lungstrum/Sauer 1997.

zu beseitigender Hegemon. Um in diesem ungleichen Kampf mit dem Kanon zu triumphieren, kann der Aspirationstext aber nicht nach den Regeln der etablierten Werke spielen, sondern muss diese mit einer neuen Formgebung umgehen – indem er sie taktisch missversteht. Um den Konflikt fortzusetzen, egalisiert dieses Fehllesen – «the agonistic misprision performed upon powerful fore-runners»¹⁷ – also das Kampffeld, indem es den «überragenden Einzelnen» beseitigt bzw. ihn als überwindbar oder, wie Bloom sagt, korrigierbar interpretiert: «A poet swerves away from his precursor, by so reading his precursor's poem as to execute [...] a corrective movement in his own poem, which implies that the precursor poem went accurately up to a certain point, but then should have swerved, precisely in the direction that the new poem moves.»¹⁸

Während Bloom die agonale Konfliktverstetigung im Rahmen der Ästhetik weiterentwickelt, sieht Jean-François Lyotard darin ein allgemeines Prinzip post-modernen Wissens. So wie Bloom die Poesie als Kunst der Abweichung begreift, analysiert Lyotards *La Condition postmoderne* (1979) die Wissenschaft als ein auf stetige Neuverhandlung seiner eigenen Regeln ausgerichtetes Sprachspiel. Statt auf den Konsens müsse «die Betonung auf den Dissens gelegt werden» – auf jenen ««Spielzug», der «die Spielregeln verändere, über die ein Konsens bestand» –, weil «der Konsens nur ein Zustand der Diskussionen und nicht ihr Ziel ist. Dieses ist vielmehr die Paralogie.» Wo «Konsens über die Regeln» herrsche, sei dieser immer «lokal» und temporär, «das heißt von gegenwärtigen Mitspielern erreicht und Gegenstand eventueller Aufkündigung».¹⁹ Da dabei aber die Gefahr bestehe, dass ein ««Spielzug» [...] auf Jahrzehnte vernachlässigt oder unterdrückt [wird], weil er erreichte Positionen [...] zu heftig destabilisiert»,²⁰ bleibt Lyotard – wie die Dissenstradition insgesamt – stets skeptisch gegenüber hegemonial-hierarchischen Stabilisierungen.

Diesen antihegemonialen Zug hat Bonnie Honig schließlich in *Political Theory and the Displacement of Politics* (1993) demokratietheoretisch präzisiert. Den Fokus auf konsensuelle Stabilisierung – «stabilizing moral and political subjects, building consensus, maintaining agreements, or consolidating communities» –, begreift sie als Entpolitisierung: «Most political theorists [...] assume that the task of political theory is [...] to get politics right, over, and done with, to free modern subjects [...] of political conflict and instability.»²¹ Solchen Dekonfliktualisierungen wirft Honig daher antidemokratische Tendenzen («antidemocratic resonances») vor: «[T]hey tend to remove politics from the reach of

17 Bloom 1997, XXIV.

18 Ebd., 14. Für eine feministische Kritik an Blooms eher patriarchalem Modell vgl. etwa During 1997.

19 Lyotard 2012, 144, 148, 152 f.

20 Ebd., 148.

21 Honig 1993, 2.

democratic contest.»²² Demokratische Politik müsse stattdessen stets antihegemonial den Konflikt erneuern, um seine hegemoniale Schließung durch mitten im Spiel angepasste, ohne Kontestation rasch verfestigte Regeln zu verhindern, wie Honig mit Verweis auf Nietzsche anmerkt: «For Nietzsche, the ancient Greek practice of ostracism provides an institutional expression of that commitment to contest over closure by protecting the agon from domination by any [...] hegemon.»²³

Während eine zähmungsorientierte Agonistik sich also auf räumliche Institutionalisierungen konzentriert, in denen der Konflikt ludisch eingeehgt und im Regelkonsens hegemonial stabilisiert werden kann, denkt die verstetigungsorientierte Agonistik dagegen stärker temporal: Das serielle Wiederholungsprinzip dient hier als Modell einer zeitlichen Institutionalisierung, die gerade die antihegemoniale Kontestation verstetigt, das heißt dominante Regeln immer wieder kreativ umdeutet und dabei den Konflikt selbst fortwährend neu stimuliert. Wo wäre in diesem Schema nun das agonale Demokratiemodell von Chantal Mouffe zu verorten, das gerade auf einem «konflikthafte[n] Konsens» beruht – und sich damit, so scheint es zumindest, exakt zwischen Konsens- und Dissenstradition positioniert?²⁴

2. Gestaltung von Kongruenz: Agonistik als Hegemonietheorie

Auf den ersten Blick würde man Mouffe wahrscheinlich zur Dissenstradition zählen, da sie bei jeder Gelegenheit die Irreduzibilität des Konflikts betont. So hält der einschlägige Band *Agonistics* (2013) bereits einführend fest, «dass wir die Suche nach einem Konsens ohne jede Exklusion einstellen und die Hoffnung auf eine ganz mit sich versöhnte und harmonische Gesellschaft fahren lassen müssen».²⁵ Allerdings geht auch die Zähmungstradition nicht von einem allumfassenden «Konsens ohne jede Exklusion» aus, sondern beschränkt das konsensuelle Feld stets auf eine klar abgegrenzte Spielzone. Jenseits dieses Raums herrscht im Zählungsmodell ebenfalls kein Konsens über die Spielregeln und somit keine «harmonische» Ordnung. Tatsächlich akzentuiert Mouffe oft die räumliche Institutionalisierung von Agonalität, etwa wenn sie wiederholt auf die Notwendigkeit der Grenzziehung hinweist: «Um eine Vorstellung davon zu entwickeln, wie man politisch handeln sollte, ist der Augenblick der Entscheidung unumgänglich, und das erfordert das Ziehen von Grenzen, die Festlegung eines

22 Ebd., 4.

23 Ebd., 209. Zur Fluidität der «terms of the contest» bei Honig vgl. ebd., 15.

24 Mouffe 2014, 200 (im Original: «conflictual consensus», Mouffe 2013a, 139).

25 Mouffe 2014, 11.

Raumes der In- bzw. Exklusion.» In ihrer Kritik an Honig distanziert sich Mouffe zudem explizit von deren Fokus auf die Perpetuierung: «Was die Bedeutung des Wettstreits betrifft, bin ich mit ihr zwar einer Meinung, glaube jedoch nicht, dass man sich diese agonistische Auseinandersetzung einfach als fortgesetzte Kontroverse [...] vorstellen kann.»²⁶

Während Honig eine performative Agonistik entwirft, in der Kontestation auch fortwährend neue Stabilisierungen generiert,²⁷ begreift Mouffe die «Politik des Störfeuers» dagegen in einem rein destruktiven, destabilisierenden Sinn, der dialektisch nach einer konstruktiven «Kehrseite» verlangt: Um eine «alternative Hegemonie zu konstruieren [...], genügt es nicht, die vorherrschenden Verfahrensweisen ins Wanken zu bringen und die bestehende Ordnung außer Kraft zu setzen». Für Mouffe liegt der konstruktive Teil von Politik deshalb nicht im agonalen «Kampf gegen die Beendigung der Debatte», sondern gerade *in* der hegemonialen «Beendigung der Debatte» selbst. Bezeichnenderweise wird diese Abkehr vom temporalen Fokus erneut durch die räumliche Operation einer Grenzziehung markiert: «Um eine Ordnung zu errichten, muss man [...] Grenzen ziehen und dem Moment ins Auge blicken, da die Debatte für beendet erklärt werden muss.»²⁸

Ordnung entsteht für Mouffe also nur durch Dominanz: durch die hegemoniale Bildung einer «Äquivalenzkette», die bestimmte Werte und Normen gegen deren Kontestation immunisiert. Die «Grenzen des Agonismus» liegen daher in dem «unvermeidlichen, für das Politische konstitutiven Augenblick der Beendigung der Debatte»²⁹ – dort, wo die Verstetigung von Dissens durch einen hegemonialen, agonal nicht mehr anfechtbaren Konsens unterbrochen wird: «Konsens muss über die Institutionen herrschen, die für die liberale Demokratie konstituierend sind, sowie über die ethisch-politischen Werte, von denen die politische Arbeit geprägt sein soll.» Dabei teile man mit der Gegenpartei «grundlegende demokratische Prinzipien wie das Ideal ‹allgemeiner Freiheit und Gleichheit› [...], bei deren Interpretation man jedoch unterschiedlicher Auffassung ist»: «Der Konsens wird demnach stets ein ‹konflikthafter Konsens› sein.»³⁰ Egal

26 Ebd., 37, 34.

27 Vgl. dazu Honig 1993, 15: «To affirm the perpetuity of contest is not to celebrate a world without points of stabilization; it is to affirm the reality of perpetual contest, even within an ordered setting». Zur Performativität vor allem ebd., 209 f.: «The closures represented by law, responsibility, authority, the state, community, and sex/gender [...] are not static, never at rest. They are all performative products, maintained daily, politically, and imperfectly.»

28 Mouffe 2014, 38, 41 f.

29 Ebd., 38.

30 Ebd., 29 f. Gerade im Umgang mit rechtspopulistischen Kräften, für die der «Regelbruch» zum Programm gehört, entlarvt sich diese «Vorstellung, dass es ein politisches Spielfeld gibt, auf dem sich alle an die Regeln halten» und «in einem fairen Wettstreit» stehen, allerdings besonders schnell als «naiver Fehlschluss». Strobl 2021, 41, 51.

wie «konflikthaft» dieser Konsens ist, markiert er bei Mouffe doch eine vorgängige Stabilisierung, ohne die Politik nicht demokratisch verhandelt werden kann. Damit verdichtet sich Mouffes Demokratiemodell zu derselben Zähmungsszene, die den Kern der meisten konsensorientierten Agonistiktheorien ausmacht: Zuerst kommt das Spielfeld, dann der Wettstreit – während in der Dissenstradition umgekehrt erst aus der agonalen Auseinandersetzung selbst Räume temporärer Stabilität hervorgehen. In diesem Sinn zielt also auch Mouffes Ansatz vor allem darauf ab, Feindschaft in Gegnerschaft zu konvertieren, um so «den potenziellen Antagonismus zu entschärfen, der menschlichen Beziehungen innewohnt»: «Wichtig ist, dass Konflikte nicht die Form eines ‹Antagonismus› annehmen (eines Kampfes zwischen Feinden), sondern die eines ‹Agonismus› (einer Auseinandersetzung zwischen Kontrahenten).»³¹

Mouffes Modell weist folglich alle Kriterien der Spieltradition auf: Es konzentriert sich auf die Zähmung antagonistischer Konfliktformen im Konsens einer geregelten Gegnerschaft, wobei die Hegemonie dieser Regeln mit räumlichen Grenzziehungen stabilisiert wird. Bei Mouffe liegt die zentrale Agonalstätte in den klassischen Institutionen der liberalen Demokratie, deren Mauern sie etwa gegen das Eindringen mutmaßlich unzählbarer moralischer Diskurse abdichtet:

Die Unfähigkeit, gesellschaftliche Probleme politisch auszudrücken [...], führt dazu, dass eine zunehmende Zahl von Themen moralisch gefasst wird. Das ist natürlich abträglich für Demokratien, denn wenn sich die Opponenten nicht politisch, sondern moralisch definieren, können sie nicht mehr als Gegner, sondern nur mehr als Feinde betrachtet werden.³²

Trotz Mouffes Bekenntnis zu einem «agonistischen Pluralismus»³³ scheint sie also auffällig stark darum bemüht, den agonalen Raum von Sprechweisen zu reinigen, die nicht ihrem Verständnis von Politik folgen. Wenn bei Arendt die «soziale Frage» das Paradebeispiel eines agonal nicht zählbaren und daher aus dem politischen Bereich auszuschließenden Konflikts markiert,³⁴ übernimmt bei Mouffe die «Auseinandersetzung über nicht verhandelbare moralische Werte» diese Rolle – zusammen mit Identitätskonflikten «nationalistischer, religiöser und ethnischer Ausprägung». ³⁵ Statt dem «überragenden Einzelnen» müssen hier also gerade jene Sprechweisen aus dem agonalen Raum beseitigt werden, die die Hegemonie des eigentlich «politischen» Diskurses unterminieren würden. Diese Essenz des Politischen führt Mouffe mit Carl Schmitt auf die «Unterscheidung

31 Mouffe 2014, 28.

32 Ebd., 209. Vgl. ähnlich auch Mouffe 2007, 95–100.

33 Mouffe 2014, 11.

34 Arendt 1965, 73–146. Vgl. dazu auch die Kritik in Benhabib 2006, 199–271.

35 Mouffe 2014, 30.

von *Freund* und *Feind*» zurück³⁶ bzw. – in ihrem eigenen, stärker marxistisch gefärbten Vokabular – auf den «Wir/Sie-Gegensatz»: «Alles hängt davon ab, wie man den Kontrahenten definiert.»³⁷

Der Rückgriff auf Schmitt prägt aber nicht nur Mouffes Polemik gegen eine angebliche «Moralisierung des Politischen»,³⁸ sondern auch die Weise, wie sie die Agonalität künstlerischer Praktiken begreift: weniger in ihrer ästhetischen Eigenlogik denn als Beitrag zur Konturierung und Schwächung des politischen «Kontrahenten». Auf ihr «politisches Potenzial» hin betrachtet, liest Mouffe «Formen des künstlerischen Widerstands als agonistische Interventionen im Kontext des gegenhegemonialen Kampfes». Um die bestehende Hegemonie – das heißt die «diskursive Konstruktion» dessen, was sie mit Antonio Gramsci als «Common Sense» begreift – zu destabilisieren, «können kulturelle und künstlerische Praktiken eine Schlüsselrolle spielen».³⁹ Allerdings versteht Mouffe diese künstlerische Agonistik ebenfalls nicht in einem performativen Sinn, sondern bleibt hier erneut einer dialektischen, präperformativistischen Denkweise verhaftet, die die *Konstruktion* wieder als separaten Schritt aus dem Prozess der *Dekonstruktion* ausgliedert:

Um alternative Identitäten zu konstruieren, genügt es also nicht, einfach den Prozess der «De-Identifikation» zu fördern. Nötig ist ein zweiter Schritt. Legt man das Augenmerk ausschließlich auf den ersten Schritt, so bleibt man in einer Problematik gefangen, der zufolge das negative Moment für sich genommen ausreicht, um etwas Positives hervorzubringen [...].⁴⁰

Die Orientierung an dialektischen und essenzialistischen Traditionen drängt Mouffes Versuch einer antiessenzialistischen Demokratietheorie daher immer wieder in ontologische Denkmuster hinein, die den stärker performativistischen Ansätzen der Postmoderne entgegenlaufen.⁴¹ Analog dazu bleibt Mouffes Bemühen um eine dissensorientierte Agonistik in ihren Grundzügen stets der Konsenstradition verbunden – und setzt so auch dem agonalen Treiben der Kunst

36 Schmitt 2009, 25.

37 Mouffe 2014, 31, 181. Ausführlicher zu Schmitt vgl. Mouffe 2013b, 49–67.

38 Mouffe 2014, 208. Insofern Politik allgemein verbindliche Normen aushandelt und regelhaft codiert, ist sie – in einem deskriptiven Sinn – immer schon moralisch. Mouffes engerer und stärker polemischer Moralbegriff orientiert sich an Schmitts reduktiv-archaisierender Setzung, wonach «auf dem Gebiet des Moralischen die letzten Unterscheidungen Gut und Böse» seien (Schmitt 2009, 25). Zum Reduktionismus solcher Setzungen vgl. klassisch bereits Nietzsche 1999, vor allem Bd. V, 257–289. Gegen die aktuell vor allem vom rechtspopulistischen und libertären Diskurs starkgemachte Fiktion einer überbordenden Moralisierung und Tabuisierung argumentieren etwa Schutzbach 2017 sowie jüngst Albig 2022.

39 Mouffe 2014, 136, 138 f.

40 Ebd., 144.

41 Vgl. dazu bereits Siemens 2012.

gleich wieder enge Grenzen: Die Künste könnten zwar «dazu beitragen, die bestehende Machtkonfiguration zu unterminieren», aber das heiße gerade «nicht, dass knstleraktivistische Praktiken die für den Aufbau einer neuen Hegemonie notwendigen Veränderungen allein bewerkstelligen können».⁴² Die tatsächliche politische Formgebung, so stellt Mouffe in ihrer Auseinandersetzung mit sozialen Bewegungen und außerparlamentarischen Protestformen klar, geschehe stets im räumlich abgezirkelten Rahmen traditionell institutioneller Kongruenzarbeit: «[F]r eine tatsächliche Veränderung der Machtverhältnisse bedarf es institutioneller Bahnen.»⁴³

Wie in der Zähmungstradition üblich, fällt politische Formgebung also auch hier mit einer räumlichen Institutionalisierung zusammen: Der Wettstreit beginnt erst, wenn der Zauberkreis gezogen, das Spielfeld egalisiert und die Mauer eines Konsenses um diese Zhmungszone errichtet worden ist – so dass jede weitere Veränderung ebenfalls nur in diesem privilegierten Raum geschehen kann. In diesem Sinn «setzt» eine agonale Auseinandersetzung in Kunst und Politik bei Mouffe stets «die Existenz einer politischen Gemeinschaft voraus», das heißt eines «institutionellen Rahmens, der die Bedingungen dafür schafft, dass diese Konflikte sich nicht als antagonistische Auseinandersetzungen zwischen Feinden manifestieren, sondern als agonistische Konfrontationen zwischen Kontrahenten».⁴⁴ Vor jedem Dissens muss folglich eine fundamentalere Kongruenz gestaltet und institutionell stabilisiert werden: Während die Agonistik in der Dissenstradition ein Mittel zur Beseitigung von Hegemonie darstellt, kann sie bei Mouffe nur innerhalb einer hegemonialen Ordnung praktiziert werden. Erst wenn die Rahmenbedingungen der Kongruenz etabliert sind, lässt sich auf diesem Boden agonal auch um alternative Hegemonien streiten.

Der Mouffe'sche Ansatz von *Agonistik als Hegemonietheorie* zielt somit vor allem auf die *Gestaltung von Kongruenz*: Damit der Wir-sie-Gegensatz agonal verhandelbar wird, muss zunächst der hegemoniale Konsens eines <Wir> geschaffen werden.⁴⁵ In diesem Punkt bezieht sich Mouffe auf Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen* (1953) – und für Mouffes Zugehörigkeit zur ludischen Tradition ist es bezeichnend, dass diese Philosophie gerade auf dem Modell des *Sprachspiels* basiert.⁴⁶ An Wittgenstein interessiert Mouffe primär die Idee, dass der Konsens über Spielregeln nicht rational – als übereinstimmende

42 Mouffe 2014, 158, 151.

43 Ebd., 171.

44 Ebd., 50 f., 72 f.

45 Als Beispiel für die «Schaffung eines <Wir>» nennt Mouffe hier die Europäische Union (ebd., 82). Später wird sie aber auch populistische Volkskonstruktionen befürworten, vgl. dazu Mouffe 2018. Eine affekttheoretische Kritik an diesem massenpsychologischen Modell der «Identifikation mit einer zentralen Instanz (sei es ein Führer oder ein <leerer Signifikant>») formuliert Stäheli 2007, 131.

46 Vgl. Wittgenstein 2006, 241.

Interpretation ihrer Bedeutung – funktioniere, sondern als Gewöhnung an spielerische Praktiken innerhalb einer gemeinsamen «Lebensform». Konfliktive Störungen zwischen einzelnen Praktiken lassen sich daher nicht rational in einem «richtigen» Verständnis auflösen: Der übergreifende Konsens liege nicht in einer «Übereinstimmung von Meinungen, sondern der Lebensform».⁴⁷ So wie sprachliche Kommunikation für Wittgenstein nur in übereinstimmenden Lebensformen gut funktioniert, «läuft» auch die Demokratie gemäß Mouffe dann am besten, wenn eine hinreichend starke Kongruenz von Normen dafür sorgt, dass die Konflikte um ihre unterschiedliche Auslegung nicht antagonistisch eskalieren. Und weil solche Differenzen ebenfalls nicht rational zur Übereinstimmung zu bringen sind, müssen sie in einem als selbstverständlich empfundenen «Common Sense» hegemonial stabilisiert werden.

«Die Verwirrungen, die uns beschäftigen», schreibt Wittgenstein, «entstehen gleichsam, wenn die Sprache leerläuft, nicht wenn sie arbeitet.»⁴⁸ Im Arbeitsmodus der Kongruenz funktioniert Sprache demnach wie ein Spiel, das zwar kleinere agonale Differenzen generiert, aber keinen Antagonismus: «Es bricht kein Streit darüber aus [...], ob der Regel gemäß vorgegangen wurde oder nicht. Es kommt darüber z. B. nicht zu Tätlichkeiten.»⁴⁹ Stärker konfliktive Verwirrung entsteht hier nur im Leerlauf – übertragen in Mouffes Modell heißt das: bei allzu «große[r] Konsensorientierung».

Eine gut funktionierende Demokratie erfordert den Widerstreit demokratischer politischer Positionen. Mangelt es an diesem, so besteht die Gefahr, dass der demokratische Widerstreit durch eine Auseinandersetzung zwischen nicht verhandelbaren moralischen Werten oder essentialistischen Formen der Identifikation ersetzt wird [...] – einschließlich aller Erscheinungsformen von Gewalt, die mit solchen Auseinandersetzungen einhergehen.⁵⁰

Doch woher kommt diese «Gefahr»? Was ist das für ein Dampfkochtopf-Determinismus, in dem der Druck sozialer Spaltung – ohne «demokratisches Ventil» – bis zu einer «Explosion von Antagonismen» anzusteigen droht, «die die eigentliche Basis der Zivilität zerreißen können»?⁵¹ An diesem Punkt ihrer Argumentation stellt Mouffe üblicherweise klar, dass konsensuelle Harmonie nicht bloß von «empirischen Hindernissen» verunmöglicht werde. Vielmehr sei die Irreduzibilität des Konflikts gerade «ontologischer Natur».⁵² In Anlehnung an

⁴⁷ Ebd., 356, zitiert nach Mouffe 2013b, 75. Zu Wittgenstein vgl. ausführlicher Mouffe 2013b, 69–84.

⁴⁸ Wittgenstein 2006, 305.

⁴⁹ Ebd., 355, 571.

⁵⁰ Mouffe 2014, 29 f.

⁵¹ Ebd., 30 und Mouffe 2013b, 105.

⁵² Mouffe 2014, 142. Vgl. ähnlich auch Mouffe 2013b, 100.

Martin Heidegger⁵³ postuliert Mouffe eine «ontologische Dimension der radikalen Negativität»: «Aufgrund der Existenz einer Form von Negativität, die dialektisch nicht auflösbar ist, kann einhundertprozentige Objektivität niemals erreicht werden, und der Antagonismus ist eine stets präsenste Gefahr.»⁵⁴

Mouffes agonales Demokratiemodell bildet in diesem Sinn nur ein ontisches «Ventil» – also einen Zähmungsmechanismus – für die ontologisch fundamentalere Konfliktspannung des Antagonismus: «Während ich ‹das Politische› auf die ontologische Dimension des Antagonismus beziehe», schreibt Mouffe in *Agonistics*, «bezeichne ich mit ‹Politik› das Ensemble von Praktiken und Institutionen, deren Ziel die Organisation der menschlichen Koexistenz ist. Diese Praktiken operieren jedoch stets auf einem konflikthaften Terrain, das vom ‹Politischen› geprägt ist.»⁵⁵ Weil das «Terrain» verstetigter Konfliktualität, auf dem die «Institutionen» der Demokratie «operieren», bereits durch eine ontologische Formgebung «geprägt» wird, bleibt der Begriff des Agonismus also auf die Zählung dieser metaphysischen «Negativität» beschränkt: Da Mouffe die Konfliktverstetigung schon in die ontologische Dimension des Politischen ausgelagert hat, kann die konkrete Politik hier nur eine Konfliktualität einhegen, deren Perpetuierung stets außerhalb ihres Zugriffs liegt.

Indem Mouffe den Antagonismus ontologisch *verabsolutiert*, *automatisiert* sie daher nicht nur den Prozess der Konfliktverstetigung, sondern *immunisiert* diesen zugleich gegen jegliche politische Gestaltung: Konfliktualität wird hier nicht durch veränderbare Praktiken institutionalisiert, sondern durch ein unverfügbares metaphysisches Prinzip gebildet – bzw. den Menschen «auferlegt», wie es in *On the Political* (2005) heißt.⁵⁶ Obwohl Mouffe die Demokratie in eine «gegenhegemoniale Offensive gegen den Neoliberalismus» führen will,⁵⁷ schränkt sie deren taktische Optionen und Gestaltungsmöglichkeiten also eher ein: Statt die Verstetigungsprozesse von Konfliktualität zu *transformieren*, soll eine agonale Demokratie deren Gewaltpotenzial bloß *domestizieren* – und im

53 Zum Linksheideggerianismus vgl. allgemein Marchart 2010. Bei Mouffe finden sich Bezüge zu Heidegger z. B. in Mouffe 2007, 15. Expliziter orientiert sich Mouffes ontologische Argumentation aber an Schmitt, der der Freund-Feind-Unterscheidung – jenseits aller «Fiktionen und Normativitäten» – ebenfalls eine «seinsmäßige Wirklichkeit» zuschreibt. Schmitt 2009, 27.

54 Mouffe 2014, 11.

55 Ebd., 12.

56 Mouffe 2007, 16 (im Original: «the context of conflictuality provided by the political», Mouffe 2005, 9). Über diese Ontologisierung wird Politik zudem «enthistorisiert», wie Demirović 2007, 69, herausarbeitet. Zum Gegenargument, dass es sich bei dieser ontologischen Negativität um eine ‹rein formale› Struktur handle, vgl. Judith Butler im Austausch mit Ernesto Laclau und Slavoj Žižek: «[T]he empty and formal structure is established precisely through the not fully successful sublimation of content as form.» Butler/Laclau/Žižek 2000, 144.

57 Mouffe 2014, 187.

Zweifelsfall den Dissens gerade nicht agonal erneuern, sondern die Debatte hegemonial beenden.

Während die Konsenstradition – als Reaktion auf eine unverfügbare Konfliktualität – primär die Organisation von Kongruenz in den Blick nimmt, widmet sich die Dissenslinie dagegen stärker der Gestaltung des Konflikts selbst. Indem sie den Fokus von der dominanten Ordnung auf den verstetigten Konflikt verschiebt – also auf die verschiedenen Arten, *der Repetition von Störungs- und Spannungsmomenten eine Form zu geben* –, bildet diese Denktradition auch ein anderes ästhetisches Wissen aus: Wo Mouffe die Kunst stets politischen Zwecksetzungen unterwirft und etwa dazu anhält, «das Programm des Kapitalismus [...] zu unterminieren» oder «zum Aufbau einer ‹Gegenhegemonie› bei[zu]tragen»,⁵⁸ denkt die Verstetigungstradition stärker im bereits ästhetisch codierten Modus der Serialität, wo die Muster von Dominanz und Wiederholung fortwährend neue Formen ihrer Perpetuierung ausprägen. Besonders interessant sind in dieser Hinsicht serielle Narrationen, insofern sie die erzählten Konflikte nur schon aufgrund ihrer Fortsetzungsform immer wieder aktiv auf Dauer stellen müssen. Wie also tun sie das?

3. Gestaltung von Konfliktualität: Agonistik als Serialitätstheorie

In der Literatur lässt sich das agonale Verstetigungsprinzip besonders gut an den Reiseerzählungen von Karl May studieren, die meist zuerst als Fortsetzungsgeschichten in Zeitschriften publiziert wurden. Mays gewaltige schriftstellerische Produktivität – allein im Jahr 1889 sollen «nicht weniger als 3770 Manuskriptseiten» entstanden sein –, fußt auf einem begrenzten, aber dafür unermüdlich variierten Formelrepertoire.⁵⁹ Entsprechend dürftig kaschiert ist das narrative Getriebe dieser «Kolportagemaschinerie».⁶⁰ Bereits 1929 konstatiert Ernst Bloch, dass die christliche Moral, mit der Mays Helden gern ihren Verzicht auf Rache begründen, nicht zuletzt ein serielles «Stilmittel» bildet, «das den Verbrecher immer wieder laufen lässt, sobald man ihn hat, sobald also die Handlung zu

⁵⁸ Mouffe 2014, 135, 145.

⁵⁹ Dieter Sudhoff und Hans-Dieter Steinmetz, zit. nach Schmiedt 2011, 87. Vgl. dazu auch Wollschläger 1976, 79 f.: «[I]m Grunde kommt er mit ganz wenigen Motiven und Charakteren aus, deren Vernutzung bei allzu häufigem Gebrauch gar nicht ausbleiben kann. Seine Kunst, seine Schaffens-Kraft zeigt sich am überzeugendsten in der Erfindung der Grundgebilde, archetypischer Märchenfiguren und -situationen; vor ihrer Entwicklung, Verarbeitung, Komposition aber versagt sie zumeist, und das zunehmend, als er [...] immer mehr auf die Künste der Variation angewiesen ist.»

⁶⁰ Wollschläger 1976, 63.

Ende sein müßte»: Die «Harmonie» inhaltlicher Deeskalation bewirke formal gerade jene «Dissonanz, die den Traumstoff treibt».⁶¹

Schon in der ersten unter Mays Namen publizierten Erzählung *Die Rose von Ernstthal* (1875) ist dieses Schema vollständig entwickelt – auch wenn die Bestrafung des Bösewichts hier noch der staatlichen Obrigkeit und nicht, wie später üblich, einem Gottesgericht oder der unzivilisierten Rachsucht der «Wilden» überlassen wird. Obwohl der Held der *Rose von Ernstthal* den Bösewicht bereits im ersten Kapitel stellt und überwältigt, begnügt er sich damit, seinen Opponenten in die Flucht zu schlagen und dessen Bestrafung auf später zu verschieben: «[I]ch werde ihn fassen und sein König wird ihn richten!» Später, im vierten Kapitel, kommt es erneut zu einer Konfrontation. Dieses Mal liegt der Gegner wehrlos, «von einem Faustschlage betäubt», auf dem Boden, doch der Protagonist wartet noch auf Unterstützung: «Noch stehe ich zu allein, um ihn fassen zu dürfen, aber es wird die Stunde kommen, in welcher ich mit ihm abrechne.» Erst im fünften und letzten Kapitel schließlich wird der Übeltäter umzingelt, gefesselt und der Justiz übergeben.⁶²

Auch die späteren Fortsetzungsromane funktionieren analog: In *Der Schatz im Silbersee* (1890/1891) etwa wird der Bösewicht unter den Bleichgesichtern, Cornel Brinkley, zwar schon im ersten Kapitel von Old Firehand überwältigt, aber ebenfalls nur in die Flucht geschlagen, im dritten Kapitel dann erneut von Firehand durch einen Hieb mit dem Gewehrkolben betäubt, so dass er bald wieder entkommen und nach allerlei Verwicklungen schließlich am Marterpfahl der Utah enden kann. Stattdessen rückt jetzt deren Häuptling Großer Wolf in die Rolle des Hauptopponenten nach. Im sechsten Kapitel wird dieser von Old Shatterhand besiegt und verschont, nur um im siebten Kapitel dann neu gefangengenommen, freigelassen und – nach erneuten Feindseligkeiten – gleich wieder überwältigt zu werden. Erst als alle Schlachten geschlagen und mit sämtlichen Beteiligten ein dauerhafter Friede ausgehandelt ist, wird zuletzt auch dem Großen Wolf «vergeben».⁶³

Egal ob die Geschichte in Mays sächsischer Heimatstadt, im «Wilden Westen» oder auch im «Orient» spielt, bleibt das Muster der seriellen Konfliktverstärkung meist dasselbe: Ist der Übeltäter besiegt, wird sogleich jede weitere Gewalt unterbunden. Sobald der Held seine Überlegenheit demonstriert hat, zähmt er daher seine Aggression, um das Spiel der Souveränitätsermittlung noch einmal von vorn beginnen zu lassen.⁶⁴ Wenn die May'schen Überhelden – Old Shatter-

61 Bloch 1983, 30. Ähnliche Beobachtungen finden sich auch in Mahrholz 1918, 131 sowie Klotz 1962, 371.

62 May 1875, 171, 203.

63 May 1992, 642.

64 Vgl. zu dieser «Wiederherstellung des Ausgangspunktes» auch Deeken 1983, 213 sowie zur Souveränität ebd., 147.

hand im Westen oder Kara Ben Nemsî im Osten – also edelmütig auf Vergeltung verzichten und den Konflikt scheinbar selbstlos deeskalieren, verstetigen sie damit zugleich dessen strukturelle Grundlagen: Indem sie den eingefangenen Unhold wieder freisetzen, geben sie ihm Raum für neue Schandtaten – sowie sich selbst die Gelegenheit seiner erneuten Verfolgung, Überwältigung und Erniedrigung. Damit bleibt die Zurücknahme der Gewalt eingespannt in den Genuss ihrer Fortsetzung oder, wie Bloch schreibt: in den «Traum der unterdrückten Kreatur, die großes Leben haben will».⁶⁵

Das Zähmungspathos bildet hier ein narratives Perpetuum mobile, das die Abenteuererzählung zuverlässig in die nächste Repetitionsschleife führt: Die punktuelle Domestikation des Konflikts gestaltet dessen strukturelle Wiederholung. Wie in der nietzscheanischen Agonistik wird die Auseinandersetzung also auch im seriellen Erzählen Mays aktiv geweckt, stimuliert und systemisch auf Dauer gestellt. Und wie bei Nietzsche funktioniert diese Konfliktverstetigung ebenfalls über die Einklammerung des «überragenden Einzelnen»: Weil Mays mit übermenschlichen Kräften ausgestattete «Superhelden»⁶⁶ jeden Kampf müheelos für sich entscheiden, muss ihre Dominanz andauernd zurückgenommen und durch Vorläufigkeit eingehegt werden – sonst würde der Konflikt und damit auch die Erzählung immer schon nach wenigen Seiten «versiegen». Die Stimulation neuen Streitpotenzials geschieht hier aber nicht durch Verbannung, sondern mittels Mäßigung. Der Hegemon Shatterhand verzichtet auf die Tötung seiner überwältigten Opponenten und gewährt ihnen stattdessen eine zweite, dritte oder auch vierte Chance. So wird das Spiel nicht räumlich domestiziert – indem an einem bestimmten Ort die Hegemonie gewisser Regeln etabliert würde –, sondern bloß temporal entfinalisiert: Der «Wilde Westen» bleibt wild, die Übeltäter können weiter morden, und der Große Wolf darf sein Glück immer wieder versuchen – aber stets nur in Shatterhands Gewichtsklasse. Die strukturelle Ungleichheit bleibt also intakt und treibt genau dadurch immer neue Störungsmomente hervor: eine narrative Agonistik, die weniger auf Kongruenz als auf die serielle Verstetigung von Konfliktualität hinausläuft.

Auch zeitgenössische Fernsehserien funktionieren häufig nach ähnlichen Mustern. Ein Jahrhundert nach Mays Tod nutzt etwa die Serie *Game of Thrones* exakt dasselbe Modell – wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen. Hier ist es gerade der Exzess, also die mangelnde Zähmung, die den Konflikt stimuliert.⁶⁷ Im Ge-

65 Bloch 1983, 30.

66 Deeken 1983, 14.

67 In diesem Sinn folgt die Serie weniger Mays für die bürgerlichen Zeitschriften *Deutscher Hausschatz* oder *Der gute Kamerad* geschriebenen Abenteuererzählungen als vielmehr dessen weniger bekannten, weil vor allem unter Pseudonym verfassten Hintertreppenromanen. Für eine Gegenüberstellung von Mays gemäßiger bürgerlicher Prosa und den reißerischen, auf «Exzess» hin geschriebenen Groschenromanen vgl. Schmiedt 2011, 108–118.

gensatz zum notorischen Triebverzicht eines Old Shatterhand, der als «reitende Vernunft»⁶⁸ mit kühlem Kopf und christlich-humanistischer Milde die besiegten Gegner wieder ins Spiel zurückschleust, sind es im Fantasy-Epos nun die *hot heads* unter den Figuren, die immer wieder ihrem Macht-, Sex- und Gewaltrausch nachgeben, um die Gegenseite zu ebenso exzessiven Konterreaktionen zu provozieren – und sich selbst damit weitere Eskalationsgelegenheiten zu beschern. So wird nach und nach ein großflächiger Krieg um den Thron eines Herrschaftsreichs angezettelt, in dem sich diverse Adelshäuser, Stämme und Religionsgemeinschaften über acht Staffeln hinweg gegen- und untereinander zerfleischen – obwohl sie ihre Leidenschaften eigentlich zügeln sollten, um gemeinsam einer die gesamte Menschheit bedrohenden Zombie-Armee entgegenzutreten.

Häufig operiert diese Konfliktperpetuierung ebenfalls mit dem verstetigungsorientierten Muster von der ‹Beseitigung der überragenden Einzelnen›. So kommen hier unzählige Könige, Königinnen, Fürsten, Statthalter, Religionsführer und andere hegemoniale Figuren gewaltsam zu Tode – bevor schließlich auch die Untoten über die Beseitigung ihres Anführers neutralisiert werden. Zuallerletzt muss dann noch die drachengestützte Dominanz der neusten, gerade erst nach blutigen Feldzügen auf dem sogenannten *Iron Throne* angekommenen Eroberin gebrochen und der Thron selbst als Symbol dieser Hegemonialposition unwiderruflich eingeschmolzen werden. Dadurch entsteht am Ende ein agonales Kräftegleichgewicht, in dem die Macht durch Wahlverfahren kontrolliert und zwischen einem primär auf seine repräsentative Funktion reduzierten König im Süden, dessen divers besetztem Beratergremium und einer neuen Königin im Norden aufgeteilt wird.

In diesem Sinn erzählt *Game of Thrones* von der Zähmung antagonistischer Hegemoniekonflikte. Das Spiel um den Thron wird von seiner blutigen, durch Eroberung, Ermordung und Erbfolgekriege geprägten Gestalt in eine stärker domestizierte Form überführt. Damit ist das Rad der Konfliktverstetigung zwar nicht zerbrochen, wie die Drachenkönigin Daenerys Targaryen immer wieder versprach, aber die Geschwindigkeit seiner Transmissionsriemen doch beträchtlich reduziert. Das Eskalationspotenzial feudaler Machtkämpfe lässt sich, so das Fazit des weisen Tyrion Lannister in der letzten Folge, durch Wahlprozesse einhegen: «Sons of kings can be cruel and stupid [...] – that is the wheel our Queen wanted to break. From now on, rulers will not be born, they will be chosen, on this spot, by the lords and ladies of Westeros, to serve the Realm!»⁶⁹ Obwohl das Wahlrecht also vorerst noch auf adlige «lords and ladies» beschränkt bleibt, stößt das Finale von *Game of Thrones* doch die Tür zu einem neuen Zeitalter auf – ein Zeitalter domestizierter, stärker agonal geformter Auseinandersetzungen, in denen übermächtige Hegemonialfiguren beseitigt, Macht

68 Gert Ueding, zit. nach Schmiedt 2011, 169.

69 Benioff/Weiss 2011–2019, S8E6.

durch Election kontrolliert und das Konfliktfeld so zumindest ansatzweise egalisiert wird: Die Ära der Demokratisierung hat begonnen.

Hinter ihrem simplen Schema vom Kampf zwischen Gut und Böse sind die großen Fantasy-Epen immer auch Erzählungen eines unwiderruflichen Verlusts: Das Böse wird zwar aus der Welt verbannt, aber es nimmt etwas mit sich. In J. R. R. Tolkiens *The Lord of the Rings* (1954/1955) etwa bezieht sich diese Trauer auf die Magie: Mit dem Ring verschwindet nicht nur Sauron, sondern auch das Magische aus der Welt – die Zauberwesen früherer Zeitalter verlassen die irdischen Gestade, und die profane Ära der Menschen bricht an. In J. K. Rowlings *Harry-Potter*-Romanen (1997–2007) dagegen ist es die Jugend: Die Jahre im Zauberinternat sind vorbei, aber weil die Erwachsenenengesellschaft das wiederkehrende Problem nicht wahrhaben wollte, konnte eine ganze Kindergeneration ihre Schulzeit nicht mit Jung-Sein verbringen, sondern musste dieses stattdessen dem Kampf gegen den Faschismus Voldemort'scher Prägung opfern. Analog dazu trauert *Game of Thrones* – stärker noch als die Buchvorlage von George R. R. Martins unabgeschlossenem Romanzyklus *A Song of Ice and Fire* (seit 1996) – um den Reiz exzessiver Gewalt: Nachdem die Serie jede Grausamkeit, den lüsternsten Sexismus und die atavistischsten kolonialen Begierden noch einmal ausgekostet hat, wird diese Lust an der Brutalität roher Antagonismen zuletzt ganz vernünftig in eine respektvolle Agonalität überführt. Plötzlich müssen sich alte weiße Männer um die richtige Aussprache bemühen, wenn sie People of Color mit Migrations- und Versklavungsvergangenheit adressieren – weil diese jetzt eben auch mit am Verhandlungstisch sitzen: «Torgo Nudho, am I saying that properly?» Und wenn selbstdeklarierte «senior lords» ihre Inkompetenz schönreden wollen, um sich doch noch eine Chance auf den Thron zu sichern, werden sie jetzt von jungen Frauen in aller Öffentlichkeit und mit eis-kalter Höflichkeit auf ihren Platz verwiesen: «Uncle, please sit.»⁷⁰

Da *Game of Thrones* über die Verstetigung exzessiver Gewalt funktioniert, muss die Geschichte allerdings auch exakt in dem Moment enden, in dem die Domestikation doch noch gelingt: Der Traum der rohen Kreatur vom starken Affekt ist ausgeträumt, ihr Verlangen nach der Intensität hemmungsloser Gewalt bleibt unbefriedigt von einem Schluss, der sich genau diesen Reiz versagt. Umgekehrt überspringt Mays *Schatz im Silbersee* den Martertod des Bösewichts Brinkley bloß, um die Helden später mit touristischem «Schauder» diese archaische Gewaltszene «besichtigen» zu lassen, bevor sie den Toten zivilisiert «begraben».⁷¹ So bleibt das Verstetigungsprinzip des Triebverzichts bis zuletzt in seinem Recht – ebenso wie das koloniale Überlegenheitsgefühl der Weissen und der Dominanzaffekt jener Tugendhaftigkeit, die schließlich sogar dem Wiederholungstäter Großer Wolf noch verzeihen kann. Im Gegensatz dazu lässt *Game*

70 Benioff/Weiss 2011–2019, S8E6.

71 May 1992, 573, 575. Zu Mays «Abenteuertourismus» vgl. allgemein Deeken 1983.

of *Thrones* sein exzessbasiertes Verstetigungsprinzip am Schluss ins Leere laufen – und enthält dem Publikum damit genau jene affektive Erfüllung vor, an deren Genuss es von der Serie zuvor jahrelang gewöhnt wurde.

Anders als die Konsensontologie mit ihren universell eskalationsgefährdeten und daher stets auf dieselbe Art zähmungsbedürftigen Auseinandersetzungen begreift das Verstetigungsparadigma solche Gewöhnungseffekte allerdings als kulturell gestaltbar – weshalb sich der serialisierte Konflikt hier auf ganz unterschiedliche Weise perpetuieren lässt. So kann auch der Erzählvorgang selbst eher konsensuell oder konfliktiv strukturiert sein: Obwohl Mays Texte mit beträchtlichen autoritären Mystifikationen arbeiten,⁷² bleiben sie doch einem eher domestizierten Erzählmodus verpflichtet, in dem einmal geweckte Erwartungen für gewöhnlich recht zuverlässig erfüllt werden.⁷³ Während May den für serielle Erzählungen allgemein typischen Überschuss an Entwicklungsmöglichkeiten⁷⁴ also in einem *narrativen Fair Play* zähmt, setzt *Game of Thrones* dagegen auf die *Konfliktualisierung der eigenen Erzählregeln*. Die Serie bezieht ihren Reiz stärker aus dem Bruch mit der geweckten Erwartung, aus der taktischen Täuschung des Publikums und aus dessen Überwältigung entweder durch die übermäßige Darstellung von Gewalt oder durch den finalen Verzicht auf diesen Exzess – so oder so aber: aus der Perpetuierung von Konfliktualität bis ins Rezeptionsverhältnis hinein.⁷⁵

4. Fazit: Wiederholung von Dominanz – Dominanz der Wiederholung

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die zähmungsorientierte Agonistik stärker zur hegemonietheoretischen Frage nach der Gestaltung von Kongruenz tendiert, während eine verstetigungsorientierte Agonistik ihren Blick eher auf das serialitätstheoretische Problem der Gestaltung von Konfliktualität richtet. Mit ihrem temporalen Fokus bleibt die Dissenstradition zudem vermehrt auf

72 Vgl. dazu Boutin 2015.

73 Vgl. etwa Schmidt 1998, 180–188.

74 Vgl. dazu Jahn-Sudmann/Kelleter 2012.

75 Jason Mittell erhebt solche Erwartungsbrüche zu einem allgemeinen Qualitätskriterium für die «narrative Komplexität» der Serien um die Jahrtausendwende (Mittell 2012, 97), vernachlässigt dabei aber Serien wie *The Wire* (Simon 2002–2008), die konsequent auf den «narrativen Spezialeffekt» verzichten (Mittell 2012, 112). Dass solche Erzählstrategien nicht zuletzt auch kommerzielle Interessen bedienen, indem sie etwa durch *narrowcasting* spezifisch urbane, gutverdienende Zielgruppen erschließen (vgl. klassisch Feuer/Kerr/Vahimagi 1984), durch erhöhte *rewatchability* Zweitverwertungen ermöglichen (siehe zum DVD-Boxset z. B. Kompare 2006) oder im Netz werbewirksam für anhaltenden *buzz* sorgen (Askwith 2007; Ziegenhagen 2009), ist mittlerweile gut erforscht.

narrative, performative und an Ästhetiken der Repetition orientierte Aspekte agonaler Formgebung bezogen, während die Konsenstradition sich verstärkt an den räumlichen Grenzziehungen der ludischen Sphäre ausrichtet. Wie der Fall Mouffe zeigt, kommt zwar auch die zähmungsorientierte Agonistik nicht um die Gestaltung des Konflikts herum, wobei die entsprechende Formgebung allerdings verdeckt wird – bei Mouffe vor allem durch ihr metaphysisches Vokabular. Konfliktorganisierend wirkt hier die Ontologie der ‹radikalen Negativität›: eine als harte Einsicht in die Alternativlosigkeit herrschaftlicher Dominanz getarnte Erzählung, die sich die mythische Gestalt ihrer Setzung nicht eingestehen will.

Demgegenüber transportiert die Dissenstradition ein verstärktes Wissen um die ästhetischen und inszenatorischen Aspekte agonalen Denkens. «All the positions examined here are moved by fable or fantasy», hält Honig fest: «From the perspective of a magnanimous, democratic politics, the test of fables is whether they open up spaces of critical reflection and resistance or seal an already dominant ethic into place.»⁷⁶ Entsprechend stellt sich für jede agonale Ästhetik die Frage, ob sie eine bestehende Ordnung *hegemonial* stützt, *gegenhegemonial* eine neue Herrschaft stabilisiert – oder solche Dominanzpositionen *antihegemonial* destabilisiert. Zwischen Hegemonie- und Serialitätstheorie ist der Agonistik daher eine demokratietheoretische Grundfrage eingeschrieben, die fortwährend zwischen der *Wiederholung von Dominanz* und der *Dominanz der Wiederholung* verhandelt: Wer verstetigt in einem gegebenen Konflikt die Hegemonie der überragenden Einzelnen, um so nach und nach die Form seiner demokratisch-egalitären Bewältigung zu beseitigen – und wer arbeitet umgekehrt an der Beseitigung jener hegemonialen Position, um stattdessen gerade die Egalisierung der Aushandlungsform weiter voranzutreiben?

Literaturverzeichnis

- Acampora, Christa Davis: *Contesting Nietzsche*, Chicago/London 2013.
- Albig, Jörg-Uwe: *Moralophobia. Wie die Wut auf das Gute in die Welt kam*, Stuttgart 2022.
- Arendt, Hannah: *Über die Revolution*, München 1965.
- : *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München/Zürich 2003.
- Askwith, Ivan D.: *Television 2.0. Reconceptualizing TV as an Engagement Medium*. Cambridge, 2007, <https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/41243> (zuletzt aufgerufen: 27.05.2022).
- Benioff, David/Weiss, D. B.: *Game of Thrones*. USA 2011–2019.
- Benhabib, Seyla: *Hannah Arendt. Die melancholische Denkerin der Moderne*, Frankfurt a. M. 2006.

76 Honig 1993, 210.

- Bloch, Ernst: Die Silberbüchse Winnetous (Neufassung), in: Schmiedt, Helmut (Hg.): Karl May (suhrkamp taschenbuch materialien 2025), Frankfurt a. M. 1983, 28–31.
- Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York/Oxford 1997.
- Boutin, Stéphane: Les héros de l'authenticité. Histoires du salut chez Karl May et Heidegger, in: *Strenæ* 9, 2015, <http://strenae.revues.org/1456> (zuletzt aufgerufen: 25.10.2021).
- Burckhardt, Jacob: *Griechische Kulturgeschichte*, 4 Bde., München 1982.
- Butler, Judith/Laclau, Ernesto/Žižek, Slavoj: *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*, London/New York 2000.
- Connolly, William E.: *Identity/Difference. Democratic Negotiations of Political Paradox*, Minneapolis/London 2002.
- Deecken, Annette: «Seine Majestät das Ich». Zum Abenteuer-tourismus Karl Mays, Bonn 1983.
- Demirović, Alex: Hegemonie und die diskursive Konstruktion der Gesellschaft, in: Nonhoff, Martin (Hg.): *Diskurs – radikale Demokratie – Hegemonie. Zum politischen Denken von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe*, Bielefeld 2007, 55–85.
- During, Lisbeth: *The Muse Abused*, in: Lungstrum, Janet/Sauer, Elizabeth (Hgg.): *Agonistics. Arenas of Creative Contest*, Albany 1997, 275–292.
- Feuer, Jane/Kerr, Paul/Vahimagi, Tise (Hgg.): *MTM. «Quality Television»*, London 1984.
- Hatab, Lawrence: *A Nietzschean Defense of Democracy. An Experiment in Postmodern Politics*, Chicago 1995.
- Honig, Bonnie: *Political Theory and the Displacement of Politics*, Ithaca/London 1993.
- Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek bei Hamburg 2013.
- Jahn-Sudmann, Andreas/Kelleter, Frank: Die Dynamik serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV, in: Kelleter, Frank (Hg.): *Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum Seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2012, 205–224.
- Klein, Thomas/Hißnauer, Christian: Einleitung, in: dies. (Hg.): *Klassiker der Fernsehserie*. Stuttgart 2012, 7–26.
- Klotz, Volker: «Durch die Wüste» und so weiter. Über Karl May, in: *Akzente* 9, 1962, 356–383.
- Kompare, Derek: *Publishing Flow. DVD Box Sets and the Reconceptation of Television*, in: *Television & Media* 7 (4), 2006, 335–360.
- Lungstrum, Janet/Sauer, Elizabeth (Hgg.): *Agonistics. Arenas of Creative Contest*, Albany 1997.
- Liotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Wien 2012.
- Mahrholz, Werner: Karl May, in: *Das literarische Echo* 21 (3), 1918, 130–141, <https://www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/sekrit/sokmg/007/3.htm#k3> (zuletzt aufgerufen: 25.10.2021).
- Marchart, Oliver: *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*, Berlin 2010.
- May, Karl: Die Rose von Ernstthal. Eine Geschichte aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts, in: *Deutsche Novellen-Flora* 11–14, 1875, 169–174, 185–188, 201–203, 217–221, <http://www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/primlit/erzaehl/dorf/rose/rose.htm> (zuletzt aufgerufen: 25.10.2021).
- : *Der Schatz im Silbersee*, hgg. von Herman Wiedenroth und Hans Wollschläger, Zürich 1992.

- Meyer, Katrin: *Macht und Gewalt im Widerstreit. Politisches Denken nach Hannah Arendt*, Basel 2016.
- Mittell, Jason: *Narrative Komplexität im amerikanischen Gegenwartsfernsehen*, in: Kelleter, Frank (Hg.): *Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum Seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2012, 97–122.
- Mouffe, Chantal: *On the Political*, London/New York 2005.
- : *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*, Frankfurt a. M. 2007.
- : *Agonistics. Thinking the World Politically*, London/New York 2013a.
- : *Das demokratische Paradox*, Wien/Berlin 2013b.
- : *Agonistik. Die Welt politisch denken*, Berlin 2014.
- : *Für einen linken Populismus*, Berlin 2018.
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hgg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1999.
- Owen, David: *Nietzsche, Politics and Modernity. A Critique of Liberal Reason*, London/Thousand Oaks 1995.
- Schmidt, Arno: *Sitara und der Weg dorthin. Eine Studie über Wesen, Werk & Wirkung Karl Mays*, Frankfurt a. M. 1998.
- Schmiedt, Helmut: *Karl May oder Die Macht der Phantasie. Eine Biographie*, München 2011.
- Schmitt, Carl: *Der Begriff des Politischen*, Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien, Berlin 2009.
- Schrift, Alan D. (Hg.): *Why Nietzsche Still? Reflections on Drama, Culture, and Politics*, Berkeley u. a. 2000.
- Schutzbach, Franziska: *Es gibt keine #Tabus*, in: *Geschichte der Gegenwart*, 12. Februar 2017, <https://geschichtedergewegung.ch/es-gibt-kein-tabu> (zuletzt aufgerufen: 20.06.2022).
- Siemens, Herman: *Nietzsche's Political Philosophy: A Review of Recent Literature*, in: *Nietzsche-Studien* 30 (1), 2001, 509–526.
- Siemens, Herman W.: *The Rise of Political Agonism and its Relation to Deconstruction. The Case of Chantal Mouffe*, in: Martinengo, Alberto (Hg.): *Beyond Deconstruction. From Hermeneutics to Reconstruction*, Berlin 2012, 213–223.
- Simon, David: *The Wire*, USA 2002–2008.
- Stäheli, Urs: *Von der Herde zur Horde? Zum Verhältnis von Hegemonie- und Affektpolitik*, in: Nonhoff, Martin (Hg.): *Diskurs – radikale Demokratie – Hegemonie. Zum politischen Denken von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe*, Bielefeld 2007, 123–138.
- Strobl, Natascha: *Radikalisierte Konservatismus. Eine Analyse*, Berlin 2021.
- Villa, Dana: *Beyond Good and Evil. Arendt, Nietzsche, and the Aestheticization of Political Action*, in: *Political Theory* 20 (2), 1992, 274–308.
- Wenman, Mark: *Agonistic Democracy. Constituent Power in the Era of Globalisation*, Cambridge 2013.
- Wingenbach, Ed: *Institutionalizing Agonistic Democracy. Post-Foundationalism and Political Liberalism*, Farnham 2011.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914–1916, Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a. M. 2006.
- Wollschläger, Hans: *Karl May. Grundriß eines gebrochenen Lebens*, Zürich 1976.
- Ziegenhagen, Sandra: *Zuschauer-Engagement. Die neue Währung der Fernsehindustrie am Beispiel der Serie «Lost»*, Konstanz 2009.

Audiards agonistische Ästhetik (*Les Olympiades* 2021)

Linda Waack

Die Rede davon, etwas sei «weder schwarz noch weiß», zielt auf Zwischentöne. Sie mahnt Differenzierung an und fordert dazu auf, von starker Kontrastierung Abstand zu nehmen. Ausgerechnet der Schwarz-Weiß-Film mit seinen eigentlich straken Kontrasten hat bisweilen einen ähnlich relativierenden und nuancierenden Effekt. Gerade, indem er Konturen scharf zeichnet, nivelliert er andere Bildgegensätze und homogenisiert, was in Farbe visuell auseinanderdriften dürfte. So geschieht es zum Beispiel in Jacques Audiards *Les Olympiades* (Frankreich 2021), in dem die von Paul Guilhaume geführte Kamera das im Zentrum stehende 13. Pariser Arrondissement in glatte, schwarz-weiße Symmetrien auflöst. Vier Figuren – Émilie (Lucie Zhang), Camille (Makita Samba), Nora (Noémie Merlant) und Amber (Jehnnny Beth) – treten hier in wechselnde Liebeskonstellationen. Wie in einer langsamen Dominokette verbinden sich zunächst Émilie und Camille, dann Camille und Nora, zuletzt Nora und Amber. Ihre jungen, aber nicht mehr jugendlichen Körper wirken in der Ästhetik des Films aufpoliert, ihre Lebensläufe sind es nicht. In drei lose verflochtenen Erzählsträngen sind die vier in einem Spektrum gesellschaftlicher Differenz angeordnet, wobei sie je nach Liebeslage auseinander- und wieder zusammengezogen werden. Die Liaisons beginnen bei der Bewerbung um ein WG-Zimmer, im Immobilienbüro, auf einer Homepage, Schauplätze, die allesamt mit dem Zuhause zu tun haben und die Handlungen um die fünfte Protagonistin des Films – die titelgebende Wohnsiedlung *Les Olympiades* – zentrieren. Die soziotopografische Lage des Viertels ist interessant: Die Metrohaltestelle *Olympiades* wird von zwei Bildungsinstitutionen eingeklammert: im Norden liegt die *Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne*, im Süden die *Paris School of Business*, darunter ein Lidl, darunter das *quartier asiatique*. Mit über 200.000 franko-asiatischen Bewohner:innen bildet das Viertel, aus dem auch der Cast zum Teil stammt, das größte Chinatown Europas. Im Film ist es Ansiedlungsraum für jene, die hoch hinauswollen, aber nicht mehr kommen. Die vier Figuren nehmen dies schulterzuckend zur Kenntnis. Sie verbindet, dass sich eine gewisse Aufstiegserwartung an sie klammert, während sie gleichzeitig in erfolgshemmenden Konstellationen stecken. Die Gründe dafür gehören drei großen Bündeln der Ausgrenzung an: Klassismus, Rassismus und Sexismus, welche die Figuren erfahren und untereinander austauschen. Dabei fällt auf, dass sie sich, obwohl sie bisweilen konfrontativ aufeinandertreffen, nicht in einem Freund-Feind-Schema antagonistisch gegenüberstehen, sondern

Schritt für Schritt in Allianzen eintreten. Dies gibt Anlass, im Titel *Les Olympiades* über die geografische Chiffre hinaus einen Hinweis auf den olympischen Gedanken selbst zu vermuten, also den geregelten Wettstreit in der Arena, der im Gegensatz zur kriegerischen Auseinandersetzung steht und hier auf sozialem Schauplatz ausgetragen wird. Diese Form der Aushandlung gesellschaftlicher Differenzkonflikte ist Gegenstand der Agonismus-Diskussion. Ob und inwiefern Audiards Film als ein Beispiel agonistischer Ästhetik gelten kann, möchte ich im Folgenden untersuchen.

Die Verbindung von Chantal Mouffes politischer Idee von Agonismus – der Vorstellung eines in bestimmte Formen gelenkten, eingedämmten gesellschaftlichen Antagonismus – und Jacques Audiards Film ist zunächst nicht mehr als eine Behauptung. Auf den zweiten Blick existieren aber einige Verbindungen, die zumindest den Gedanken erlauben, dass beide etwas miteinander zu tun haben. Zunächst gibt es eine generationelle Nähe bzw. einen geteilten zeitgeschichtlichen Erfahrungshorizont von Mouffe, geboren 1943 in Belgien, und Audiard, geboren 1953 in Frankreich. Die ähnliche Lebenswelt und das gemeinsame geistige Klima äußern sich in einer Schnittmenge von Themen: Mouffe und Audiard setzen sich mit den Aporien des Liberalismus auseinander, mit der Frage nach Gelingensbedingungen von Emanzipation, nach radikalen Befreiungsschlägen, mit Macht- und Sozialverhältnissen und einem Leben in Abstieg oder Armut bzw. dem, was Mouffe als «Unterordnungsverhältnisse» fasst. So könnte man eine Aussage von Chantal Mouffe ohne Schwierigkeiten auf Jacques Audiards Film übertragen, nämlich die Frage, wie wir «zwischen Differenzen, die existieren aber nicht existieren sollten, und Differenzen, die nicht existieren aber existieren sollten»,¹ unterscheiden können. Audiards Film gibt dazu ein paar Hinweise. Inwiefern sein Film als Beispiel einer agonistischen Ästhetik gelten kann, möchte ich daher in drei Schritten prüfen: Zunächst untersuche ich, was Agonismus im Horizont des Films bedeuten könnte. Zweitens geht es darum, welche Idee von Feminismus der Film im Lichte der Lektüre von Mouffe entwickelt, drittens um die Frage, was eine agonistische Ästhetik filmisch auszeichnet.

1. Agonismus in Paris

Wäre es Netflix, könnte man sagen, es handele sich um einen typischen Diversity-Cast, denn *Les Olympiades* stellt einen diversen Metropolenausschnitt vor. Anders jedoch als eine Reihe jüngerer Erfolgsfilme, die gesellschaftliche Gegensätze zwanghaft aussöhnen und romantisch besänftigen – angefangen von *Ziemlich beste Freunde/Intouchables* (Frankreich 2011) über die Monsieur-Claude-Reihe *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu?* (Frankreich seit 2014) bis hin

1 Mouffe 1998, 847.

zu Serien wie *Emily in Paris* (USA seit 2020) –, frönt der Film von Audiard keinem doppelbödigen Multikulturalismus, der ambivalent auf die französische Oberschicht hin orientiert ist. Im Horizont von Chantal Mouffes Agonismuskonzept schimmert darin vielmehr eine Abwendung von einer «typischen liberalen Illusion eines Pluralismus ohne Antagonismus»² durch.

Um diese Konzeption zu vergegenwärtigen: Mouffe unterstellt gerade dem liberalen Denken, dass es «kein adäquates Modell der pluralistischen Natur der sozialen Welt»³ anbiete, da es die mit dem Pluralismus verbundenen Konflikte nivelliere. Für diese Konflikte gebe es, so Mouffe, keine rationalen, individualistischen Lösungen – die Gesellschaft bleibe daher von antagonistischen Kräften durchzogen, die keine vernünftige Aushandlung erlaubten. Für Mouffe gilt es daher auf der Rolle, die affektive Regungen, etwa Beleidigungen, Verletzungen oder Entehrungen, spielen, zu beharren, da diese politisch formative Kräfte seien, deren Spannungen nicht scheinrational gelöst werden könnten. Im Agonismus werden die daraus resultierenden Konflikte im Unterschied zum Antagonismus jedoch nicht vernichtend ausgetragen, sondern formalisiert, zum Beispiel im demokratischen Streit politisch verwandelt und ausgeglichen, wobei der Moment des Streits nicht rational eingeeht, sondern affektiv aufgeladen bleibt.

Nicht die staatlichen Institutionen, etwa Schule oder Universität, leisten in *Les Olympiades* solche Verwandlung, sondern Liebe und Sexualität. Sie sind affektive Ausgleichsfaktoren, welche die Figuren nach erfolgreichen Dates an ihre Dienstleistungsarbeitsplätze zurückkehren lassen. Eine der Hauptfiguren, Camille, benennt das in einem Bewerbungsgespräch so: «I channel professional frustration into intense sexual activity.» Dieser Fokus auf Liebe und Sex lässt den Film abrücken von jenen Konfrontationskaskaden, die in den 1990er Jahren etwa *La Haine* (Frankreich 1995) entworfen hat. Auch *La Haine* ist in Schwarz-Weiß gedreht und schildert das Leben von Minderheiten in Paris. Allerdings lässt der Film die Gewalt eskalieren und betont die Brüchigkeit der temporären Allianz von Arabern, Juden und Schwarzen in den Vorstadtvierteln. In der Konfrontation von Rand und Zentrum werden die Jugendlichen aus den Banlieues dabei, so deutet es die finale Einstellung an, letztlich durch Polizeigewalt vernichtet.

Les Olympiades verzichtet 20 Jahre später auf eine Gegenüberstellung von Rand und Zentrum. Die gezeigte Architektur steht vielmehr für ein gemischtes Milieu und ist geprägt von der Idee eines vertikalen Urbanismus. Schauplatz ist ein Ensemble von Wohnhochhäusern im 13. Arrondissement von Paris, das von den Architekten Michel Holley und André Martinat geplant und zwischen 1969 und 1974 fertiggestellt wurde. «Das Viertel ist dabei keinesfalls ein Ghetto, im Gegenteil zu vielen anderen Pariser Grands Ensembles», erklärt Morgane Renou

2 Ebd.

3 Mouffe 2016, 23.



Abb. 1: Screenshot aus *Les Olympiades* (Jacques Audiard, Frankreich 2021)

mit Blick auf die Wohneinheiten. «Es gibt auf jeden Fall eine Durchmischung der Bevölkerung. Ein lebendiger Stadtteil mit vielen Geschäften, Restaurants und Städteneinrichtungen wie Schule und Sportzentrum.»⁴ Konzipiert wurden die Gebäude mit 13.000 Wohnungen für leitende Angestellte, die im Pariser Westen arbeiteten. Seit den 1990er Jahren ist ein Großteil der Bewohnerschaft asiatischer Herkunft und der Komplex bildet das größte asiatische Wohnviertel Europas.⁵ Die Türme *Les Olympiades* bilden einen programmatischen Höhepunkt der Theorien vertikaler Stadtplanung, die Michel Holley seit den 1950er Jahren vertrat.⁶ Die städtebauliche Konzeption dieser Platten ist von der Planungseuphorie der Nachkriegsmoderne geprägt, der es um die Erweiterung des Raums in die dritte, vertikale Dimension ging, um eine funktionale Trennung der Lebensbereiche, um soziale Durchmischung und die Neugestaltung sozialer Zentren des öffentlichen Lebens, wobei die Umgestaltung ausgedienter Industriekomplexe, hier des ehemaligen Güterbahnhofs Gobelins, eine Rolle spielte.

Die acht höchsten Gebäude wurden nach Städten benannt, in denen Olympische Spiele ausgetragen wurden: Antwerpen, Athen, Cortina, Helsinki, London, Mexiko, Sapporo und Tokyo. Diese Namensgebung erinnert zunächst an ein Gründungsgebäude des modernen Städtebaus, an Le Corbusiers nach der *Charta von Athen* entwickelte *Unité d'Habitation «Typ Berlin»*, die 1957 in unmittelbarer

4 Renou zit. nach Corts 2022.

5 Vgl. ebd.

6 Vgl. Holley 2012.

Nachbarschaft zum Olympiastadion am Heilsberger Dreieck in Berlin errichtet wurde. Le Corbusier ging es dabei um die Dimension der nahegelegenen Baukörper. Stadtsoziologisch scheint in der Benennung von *Les Olympiades* darüber hinaus die Vision eines friedlichen Miteinanders der Nationen durch, also der olympische Gedanke eines Pierre de Coubertin.⁷ Dessen Slogan «höher, schneller, weiter», kann mit Blick auf die 104 Meter hohen Türme auf den Wettstreit um den begrenzten urbanen Raum bezogen werden.

Die Idee eines olympischen Dorfs mitten in Paris lässt insofern einen visionären Aspekt erkennen, als dass sich hier Planungseuphorie und die Vorstellung einer sozialen Homogenisierung verbinden, eine olympische Arena, die den heterogenen sozialen Beziehungen Ausgleich verschafft. Als Ort der Mischung repräsentiert dieser Urbanismus die Mittelschicht, die soziotopografisch ihren Drang ins Zentrum bereits bewältigt hat und, anders als die Protagonisten von *La Haine*, die in ihren Trainingsanzügen eine Vernissage in einer Galerie im Zentrum sprengen, selbst anteilig bürgerlich und akademisiert ist. Das Milieu von *Les Olympiades* ist ein mittleres, erzählt wird die Lebenswelt bestimmter durch Migrationserfahrung geprägter Communities in der zweiten und dritten Generation. «Wenn man im Kino von einem Milieu erzählen will, das nicht das eigene ist, hat man grundsätzlich zwei Möglichkeiten», diagnostiziert Lukas Foerster: «Entweder man ignoriert die Differenz und imaginiert eine Innenperspektive. Oder man konstruiert eine oder mehrere Vermittlerfiguren, die den eigenen Blick von aussen (und in den meisten Fällen auch den des Publikums) in den Film selbst hineinholt.»⁸ Jacques Audiard wähle bisweilen eine ungewöhnliche Außenperspektive, bei der die Vermittlerfigur selbst nicht Teil der französischen Mehrheitsgesellschaft sei. So ist der Einblick, den der Film in die franko-asiatische Community gibt, zunächst an die Wahrnehmung der afro-französischen Figur Camille gebunden.

Die Abwesenheit einer imperialen Blickposition unterscheidet den Pluralismus von *Les Olympiades* von dem eines *Monsieur Claude und seine Töchter*. Während in Letzterem individualistische Lösungen angeboten werden, manifestieren sich im Film von Jaques Audiard die Grenzen der pluralistischen Gesellschaft in den überindividuellen, strukturellen Chancengrenzen. Steht zu Beginn des Films noch das Wunschbild vom Aufstieg durch Bildung in Gestalt einer begonnenen Doktorarbeit oder eines Jurastudiums im Raum, fallen die vier Figuren ab der Filmmitte zurück auf ihre gesellschaftlichen Plätze und arrangieren sich mit ihren jeweiligen prekären Gelegenheitsjobs in Callcentern, in der Gastro-, Sex-, Bildungs- oder Immobilienwirtschaft. Abgebrochen heißt dabei aber keineswegs gebrochen, denn die Figuren gehen aufrecht mit ihren Abstiegschan-

7 Chantal Mouffe würde einen Kosmopolitismus nach dem Verständnis der «Länder der Welt» als wirtschaftsliberale Vorstellung mit imperialistischer Grundierung kritisieren.

8 Foerster 2022.

cen um. Dabei werden Klassendifferenzen, Rassismus, Geschlechter- und Generationenunterschiede thematisch, aber nicht vordergründig. Dies hat unter anderem mit Darsteller:innen wie Lucie Zhang zu tun. Jaques Audiard sorgt schon auf der Ebene des Castings dafür, dass das Bild des *quartier asiatique* nicht zur Projektion erstarrt.

2. Feminismus als Antiessenzialismus

Les Olympiades führt seine vier Figuren in temporäre Allianzen zusammen. Je nach Begegnung leuchten dabei unterschiedliche Aspekte ihrer Subjektivität auf bzw. treten unterschiedliche Identitätssegmente in den Vordergrund: Émilie ist zum Beispiel Callcenter-Arbeiterin, migrationserfahren, sexpositiv, spielt Klavier; Camille ist Schwarz, sexpositiv, gebildet, Bruder einer stotternden Schwester; Nora ist Immobilienhändlerin, Missbrauchs-Überlebende, bisexuell; Amber Sweet ist Sexarbeiterin, Unternehmerin und lesbisch. Scheinen die unterschiedlichen Hintergründe zunächst heterogen und inkompatibel, gelingt es den Figuren, im Filmverlauf aneinander «anzudocken» und sich miteinander zu verbinden. Überwiegen visuell zwar konventionelle Blicke auf weibliche Körper, ist die narrative Verkettung der vier Figuren bemerkenswert und im Horizont von Mouffes Feminismus-Konzeption interessant.

Chantal Mouffe geht davon aus, dass «soziale Beziehungen und Identitäten durch asymmetrische Machtformen konstruiert sind».⁹ Die Machtverhältnisse sind den Identitäten nicht äußerlich, sondern diese werden durch jene erst hervorgebracht.¹⁰ Um Unterordnungsverhältnisse aufzulösen, sind als essenzielle Einheiten verstandene Identitäten daher für sie eine problematische Ausgangsbasis. Für unterdrückte Gruppen, zum Beispiel Frauen, sei es vielmehr notwendig, «diverse Formen von Allianzen zu etablieren und ihre Forderungen auch über die Artikulation der Forderungen anderer zu konstruieren»¹¹. Mouffes Feminismus geht also von Subjektpositionen aus,

die nie ganz in einem geschlossenen System von Differenzen fixiert werden können [...]. Die «Identität» eines solchen vielfältigen und widersprüchlichen Subjekts ist daher immer kontingent und unsicher, zeitweise an den Schnittpunkten jener Subjektpositionen fixiert und von spezifischen Formen der Identifikation abhängig. Es ist daher unmöglich, von einem sozialen Agenten zu sprechen, als ob wir es mit einer einheitlichen, homogenen Entität zu tun hätten.¹²

9 Mouffe 1998, 848.

10 Vgl. Mouffe 2016, 35.

11 Mouffe 1998, 848.

12 Ebd., 842.

Soziale Identität wird hier weder «permanent erworben», noch sind die von ihr ausgehenden Bindungen «definitiv gesichert». ¹³ Übergreifende Kategorien – wie Arbeiter, Frau oder Schwarze – werden dabei als Kollektivbegriffe nicht gänzlich verworfen, aber als «Resultat einer partiellen Identitätsfixierung» angesehen. ¹⁴

Politisch steuert diese Konzeption auf eine «Äquivalenzkette» zu, also auf eine Allianz von Unterschiedlichen, die verbunden sind durch gemeinsame Gegnerschaft. Gegnerschaft richtet sich jedoch nicht gegen Feinde, sondern gegen jene, die anderes fordern. Dabei sind die Forderungen der «Äquivalenzkette» homogen nur in ihrem Anspruch auf Egalität. Es handelt sich um heterogene Gruppen, die sich zunächst partikular autonomisieren, bevor sie gemeinsam agieren, etwa als antirassistische, feministische oder migrantische Linke. «Damit ist betont, dass in einem populistischen Bündnis heterogene, vielheitliche Subjektpositionen und Ansprüche im Zeichen, im Namen, einer geteilten Gegenpositionierung zusammengefasst sind.» ¹⁵ Feministische Forderungen lassen sich in der Konzeption von Mouffe so auch über Bande spielen.

In den drei Handlungssträngen von *Les Olympiades* wird eine Vielfalt von Perspektiven zum Ausdruck gebracht, die produktionstechnisch unter anderem darin begründet sein könnte, dass die Vorlage bereits unterschiedliche Handschriften trägt: So hat Jacques Audiard das auf Comics des New Yorker Cartoonisten Adrian Tomine beruhende Drehbuch gemeinsam mit Léa Mysius (*Ava* Frankreich 2017) und Céline Sciamma (*Tomboy* Frankreich 2011, *Portrait de la jeune fille en feu* Frankreich 2019), also gemeinsam mit Stimmen des jüngeren französischen Feminismus, erarbeitet. Schon auf der Ebene der Produktion handelt es sich um eine heterogene Allianz, die ein feministisches Anliegen mit anderen verkoppelt und verstärkt. So kreist der Film weniger um eine singuläre Diskriminierungserfahrung, als dass er einen Resonanzraum der Differenzen eröffnet.

Der am deutlichsten daraus hervortretende feministische Plot lässt sich im Horizont von Chantal Mouffes Feminismus-Konzeption genauer beleuchten. Im Zentrum steht die Jurastudentin Nora, die aus einer missbräuchlichen Beziehung nach Paris geflohen ist. Hier erlebt sie die Euphorie der ersten eigenen Wohnung, kurz darauf aber eine Retraumatisierung: Auf einer Studentenparty wird sie mit der Sexikone Amber Sweet verwechselt und einer Cybermobbingkampagne durch ihre Kommilitoninnen ausgesetzt. Das Drehbuch findet für diese Problemlage eine interessante Lösung: Nora bricht ihr Studium ab und kehrt in die Immobilienbranche zurück. Sie setzt sich mit der realen Person hinter der auf sie abgefeuerten Projektion, der Sexarbeiterin Amber Sweet, direkt in Verbindung und beginnt nach vorsichtiger Anbahnung eine Beziehung zu ihr.

13 Ebd., 845.

14 Ebd.

15 Robnik 2019.



Abb. 2: Screenshot aus *Les Olympiades* (Jacques Audiard, Frankreich 2021)

Am Beginn von Noras Identitätsbildung steht, im Sinne Chantal Mouffes, die Konfrontation. Nora wird von gewaltvollen Machtverhältnissen zu einer fragilen Identität zusammengesetzt. Der Film entwickelt dafür ein sperriges Bild: Im Hörsaal blitzen Nachrichten, die sich auf die Party der vergangenen Nacht beziehen, auf den Handys der Studierenden auf und lassen Nora, die sich in der Vorlesung zu Wort gemeldet hatte, regelrecht verstummen. Im Auditorium hört man nur noch die Signaltöne der sexistischen Diskriminierung, die der Film, der sich hier der Wahrnehmung seiner Figur anschmiegt, amplifiziert.

Im Unterschied zu einem Pluralismusverständnis, das Differenzen in einem machtfreien Raum vermutet, plädiert Mouffe dafür, dass Identität «durch ein weites Netz von Machtverhältnissen beeinflusst ist».¹⁶ Gewisse Differenzen sind für sie als Unterordnungsverhältnisse konstruiert und sollten daher nicht affirmiert, sondern in Frage gestellt werden. Die Dekonstruktion fixer Identitäten – etwa der Frau – steht daher am Beginn von Mouffes antiessenzialistischem Feminismus, der von der Ambiguität und Kontingenz einer jeden Identität ausgeht. Einem politischen Projekt Feminismus stehe das nicht im Wege:

Viele Feministinnen glauben, daß wir, ohne den Frauen eine kohärente Identität zuzuschreiben, keine feministische politische Bewegung zu begründen vermöchten, in der Frauen sich als Frauen vereinen könnten, um spezifische feministische Ziele zu formulieren und zu verfolgen. Im Gegensatz zu dieser Ansicht habe ich dargelegt, daß für die Feministinnen [...] die Dekonstruktion essentieller Identitäten eine notwendige Voraussetzung darstellen sollte für ein adäquates Verständnis der Vielfältigkeit der sozialen Beziehungen, in denen sich der Kampf für Gleichheit zu vollziehen hat.¹⁷

16 Mouffe 2016, 39.

17 Mouffe 1998, 848.

Im Hörsaal von *Les Olympiades* schlägt eine Differenz die andere: Die Tatsache, dass sie eine Frau ist, schützt Nora nicht vor der Alters- und Klassendiskriminierung, die sie durch ihre Sitznachbarin erfährt. Im Gegenteil lässt sich der Sexismus noch für die anderen Dimensionen instrumentalisieren. Erst der Kontakt zu Camille, einem anderen *Anderen*, erlaubt es Nora, ihre sexuelle Identität über Umwege auszufeilen und am Ende sensibel und selbstbestimmt zu gestalten. Diese Fluchtlinie in Audiards Film scheint mit dem feministischen Projekt von Mouffe zusammenzugehen. Ihre Argumentation zielt darauf, «ein ›Wir‹ als radikal demokratische Bürger innerhalb einer Vielfalt von Bewegungen zu konstruieren: Frauen, Arbeiter, Schwarze, Homosexuelle, Umweltschützer usw., eben eine um das Prinzip der demokratischen Äquivalenz konstruierte kollektive politische Identität».¹⁸ Dabei ist es ihr wichtig zu betonen, dass dies nicht auf die Auslöschung von Differenz zielt, was wieder auf einfache Identität hinauslaufen würde, sondern auf radikale Äquivalenz, die auch die Konfrontation mit dem Machtssystem sucht, das sie bisher nur theoretisch in Aussicht stellt.

Les Olympiades konstruiert die Gegnerschaft, in die die vier Liebenden zusammen eintreten, subtil. Der Film ist weit davon entfernt, eine Empfehlung abzugeben, welche politische Allianz es anzuvisieren gilt. Aber er hat eine Haltung dazu, wie Auseinandersetzung stattfinden kann und gegen wen sie sich richten könnte. Dabei erinnert der Film an die erbitterten Straßenkämpfe aus *De rouille et d'os* (Frankreich 2012), die nicht ohne Regeln, aber doch brutal und unter Aufbietung der emotionalen und körperlichen Kräfte ablaufen. Eine solche Konfrontation gibt es in *Les Olympiades* in einer bemerkenswerten Szene, in der die zurückhaltende und freundliche Nora auf offener Straße jene Kommilitonin aus dem Hörsaal der Juristischen Fakultät konfrontiert und zu Boden schlägt. Dieser Befreiungsschlag gilt nicht allein der konkreten Figur, sondern sie gilt einem hegemonialen System: der unter Emmanuel Macron weiter neoliberal organisierten Universität, die in Frankreich der Klassenreproduktion dient, der fehlenden sozialen Durchlässigkeit, der Altersdiskriminierung, der strukturellen Gewalt der Eliten, dem juristisch-rationalen Diskurs selbst – alles zum Ausdruck gebracht im Auftreten der Pariser Jurastudentin. Audiards Figur verlässt hier den Rahmen vernünftiger Aushandlung, beharrt auf der emotionalen Verletzung. Der Schlag findet einen Ausdruck für affektive Regung, er lässt den Konflikt *flirren*. Nora tritt streitbar für sich ein. Indem sie ihre Gefühle kanalisiert, bekommt die Zuschauerin ein Gefühl für das Politische des Films.

18 Ebd., 847.

3. Agonistische Ästhetik

Als Schwarz-Weiß-Film lässt *Les Olympiades* an jene filmhistorischen Vorbilder denken, die seit den späten 1950er Jahren das Format für einen «sozialen Blick» auf die französische Gesellschaft nutzten: prominent etwa Jean-Luc Godards *Vivre sa vie* (Frankreich 1962). Im Unterschied zu diesem Film vollzieht *Les Olympiades* kaum einen Bruch mit dem klassischen Erzählkino und verzichtet weitgehend auf entsprechende Stilmittel. Es wäre aber voreilig, hier eine gänzlich saturierte Variante des soziologischen Kinos zu vermuten. Auch wenn Audiards Arbeiten in der Vergangenheit bereits der Vorwurf «eines behäbigen Sozialrealismus»¹⁹ gemacht wurde, lösen sich in *Les Olympiades* einige Einstellungen in ästhetischer Eigengewichtung heraus. So zum Beispiel eine Zeitlupenaufnahme, in der Émilie nach einem für sie erfüllenden Sexdate zerwuschelt an ihren Arbeitsplatz zurückkehrt: Ihre schwebenden, in Slow-Motion gezeigten Bewegungen erinnern an Fotografien aus ihrem Apartment, auf denen sie als Kind beim Ballettunterricht zu sehen ist. Émilie ist hier weder in einer verklemmt *Fabelhaften Welt der Amélie* (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, Frankreich 2001) noch ist sie eine vermeintlich libertäre *Emily in Paris*, sie ist vielmehr nah an einem jungen Antoine Doinel in Truffauts *Les quatre cents coups* (Frankreich 1959), der sich auf der Kirmes eine Auszeit nimmt. Insgesamt ist das Verhältnis des Films zur Sexualität locker und von den Beklemmungen, die noch die Filme der 1960er Jahre bestimmten, weit weg.

Das Schwarz-Weiß des Films insistiert also nicht auf den historischen Vorbildern, wenn es sie auch aufruft. Es dient in *Les Olympiades* vielmehr – so die These – einem Äquivalenzprinzip, nach dem Motto: Nachts sind alle Katzen grau. Gleichwertigkeit wäre hier sowohl als formaler wie auch als politischer Einsatz zu verstehen, was ich abschließend ausführen möchte: Bei *Les Olympiades* handelt es sich um einen panchromatischen Film. Das heißt, er gibt alle Farbtöne, deren Wellenlänge zwischen ca. 420 Nanometern und ca. 680 Nanometern liegt, in entsprechenden Grauwerten wieder. Wie Sabine Lenk schreibt, ist der panchromatische Film fast für den gesamten sichtbaren spektralen Bereich von blauem bis rotem Licht empfindlich gemacht. Sie leitet das von den griechischen Begriffen *pan* (alles, jedes) und *chroma* (Farbe) ab.²⁰ In der Wahl dieses ästhetischen Mittels scheint eine Frage zu kondensieren, die den Film auch inhaltlich beschäftigt: nämlich wie man das ganze Spektrum der Differenz in Gleichheit ausdrückt.

19 Foerster 2022.

20 Vgl. Lenk 2022.



Abb. 3: Screenshot aus *Les Olympiades* (Jacques Audiard, Frankreich 2021)

Diese Frage liegt auch Chantal Mouffes politischen Überlegungen zugrunde. Welcher gemeinsame Nenner liegt unter dem Pluralismus? Was hält zusammen, wenn gesellschaftliche Gegensätze unüberbrückbar und hegemoniale Konflikte unversöhnlich sind?²¹ An diesem Punkt setzt, wie Drehli Robnik zeigt, Mouffes Populismuskritik an. Ihr Buch über Linkspopulismus ziele darauf,

Populismus einzuhegen und rückzubinden. Die Einhegung betrifft dessen Feind*in-Moment, den Antagonismus, den Mouffe (nicht nur hier) ins Theorie- und Regel-Framework des Agonismus überführt sehen will [...]. Das ist nicht nur eine Konzept-Geste der Mäßigung. Sondern, erstens: Populistische Militanz wird so nicht mit dem quasi-apokalyptischen Maximal-Anspruch eines totalen Bruchs mit dem Gegebenen belastet. Zweitens: Der populistische Kampf innerhalb eines formaldemokratischen Rahmens gewinnt nun seinerseits die Dimension einer praktischen Kritik – Kritik eben an der Formalität etablierter demokratischer Ordnungen.²²

In der Affektsprache von Audiards Film scheint von Tränen über Sex bis hin zu Faustschlägen eine noch nicht restlos formalisierte Konfliktbewältigung durch; in der partiell aufgebrochenen Formsprache des Films verdichtet sich diese Spur zu einer agonistischen Ästhetik. Um der «Vielfalt der Unterordnungsverhältnisse, in die ein einzelnes Individuum involviert sein kann, theoretisch gerecht zu werden», schreibt Mouffe, gehe es darum zu erfassen, «daß ein einziges Indivi-

21 Vgl. Mouffe 2016, 42.

22 Robnik 2019.

duum in einer Beziehung dominant sein kann, während es in einer anderen untergeordnet ist».²³ Die vier Figuren in *Les Olympiades* wechseln sich ab, sie sind mal oben, mal unten. Bei allen Differenzen gelingt es ihnen, ein ›Wir‹ zu konstruieren, mit dem sie ihre Gegner nicht antagonistisch auslöschen, aber konfrontieren. Was sie zusammenhält, ist nicht Übereinstimmung, sondern die Achtung vor der Differenz der Anderen, im ganzen spektralen Bereich des Lichts.

Literaturverzeichnis

- Corts, Katinka: Les Grands Ensembles, <https://www.german-architects.com/de/architecture-news/fundstuck/les-grands-ensembles> (zuletzt aufgerufen: 01.08.2022).
- Foerster, Lukas: Dheepan: Jacques Audiard, in: *Filmbulletin. Zeitschrift für Film und Kino* 57, 2015, <https://www.filmbulletin.ch/articles/dheepan> (zuletzt aufgerufen: 25.08.2022).
- Holley, Michel: *Urbanisme vertical et autres souvenirs*, Paris 2012.
- Lenk, Sabine: Panchromatischer Film, in: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:panchromatischerfilm-6366> (zuletzt aufgerufen: 02.07.2022).
- Mouffe, Chantal: Für eine anti-essentialistische Konzeption feministischer Politik, in: *DZPhil* 46 (5), 1998, 841–848.
- : *Agonistik. Die Welt politisch denken, aus dem Englischen von Richard Barth*, Berlin 2016.
- Robnik, Drehli: *Demokratiekritik des Populismus <-> Politiktheorie des Films: Population/Elevation in Jordan Peeles Us – Wir*, unveröffentlichtes Manuskript, 2019.

23 Mouffe 1998, 848.

Autor*innen

Arnd Beise, 1983 Studium der Germanistik, Kunstgeschichte, Philosophie sowie Grafik und Malerei in Marburg; 1989 Magister Artium «mit Auszeichnung»; 1998 Promotion «summa cum laude»; 2007 Habilitation im Fachgebiet Neuere deutsche Literatur; 1992–2007 Lehraufträge der Universitäten Marburg, Gießen, Leipzig, Karlsruhe; 1993–1997 Koordinator des Graduiertenkollegs «Kunst im Kontext» (Mittelalter und Frühe Neuzeit); 1998–2007 Mitarbeiter des Editionsprojekts «Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Schriften und Briefe» Georg Büchners; 2007–2009 Vertretung einer Professur für Kulturwissenschaft/Neuere deutsche Literatur an der Universität Magdeburg; 2010–2011 Vertretung einer Professur für Neuere deutsche Literatur und ihre Didaktik an der Universität Paderborn; seit 2011 Professor für Germanistische Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte an der Universität Freiburg; 2013–2016 Direktor des Instituts für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft; seit 2021 Präsident des Departements für Germanistik; Vorsitzender der Internationalen Peter Weiss-Gesellschaft; Vorstandsmitglied der Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten; Mitglied der Wissenschaftlichen Beiräte der *Historisch-kritischen Gesamtausgabe* der Werke Jeremias Gotthelfs bzw. der Zeitschrift *Colloquium Helveticum*.

Stéphane Boutin, Doktorand an der Universität Zürich und Redakteur bei der Zeitschrift *figurationen*; Studium der Philosophie, Literatur- und Politikwissenschaft; 2014–2020 Assistent am Deutschen Seminar der Universität Zürich; zurzeit Abschluss einer Dissertation über Konflikt narrative in zeitgenössischen TV-Serien. Publikationen u. a.: Unbehagen im Rechtsstaat. Populismus, Nicht-Stil und die Erschöpfung der Demokratie in *Show Me a Hero*, in: *Orbis Litterarum* 74 (3), 2019, 219–236; (hgg. mit Marc Caduff, Georges Felten, Caroline Torra-Mattenklott und Sophie Witt) Fest/Schrift. Für Barbara Naumann, Bielefeld 2019; Die Dramatisierung der Macht. Zur Genealogie von Foucaults Metapher der Werkzeugkiste, in: *Le foucauldien* 1 (1), 2015, 10.

Damla Drouet, Geboren in der Türkei; Studium der Wirtschaftswissenschaft (B. A., Bogazici-Universität) und Vergleichenden Literatur (M. A., Istanbul Bilgi Universität); derzeit Promotion an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule (FSGS, Freie Universität Berlin) in Allgemeiner und Vergleichender Literatur-

wissenschaft; in ihrer Dissertation mit dem Titel *Occupy Poems: Poetry and Protest in the 21st Century* Untersuchung von Fragen im Zusammenhang mit der Dichtkunst und den Occupy-Bewegungen, wie z. B. das Konzept der *occupy* als poetische und politische Strategie, alte vs. neue soziale Bewegungen und ihr Verhältnis zu traditioneller und avantgardistischer Poesie, das Sartre'sche Konzept *littérature engagée* und seine Implikationen im Rahmen der Occupy-Bewegungen sowie die Zirkulation von Poesie und sozialer Energie im Kontext von Protestbewegungen; in unterschiedlichen Zeiten Förderung des Promotionsstudiums durch FSGS und DAAD. Jüngst erschienen: «Occupy Poems: Protest Movements and the Circulation of Poetry», in: *Der Wert der literarischen Zirkulation / The Value of Literary Circulation*, hg. v. Michael Gamper et al., Berlin/Heidelberg: J.B. Metzler (2023).

Torsten Erdbrügger, Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Germanistik und Geschichte an der Universität Bielefeld und der Karlsuniversität Prag (Erasmus); Landesgraduiertenförderung des Freistaates Sachsen; 2018–2023 DAAD-Lektor an der Universität Łódź; laufendes Dissertationsprojekt zum Politischen im Gesellschaftsroman der Gegenwart; abgeschlossenes Forschungsprojekt der Hans-Böckler-Stiftung zum Thema Literarische Fiktionen (un-)kreativer Arbeit im Postfordismus; Forschungsschwerpunkte: Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft, Literatursoziologie, Narrative von Arbeit und Krise. Zuletzt erschienen: (hgg. mit Liane Schüller und Werner Jung) *Mediale Signaturen von Überwachung und Selbstkontrolle*, Berlin 2022; (hgg. mit Joanna Jabłkowska und Inga Probst) *Erosion der sozialen Ordnung. Zeitdiagnostik in neuesten dystopischen Entwürfen*, Berlin 2022.

Lucas Knierzinger, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Deutschen Seminar der Universität Zürich in der Briefwechseledition Johann Caspar Lavaters; Studium der Deutschen Philologie und Geschichte in Basel; zwischen 2017 und 2021 Mitarbeiter des SNF-Sinergia-Projekts «Medien der Genauigkeit» an der Universität Basel; 2019 Forschungsaufenthalt an der Columbia University, New York; 2022 Abschluss der Dissertation *Nachleben im Arbeitsmaterial. Dokumentation und Format nach 1900 bei Bertolt Brecht, Peter Weiss und Heiner Müller* (im Erscheinen, Wallstein); Forschungsinteressen: Verhältnis von Arbeit und Ästhetik, Medien und Kulturtechniken des Schreibens sowie Fragen der Materialität und Archivierung; Publikationen u. a. zu Epistemologie und Ästhetik des Genauen, zu Bertolt Brechts Modellbüchern, zu Schreibprozessen und Poetik bei Friederike Mayröcker, Thomas Kling und Paul Valéry, sowie zum Briefverkehr von Max Brod und Carl Seelig.

Lea Liese, Studium der Komparatistik und Philosophie in Paris, Berlin, Lille und Bochum; im Anschluss Doktorat am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur-

wissenschaft an der Uni Basel; 2018–2019 SNF-Forschungsstipendium an der Universität Wien; 2019–2020 wissenschaftliche Mitarbeiterin im SNF-Projekt «Halbwahrheiten», bis heute Projektassoziierte; 2021 Promotion mit einer Arbeit zur *Mediologie der Anekdote. Politisches Erzählen zwischen Romantik und Restauration* (Kleist, Arnim, Brentano, Müller) (erschienen 2023 bei De Gruyter); seit 2021 wissenschaftliche Assistentin/PostDoc in Basel; Publikationen u. a. zum politischen Erzählen der Gegenwart, zur Gattungsfrage kleiner Formen sowie zu Literatur und Krankheit.

Yashar Mohagheghi, Seit Oktober 2018 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistische und Allgemeine Literaturwissenschaft an der RWTH Aachen; nach dem Doppelstudium der Wirtschaftswissenschaft sowie der Literatur- und Theaterwissenschaft in Bochum und Paris und einem Lecturer-Aufenthalt an der Johns Hopkins University Baltimore 2017 Promotion an der Universität Bielefeld mit einer Arbeit über Hölderlin (Auszeichnung mit zwei Preisen, u. a. dem Dissertationspreis 2018 der Kulturwissenschaftlichen Gesellschaft, 2019 erschienen unter dem Titel *Fest und Zeitenwende. Französische Revolution und die Festkultur des 18. Jahrhunderts bei Hölderlin* bei Metzler); Forschungsinteressen: neben Hölderlin und der Kulturgeschichte des Festes Zeittheorie, materielle Kulturen, europäischer Ästhetizismus, kleine Formen, frühneuzeitlicher Prosaroman; u. a. neueste Publikation: Literatur als Accessoire: Konsum, Besitz und Gebrauchsformat in Mallarmés Fächergedichten, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 131 (3), 2021.

Andreas Moser, Studium der Deutschen Sprach-/Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte sowie Soziologie und Ethnologie in Bern; Arbeit an der Edition von Johann Caspar Lavaters Briefwechseln an der Universität Zürich sowie an einer Dissertation über Intermedialität im Lavater-Kreis; Forschungsschwerpunkte: Intermedialität, Inter- und Paratextualität, Geschichte der Buchillustration, Literatur und Kunst um 1800, Schweizer Literatur der Nachkriegszeit; Publikationen zu Lavaters Physiognomik und biblischer Druckgrafik; jüngst erschienen: Riskante Zusammenarbeit. Johann Caspar Lavater und die Verleger seiner *Physiognomischen Fragmente*, in: *Schweizerische Zeitschrift für die Erforschung des 18. Jahrhunderts* 11, 2020, 106–126.

Nicolas von Passavant, Studium der Germanistik, der Filmwissenschaft und der Philosophie 2017 in Basel; Promotion mit einer Arbeit über «Nachromantische Exzentrik» (erschienen bei Wallstein und Auszeichnung mit dem Novalis-Preis; nach Forschungs- und Lehrtätigkeiten in Frankfurt am Main, London, Wien und Berlin arbeitet er zurzeit an der Universität Zürich an einer Habilitationsschrift über Barockästhetik; Veröffentlichungen erfolgten u. a. in der *Zeitschrift für deutsche Philologie*, der *Sprachkunst* sowie in den Jahrbüchern der Goethe-

Schlegel-, Hoffmann- und Raabe-Gesellschaft, Herausgeberschaften u. a. bei *Text + Kritik*, Metzler und De Gruyter.

Dirk Rose, Studium der Germanistik, Geschichte, Romanistik und Philosophie in Jena, Paris (ENS) und Berlin; 2007 Promotion in München mit einer Arbeit zur galanten Literatur; 2017 Habilitation und Verleihung der *Venia legendi* für Neuere deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Erlangen-Nürnberg; seit 2018 Professor für Neuere deutsche Literatur und Medien an der Universität Innsbruck; 2020 Habilitationsschrift mit dem Titel *Polemische Moderne. Stationen einer literarischen Kommunikationsform vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (erschieden bei Wallstein).

Friederike Schruhl, Akademische Rätin a. Z. an der Universität Bayreuth; zuvor wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Georg-August-Universität Göttingen und der Humboldt-Universität zu Berlin; Forschungsaufenthalt an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien am Forschungsschwerpunkt «Digital Humanities – Literature in Transition», einer Kooperation zwischen dem Institut für Corpuslinguistik und Texttechnologie der ÖAW und dem Suhrkamp Verlag; promotionsbegleitende Praxisphasen (J.B. Metzler Verlag, Stuttgart, Börsenverein des Deutschen Buchhandels, Frankfurt am Main); 2006–2013 Studium der Philosophie und Deutschen Literatur in Berlin und Nottingham; Forschungsinteressen und Publikationen zur Literatur des 18. Jahrhunderts und der Gegenwart, Wissenschaftsgeschichte (Schwerpunkt: Digital Humanities), Praeologie der Literaturwissenschaft, Geschichte des Lesens.

Julia Soytek, seit Oktober 2023 wissenschaftliche Mitarbeiterin in der DFG-Kollegforschergruppe «Imaginarium der Kraft» der Universität Hamburg. Zuvor 2017 bis 2023 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Bonn. Studium der Musikwissenschaft, Komparatistik und Kunstgeschichte in Bonn; 2014–2015 Studien- und Lehrtätigkeit an der Johns Hopkins University in Baltimore/USA; 2022 Promotion in Bonn mit einer Arbeit zur romantischen Poetik des Tautologischen (Tieck, F. Schlegel, Brentano), u. a. gefördert von der Studienstiftung des deutschen Volkes; aktuelle Publikationen u. a. zum romantischen Verhältnis von Form und Gegenwart (Beihefte zur ZfdPh 22) und zu Aspekten einer frühromantischen Neufassung literarischer Kommunikation bei Kleist (Kleist-Jahrbuch 2023).

Linda Waack, Oberassistentin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich und hier Forschung zu filmtheoretischen und filmästhetischen Fragen; nach dem Studium der Geschichte in Tübingen und der Promotion an der Bauhaus-Universität Weimar 2016–2022 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin; Publikation: *Der kleine*

Film. Mikrohistorie und Mediengeschichte, Paderborn 2020; (hg. mit Natalie Lettenewitsch) *Ein- und Ausströmungen. Zur Medialität der Atmung*, Bielefeld 2022.



Das Signet des Schwabe Verlags ist die Druckermarke der 1488 in Basel gegründeten Offizin Petri, des Ursprungs des heutigen Verlags-
hauses. Das Signet verweist auf die Anfänge des Buchdrucks und stammt aus dem Umkreis von Hans Holbein. Es illustriert die Bibelstelle Jeremia 23,29:
«Ist mein Wort nicht wie Feuer, spricht der Herr, und wie ein Hammer, der Felsen zerschmeißt?»

Agonistische Ästhetiken

Ausgehend vom griechischen Begriff des *agon* (Wettstreit) hat die Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe ein politisches und ästhetisches Formgesetz demokratischer Selbstverständigung vorgeschlagen: ein Wechselspiel von Impulsen der demokratischen Dynamisierung und Institutionalisierung, das sich in offenem Austausch und polemischem Streit ausdrückt. Welche ästhetischen Implikationen ergeben sich aus diesem Konzept der Agonistik in Literatur, Film und bildender Kunst, aber auch für den Kunstbegriff als solchen? Die Beiträge verhandeln das Phänomen der Agonistik von der antiken Tragödienform über aufklärerische Staats- und Kunstkonzeptionen und frühromantische Poetiken bis hin zur zeitgenössischen Film- und Serienästhetik. Sie bezeugen die wesentliche Rolle, die das Agonistische als thematischer Bezugspunkt spielt.

ISBN 978-3-7965-4918-2



9 783796 549182