

# Romanistische Kulturwissenschaft?

I. Grundlagenreflexion

PAUL GEYER Französische Kulturtheorie	7
CLAUDIA JÜNKE herausgegeben von Claudia Jünke, Rainer Zaiser und Paul Geyer	11
JOHN-GEORG FOTT Literaturwissenschaft und Gesellschaftstheorie	41
WOLFGANG LEIDHARDT Die Institutionen der Romanistik als wissenschaftliche Disziplin	57
WOLFRID WIEHL Theater und Kultur – Die Archäologie ihrer Beziehungen	63
RAINER ZAISER Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaft Die Deutsche Literaturwissenschaft als Disziplin Literaturwissenschaft als Disziplin	77
WOLFGANG KLEIN Was ist das Volk? Zur Geschichte eines Projektes der Aufklärung	97
HANS-ULRICH SOBIECH Traditionen der anglistischen Kulturwissenschaft	111
FRANZISKA ERMANN Anmerkungen zu 'Kultur' und 'Kulturwissenschaft' als ein japanologischer Text	121
ENGLAND TENDRAN Globalization and Cultural Studies Conceptualization, Contextualization, and Critique	131
MANFRED HING Computational Cultural Studies	141

Königshausen & Neumann

## Literatur und Kultur – Zur Archäologie ihrer Beziehungen

(WINFRIED WEHLE)

Ginge es nach dem Wortgebrauch, so müßte man ‚Kultur‘ als einen ‚Kult‘ der Gegenwart bezeichnen. Nicht was nicht – verbal – an ihrem Prestige teilhaben möchte. Sie ist offenbar unvermeidlich. Doch wenn dem Namen nach alles Kultur sein kann und will, muß dies umgekehrt nicht bedeuten, daß ihr Begriff selbst nurmehr wenig oder nichts besagt? Die Stärke der Vokabel scheint in der Schwäche ihres Konzepts zu liegen. Doch das ist wohl nicht erst heute so. Die Schlußfolgerung liegt nahe: Kultur lebt von der Krise. Daß dem nicht unbedingt die Aura des Verhängnisvollen zugesprochen werden muß, wie es Beschwörungen des jüngsten Fin-de-siècle glauben machen wollten, zeigt die Geschichte. Wie viele krisenhafte Anspannungen haben die europäischen Lebens- und Denkformen nicht schon erlitten; noch immer konnten sie, so sieht es zumindest im Rückblick aus, als Anlauf zu einer neuen kulturellen Situierung verstanden werden. Selbst für Georg Simmel, der in den Erschütterungen des 1. Weltkrieges eine ‚Tragödie der Kultur‘ sah, gehört die *Krise des Geistes* (Paul Valéry, 1919) dazu.<sup>1</sup> Das kann also nicht die eigentliche Gefährdung sein. Das Problem von Kultur ist vielmehr ihr Erfolg.

Bisher war es menschlicher Zukunfts- und Fortschrittsgläubigkeit noch immer gelungen, Dekadenzen als Anfänge einer neuen Zeit zu deuten. Und trotz aller Rationalismuskritik, die gegenwärtig wohlfeil zu haben ist, scheint die Zuversicht in ‚das‘ industriell-technisch-wissenschaftliche System, wie Arnold Gehlen es genannt hat,<sup>2</sup> vor allem wo es in Gestalt von *life sciences* auftritt, ungebrochen. Insofern konnten selbst die erschütterndsten Tragödien, die die Neuzeit zugelassen hat, ihrer Erfolgsgeschichte nichts anhaben. Modernisieren heißt die Parole nach wie vor. Je besser die Lebensverhältnisse, desto besser die Menschen – bleibt es nicht das stillschweigende Ansehen und die Rechtfertigung moderner Zivilisation?<sup>3</sup> Daß dies eine geradezu mythische Wurzel hat, soll gleich zur Sprache kommen.

Doch wie immer man das Problem von Kultur bestimmen mag – eine Wissenschaft von der Kultur hat, wenn sie die aller anderen auflösen will, sich zuvor ihrem eigenen zu stellen: daß ihre Frage nach der Kultur selbst Teil dieser Kultur ist. Auch sie befindet sich im hermeneutischen Spiegelkabinett, das sie zur Rede stellen will. Wie also soll sie von dem loskommen, was sie selbst ist, und es in eine kritische Distanz bringen, so daß es die Abmessungen eines wissenschaftlichen Objektes annimmt? Kultur ereignet sich in der Zeit; sie macht, sie hat Geschichte. Sie im Lichte ihrer Geschichtlichkeit aufzufassen, stößt allerdings auf die Schwierigkeit, daß ihr ein begründungsfähiger Anfang fehlt. Von ihm her läßt sich also kaum ein Ursprung, eine Logik der Herleitung

<sup>1</sup> Vgl. zu seiner Stellung im Problemzusammenhang Konersmann (1996, 14ff.).

<sup>2</sup> In seinen sozialpsychologischen Perspektiven entworfen in Gehlen (1957, 12 u.ö.).

<sup>3</sup> August Comte hat in seinem *Discours sur l'esprit positif* (1844) die Thesen und Tendenzen eines ‚Humanismus ohne Gott‘ (H. de Lubac) zu einer Fortschrittsreligion zusammengeführt (vgl. Comte 1979/1844).

konstruieren. Doch sie hat diesem Bedürfnis selbst abgeholfen, mit einem Mittel, das zu ihren produktivsten Instrumenten zählt: statt zu erklären, wie es war, erzählt sie Geschichten, wie es hätte sein können. Sie deckt ihr Verlangen nach Letztbegründungen mit Mythen. Daß sie nichts von ihrer mythogenen Neigung eingebüßt hat, zeigen etwa die ‚Mythen des Alltags‘, die R. Barthes aufgespürt hat, ebenso wie die *grands récits*, gegen die François Lyotard vorzugehen für nötig hielt. Eine solche Geschichte vom Anfang der Kultur erzählt, für das christliche Abendland, bereits die Mythe vom Sündenfall (Gen. 3, 1-24). Sie spielt hinreichend weit vor jeder geschichtlichen Erinnerung. Darin ist das Motiv von Kultur gewissermaßen aufs Archetypische reduziert. Von ihr aus läßt sich daher gleichsam eine Archäologie des Problems umreißen, das Adam seinen Nachfahren als Kulturprogramm hinterlassen hat.<sup>4</sup>

\*

Bevor die Stammeltern vom Baum der Erkenntnis aßen, waren sie unbewußt glücklich; nach der Strafe aber bewußt unglücklich. Der Sündenfall hat ihnen eine elementare Differenzierung zugemutet. Durch sie mußten sie sich schmerzhaft den Unterschied zu eigen machen, daß sie so, wie sie bisher lebten, von nun an nicht mehr leben konnten. Der Sündenfall zerriß ihre naive Einfachheit und nötigte ihnen die Erfahrung eines Vorher und Nachher ab, von einem gestraften Hier, draußen vor dem Paradies, und einem Dort, dem verlorenen Drinnen. Seitdem waren sie entzweite Wesen. Vor allem aber: über dieser biblischen Bewußtseinspaltung lag Schuld und Strafe. Das Menschengeschlecht begann seine nachparadiesische Karriere also im Zeichen einer höchst massiven Partialität: einem gebrochenen Bewußtsein. Der Mythograph der Genesis hat diese negative Initiation in einer mächtigen Bildersprache festgehalten, deren Bindekraft bis heute andauert. Das Glück, das Adam und Eva ursprünglich hatten, versinnbildlichte er im Bild des Paradiesgartens. Elementares Merkmal auf seiten der ersten Menschen war ihre Nacktheit; auf seiten des Gartens eine Natur, die sich von ihrer besten Seite zeigte. Es herrschte eine natürliche Symmetrie: die Natur gab dem Menschen, wonach er verlangte, und es verlangte ihn nur nach dem, was sie ihm gab. Er war bedürfnislos in dem Sinne, daß seine Bedürfnisse befriedigt waren. Der Raum draußen ist als Schattenbild des Paradieses angelegt. Statt ‚köstlicher‘ Äpfel, Disteln und Dornen; anstelle des fruchtbaren Gartens karger Boden; gegenüber der heilen Welt hinter den Mauern nun – die Entfremdung des Exils. Der Mythos hat dafür das urwüchsige Sinnbild der Wüste aufgeboten. Sie meint verwüstete Natur; das was bleibt, wenn der Natur die paradiesische Fülle genommen ist, Glück als Negativ.

Wie reagierten die Vertriebenen des Garten Eden darauf? Sie bedeckten ihre Blöße. Sie empfanden ihre Nacktheit als unangemessen, das Natürliche ist ihnen fremd geworden. Es ist ein Zeichen. Ohne das Entgegenkommen des Paradieses müssen sie das, was ihnen bisher ohne viel Zutun gegeben war, nun selbst besorgen. Mit anderen Worten: Sie haben mit kulturellem Aufwand zu kompensieren, was ihnen an natürlicher Geborgenheit verloren gegangen ist – im Schweiß ihres Angesichts und mit Schmerzen, sagt die Genesis (Gen. 3, 18f.). Kultur ist nach diesem archaischen Verständnis zu

<sup>4</sup> Vgl. zum Folgenden Wehle (1998).

nächst einmal Strafarbeit. Aber selbst diese abwertende Perspektive hält bereits Grundlegendes fest. Kultur ist relativ (im eigentlichen Sinne des Wortes); sie entsteht, wie Cassirer aus der Sicht einer anderen Krisensituation wieder betont hat, aus einem unmittelbaren ‚Wechselgeschehen‘ mit Natur (vgl. Cassirer 1956-58/1924, 32ff. u.ö.). Kultur ergibt sich von daher als Arbeit *an* der Natur. Der Mythos sieht die Verhältnisse noch faszinierend einfach und eindeutig. Die Natur ist das vom Schöpfer Vorgegebene, das Primäre, die Voraussetzung, *an* der die Akte der Kulturation als etwas Sekundäres in Erscheinung treten, so wie die Bekleidung, die Adam und Eva ihren Körpern anlegen. Aber, und auch dies gilt damals ebenso: Alle kultivierenden Maßnahmen sollten doch nur wieder an die Natur gewandt sein und die Verwüstung mindern, in die der Mensch jenseits des Paradieses verstoßen war.

Adam, der Vertriebene, schuf also für sich und seine Familie eine Bleibe; kultivierte die Erde und legte einen Garten an (vgl. Abb. 1). Dessen Früchte werden kaum so ‚köstlich‘ und ‚süß‘ gewesen sein wie die im Garten Eden. Aber er gewann ihm eine



Abb. 1: Detail der Genesis aus der Bibel von Moutier-Grandval, Tours, um 870 (London, British Library; Add. Ms. 10546 fol. 5v.).

Struktur ab. Sein Interesse, draußen in der Einöde: was hat es anderes im Sinn als selbsttätig das Paradies des Natürlichen wieder herzustellen? Seine Kultur verdankt sich im Grunde einer negativen Dialektik. Zwar weiß er, daß die innige Einheit mit der Natur unwiederbringlich verloren ist. Deren Eingang bewacht der Cherub mit dem Flammenschwert. (Vielleicht sah der Mensch deshalb im verwandelnden Feuer, das ihm dann Prometheus brachte, das Mittel, um Glücksräume zu schaffen.) Aber sie erhält sich – bleibend – als sein Urbild, seine Ikonotopie einer heilen Lebensvorstellung. Der Mythos bestimmt Kultur also dreifach. Zum einen steht sie in einem geradezu symbiotischen Verhältnis zur Natur: So wie der gefallene Mensch die Unterstützung der Kultur braucht, um zu überleben, so entsteht umgekehrt Kultur erst als Arbeit an der Natur. In diesem Wechselverhältnis war allerdings ungleich mehr angelegt als nur biologische Notwehr. Bereits der biblische Mythos hatte sie ursächlich mit einem hohen Kulturprojekt verknüpft: der Rückkehr ins verlorene Paradies. Der dritte Bezug scheint nicht weniger erheblich: Die Genesis hat diese glückliche Vorstellung an ein unverwüsthches Bildäquivalent gebunden – an den üppigen Garten, der bildlich für ein erfülltes Leben im Einklang mit der Natur eintritt.

Dieser *retour à la nature* ist seitdem eine eherne Wahlverwandtschaft abendländischen Denkens geblieben. Wenn immer eine Kulturvorstellung ermüdet oder sich erschöpft, wird er bemüht, um die verwirrten Begriffe wieder zu ordnen. Dennoch: Sie enthielt, von Anfang an, eine mächtige, obwohl zunächst stumme Paradoxie. Um aus dem verfluchten Ackerboden fruchtbare Gartenerde zu machen, mußte Adam mit Geschick und Verstand ans Werk gehen. Mit der Konsequenz, daß, wer seine Strafarbeit schneller und effizienter tat und eine ‚Technik‘ entwickelte, der wüsten Natur ein schöneres Leben abzurufen vermochte. Dieser rationelle Mehrwert aber favorisierte insgeheim die Mittel, die in die Macht des Menschen gestellt sind: *seine* Rationalität. Um sich dem vollkommenen Bild der Natur im Paradies anzunähern, war es also notwendig, die verdorbene Natur des Exils produktiv zu negieren, so wie sie das Glück des nachparadiesischen Menschen negierte. Mit anderen Worten: um – wieder – glücklich zu werden, mußte er seine gestrafte Mängelnatur überwinden. Kultivieren enthielt mithin eine dunkle Konsequenz, die ihn dazu brachte, im Bild und Namen einer perfekten Natur ihre fühlbaren Defizienzen hinter sich zu lassen. Wenn eine solche kulturelle Überarbeitung von natürlichen Gegebenheiten aber den Weg zurück ins Paradies fände – müßte es nicht, weil ganz und gar gemacht, ein durch und durch künstliches Paradies sein? Ist darin nicht ein Glück jenseits der Natur angelegt?<sup>5</sup>

Es hat zwar mythisch geraume Zeit gedauert, ehe diese Implikation aufgegangen ist. Doch schon die Aufschreiber der Genesis haben auch dafür eine Basis-Erzählung von höchster kultureller Bildkraft gefunden. Es ist die Geschichte vom Turmbau zu Babel (Gen. 11). Sie führt vor, wie weit Technik und Tüchtigkeit Adams reichen. Das scharfsinnigste Urteil fällt Jahwe selbst. Als er das Werk zu Babel sah, sprach er: *jetzt wird ihnen nichts mehr unerreichbar sein, was sie sich auch vornehmen* (Gen. 11, 6). Die Überarbeitung des Natürlichen hatte eine kulturelle Höhe erreicht – der Turm steigt bis zum Himmel auf –, von dem herab gesehen sich die Gebundenheit des Menschen an den verfluchten Ackerboden in weite, vorgeschichtliche Ferne rücken läßt. Kultur setzt sich einen eigenen Horizont: Die Fesseln der Natur konstruktiv zu sprengen heißt zuletzt, die Erniedrigungen des Sündenfalls aufzuheben. Am Ende dieses Prozesses, später Fortschritt genannt, lockt die Utopie einer vollkommenen Entgrenzung des Menschen aus dem Naturbann, die selbst den Tod einschließt und ihn als eine zur Zeit noch nicht heilbare Krankheit erscheinen läßt.

Wie sehr dabei das Zutrauen in menschliche Tüchtigkeit seinerseits religiöse Züge annahm, zeigt nicht nur der Turm zu Babel, der einen Weg – ein bedeutungsschweres Bild – in den Himmel bauen wollte. Die vergleichende Mythenforschung und die strukturelle Ethnologie haben den Blick für die Lektüre solcher Urgeschichten geschärft. In ihrer Perspektive gibt gerade die Bildsprache Babels (bis weit in die Renaissance hinein) zu verstehen, daß der Turmbau im Grunde Sinnbild eines Paradieses aus Menschenhand war (vgl. Abb. 2). Sie zitiert unverkennbar die Semantik des Irdischen Paradieses,

<sup>5</sup> Am Übergang zur Moderne hat Kant aus dieser kulturgeschichtlichen Perspektive die Grundlage für einen neuen, nachparadiesischen Kulturbegriff gewonnen. In einer raffinierten Umdeutung der Genesis (und Herders emphatischer Deutung des Schöpfungsberichts) setzt er in der Vertreibung aus dem Paradies den Urakt von Freiheit an, der das Menschengeschlecht emanzipatorisch zu sich selbst bringt. Vgl. Kant (2001/1786).

aber in offensichtlicher Kontrafaktur. Der Turm bildet den Mittel-, vor allem Höhepunkt der Stadt. Insofern ist er der Baum der poetischen Erkenntnis. Frühe Darstellungen geben ihm eine sechseckige Gestalt – wie dem Paradies – und erinnern an die sechs Schöpfungstage der Welt. Auch der Paradiesgarten kehrt wieder in menschlich-konstruktiver Version: in der Stadt, dem räumlichen Inbegriff von Zivilisationskunst. Auch sie trägt ihrerseits, wie das Naturparadies, die Zeichen exklusiver Ausgrenzung – die Mauern – gegenüber einem umgebenden Gefahrenort. Die Stadt wird damit gleich-

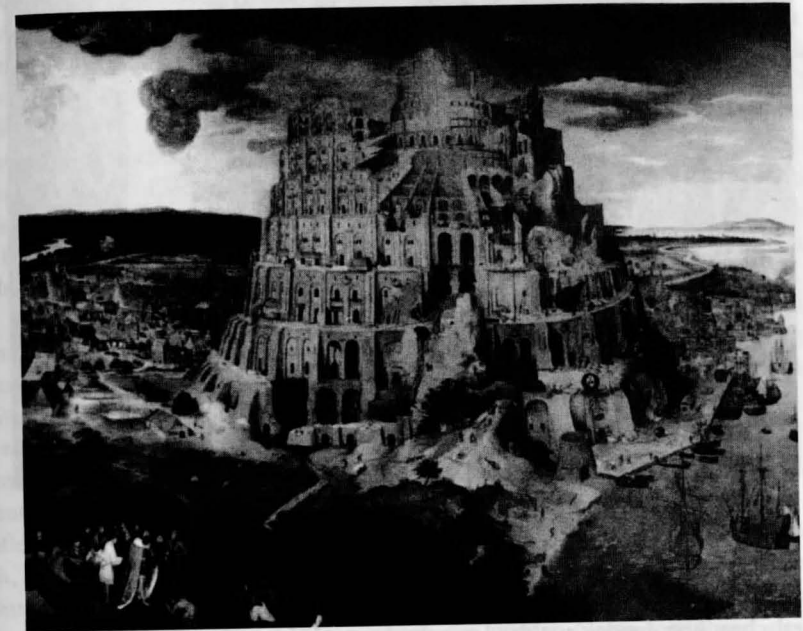


Abb. 2: Pieter Bruegel d. J., „Der Turmbau zu Babel“, Anfang 17. Jahrhundert (Brüssel, Privatsammlung).

sam zum Garten der nachparadiesischen Welt. Schließlich, ein bedeutsames Signal: ihre Verbindung mit dem Wasser, sei es in Gestalt von Brunnen, von Flüssen oder des angrenzenden Meeres. Es ist weit mehr als nur Landschaftselement: mythisches Signal für Leben. Noch weiß diese Kultur, daß die Natur die kreatürliche Basis ihres künstlichen Paradieses ist.

Wie hoch dessen planender, rationaler Entwurf griff, zeigt die Reaktion des biblischen Gottes auf die Herausforderung Babels. Es ist, als ob der Herr seine Geschöpfe inzwischen besser kennengelernt hätte. Um ihren paradiesischen Drang zu kultivieren, bot er ihnen daraufhin seinerseits ein neues Paradies an, das ihrem unglücklichen Bewußtsein entgegen kommen sollte: das Himmlische. Dieses fand seine Bildentsprechung im Himmlischen Jerusalem (vgl. Schiller 1991). Auffällig, geradezu programmatisch nimmt die christliche Kulturtheorie die emanzipatorische Bildsprache der Stadt – Babel – auf, aber nur um sie in ihrem Sinne umzudeuten (vgl. Abb. 3). Alle wesentlichen Attribute werden ins Himmlische Jerusalem übernommen: der Turm, hier zitiert als die

ursprünglich zwei Bäume des Paradieses; die umgebende Stadt, die Mauern; das Wasser, als Fluß. In diesem Fall sogar vereindeutigt durch die Umgebung, die den Dekor eines



Abb. 3: „Das neue Jerusalem“ aus der Apokalypse von Anger, Entwurf Jean de Bondol, ca. 1377-1381(?), Detail Szene 80.

paradiesischen *locus amoenus* aus der Imagologie von Eden aufgreift. Auch das Glück in christlichem Bilde wird also städtisch-poietisch gedacht, als menschliche Anstrengung über das Natürliche hinaus. Ja die rechtgläubige Auffassung radikalisiert noch die ungläubig-autonomistische: Sie verlangt, um Seelenheil zu erlangen, geradezu die Mortifikation all dessen, was die Anthropologie der Zeit das *animale* nannte. Erst diese radikal negative Dialektik schien die Gewähr dafür zu bieten, daß der geistige Mensch in uns zur Geltung kommt. Diese spirituelle Ikonographie leitete im übrigen die Architektur mittelalterlicher Städte und Dörfer an, mit dem einen oder den zwei Türmen der Kirche in der Mitte; Brunnen in der Nähe; der umschließenden Stadtmauer und meist nur einem – befestigten – Tor nach außen. Von hier aus ergäben sich aufschlußreiche Verbindungen zur Großstadtarchitektur mit der Pluralisierung der Türme und der Ausfallstraßen.

\*

Sei es also in Bezug auf sein eigenes Vermögen, sei es in Bezug auf Gottes Gebot: Glück sollte dem Menschen vor allem dann beschieden sein, wenn er sich über seine

natürlichen Bedingtheiten hinweg setzt. Doch dieser Überschnitt enthielt eine Gefährdung, die nicht primär mehr von der Natur, sondern vom Prozeß der Kultivierung selbst ausging. Sie hat der Mythos nicht mehr bedacht, wohl aber die mittel- und spätmittelalterliche Kulturgeschichte. Je weiter das Kulturwissen und -können anwuchs, desto unabhängiger wurde es gegenüber seinen natürlichen Vorgaben. An einem schwer zu bestimmenden Punkt dieser Erfolgsgeschichte – manches spräche für Humanismus und Renaissance – wurde die Beherrschung der erworbenen Kultur lebenswichtiger als die unmittelbare Bedrohung durch die Mängelnatur. Diese zweite Natur avancierte dadurch zum eigentlichen Gegenstand der Kulturarbeit: Der neuzeitliche Zug zur Auto-poiesis im Begriff von menschlicher Tätigkeit nahm seinen Anfang. Diese Emanzipation von der Strafarbeit des Sündenfalles hatte jedoch einen systematischen Preis: In dem Maße, wie dieser *homo novus* sich von seiner Kultur her begriff, mußte ihm seine Natur unwesentlich erscheinen. Welche Folgen dies hatte, davon wußte schon der höfische Minnegesang ein Lied zu singen. Die Klagen seiner unglücklich Liebenden waren ein früher Versuch, diesen religiösen und zivilisatorischen Verlust zumindest im kunstvollen Garten der Dichtkunst zur Sprache zu bringen und damit aus dem Naturtrieb eine Kulturleistung zu machen: ein gebildetes Innenleben.

Sein Einfluß war außerordentlich. Der Petrarkismus hat es zu einer europäischen Norm der Gemütsbewegung erhoben. Die Reflexion darauf hat ihren Niederschlag in einem Werk gefunden, das für sich beanspruchen darf, für die kulturelle Krise des Spätmittelalters wiederum vorbildliche kulturelle Mittel gefunden zu haben, mit denen sie zu bewältigen war: Boccaccios *Decameron*. Seine Mittel sind nichts anderes als die der Kunst, der Sprachkunst. Sie wird, bildlich gesprochen, als eine Stadt in der Stadt anerkannt. Hier kann Kultur sich kritisch in sich selbst spiegeln – eben reflektieren. In dem Maße, wie sie sich aus der negativen Dialektik zu einer gefallenen Natur löst, vermag sie sich, mit Hilfe der Künste, innerhalb ihrer selbst an einem neuen Gegenüber, einer zweiten kulturell erschaffenen Natur zu identifizieren. Von ihr aus läßt sich jenes ‚Wechselgeschehen‘ auf der höheren Ebene der zweiten Natur fortführen, das Kultur einst in Gang gebracht hatte.

Um so mehr stellt sich dadurch aber die Frage, worauf sich dann Kunst bezieht – sie ist ja selbst Kulturleistung – um dieses Andere der geläufigen Kultur überhaupt sein zu können. Das zweite, wohl noch größere Verdienst Boccaccios besteht darin, ihr diesen kulturkritischen Grund auf bahnbrechende Weise erschlossen zu haben. Die groben Umstände des *Decameron* sind bekannt. Es nimmt die historische Pestepidemie von 1347/8 zum Anlaß einer ebenso fatalen wie genialen Fiktion.<sup>6</sup> Der schwarze Tod mäht unterschiedslos alle nieder. Er ist verhältnislos und läßt sich daher von keiner eingeführten Ordnungsvorstellung mehr sinnvoll machen. Das Gemeinwesen geht in Anarchie über; jeder handelt nach seinem eigenen Antrieb. Das Schlimmste ist, daß das ‚Niveau Mensch‘ einbricht und auf die Stufe der ‚bestialität‘, der Tierheit, auf das Animalische absinkt. Eine Art neuer Sündenfall scheint stattzufinden: Die wilden Triebe übernehmen wieder die Herrschaft über den Menschen, so daß er sich über alle gebotene Vernünftigkeit hinwegsetzt, die sie sonst umfriedet. Die Pest wird damit zu einer Krise der Stadt. Genauso wird übrigens Oswald Spengler die Barbarei seiner Zeit mit der rohen

<sup>6</sup> Vgl. Wehle (1993, mit der entsprechenden Literatur).

Überkultur der großen bösen Stadt identifizieren.<sup>7</sup> Denn Florenz war, bei Boccaccio nicht weniger als bei Dante, Stadt schlechthin, Verheißung einer großen Kulturleistung, in der sich die Legenden von Babylon und Jerusalem nachvollziehen lassen (vgl. Abb. 4). Angesichts des verwilderten Sterbens aber lassen die meisten Bewohner Florenz zeichenhaft im Stich und fliehen: Ihre Kultur war der Pest nicht gewachsen. Die Katastrophe hat einen latenten kulturellen Notstand evident gemacht – und mit ihm die alte, nachparadiesische Frage: Wie ‚bebaue, behüte und benenne‘ ich meine Natur menschenwürdig?



Abb. 4: Domenico de Michelino, Dantes Ehrentitel im Dom von Florenz, 1465. Der Weg der spirituellen Kultivierung führt von der Hölle (links) über das irdische Paradies (Mitte) auf den Gipfel des Purgatoriumsberges ins himmlische Paradies, das mit der Stadt Florenz ins Bild gesetzt wird, der Krone der damaligen Kultur.

Boccaccio hat darauf eine Antwort gefunden, die dazu beigetragen hat, einer Kultur der Neuzeit zum Durchbruch zu verhelfen. Der Autor des *Decameron* wußte, was er tat. Er hat seine unorthodoxe Menschenlehre deshalb allegorisch verbrämt. Sieben anmutige, junge Damen, drei wohlgesittete junge Herrn tun, was die meisten tun: sie fliehen aus der Stadt. Gewiß bewegt auch sie Todesfurcht dazu. Dringender aber ist ihnen etwas anderes: Draußen, auf dem Lande, glauben sie der ‚bestialität‘ in der Stadt besser entgegen zu können. Boccaccio hat sie zu Anwälten der damaligen Leitkultur gemacht, dem aristokratisch-patrizischen Lebensstil. Seine Grundwerte sind: ‚sanguis nobile‘, ‚bella forma‘, ‚costumi‘, ‚leggi‘, ‚ragione‘ und ‚onesta‘ (1. Tag). Die eigentlich unerhörte Begebenheit dieses Novellenbuches besteht (um mit Goethe zu sprechen) aber darin,

<sup>7</sup> Vgl. die historisch-systematische Annäherung an die ‚Kulturphilosophie‘ von Perpeet (1976).

daß die Zehn nach nur 14 Tagen ihr Refugium auf dem Lande wieder verlassen und in die Peststadt zurückkehren. Was war geschehen? Sie haben sich hundert Geschichten erzählt, die ihr Leben verändert haben. Was deren so vielfältige, unterschiedliche, widersprüchliche und anzügliche Begebenheiten für sie bedeutet haben – dies hat der Autor als feinsinniges Zeichengeschehen im Erzählrahmen abgebildet.

Der Aufbruch führt die ‚brigata‘ auf eines ihrer prächtigen toskanischen Landgüter. Doch bald verlassen sie diesen ersten Zufluchtsort und ziehen sich weiter zu einem zweiten zurück. Dieser ist noch ungleich exquisiter als der erste. Sein Zentrum ist der Garten. Wenn es, läßt Boccaccio die Zehn staunend sagen, jemals gelänge, ein Paradies auf Erden zu schaffen, dann müßte es aussehen wie dieser Garten. Boccaccio ist beim Thema! Dieser Garten hat an der Vollkommenheit des Irdischen Paradieses Maß genommen. Dies scheint um so programmatischer, als sich der perfekte Ausdruck der Natur – höchster menschlicher Kunstfertigkeit verdankt. Der Garten ist Artefakt im besten Sinne und insofern ein künstliches Paradies. In ihm zeigt menschliches Verstandesvermögen, was es – kultivierend – aus der baren Natur zu machen versteht. Zugleich ist er darin jedoch Sinnbild – ideographische Entsprechung – der ‚cultura animi‘ (Cicero), für die die zehn jungen Leute eintreten.

Doch was als paradiesischer Einklang von innen und außen erscheint, wird noch einmal überboten: Die ‚brigata‘ bricht zu einem dritten Ort auf, dem sogenannten ‚Valle delle donne‘, dem Tal der Frauen. Es liegt am weitesten von Florenz, dem Inbegriff von Zivilisation entfernt. Zugleich bezeichnet es die Peripetie ihrer Flucht. Denn danach kehren sie stationenweise wieder zurück zum Ausgangspunkt. So wie Boccaccios allegorische Landschaftsmalerei das ‚Valle‘ anlegt, ist es in allen wesentlichen Grundzügen eine Doppelung des vorhergehenden Gartens, das heißt es steht seinerseits im Zeichen des Paradieses. Doch jenes und dieses verhalten sich zueinander wie These und Antithese. Um solch unvergleichliche Harmonie wie die des Frauentales zustande zu bringen, sei der ‚migliore artefice‘, höchste Kunstfertigkeit also notwendig (eine Bezeichnung, die gerne dem Weltenschöpfer verliehen wird). Tatsächlich aber, das ist die Pointe, sei sie allein Hervorbringung der Natur. Hier also zeigt die Natur, wozu sie, ohne Zutun, von sich aus, im besten Falle fähig ist. Anders gesagt: Dem Natürlichen selbst wohnt eine ganz ihm gehörige Idealität inne. Boccaccio stellt damit, allegorisch verschlüsselt, nichts weniger als die herrschende Anthropologie auf den Kopf. Sie sah allein in der geistigen Überwindung des Natürlichen einen wahren Begriff vom Menschen. Hier aber gilt, daß auch in dessen kultivierter Entfaltung ein wahres Bild von ihm angelegt ist: eine kühne Umwertung der Werte. Um so mehr mußte Boccaccio an der Begründung gelegen sein. Er tat dies, indem er das ‚Valle delle donne‘, dem Grundriß nach ein Paradiesgarten, unter einen eigenen *genius loci* stellte: den der mythischen Venus. Alle ihre überlieferten Attribute werden aktiviert, als die sieben jungen Damen ihre Kleider der Zivilisation ablegten und im kleinen See inmitten des Tales ein Bad nehmen – genauso, wie die Ikonographie von Venus es vorgibt (vgl. Abb. 5).

Was dies bedeutet, hat Boccaccio in seinem gelehrten Hauptwerk *Genealogie Deorum Gentilium* erklärt. Venus ist kreatürliche ‚potentia‘, ‚energia‘. Sie verleiht allem Lebendigen ein eigenes, elementar ihm gehöriges ‚officium‘, den Willen zum Leben. Dieses rechtfertigt auch menschliche ‚voluptas‘. Die Tragweite dieses Venus-Paradieses ist

kaum zu überschätzen: Es setzt, in der Substanz, die Natur als das zugehörige Andere der Kultur ins Recht. Nicht als deren Gegner, sondern als deren ureigenes Gegenüber, als Basisrelation von Kultur wird Natur aufgewertet. Sie muß nicht länger als höchste Gefährdung sondern als erste Voraussetzung von Kulturtätigkeit anerkannt werden. Mit ihr, nicht gegen sie wird ein kultivierter Mensch. Boccaccio wußte, was er tat. Das Bad im Wasser der Venus nimmt alle Anzeichen einer ‚rinascita‘ an.



Abb. 5: „Ymago veneris et luxurie“, ca. 1400-1420 (Rom, Vat. mus. Palat. lat. 1726, fol. 43r.).  
– Ein archaischer Katalog der Venus-Attribute, der ihre Ikonographie prägte.

Doch diesem neuen Kulturbegriff fehlt noch ein zweites Element, nicht minder konstitutiv als das erste. Die zehn jungen Leute haben also ein ursprüngliches Paradies wiederentdeckt. Und doch bleiben sie – ein starkes Zeichen – nicht dort. Boccaccio ist kulturgeschichtlicher Realist. Einen *retour à la nature*, das weiß schon er, gibt es nicht; der Prozeß der Kultur ist unumkehrbar. Wie also könnte man dann, unter den Bedingungen von Kultur, noch zur Natur zurückkehren? Boccaccio ist auch auf diese Konsequenz wegweisend eingegangen. Nach ihrem Bad setzten sich die Zehn ins rotblühende Ufergras, unmittelbar am See, im Schatten von Lorbeerbäumen. Dort erzählten sie sich die Geschichten des siebten Tages. Ihr Erzählen wird – vom Lorbeer – einerseits als Literatur identifiziert; andererseits unmittelbar mit Wasser, dem Element von Venus. Mit anderen Worten: Der Sprachkunst, der Kunst allgemein, wird die Wahrnehmung der kreatürlichen Interessen des Menschen anvertraut. Ihre Aufgabe ist es, auf die Stimme der Natur zu hören und sie literarisch, das heißt kulturell vernehmbar zu machen. Wenn

man so will, fand hier die naturphilosophische Grundlegung für die spätere *imitatio naturae* statt. Nicht mehr ursprünglich kann der nachparadiesische Mensch deshalb mit der Natur, mit seiner Natur glücklich werden; wohl aber noch imaginativ, über das, was uns die Künste als (zweite) Natur vorstellen. Sprachkunst ist also, gibt Boccaccio zu verstehen, die Sprache der Natur. Mit ihrer Hilfe läßt sie sich auch noch innerhalb einer Kultur vergegenwärtigen, die sich andererseits gerade an ihrer Überwindung identifiziert.

Doch dieses *memento vitae* der Kunst bleibt gleichwohl eine höchst prekäre Errungenschaft der Neuzeit. Denn was dadurch einer zeitgenössischen Geisteskultur als naturhaft entgegengehalten wird, ist selbst wieder nur kulturelle Hervorbringung. Boccaccio hat bereits scharfsinnig begriffen, daß, seitdem der Mensch vom Baum der Erkenntnis gegessen hat, ein uranfängliches, gleichsam symbiotisches Glück wie im Paradies unwiederbringlich dahin ist. Andererseits: Ohne gedanklichen Rückbezug darauf läßt sich – vorläufig – noch keine *ars bene vivendi* denken. Die Lösung, die das *Decameron* exemplarisch entwirft, lautet deshalb: Kultur muß ein gleichsam autogenes Interesse daran haben, sich ein Gegenüber, einen systemischen Gehalt kreativ selbst zu erzeugen, und zwar in dem Maße, wie sie im Prozeß ihres Voranschreitens sich aller Kreatürlichkeit immer weiter entwindet. Boccaccio ist nur ein namhafter Zeuge für diesen kulturgeschichtlichen Umbruch, der sich auf seinem Höhepunkt selbst als geistige Wiedergeburt – Renaissance – begreifen wird.

\*

Dieses Kulturmodell hat sich über die ganze Neuzeit hinweg als außerordentlich produktiv und problematisch zugleich erhalten. Heutige Höhen der Zivilisation und Kultur – der babylonische Turm der Moderne – wurden über katastrophale Einbrüche, Verwerfungen und Krisen erreicht. In ihnen spiegelt sich die latente Paradoxie einer neuen Welt, die von der praktischen Überwindung der Natur lebt und sie gerade deshalb, zumindest gedanklich, erhalten muß. Einen markanten Einbruch erfuhr diese an Umschwüngen reiche Geschichte, als in der Vorstellung von Natur keine Idee mehr wahrgenommen wurde und sie von einem Gegenstand der Ausarbeitung zu einem Objekt der Ausbeutung degradiert wurde. Solange sich ihr noch ein Eigensinn, ein ihr selbst gehöriger Grund unterstellen ließ – etwa bis Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts –, zehrte sie vom Respekt für die Schöpfung.<sup>8</sup> Die neue Religion des Positivismus aber trennte sich grundlegend von jeder weltanschaulichen Mütterlichkeit der Natur. Jetzt hieß es von ihr, sie habe von sich aus keinerlei Absicht auf den Menschen (Leopardi).<sup>9</sup> Also konnte sie zum bloßen Rohstoff einer neuen Wissenskultur entzaubert werden, die alles Wohl des Menschen von seinen Konstruktionen erwartet. Dieser Abstieg von der Metaphysik zur Physik hat sich in der Großstadt ein mythisches Gegenbild geschaffen – mit zeitgemäßem babylonischem Eiffelturm.

An ihr wird jedoch auch die Kehrseite dieser konstruktiven Überheblichkeit sichtbar. Je artifizieller die modernen Paradiese, desto größer ist der Aufwand, ihnen noch

<sup>8</sup> Exemplarisch – und romantischer Ursprungssuche nach 1854 verpflichtet – Gérard de Nerval's Gedicht „Vers dorés“: *Homme libre penseur ... de tous tes conseils l'univers est absent* (V. 1/4).

<sup>9</sup> Vgl. Leopardi (1991, par. 4128ff.).

einen Bezug auf Natürliches zu erhalten. Von der Archäologie des Kulturproblems her gesehen heißt dies soviel wie: Dieses szientistische Kulturmodell gerät immer dann in krisenhafte Anspannung, wenn es ihm nicht mehr gelingt, seinem Gegenüber, der natürlichen Bedingtheit des Menschen, genügend kulturelle Präsenz zu verschaffen. Denn für deren Erhalt ist mehr denn je es selbst zuständig. Die heftige Debatte um den Rang der Kontingenz, des Zufalls, des Irrationalen Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts zeigt,<sup>10</sup> wie schwer es fiel, das ungeistig Naturwüchsige im ‚Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften‘ (Dilthey) noch heimisch zu machen. An Anwälten hat es freilich nicht gefehlt: Bergson, Freud, Jung haben sich daran versucht; auf ihre Weise aber auch Proust, Dada, Surrealismus, Joyce oder Döblin. Krisengestalt hat das Problem, weithin sichtbar, in Oswald Spenglers Provokation vom *Untergang des Abendlandes* (1918) gefunden.

Wenn es heute eine Krise der Kultur gibt, dann, so darf man der Archäologie ihres Problems gemäß fragen, ob auch sie nicht daher rührt, daß ihr naturidentisches Gegenüber diffus, ja vagabundierend geworden ist, weil es keine bindende Vorstellung mehr von dem zuläßt, woran sie sich erweisen soll. Die Entfremdung von der Natur hat offenbar einen Grad erreicht, an dem die selbstgeschaffene Kultur ihrerseits zu einem Moment der Entfremdung von der Kultur geworden ist.<sup>11</sup> Daß es zuletzt noch immer um Natur geht, zeigen lebensweltliche Symptome. Ist nicht Gesundheit zu einem der höchsten Lebensziele aufgestiegen? Hat der Naturschutz inzwischen nicht schon Verfassungsrang erlangt? Gehört Nachhaltigkeit, eine biologische Strategie, nicht ins Repertoire aktueller Lebensbegriffe? Ebenso wie Ökologie oder Naturkost? Weist dies nicht darauf hin, daß die zweite Natur in ein Unverhältnis zu der sie hervorbringenden Ratio der Kultur geraten ist?

Dies läßt sich auch an einem anderen kulturellen Schauplatz nachvollziehen, der Literatur. Nicht erst seit Boccaccio richtet sie eine der exklusiven Kulturwerkstätten ein, wo menschliche Kreativität in ästhetischer Kreativität ihre lebensspendende Energie noch unter Beweis stellen darf, die erste Natur mithin unter den Bedingungen der zweiten noch zur Erfahrung kommen kann. Der Anschein eines Primären, Originalen, Unmittelbaren, den sie in ihren je individuellen Werken erweckt, muß jedoch, damit er zu einem wirksamen Gegenüber, zu einem Anderen der eingelebten Vorstellungen werden kann, seinerseits kulturell noch einmal bearbeitet werden. Erst wenn es jemanden gibt, der in den vielen literarischen Einzelstimmen nach Übereinstimmung sucht oder für eine neue, fremde Sprache öffentlich um Zustimmung wirbt – erst dadurch wird ästhetische Erfahrung zu kultureller. So erst tritt das einzelne Kunstwerk aus der Intimität seiner Entstehung und der Partikularität seiner Wahrnehmung heraus und trägt dazu bei, jene kollektiven Ansichten innerhalb einer Kultur zu bilden, von denen aus sie sich wie von außerhalb selbstkritisch gegenüber treten kann. Diese Kultivierung von Sprachkultur aber – ist das nicht die Aufgabe, die den Literaturwissenschaften zukommt?

<sup>10</sup> Exemplarisch für die früh einsetzende (wissenschaftliche) ‚Krise des Geistes‘ E. Boutroux, *De la contingence des lois de la nature* (1874), der namentlich die Ausprägungen des Positivismus kritisierte.

<sup>11</sup> Vgl. Nietzsche (1954, 318): „Wir gehören einer Zeit an, deren Kultur in Gefahr ist, an den Mitteln der Kultur zugrunde zu gehen“.

Der Gedanke mag ungewohnt oder irritierend erscheinen. Aber genau dieses trifft den springenden Punkt ihres Problems. Wie die Geisteswissenschaften allgemein, hat auch eine Wissenschaft von der Literatur teil an deren verbreiteter Wertminderung. Dies aber muß bevorzugt an ihr selbst liegen. Denn die Literatur als solche ist bei guter Gesundheit; noch scheint sie sich im Medienkonkurrenzkampf zu behaupten. Die Bellettristik erhöht jedes Jahr ihren Bücherberg. Wenn Literaturwissenschaften deshalb an einer Krise teilhaben – wer wollte sie leugnen –, dann muß sie vor allem an sich selbst problematisch geworden sein.<sup>12</sup> Das freilich kann nichts anderes heißen, als daß es am Verhältnis zu *ihrem* Gegenüber, der Literatur, krankt: Sie macht sich von ihr kein rechtes Bild und Gleichnis mehr. Die letzten vierzig Jahre ihrer Geschichte können lehren, warum.

Nacheinander hat sie, wie ein neuer Proteus und mit Verschiebungen von Fach zu Fach, ihre intellektuelle Identität gewechselt. Ihr Gegenstand selbst und ihre Beziehung zu ihm verlangen einen hermeneutischen Umgang. Was er zu sagen hat, will nicht so sehr gewußt als verstanden werden. Das Verstehen aber hört nie auf. Vielleicht war sie deshalb besonders anfällig für höhere Theoriebauten wie Strukturalismus, Textwissenschaft, Poetizität, Soziologie, Marxismus, Sozialgeschichte, *New Historicism*, Diskurstheorie, Dekonstruktivismus, Medien- und Kulturwissenschaft und anderes mehr,<sup>13</sup> die glaubten, mit systematischer Strenge dieser Unabschließbarkeit des Sinns Herr zu werden. Ihre Krise aber wurde dadurch nicht abgewendet. Im Gegenteil. Was als Tugend des Methodenpluralismus gutgeheißen wird, geht im Grunde auf ein gravierendes Selbstmißverständnis zurück. Eine Wissenschaft von der Literatur wollte sein wie andere: logisch, systematisch, theoretisch. Alle ihre Aufbrüche in dieser Richtung mußten jedoch mit demselben Preis erkaufte werden, und das ist ihr Problem: mit einer Flucht aus ihrem Gegenstand. Nichts könnte diesen fatalen Hang besser charakterisieren als jene wissenschaftliche Strategie, der sie sich liebend gern hinzugeben bereit scheint: der Interdisziplinarität – so als ob sie alleine nichts wäre; sie wird inzwischen ihrerseits von Transdisziplinarität überboten. Offenbar kann nur die Flucht in andere Disziplinen ihr Überleben garantieren.

Noch einmal mag der Blick auf das *Decameron* das Problem schärfen. Auch die zehn untadeligen jungen Leute waren geflohen – ebenfalls in bester Absicht. Sie wollten ihrem hohen gesellschaftlichen Anspruch gerecht bleiben. Doch Boccaccio stellte dies unnachlässig als Fehlverhalten bloß. Ihre Absicht entsprang der sozialen Sünde der Selbstbezüglichkeit. Dadurch daß sie nur ihre eigenen Lebensansprüche bewahren wollten, mißachteten sie dementsprechend den Zusammenhang mit der Lebensgemeinschaft. Insofern verkörpern sie das Risiko jeder kulturellen Selbstschöpfung: daß sie vernachlässigt, woran sie sich erst erzeugt – eine ihr vorausliegende bildbare Vorgegebenheit. Ist das nicht auch die große Verführung im Umgang mit dem naturnahen Gegenstand Literatur, wenn er streng systematisch entworfen wird? Er nimmt Literatur dann weniger als Gegenstand denn als Anlaß wissenschaftlicher Selbstbeschäftigung.

<sup>12</sup> Wichtige kritische Positionen und Fragestellungen hat ein deutsch-französisches Kolloquium entwickelt, dessen Beiträge in der *Romanistischen Zeitschrift für Literaturgeschichte* Bd. 26/2002, Heft 1 erschienen sind.

<sup>13</sup> Vgl. dazu den kritischen Diskussionsbericht von Engel (2001).



Eine Wissenschaft von der Literatur steht daher unter der besonderen Gefährdung, den Bezug auf ihr eigenes Handeln ernster zu nehmen als auf ihren Gegenstand. Es ist die ihr innewohnende Verführung zu epistemologischem Narzißmus – mit der dazugehörigen Verfehlung des literarischen Lebens.

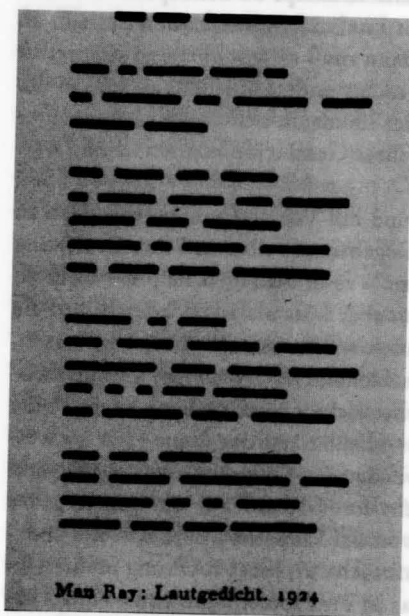


Abb. 6: Man Ray, Lautgedicht.

zeichnungen zu machen? Ohne sie bliebe einer der großen Spiegel blind, in dem sich eine Alltagskultur anders oder überhaupt vergegenwärtigen kann. Kultur ohne Kulturkritik – müßte sie nicht ihrem Gegenteil, der Barbarei verfallen? Literaturwissenschaft betreibt in diesem Sinne schon immer Kulturwissenschaft. Sie also dorthin überführen zu wollen, wie dies ihr als neuer Fluchtweg empfohlen wird, deutet eher auf die Verwirrung ihres Selbstverständnisses als auf ihre Zukunft hin.

Zu wünschen wäre vielmehr eine entschiedenere Rückbesinnung auf ihren Standort im kulturellen Zusammenhang. Statt ihr Heil in einer Bewegung über ihren Gegenstand hinaus zu suchen, wäre ihr gerade die Umkehrung notwendig: ihr Einzugsgebiet auszuweiten und auch die Trivialliteratur und den Film, als visuellen Roman, in ihre Deutungsarbeit mit aufzunehmen. Werden dort unten, am Fuße des Parnaß, nicht massenhaft imaginative Grundnahrungsmittel verteilt? An ihnen vor allem nähren sich, weithin unbeachtet, Mythen des Alltags. Gerade weil sie leibnah und kreatürlich erscheinen, werden sie für eine Stimme der ersten Natur gehalten. Um so mehr wollen sie daher ihrerseits kulturell ausgebildet und als illusionäres Fundament in den Selbstbildnissen unserer zweiten Natur respektiert sein.

Keiner ihrer Texte wurde jedoch je verfaßt, der nicht, und sei es mit verzweifelterm Schweigen, hätte etwas aussagen und mitteilen wollen und deshalb um Zwiesprache bittet. Selbst Zeugnisse wie die von Man Ray (vgl. Abb. 6) oder Yves Kleins berühmt gewordenes Bild über die Verweigerung eines Bildes, *Grand Bleu* (1959), die ostentativ jede Kommunikation abzulehnen scheinen – wollen sie nicht gerade dadurch sagen, daß eine authentische Verständigung nicht mehr möglich ist und auf diese negative Weise dann doch sagen, wie nötig sie wäre? Sie würden ihres literarischen Logos beraubt, wenn eine Wissenschaft von der Literatur das nicht mehr wahrnimmt. Ein wesentliches Terrain, auf dem unsere zweite Natur sich zu Bewußtsein bringt, läge sonst brach. Wer wenn nicht sie wäre dazu bestellt, aus literarischen Zeichen kulturelle Be-

Noch erheblicher scheint jedoch etwas anderes: Was nützt das literarische Erbe, das wir gerne ‚Kultur‘ nennen,<sup>14</sup> wenn es nicht zur Wahrnehmung kommt? Es ist nur dann erst wirklich in seinem (sprachlichen) Element, wenn es zum Sprechen gebracht wird. So wie die Partitur nicht schon Musik ist und ein Bild ohne Einbildung kein Bild, so bliebe auch der Buchstabe der Literatur, der alten zumal, tot, wenn er nicht in der Lektüre verlebendigt würde. Wer aber sollte dies tun, wenn nicht die Wissenschaft, die ihren Namen trägt? Oder wendet sie sich ab, weil deren Kulturzeit sich dem Ende zuneigt? Vorläufig scheint die kulturelle Rendite jedenfalls noch beträchtlich: Gerade für jüngste multiple, transversale, plurale Kulturbegriffe mit ihren höchst indefiniten Neigungen (und Problemen) ist es unverzichtbar, genügend Standorte zu unterhalten, wo sie sich im Lichte vergangener Leitvorstellungen selbst gegenständig werden können. Ohne eine Kultur der Kulturkritik<sup>15</sup> würden sie, wie Boccaccio es an der Pest vorgeführt hat, verhältnisslos. Sie brauchen deshalb die Rückbindung an frühere Kontexte, die der ‚Pflug der Zivilisation‘ (Balzac) mit beträchtlichem Aufwand mit sich fortführt.

Die gleiche Frage stellt sich nicht weniger im Blick auf die Literatur der anderen, namentlich unserer Nachbarn. Worin kann das Interesse liegen, sich auf sie einzulassen? Auch hier gilt das Grunderfordernis fortgeschrittener zivilisatorischer Umwandlung natürlicher Lebensverhältnisse, das heißt autogener Kulturen: Die heimische Literatur mit anderen, fremden zu vermitteln – auch dies schafft innerhalb der eigenen Sprachgrenzen notwendige Blickpunkte von außerhalb. Sie sind ein vorzügliches Mittel der Relativierung. Sie halten eigene, häufig unkontrollierte Lebensbilder ins Gegenlicht der Differenz – und nehmen ihnen dadurch den Schein, als ob sie einer deutschen Seele, deutscher Art und deutschem Wesen entstiegen. Der Vergleich zeigt vielmehr, daß die anderen gleiche Lebensbedürfnisse anders kulturell formatieren. Indem ich mich auf deren abweichende (oder übereinstimmende) Aneignungsformen von Leben einlasse, kommen mir die eigenen meinerseits als andere in Betracht. Solche Identitätsgewinne durch Alteritätserfahrungen stärken die Anlage eines Gegenüber, ohne die eine kulturelle Lebensführung nicht bestehen kann, die sich umfassend aus ihrer Naturbündigkeit herausgearbeitet hat.

Hierin liegt, von der Archäologie des Problems her gesehen, das neuzeitliche Risiko: die menschliche Mängelnatur so weit hinter sich zu lassen, daß ihr alles, was nicht kulturell ist, also zweite Natur, als Minderung ihres Anspruchs erscheint. Mit der Folge, daß sie die Motive ihres Handelns zunehmend mit sich selbst auszumachen hat. Inzwischen aber scheint, mythisch gesprochen, der Baum ihrer Erkenntnis solche Höhen erreicht zu haben, daß sie auf etwas verzichten zu können meint, was ihr ursprünglich heilig war: auf ein umgrenztes Ursprungsbild für ein paradiesisches Glück. Denn in welcher Erfüllungsvision ginge gegenwärtige Kultur auf? Allenfalls negativ wirkt das Paradies, in Gestalt seiner Abwesenheit, noch nach: im (dekonstruktiven) Bedürfnis etwa,

<sup>14</sup> Busche (2000) hat einen systematischen Versuch unternommen, in den ‚Dschungel‘ der mehr als 150 verschiedenen Kulturvokabeln (die schon Kroeber/Kluckhohn (1967) ausgemacht hatten) systematisches Licht zu bringen.

<sup>15</sup> Mit Hinweis auf den Entwurf einer „transzendentalen Kulturkritik“, die P. Geyer im Anschluß vor allem an M. Weber (und im Blick auf die Literatur) entwickelt hat (vgl. den Beitrag „Kritische Kulturtheorie“ in diesem Band).

sich von keinen festen Begriffen, also ‚definitiv‘, ummauern zu lassen, das heißt Lebenspläne möglichst weit und lange offen zu halten; beweglich zu bleiben; fortzuschreiten ohne anzukommen. Gewiß ließe sich dem vielleicht noch eine biokinetische Lust am Leben abgewinnen. Doch ihr höchstes Projekt bestünde wohl in der Beseitigung ihres Gegenteils, des biologischen Todes. Dies entspricht geradezu der Kontrafaktur eines Paradieses, dessen leere Mitte im Grunde nur zu dezentrischen Bewegungen animiert. Einen Kulturprozeß, der solchermaßen einem negativen Ideal der Grenzverhütung huldigt, muß deshalb besonders an Orten gelegen sein, von denen aus er seine zentrifugalen Neigungen noch überschauen kann und nicht der ‚schrakenlosen Produktionskraft‘ verfällt, die Schelling der Moderne zugesprochen hat.<sup>16</sup> Einer dieser Orte ist Literatur; und alle, die sich ihr kultivierend widmen, die Literaturwissenschaft zuerst, geben einer zweiten oder dritten Natur, was sie braucht: ein komplementäres Gegenbild. Bisher ließen sich kulturelle Krisen dadurch bewältigen, daß sie ihre Begriffe von einer gegenständigen Natur her neu bedacht haben. Von daher ist man geneigt, auch der Literaturwissenschaft als einer erstrangigen kulturellen Handlung zu empfehlen: zurück zur Kultur, das heißt zur Natur ihrer Sache, der Literatur.

### Bibliographie

- Busche, Hubertus. 2000. „Was ist Kultur? Die vier historischen Grundbedeutungen“, Teil I. *Dialektik* 1, 69-90.
- Cassirer, Ernst. 1956-58 [1924]. *Philosophie der symbolischen Formen II: Das mythische Denken*. Darmstadt.
- Comte, Auguste. <sup>3</sup>1979 [1844]. *Discours sur l'esprit positif*. Übs., eingel. u. hg. v. I. Fetscher. Hamburg.
- Engel, Manfred. 2001. „Kulturwissenschaft/en – Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft (etc)“. *KulturPoetik* I, 1, 8-36.
- Gehlen, Arnold. 1957. *Die Seele im technischen Zeitalter*. Reinbek.
- Kant, Immanuel. 2001 [1786]. „Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte“. *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie* Bd. 1. Hg. v. M. Frank u. V. Zanetti. Frankfurt a.M., 359-376.
- Konersmann, Ralf (Hg.). 1996. *Kulturphilosophie*. Leipzig.
- Kroeber Alfred L./Clyde Kluckhohn. <sup>2</sup>1967. *Culture. A critical Review of Concepts and Definitions*. New York.
- Leopardi, Giacomo. 1991. *Zibaldone di Pensieri*. Ed. crit. e annot. a.c. G. Pacella (3 vol.). Milano.
- Nietzsche, Friedrich. 1954. *Menschliches, Allzumenschliches*. Stuttgart.

<sup>16</sup> Er war aber auch derjenige, der bereits auf der Schwelle der Moderne mit höchster Bestimmtheit die Kunst (und damit die Literatur) ins Recht gesetzt hat, das, wie er es nennt, „absolut Nicht-Objektive“ eines modernen, von der Natur getrennten Subjekts durch „ästhetische Anschauung“ zu höchster (objektiver) Identität zu erheben. Vgl. Schelling (1992/1800, 296).

- Perpeet, Wilhelm. 1976. Art. „Kulturphilosophie“. *Archiv für Begriffsgeschichte* XX, 42-99. *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 26/1 (2002).
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. 1992 [1800]. *System des transzendentalen Idealismus*. Hg. v. H. D. Brandt u. P. Müller. Hamburg.
- Schiller, Gertrud. 1991. *Iconographie der christlichen Kunst* Bd. V, 2 (Bildteil). Gütersloh.
- Wehle, Winfried. 1993. „Der Tod, das Leben und die Kunst; Boccaccios *Decameron* oder der Triumph der Sprache“. A. Borst u.a. (Hgg.). *Tod im Mittelalter*. Konstanz, 221-260.
- 1998. „Kunst und Subjekt. Von der Geburt ästhetischer Anthropologie aus dem Leiden an Modernität“. R. Fetz/R. Hagenbüchle/P. Schulz (Hgg.). *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität* Bd. 2. Berlin/New York, 901-941.