

4.

Tücke des Objekts als negative Theodizee. Friedrich Theodor Vischer, »Auch Einer« (1878)

Ein Dichter ist immer gescheiter, als er selbst; freilich auch dümmer, als er selbst.
(AE 496)¹

Zwiespältige Rezeption

Die Rezeption des spät geschriebenen einzigen Roman des Stuttgarter Ästhetikprofessors war von Beginn an zwiespältig. Zwar erreichte dieses 1878 veröffentlichte »Volksbuch« der liberalen Bourgeoisie«, von dem Georg Lukács meinte, es gebe »wohl keinen Angehörigen des deutschsprachigen gebildeten Mittelstandes der Vorkriegszeit, der dieses Buch in seiner Jugend nicht gelesen hätte«, bis 1920 immerhin das 116. Auflage-tausend und brachte es zu einer Feldaussgabe für die deutschen Soldaten des Ersten Weltkrieges.² Erst Ende der zwanziger Jahre verlor es an Beliebtheit und ist seitdem nur noch Gegenstand bescheidenen akademischen Interesses. Doch konnten bereits einige zeitgenössische Kritiker nicht viel mit dem Werk anfangen. Allzu kraß verstieß es gegen etablierte Normen realistischen Erzählens, wie sie etwa Gustav Freytag 1854, gut zwanzig Jahre vor der Entstehung des »Auch Einer«, in einer Rezension über Willibald Alexis zusammengefaßt hat:

»Zunächst sei an allgemein Bekanntes erinnert. Wir fordern vom Roman, daß er eine Begebenheit erzähle, welche, in allen ihren Theilen verständlich, durch den innern Zusammenhang ihrer Theile als eine geschlossene Einheit erscheint, und

¹ Zitate aus Vischers »Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft« im folgenden mit der Sigle »AE« und Seitenzahl nach der, dem Text der ersten Auflage (Stuttgart/Leipzig 1879) folgenden Ausgabe Frankfurt a.M. 1987. Vischer hat den Roman für die dritte, »durchgesehene« Auflage von 1884 überarbeitet. Karl Ludwig Stenger vergleicht in seiner gründlichen Studie beide Fassungen und stellt fest, »daß die meisten Textänderungen stilistischer Natur sind und nicht die Struktur oder den Erzählverlauf des Werkes betreffen« (Stenger, S. 43).

² Lukács, Marx, S. 279. Vischer datierte das Erscheinungsjahr auf 1879 voraus, s. Feilbogen, S. 53. Zur Wirkungsgeschichte des Romans s. R. Grimm und Stenger, S. 7-19.

deshalb eine bestimmte einheitliche Färbung in Stil, Schilderung und in Charakteristik der darin auftretenden Personen möglich macht. Diese innere Einheit, der Zusammenhang der Begebenheit in dem Roman muß sich entwickeln aus den dargestellten Persönlichkeiten und dem logischen Zwange der ihm zu Grunde liegenden Verhältnisse. [/] Dadurch entsteht dem Leser das behagliche Gefühl der Sicherheit und Freiheit, er wird in eine kleine freie Welt versetzt, in welcher er den vernünftigen Zusammenhang der Ereignisse vollständig übersieht [...]. Wenn nun aber dieser innere Zusammenhang dadurch gestört wird, daß der ganze ungeheure Verlauf des wirklichen Lebens, die ungelösten Gegensätze, die Spiele des Zufalls, welche das Detail der wirklichen Ereignisse und der Geschichte bei fragmentarischer Behandlung darbietet, mit hereingetragen werden in den Bau des Romans, so geht dadurch dem Leser das Gefühl des Vernünftigen und Zweckmäßigen in den Begebenheiten in peinlicher Weise verloren.«³

Was Freytag von einem gelungenen Roman verlangt, scheint in Vischers Roman auf eklatante Weise mißachtet. Im »Auch Einer« kann keine Rede sein von einem »vernünftigen Zusammenhang der Ereignisse«, von einem »Gefühl des Vernünftigen und Zweckmäßigen in den Begebenheiten«. Keineswegs wird dem Leser eine überschaubare »kleine Welt« vorgesetzt, sondern, auf 600 Seiten, eine undeutlich und unzusammenhängend ausgebreitete, unvorhersagbare Handlung, in der entgegen Freytags Warnung die »Spiele des Zufalls« in den »Bau des Romans mit hereingetragen werden«. Der Text setzt sich zudem aus verschiedenen Erzählsituationen zusammen, was dem Postulat einer »einheitlichen Färbung der Schilderung« rundweg widerspricht. Überhaupt tritt vermischt auf, was Freytags klassizistische Poetik gern in verschiedene Gattungen geschieden hätte: humoristische und groteske Elemente zusammen mit pathetischen, philosophisch-essayistische und lyrische Passagen, Reisebeschreibungen und Aphorismen – in der Tat »ein abgebrochenes Hinwerfen von Erlebtem, untermischt mit nachdenklichen Reflexionen und wetterleuchtenden Einfällen« (AE 321).

Vor dem normativen Horizont einer solchen Poetik ist es nicht erstaunlich, daß die zeitgenössische Kritik Vischers Roman, diesem »Ausbund von jeanpaulisierender Unform« (Johannes Scherr),⁴ der in keine »der bekannten landläufigen ästhetischen Rubriken einzureihen« sei (Friedrich Spielhagen),⁵ »Mängel« und »Compositionsfehler« (Berthold Auer-

3 Freytag, S. 129 (= S. 323 der orig. Pag.). Für die Repräsentativität des Zitats s. Eisele, S. 48-62 u. 104-116, und Ruckhäberle/Widhammer, S. 137-140.

4 Zitiert nach Feilbogen, S. 186.

5 Spielhagen, S. 214.

bach),⁶ »Formlosigkeit der Form« (R. Schaefer)⁷ und stets zumindest eine »seltsame Composition« (Richard Weltrich)⁸ bescheinigt hat.

Heute erklärt man die monierten Mängel als Folgen einer literaturgeschichtlichen Übergangssituation und damit als Effekte verborgener Qualitäten. So hat man den Roman als ein »Signum für die Krise des traditionellen Romans und als Durchgangsstelle zum modernen Roman« aufgefaßt.⁹ Gerade in der formalen Offenheit sei »Auch Einer« ein Vorläufer der literarischen Moderne. Reinhold Grimm kommt in seiner Studie »Zur Wirkungsgeschichte von Vischers »Auch Einer«« zum etwas gewundenen Urteil, der Roman sei »zwar einerseits das teils verschrobene, teils unbeholfene Spätprodukt eines Epigonen, andererseits aber – obschon unbewußt, ja gleichsam gegen den Strich – ein durchaus moderner Roman« und benennt als Merkmale seiner Modernität narrative Verfahren und Strukturen: er enthalte inneren Monolog, essayistische Epik, Stilmittel der Groteske sowie eine perspektivisch gebrochene Darstellungsweise der Zentralgestalt und weise die Struktur eines Doppelromans auf.¹⁰

Nun liefert der Nachweis, daß ein Werk literarhistorisch vorausweisend ist, noch keine unmittelbare Begründung seiner ästhetischen Qualität (wenngleich er zu der Einsicht beitragen kann, daß das Werk nach anderen Regeln als denen der zeitgenössischen etablierten Poetik gebaut ist und insofern anderen Bewertungsmaßstäben unterliegt). Grimms Hinweise auf die verschiedenen, auf die Moderne vorausweisenden künstlerischen Verfahren sprächen erst dann für die Qualität des Werkes, wenn die Funktionalisierung und Verknüpfung dieser Techniken zu einem funktionalen Ganzen am Werk aufgezeigt würde (was bei Grimm nicht geschieht). Jedenfalls kann die zwiespältige, teils auch hilflose Rezeption und Bewertung des Romans – wie bei den »Wahlverwandtschaften« – als ein erstes Indiz genommen werden für die Existenz einer komplexen Motivierungsstruktur, die eine solche widersprüchliche Einschätzung geradezu herausfordert.

6 Auerbach, Wissen und Schaffen. Aphorismen zu Friedrich Vischer's »Auch Einer«, in: Deutsche Rundschau 19 (1879), S. 295 u. 278 (zitiert nach R. Grimm, S. 361).

7 Neues Tagblatt, 19.5.1906 (zitiert nach R. Grimm, S. 360).

8 Allgemeine Zeitung, Beilage, 7.-10. 1. 1879, S. 89 (zitiert nach R. Grimm, S. 367).

9 G. Oesterle, S. 59.

10 R. Grimm, S. 380. Für den ersten, negativen Teil seines Urteils gibt Grimm keine Begründung. Innerer Monolog in vollem Sinn findet sich in »Auch Einer« nicht; in den Passagen aus dem Tagebuch der Hauptfigur des Romans, A.E., (die Grimm hier offenbar meint) ist der Monologcharakter, wie Grimm selbst einräumt, »vor sich selber verschleiert« (S. 380). Grimms Modernitätskriterien folgen aus einer reduzierten Auffassung des vor-modernen Romans.

Neben der Bewertung des Romans als modern wider Willen durchzieht die Forschungsliteratur eine weitere *communis opinio*. Vischer habe sich beim Schreiben des Romans längst von den idealistischen Grundsätzen seines theoretischen Hauptwerkes, der siebenbändigen »Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen« (1846–1857), abgewandt, ohne doch den künstlerischen Neubeginn der sich bereits abzeichnenden literarischen Moderne recht wahrzunehmen. Der Roman sei Produkt und Ausdruck der ästhetischen Orientierungslosigkeit Vischers, dem die »Insuffizienzen seiner eigenen Theoriebildung, systematisch-wissenschaftlicher Argumentation überhaupt« bewußt geworden seien.¹¹ Gegen diese Auffassung soll hier gezeigt werden, daß der Roman sehr wohl mit Gewinn im Zusammenhang der »Aesthetik«, insbesondere der dort entwickelten Ästhetik des Zufalls und des Komischen, verstanden werden kann, wenn man den deskriptiven Gehalt von Vischers Ausführungen bewahrt, sie aber ihres idealistischen Vokabulars entkleidet und mit Bezug auf neuere literaturwissenschaftliche Begriffe reformuliert. Der Roman weist ungeachtet sonstiger Schwächen eine durchgängige künstlerische Konzeption auf, in die seine heterogenen Bestandteile funktional eingebunden und in diesem Sinne ästhetisch gerechtfertigt werden können. »Auch Einer« ist keine krisenhafte Kompilation vorausweisender Verfahren, sondern Zeugnis einer eigenständigen, in sich geschlossenen künstlerischen Idee, die weitgehend mit Überlegungen der »Aesthetik« übereinstimmt.¹² Diese Grundidee ist insbesondere an der Motivierung des Geschehens ablesbar. Sie gibt dem Roman heute noch Interesse.

Die Poetik des Zufalls in Vischers »Aesthetik«

»Die Grundlage des modernen Epos, des Romans, ist die erfahrungsmäßig erkannte Wirklichkeit, also die schlechthin nicht mehr mythische, die wunderlose Welt.« (Ä VI, 176)¹³ Was Vischer 1857 im letzten Band seiner »Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen« über den Roman feststellte, war damals längst schon ein Topos der Romantheorie. Die obliga-

11 Haverkamp, S. VI. Ebenso Stenger, S. 159.

12 Das wird von der entweder der »Aesthetik« oder aber dem Roman geltenden Forschung übersehen; Stengers Studie bezieht sich allerdings auch auf die explizit dem Roman gewidmeten Passagen der »Aesthetik«, nicht aber auf diejenigen über den Zufall und das Komische.

13 Zitate aus Vischers »Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen« im folgenden mit Sigle »Ä«, (römischer) Band- und (arabischer) Seitenzahl nach der 2. Auflage (München 1923).

torische Begrenzung des Romangeschehens in die Schranken nicht nur der empirischen Möglichkeit, sondern auch der empirischen Wahrscheinlichkeit findet sich zwar nicht immer in der literarischen Romanpraxis, aber fast durchweg als normative Forderung in der nachromantischen Romanpoetik wieder.¹⁴ Die epische Kunst habe allgemein die Aufgabe, Totalität darzustellen, »ein ganzes Weltbild: ein Nationalleben, ein Zeitalter in der Gesamtheit seiner Zustände, [...] einen Spiegel des Menschenlebens überhaupt, also eine *Totalität*« (Ä VI, 137). Der Roman ist für Vischer die paradigmatische literarische Darstellungsform der »modernen Zeit« mit ihrer »prosaischen Weltordnung« (Ä VI, 174). Was Goethe in den »Wahlverwandtschaften« zumindest noch auf zweideutige Weise als Möglichkeit zulassen konnte, scheint für Vischer endgültig überwunden: »Der reife Geist der Selbstbestimmung in der modernen Zeit setzt den Schein jenseitiger, transzendenter Verhandlungen über das Los des Menschen zu einer hohlen Illusion herab« (Ä VI, 175). Vischer konstatiert damit nicht nur eine geschichtsphilosophisch veränderte Situation (nämlich die endgültige Etablierung der prosaischen Weltordnung der Moderne), sondern benennt auch ein schwerwiegendes Problem für seine idealistische Ästhetik. Kunst ist für ihn, in der Nachfolge Hegels, die Darstellung der sinnlich erscheinenden Idee. Das antike Epos konnte diesem Anspruch genügen, weil in der von ihm darzustellenden Wirklichkeit des »Heroenzeitalters« mit seiner »unmittelbaren Einheit [...] von Substantiellem und Individualität der Neigung, der Triebe, des Wollens« (Hegel) die Idee im damaligen »allgemeinen Weltzustand« in sinnlich anschaulicher Form gegeben und deshalb mit den (sinnlichen) Mitteln der Kunst angemessen darstellbar war.¹⁵ Anders als das alte Epos hat aber der Roman eine Welt darzustellen, in der eine »prosaische Einrichtung der Dinge« herrscht, die Vischer näher so beschreibt:

»die Lösung der Staatstätigkeiten von der unmittelbaren Individualität, die Amtsnormen, denen der Einzelne nur pflichtmäßig dient, die Teilung der Arbeit zugleich mit ihrer ungemainen Vervielfältigung, wodurch der Umfang physischer Übungen aus der lebendigen Vereinigung mit sittlichen Tugenden, die im Heroen lebte, sich scheidet, die Erkältung der Umgangsformen, den allgemeinen Zug der Mechanisierung der technischen Produkte, des Schmucks usw., die Raffinierung der Genüsse.« (Ä VI, 176)

Die moderne Wirklichkeit ist unpoetisch, ja kunstfeindlich, weil sie abstrakt, entfremdet und langweilig geworden ist – ein Problem, daß nicht

14 Mit dem zitierten Satz fasse Vischer, so Hartmut Steinecke, »die weithin herrschende Ansicht der zurückliegenden Jahrzehnte zusammen« (Steinecke, S. 133).

15 Hegel, Ästhetik, S. 208.

nur eine interne Schwierigkeit der idealistischen Ästhetik darstellt, sondern vielfach in diversen Ästhetiken der Moderne wiederkehrt. Die vom Roman darzustellende Welt trägt, so Vischer, gerade nicht mehr den Charakter des

»Romanhaften [...], d.h. eines Weltbildes, wo in jedem Momente der Zufall Unterbrechungen des gewöhnlichen Gangs der Dinge bereit hält, die der Eitelkeit des Herzens, den Wünschen der Phantasie entgegenkommen, wie die Vorstellung, als dürfe man nur in den nächsten besten Postwagen sitzen, um eine verkappte Prinzessin darin zu finden, die man dann von einem Schock Räuber befreit, u. dgl.« (Ä VI, 178)¹⁶

Damit die moderne Wirklichkeit überhaupt künstlerisch dargestellt werden kann, muß die Poesie in einem Balanceakt zwischen empirischer Erfahrungswirklichkeit und poetischen Bedürfnissen »auf diesem Boden der Prosa ihr verlorenes Recht« wiedererringen (Ä VI, 177): »ihr Schauplatz ist die prosaische Weltordnung, in welcher sie aber die Stellen aufsucht, die der idealen Bewegung noch freieren Spielraum geben.« (Ä VI, 174). Alle vier (sicherlich nicht disjunkten) Möglichkeiten, die Vischer für diese besonderen Stellen angibt (vgl. Ä VI, 177f.), sind in unserem Zusammenhang von Bedeutung, weil sie auch in »Auch Einer« verwendet werden:

Erstens die Verlegung der Handlung in die Vergangenheit, »wo die Prosa noch nicht oder nur wenig Meisterin der Zustände war«. Diese Möglichkeit hat Vischer in seinem Roman mit der eingebauten Pfahldorfgeschichte genutzt.

Zweitens die »Aufsuchung der grünen Stellen mitten in der eingetretenen Prosa«, nämlich besondere Zeitumstände wie Revolutionen oder Randgruppen der bürgerlichen Gesellschaft wie Adlige, Künstler, Zigeuner oder Räuber. In der Tat schildern im Roman sowohl die Rahmengeschichte des Albert Einhart wie auch die eingebettete Pfahldorfgeschichte Zeiten revolutionären Umbruchs, die erste im Vorfeld der deutschen Reichsgründung zwischen 1848 und 1870/71, die zweite in der Übergangszeit zwischen Steinzeit und Bronzezeit.

Drittens die Thematisierung des Privaten und Individuellen angesichts der »wachsenden Vertrocknung des öffentlichen [sic]«, die zu einem »Konflikte dieser innern Lebendigkeit mit der Härte der äußern Welt«

¹⁶ Wie schon in Goethes »Die Wahlverwandtschaften« und in Hoffmanns »Der Zusammenhang der Dinge« steht auch hier »romanhaft« für »wunderbar, der Wirklichkeit nicht entsprechend, wie in einem Roman« (Grimm, Wörterbuch, Bd. 14, Sp. 1154). Dagegen bezeichnet Hegel mit dem »Romanhaften im modernen Sinne des Wortes« gerade den prosaischen Zustand der modernen Gesellschaft (Hegel, Ästhetik, S. 557).

führt – auch eines der leitmotivisch wiederkehrenden Themen der Tagebuchaufzeichnungen Einharts.

Eine vierte Möglichkeit der Etablierung des Idealen im prosaischen Material der modernen Wirklichkeit ist für Vischers eigenen Roman besonders einschlägig: Die »Reservierung gewisser offener Stellen, wo ein Ahnungsvolles, Ungewöhnliches durchbricht«, und zwar »aus tiefen Abgründen des Seelenlebens« aufsteigend. Vischer weist diesen psychischen Erscheinungen eine kompensierende Rolle zu: »solche psychisch mystische [sic] Motive sind eine Art von Surrogat für den verlorenen Mythos«. Was also früher die objektive Wirkung des Übernatürlichen war, ist nunmehr die Manifestation abgründigen Seelenlebens. Für Vischer ist dies der gewöhnliche Weg, in der Literatur die Prosa des modernen Alltags zu poetisieren: der Romancier solle sich um die »Erfindung auffallender, überraschender Begebenheiten« bemühen. Vischer weiter:

»Hier ist es nun allerdings ganz in der Ordnung, daß im Roman der Zufall als Rächer des lebendigen Menschen an der Prosa der Zustände eine besonders starke Rolle spielt, allein von dieser Seite liegt eine Schwäche nahe, die mit den Anfängen des Romans zusammenhängt. Er ist, wie oben berührt, aus den Ritterbüchern entstanden, die aus dem romantischen Epos hervorgegangen waren, aus einem phantastischen Weltbilde, wo dem Ritter verfolgte Jungfrauen, Riesen, Zwerge, Feen auf Weg und Steg begegneten und wo ihm Errettungen, Siege, Taten überschwenglicher Tapferkeit ein Kinderspiel waren. Das eigentliche Wunder, das absolut Unmögliche des romantischen Glaubens verschwand mit der Zeit, die unwahre Leichtigkeit und Häufigkeit des an sich Möglichen, aber Seltenen und Unwahrscheinlichen blieb.« (Ä VI, 177f.)

Der unwahrscheinliche Zufall, der gleichwohl im Bereich des Möglichen bleibt, führt im modernen Roman das herbei, was früher, zu Zeiten des romantischen Epos mit seinem vormodernen Weltbild, durch das (unmögliche) Wunder bewerkstelligt wurde: die »unwahre Leichtigkeit« eines von keiner Kontingenz gestörten narrativen Zusammenhanges. Solchem Gewinn steht aber ein Verlust an Wahrscheinlichkeit, an Repräsentativität gegenüber. Wenn der Roman mit der »romanhaften« Verwendung des Zufalls als »Rächer des lebendigen Menschen an der Prosa der Zustände« und »Surrogat für den verlorenen Mythos« (Ä VI, 177) für Vischer »etwas Bedenkliches« (Ä VI, 178) bekommt, ist mit diesem Vorwurf also nicht gemeint, die romanhafte Verwendung des Zufalls sei unpoetisch. Im Gegenteil stehe der Roman mit der übermäßigen Verwendung des Zufalls in Gefahr, die Poetisierung der modernen Wirklichkeit zu weit zu treiben und damit seine Verpflichtung zu ihrer Darstellung zu vernachlässigen.

Mit seiner »romanhaften« Verwendung ist aber erst eine von drei Arten oder Funktionen des Zufalls in Vischers Poetik beschrieben. Um die zentrale Rolle zu überschauen, die der Zufall für Vischer spielt, muß man den sechsten, der Literatur gewidmeten Band seiner »Aesthetik« verlassen und den ersten, allgemein-ästhetischen über die »Metaphysik des Schönen« zur Hand nehmen. Dort entwickelt Vischer seine Auffassung vom Zufall als Bedingung der Möglichkeit ästhetischer Darstellung überhaupt und, damit verbunden, vom »Zufall im Zufall«.

In der Kunst hat sich die dem Werk zugrundeliegende Idee »in einem Einzelnen, das als solches ein räumlich und zeitlich begrenztes endliches Wesen ist« (Ä I, 94), zu verwirklichen. Dieses Einzelne (konkrete Bestimmungen von Handlung, Ort, Zeit, Figuren etc.) muß wahrscheinlich sein, damit die Idee, deren Ausdruck es ist, nicht als bloß abstrakte Setzung, sondern als reale Möglichkeit angesehen werden kann. In einer gattungstheoretischen Wendung identifiziert Vischer die »Idee« eines im Kunstwerk dargestellten Gegenstandes (Individuums) mit seiner »Gattung«: »das Individuum fällt nicht neben und außer den Begriff seiner Gattung, sondern dieser ist in ihm gegenwärtig eben als sich durchführender Zweck. Das Individuum ist Verwirklichung der Gattung im Naturstoffe« (Ä I, 133).¹⁷ In diesem Sinn ist Zufall eine wahrscheinliche, d.h. gattungskonforme, konkrete Erscheinung.

Damit aber etwas als wahrscheinlich erscheint, muß es ein charakteristisches Merkmal der Wirklichkeit aufweisen, ein Merkmal, das man Widerständigkeit des Faktischen nennen könnte: Wirkliches entzieht sich der Verfügbarkeit und Manipulation, es manifestiert seine Wirklichkeit im unvorhersehbaren Widerstand, den der Handelnde beim Versuch der Verwirklichung seiner Intentionen erfährt.¹⁸ Die Widerständigkeit des Faktischen als Kennzeichen von Wirklichkeit bezeichnet Vischer nun als Zufall. Kunst bringe nur Totes hervor, »wenn sie den Charakter der Zufälligkeit opfert [...]«. Die Idee erscheint nämlich nicht als wirklich, wenn das, was ihre Verwirklichung zu stören scheint, weggelassen wird.«

17 Gottfried Willems weist zu Recht darauf hin, daß Vischer in seiner Ästhetik Gattungsbegriff und Vollkommenheitsideal zu unterscheiden versäumt (s. Willems, S. 160).

18 Hans Blumenberg nennt als zeitlich letzten, spezifisch neuzeitlichen von vier »historischen Wirklichkeitsbegriffen« (Blumenberg, S. 10) die »Realität als das dem Subjekt nicht Gefügige«, gekennzeichnet durch die »Erfahrung von Widerstand« (S. 13). »Wirklichkeit ist hier das ganz und gar Unverfügbare, was sich nicht als bloßes Material der Manipulation und damit der ständig umsteuerbaren Erscheinung unterwerfen läßt« (S. 14). Ich weiche allerdings von Blumenbergs Anwendung dieses Wirklichkeitsbegriffs auf die Literatur ab (s. ebd., S. 24f.).

(Ä I, 97) Will die Kunst die Idee sinnlich anschaulich machen, d.h. die Idee als wirklich erscheinen lassen, muß sie den inkommensurablen Zufall in ihre Darstellung integrieren. Deshalb konstatiert Vischer: »Der Begriff der Zufälligkeit ist wesentlich im Schönen« (Ä I, 95) (wobei »wesentlich« offenbar notwendige Bedingung oder Bedingung der Möglichkeit des Schönen bedeutet).

Auch hier wird der Begriff des Zufälligen und des Zufalls in einer Weise verwendet, die nicht mit dem oben skizzierten »romanhaften« Zufall identifiziert werden kann. Vischer meint stattdessen in diesem Zusammenhang die individualisierenden Merkmale der konkreten, im Kunstwerk dargestellten Gegenstände, Ereignisse und Personen. Dabei unterscheidet er zwischen dem für jedes gelungene Kunstwerk notwendigen, »wesentlichen« Zufall einerseits und einem »reinen, rohen« (Ä I, 117), »unästhetischen« (Ä I, 118), »dumpfen«, »zusammenhanglosen Zufall« (Ä I, 119) andererseits. Dieser zweite, unästhetische Zufall ist der »Zufall im Zufall«.¹⁹ Was damit der Sache nach gemeint ist, wird mehr als aus der theoretischen Bestimmung aus den Beispielen deutlich, die Vischer gibt (vgl. Ä I, 117-119):

Einem Tier wird von einem Menschen versehentlich ein Glied zertreten: unästhetischer Zufall. Wenn die Verstümmelung aber im Zusammenhang einer Jagd geschähe, wo der Mensch das Tier »um seiner Zwecke willen verletzen oder töten wollte: darin ist Zusammenhang, daraus kann unter Umständen ein ästhetisches Ganzes werden (Jagd usw.). In dem hier gemeinten Vorgange ist aber kein Sinn, hier hat sich der Geist (beziehungsweise) blind verhalten.« (Ä I, 118; Hervorh. im Orig.)

Zweites Beispiel: »Wenn [...] ein würdiger Redner eine Versammlung zu einem großen Werke begeistern will und ein Schnupfen hindert ihn, dies ist roher, unästhetischer Zufall.« (Ä I, 118)

Drittes Beispiel: Der Tod einer Person aus Altersschwäche ist ästhetisch, weil er »im Gesetze der Gattung« liegt. Ein Tod in einem »gewollten Kampf« ist ästhetisch, »denn er gehört zum Ganzen dieses Kampfes«. »Wenn aber ein edler Krieger nicht durch einen Tapferen fällt, sondern weil ein Regen seine Waffen unbrauchbar machte«, handelt es sich um unästhetischen Zufall (Ä I, 118f.).

Aus diesen Beispielen wird deutlich: Die Entscheidung, ob es sich bei einem gegebenen Ereignis um einen ästhetischen oder unästhetischen

19 Die Bezeichnung »Zufall im Zufall« findet sich allerdings, soweit ich sehe, nicht schon in der »Aesthetik«, sondern erst in der späteren »Kritik meiner Ästhetik«, S. 298. Die Begriffe »Zufall« und »Zufälligkeit« verwendet Vischer ohne erkennbaren semantischen Unterschied.

Zufall handelt, ist nicht eine Frage des isolierten Ereignisses, sondern allein seiner Einbettung in den Zusammenhang des ästhetischen Ganzen. Kein Erzählmotiv ist von seiner Substanz her narrativ ›gut‹ oder ›schlecht‹, sondern nur aufgrund seiner kontextuellen Position. Eine Tierverstümmelung kann, je nach ihrer Integration, ein dysfunktionaler Fremdkörper oder ein funktionales Motiv im Geschichtszusammenhang sein. Je nachdem, ob das zufällige Geschehen für das Ganze funktionalisiert werden kann oder nicht, handelt es sich um einen ästhetisch funktionalen oder dysfunktionalen Zufall. »An seinem Orte hat alles Sinn« (Ä I, 404), schreibt Vischer einmal. Im Prinzip ist jeder Zufall ästhetisch verwertbar. Diese Interpretation der Zufallspoetik Vischers wird gestützt, wenn Vischer an anderer Stelle schreibt: »Diese schlechtweg trübende Art der Zufälligkeit ist freilich nur eine Form derselben allgemeinen Zufälligkeit, aus welcher auch die nicht trübenden Einflüsse fremder Potenzen hervorgehen.« (Ä I, 147) Lange vor Ferdinand de Saussures Lehre von der Arbitrarität linguistischer Zeichen und deren Weiterführung in der strukturalistischen Erzähltheorie durch Roland Barthes, Claude Bremond oder Alan Dundes deutet Vischer hier eine kontextuale und strukturelle Theorie narrativer Motive als Motiveme an.

Wenn es nicht dem zufälligen Ereignis selbst abzulesen ist, was ist dann aber das Kriterium für die ästhetisch-narrative Integrierbarkeit eines Handlungselements? »Sinn und Zusammenhang« (Ä I, 148), schreibt Vischer, integrieren das einzelne zufällige Ereignis in das ästhetische Ganze. Mit diesen Begriffen scheint Vischer Verschiedenes zu meinen. Zunächst beweist Sinn und Zusammenhang, was als Produkt einer gesetzlichen Regelmäßigkeit zu verstehen ist. Das gilt für Gegenstände und Individuen ebenso wie für Abläufe. »Jedem Ding steht ein ewiger Begriff vor, der in dem unendlichen Verstande entworfen ist, die Natur als schaffende Wissenschaft verkörpert ihn. Zu diesem Kerne der Natur, zu diesem im Innern der Dinge wirksamen, durch Form und Gestalt redenden Naturgeist muß der Künstler durchdringen« (Ä I, 134). Ein wohlgebildeter Mensch trägt den Sinn in sich, die Gattung Mensch korrekt zu verkörpern. Ein buckliger Mensch hingegen ist prima facie eine »Trübung« der »Idee« oder »Gattung« Mensch. Wenn ein Krieger im Zweikampf fällt, weil das feuchte Wetter seine Waffen rostig werden ließ (vgl. Ä I, 119), ist das eine »Trübung« der »Idee« eines Zweikampfes. Zweikämpfe, so hat man die zugrundeliegende Auffassung wohl zu verstehen, dürfen durch Stärke oder Schwäche, Mut oder Feigheit, List oder Dummheit entschieden werden, aber nicht durch einen so zufälligen Umstand wie Rost. Der Rost ist hier zufällig (im Sinne des unästhetischen Zufalls), weil er aus dem Ganzen der Handlung nicht ableitbar ist. Ästhetische Funktionalität

und Signifikanz gewinnt der Zweikampf erst, wenn er durch Ursachen entschieden wird, die auch den Rest der Handlung dominieren und relevant sind für das, was das ganze Kunstwerk ästhetisch exemplifiziert – etwa gegensätzliche persönliche Charaktereigenschaften der Kontrahenten, in denen sich beispielsweise ein allgemeinerer Antagonismus ausdrückt.

Wie man jedoch an den gerade angeführten Beispielen sehen kann, geht es bei der Herstellung eines ästhetisch befriedigenden Zusammenhanges nicht eigentlich um die korrekte Wiedergabe gesetzlicher oder gesetzesähnlicher, jedenfalls ontologisch-empirischer Regelmäßigkeiten, sondern vielmehr um spezifisch ästhetische Möglichkeiten der Bildung von Ganzheiten – um »künstlerische Motivierung« im Unterschied zur »tatsächlichen Motivierung des Gegenstandes in der Wirklichkeit« (Ä III, 48). Vischer geht es hier nicht darum, ob ein zufälliges Ereignis wahrscheinlich (im empirischen Sinn), sondern ob es künstlerisch funktional ist. Der einheitsstiftende Zusammenhang ist Vischer nicht empirischer, sondern ästhetischer Natur. Das läßt sich anhand der Vischerschen Auffassung des Zwecks als Gegenteil von Zufall verdeutlichen.

›Zweck‹ (›Sinn‹) wird von Vischer nicht nur im Zusammenhang seiner Gattungstheorie, sondern auch als kontradiktorischer Gegenbegriff zum ›Zufall‹ eingeführt: Ein zufälliges Ereignis ist eines, das nicht als Zweck erklärt werden kann. Ein ›Zweck‹ wiederum liegt dann vor, wenn das Ereignis Resultat einer Handlung, d.h. einer erfolgreich ausgeführten Absicht ist. Als Resultat einer Handlung hat ein Ereignis ›Sinn‹, während ein zufälliges Ereignis sinnlos (weil zwecklos) ist. Nun ist die Wirklichkeit für Vischer primär vom Zufall dominiert, nicht von einem harmonischen Zusammenhang glücklicher ausgeführter Handlungen. Wie kann ein Roman, der solch disparaten Stoff darzustellen hat, dann überhaupt narrativen Zusammenhang erreichen?

»Über diese sich breit wälzende Masse herrscht der Zufall [...]. Ich kann nicht wissen, wann und wo eine Kraft Gelegenheit und Anstoß findet, mit dieser oder jener Kraft, ein Subjekt, mit dieser oder jener Form des Willens usw. zu kämpfen. Der Kampf selbst hebt erst den Zufall auf: die Kraft, der Wille hat gekämpft, und nun hat sich dadurch ihr Wesen bewährt, es ist ein Fortschritt gewonnen, ein Sinn in das Spiel des Zufalls eingetreten.« (Ä I, 296)

Durch die Auseinandersetzung eines »Willens« mit dem »Spiel des Zufalls« schließt sich die Kette der Ereignisse zu einem »Gesamtsubjekt«, »welches in der Anreihung der Subjekte, die es durchdringt, über sie hinausgreift und sie als ein Gemeinsames zusammenschließt [...]. Es ist aber ebendarum kein einzelnes Subjekt, sondern eine reine, tätige Einheit,

welche als unendliche Wechselergänzung der Subjekte sich als allgemeine Subjektivität oder als absolutes Subjekt ewig erzeugt.« (Ä I, 297) (Im ersten Kapitel dieser Arbeit habe ich bereits auf diesen Unterschied zwischen den *Handlungen* der einzelnen Figuren und der einen *Handlung* als Gesamtheit des dargestellten Geschehens hingewiesen.) Erst im zweiten Fall wird aus der heterogenen Menge der Einzelhandlungen ein ästhetisches Ganzes.

Der integrationsstiftende Akt, durch den ein Kunstwerk aus der heterogenen Menge seiner Einzelteile erst ästhetische Einheit gewinnt, besteht in der, wie Vischer sich ausdrückt, »Aufhebung des Zufalls« (Ä I, 121). Was soll hier ›Aufhebung‹ heißen? Wie häufig bei den Verbalsubstantiva auf -ung, kann auch in diesem Fall mit ›Aufhebung‹ entweder das *Produkt* des Prozesses des Aufhebens oder dieser *Prozeß* selbst (oder, undifferenziert, beides) gemeint sein. Wie der Begriff vermutlich zu verstehen ist, wird aus folgender Stelle deutlich: »Alles Leben, alle Geschichte, alle Bewegung des Geistes in jeder Sphäre ist wesentlich diese Geschichte der Aufhebung des Zufalls« (Ä I, 121). Bemerkenswerterweise drückt sich Vischer hier so aus, daß »alle Bewegung des Geistes« (und damit ist hier vor allem gemeint: jedes Kunstwerk) nicht das *Resultat* der Aufhebung des Zufalls sei, sondern »die *Geschichte* der Aufhebung des Zufalls«. Dem Kunstwerk wird damit ein prozessualer Charakter zugesprochen. Auf narrative Kunstwerke bezogen heißt das: Die erzählte Welt muß den Prozeß darstellen, wie zufällige (d.h.: zunächst sinnlose) Ereignisse in einen sinnvollen Zusammenhang integriert werden – und nicht einfach eine Welt malen, in der die störende Blindheit des Zufälligen gar nicht erst vorkommt.

Ich fasse zusammen: Dem Zufall werden in Vischers Ästhetik drei verschiedene Funktionen zugewiesen. Die erste dieser drei Funktionen ist notwendig, die beiden anderen sind fakultativ. Erstens erscheint der Zufall als eine Bedingung der Möglichkeit künstlerischer Darstellung überhaupt, insofern er (als ›Besonderes‹) die konkrete Manifestation der abstrakten ›Idee‹ oder ›Gattung‹ im ›Einzelnen‹ ermöglicht – insofern nämlich das Kunstwerk »Zusammenschluß des Allgemeinen und Besondern im Einzelnen« (Ä I, 122) ist. Zweitens dient der (glückliche, passende) Zufall als »Rächer des lebendigen Menschen an der Prosa der Zustände« (Ä VI, 177) der Errichtung einer wenn schon nicht romantisch-phantastischen, so doch unwahrscheinlich-romanhaften Welt. Drittens ist der (narrative) Zufall ein kontradiktorischer Gegenbegriff zu ›Sinn‹ oder ›Zusammenhang‹. Dieser dritte, inkommensurable, »unästhetische Zufall oder ›Zufall im Zufall‹ produziert einen Realitätseffekt, ist Indikator der Widerständigkeit des Faktischen; eben dadurch zerstört er aber auch den

ästhetischen Zusammenhang des Geschehens und gefährdet den Kunstcharakter der Erzählung.²⁰

Realismus des Komischen

»Das Erhabene [...] oder das Tragische stellte sich als ein Umkreis wesentlicher, das Subjekt tragender und über es hinausgehender sittlicher Mächte dar und faßte diese samt allen Formen des Erhabenen, des einfach Schönen und des Zufalls, wie er sich nämlich in die Strenge des sittlichen Zusammenhangs aufhebt, in eine große Einheit zusammen. Das Komische aber entfesselt den äußern und innern Zufall, und so geraten jene Mächte in die unendlichen Trübungen seiner verkehrten Welt.« (Ä I, 400)

Komische Literatur gönnt »dem Zufall einen ganz anderen Spielraum [...] als das Erhabene« oder das einfache Schöne und läßt nicht nur den ›ästhetischen Zufall‹, sondern sogar die Form des »störenden Zufalls« ein (Ä I, 119). Das Komische ist in Vischers Ästhetik von allen ästhetischen Grundformen diejenige, die der Kontingenz des Wirklichen und damit der prosaischen Wirklichkeit am nächsten steht, in diesem Sinne also den stärksten Realismus gestattet.²¹ Nur in der komischen Handlung kann die für die modernen, prosaischen Zeiten so kennzeichnende, nichtassimilierbare Widerständigkeit des Faktischen wiedergegeben werden, »die schlimmste Form der Zufälligkeit, die schlechtweg störende Verkümmern durch sinnloses Übel [...]: alle Abnormitäten und Krankheiten, Höcker, Kropf, Schielen, was es sein mag, der widerlichste Krampf des Leidens, die Vernichtung allen Zusammenhangs, Ernst zur Unzeit, Scherz zur Unzeit« (Ä I, 365).

Doch auch das komische Kunstwerk muß, um Kunstwerk zu bleiben, diese »reine Häßlichkeit« des »sinnlosen Übels« (Ä I, 364) aufheben und es auf seine besondere, gattungsspezifische Weise doch noch in den künstlerischen Funktionszusammenhang integrieren. Das geschieht im obligatorischen glücklichen Ausgang der komischen Handlung. Das Komische verlangt, wie es in einer Schlüsselstelle der Komiktheorie Vischers heißt, als Endergebnis der Handlung, daß »der gewöhnliche Zustand des Le-

20 Vischers Auffassung, daß das unfunktionale zufällige Detail gerade als solches Realität bezeichne, findet sich semiologisch formuliert bei Roland Barthes wieder: »supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le «réel» y revient à titre de signifié de connotation; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier« (Barthes, S. 88).

21 Wolfgang Preisendanz geht in »Humor als dichterische Einbildungskraft« (München 1976) weder auf Vischers Ästhetik noch auf »Auch Einer« ein.

bens in allen seinen Zufälligkeiten als ein guter und glücklicher« erscheine (Ä I, 402). Gegenstand der komischen Darstellung ist, anders als im Fall des Tragischen oder des Erhabenen, nicht das ästhetisch überformte, außergewöhnliche Schicksal besonderer Protagonisten, sondern die disparate Kontingenz des normalen Lebens. Doch soll der Zustand dieses Lebens *als* ein guter und glücklicher dargestellt werden, als etwas also – so darf man ergänzen –, was normalerweise nicht oder nicht durchweg der Fall ist. Erst das happy ending hebt die Komödie und, allgemeiner, die komische Literatur aus der Kontingenz der Wirklichkeit heraus und versieht sie mit dem Schein der Kunst.

Im obligaten guten Ende der komischen Handlung vollzieht sich die Aufhebung der disparaten Wirklichkeit in den ästhetischen Zusammenhang. Die kompositorische Motivierung des erzählten Geschehens gibt diesem so eine Bündigkeit, die es von seiner kausalen Motivierung her vermissen läßt. Die ästhetische Aufhebung des kausalen Durcheinanders wirkt sich jedoch auch auf die erzählte Welt aus: die kompositorische Fügung erscheint in Vischers Theorie des Komischen innerhalb der erzählten Welt als finale Motivierung. Der schlechte Zufall wird aufgehoben, indem er – allerdings auf zweideutige Weise – zugunsten der Annahme verborgener Absichten und Handlungen aufgelöst wird. Nachdem nämlich Vischer »Häßlichkeit als Zweckwidrigkeit«, also als mangelnden intentionalen Zusammenhang, bestimmt hat (Ä I, 379), beschreibt er die Überwindung des Häßlichen im Komischen durch das ironisch-hypothetische Annehmen von Zwecken:

»allein da müssen wir immer erst vorher durch eine ausdrücklich gemachte Vergleichung dem Gegenstand ein Streben, ein Wollen, Wissen, kurz einen Menschen untergeschoben haben«. (Ä I, 378; Hervorhebung im Orig.)

Der Effekt des Komischen kommt dadurch zustande, daß ein zufälliges (d.h. von niemandem intendiertes) Mißgeschick im Betrachter den Eindruck erweckt, als ob es doch die Wirkung einer Absicht (das Ergebnis einer Handlung) sei. Das »Leihen« oder Unterlegen von Absichten durch den Rezipienten geschieht unwillkürlich, ja sogar gegen besseres Wissen und erhält so einen irreduziblen Als-Ob-Charakter:

»Dieses Leihen muß natürlich unbewußt sein, und da es doch ein bloßes Leihen ist, so sagt dem Leihenden sein Bewußtsein, daß er eigentlich nicht leihen darf. Allein das Gefühl des wahren Sachverhalts, mit welchem das angeschaute Subjekt in vollen Widerspruch tritt, ist zu stark: er setzt daher trotzdem sein Leihen fort. So straft sein Bewußtsein das Unbewußte in ihm, und über das strafende Bewußtsein wächst wieder das Unbewußte her.« (Ä I, 417)

Der prekäre Status der Integration des widerständigen Faktischen in den Zusammenhang des Komischen, also der Darstellung von Wirklichkeit in der Kunst, wird hier deutlich. Wider besseres Wissen verleiht der Rezipient Zusammenhang demjenigen, was eigentlich, dem »wahren Sachverhalt« nach, – bloße dysfunktionale Häßlichkeit ist. Das Komische ist die ästhetische Kaschierung der häßlichen Wirklichkeit. Nur eine hauchdünne Linie trennt noch die komische Darstellung von Wirklichkeit von dieser selbst.

Dem Unterschieben von Absichten, dem »zum Komischen erforderlichen Leihen« (Ä I, 381) von Zwecken für zunächst zweckwidrig erscheinende Ereignisse in der komischen Handlung schreibt Vischer eine Affinität zu mythisch-abergläubischer Weltsicht zu. Das *Zweckwidrige* des verqueren Zufalls erscheint in solcher Sicht nicht als Mangel an Zweck, als *zwecklos*, sondern als Ausdruck gegenläufiger Zwecke:

»Hier ist der eigentliche Ort, in welchem der Theismus als Volksglaube wurzelt. Beim Eintritt des schädlichen sinnlosen Zufalls wird eine persönliche Intelligenz angenommen, welche geheime Zwecke haben müsse, dies zuzulassen, und in diesem Voraussetzen unbekannter Zwecke liegt für das einfache Bewußtsein der Trost.« (Ä I, 149)

»Trost« gewinnt allerdings nur das beschränkte rückständige Bewußtsein des Volksglaubens, dem böswillige geheime Zwecke immer noch lieber sind als die stumpfe Sinnlosigkeit des wirklichen Zufalls; der Aufgeklärte weiß es besser und genießt spielerisch in der ästhetischen Erfahrung, was er für die Wirklichkeit ablehnen muß. Der Volksglaube aber ist unfähig, die Wirklichkeit als das zu erkennen, was sie – in den Augen Vischers – wirklich ist: zufällig. Er vermutet hinter dem Anschein des Zufälligen stets verborgene Absichten und beweist darin seine Teilhabe an der »mythischen Weltansicht«, der Ernst Cassirer als »Fundamentalsatz« die Auffassung zuschreibt, »daß nichts in der Welt durch Zufall, sondern alles durch bewußte Absicht geschieht«. ²²

Aus der Sicht des Komischen erscheint die Wirklichkeit als ein chaotisches Gewirr einander zuwiderlaufender und durch disparate Zufälle permanent mißglückender Figurenhandlungen, das nur durch das gute Ende gebändigt ist. Hinter dem ästhetischen Problem der kompositorischen Verarbeitung des Zufalls in der Kunst steht eine weltanschauliche Haltung Vischers, dem der »sinnlose Zufall [...] die Grunderfahrung der modernen Welt und der Ausgangspunkt seines Denkens« gewesen ist. ²³

²² Cassirer, S. 63.

²³ Oelmüller, S. 36; ähnlich Volhard, S. 179. Die zentrale Bedeutung des Zufalls in Vischers Ästhetik und Metaphysik wird meist als Korrektur von Hegels vermeintlich allzu

Dieses Wirklichkeitsbild unterscheidet Vischer etwa von seinem unmittelbaren Vorgänger in der Ästhetik, Hegel. In dessen Bemerkungen über den modernen Roman in seiner »Ästhetik« wird zwar ebenfalls ein Gegensatz zwischen den subjektiven »Idealen und dem unendlichen Rechte des Herzens« einerseits und der »bestehenden Ordnung und Prosa der Wirklichkeit« andererseits konstatiert; doch läßt Hegel keinen Zweifel daran, daß dieser Gegensatz zugunsten der prosaischen Ordnung entschieden werden und sich der Romanheld schließlich in die »feste, sichere Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft und des Staats« einfügen müsse.²⁴ Bei Vischer hingegen wird die subjektive Gefährdung und Verzweiflung des Einzelnen kaum mehr aufgefangen von der vernünftigen Einrichtung des Ganzen, deren Existenz mehr postuliert als demonstriert wird. Nicht mehr die gegebenen Zustände der modernen Gesellschaft, sondern nur noch die Kunst (und diese nur mühsam) manifestiert die Existenz einer verborgenen vernünftigen Ordnung der disparaten Wirklichkeit.

Als verdeutlichender Kontrast zu Vischers Position eignet sich auch die im Ansatz ähnliche Verknüpfung von Humor und Realismus beim Zeitgenossen Theodor Fontane. Auch Fontane verlangt vom realistischen Roman, er habe »humoristisch zu erklären«. Doch liegt eine deutliche Distanz zwischen Fontanes Humor und Vischers Komischem. Fontane: »Der Humor hat das Darüberstehn, das heiter-souveräne Spiel mit den Erscheinungen dieses Lebens, auf die er *herabblickt*, zur Voraussetzung.« Vischers Komisches hingegen wirkt, auch im Hinblick auf »Auch Einer«, wie die schwerbedrängte letzte Bastion vor der bedrohlichen Kontingenz des Wirklichen. Die von beiden geforderte Idealisierung der Wirklichkeit in der Kunst ist bei Vischer ein für die Erhaltung des Kunstcharakters notwendiger, aber wirklichkeitsfremder Kunstgriff, während Fontane meint: »Der *ächte* Realismus wird auch immer schönheitsvoll sein, denn das Schöne, Gott sei Dank, gehört dem Leben gerade so gut an wie das Häßliche. Vielleicht ist es noch nicht einmal erwiesen, daß das Häßliche präponderiert.«²⁵

eingeschränktem Konzept des Zufalls dargestellt (s. Oelmüller, S. 139, und Volhard, S. 140); daß diese Interpretation Hegel nicht ganz gerecht wird, zeigt Dieter Henrich in »Hegels Theorie über den Zufall«, in: Ders., »Hegel im Kontext«, Frankfurt a.M. 1971, S. 157-186, bes. S. 171f.

²⁴ Hegel, Ästhetik, S. 557f.

²⁵ Die drei Fontane-Zitate aus: Fontane, Aufsätze, S. 477 (»Alexander Kielland. »Arbeiter«, ca. 1882) und S. 211f. (»Willibald Alexis«, 1872) sowie Fontane, Briefe, S. 200 (Brief an seine Frau vom 14. 6. 1883).

Nun gibt es in Vischers Ästhetik auch gegenläufige Tendenzen, die mit dem bislang skizzierten wohl nicht wirklich vereinbar sind. Zwar war für Vischer die Zeit religiöser Weltbilder mit dem Anbruch der bürgerlichen Moderne unwiderruflich vergangen, doch beschreibt er die neue Zeit im Sinne Hegels als vernünftig eingerichtet.

»Die Phantasmen, die Mythen sind nun zu Ende. Das Subjekt, indem es sich selber gewonnen hat, stellt sich eben hiermit auch das Objekt klar gegenüber und sieht die Welt, wie sie ist. Nun erst kann es zugleich an sich selbst arbeiten, seine Sinnlichkeit mit seiner Vernunft durchdringen, d. h. sich bilden und zugleich sich in die Objektivität hineinbilden und sie zu einem Spiegel und Wohnort der disziplinierten Persönlichkeit umgestalten. Es findet sich in sich und eben daher in der Welt wieder, ist in dieser zu Hause. Die Welt ist entgöttert, die Natur entgeistert, die Geschichte von Wundern entleert; wir haben [...] die Aufklärung hinter uns und können nimmermehr tun, als hätten wir sie noch vor uns. Ist aber die Welt entgeistert, so ist sie erst wahrhaft begeistert, die falschen Wunder sind verschwunden und die wahren erschienen, die Götter gestürzt, aber der wahre Gott geht durch die ganze Welt und spricht als immanenter Geist aus der verstandenen Ordnung und Gesetzmäßigkeit der Natur und allen Lebens. Es geht alles mit natürlichen Dingen zu und doch »webt in ewigem Geheimnis alles unsichtbar sichtbar neben dir.«²⁶

Vischer skizziert hier einen zweiteiligen bewußtseinsgeschichtlichen Prozeß, in dem die Auflösung der religiösen Weltanschauung im Zuge der Säkularisierung durch einen modernen Pantheismus kompensiert wird. Dieser kryptoreligiöse Zug, der an verschiedenen Stellen der »Ästhetik« zu finden ist, darf nicht unerwähnt bleiben, er sollte aber auch nicht den Blick verstellen auf die zuvor beschriebenen aporetischen Tendenzen in der »Ästhetik«. Die Analyse des »Auch Einer« wird zeigen, daß die von Vischer für die aufgeklärte Gegenwart evozierten »wahren Wunder« und der »wahre Gott« doch nur einen prekären und ironisch gebrochenen Status besitzen – ein Status, der in der »Ästhetik« in der Theorie des Zufalls und in der Poetik des Komischen bereits deutlich zum Ausdruck kommt.

Leiden unter der Tücke des Objekts: Die Figur des A.E. in »Auch Einer«

Wer überhaupt etwas von Vischers »Auch Einer« weiß, der kennt die zum geflügelten Wort gewordene Redewendung von der »Tücke des Objekts« (der Ausdruck fällt zum ersten Mal auf Seite 24). In ihr drückt sich die dem

²⁶ Vischer, Plan, S. 179.

Roman zugrundeliegende Idee einer Welt aus, die von unglücklichen Mißgeschicken und Zufällen so stark dominiert ist, daß die unwahrscheinliche Häufung unglücklicher Zufälle nur mehr durch die Ränke eines böswilligen Geistes erklärbar scheint. Diese den ganzen Roman hindurch variierte Grundidee wird bereits auf den ersten Seiten eingeführt. Der Ich-Erzähler lernt auf einer Reise durch die Schweiz den merkwürdigen A.E. kennen, der ihm sein Leid klagt. Er fühlt sich von banalen Objekten wie Knöpfen, Knäueln, Lorgnettenschnüren, Brillengläsern, Uhren, Haken, Armlöchern, Schlüsseln, Leuchtern, Papieren, Bleistiften, Schreibfedern, Tintenfassern, Zigarren, Gläsern und Lampen nicht nur geplagt, sondern geradezu verfolgt (vgl. AE 20-30). Diese Gegenstände sind unauffindbar, wenn man sie dringend benötigt, stören, wenn man sie nicht gebrauchen kann, versagen, wenn man sie benutzen muß. Doch damit nicht genug. Neben solche »äußere Teufel«, wie A.E. sie nennt, treten noch »innere«, von der Person selbst ausgehende, die in physischer Form von Katarrhen, Hühneraugen, Verstopfungen, aber auch in psychischer Form von Vergeßlichkeiten, Zerstreutheiten und Irrtümern wohlgemeinte Intentionen zunichte machen (AE 325f. u. ö.). Der beabsichtigte und erwartete Lauf der Dinge tritt wegen dieser störenden Zufälle sehr häufig nicht ein – gerade auch in dem Bereich, der normalerweise besonders geregelt, vorhersehbar und durch Handlungen erfolgreich steuerbar ist, nämlich im Bereich der banalen, durch regelmäßige Ausführung automatisierten Alltagshandlungen, beim Anziehen, Rasieren, Essen, Schreiben, Kofferpacken, Spaziergehen, Schlafen. Auffällige und deswegen erklärungsheischende Zufälle ereignen sich sonst eher in Bereichen, die nicht so umfassend vom Einzelnen kontrolliert werden, wo Überschneidungen mit den Intentionen und Handlungen anderer auftreten, wo der Handelnde die gegebenen Regularitäten nicht gut kennt oder wo Regularitäten gar nicht vorhanden sind. Im Fall des A.E. aber breitet sich der störende Zufall dort aus, wo der bürgerliche Mensch des 19. Jahrhunderts heimisch ist, in Diensträumen, Wohnstuben, Schlafzimmern, Speiseräumen, Boudoirs.

Das Leiden A.E.s an seinen teils selbstverursachten, teils durch äußere Umstände veranlaßten Mißgeschicken scheint zunächst nicht mehr zu sein als ein scherzhaftes Motiv, das passende Verwendung in einer Humoreske oder Groteske finden könnte. Vischer selbst bestätigt in seiner autobiographischen Schrift »Mein Lebensgang«, daß er zunächst keineswegs einen Roman zu schreiben beabsichtigt hatte. »Ich wollte eigentlich einen Scherz machen, eine Humoreske schreiben, es sollte weiter nichts werden als ein Kapriccio«; der ursprüngliche Plan habe sich vor allem durch die Absicht des Autors, »dem A.E. mehr und mehr Züge zu leihen,

so daß er eine ganze, runde Persönlichkeit werde«, erweitert und verändert.²⁷ Betrachtet man den ausgearbeiteten Roman, hat sich die Figur des A.E. in der Tat vom »flat character« des ursprünglichen Entwurfes, demzufolge er die vom Handlungsschema bestimmte Eindimensionalität und Vorhersehbarkeit typischer Figuren aus Schwänken, Farcen, Humoresken oder Grotesken besessen hätte, zu einem »round character« entwickelt, der mit einem komplexen Bündel von Eigenschaften ausgestattet ist. Die »Form der Individualität« (Lugowski) des A.E. ist deshalb nicht nur so zu verstehen, als sei er ein bloßer Funktionsträger innerhalb eines kodifizierten narrativen Schemas, sondern durchaus auch so, als sei er eine komplexe, psychologisch analysierbare Person (deren Künstlichkeit als Produkt und funktionales Element ästhetischer Komposition gleichwohl nicht übersehen werden darf). In dem Maße allerdings, wie die ursprüngliche humoristische Idee noch in dem ausgeführten Roman übriggeblieben ist, fungiert auch die Figur des A.E. als »flat character«. Wie Ottilie in den »Wahlverwandtschaften«, so ist auch A.E. nicht nur psychologisch, sondern auch formal-erzähllogisch ein mehrschichtiger Charakter.²⁸ Diese merkwürdige Mischung von Merkmalen eines »flat« und eines »round character« in der Figur des A.E. ist Folge des komplexen, verschiedene Textsorten kombinierenden Romanaufbaus.

Die Figur des A.E. gewinnt insbesondere dann eigenständige »Züge« einer »ganzen, runden Persönlichkeit«, wenn man den im Roman so stark in den Vordergrund gerückten »Kampf mit dem Racker Objekt« psychologisch ernst nimmt und ihn mit Bezug auf eine tiefenpsychologische Theorie der Fehlleistungen interpretiert, wie sie Sigmund Freud zwanzig Jahre später in seiner »Psychopathologie des Alltagslebens« aufgestellt hat – der zufolge alltägliche Fehlleistungen wie Vergessen, Versprechen, Verlegen, Verlesen, Vergreifen oder andere Zufallshandlungen nur scheinbar bedeutungslose Zufälle darstellen, in Wahrheit aber als Wirkungen unbewußter Absichten des Individuums zu erklären sind.²⁹

27 Mein Lebensgang, S. 513. Fast wörtlich nimmt Vischer hier Forsters Unterscheidung literarischer Figuren in »flat« und »round characters« vorweg (vgl. Forster, S. 75-85).

28 Anders Karl Ludwig Stenger, der die komischen Züge A.E.s als »Form der Selbstverteidigung und -bewahrung« psychologisiert (Stenger, S. 138) und Ingrid Oesterle, die »Auch Einer« als »autobiographischen Roman« liest (I. Oesterle, S. 73).

29 Für die Interpretation des »Auch Einer« übernehme ich aus Freuds Theorie der Fehlleistungen (1) die These von der tiefenpsychologischen Bedeutung (mancher) alltäglicher Fehlleistungen, (2) die These von der Existenz unbewußter Absichten und (3) die Analogien zur Paranoia und zum Aberglauben. Freud verweist in seiner Schrift zweimal auf Vischers damals weitverbreiteten Roman. Einmal nimmt er A.E.s Begriff der »Exekution« auf, um damit das vermeintlich versehentliche, in Wahrheit aber unbewußt-absichtlich

A.E. begeht eine auffällig große Menge von Fehlleistungen. Seine Unglücke, Mißgeschicke, Tölpeligkeiten, Versehen, Versprecher und sonstigen Symptomhandlungen stellen geradezu einen Katalog vielfältigster Möglichkeiten von Fehlleistungen auf (den Freud für seine Theorie auch genutzt hat). Dabei ist A.E. kein Tolpatsch, dessen Disposition zur Ungeschicklichkeit die ständigen Fehlleistungen wahrscheinlich machen würde – im Gegenteil, im allgemeinen »geht er sehr geschickt zu Werke [...], Ungeschicklichkeit, das sah ich, konnte nicht die Ursache des Kriegszustandes sein, in dem er mit dem Bagatell sich befand« (AE 27). Wenn nicht Ungeschicklichkeit, was ist dann Ursache für seine außergewöhnlich mißlichen Erlebnisse? Der Erzähler beantwortet seine eigene Frage weder an dieser noch an einer anderen Stelle des Romans – und trägt sie so dem Leser zur Beantwortung an. Man griffe zu kurz, wenn man A.E.s Mißgeschicke nur als slapstickhafte Einlagen verstünde. Sie sind das auch, insofern man die eine Seite des formal doppelten Charakters der Hauptfigur berücksichtigt. Versteht man A.E. hingegen als round character, erscheinen seine Mißgeschicke als Ausdruck verborgener psychischer Mechanismen. Für diese Sicht gibt es im Text einige versteckte Hinweise.

Auffällig ist zunächst, daß das »Bagatell« (AE 27) mit maliziöser Pünktlichkeit gerade in besonders exponierten Situationen peinliche Mißgeschicke herbeiführt. Mitten in einer pathetischen Parlamentsrede des Abgeordneten A.E. überschlägt sich seine Stimme und bringt zur allgemeinen Belustigung nur noch »lächerlich hohe Fisteltöne« (AE 304) hervor; während eines opulenten Hochzeitsmahles verhakt sich einer der Rockknöpfe des Ehrengastes A.E. an einer überreich mit Speisen beladenen Platte und reißt sie auf das weiße Hochzeitskleid der Braut (AE 22); als er vor den Augen einer Reisegesellschaft einen frechen Widersacher zur Rede gestellt hat und in majestätischer Empörung aus dem fahrenden Reisewagen steigen will, bleibt er am Tritt hängen und fällt unter dem Gespött seines schadenfrohen Gegners in den Straßenstaub (AE 11).

Auffällig ist ferner, daß die Tücke des Objekts nicht nur für belanglose Kleinigkeiten verantwortlich ist, sondern von A.E. auch als Erklärung für schwere gesundheitliche Defekte benutzt wird. A.E.s physische und psychische Gesundheit ist generell labil, er leidet unter »Nervenfieber« (AE

herbeigeführte Zerstören eines Objektes zu bezeichnen (s. Freud, S. 188 und AE, S. 21 u. 86). Zweitens: »Für vielerlei Zufälligkeiten, die man seit Th. Vischer der ›Tücke des Objekts‹ zuschreibt, möchte ich ähnliche Erklärungen vorschlagen« (Freud, S. 155). Der Vergleich Vischers mit Freud beansprucht nicht genetische Verbindung, sondern Parallelität. Alle drei genannten Thesen wurden bereits vor Freud vertreten und mögen Vischer bei Schopenhauer oder in Eduard von Hartmanns »Philosophie des Unbewußten« (1869) begegnet sein (vgl. Ellenberger, S. 683f. und Schlawe, S. 341f.).

313, 427), Depressionen (»Mißlaune und Trübsinn«, AE 317), ja sogar massiven Wahnzuständen (AE 423f.), vor allem aber, schon seit den »vorderen Mannesjahren« (AE 293), unter einer endlosen Folge von fiebrigen Katarrhen (AE 291, 293, 296, 462). Die Erzeugung von Katarrhen aber ist, folgt man A.E.s Privatmythologie, eine Hauptbeschäftigung der ihn quälenden sogenannten »inneren Teufel« wie »Schleimhäute. Zunge. Kehle. Lunge. Zwerchfell. Magen. Gedärme. Blase. Gelenke. Sehnen. Nerven. Gehirn. Augen. Nase. Ohren. Haut. Hals. Rücken. Arme. Finger. Kreuz. Beine. Zehen. Nägel« (AE 325) – die Katarrhe sind mit anderen Worten Produkte der Tücke des Objekts. Die Katarrhe wiederum macht A.E. für Fehlleistungen verantwortlich, die er »in der Katarrhwut« begeht (AE 362).

Weiter fällt auf, daß die peinlichsten Fehlleistungen A.E.s ausgerechnet mit seinen hehrsten Zielsetzungen kollidieren. In der »Aesthetik« notiert Vischer, es sei »das Unbewußte«, in das »das Erhabene des Subjekts sich verstrickt, wenn es komisch wird« (Ä I, 383).³⁰ So auch im Roman. Das Erhabene, das hier durch das Komische mit Hilfe des Unbewußten unterlaufen wird, ist durch Werte der bürgerlich-wilhelminischen Gesellschaft geprägt, wie sie A.E. internalisiert hat – vor allem in seinem Arbeitsethos, seinem patriotischen Bemühen um die deutsche Einheit und seinem Verhältnis zu Frauen.

Auch im Beruf leidet A.E. unter der Tücke des Objekts. Geradezu zwanghaft vertritt er eine asketische Berufs- und Arbeitsethik im Sinne Max Webers, die zwar, in den Gründerjahren der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und erst recht beim erklärten Kirchenfeind und Religionskritiker A.E., nicht mehr in unmittelbarem Zusammenhang mit ihrer theologischen Fundierung im calvinistischen Protestantismus steht, ihre psychische Energie aber nicht eingebüßt hat und, so Weber im Jahr 1904, »einer der charakteristischsten Bestandteile unserer kapitalistischen Kultur war und noch immer ist.«³¹ Bekanntlich stellt Weber Verbindungen zwischen einer solchen asketischen Berufsauffassung und der kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung sowie der restriktiven Sexualmoral des bürgerlichen Zeitalters her. »Zeitvergeudung ist also die erste und prinzipiell schwerste aller Sünden« in den Augen der calvinistisch-puritanischen Moraltheologie, stellt Weber fest.³² Eine vergleich-

30 Vischer verwendet »unbewußt« teils im Sinn von »unbelebt« (z.B. Ä I, 419), teils im Sinn nicht-bewußter psychischer Inhalte (z.B. Ä II, 422); hier mag beides gemeint sein.

31 Weber, S. 66. A.E.s Religionsverständnis entspricht dem Vischers, s. AE 306f., 349, 481, 574.

32 Weber, S. 167.

bare Sorge scheint auch die unentwegte Betriebsamkeit A.E.s anzustacheln und erklärt die besondere Empörung, mit der A.E. das ewige Spießrutenlaufen unter den tückischen Anschlägen des Objekts quittiert. »Wer über so etwas ergrimmen kann, in dem muß das Gefühl der Zweckmäßigkeit von ungewöhnlicher Schärfe sein« (AE 84), stellt der Erzähler fest und meint an anderer Stelle: »Sein Grimm über die kleinen Zufälle war ja in seiner besseren Quelle nichts anderes, als Grimm über Zeitraub, der auf einer Vergleichung des Werts der kleinen Außendinge mit dem Werte seiner Geistestätigkeit ruhte« (AE 332, vgl. AE 30, 437). Ein ökonomisch begründeter Ärger also: Der »meskine, der ganz knirpsige, lumpige, nüssige Kleinzufall, der niemals Frucht tragen kann« (AE 548) gibt für die in ihn investierte Arbeit keinen Gegenwert. Im Tagebuch überschlägt A.E. grimmig die Zeit, die das »Bagatell« einem durchschnittlich raube, indem sie »das Nervenleben in [...] Betäubung versetzt« und »arbeitsunfähig« mache – und prompt schleichen sich bei dieser Berechnung der durch Fehlleistungen verlorenen Zeit selbst wieder zwei Fehlleistungen in Form grotesker Rechenfehler ein:

»Rechnen wir nur sehr schwach: per Tag 1 1/2 Stunden für An- und Auskleiden und dergleichen, hiezu nur 3/4 Stunden für speziellen Kampf mit Knöpfen und Anverwandten: macht per Woche 105 3/4 Stunden [eigentlich: 15 3/4 h, M.M.]. Nehmen wir hinzu, daß nur einmal wöchentlich noch speziellere und ganz tragische Kämpfe sich ereignen, wie verzweifertes Suchen eines Blatts, einer Notiz, und bedenken wir, daß ein solcher Vorgang das Hirn, das ganze Nervenleben in eine ähnliche Betäubung versetzt, wie Verirren nachts im Walde, also für einen ganzen Vormittag arbeitsunfähig macht, tut 6 Stunden: Summa in der Woche 1056 3/4 Stunden [eigentlich: 21 3/4 h, M.M.]: welche entsetzliche Zahl!« (AE 550; vgl. AE 311 u. 503)

Ein früherer Mitarbeiter A.E.s betont dessen unnachsichtige Penibilität als Vogt: »Haarscharf streng war der Mann in der Ordnung des Dienstes, ein Minos und Rhadamant gegen rohe und frivole Willkürexzesse, gegen alles, was nach Zuchtlosigkeit aussah« (AE 300). Doch führt ein unglücklicher Zufall dazu, daß sich der Musterbeamte A.E. bei der vorgesetzten Behörde unbeliebt macht (was schließlich zu seiner Entlassung führt, AE 300f.): »Der Unstern will es«, daß A.E. einen ungebärdigen Hund aus dem Fenster und einem unbeteiligten Passanten an den Kopf wirft, der »zufällig ein Ministerialrat und Abteilungschef im Ministerium des Innern« ist (AE 301). Ausgerechnet der überkorrekte, für die allgemeine Ordnung zuständige Verwaltungsbeamte und »Polizeimann« (AE 305) A.E. wird Opfer der chaotischen, bösartigen Wirkungen permanenter Mißgeschicke.

Nicht nur der Beruf, sondern auch A.E.s patriotisches Bemühen leidet unter der Tücke des Objekts. Das Überschlagen der Stimme während einer Rede macht ihn als Parlamentsabgeordneten lächerlich und beendet seine politische Karriere (AE 304). – Cordelia fordert A.E. auf, sich im Kampf gegen Dänemark³³ um Schleswig-Holstein zu engagieren (AE 430), doch schon in der ersten Schlacht bei Bau im April 1848 verursacht ein »Koboldstreich der Dämonen« (AE 432) bei A.E. eine Ladehemmung, er wird verletzt und muß nach Hause zurückziehen. – Schließlich verhindert ein unglücklicher Sturz vom Pferd auch seine ersehnte Teilnahme am deutsch-französischen Krieg: A.E., der sonst »auf ebenem, sicherem Boden äußerst vorsichtig, ja ängstlich« zu reiten pfl egt, macht

»auf der bequemen Landstraße [...] durch unnötiges Zockeln sein Pferd unruhig, es scheute an einem Papierblatt auf dem Wege, stieg, croupierte, fiel mit ihm und er konnte noch von Glück sagen, daß er mit verletzten Fußsehnen davonkam. So erfuhr man es von einem Augenzeugen, er selbst wetterte auf die bösen Geister, die ihm solches angetan, während er doch so vorsichtig sei.« (AE 294)

Im Roman wird dieses eklatante Unglück nicht weiter kommentiert. Wer die Ursachen dieses wie auch der anderen Unglücksfälle A.E.s zu erklären sucht, kann sich jedoch der Vermutung kaum mehr entziehen, der unglückliche Zufall (wie die anderen Romanfiguren, den Ich-Erzähler eingeschlossen, meinen) oder die »bösen Geister« (wie A.E. vermutet) seien in Wahrheit Manifestationen unbewußter Absichten A.E.s.

Jedem heutigen Leser des »Auch Einer« (und mehr noch jeder Leserin) werden die zahlreichen sexistischen und misogynen Bemerkungen im Roman auffallen. Drei Kostproben aus A.E.s Tagebuch: »Frauen sind die Schützerinnen der Unlogik« (AE 450). »[...] wünsche dir ein Weib, gut, wiewohl nicht dumm, verständig für die Welt, ahnungsstill in tieferen Dingen und dann etwa den Tagmenschen dummlich erscheinend, – tut nichts –« (AE 452). »Der Ehebruch einer Frau ist hauptsächlich deswegen schändlich, weil es sich der Ehemann damit [mit der Organisation der Heirat, M.M.] so sauer hat werden lassen müssen. Für diese Plackerei sollte er doch billig sein Weib allein haben dürfen« (AE 453). Karl Ludwig Stenger hat darauf hingewiesen, daß die Frauenfiguren des Romans dem schematischen Gegensatz von Heiliger und Hure folgen.³⁴ Dieser Gegensatz bestimmt insbesondere die beiden wichtigsten Frauengestalten, die jungfräulich »femme fragile« Cordelia und die erotisch-intellektuelle »femme fatale« Goldrun. A.E. verliebt sich nacheinander in beide Frauen,

³³ Nicht »gegen die Preußen«, wie Stenger (S. 124) irrtümlich meint.

³⁴ Stenger, S. 70-80; bereits Spielhagen weist auf den Gegensatz von »dämonischer« Goldrun und »heiliger« Cordelia hin (Spielhagen, S. 224).

es gelingt ihm jedoch nicht, eine der beiden zu gewinnen (obwohl es keine unübersteigbaren äußeren Hindernisse gibt, da Goldrun unverheiratet und Cordelia verwitwet ist). Das wird in beiden Fällen durch unglückliche Zwischenfälle verhindert, aber auch durch A.E. selbst, indem er der ›reinen‹ Cordelia entsagt und die ›teuflische‹ Goldrun (ohne direkte Absicht) tötet. Ein Nieser A.E.s befördert im Beisein der geliebten Cordelia Nasenschleim in einen fremden Suppenteller (AE 51f.). Goldrun, eine bedrohlich attraktive und intellektuelle Frau, wird von A.E. mit aggressiven Zerstörungswünschen bedacht (AE 385 u. 422). Es bleibt nicht bei Phantasien. A.E. tötet Goldrun unter Mitwirkung der Tücke des Objekts durch einen Dolch, den der Eifersüchtige ihr an den Kopf schleudert, nachdem er entdeckt hat, daß sie mit dem inzwischen verstorbenen Professor Dyring sexuell verkehrt hatte. Der Dolch verletzt Goldrun zunächst zwar nur leicht an der Kopfhaut, verursacht aber eine tödliche Blutvergiftung (vgl. AE 423-428).

A.E.s Sexismus geht über sein Verhältnis zu konkreten Frauen hinaus und ist mit seiner abstrusen Metaphysik von der Tücke des Objekts verquickt.

»Nein, nein, das freilich ist klar, daß dies ebenso pein- als freudenreiche Ganze, dies kunst- und pracht- und teufeleivolle System nur von einem höchst intelligenten persönlichen Wesen hervorgebracht sein kann, aber nicht minder klar, daß dieses Wesen ebenso blind, als weise, ebenso böse, als gut ist, kurz, daß es nur ein geniales Weib sein kann.« (AE 71)

Die Tücke des Objekts, all die quälende Widerständigkeit des bösen Zufalls, des sogenannten »untern Stockwerks« (AE 25) ist also für A.E. weiblich, ist vom »Urweib« (AE 72) verursacht. Zu dieser quasimetaphysischen ›Einsicht‹ paßt ferner A.E.s Beobachtung, daß Frauen eine besondere Affinität zum alltäglichen Chaos besitzen: »ein Weib ist fähig, über einen Schrank einen Teppich so zu legen, daß er über die oberste Schublade überhängt und so oft diese gezogen und geschlossen wird, sich einklemmt! [...] das Weib hat *Zeit* für den Kampf mit dem Racker Objekt, sie *lebt* in diesem Kampf, er ist ihr Element« (AE 20). Es ist nicht verwunderlich, wenn A.E. das positive Gegenstück, das »obere Stockwerk« (AE 25), »das Recht, den Staat, die Wissenschaft, die begierdelose Liebe und die Künste« (AE 72), einer »zweiten, höheren Gottheit«, nämlich einer »männlichen« zuschreibt (AE 72). Auch in A.E.s Pfahldorfgeschichte entwickelt der Bronzezeitmensch (und alter ego A.E.s) Arthur eine ähnliche Geschlechter-Theologie:

»Das kann schon sein, da[s] ist schon möglich, daß die Sachen da herum um uns, Licht, Luft, Erde, Bäume, Tiere und Menschen ein Weib geschaffen hat. [...] Aber

nachher ist ein Mann Gott drüber gekommen und hat's zu ordnen angefangen.« (AE 203)

Da A.E. das unvernünftige Chaos der blinden Natur mit dem Weiblichen identifiziert, übertragen sich auch die Aversionen, die A.E. gegen die ihn ständig quälende Tücke des Objekts entwickelt, auf Frauen. A.E. macht sich mit dieser Identifikation reale Beziehungen zum anderen Geschlecht unmöglich.

Die Verknüpfung von bürgerlichem Arbeitsethos, Patriotismus und rigider Sexualmoral in der Figur des A.E. spiegelt die Verhältnisse im Deutschland des späten 19. Jahrhunderts. Max Webers Analyse der im wilhelminischen Deutschland noch wirksamen Verbindung rigider Sexualmoral mit puritanischem Arbeitsethos wurde bereits erwähnt. Auch der nationalistische Patriotismus der Zeit war mit dieser Sexualmoral gekoppelt. Unkonformes Sexualverhalten wurde mit undeutschem Verhalten gleichgesetzt, diente als Indiz für abzuwehrendes Fremdes. »Der bürgerlichen idealischen Sexualmoral zu folgen, war eine nationale Tugend, war also in Deutschland deutsch.«³⁵ Doch erst durch die textinterne Verquickung dieser Motive im Roman erhält eine spezifische ästhetische Funktion, was andernfalls lediglich als historisch bedingtes, inhaltliches Motiv konstatiert werden müßte.

Faßt man A.E.s labile Gesundheit und seine Haltung gegenüber Beruf, Nation und Frauen zusammen, zieht man seine Metaphysik von der Tücke des Objekts hinzu und liest man seinen Charakter als einen ›runden‹, d.h. als psychologisch interpretierbar, ergibt sich das Bild einer Persönlichkeit, die über zeittypische Tendenzen hinaus deutlich pathologische Züge trägt. Der überscharfe Kontrast zwischen Gewissen und Triebphäre (in Begriffen Freuds: zwischen Über-Ich und Es), der sich in A.E.s ständigem innerem Kampf zwischen libidinösen Bedürfnissen einerseits und kryptoreligiösem Berufsethos, rigider Sexualmoral usw. andererseits vollzieht, weist A.E. als neurotischen Zwangscharakter aus. Sein selbstproklamierter, endloser Kampf mit der Tücke des Objekts ist, so gesehen, die nachträgliche, idiosynkratische Rationalisierung einer verzweifelten psychischen Notlage. A.E. reagiert auf diese Notlage mit schweren, psychosomatisch interpretierbaren Störungen und permanenten Fehlleistungen. Die daraus erwachsenden Schwierigkeiten im aktiven Leben versucht er zu rechtfertigen mit der Ausbildung einer handlungs lähmenden Weltanschauung, derzufolge die Wirklichkeit ein unüberwindbar disparates, sinnloses Chaos ist, und mit seiner teils ernst gemein-

35 Nipperdey, Deutsche Geschichte, S. 98.

ten, teils spaßhaften Vorstellung von der vermeintlichen Existenz böswilliger Geister. Jegliche Willensanstrengung mißrät so zur ohnmächtigen Bemühung. Die Lehre von der Tücke des Objekts führt zu einer lähmenden Melancholie, zu einem Rückzug in Resignation und Passivität. Das ist ihr pathologischer Sinn. A.E. resümiert: »In meinem Leben, in dem Rattenkrieg mit dem kleinen Übel ist alles geknittert, gekettelt, genörgelt, gezupft, klein gebrochen, knopfig genestelt« (AE 461). Als Folge seines überstark ausgeprägten Über-Ichs entwickelt A.E. zudem Selbstbestrafungstendenzen, die in einem (vom Ich-Erzähler verhinderten) Suizidversuch gipfeln (AE 60, 521).

Über den pathologisch zugespitzten Einzelfall hinaus dokumentieren A.E.s Leiden unter der Tücke des Objekts und seine fatalistische Passivität auch allgemeinere Tendenzen der Zeit. Ähnlich wie Flaubert in seiner »Education sentimentale« (1869) verwendet Vischer ein Jahrzehnt später den obstruktiven Zufall, um die Erfahrung »der ganzen jungen Generation von 1848« zu demonstrieren, »die Ohnmacht jeglicher Anstrengung, persönliche Ziele gegen Zufall, Umstände und geschichtliche Umwelt durchzusetzen« (Erich Köhler).³⁶ Vischer formuliert diese Erfahrung bereits 1848 im zweiten Band seiner »Aesthetik«, wenn er verlangt, »daß die Subjektivität wahrhaft in sich zurück und wahrhaft in die Objektivität eingeführt, und ebenso, daß die Individualität als lebendiges Glied eines vernünftigen und verbürgten Organismus gesetzt werden soll«, aber hinzufügt: »Beides ist bis jetzt unvollkommen geleistet« (Ä II, S. 320). Und wie bei Flaubert gegenüber Balzac, so ist der Zufall in »Auch Einer« gegenüber den »Wahlverwandtschaften« banalisiert. In Goethes Roman (wie auch, auf andere Weise, in Balzacs »Comédie humaine«) stand der Zufall, als Handlanger eines majestätischen Schicksals, noch im Dienste einer zwar zweideutigen, aber jedenfalls sinnvollen Notwendigkeit. Bei Vischer erzeugt er hingegen die quälende mediokre Kontingenz eines stumpfen Alltags, in dem die idealischen Anstrengungen des Protagonisten kläglich zergehen.

Aus dem andauernden »Kampf mit dem Racker Objekt« (AE 20) entwickelt A.E. eine Metaphysik, die er dem Erzähler so darlegt:

»Sehen Sie, mein Herr, suchen im bildlichen Sinn, darüber, daß das Leben so ein Suchen ist, darüber klage ich nicht, darüber sollen Sie nicht seufzen. Das Moralische versteht sich immer von selbst. Ein rechter Kerl sucht, strebt und beschwert sich nicht darüber, sondern ist glücklich in diesem Unglück der aufsteigenden und nie anlangenden Linie des Lebens. Das ist unser oberes Stockwerk. Aber die Zugabe,

³⁶ Köhler, S. 58 u. 56.

die Hundenot gleichzeitig im untern Stockwerk des Lebens, – davon ist die Rede. Da ist also zum Beispiel das Suchen, das so toll, so nervös, so wahnsinnig macht. Man verfällt ja dabei immer in den Theismus. Der liebe Gott, der oben herunterschaut, der die Haare auf unserem Haupte zählt, der mich stundenlang meine Brille suchen sieht, – er sieht ja auch die Brille, weiß recht gut, wo sie liegt, – ist es zum Ertragen, nun denken zu müssen, wie er lachen muß? – Allgütiges Wesen! Meinen Sie, ein solches würde ferner den Katarrh zulassen? [...] O, wir sind geboren, zu suchen, Knoten aufzudröseln, die Welt mit Hühneraugen anzusehen, und ach! zu niesen, zu husten und zu spucken! Der Mensch mit seines Hauptes gewölbter Welt, mit dem strahlenden Auge, dem Geist, der in die Tiefen und Weiten blitzt, mit dem Fühlen, das mit Silberschwingen zum Himmel aufsteigt, mit der Phantasie, die ihres Feuers goldene Ströme ausgießt über Berg und Tal und sterblich Menschenbild zum Gott verklärt, mit dem Willen, dem blanken Schwert in der Hand, zu richten, zu bezwingen, mit der frommen Geduld, zu pflanzen, zu pflegen, zu wachen, daß der Baum des Lebens wachse, gedeihe und Himmelsfrucht jeder sanften Bildung trage, der Mensch mit der Engelsingestalt des ewig Schönen im ahnenden, sehnenenden Busen – ja, dieser Mensch verwandelt in einen schleimigen Mollusken, zur klebrigen Auster erniedrigt, ein Magazin, ein Schandschlauch für vergärenden Drüsensaft, eine Schnäuzmaschine, im Hals ein zackig Kratzeisen, ein Nest von Teufeln, die mit feinen Nadeln nächtelang am Kehlkopf kitzeln, die Augen trübe, das Hirn dumpf, stumpf, verstört, der Nerv giftig gereizt und dabei erst nicht als Kranker geltend, noch geschont – und da soll es einen Gott –!« (AE 25f.)

Zentrale Motive des Romans sind in dieser Passage gebündelt. Da ist zunächst die Redeweise vom oberen und unteren Stockwerk. Die »Hundenot im untern Stockwerk des Lebens« (wo die Tücke des Objekts regiert) wird hier als »Zugabe« eingeführt, weil sie das »obere Stockwerk« (nämlich »die sittliche Welt«, AE 359) nicht berühre. Immer wieder betont A.E. mit dem leitmotivisch wiederholten »Das Moralische versteht sich immer von selbst« (AE 25, 349 u.ö.) die angeblich selbstverständliche Gültigkeit der im oberen Stockwerk repräsentierten Werte und ihre Unberührbarkeit durch das zerstörerische Chaos des unteren Stockwerks – das mal als »sogenannter Körper« (AE 497), mal als »Natur« (AE 359) definiert wird. Doch die Gebäudemetaphorik verrät, was A.E. sich selbst nicht einzugestehen vermag: Als unteres Stockwerk ist die »Hundenot« des täglichen Lebens nicht Zugabe, sondern Fundament des hehren oberen Stockwerks. Das vermeintliche Supplement ist in Wahrheit so substantiell, daß es das Eigentliche, zu dem es doch nur die mißliche Zugabe sein soll, unterhöhlt: die vernünftige Weltordnung, die »Gesetze hat, fest über der Willkür, objektiv«, kurz: das »zeitlos Wertvolle« (AE 359).

Vischers Pointe ist nun allerdings, daß das untere Stockwerk nicht einfach als Unordnung, sondern seinerseits als vernünftiges Ganzes kon-

zipiert ist. Zwar ist die Welt ein Chaos, die Natur »ein allgemeines Wechselsystem« (AE 71) – daß es sich aber gleichwohl um ein *System* handelt, dessen ist A.E. sich sicher: »Nein, nein, das freilich ist klar, daß dies ebenso pein- als freudenreiche Ganze, dies kunst- und pracht- und teufeleivolle System nur von einem höchst intelligenten persönlichen Wesen hervorgebracht sein kann« (AE 71). Eine auf den Kopf gestellte Theodizee also, ein teleologischer Gottesbeweis gegen den Strich: Die allgemeine perfekte Unordnung beweist die Existenz eines (perfiden) Schöpfers – eine radikale Parodie des christlichen Glaubens an die Harmonie der Schöpfung, die in A.E.s Worten kulminiert: »Und Gott sprach: es werde! und der Katarrh ward« (AE 59).³⁷

In einem »System des harmonischen Weltalls«, das der Ich-Erzähler später in A.E.s Nachlaß findet, hat der gepeinigste A.E. versucht, das wirre Chaos der banalen Mißgeschicke zu systematisieren, also paradoxerweise »ein geordnetes Bild des Ungeordneten« (AE 333) zu zeichnen (vgl. AE 322-332). Bezeichnenderweise ist es A.E. nicht gelungen, sein System fertigzustellen. Er ist offenbar an der unmöglichen Aufgabe gescheitert, das disparate Chaos als System zu fassen, den Zufall in Gesetz aufzulösen.

Diese metaphysischen und theologischen Erklärungsversuche A.E.s gleichen, nimmt man sie denn – im Rahmen der erzählten Welt – überhaupt ernst, mehr paranoidem Verfolgungswahn oder abergläubischer Wirklichkeitsauffassung als rationalen Bewältigungsversuchen. Auf die Nähe von (psychoanalytisch interpretierten) Fehlleistungen zur paranoiden Weltansicht und zum Aberglauben weist Freud in seiner »Psychopathologie des Alltagslebens« hin. Alle drei Interpretationsmuster (das psychoanalytische, das paranoide und das abergläubische) verweigern Fehlleistungen den Status zufälliger Ereignisse und unterlegen ihnen Absichten. Der Unterschied zwischen dem Psychoanalytiker einerseits und dem Paranoiker und Abergläubischen andererseits besteht nun allerdings darin, daß der Analytiker zwar keine »innere (psychische) Zufälligkeit« akzeptiert, wohl aber »äußeren (realen) Zufall«, bei Ereignissen nämlich, an deren »Zustandekommen [das] Seelenleben unbeteiligt ist«. ³⁸ Der Abergläubische trifft diese Unterscheidung nicht und gelangt deshalb zu einer »mythologischen Weltauffassung«: »Weil der Abergläubische von der Motivierung der eigenen zufälligen Handlungen nichts weiß, und weil die Tatsache dieser Motivierung nach einem Platze in seiner Aner-

kennung drängt, ist er genötigt, sie durch Verschiebung in der Außenwelt unterzubringen«. Auch beim Paranoiker findet eine solche »Verschiebung« von Eigenpsychischem nach außen statt, allerdings nicht in unbelebte Objekte hinein, sondern in die Psyche anderer Individuen: er »projiziert wahrscheinlich in das Seelenleben der anderen, was im eigenen unbewußt vorhanden ist« und unterschiebt so den Mitmenschen ihm selbst geltende Verfolgungsabsichten.³⁹

Zufall als ästhetisches Problem in »Auch Einer«

Bisher ging es um die Motivierung von Geschehen, wie sie in der erzählten Welt nach Ansicht des A.E. quasi-empirisch vorzufinden ist. Im Roman wird aber die Motivierung von Geschehen auch als ästhetisches Problem narrativer Texte explizit thematisiert. Diesmal appliziert A.E. seine Metaphysik des tückischen Objekts auf literarische Texte, und zwar auf die Divergenz zwischen realistischer und ästhetischer Motivierung. Zur Illustration hier ein Textausschnitt, in dem A.E. Passagen aus einem (nicht von ihm geschriebenen) Roman mit eigenen Anmerkungen versehen hat. Zunächst der (fiktive) Romantext:

»Es war ein lachender Morgen Ende Augusts. Wir standen reisefertig. Der gute, liebe Onkel! Es war ihm schwer geworden in seinen Jahren, aber er hatte sich entschlossen; mein Sehnen sollte erfüllt werden; er führte mich nach Paris. Die Koffer waren gepackt –

Anmerkung [von A.E., M.M.]: bis auf einen, den Hauptkoffer, wozu der Schlüssel verlegt war –

Die Droschke war bestellt –

Anm.: und kam nicht.

Endlich steigen wir in den Wagen –

Anm.: wobei der Onkel fehltrat und umfiel –

Wir sitzen, das Dampfroß schnaubt, die Räder beginnen zu rollen –Anm.: das Handgepäck fällt aus dem Netzfach und treibt dem Onkel den Hut an.

Noch ein Gruß an die liebe Schwester Ida, ein Schwenken meines Tuchs –

Anm.: wobei das Fenster fällt und mir die Hand einklemmt.« (AE 338)

Die poetologische Bedeutung der humoristischen Anmerkungen A.E.s spricht der Ich-Erzähler selbst an. Es seien nur wenige Blätter, die A.E. auf diese Weise kommentiert habe, wohl weil er gefühlt habe, »daß ja jede seiner Anmerkungen die folgende und so den ganzen Roman aufhob« (AE 339). Dieses ästhetisch-kompositorische Problem des Zufalls disku-

³⁷ Zu Vischers Religionskritik im zeitgenössischen Kontext s. (biographisch) Schlawe, S. 180-193, und (religionsgeschichtlich) Oelmüller, S. 37-69.

³⁸ Freud, S. 286.

³⁹ Ebd., S. 284.