

In the Embrace of the Swan

spectrum Literaturwissenschaft /  
spectrum Literature

Komparatistische Studien /  
Comparative Studies

Herausgegeben von / Edited by  
Angelika Corbineau-Hoffmann · Werner Frick

Wissenschaftlicher Beirat / Editorial Board

Sam-Huan Ahn · Peter-André Alt · Aleida Assmann · Francis Claudon  
Marcus Deufert · Wolfgang Matzat · Fritz Paul · Terence James Reed  
Herta Schmid · Simone Winko · Bernhard Zimmermann  
Theodore Ziolkowski

# In the Embrace of the Swan

Anglo-German Mythologies in Literature,  
the Visual Arts and Cultural Theory

Edited by  
Rüdiger Görner and Angus Nicholls

De Gruyter

Redaktionelle Mitarbeit:  
Dr. Carly McLaughlin und Margit Dirscherl

ISBN 978-3-11-020958-7  
e-ISBN 978-3-11-021591-5  
ISSN 1860-210X

*Library of Congress Cataloging-in-Publication Data*

In the embrace of the swan : Anglo-German mythologies in literature, the visual arts and cultural theory / (edited) by Rüdiger Görner, Angus Nicholls.  
p. cm. – (Spectrum Literaturwissenschaft ; 18)

Includes bibliographical references and index.

ISBN 978-3-11-020958-7 (acid-free paper)

1. Literature, Comparative – German and English. 2. Literature, Comparative – English and German. 3. Myth in literature. 4. Mythology, Germanic, in literature. 5. Mythology, British. 6. Myth in art. I. Görner, Rüdiger. II. Nicholls, Angus (Angus James), 1972–

PT123.G7I5 2010

840.9'.15–dc22

2010006415

*Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek*

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

© 2010 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York

Printing: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

∞ Printed on acid-free paper

Printed in Germany

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

## Inhalt / Contents

<i>Rüdiger Görner / Angus Nicholls</i> Zur Einführung.....	1
---	---

### Mythen Theorien / Theories of Myth

<i>Christoph Jamme</i> Mythos zwischen Sprache und Schrift.....	12
--	----

<i>Hervig Gottwald</i> Gegenwärtigkeit des Mythos nach der Aufklärung? Mythostheoretische Einwände.....	27
---	----

<i>Robert A. Segal</i> From Nineteenth- to Twentieth-Century Theorizing about Myth in Britain and Germany.....	41
--	----

### Mythische Motive im Vergleich / Mythical Motifs in Comparison

<i>Rüdiger Singer</i> „Wehmut reißt durch die Saiten der Brust“: Goethes Elegie <i>Euphrosyne</i> und die <i>Poems of Ossian</i> .....	65
--	----

<i>Christian Benne</i> „God of liberty?“ Der moderne Dionysosmythos in Deutschland und England .....	87
--	----

<i>Maria Thanassa</i> In the Embrace of the Swan: The Poetry and Politics of Corruption in Yeats and Lawrence.....	111
--	-----

Mythologische Erzählkonfigurationen / Mythical Narrative Figurations

*Ritchie Robertson*

Jesuits, Jews and Thugs:

Myths of Conspiracy and Infiltration from Dickens to Thomas Mann... 126

*Monika Ritzer*

Mythisches Erzählen im Faschismus –

die Romanexperimente der 30er Jahre ..... 147

*Volker Mergenthaler*

Coventry und Dresden, Ninive und Sodom.

Durs Grünbeins Koordinaten mythologischer Sinnstiftung

nach dem 11. September 2001 ..... 168

Bildmythologien / Visual Mythologies

*Jochen Bedenk*

Myths of Nothingness. The End of the World

and the Beginning of Aesthetics in Hogarth and Jean Paul ..... 187

*Sibylle Erle*

The Myth of the Lost Original:

Blake's and Lavater's Search for Divine Likeness ..... 211

*Ernest Schonfield*

Myths of Anglo-German Surrealism:

Max Ernst and Leonora Carrington ..... 231

Nationale Mythenwahrnehmungen / National Myth Receptions

*Maike Oergel*

The Bard as Original and Future Poet. The Dialectic of Modernity

in English and German Literary Thought Around 1800 ..... 260

*Wilfried Barner*

Britische und deutsche Mythologeme

in der europäischen ‚Gestalt‘ Lord Byrons ..... 281

<i>Petra Rau</i>	
The Sight of this Pale Naked Brown Flesh: Mythical Aryan Masculinity and British Travel Writing About 1930s Germany .....	308
Mythos und Wissenschaft, Die Wissenschaft vom Mythos / Myth and Science, The Science of Myth	
<i>Lucas Marco Gisi</i>	
Kulturvergleich in den Mythentheorien der Spätaufklärung.....	325
<i>Myriam Richter / Bernd Hamacher</i>	
Deutsch-englische Mythos-Mythen. Oxford 1908 – universelle und nationale Forschungstraditionen .....	341
<i>Timo Güntber</i>	
Mythos und Irrationalismus. Isaiah Berlins Blick auf Hamann.....	353
<i>Kurt Hübner</i>	
Rationality in Myth and Science.....	369
Verzeichnis der Abbildungen / List of Plates .....	383
Namenverzeichnis / Name Index.....	389



# Zur Einführung

Rüdiger Görner / Angus Nicholls (London)

## I

Der Mythos oder das Mythologisieren stehen – Xenophanes und Platon zufolge – für nicht-rationale „Erfindungen des Früheren“ (Xenophanes) oder „lächerliche [...] Erzählungen der Griechen“ (Hekataios), die als „lügenhaft“ und „kindlich“ (Platon) zu betrachten seien. Eben weil der Mythos nur eine „Darstellung von Ungeschehenem und Unwahrem“ (Sextus Empiricus) anbietet, sei es denn nötig, so Pindar, eine genaue and durchgehende Unterscheidung zwischen ihm und den *logoi* (im Sinne von wahren Geschichten) vorzunehmen.<sup>1</sup> In der Antike wurde der Mythos aber nicht nur als rein kindlich und unwahrscheinlich bezeichnet: „Der sich in mythischen Vorstellungen bewegt“, so Aristoteles, ist auch „gewissermaßen philosophisch gestimmt“, indem er Geschichten und Fabeln von den Anfängen des Universums und über seinen Ort im Kosmos erzählt.<sup>2</sup> In diesem Sinne umfasste das Wort ‚Mythos‘ von Anbeginn nicht nur ästhetische sondern auch philosophische Darstellungsformen. Die Entwicklung des rationalen Denkens vollzog sich dann, als die *mythoi* (stark emotional geprägte Fabeln) in vermeintlich reine *logoi* (genaue Begrifflichkeit, rationale Erklärungen von Erscheinungen) überführt wurden, beziehungsweise in ein Konkurrenzverhältnis zueinander traten, das bis in die „mythischen Scherze“ von Thomas Manns *Joseph-Tetralogie* reicht. Sie liefert das klassisch gewordene Beispiel für die Re-Mythologisierung von Politik, nämlich die im Exil erzählerisch geleistete Verlagerung von Roosevelts sozialpartnerschaftlich angelegter „New Deal“-Konzeption ins biblische Ägypten.

Was ist die Wahrheit *über* den Mythos? Dass er verfremdet und Vertrauen ins Potential der Fabel schafft; dass er immer Anlässe zur Interpretation liefert und eminent interpretationsbedürftig bleibt; und dass er Gewesenes vergegenwärtigt und gleichzeitig prognostisch operiert, indem er den Gedanken an die Wiederkehr ähnlicher Verhaltensmuster, zwischen-

---

1 Zitiert nach: Walter Burkert. „Mythos, Mythologie“. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 6, S. 279–283.

2 Aristoteles. Metaphysik. Ins Deutsche übertragen von Adolf Lasson. Jena 1907. S. 10.

menschlicher Konstellationen und Umgang mit dem Göttlich-Dämonischen nahelegt.

„Mythenbildung ist wie Kristallisation in der gesättigten Salzlösung: es wird dann im entscheidenden Augenblick alles mythisch [...],“ notierte bei Gelegenheit Hugo von Hofmannsthal.<sup>3</sup> Es hat etwas für sich, die Bildung von Mythen in Analogie zu einem chemischen Vorgang zu sehen und damit analog zu einem Prozess, in dem verschiedene Substanzen miteinander reagieren, aber auch mythische Stoffe mit nicht-mythischen. Das Problem jedoch bezeichnet Hofmannsthal selbst: auf diese Weise scheint *alles* mythisch zu werden. Das differenzierende Vermögen bleibt für die Dauer dieses Prozesses gestundet, ausser Kraft gesetzt. Was genau aber reagiert in einem solchen Prozess miteinander? Was ist hier die „gesättigte Salzlösung“, was die kritische Kristallisationstemperatur und wie ist diese Art der Kristallstruktur beschaffen? Vermutlich reagieren Zeitfaktoren mit Sprachbildern, Vorbewusstes mit Reflexion, Präexistentes mit Nachleben, diverse Wissenschaftsbereiche mit Gefühlsebenen, Herkunftswissen mit Projektionen oder gar (Zukunfts-)Visionen. Und ist es überhaupt gesagt, dass eine Reaktion von mythischen mit nicht-mythischen Stoffen unbedingt Mythisches hervorbringen wird? Ist das Mythische wirklich solchermassen dominant? Eine solche These wie jene Hofmannsthals entsteht nicht voraussetzungslos.

Durch die frühromantische Kritik am Vernunftpostulat der Aufklärung wie durch die schrecklichen Ereignisse im 20. Jahrhundert wissen wir, dass der rational-szientistische Fortschrittsbegriff nicht notwendigerweise den Fortschritt im zwischenmenschlichen Bereich oder zwischen Nationen befördert hat. Gerade weil das rationale Denken und die wissenschaftliche Methode ursprünglich aus jener Zauberwelt hervorgegangen ist, die wir seit Aristoteles' *Metaphysik* mit dem Mythos verbinden, bleibt im menschlichen Denken ein Element des Mythischen und Nicht-Rationalen aufgehoben. In diesem Sinne ist „der Mythos selbst [...] ein Stück hochkarätiger Logos“ (Hans Blumenberg),<sup>4</sup> oder anders formuliert: „Schon der Mythos ist Aufklärung, und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück“ (Adorno und Horkheimer).<sup>5</sup> Womöglich ist es der Konfrontation mit dem „Zauber“ des Fremden, Anderen, Unvertrauten geschuldet, dass sich der Mensch (wieder) dem Mythos zuwendet, als nicht-rationalem

3 In: Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke: Reden und Aufsätze III 1925–1929/Aufzeichnungen. Hrsg.v. Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert. Frankfurt a. M. 1980, S. 617 (15.IX.1921).

4 Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M. 1979, S. 18.

5 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. In: Adorno. *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1971–1986. Bd. 3, S. 16.

Modus der Entäußerung, durch den er zunächst sich seiner Selbst versicherte und Daseinsbewältigung zu betreiben hoffte.

Aber was heisst das eigentlich, sich dem Mythos zuzuwenden? Scheinbar zeitlose Fabeln gebrauchen, um sich mit sich selbst und seiner Zeit zu verständigen. Durch vorgeprägte Gestalten sprechen. Mit Euripides und Sartre die „Troerinnen“ aufrufen, wenn man ein Stück über den Irak heute oder über jede um sich selbst gebrachte Kultur schreiben will. „Orpheus“ zu sagen, wenn man einen Sänger oder den Gesang auf irgendeiner Bühne zugrunde gehen sieht. Mit Hilfe des Mythos sprechen meint sich eines überkommenen Mediums in der Kommunikation bedienen; es verweist auf ein Sprechen, das vermeintlich noch bekannte Anspielungshorizonte bemüht. Ist damit ein solches Sprechen mit jenem „durch die Blumen“ verwandt, also einem indirekten, eher andeutenden, diskreten Diskurs? Doch wohl nicht, denn der Mythos kann entwaffnend unmittelbar sein, „hard hitting“, unbequem in seiner Präsenz und – im Sinne Kurt Hübners – Wahrheit.<sup>6</sup>

Dem Mythos eignet etwas Unausweichliches, zuweilen sogar Hinterhältiges; er kann dem Menschen auflauern, sich ihm dann offenbaren, wenn er sich unbeobachtet glaubt. Der Mythos zeigt dem Menschen, wie gefangen er in seinem Handeln oder Reagieren durch überkommene Verhaltensmuster ist. In dieser Hinsicht ist der Mythos mit der philosophischen Anthropologie verwandt. Er liefert den Hintergrund zum „Menschlich-Allzumenschlichen“, aber mit – wie Nietzsche behauptet hat – tragischen Unter- und Obertönen. Er sah im Mythos den „Pessimismus der Stärke“ am Werke, paradox gepolt, uns durch seinen Wahrheitsgehalt verlegen machend. Was der ‚kultivierte‘ Mensch dem entgegenhält? Wissenschaftlichkeit, antwortet Nietzsche, die er jedoch als eine „Furcht und Ausflucht vor dem Pessimismus“ kritisierte.<sup>7</sup> Wie aber ist es dann um eine Wissenschaft bestellt, die es sich (im Wesentlichen seit 1800) zur Aufgabe gestellt hat, den Mythos und mit ihm das Denken, Dichten und (politische) Handeln durch mythologische Bilder kritisch zu durchdringen?

Dem Mythos eignet etwas Genealogisches wie seit Hesiods *Theogonie* bekannt. Auch die kritische Auseinandersetzung mit dem Mythos setzt gemeinhin genealogisch-typologisch an. Nietzsche hatte durchaus zutreffend bemerkt, dass die Problematik einer bestimmten Disziplin nicht von ihr selbst erkannt, geschweige denn gelöst werden könne. Daher hatte er

6 Kurt Hübner, Kritik der wissenschaftlichen Vernunft. Freiburg im Breisgau 1978.

7 In: Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Bd. 1: Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV, Nachgelassene Schriften 1870–1873. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988. S. 12 f. (*Geburt der Tragödie*, „Versuch einer Selbstkritik“).

dazu aufgefordert, die moderne Wissenschaft vom Standpunkt der Kunst zu betrachten (der umgekehrten Forderung, die Problematik der modernen Kunst aus der Sicht der Wissenschaft zu erfassen, vermochte er selbst jedoch nur bedingt nachzukommen). Diskurse über den Mythos haben Mühe mit dergleichen Trennungen, eben weil der Mythos umfassend ist, Sinnkeim des Menschlichen, Ort und Gegenstand proto-wissenschaftlicher Systematisierung (das Prinzip der Genealogie als systematisierender Ordnungsfaktor) und Stoff künstlerischer Gestaltung. In seiner impliziten Uranfänglichkeit versteht sich der Mythos als Massgabe aller Geschichte, ebenso aber als Hort des Zeitlosen. Noch paradoxer formuliert: Wer den Mythos kartographieren will, entdeckt nur Entgrenzungen.

Jede Form von Renaissance oder Moderne, gar Avantgarde westeuropäischer Kulturen definierte sich massgeblich durch eine Neuinterpretation von archetypisch gedeuteten Mythen einschliesslich der Zeit als mythischer Qualität. Beispielhaft hierfür ist auch der Verweis T.S. Eliots in seinen Anmerkungen zu seiner hyper-modernistischen Dichtung *The Waste Land* auf Jessie L. Westons Untersuchung zum Gral (*From Ritual to Romance*) und James Frazer (*The Golden Bough*). Dieser Hinweis ist auch deswegen bezeichnend, weil er die avantgardistische poetische Kunst, *The Waste Land* eben, als wissenschaftsgestützt und damit eigens legitimiert vorstellen wollte.

Aber auch eine andere Moderne war denkbar, ein Aufbruch, der sich eine ganz „neue Mythologie“ erfindet. Diese Mythologie, so die Verfasser des so genannten „ältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus“, solle eine „Mythologie der Vernunft“ werden, gleichzeitig aber im „Dienst der Ideen“ stehen.<sup>8</sup> In diesem Entwurf findet sich eine Formel, die bis heute das Nachdenken über den Mythos konditioniert: Durch das Mythologische kann die Vernunftphilosophie sinnlich („ästhetisch“) werden. Es geht also um das Vermittlungsproblem zwischen „Aufgeklärten und Unaufgeklärten“, Vernunft und sinnlicher Anschauung.

Damit hatte sich aber eine neuartige und, wie sich zeigen sollte, zunehmend problematische Konstellation gebildet, deren Folgen noch keineswegs als aufgearbeitet gelten dürfen: jene nämlich von Mythos und Ideologie. In der Mythologie, wie sie Schelling (neben Hölderlin und Hegel einer der Mitverfasser des „Systemprogramms“) und Friedrich Creuzer verstanden, hatte diese ‚ideologische‘ Konstellation weitere Kontur angenommen, ohne dass deren Arbeiten schon im eigentlichen Sinne politische Wirkungen gezeitigt hätten. Ihnen war es in ihren mythologischen

---

8 In: Friedrich Hölderlin. Werke und Briefe in drei Bänden. Hrsg.v. Jochen Schmidt. Bd. 2: Frankfurt a. M. 1994. S. 577.

Studien, den radikalen Anspruch des „Systemprogramms“ wieder relativierend, vorrangig um den Logos des Mythos gegangen, also um das diskursive Verhandeln mythischer Gehalte. Später aber setzte mit dem *Kommunistischen Manifest* eine Entwicklung ein, die durch die Verbindung von wissenschaftlich betriebener Gesellschaftsanalyse, Polemik und quasi mythisch gehandhabten Begriffen („Absterben des Staates“, „Diktatur des Proletariats“ etc.) in einer ideologischen Gemengelage resultierte, die politisch instrumentalisierbar war und auch so von den diversen Gruppierungen genutzt wurde.

Im konservativen Lager hatte sich der Begriff der Nation, aber auch das organische Staatsverständnis, verbunden mit Thesen über die „Gesundheit“ des Gemeinwesens, als eine quasi mythologische Größe etabliert. Dies geschah in den deutschsprachigen politischen Kulturen ursprünglich (wie auch in England durch Edmund Burke) in Abgrenzung zur revolutionären Qualität von „la nation“. Durch die kollektive Beschwörung dieser mythischen Konzeptionen entstand ein explosives Potenzial, das sich noch in seiner fatalen Entladung durch mythische Bilder der Zerstörung, des Opfers und der ‚Erlösung‘ zu überhöhen versuchte; man denke an den Nibelungen-Mythos, der in beiden Weltkriegen mobilisierbar war.

Dass sich Fortschritt und Regress, Internationalität und Nationalismus mythologisch legitimieren wollten und konnten, illustriert das Problempotential des Mythos. Vor diesem Hintergrund lassen sich unterschiedliche kulturspezifische Konstellationen in der Behandlung und Instrumentalisierung des Mythos ausmachen.

## II

Wie seit Jahrzehnten nicht mehr stellt sich die Frage der Re-Spiritualisierung in den verschiedenen Kulturräumen. Die Metaphysik erlebt ihre Wiederentdeckung als kulturstiftende Kraft.<sup>9</sup> Mit ihr einher geht die Wiederbefragung der Mythen. Und genau darin liegt die Kraft ihrer Präsenz: in der Möglichkeit, die sie bieten, sie immer und überall neu zu befragen. Das Befragungspotential der Mythen liefert Indikatoren ihrer Lebendigkeit und, man gebrauche das allzu abgegriffene Wort einmal mehr, ihrer Relevanz. Und ein weiteres Wort, ein weitaus gewichtigeres und problematischeres, stellt sich unweigerlich ein, wenn vom Mythos die

---

<sup>9</sup> Beispielhaft hierfür das Interview das Ulla Unseld-Berkéwicz der Frankfurter Allgemeinen Zeitung gegeben hat. In: FAZ Nr. 92 v. 19. April 2008 (Bilder und Zeiten, S. 6). Vgl. auch ihr neuestes Buch *Überleben*. Frankfurt am Main 2008, das die ‚lebendige Gegenwart‘ des Todes behandelt.

Rede ist, das Schicksal. In neueren Diskursen über den Mythos sieht es sich zwar peinlich vermieden oder ausgespart, aber oft so sorgfältig und betont, dass die Lücke dadurch erst recht auffällt. Dabei gilt es, an eine schlichte Wahrheit zu erinnern: dass die mythischen Erzählungen seit alters Versuche waren, das dem Menschen Geschickte, also das Schicksal, fassbar zu machen. Krisen und Katastrophen gewannen durch die mythischen Erzählungen einen Referenzrahmen, wobei das Mythisch-Werden dieser Krisen und Katastrophen mit zu diesem relativierenden Aufarbeiten gehörte.

Der in seiner Ungeheuerlichkeit folgenschwerste Kulturbruch der Neuzeit, die Shoa, hat sich trotz medieninszenierter Darstellungsformen einer Mythisierung (bislang und wohl auf absehbare Zeit) entzogen. Sie ist auch der Grund dafür, dass sich die Diskurse über das Mythische während der letzten fünfzig Jahre – trotz tief greifender Einsichten in das Wesen des Mythischen – von Kerényi bis Blumenberg, Eliade bis Hübner – schwer getan haben. Der Mythosbegriff, der selbst vom ideologischen Wahnsystem des Nationalsozialismus usurpiert werden konnte, etwa im *Mythos des 20. Jahrhunderts* von Rosenberg, hat sich von dieser im Sinne der Kritischen Theorie unheilbaren Verwundung des Bewusstseins durch sich selbst nicht wirklich erholen können. Unbelasteter wirken die Mythendiskurse im angelsächsischen Kulturbereich. Man vergegenwärtige sich allein das Schaffen eines der wichtigsten britischen Komponisten, Harrison Birtwistle, dessen grosse Opern von mythischen Stoffen durchwirkt sind, sei es *The Mask of Orpheus*, *Gawain*, *The second Mrs. Kong* oder neuerdings *Minotaur*. Das Archaische mit modernsten Bühnenmitteln auf traditionsreichster Kunststätte neu ins Leben rufen, das versucht Birtwistle mit seinen Mythosopern. Doch was wird hierbei ins Kunst-Leben gerufen? Nur ein im Falle des *Minotaur* blutiges, immer skandalträchtiges Spektakel? Eher die Verstrickung des Göttlichen und Menschlichen, des Schicksalhaften mit dem animalischen Trieb, die Lust mit der List: Poseidons weisser Wunderstier zeugt mit Pasiphae, der Tochter des Sonnengottes, ein beständig Opfer förderndes Monstrum im Labyrinth, den Minotaurus. Theseus, auch ein Sohn Poseidons, soll und wird ihn töten, angestiftet von dessen Halbschwester Ariadne, was ihr dazu verhelfen soll, von Kreta nach Athen zu gelangen. Dieser Minotaurus ist ebenso Tötungsmaschine und Melancholiker, ein im Labyrinth, also im Ausweglosen, und in sich selbst Gefangener. Des Theseus' Tat löst nichts; denn am Ende hängt unser aller Geschick am Ariadnefaden oder wir an ihm wie an einem Tropf.

Bemerkenswert nun ist, dass Birtwistles Oper sich ausdrücklich auf Friedrich Dürrenmatts späte „Ballade“ *Minotaurus* stützt. Dieses von Dür-

renmatt selbst illustrierte Spätwerk<sup>10</sup> war Teil eines Projekts, mit dem er die Einheit von Mythos und Absurdität zeigen wollte und mit ihr die Wahrhaftigkeit (in) der Kulturentwicklung. Seine „Labyrinth“ genannten *Stoffe I–III*, Spiegelbild des Pandämoniums unserer Welt, bestätigen diesen Eindruck. Der Autor selbst sieht sich im Labyrinth seines Materials, es sich selbst opfernd, verschlingend und wieder neu aufschichtend. Dürrenmatts Minotaurus ist in einer Spiegelwelt gefangen, die ihn und sein Opfer vervielfacht und – vom Tiermenschen nicht realisiert – ihm sich selbst vorspiegelt. Dieser Minotaurus wird unter Spiegelungszwang gestellt, gefoltert also, zum Schauen gezwungen, obgleich er nichts durchschaut. Er ist Opfer-Täter in einem, eine nur allzu zeitgemäße Figur, ein Mischwesen, dessen zweifelhafte Identität sein ‚Geschick‘ ist, ein Produkt aus Götterlust und Götterfluch.

Mythisches Denken – gerade auch im Sinne Dürrenmatts und Birtwistles – geht von der Wiederkehr des Stoffes oder Motivs aus. Im Mythos ist der Vorgang der Wiederholung enthalten. Anders gesagt, nur die wiederholte Aufarbeitung eines Stoffes in Erzählungen macht ihn zu einem mythischen Phänomen. Ein anderer Aspekt der Wiederholung im mythischen Denken ist der Vorgang der Entmythologisierung des Mythos, auf die gemeinhin eine Remythologisierung folgt. Man ist versucht zu sagen: die Entmythologisierung sei ein Projekt (des Logos), wogegen die Remythologisierung einfach geschehe. Wie oben erwähnt vollziehen sich ideologisch bedingte Remythologisierungen ebenso intentional wie die Mythenkritik.

In seiner Studie *Rückkehr zum Mythos* erinnerte Raimundo Panikkar daran, dass der Mythos nicht im eigentlichen Sinne „Gegenstand des Denkens“ sei sondern das Ungedachte schlechthin und der „Horizont, vor dem jede Hermeneutik erst möglich wird.“<sup>11</sup> Denn der verstandene Mythos gehört bereits dem Bereich des Logos an. Der Mythos ist dagegen das Vorausgesetzte, das implizit Vorhandene, Urstoff wenn man so will. Panikkars Plädoyer für den Mythos enthält eine überraschende Begründung: der Mythos ermögliche Toleranz. „Eine Liebe, die liebt, ohne zu verstehen, wäre ein Beispiel dafür.“<sup>12</sup>

10 Friedrich Dürrenmatt. *Minotaurus. Eine Ballade. Mit Zeichnungen des Autors.* Zürich 1985. Inzwischen ist der – durchaus schlüssige – Versuch gemacht worden, die Minotaurus-Gestalt zu einem Zentralmythos der Klontechnik zu erklären. Vgl. Sascha Karberg. *Der molekulare Minotaurus.* In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung v. 11. November 2007 (Nr. 45), S. 73.

11 Raimundo Panikkar. *Rückkehr zum Mythos.* (Myth, Faith and Hermeneutics. 1979) Aus dem Englischen von Bettina Bäumer. Frankfurt a.M. 1985. S. 10 f.

12 Ebd., S. 33.

Diskurse über Mythen sind demnach immer auch Verständigungen über das Unverständene und in seiner Ganzheit nicht vollständig Aufklär-bare. Das schliesst die Annäherung an kulturferne Mythen ein, deren Fremdheit das Bedürfnis nach Verstehen potenziert. Die eigentliche Herausforderung im Umgang mit Mythen aus westlich-säkularisierter Perspektive bleibt der Umstand, dass Mythen im Grunde Formen des Göttlichen sind. Während wir dies beim Betrachten aussereuropäischer Mythen verhältnismässig leicht akzeptieren können<sup>13</sup>, fällt dies in der europäischen (Spät-) Moderne gemeinhin schwer, auch wenn der greise Ernst Jünger die Wiederkehr der die Götter zeugenden und schliesslich gegen sie rebellierenden Titanen für das 21. Jahrhundert vorausgesagt hat, und zwar in einem Text, der im Jahre 1993 die Biennale in Venedig eröffnete.<sup>14</sup> Jüngers These nach der, solange es Dichter gibt, diese bei Dionysos, also im „Schlaf, Rausch und Vergessen“ Zuflucht suchen werden, schliesst ein Bekenntnis zur „ewigen Wiederkehr“ als der dem Mythos eigenen Zeit-Realität ein. Ein vergleichbares Bekenntnis zum Mythos und zu den ihn erklärenden Mythologien sucht man unter britischen Schriftstellern durchaus nicht vergebens. Fündig wird man unter anderem bei A.S. Byatt, Salman Rushdie und Jeanette Winterson.<sup>15</sup> Nicht zu vergessen ist auch das internationale Grossprojekt „Mythen der Welt“, an dem fünfunddreissig Verlage der Welt beteiligt sind, die prominente Schriftsteller gebeten haben, ihre Version der Mythen zu erzählen, ein Projekt<sup>16</sup>, das im 19. Jahrhundert Gustav Schwab, didaktisch immens effektiv und auf Langzeitwirkung angelegt, im Alleingang bewerkstelligte und Marie Luise Kaschnitz literarisch eigenwilliger mit ihrer Sammlung *Griechische Mythen* zwei Jahre vor ihrem Tod umgesetzt hatte.<sup>17</sup>

Gemeinsam ist diesen Ansätzen die These vom Projektcharakter des (Wieder-) Erzählens von Mythen und davon, dass diese Art des Erzählens die Vorstellung von einer ‚ewigen Wiederkehr‘ der Stoffe erst ermöglichte. Und noch etwas Anderes darf kein Mythenforscher oder, wichtiger noch, Mythos-Theoretiker aus dem Auge verlieren: Das Populäre, Travestierbare an den Mythen, das heute bis in die Computerspielszene reicht, das mit

13 Vgl. etwa das Standardwerk von Heinrich Zimmer. *Indische Mythen und Symbole*. Vishnu, Shiva und das Rad der Wiedergeburten. Neuausgabe Köln 1990.

14 Ernst Jünger. *Gestaltwandel*. Eine Prognose auf das 21. Jahrhundert. In: *Die Zeit* Nr. 29/1993, S. 36.

15 Vgl. bes., Jeanette Winterson. *The Final Sacrifice*. In: *The Independent Magazine* v. 20. April 2002, S. 10–14. (Eine auf dem Iphigenie-Mythos aufbauende Erzählung)

16 Vgl. dazu die als Einführung in dieses Projekt gedachte Arbeit von Karen Armstrong. *Eine kurze Geschichte des Mythos*. Aus dem Englischen von Ulrike Bischoff. Berlin 2005.

17 Gustav Schwab. *Sagen des klassischen Altertums*. Stuttgart 1838–1840. Zahlreiche Neuausgaben in den letzten zehn Jahren (u.a. bei Insel, Reclam und Piper); Marie Luise Kaschnitz. *Griechische Mythen* (1972). München 1979.

Mythen aufwachsen. Missverständlich ist hierbei die Formulierung ‚Mythen des Alltags‘, denn selbst die zu Mythen, Ikonen oder Fetischen gewordenen Aspekte des Alltags greifen ja gerade über das bloss Alltägliche hinaus. Mythen bleiben etwas Herausgehobenes; sie bestehen aus Dingen, Erfahrungen oder Individuen, die ‚man‘ für besonders erklärt hat. Das unpersönliche ‚Man‘, es verbirgt sich in den Medienredaktionen und unter Konsumenten, ist der Urheber moderner Mythen, der ihnen – paradoxerweise – eine eigentümliche, sprich: unverwechselbare Identität verschafft. In der Verwechselbarkeit oder Austauschbarkeit der Alltagserfahrungen bieten deren wenige zu Mythen gewordenen Beispiele scheinbar greifbare Anhaltspunkte, wie dies etwa durch den Film geschieht.<sup>18</sup>

### III

Eine auch in dieser Vorbemerkung schon aufgeworfene Frage stellt sich unablässig: Was ist – gerade auch im Hinblick auf nationalspezifische Kulturen – (noch oder wieder) mythenfähig? Der Kyffhäuser und Stonehenge, die Alpen und die nicht einnehmbaren britischen Inseln, der Rhein, die Donau und die Themse<sup>19</sup>, überhaupt die Natur, der ‚deutsche Wald‘, dessen blutgetränkte Undurchdringlichkeit die Bildwerke des frühen Anselm Kiefer bestimmt hat, musikalische Phänomene einschliesslich jene ihrer Institutionen von Bayreuth bis Glastonbury und den Henry Wood Promenade Concerts.<sup>20</sup> Haben sich national kodierte Mythen nicht überlebt? Oder inwiefern trägt ihr Nachleben noch zur kulturellen Identität einer Nation im Zeitalter des Globalismus bei?

Von diesen Fragen ging die Konzeption einer Tagung aus, die vom 25. bis 27. April 2007 im Centre for Anglo-German Cultural Relations, Queen Mary, University of London, stattgefunden hat. Ihr ging im Centre ein Forschungskolloquium zu diesem Themenbereich für Graduierte voraus, das sich über zwei Jahre erstreckte und der Tagung einen zusätzlichen Resonanzraum sicherte. Die Tagung hat von verschiedenster Seite Förderung erfahren, für die wir der British Academy, London, dem British Mu-

---

18 Dazu grundlegend: Hans-Thies Lehmann. *Die Raumfabrik – Mythos im Kino und Kinomythos*. In: Karl Heinz Bohrer. *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt a.M. 1983. S. 572–609.

19 Vgl. David Blackbourn. *The Conquest of Nature: Water, Landscape, and the Making of Modern Germany*. London 2006; Peter Ackroyd. *Thames. Sacred River*. London 2007; Claudio Magris. *Donau. Biographie eines Flusses*. Aus dem Italienischen von Heinz-Georg Held. München 2007.

20 Vgl. Nike Wagner. *Wagner Theater*. Frankfurt a.M./Leipzig 1998; David Cannadine. *The Last Night of the Proms in Historical Perspective*. In: *Historical Research* 81 (212), S. 315–349.

seum, der Deutschen Botschaft in London, dem Deutschen Historischen Institut, London, sowie der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf, und dem Queen Mary College auf das Nachdrücklichste danken.

Die Druckfassung der eingereichten Beiträge hat es uns sinnvoll erscheinen lassen, die ursprüngliche Tagungsstruktur auch als Gliederung des Bandes zu übernehmen. Er beginnt demnach mit mythen-theoretischen Grundlegungen, die von den darin vertretenen Positionen her dokumentarischen Charakter haben (Jamme, Gottwald und Segal mit einem spezifischen englisch-deutschen Vergleich von Tylor und Blumenberg). Damit kann dieser Band auch glaubhaft den Anspruch einlösen, an die grundlegenden von Karl Kerényi und Karl Heinz Bohrer herausgegebenen mythen-theoretischen Sammelbände anzuschließen und dieses Gespräch fortzusetzen.<sup>21</sup> Es liefert dann die Basis für systematische und exemplarische Erkundungen epochen- und kulturspezifischer mythologischer Arbeit in Literatur und bildender Kunst.

In den intellektuellen Tradition Britanniens und des deutschsprachigen Bereichs finden sich mythologisch geprägte Kulturentwürfe, die ihrerseits einen spezifischen Beitrag zu den deutsch-britischen Kulturbeziehungen geleistet haben. Ihrer Untersuchung gilt die Mehrzahl der hier vorgelegten Arbeiten. Einige davon setzen sich mit einzelnen mythischen Motiven und ihrer mythologischen Auslegung auseinander, die nicht selten Züge einer Mytho-Poetologie tragen (Singer, Benne, Thanassa). Andere analysieren spezifische Erzählkonfigurationen, in denen sich Mythologeme spiegeln, durch die sie neu konstituiert werden oder eine problematische kulturgeschichtliche Signifikanz erhalten (Robertson, Ritzer, Mergenthaler). Den wahrnehmungs- und damit auch kultur- und kontextspezifisch geprägten Zusammenhang von Piktoralität und Mythos befragen aus unterschiedlicher Zeitperspektive drei Studien (Bedenk, Erle, und Schonfield). Wieder andere beziehen sich auf die Phänomenologie vergleichender Mythoswahrnehmungen und ihrer Ikonographierung, Stilisierung und deren Rezeption (Oergel, Barner, Rau), sowie auf wissenschafts- und motifgeschichtliche Darstellungen (Gisi, Hamacher/Richter, Günther).

Kurt Hübners Plädoyer für eine „balance between science and myth“ lässt sich auf die Analyse der hier besprochenen Schlüsselmythologeme in der britischen und deutschen Wahrnehmung übertragen: Mythologie im mythoskritischen Sinne bedeutet zwingend die unaufhörliche Bemühung, die Differenz zwischen quellenbewusster Analyse und dem Sinn für My-

---

21 Karl Kerényi. Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Wege der Forschung, Bd. XX. Darmstadt 1982; Bohrer (Hrsg.). Mythos und Moderne (Anm. 18); Barner W., Detken A. (Hrsg.). Texte zur modernen Mythentheorie. Stuttgart 2003.

thennacherzählung die Mythenneuschöpfung zu ermitteln. Den vielfältigen Formen der alten, erneuerten und genuin neuen Mythen, wie sie sich im (Medien-)Alltag unserer Kulturen entwickeln, gilt es ein probat kritisches Mythenbewusstsein an die Seite zu stellen. Denn die „Mythen der Welt“ sollten nicht sich selbst überlassen werden und keine Eigenwelt bilden. Sie müssen im kritischen Gespräch ihre Gestalt wieder und wieder überprüfen. Wie aber wenn die Leier des Orpheus mit Ariadnefäden bespannt wäre? Wenn wir sie auf eine der Ärmelkanalinseln als Äolsharfe in den Wind stellten, die ja auch vom Wasser der Themse und des Rheins umspült sind. Dann gälte es, Altes auf eine sehr andere Weise zu hören und, so bleibt zu hoffen, auch zu verstehen.

# Mythos zwischen Sprache und Schrift

Christoph Jamme (Lüneburg)

„Wer die Schrift nicht hat,  
ist auf den Mythos angewiesen“  
PLATO, Timaios 23 a-b

Die neue Mythos-Diskussion seit 1971 ist maßgeblich dadurch gekennzeichnet, dass sie mit der Wendung gegen die traditionelle Konfrontation von Mythos und Logos und gegen das universalgeschichtliche Konzept eines Weges vom vorrationalen Mythos zur Rationalität des Logos die Präsenz mythischer Vorstellungen in der Nachfolge von Adorno/Horkheimer unter dem Gesichtspunkt der Rationalitätskritik versteht und dabei auch die Methodik und die Bewertungen der empirischen Mythos-Forschung in den verschiedenen Disziplinen (Ethnologie, Archäologie, Philologie, Philosophie etc.) einer kritischen Betrachtung unterzieht. Das Thema „Mythos“ gehört zu der Frage, wie sich die Moderne gegenwärtig transformiert. Mythische Erfahrungsformen sind deshalb für das gegenwärtige Denken attraktiv, weil der Mythos einen anderen Typus von Vernunft als das instrumentelle Denken repräsentiert, weil er andere Vorstellungen von Wirklichkeit ermöglicht. Dabei stehen ästhetische Mythos-Begriffe (Bohrer, Lacoue-Labarthe) neben rationalen, die den Mythos als „Ordnung des Denkens“ von symbolisch-relationalem Charakter verstehen (Lévi-Strauss) und aus dieser Einsicht in die Rationalität des Mythos eine bessere Philosophie zu entwerfen suchen (Hübner). Andere Ansätze gehen von der Rezeption des Mythos aus und entwickeln von daher eine metaphorologisch orientierte Weise der Vernunftkritik (Blumenberg). Gegen diese Bemühung opponiert Habermas, der das Aufklärungsprojekt der Moderne zu verteidigen sucht durch eine Kritik an ihren unvollendeten Verwirklichungsformen. Damit wird die „Arbeit am Mythos“ (Blumenberg) zur Frage einer „Selbstaufklärung der Vernunft“, die die Grenzüberschreitung als Bedingung der Möglichkeit ihrer Selbsterkenntnis begreifen lernen muss. Eine solche Selbstaufklärung der Vernunft hätte sie aufzuklären über die sie konstituierenden Rahmenbedingungen und müsste sie in die Lage versetzen anzuerkennen, dass auch in den von ihr ausgegrenzten Bereichen gesichertes Wissen erworben werden kann.

In meiner eigenen Arbeit<sup>1</sup> bin ich von der Grundüberzeugung ausgegangen, dass es weder darum gehen kann, sich von der Unmittelbarkeit der „Traumzeit“ (Duerr) überwältigen zu lassen noch zwanghaft die Aufklärung zu verteidigen. Die Arbeit sucht den Grundgedanken einer Rede vom Mythos jenseits der gängigen Dichotomie „Mythos/Logos“ durchzuhalten. Dies unter der Leitthese, dass wir den Mythos weder zum „Prälogischen“ (Lévy-Bruhl), zum Ausdruck einer durch Wissenschaft längst überholten Kindheitsstufe der Menschheit abstempeln noch ihn vor-schnell in uns vertrautes wissenschaftliches Denken transformieren (Lévi-Strauss) dürfen. Im ersten Fall bleibt die Frage der Bedeutung der Mythen für unsere Gegenwart unbeantwortet (der rätselhafte Mythos ist ja nicht irgendwo begraben in der versunkenen Prähistorie [Gehlen], sondern gehört unaufhebbar zu unserer Erfahrung [Kolakowski]), im zweiten Fall wird die Fremdheit des paganen Denkens eliminiert. In beiden Fällen des Umgangs mit dem Mythos wirken Denkschemata der Aufklärung nach, die es zu korrigieren gilt.

Eine philosophische Mythentheorie sieht sich mannigfachen Schwierigkeiten ausgesetzt, und zwar sowohl in systematisch-methodischer wie in historischer Hinsicht. Nicht nur die Begriffe, sondern auch die Geschichtsbilder bzw. –modelle sind unscharf geworden, was die Einordnung des Mythos zusätzlich erschwert: heute glauben wir weder an W. Nestles Konstruktion eines linearen Weges „vom Mythos zum Logos“ (denn der Prozess der Ablösung des rationalen Denkens von mythischen Begriffen und Ideen ist bis heute unabgeschlossen) noch an das in der Religionsgeschichte lange kanonisierte Schema eines dreischrittigen Weges von der Magie über den (polytheistischen) Mythos zur (monotheistischen) Religion. Ungelöst ist vor allem aber ein grundsätzliches methodisches Problem: lässt sich das Präreflexive reflektieren? Sind Mythen notwendig gebunden an ein magisches Weltverständnis, nach dessen Zerfall wir sie höchstens noch ihren verbalen Inhalten nach kennen? Mit der Erkenntnis des Mythos steht also immer auch das Problem des Verhältnisses von Mythos versus Erkenntnis zur Disposition. Während der gelebte Mythos eine Deutung weder benötigt noch erlaubt, muss seine wissenschaftliche Behandlung die Entstehungsbedingungen für bestimmte Rationalitäten aufweisen. Ins Zentrum rückt in diesem Zusammenhang die beunruhi-

---

1 Vgl. Verf. „Gott an hat ein Gewand“. Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart. Frankfurt a.M. 1991. 2. (Taschenbuch-) Aufl. 1999; vgl. daneben auch die Studien: Einführung in die Philosophie des Mythos: Neuzeit und Gegenwart. Darmstadt 1991. 2. Aufl. 2005; Geschichte und Geschichten. Mythos in mythenloser Gesellschaft. Erlangen/Jena 1997; Mythos und Wahrheit. In: Komparatistik als Arbeit am Mythos. Hrsg. v. M. Schmitz-Emans und U. Lindemann. Heidelberg 2004. S. 39–54.

gende (vor allem in England stark diskutierte) Frage, die wesentlich auch die theoretischen Grundlagen eines Faches wie der Ethnologie betrifft, ob das moderne Weltverständnis Universalität beanspruchen darf, ob die Rationalitätsstandards, von denen sich die Wissenschaften intuitiv leiten lassen, universelle Geltung beanspruchen dürfen.

Alle zentralen philosophischen Mythentheorien der Gegenwart kommen weitgehend ohne Berücksichtigung anthropologischer Forschungsergebnisse aus, vor allem die deutschen Theorien. Die bisherigen philosophischen Mythentheorien zeichnen sich vor allem durch eine doppelte Beschränkung aus, die sich verhängnisvoll auf ihre Ergebnisse auswirkt: historisch blendet man die Prähistorie aus, kulturell beschränkt man sich auf Europa; der Vordere Orient oder andere Kulturkreise wie etwa China etc. bleiben unberücksichtigt. Grundlegend für meinen eigenen Entwurf ist der Versuch, „den Mythos-Begriff in der Spannung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit zu erörtern“<sup>2</sup> und die „Anerkennung, dass auch vor den Mythen der Griechen eine lange Epoche der Nicht-Schriftlichkeit lag, ein Schock, auf den Romantiker schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts reagierten“.<sup>3</sup>

Unter Berücksichtigung der meist vernachlässigten Forschungsergebnisse der Philologie und (Palä-)Anthropologie habe ich die These zu entwickeln gesucht, es handele sich bei dem Mythos um ein Symbolisierungssystem, das im Laufe der Geschichte tiefgreifenden Veränderungen unterworfen gewesen ist. Diese Veränderungen hängen wesentlich ab vom Stand der (technischen) Zugriffe des Individuums auf die materielle Welt, d.h. der Mythos geht parallel mit den Etappen der Naturbeherrschung, die seit dem Neolithikum immer effektiver geworden ist. Unter diesem Blickwinkel muss man notwendig zu der Einsicht gelangen, dass der (literarische) Mythos, wie wir ihn kennen, nichts Urzeitlich-Archaisches, sondern etwas Sekundäres darstellt: er ist schon eine Antwort auf bestimmte, wohl erstmals zur Zeit der neolithischen Revolution (beim Übergang von den Wildbeuter- zu den Ackerbaukulturen) entstandene Defiziterfahrungen (die zu der grundlegenden Trennung des Heiligen vom Profanen führten). Diesen Begriff von „Mythos“ kann man nicht mehr auf die Welt der sogenannten Primitiven anwenden, obschon man die sammlerisch-jägerischen Völker und Kulturen bei der Begriffsbestimmung von Mythos auch nicht ausschließen kann. Hier wird deshalb vorgeschlagen, für diese

2 Ulrich J. Beil, Ch. Jamme. „Gott an hat ein Gewand“. In: *Arbitrium* 3 (1992), S. 257–259, hier 258.

3 Andreas Anglet. „Neue Arbeiten zur Mythos-Theorie“. In: *AZP* 18:3 (1993), S. 43–50, hier S. 49.

Epoche des Paläolithikums nicht von „Mythos“, sondern von dem „Mythischen“ zu sprechen.

Eine geschichtliche Konstruktion verschiedener, aufeinander folgender Mythisierungsformen, wie ich sie vorgeschlagen habe, gerät notwendig in Konflikt mit heutigen Theorien der Weltbildrationalisierung, wie sie vor allem Jürgen Habermas im Ausgang von Max Weber entwickelt hat. Der in der *Theorie des kommunikativen Handelns* zugrunde gelegte Begriff des Mythos ist stark von Lévi-Strauss abhängig, gleichwohl bestehen zwischen Habermas' und dem strukturalistischen Konzept fundamentale Differenzen. Darf für Lévi-Strauss der im modernen wissenschaftlichen Denken vorherrschende Wirklichkeitsbezug nicht als Fortschritt gegenüber dem „wildem Denken“ interpretiert werden, so ist Habermas' Analyse des Mythos eingebettet in eine Evolutionstheorie, die die gattungsgeschichtliche Entwicklung als einen Prozess versteht, der primär einen Rationalisierungsfortschritt offenbart. Damit aber setzt Habermas *eine* historische Form von Rationalität, die in *einer* Kultur beheimatet ist, mit der „Mündigkeit der Vernunft“ überhaupt gleich. Habermas konstruiert erhebliche Rationalitätsunterschiede zwischen Mythos und Moderne; in Wahrheit aber sind die Unterschiede zwischen den Individuen der traditionellen Gesellschaft und denen der Moderne wesentlich geringer, als Habermas vorgibt. Naturvölker sind weder prälogisch noch präkulturell.

Am Schluss meiner Arbeit hatte ich dann – jenseits der fruchtlosen Alternative von Re- bzw. Entmythologisierung – die Kunst nicht nur als immer gegenwärtige Arbeit am Mythos, sondern auch und gerade als Alternative zum Mythos in der Gegenwart diskutiert. Anhand von Beispielen aus Literatur, Musik, Film und besonders bildender Kunst habe ich mit der Warburg-Schule die These zu erhärten gesucht, dass sich die Restbestände mythischen Denkens heute auf ästhetische Strukturen zurückgezogen haben, während seine ursprüngliche Lebensmacht bereits geschwunden ist. Der Mythos ist in der modernen Kunst zu einer latent vorhandenen Möglichkeit künstlerischer Gestaltung geworden, die sich aber nicht in der Rezeption oder Illustration gängiger Mythenstoffe erschöpft, sondern selbst „neue mythopoietische Kraft“ (G. Boehm) angesichts einer immer bedrohlicher werdenden technischen Welt gewinnt.

## I.

Im Folgenden soll es mir um den Versuch gehen, den Mythosbegriff in der Spannung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit zu erörtern, in dem

die Kritik, neben dem Aufbrechen der „klassizistischen Blickverengung“<sup>4</sup>, den wegweisenden Schwerpunkt der Arbeit gesehen hat. Beide Zentralthesen meiner Arbeit hängen aber aufs engste zusammen und sind ihrerseits abhängig von einem symboltheoretischen Mythenverständnis, das ich im Anschluss an Cassirer und Langer entwickelt habe und heute noch einmal zur Diskussion stellen möchte. Es geht um die These, dass der Mythos ein komplexes Repräsentationssystem sei, das die frühe Welterfahrung *symbolisch* darstelle. Nicht nur ist die mythische Denkweise eine der für das gesamte primitive Denken charakteristischen Grundzüge, nicht nur verkörpert der symbolbildende Mensch – wie die Warburg-Schule uns gelehrt hat – die elementare Stufe der Rationalität, sondern die Kultur insgesamt wird hier verstanden als ein Symbolsystem zur Ordnung der erfahrenen Wirklichkeit (in Worten, Ritualen, Bildern). Aus diesem symboltheoretischen Mythenverständnis ergeben sich dann die beiden eben erwähnten Konsequenzen:

1. Die grundlegende Erweiterung der Materialbasis für die Mythendiskussion<sup>5</sup>, eine „klassizistische“ Verengung ist von vornherein ausgeschlossen;

2. die Entwicklung eines eigenen geschichtsphilosophischen Mythosmodells: Wir gehen nicht mehr von einem festen archaischen Mythos aus, sondern wir versuchen, „den ‚Mythos‘-Begriff historisch zu differenzieren, genauer: zwischen Mythischem, Mythos und Mythologie zu differenzieren und diese drei Gestalten jeweils verschiedenen Menschheitsepochen zuzuordnen“<sup>6</sup>.

Lassen sie mich diese Thesen näher erläutern. Ich tue dies, indem ich vier Voraussetzungen benenne, unter denen diese Thesen nur gültig sind:

(1) Die Lebenswelt des Menschen ist in Symbolen aufgebaut. Der Mythos wird hier verstanden als mythische Symbolisierung, als System der Repräsentation. Die symbolhafte Auffassung und Darstellung der Welt ist zugleich eine Form der Verarbeitung der Wirklichkeit und von Erfahrung (vor allem der Erfahrung der Übermächtigkeit und Bedrohlichkeit der Wirklichkeit). Andere Symbolifikationen sind Magie/Religion und Riten. Das symbolische Denken hat bestimmte Kommunikations-Instrumente, so den Austausch bzw. die Identifikation, d. h. es hat *relationalen* Charakter (als Beispiel nennen sowohl Cassirer<sup>7</sup> als auch Lévi-Strauss<sup>8</sup> die Magie, die

4 Elias Torra. „Arbeit am Unterschied“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr. 233/8.10.1991, S. 26.

5 Vgl. L. Wiesing. In: Philosophische Rundschau 40:4 (1993), S. 335.

6 Christoph Jamme. „Gott an hat ein Gewand“. Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1990. S. 175.

7 Ernst Cassirer. Philosophie der symbolischen Formen. Bd. 2. 3. Aufl. Darmstadt 1977. S. 52 f., 60 u. ö..

Rauch und Wolke, Schwalbe und Sommer identifiziert). So verstanden, gehört das Mythische wie das Magische (der Mana-Begriff beispielsweise) „nicht zur Ordnung der Realität, sondern zur Ordnung des Denkens“<sup>9</sup>. „In seinem Bemühen, die Welt zu verstehen, verfügt der Mensch [...] immer über einen Überschuss an Sinn (den er auf die Dinge nach Gesetzen des symbolischen Denkens verteilt) [...] Wir glauben, dass die Begriffe vom Typus ‚mana‘ [...] eben diesen *flottierenden Signifikanten* repräsentieren, der die Last des endlichen Denkens (aber auch die Bedingung aller Kunst, aller Poesie, aller mythischen und ästhetischen Erfindung) ist und den die wissenschaftliche Erkenntnis zwar nicht stillzustellen, wohl aber partiell zu disziplinieren vermag“<sup>10</sup>.

Diese Form der mythischen Symbolisierung entsteht mit der Sprache, ist aber nicht an die Schrift gebunden.

(2) Die mythische Symbolisierung hat ihren Ursprung in einer ganz spezifischen Wirklichkeitsauffassung; es gibt nicht *eine* einheitliche „Wirklichkeit“, sondern viele Wirklichkeiten, eine Pluralität von Welten (Winch). Diese Wirklichkeiten werden jeweils symbolisch konstruiert (etwa via Sprache). In seiner parallel zu meiner Studie erschienenen Arbeit *Mythos und Methode* definiert Heinz Reinwald Wirklichkeit geradezu als „symbol- und institutionenvermittelte Wahrnehmung von Gegenwart im Horizont von Kultur und Geschichte“<sup>11</sup>. Die „Wahrheit“ des Mythos, so Reinwald, bestehe gerade darin, „dass unsere Vorstellungen von Wahrheit an ihm zerbrechen, eben weil der Mythos sichtbar macht, was unsichtbar ist“<sup>12</sup>. Die Kantische, Humesche und Cartesische Aufspaltung in die verschiedenen Formen der Anschauung, zumindest im Bereich der Subjekt-Objektbeziehung, wird gerade durch eine Analyse der mythischen Welterfahrung hinfällig. „Das Wirkliche ist nicht das Objekt, sondern das Phänomen in einer Welt von Phänomenen, in der das Bewusstsein selbst Phänomen ist. Das Feld der primären Formen, in denen der Mensch als Phänomen den Phänomenen ‚begegnet‘, ist die *Wahr-Nehmung*“<sup>13</sup>. Reinwald fragt deshalb nach den „anthropologischen Grundlagen von Logik“ und versucht in seiner Arbeit, „die Frage nach einer Anthropologie der Logik aus der *Perspektive des Mythos* zu beantworten“<sup>14</sup>. Dabei geht es ihm wie mir um den Nachweis, „dass sich der Bewusstseinshaushalt des ‚mo-

8 Claude Lévi-Strauss. „Einleitung in das Werk von Marcel Mauss“. M. Mauss. Soziologie und Anthropologie. Bd. 1. Berlin 1978. S. 7–41, hier S. 37.

9 Ebd.

10 Ebd., S. 39.

11 Heinz Reinwald. *Mythos und Methode*. München 1991. S. 170.

12 Ebd., S. 168.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 23.

dernen Menschen‘ nicht so sehr von dem des ‚archaischen‘ Menschen unterscheidet, wie dieser glaubt. Die zentralen Symbole, derer sich der Mensch zur Bewältigung elementarer Erfahrungen bedient, sind seit dem Paläolithikum nachweisbar und nach wie vor in unserem Alltagsleben virulent“<sup>15</sup>.

(3) Vom *Mythischen* als Lebenswelt qualifizierender Bedeutsamkeitsstiftung (Blumenberg) ist der *Mythos* zu unterscheiden, der – als Antwort auf bestimmte Defiziterfahrungen – in den Hochkulturen zur Zeit der neolithischen Revolution entsteht. Er entsteht nämlich unter anderem als Antwort auf die mit der Genese der Idee einer Ausbeutung der Natur einhergehende Verletzung, Störung der Symbiose Mensch-Natur. (Allerdings war die Idee der Naturbeherrschung noch begrenzt durch subjektive Weltwahrnehmung; Welt und Natur galten als von Göttern be-seelt.<sup>16</sup> Die soziale Organisation selbst blieb noch naturwüchsig, die Sozialwelt war noch integrierter Teil der Natur).

(4) Vom Mythos ist die *Mythologie* zu unterscheiden. Der Mythos verändert sich, als der Modus seiner Kommunikation nicht mehr exklusiv mündlich ist. Er trennt sich von Religion und wird Gegenstand der Dichtung; in der Literatur aufgehoben, wurden die Mythen dem Mittelalter und der Neuzeit vermittelt. Dieser Prozess beginnt in Griechenland mit Hesiod und Homer. Auch auf dieser Stufe geht die Veränderung des Mythos einher mit einer Veränderung der Natur-Anschauung: Sind in der griechischen Frühzeit die Ordnungen der Natur und der Sozialwelt prinzipiell noch nicht unterschieden, so kommt es im späteren Griechenland zur Absonderung des *nomos* von der *physis*<sup>17</sup>. Die Folge ist ein Umbruch des Weltbildes (Plato, Aristoteles) und die Entstehung der Naturwissenschaft (Thales von Milet, 6. Jh. v. Chr.).

(5) Dazu tritt eine letzte Voraussetzung: In dem für die Entwicklung des Mythos wohl letzten entscheidenden Umbruch macht die Mythologie dann dem „Monomythos“ (Blumenberg) des Christentums Platz. „Mit dem Christentum ist nicht nur das Ende der subjektiven Wahrnehmung verbunden, sondern auch die Idee einer universalen Beherrschung der (jetzt entgötterten) Natur, anfangs noch begrenzt durch die antike (Aristotelische) Naturkonzeption und das alte Kosmos-Denken. Die Aufklärung des 18. Jahrhunderts ist dann eigentlich nicht viel mehr als eine Vollen-dung dieser Entgötterung.“<sup>18</sup>

15 Ebd., S. 20.

16 Günter Dux. Die Logik der Weltbilder. Frankfurt a.M. 1982. S. 260.

17 Ebd., S. 266 ff.

18 Jamme. „Gott an hat ein Gewand“, S. 223 f.

Lassen sie mich im Folgenden mein geschichtsphilosophisches Modell hinsichtlich der drei Stufen „Mythisches“, „Mythos“ und „Mythologie“ noch etwas näher erläutern.

### (1) Mythisches

Bereits in einer Phase, wo der Mensch noch nicht über eine Schrift verfügt, manifestiert sich eine „mythische“ Bewältigung von Daseins- und Lebensängsten in den symbolischen Handlungen von Riten. Das Ritual wird hier verstanden als standardisierte Handlung mit Zeichenfunktion. Das zentrale traditionelle Ritual, das Solidarisation begründet, ist die zeremonielle Tötungshandlung, das Opfer. Es stammt historisch von der Jagd her (Girard). Die früheste Form der Symbolisation im Paläolithikum ist das Jagdverhalten, aus dem das Opfer-Ritual entstanden ist (Meuli, Burkert): Kompensation des Tötens des Wildes durch symbolisierende Rückgabe von Teilen. Die Frage nach Wesen und Funktion der Mythen ist in dieser Phase, die den Zeitraum von der älteren bis zum Beginn der mittleren Steinzeit umfasst, unlösbar mit der Frage nach dem Wesen der Elementarreligionen verbunden, mit dem religiösen System der Wildbeutergesellschaft. Das Mythische ist eng mit Natur und Religion verbunden; es erscheint nicht nur in Wort und Bild, sondern wird auch durch Handlungen vollzogen. Eliade hat in seiner *Geschichte der religiösen Ideen*<sup>19</sup> versucht, die paläolithischen Mythen im Kern zu rekonstruieren: nach ihm ist es sehr wahrscheinlich, „dass die paläolithischen Völker bereits eine Anzahl von Mythen, und zwar in erster Linie kosmogonische und Ursprungs-Mythen kannten (Ursprung des Menschen, des Wildes, des Todes usw.). Um nur ein Beispiel anzuführen: ein kosmogonischer Mythos schildert die Urwasser und den Schöpfer, der in Gestalt eines Menschen oder eines Wassertieres auf den Grund des Ozeans hinabsteigt, um die für die Erschaffung der Welt notwendige Materie zu holen. Die äußerst starke Verbreitung dieser Kosmogonie und ihre archaische Struktur verweisen auf eine aus der frühesten Vorgeschichte ererbte Tradition. Ebenso sind auch die Mythen, Legenden und Riten im Zusammenhang mit Himmelfahrt und ‚magischem Fluch‘ (Flügel, Federn von Raubvögeln – Adler, Falke) auf allen Kontinenten, von Australien und Südamerika bis in die arktischen Zonen allgemein bezeugt. Diese Mythen aber entsprechen den Traum- und Ekstaseerfahrungen, die gerade für den Schamanismus spezifisch sind; ihr hohes Alter steht außer Zweifel. „[...] Mythen über den

---

19 Mircea Eliade. *Geschichte der religiösen Ideen*. Bd. 1. Freiburg i. Brsg. 1979. S. 33–35.

Ursprung der Tiere und die religiösen Beziehungen zwischen Jäger, Wild und Herrn der Tiere erscheinen verschlüsselt sehr oft im ikonographischen Repertoire des Altsteinmenschen. Außerdem ist eine Jägergesellschaft ohne Mythen über den Ursprung des Feuers kaum vorstellbar [...].<sup>20</sup>

Diese Form des Mythischen setzt schon Sprache voraus, aber noch keine Schrift. Bedeutsam ist Eliades Hinweis darauf, dass „die magisch-religiösen Bewertungen der Sprache“ eine „entscheidende Rolle“ spielten<sup>21</sup>. Historisch liegen die Ursprünge der Sprache im Dunkeln (irgendwo zwischen 2 Mio. und 10.000 Jahren v. Chr.). Aus der Zeit der jungpaläolithischen Jägerkulturen (etwa vor 300.000 Jahren, im Verlauf der zweiten europäischen Zwischeneiszeit) stammen die ersten gravierten Stein- und Werkzeuge – der erste Beweis von Bewusstwerdung, das erste Zeichen für die Entstehung der *Kultur*. Es ist anzunehmen, dass der primitive Einsatz von Werkzeugen die Kommunikation gefördert hat (*Homo faber*); jedenfalls setzt die Kunst des Jungpaläolithikums (Lascaux) wohl Sprache (in der Menschen und Tiere einen Namen haben) voraus. Wenn die Menschheit mit dem ersten gravierten Werkzeug ihr Universum in symbolischer Form miniaturisiert, macht sie nicht nur einen ersten Schritt in Richtung Ikonographie und Schrift, sondern auch in die Richtung der Anfänge von Zeitrechnung und Mathematik. Die Periodisierung der Natur nach den Mondphasen ist eine frühe „Erfindung“; schon zu Beginn des Jungpaläolithikums scheint es einen komplexeren Kalender gegeben zu haben: jede Mondphase dürfte eine dazugehörige Geschichte gehabt haben, mithin einen Mythos.

Was die Entstehung der Sprache systematisch bedeutet hat, hat Lévi-Strauss präzise analysiert, wenn er von dem „Übergang von einem Stadium, in welchem nichts eine Bedeutung hatte, zu einem anderen [...], in welchem alles Bedeutungen trug [...]“ als von dem „Augenblick“ sprach, „da das gesamte Universum mit einem Schlag *signifikativ* geworden ist“.<sup>22</sup> In diesem Prozess sind zwei Stufen zu unterscheiden. Die erste Stufe ist die des Symbolismus: die beiden Kategorien von Signifikant und Signifikat werden gleichzeitig und *ineinander verschränkt* (vgl. Cassirer) als zwei komplementär/identische Blöcke konstituiert (mythisches Gesetz der Konkreszenz). Die zweite Stufe, die der Erkenntnis, erlaubt es dann, bestimmte Aspekte des Signifikanten und bestimmte Aspekte des Signifikats im Verhältnis zueinander zu identifizieren; im Zuge dieses Vermögens kommt dann das wissenschaftliche Denken zur Herrschaft (Vorsokratik).

20 Ebd., S. 35 f.

21 Ebd., S. 36.

22 Lévi-Strauss, S. 38.

Soziologisch hatte in der Epoche der Schriftlosigkeit (in Griechenland bis zum 6. Jahrhundert v. Chr.) der Dichter = Mythologe das Monopol der Transmission des Erinnerungswürdigen und damit der ‚Erziehung‘. Er bringt in Form und überliefert, was die Identität bzw. das Bewusstsein einer Gesellschaft ausmacht.

## (2) Mythos

Erst die *Schrift* transformiert dann diese Phase um 3.000 v. Chr. in ein Symbolsystem, welches erstmals ein über mehrere Generationen hinausreichendes *Geschichtsbewusstsein* ermöglicht. Dieser Umbruch wird zur Zeit der sogenannten ‚neolithischen Revolution‘ angesetzt: neben die Entwicklung der Schrift im ökonomischen Bereich (Tempelwirtschaft) tritt die Entstehung neuer Herrschaftsformen (Königtum, Verwaltung). Es formt sich ein neues operatives Verhältnis zur Zeit (Ackerbau), und das Fremdland wird als Ort des Dämonischen von der Stadt abgegrenzt. Der Mythos, so wird unter dieser Perspektive deutlich, hat mit Krisenerscheinungen innerhalb der Hochkulturen zu tun (Franz Borkenau); er ist nicht Ausdruck eines „natürlichen“, vorzivilisatorischen Weltverständnisses, sondern eine Antwort auf eine „Erfahrung der Krise“<sup>23</sup>; der Mythos ist nichts Archaisches, sondern *sekundär*, schon Antwort auf bestimmte Defiziterfahrungen. Der erste „technische“ Zugriff auf die Natur wurde als „Verschuldung“ (Burkert) empfunden, die nach Formen symbolischer Wiedergutmachung verlangte. Für jeden Übergriff gab es (rituelle) Wiedergutmachungen; die Tötung von Tieren war allein durch den Bedarf an Nahrung entschuldigt und wurde durch eine symbolisierende Rückgabe von Teilen an den „Herrn der Tiere“ kompensiert. Zu den zentralsten rituellen Wiedergutmachungen gehören die Regenerierungsrituale, mit denen die Wildbeuter des Jungpaläolithikums überall auf der Welt den Wechsel der Jahreszeiten, der Fruchtbarkeit, beschworen. „Diese Regenra- tionsriten sind bis ins Frühneolithikum zu beobachten: alle Religionen des Altertums im ganzen Vorderen Orient beherrschte die Vorstellung von einem Götterpaar, dessen weiblicher Partner eben die ‚Magna mater‘ bzw. ‚Magna dea‘, deren männlicher Partner (Paredros) aber ein eher weibischer Jüngling ist. Die Göttin ist unsterblich, Verkörperung der ewigen Fruchtbarkeit der Erde; der Jüngling hingegen stirbt jährlich mit dem Eintritt der Dürre, doch gelingt es der Göttin, ihn wiederzubeleben – Symbol der jährlichen Wiederbelebung der Fruchtbarkeit der Natur. Beider Liebesakt ist eine heilige Hochzeit, ein *hieros gamos*, deren Vollzug der Natur erst ihre

---

23 Torra, S. 26.

Fruchtbarkeit gibt. Dieser Fruchtbarkeitszauber (der für die minoische Kultur besonders zentral war) ist älter als die persönlichen Götter; erst mit der Entstehung der Hochgötter [...] ist er in den Götterhimmel gelangt. Jetzt schiebt sich zwischen Bauer und Gott ein menschliches (Götter-)Paar, der (rituelle) König und seine Oberpriesterin, die ihrerseits am Jahresfest der ‚Großen Göttin‘ den *hieros gamos* vollziehen, zuerst real, dann symbolisch.“<sup>24</sup>

### (3) Mythologie

Die Mythologie wird angesiedelt in der sogenannten „Achszeit“ (800–200 v. Chr.). Diese Phase beginnt mit der Krise und dem Zusammenbruch des (mykenischen) Königtums im Zuge einer beginnenden interkulturellen Kommunikation der Völker. Neue, rationale Diskurse bilden sich aus: die Philosophie und die Geschichtsschreibung. Die Schrift erhält eine neue, öffentliche Funktion; das öffentliche Leben verlagert sich vom Palast auf die Plätze. Ein neues geometrisches räumliches Denken entsteht, das dem Demokratisierungsprozess entspricht. Die üblicherweise im Mittelpunkt der Mythos-Forschung stehenden Göttergeschichten von Homer und Hesiod erscheinen vor diesem Hintergrund bereits als eine erst um 800 v. Chr. einsetzende Spätform mythischen Denkens, in der das Symbolsystem – durch seine *ästhetische* Komponente aus dem engeren religiösen kulturellen Zusammenhang gelöst – sich emanzipiert und zur Mythologie wird. Die „Mythologie“ ist bereits Teil einer Aufklärungsbewegung und steht nicht im Gegensatz zur gleichzeitig entstehenden griechischen Philosophie. Die griechische Mythologie ist mithin nicht archaisch, sondern markiert den Beginn der modernen Mythosrezeption. „In der Ästhetisierung des Mythos verrät sich dessen Unfähigkeit, eine kollektive Identität dauerhaft zu begründen. Nach dem Verlust allgemeinverbindlicher Rahmenerzählungen in der Moderne hat sich der Mythos auf die Kunst bezogen, die zugleich die Unabschließbarkeit der ‚Arbeit am Mythos‘ (Blumenberg) garantiert [...]“<sup>25</sup>

## II.

Das hier vorgeschlagene Drei-Phasen-Modell ist in mehrerer Hinsicht problematisierbar, besonders im Hinblick auf die Kulturgeschichte. An

<sup>24</sup> Jamme, S. 202. Vgl. dazu meinen Aufsatz: Mythos und Wahrheit (Anm. 1).

<sup>25</sup> Torra, S. 26.

sehr eingeschränkten historischen Beispielen, nämlich am Beispiel der Hochkulturen Europas, des Vorderen Orients und Ägyptens, dargestellt, bezieht das Modell „aber seine strukturelle Bedeutung aus den institutionellen Formationen [...], die aus ihrer Übertragbarkeit auf andere Kulturkreise heraus konzipiert sind“<sup>26</sup>. Ein Blick auf Ostasien, Indien oder Amerika brächte u. U. andere Ergebnisse. Aber auch für eine Hochkultur wie die Ägyptens muss die Funktion der Schriftkultur differenzierter gesehen werden, als ich dies getan habe. Am Beispiel dreier Kulturen (Ägypten, Israel und Griechenland) beschreibt Jan Assmann die Wechselbeziehung zwischen Schrift, Erinnerung und politischer Identität. In vielen Punkten gelangt Assmann zu gleichen oder ähnlichen Ergebnissen, besonders was die Funktion des Mythos in frühen Hochkulturen angeht. So sieht er die Hauptleistung des Mythos in der Transformierung faktischer Geschichte in erinnerte und definiert ihn daher als „kulturelles Gedächtnis“<sup>27</sup>. Dieses kulturelle Gedächtnis steht in einer engen Beziehung zum Heiligen, etwa zu Fest und Ritus als Orten der Vermittlung und Weitergabe des identitätssichernden Wissens der Gruppe.<sup>28</sup> Eine der wichtigsten Formen kultureller Erinnerung ist das Totengedenken.<sup>29</sup> Was das problematische Verhältnis von Mythos und Geschichte angeht, so verweist Assmann darauf, dass jede Vergangenheit, die zur fundierenden Geschichte verinnerlicht wird, Mythos sei, unabhängig davon, ob sie fiktiv oder faktisch ist (auch Stücke von Geschichte können als Mythen dienen).<sup>30</sup> Innerhalb des zugrundegelegten *funktionellen* Mythosbegriffs unterscheidet Assmann zwei Funktionen des Mythos: 1. fundierend (aitiologischer Mythos), 2. kontra-präsentisch (heroischer Mythos). In beiden Fällen hat der Mythos orientierende Kraft für eine Gruppe („Mythomotorik“<sup>31</sup>). In der Schrift sieht Assmann dann den Übergang von *ritueller* zu *textueller* Kohärenz.<sup>32</sup> Die Repetitivität oraler Kulturen hört auf; das kulturelle Gedächtnis organisiert sich in Kanones, als Umgang mit fundierenden Texten. Jetzt entsteht auch die Geschichtsschreibung. An die Stelle von Wiederholung tritt Variation. Allerdings verlegt Assmann die Scheide zwischen ritengestützter Repetition und textgestützter Interpretation erst in die „Achsenzeit“<sup>33</sup>, lokalisiert sie also erheblich später, als ich dies versucht habe. Ein größeres Gewicht als ich legt Assmann überdies auf die *Kanonisierung* der fundierenden Texte

---

26 Anglet, S. 49

27 Jan Assmann. Das kulturelle Gedächtnis. München 1992. S. 52.

28 Ebd., S. 52 f, 56 ff.

29 Ebd., S. 60 ff.

30 Ebd., S. 75–78.

31 Ebd., S. 80.

32 Ebd., S. 87 ff.

33 Ebd., S. 96 f.

in den frühen Hochkulturen und deren Bedeutung für die identitätsbildende und -sichernde Funktion des kulturellen Gedächtnisses.<sup>34</sup> Den Untergang der alten Welt überdauert haben nur Israel und Griechenland, und dies aufgrund ihrer *Produktion* fundierender Texte (8.–5. Jahrhundert) und der *Kanonisierung* dieser Texte.<sup>35</sup> Babylonien und Ägypten haben es nicht vermocht, ihre Traditionsströme in eine Israel und Griechenland vergleichbare zeitresistente Form zu bringen.<sup>36</sup> Das alte Ägypten, und hier müsste mein Entwurf korrigiert werden, bringt zwar das *repräsentative* Element der Schrift zur reinsten Anschauung: in der „Riesenschrift seiner Monumente“ (Jacob Burckardt) wird die neue Form politischer Identität sichtbar gemacht. Das Geheimnis der kulturellen Kontinuität beruht jedoch nach wie vor auf den Riten, die im Tempel begangen werden, und nicht auf den Texten und ihrer Auslegung. Das alte Ägypten basiert trotz Schriftgebrauchs auf „ritueller Kohärenz“<sup>37</sup>. Die Identitätssicherung geschah nicht durch Bildung eines Schriftkanons (wie in Israel), sondern durch den Bau von Tempeln, der sich auch als Akt der Kanonisierung verstehen lässt.<sup>38</sup> Der Sakralität der kulturellen Erinnerung und dem Verhältnis zwischen Mythos und Erinnerung gilt ein Großteil der Ausführungen dieses wichtigen Buches, das mit dem Problem der Entstehung abendländischer Rationalität in den sog. „Achsenzeiten“ eine der zentralen Fragen gegenwärtigen kulturphilosophischen Nachdenkens behandelt. Am wichtigsten erscheint die These, dass Hochkulturen auf Bedrohung der eigenen Identität mit Kanonisierungen antworten, was – konsequent zu Ende gedacht – zu einem neuen Mythos-Begriff führen müsste.

Vor besondere, auch und gerade methodische, Schwierigkeiten sieht sich auch derjenige gestellt, der versucht, die erste – von mir mit dem Terminus des „Mythischen“ charakterisierte – Phase der Symbolisierung näher zu beschreiben. Hier muss die Philosophie Schritt zu halten suchen mit den Fortschritten bei der Erforschung der vorgeschichtlichen Kunst (von ihrem Aufkommen vor etwa 40.000 Jahren bis um etwa 10.000 v. Chr.). Die Entwicklung geht heute dahin, Kunstwerke nicht so sehr unter archäologischen und technischen Aspekten als vielmehr unter ‚ästhetischen‘ und anthropologischen zu betrachten. Kunst wird, so etwa in dem Buch *Frühzeit des Menschen* von Denis Vialou, verstanden als eine der frühesten „symbolischen Kommunikationsarten“, und deshalb wird der Symbolik der prähistorischen darstellenden Kunst ein besonderes Ge-

---

34 Ebd., S. 93 f, 103 ff, 163.

35 Ebd., S. 163.

36 Ebd., S. 164 f.

37 Ebd., S.143.

38 Ebd., S. 159, 165 f.

wicht zugewiesen. Die Symbolik des Tiers oder „Leben, Tod und ihre symbolische Erhöhung“ sind Themen, mit deren Hilfe sich der Autor die Höhlenmalerei zu erschließen versucht. Ein eigenes Kapitel fragt nach den Ursprüngen schöpferischer Formgebung. Wie kommt es zur Schaffung „symbolischer Formen“?

Die Umwandlung natürlicher Dinge in unendlich vielerlei Gegenstände war die Voraussetzung dafür, dass auch symbolische Formen entstanden, wie dies seit etwa 40.000 Jahren an verschiedenen Orten auf der Welt geschah [...]. Den ersten Platz und auch den breitesten Raum innerhalb dieser neuen, vom *Homo sapiens* in Gang gesetzten Entwicklung der Symbolik und ihrer stofflichen Umsetzung belegt in Eurasien das Schmuckhandwerk, das bei vielen vorgeschichtlichen Völkern anderen künstlerischen Ausdrucksformen vorausging.<sup>39</sup>

Die nächste Stufe bildeten dann unbekleidete, aber mit Schmuck ausgestattete Frauenstatuetten, ehe dann Feldbilder auftreten und schließlich die Höhlenmalerei. Die hinter dieser Malerei stehende reiche Mythologie (etwa der australischen Aborigines) wird dabei ebenso gewürdigt wie die architektonischen technischen Mittel. Von besonderer Wichtigkeit ist der Versuch Vialous, Ordnung in die Vielfalt der paläolithischen Zeichen zu bringen. Von ihrer Gestalt her bilden diese Zeichen

drei Gruppen: einfache Zeichen, zusammengesetzte, nur regional verbreitete Zeichen und außergewöhnliche Zeichen. [...] In der paläolithischen und vorgeschichtlichen Kunst insgesamt stellen die Zeichen mit ihrer ursprünglichen und ihrer besonderen Bedeutung die am meisten beladenen Sinnträger dar. Da beide Bedeutungen in ihnen überaus symbolisch ausgedrückt sind, braucht man ein doppeltes Wissen, um sich in der reinen Form zu verständigen, die nichts nachahmt und keinem figürlichen Zwang unterliegt. Neben der Schönheit der Tiere und der mystischen Widerspiegelung von Glaubensüberzeugungen machen die Zeichen deutlich, dass die Kunst dem Reich der Gedanken angehört, das auf ewig im Universum verankert ist.<sup>40</sup>

Noch aber sind wir weit davon entfernt, das Zeichenrepertoire der paläolithischen Kunst und damit auch ihre mögliche mythische Funktion hinreichend zu entschlüsseln.

### III.

Bei allen historischen Einzelfragen, von denen ich hier nur zwei Problemkreise exemplarisch nennen konnte, sollte aber nicht aus den Augen verloren werden, worum es bei der Beschäftigung mit der philosophischen Theorie des Mythos heute gehen muss. Bei meinem Versuch, den Begriff

39 Denis Vialou. *Frühzeit des Menschen*. München 1992. S. 20 f.

40 Ebd., S. 338.

des Mythos in sich systematisch und historisch zu differenzieren, geht es weniger um eine Rettung des Mythos als vielmehr um „die Radikalisierung eines Selbstverständigungsproblems abendländischer Rationalität“<sup>41</sup>. Am präzisesten hat dieses Anliegen Wolfgang Müller-Funk auf den Punkt gebracht: „Der Mythos als negative Kontrastfolie wird zu einem Testfall für das moderne Bewusstsein, sich selbst nämlich als historisch-kulturelles Phänomen zu verstehen – wie eben der Mythos [...]“. Die Auseinandersetzung mit dem Mythos

zwingt uns zur Auseinandersetzung mit zwei ganz elementaren Fragen, die für den Menschen nach der Aufklärung von zentraler Bedeutung sind: Wie fremd sind uns fremde Kulturen? Wie weit lässt sich der eigene kulturelle Horizont relativieren? Und: in welcher Welt befinden wir uns heute, wenn einerseits die aufklärerische Vernunft das Mythische nicht zum Verschwinden zu bringen vermochte und andererseits der Weg zu einer naiven Wiederaufnahme mythischer Erzählungen verstellt ist?

Statt Remythisierung stehe eher an, „das bewusst zu vollziehen, was der Mythos unbewusst vollzog: die symbolische Bearbeitung der menschlichen Existenz in einer bestimmten historischen Situation.“<sup>42</sup>

---

41 Konrad Liessmann. „Mythos und Imagination“. In: *Falter*. Wien 41 (11.–17. Oktober 1991), S. 21–22, hier 21.

42 Wolfgang Müller-Funk. „Gipfelsiege, Abstürze.“ In: *Die Presse*. Wien. 8./9. Februar 1992. S. X.

# Gegenwärtigkeit des Mythos nach der Aufklärung? Mythostheoretische Einwände<sup>1</sup>

Herwig Gottwald (Salzburg)

## 1. Die Suche nach dem Mythischen in der Moderne

Ein kurzer Blick auf die anschwellende Zahl an Publikationen zum Thema ‚Mythos‘ macht deutlich, dass eine Jahrtausende lange Diskussion über das Wesen des ‚Mythos‘, über seine Rollen in der Kultur nicht nur keine klare Lösung erbracht hat, sondern zur Verunklarung sowohl des Begriffs als auch seiner Einordnung in kulturelle Ordnungssysteme und historische Prozesse beigetragen hat. Dies hat unterschiedliche Ursachen: Eine davon liegt in der allgemeinen Unsicherheit in bezug auf den Begriff selbst; diese wiederum hängt mit der zunehmend schwieriger werdenden Kommunikation innerhalb der mit dem Problem befassten Geistes- bzw. Kulturwissenschaften zusammen. Es scheint vielfach keine fächerübergreifende Zusammenarbeit oder auch nur den grundlegenden Austausch von Forschungsergebnissen zu geben.

Daher ist Gerhart von Graevenitz bereits vor 20 Jahren zur Schlussfolgerung gelangt, „daß das, was wir für ‚Mythos‘ halten, eine große kulturgeschichtliche Fiktion ist.“<sup>2</sup> Seine kritische Wissenschaftsgeschichte der „Denkgewohnheit Mythos“ hat prinzipielle Schwachpunkte jüngerer philosophischer Mythos-Forschungen aufgezeigt, indem sie klassizistische Mythos-Begriffe (die Luc Brisson als „Hellenozentrismus“ charakterisiert hat<sup>3</sup>) ebenso grundsätzlich in Frage stellte wie die Reduktion des Mythos

---

1 Die folgenden Ausführungen sind auf die theoretischen Teile meines kürzlich publizierten Buches bezogen: Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur. Theoretische Modelle und Fallstudien. Würzburg 2007.

2 Gerhart von Graevenitz. Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit. Stuttgart 1987. S. IX.

3 Brisson versteht unter ‚Hellenozentrismus‘ diejenige weitverbreitete Verwendungsweise des (altgriechischen) Begriffs Mythos in neueren Sprachen, die diesen von den griechischen Gegebenheiten her definiert und die Mythen und mythischen Systeme anderer Kulturen daran taxiert: „Die Aussage ‚x ist ein Mythos‘ heißt mit anderen Worten ‚x ist ein Mythos (ganz wie z im antiken Griechenland)““. Luc Brisson. Einführung in die Philosophie des Mythos. Bd. 1: Antike, Mittelalter und Renaissance. Darmstadt 1996. S. 20.

auf philosophisch-ästhetisch hochwertige Texte – dies ist in der Tradition Hans Blumenbergs ein vor allem in den Literaturwissenschaften beliebtes Prinzip: Der Mythos wird in der sogenannten ‚Höhenkammliteratur‘ gesucht, bei Goethe, Hölderlin, Richard Wagner, Nietzsche, Thomas Mann und vielen anderen. An repräsentativen Texten und Autoren will man ein Wiederaufleben des Mythos in der Moderne festschreiben können, deren unüberbrückbare Gegensätze durch die Zuschreibung „mythisch“ verwischt werden.<sup>4</sup> Literatur alleine aber kann keine ausgezeichnete Quelle für die Rekonstruktion mythischer Denkformen sein. Andere potentielle Quellen wären (nach Graevenitz) etwa die Bildenden Künste, Filme, Theateraufführungen, Computermedien, Musik, theoretische oder politische Texte, Formen des Ritualen, Feste, materielle Zeugnisse (von der Kulturtaxt bis zur Fahne).

Symptomatisch für die vielfältige Faszination des Mythos bis heute ist die hinter dieser Diskussion erkennbare Hoffnung, es könnten doch noch entweder eine Wiederkehr des Mythos (bevorzugt im Medium der modernen Literatur) möglich oder gar mythische Denkformen (als anthropologische Konstanten) erhalten geblieben sein. Diese angebliche Fähigkeit, nach der Aufklärung sogar ‚neue Mythen‘ hervorzubringen, wird – in Anlehnung an den *poeta vates*-Topos antiker Kulturen – vor allem großen Künstlern und Philosophen zugestanden: Nietzsche z.B. erscheint dabei als „Mythenzerstörer und Mythenschöpfer“<sup>5</sup>, Thomas Mann, Franz Kafka oder Hermann Broch als „mythische Schriftsteller“.<sup>6</sup> Schon ein kurzer Blick auf die Ergebnisse der einschlägigen Mythenforschungen ist hingegen ernüchternd: Es ist nicht gelungen, auf mythographischem Wege, d.h. durch Analyse des Fortwirkens mythologischer Stoffe, Figuren, Motive in Kunst und Literatur (im Sinne von Blumenbergs „Arbeit am Mythos“<sup>7</sup>), den Nachweis zu erbringen, ob Formen des Mythos bzw. des ‚mythischen Denkens‘ den Prozess der Zivilisation überleben konnten und ob Literatur überhaupt als historische Quelle für ein mögliches Weiterwirken des Mythos bis in unsere Zeit gelesen werden könne. Jene – thematisch auch

4 Als Beispiele (neben Blumenberg) seien genannt: Kurt Hübner. *Die Wahrheit des Mythos*. München 1985; Dieter Borchmeyer. *Mythos*. In: ders. u. Viktor Žmegač (Hrsg.). *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen, 2. Aufl. 1994, S. 292–308; ders. *Mythos: 1800 – 1900 – 2000*. In: *Zagreber Germanistische Beiträge* 6 (1997), S. 1–12; Ders.. (Hrsg.): *Wege des Mythos in der Moderne*. Richard Wagner, ‚Der Ring des Nibelungen‘. München 1987.

5 Eugen Biser. Nietzsche als Mythenzerstörer und Mythenschöpfer. In: *Nietzsche-Studien* XIV (1984), S. 96–109.

6 Gerhard Schmidt-Henkel. Der Mythos in der modernen Literatur. Funktion und Funktionswandel. In: Manfred Schmeling (Hrsg.). *Funktion und Funktionswandel der Literatur im Geistes- und Gesellschaftsleben*. Akten des Internationalen Symposiums Saarbrücken 1987. S. 83–100.

7 Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos*. Stuttgart 1979.

dieses Symposium dominierende – mythographische Methode der Mythos-Forschung kann prinzipiell, auch aufgrund meist unzureichender mythostheoretischer Voraussetzungen, nur begrenzte Leistungen erbringen, zumal der kulturtheoretische, zivilisationsgeschichtliche Status des Mythischen in den jeweiligen Texten aus dieser Perspektive häufig unbestimmt bleibt. Dies führt dann zu Ergebnissen wie dem Konstatieren eines ‚Neuen Mythos‘ etwa bei Christoph Ransmayr oder Christa Wolf. Die prinzipielle mythostheoretische Unsicherheit vieler rein mythographischen Forschungen zeigt sich schon an der weitgehenden Uneinigkeit über den Begriff ‚Mythos‘. Gerhard Plumpe bringt sie auf folgenden Punkt:

Es gibt Begriffe, deren Suggestivkraft Indiz einer vermeintlichen Sinnfülle ist, die sich semantischer Beliebigkeit verdankt. Zu ihnen zählt das Wort ‚Mythos‘. Man darf unterstellen, daß bereits der Versuch einer strengen Definition Widerspruch hervorrufen wird; gerade als schlechterdings undefinierbarer Begriff produziert ‚Mythos‘ die ihm eigene Faszination.<sup>8</sup>

Im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* erläutert Ute Heidmann Vischer daher drei Hauptbedeutungsgruppen des Begriffs, indem sie folgende reportive Definitionen referiert: 1. „Mythos<sub>1</sub>“ bezeichne „die erzählende Darstellung von kollektiv bedeutsamen Orten und Figuren oder Naturphänomenen, in aller Regel mit religiöser oder kultischer Dimension; 2. „Mythos<sub>2</sub>“ bezeichne als „mythisches Denken“ ein „Weltverhältnis“, das aus „Mythos<sub>1</sub>“ erschlossen werde; 3. „Mythos<sub>3</sub>“ „meint umgangssprachlich eine Person, Sache oder Begebenheit, die aus nicht selten irrationalen Vorstellungen heraus glorifiziert oder dämonisiert wird“. Daraus folgert sie: „Wie der Begriff definiert wird, hängt von den jeweils vorherrschenden Mythos-Theorien ab.“<sup>9</sup> Während die dritte Verwendungsweise für die Frage nach dem Mythischen in modernen kulturellen Formationen nicht verwendbar ist und die erste vor allem für mythographische Erkenntnisinteressen nutzbringend eingesetzt werden kann, mythostheoretisch aber wenig verspricht, ermöglicht die zweite (Mythos als ‚mythisches Denken‘) weiterführende Fragestellungen und kann gerade auch für philologische Annäherungen an das Phänomen des Weiterwirkens des Mythos nach der Aufklärung neue Perspektiven ermöglichen. Ich verwende sie daher als stipulative Definition.<sup>10</sup>

8 Gerhard Plumpe. Das Interesse am Mythos. Zur gegenwärtigen Konjunktur eines Begriffs. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* XX (1976), S. 236–253.

9 Ute Heidmann-Vischer. Art. Mythos. In: Werner Kohlschmidt u. Wolfgang Mohr (Hrsg.). *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 2. Berlin/New York 2001. S. 664–668.

10 Mit dem Ausdruck ‚stipulative Definition‘ sei hier eine Absichtserklärung bezeichnet, den Ausdruck ‚Mythos‘ in eben dieser Bedeutung zu verwenden.

## 2. Mythostheorien

Eine grundlegende Aporie ist in den Hauptströmungen der Mythostheorien des 20. Jahrhunderts unverkennbar, nämlich in bezug auf die Richtung des (europäisch-westlichen) Zivilisationsprozesses. Die meisten Mythostheorien sind grundsätzlich an bestimmte Typen von Zivilisations- bzw. Modernisierungstheorien gebunden. Deren Mythos-Auffassung ist Indikator für den jeweiligen zivilisationstheoretischen Standpunkt. Der deutsche Soziologe Georg W. Oesterdiekhoff unterscheidet zwei Haupttypen von Mythostheorien, denen – analog – zwei Typen von Zivilisationstheorien entsprechen, die man verkürzt und vereinfacht nach den beiden Modellen ‚Vom Mythos zum Logos‘ (nach der bekannten Formel von Wilhelm Nestle) und ‚Gegenwärtigkeit des Mythos‘ unterscheiden kann.<sup>11</sup> Hauptprobleme der Mythosforschung lassen sich auf diese Auseinandersetzung zurückführen: Wie verläuft die Entwicklung menschlicher Denkformen, wie kann daher der Prozess der Zivilisation beschrieben werden? Wie ist das Fortleben des Mythos beziehungsweise des Mythischen in modernen Denkformen und kulturellen Formationen zu erfassen bzw. zu erklären? Gibt es eine „Gegenwärtigkeit des Mythos“<sup>12</sup>? Kann es überhaupt eine „Neue Mythologie“<sup>13</sup> in aufgeklärten Kulturen geben?

Typisch für die – häufig ideologisch motivierte – Ablehnung des ersten Modells und die damit verbundene Verstrickung in Aporien ist das Werk von Claude Lévi-Strauss:

Vielleicht werden wir eines Tages entdecken, daß im mythischen und im wissenschaftlichen Denken dieselbe Logik am Werke ist und daß der Mensch allezeit gleich gut gedacht hat. Der Fortschritt – falls dieser Begriff dann überhaupt angemessen ist – hätte nicht das Bewußtsein, sondern die Welt als Aktionsraum, in der eine mit konstanten Begabungen ausgestattete Menschheit im Laufe ihrer langen Geschichte mit immer neuen Objekten ringen mußte.<sup>14</sup>

11 Vgl. Georg W. Oesterdiekhoff. Kulturelle Bedingungen kognitiver Entwicklung. Der strukturgenetische Ansatz in der Soziologie. Frankfurt a.M. 1997 – bes. S. 129 f., 147 f.

12 Leszek Kolakowski. Die Gegenwartigkeit des Mythos (Obecność mitu, 1972). München/Zürich 1973. Die Vertreter dieses Modells (u.a. Mircea Eliade, Kurt Hübner, Paul Veyne, Thomas Bargatzky, Hans Peter Duerr) verneinen – bei allen Unterschieden – eine grundsätzliche Entwicklung der menschlichen Kultur ‚vom Mythos zum Logos‘, u.a. durch den Hinweis auf die Rationalitätsleistungen mythischer Denkweisen und deren (angebliche, nur behauptete) Ebenbürtigkeit mit dem wissenschaftlichen Denken.

13 Nach dem bekannten Modell der Romantik; vgl. Manfred Frank. Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie. Frankfurt a.M. 1982.

14 Claude Lévi-Strauss. Die Struktur der Mythen (1955). In: Strukturelle Anthropologie I. Frankfurt a.M. 1967. S. 226–254, hier S. 254.

Diese Behauptung steht in klarem Widerspruch zu Lévi-Strauss' eigener Theorie über das Absterben des Mythos in der Neuzeit und seiner gleichzeitigen Ersetzung durch Formen der Kunst, etwa der Musik:

Eine große Anzahl von Funktionen der Mythologie ist von der Wissenschaft übernommen worden, und das, womit wir es zu tun haben, sind verstreute Bruchstücke des mythischen Denkens in der Kunst und in dem, was von der Religion übriggeblieben ist.<sup>15</sup>

Zwei der bekanntesten Theorien von der „Gegenwärtigkeit des Mythos“, Leszek Kolakowskis und Paul Veynes Versuche, das Fortwirken des Mythos als Bewusstseins- und Denkform nach der Aufklärung bis in unsere Gegenwart zu beweisen, entgehen der genannten Aporie ebenfalls nicht. Kolakowski etwa kann ebensowenig wie Lévi-Strauss Phänomene wie Aufklärung oder „Entzauberung der Welt“ (Max Weber) erklären. Er stellt vielmehr wissenschaftlich-rationale und mythische Erkenntnisweisen und Erklärungsansprüche als spannungsreich koexistierende nebeneinander, eine in bezug auf traditionale Kulturen, in denen der Mythos als Denkweise lebendig war und ist, sicher unzutreffende Vorstellung: Eine derartige Koexistenz kann es prinzipiell nur in modernen, weitgehend vom wissenschaftlichen Denken bestimmten Gesellschaften geben. Kolakowskis auf Einzelbereiche der Kulturen, auf bestimmte kulturelle Entwicklungsstadien und Mentalitäten durchaus anwendbare Thesen versagen angesichts des Zivilisationsprozesses der westlichen Welt; sie können die immer weiter sich vollziehende Abkehr von religiösen, mythischen Denk- und Lebensformen in immer größeren Teilen dieser Gesellschaften bzw. ihrer Eliten nicht erklären, aber auch nicht ein mögliches Weiterleben in modernen Kulturen. Kolakowskis Kategorien wie „Gleichgültigkeit“ oder „Fremdheit“ der Welt<sup>16</sup> sind ebenso wie die mit diesen zusammenhängenden bzw. auf sie bezogenen Formeln wie „Entzauberung der Welt“ oder „Absolutismus der Wirklichkeit“<sup>17</sup> aus der Perspektive einer aufgeklärten, wissenschaftlichen Kultur formuliert, beschreiben die mythische Kultur aus einer Ex-post-Perspektive und projizieren damit zentrale Probleme der eigenen Formen von Wirklichkeits-Erfahrung in die Schilderung genuin mythischer Kultursysteme. Kolakowski beschreibt *ex negativo* vormoderne Kulturphänomene, deren angebliche Merkmale er zugleich als ahistorische Konstanten auf moderne Gesellschaften überträgt, wo sie als

15 Claude Lévi-Strauss. Die strukturalistische Tätigkeit (1979). In: Mythos und Bedeutung. Fünf Radiovorträge. Gespräche mit Claude Lévi-Strauss. Hrsg v. Adelbert Reif. Übers. v. Britta Reif-Willenthal u. Max Looser. Frankfurt a.M. 1980. S. 265 f.

16 Kolakowski 1973, S. 89 ff..

17 Blumenberg 1979, S. 9 ff.

Defizit- und Verlustkategorien ein zwielfichtiges Dasein führen („Gleichgültigkeit der Welt“).<sup>18</sup>

Analog ist Paul Veynes Theorie von der Gleichzeitigkeit einander ausschließender Denkweisen in antiken Hochkulturen<sup>19</sup> für methodische Schwierigkeiten und Aporien typisch, die sich ergeben können, wenn Entwicklungsperspektiven ausgeblendet und altgriechische Kultur- und Mythos-Geschichte zu Weltmodellen mit paradigmatischer Gültigkeit auch in bezug auf die Moderne stilisiert werden. Veyne stützt sich auf Inkohärenzen der altgriechisch-römischen Mythoskritik (die intellektuellen Eliten glaubten z.B. nicht an phantastische Elemente der Mythologie, wohl aber an die Existenz von Heroen wie Achill oder Herakles<sup>20</sup>) und entwickelt daraus seine bekannte Theorie von ahistorischen anthropologischen Konstanten wie ‚Wahrheitsprogrammen‘ oder ‚Glaubensmodalitäten‘ der Kulturgeschichte:

Es gibt keine Wahrheit der Dinge, und die Wahrheit ist uns nicht immanent. [...] Die Pluralität der Glaubensmodalitäten ist in Wahrheit Pluralität der Wahrheitskriterien. [...] Sie [die Wahrheit, H.G.] ist keine transhistorische Invariante, sondern ein Werk der konstituierenden Einbildungskraft.<sup>21</sup>

Zugleich kann Veyne aber die von ihm ebenfalls (im Widerspruch dazu) behauptete Evolution des Denkens nicht erklären: „Die Menschheit ist lange Kind gewesen, jetzt ist sie erwachsen und erzählt keine Mythen mehr. Sie hat oder wird ihre Vorgeschichte verlassen.“<sup>22</sup> Warum und wie dieser Vorgang erfolgt, darüber erfährt man nichts, auch nicht bei Lévi-Strauss oder Kolakowski, wohl aber bei jenen Mythostheorien, die im folgenden kurz skizziert seien.

### 3. Die Stadientheorie Piagets und ihre Weiterentwicklung bei Hallpike und Oesterdiekhoff

Jean Piagets grundlegendes, empirisch fundiertes Modell zur Erklärung der Entwicklung menschlicher Intelligenz (die sog. ‚Stadientheorie‘)<sup>23</sup>, im einzelnen nicht unwidersprochen, im gesamten aber bis heute empirisch

18 Zur Kritik an Kolakowski vgl. Gottwald 2007, S. 59–62.

19 Paul Veyne. Glaubten die Griechen an ihre Mythen? Ein Versuch über die konstitutive Einbildungskraft (*Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?* 1983). Frankfurt a.M. 1987.

20 Ebd., S. 56, 89, 134.

21 Ebd., S. 129, 136, 141.

22 Ebd., S. 149; zur Kritik an Veynes Modell vgl. Gottwald 2007, S. 97–103.

23 Vgl. die Überblicks-Darstellung bei Georg W. Oesterdiekhoff. Traditionales Denken und Modernisierung. Jean Piaget und die Theorie der sozialen Evolution. Opladen 1992. S. 22–49.

gut gestützt, wurde als empirisch begründete Lern- und Denktheorie durch den britischen Forscher Christopher Hallpike<sup>24</sup> in die Ethnologie implementiert, auch um nativistische Theorien (Lévi-Strauss) zu widerlegen und damit eine kognitionspsychologisch begründete Lern- und Entwicklungstheorie als transkulturelle Psychologie aufzubauen (Cross-Cultural Psychology). Im Anschluss an Hallpikes Anwendung der Stadien- theorie auf sogenannte ‚primitive‘ (traditionale) Kulturen hat Georg W. Oesterdiekhoff den strukturgenetischen Ansatz in die Soziologie einzu- bauen versucht, um so eine „entwicklungsorientierte transkulturelle Psy- chologie“ zu begründen, die Grundstrukturen kognitiver Evolution syn- chron auf unterschiedliche Völker und diachron auf antike und mittelalterliche, vormoderne Kulturen zu übertragen versucht. Damit soll jede Form von Kulturrelativismus widerlegt werden, die Vorstellung also, „daß in fremden Kulturen exotische, nichtoperationale Denkstrukturen existieren, die in der Stadien- theorie nicht vorgesehen sind.“<sup>25</sup>

Die in der transkulturellen Psychologie von Hallpike und Oester- diekhoff erarbeiteten Kennzeichen der kognitiven Entwicklungsstadien von Kindern und von Angehörigen traditionaler Kulturen (wie auch von vormodernen, etwa mittelalterlichen europäischen Gesellschaften) weisen auffällige Übereinstimmungen mit jenen Strukturmerkmalen mythischen Denkens auf, die Ernst Cassirer unter Heranziehung ethnologischer Daten erarbeitet hat, und zwar vor allem in bezug auf mythische Zeit-, Raum und Kausalitätsvorstellungen.<sup>26</sup> Es gibt aber auch zahlreiche Ver- bindungen zwischen diesen Kategorien mythischen Denkens und jenen von Hans Blumenberg. Dies wird an dessen Kategorien wie „latente Identität“, „Wiederholung“ oder „Gleichzeitigkeit“ besonders deutlich, die auf Strukturelemente mythischen Denkens beziehbar sind.<sup>27</sup> Hier ist auch das Relais zwischen den kognitionspsychologischen beziehungsweise anthro- pologischen Ebenen der Mythostheorien Cassirers, Hallpikes, Oester- diekhoffs sowie Blumenbergs und der Literaturwissenschaft anzusiedeln:

24 Christopher R. Hallpike. *Die Grundlagen primitiven Denkens* (The Foundations of Primitive Thought, 1979). München 1990; zu Piaget vgl. S. 11, 15 ff.

25 Oesterdiekhoff 1997, S. 62.

26 Ernst Cassirer. *Philosophie der symbolischen Formen*. Bd. II: *Das mythische Denken* (1924). Darmstadt, 9. Auflage 1994. Cassirers Kategorien mythischen Denkens sind auf die grundlegenden Formen der kognitiven Erfassung von Wirklichkeit bezogen und stellen damit eine umfassende Theorie mythischer Denkformen dar. Oesterdiekhoff hat Cassirers Theorie mit der Stadien- theorie Piagets verknüpft und sie damit für die Anwendung auf moderne kulturelle Phänomene vorbereitet; vgl. Oesterdiekhoff 1997, S. 153–180.

27 Blumenberg 1979, S. 80 ff., 113, 115. Diese Kategorien sind „Wirkungsmittel der Bedeu- tungslosigkeit“ als „Zentralqualität des Mythos“ und stimmen auffällig mit Cassirers Bestimmung der Entwicklungslosigkeit sowie Zufallslosigkeit und der spezifischen Zeitauffassung im mythischen Denken überein; Cassirer 1924, S. 132 ff.

Die von Clemens Lugowski begründete Theorie des „Formalen Mythos“<sup>28</sup> versucht im Bestreben, „literarische Formen als kulturelle Praxis an[zuschauen“, die „kulturelle Eigenart künstlerischer Werke“ nicht in bestimmten Themen oder Motiven zu suchen, „sondern in der spezifischen Gestaltung von Darstellungskategorien wie Raum, Zeit, Kausalität, Identität, Perspektive.“<sup>29</sup> Dabei geht es um den Nachweis der spezifisch ästhetischen Effekte der verdeckten Wirksamkeit mythischer Denkformen in der Moderne sowie um deren zivilisationsgeschichtliche Positionierung, etwa um den formalen Niederschlag mythischer Kausalitätsauffassungen oder Zeitvorstellungen in bestimmten literarischen Gattungen bzw. in deren narrativen Strukturen. Ich habe versucht, eine gemeinsame Rahmentheorie für Grundbegriffe heterogener Theorien wie jene Blumenbergs, Ecos, Lugowskis, Piagets, Hallpikes oder Bachtins zu entwickeln, die sonst nicht aufeinander beziehbar sind. Es geht dabei also einerseits um den epistemischen Status der angesprochenen Kategorien, um deren Beziehbarkeit auf unterschiedliche anthropologische sowie soziokulturelle Bereiche, andererseits um die Übertragbarkeit außerästhetischer Kategorien wie ‚mythische Kausalität‘ oder ‚mythische Zeitauffassung‘ auf literarische Texte, um die Kompatibilität von literaturwissenschaftlichen (narratologischen) Kategorien und Strukturelementen mythischen Denkens. Die Leistungsfähigkeit dieser Theoriengruppe (Cassirer – Piaget – Hallpike – Oesterdiekhoff – Lugowski – Martínez) im Vergleich zu den konkurrierenden Theorien der ‚Gegenwärtigkeit des Mythos‘ ist groß: Einerseits können dadurch die kulturellen Entmythisierungsprozesse, die ‚Entzauberung der Welt‘, erklärt werden, andererseits eröffnen sich neue Chancen zur Erfassung des verdeckten, durch andere kulturelle Prozesse überlagerten Weiterlebens mythischer Denkformen in kulturellen Formationen wie Kunst beziehungsweise Literatur. Damit werden aber vor allem die oben genannten Aporien in der Mythosforschung vermieden.

#### 4. Beispiele

Ich versuche diese schwierige Problematik an zwei Beispielen zu erläutern, nämlich der mythischen Zeit- bzw. Kausalitätsauffassung und – davon abgeleitet – der mythischen ‚Zufalls‘-Konzeption. Nach Cassirer kennt das

28 Clemens Lugowski. Die Form der Individualität im Roman (1932). Frankfurt a.M., 2. (Neu-) Auflage 1994; vgl. dazu: Matías Martínez (Hrsg.). Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen. Paderborn/ München / Wien/ Zürich 1996.

29 Matías Martínez. Literarische Form als kulturelle Praxis. In: Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. Bd. 9: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Bern u.a. 2003. S. 281–285 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Bd. 61).

mythische Denken den Gedanken der ‚Entwicklung‘ am Leitfaden der Kausalität nicht, daher auch keine ‚Zufälle‘, keine ‚Psychologie‘ im modernen Sinn, keine ‚Zeit‘ im Sinne der modernen Zeitpfeilvorstellungen (‚Zeit‘ als ‚Sukzession‘ im Gegensatz zum zyklischen Zeitkonzept mythischen Denkens).<sup>30</sup> Im mythischen Weltbild gibt es prinzipiell keine Lücken, damit auch grundsätzlich ‚nichts Neues unter der Sonne‘ und keinen Zufall, das heißt keine mentale Möglichkeit, Wahrscheinlichkeit als Prinzip zu konzipieren, was auf einem kognitiv elaborierten, also formalen Kausalitätsverständnis (im Sinne Piagets) beruht. Strukturelemente mythischen Denkens sind also Zufallslosigkeit, Entwicklungslosigkeit, Aufhebung der Zeit als Sukzession.<sup>31</sup> Zufall im modernen, statistischen Sinn bleibt folglich unbeachtet: Es gibt in dieser Mentalität zwar „eine Vorstellung von ‚insignifikantem Zufall‘, nicht aber von ‚signifikantem‘ Zufall“, da deren Träger „in absoluten anstatt in relativen Häufigkeiten“ denken.<sup>32</sup> Der moderne, formaloperatorische Zufalls-Begriff dagegen, der sich erst in den letzten 300 Jahren herausbildete, „äußert sich im Fehlen konstanter kausaler Beziehungen derart, daß alle möglichen Relationen zwischen den Gegenständen oder Zuständen einzutreten tendieren, und zwar proportional zu deren Häufigkeit in der Menge und zur Anzahl der Versuche“.<sup>33</sup> Im Gegensatz dazu werden im mythischen, im vormodernen Denken zufallsbedingte Ereignisse entweder als potentielle Äußerungen verborgener Ursachen, etwa des Wirkens übermenschlicher Kräfte, oder aber als bedeutungslos betrachtet: Die allmähliche Auflösung des präoperationalen Artifizialismus,<sup>34</sup> in dem es keinen Zufall gibt, im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts führt Oesterdiekhoff auf die Überwindung der klassischen Mechanik zurück, in der die Naturprozesse in Analogie zu Maschinen bzw. Automaten gedacht wurden, sodass erst in der Physik des 19. Jahrhunderts der Zufall als mathematisches Prinzip Eingang finden konnte, was zum Niedergang der Teleologie und der von ihr getragenen idealistischen Geschichtsphilosophien beitrug.<sup>35</sup> Mit der Auflösung des vormodernen, präoperationalen, mythischen Zufalls-Begriffs kam es konsequenterweise zu einem als krisenhaft erfahrenen Abbau von (mythischer)

---

30 Cassirer 1924, S. 129–138, 145 ff.

31 Cassirer 1924, S. 63 ff.

32 Hallpike 1990, S. 529 ff., vgl. auch Oesterdiekhoff 1992, S. 194 ff.

33 Ebd., S. 521.

34 Nach Piaget bezeichnet der Artifizialismus des Kindes (dessen Denken dem mythischen Denken ähnlich ist) den Glauben, alle Phänomene, Dinge, Wesen, Gestirne, meteorologische Erscheinungen, Gewässer, Berge, Steine und Pflanzen seien von Göttern oder Menschen aufgrund bestimmter Absichten erschaffen worden. Jean Piaget. *Das Weltbild des Kindes (La représentation du monde chez l'enfant, 1926)*. München 1999. S. 227 ff.; vgl. auch Oesterdiekhoff 1992, S. 169–214.

35 Oesterdiekhoff 1992, S. 189–196.

Bedeutsamkeit und zur Entstehung anderer Formen bedeutsamer Wirklichkeitsdeutungen im Rahmen neuer kultureller Bezugssysteme während und nach der Aufklärung, die man – nach Lugowskis Begriff „mythisches Analogon“<sup>36</sup> – nur noch als ‚mythos-analog‘ bezeichnen kann.

In der literarischen Kategorie der „Motivation von hinten“<sup>37</sup> sind diese mythische Denkformen ebenso enthalten wie in Blumenbergs Kategorie der „latenten Identität“ als Stilmittel mythischer „Bedeutsamkeit“.<sup>38</sup> Alle Wirkungsmittel der mythischen Bedeutsamkeit nach Blumenberg weisen unterschiedliche Formen der Bezugnahme auf den Gegensatz zwischen Zufall bzw. Wahrscheinlichkeit auf der einen und Vorherbestimmung, Schicksal, Artifizialismus, Finalismus auf der anderen Seite auf. Die jeweilige literarische, philosophische Zufallskonzeption in elaborierten literarischen Texten seit der Aufklärung enthüllt sich somit als Kristallisationspunkt des krisenhaften Ablösungsprozesses vormoderner, mythischer durch moderne, formaloperatorische Denkweisen.

Dazu einige literarische Beispiele:

1. In mittelalterlichen Texten wie den Dichtungen Hartmanns von Aue, von *Gregorius* bis *Iwein*, spielen vormoderne, genuin mythische Zufallskonzeptionen entscheidende Rollen. In der *Gregorius*-Legende z.B. bestimmen scheinbare Zufälle die Handlungsstruktur bis zuletzt, d.h. die heilsgeschichtliche ‚Providentia‘ lenkt den Lebenslauf des Sünders, das Geschehen erscheint in seiner Gesamtheit von hinten motiviert, weist daher nur insignifikante Zufälle auf. Von der wunderbaren Rettung des Kindes über die ‚zufällige‘ Landung des erwachsenen Gregorius in der Nähe seines Heimatlandes bis zur wunderbaren (topischen) Auffindung des Schlüssels im Fischmagen als Form des Gottesurteils: überall zeigt sich ‚gotes hulde‘, offenbart sich zuletzt die Providentia, durch die individuelle Lebensläufe als Ausdruck heilsgeschichtlichen Geschehens erkennbar sind. Die ‚Zufälle‘ enthüllen sich als von höheren Mächten verursacht, sie sind daher nur wenig bedeutsam im modernen Sinn, es handelt sich dabei um keine echten (‚blinden‘) Zufälle wie in modernen Texten (der

36 Der Begriff mythisches Analogon bezeichnet den ästhetischen Effekt verdeckter Wirksamkeit mythischer Denkformen (wie Entwicklungslosigkeit, Zufallslosigkeit, Zeitlosigkeit); vgl. Lugowski 1994, S. 83.

37 Lugowski 1994, S. 40 f., 73; die narratologische Kategorie „Motivation von hinten“ ist auf die „Entwicklungslosigkeit“ im mythischen Denken bezogen und bezeichnet jenen „resultathaften“ Erzählstil, der sämtliche Motivierungen, Personencharakterisierungen, Handlungsstrukturierungen vom Ergebnis her aufbaut und damit die Entwicklung der Handlung „entkräftet“, „entwertet“, ihr die „zeithaft bestimmte“ „Ob-überhaupt-Spannung“ zugunsten der „zeitfreien“ „Wie-Spannung“ raubt, sodass sie letztlich „zur bloß physischen Realität [werde], hinter der die ‚metaphysische‘ Sphäre zeitlosen Seins im Ergebnis des glücklichen, befriedeten Daseins absolut gesichert ruht“.

38 Blumenberg 1979, S. 86–109.

sog. ‚Höhenkammliteratur‘). In diesen kann es kein ungebrochenes Weiterleben mythischer Denkformen mehr geben, statt dessen lassen sich in ihnen die ästhetischen Effekte von deren verdecktem Weiterwirken nachweisen, allerdings nur in durch moderne, gegenläufige Strategien überlagerter Form, als mythische Analoga, als formalmythische Strukturen, oft im erzählerischen Modus der ‚Zweideutigkeit‘.<sup>39</sup>

2. In seiner Erzählung *Abdias* (1842) thematisiert Adalbert Stifter den Zusammenstoß vormoderner, zum Teil noch mythischer Weltbilder mit aufgeklärten, rationalistisch-modernen Denkweisen, und zwar gerade am Beispiel des ‚Zufalls‘, der als blinde, unbegreifliche Macht das Leben der Hauptfigur prägt und zuletzt zerstört, ohne dass der Erzähler seinem Publikum psychische Entlastungen durch Neutralisierung der explizit formulierten Kontingenzerfahrung anzubieten bereit oder auch nur in der Lage ist.<sup>40</sup> Die Erzählung ist damit ein Dokument der für die Moderne fundamentalen Erfahrung der ‚Gleichgültigkeit der Welt‘ gegenüber menschlichen Schicksalen wie Krankheit, Schmerz und Tod. Dahinter aber steht die langsame, von zahlreichen Brüchen und Diskontinuitäten geprägte Ablösung vormodern-mythischer Bewusstseinsstufen durch moderne, formaloperatorische Denkweisen.

Aus dieser Perspektive gelesen, ist Stifters *Abdias* Ausdruck jenes Ablösungsprozesses der modernen europäischen Kultur von ihren verschiedenen mythischen Wurzeln. Statt der Providenz, die den vermeintlich ‚blinden‘ Zufall noch in mittelalterlichen Texten als Chimäre entlarvt (wie bei Hartmann), herrschen in modernen Texten entweder zweideutige oder eben bewusst offengelassene Deutungen des Zufallsphänomens vor. Stifters Erzählung beruht auf der Entmächtigung des Prinzips der Providenz zugunsten einer Auslotung der nach der Aufklärung verbliebenen Deutungsmöglichkeiten von Zufällen. Die ‚Lösung‘, die er den Lesern anbietet, besteht vor allem aus der unkommentierten Beschreibung des Schweigens und des Wahnsinns der Hauptfigur am Schluss, es wird nichts Mythisches mehr aufgeboten, um das Unbegreifliche, Kontingente unheil-

39 Diese von Martínez verwendete Kategorie bezeichnet einen Erzähltypus moderner Literatur, durch den der Eindruck erweckt werde, „als sei das dargestellte Geschehen empirisch-kausal motiviert“, in der Folge aber werde suggeriert, „die vermeintlich ‚blinde‘ Kontingenz diene insgeheim als Instrument einer verborgenen Absicht – ohne daß der ungewisse Status dieser Suggestionen im Text zugunsten einer eindeutigen, sei es kausalen, sei es finalen Erklärung des Geschehens aufzulösen wäre.“ Beispiele dafür sind Goethes *Wahlverwandtschaften*, Leo Perutz’ *Der Marques de Bolibar* oder Thomas Manns *Der Tod in Venedig*. Matias Martínez. *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen 1996. S. 32.

40 Vgl. dazu meinen Artikel: *Mythisches bei Stifter?* In: *Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht*. Festschrift für Jürgen Hein. Hrsg. v. Claudia Meyer. Münster 2007. S. 295–306

voller Vorgänge, die sich im ‚blinden‘ Zufall verdichten, zu mildern, zu entschärfen oder gar zu überwinden.

3. Franz Kafka ist im *Schloß*-Roman um die Herstellung bedeutsamer, mythos-analoger Koinzidenzen bemüht.<sup>41</sup> Kurz vor seinem endgültigen Scheitern trifft K. auf den für seinen Fall eigentlich nicht zuständigen Beamten Bürgel, den er ‚zufällig‘ im Schlaf in dessen Zimmer überrascht, das er auf der Suche nach Klamms Sekretär Erlanger aufsucht. Dieses Zusammentreffen mit Bürgel erfolgt unerwartet und räumt dem erschöpften Helden mit einem Male alle zuvor vergeblich angestrebten Möglichkeiten ein, da sich der Beamte plötzlich für seinen Fall interessiert und K. mit doppeldeutigen Reden auf die Lösung seiner Probleme hinweist. Die zufällig und unvorhergesehen sich ergebenden „Gelegenheiten bei welchen durch ein Wort, durch einen Blick, durch ein Zeichen des Vertrauens mehr erreicht werden kann, als durch lebenslange, auszehrende Bemühungen“<sup>42</sup>, markiert der Beamte selber in einem langen, seinen Zuhörer noch mehr ermüdenden monotonen Monolog als an der mit mythosanaloger Bedeutsamkeit aufgeladenen ‚Grenze des Wahrscheinlichen‘ gelegen. Während der „Nachtverhöre“ litten die zuständigen Beamten unter tageszeitlich bedingten und für die „amtliche Beurteilung“ nachteiligen Schwächen, die sie allerdings zumeist geschickt zu umgehen vermochten, indem sie die „mittleren Stunden“ der Nacht vermieden. Dennoch gebe es eine Möglichkeit, diese Schwäche auszunützen: „Freilich eine sehr seltene oder besser gesagt eine fast niemals vorkommende Möglichkeit. Sie besteht darin, dass die Partei mitten in der Nacht unangemeldet kommt.“<sup>43</sup> Bürgel beschreibt also K.s eigene Situation, indem er in allgemein gehaltenen Formulierungen die Grenzen des Wahrscheinlichen der ‚zufälligen‘ Begegnung immer weiter hinausschiebt, denn auch dieses unangemeldete Kommen habe kaum Erfolgsaussichten, da der betreffende Beamte dann entweder abwehrend reagieren würde oder unzuständig oder aber unwillig wäre. Diese Schilderung erfolgt ironischerweise in Form eines scheinbaren Dialogs mit dem vor Müdigkeit nicht mehr aufnahmefähigen K., dem er die Lösung aller Schwierigkeiten in den Mund legt, am äußersten Rand des gerade noch Wahrscheinlichen, einem zeitlichen, räumlichen und kausalen Grenzfall, der damit zu einem höchst bedeutsamen, einem mythos-analogen, wird. Das scheinbar zufällige Zusammentreffen der beiden lässt den vermeintlichen ‚Zufall‘ als Widerschein ‚höherer Fügung‘ erkennbar werden, ohne dass diese eindeutig erfassbar ist, vielmehr im typisch mo-

41 Die mythos-analoge (nach Lugowski) Koinzidenz ist bei Blumenberg eine typische Verfahrensweise des Mythos zur Erzeugung von Bedeutsamkeit; Blumenberg 1979, S. 117 ff.

42 Franz Kafka. Das Schloß. Hrsg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt a.M. 1982. S. 417.

43 Ebd.

dernen Erzählmodus des Zweideutigen präsentiert wird. Kafka benutzt hier eine formalmythische Denkfigur (des Schicksalsgedankens, der Vorherbestimmtheit lebensentscheidender Wendungen), um sie in ihrer scheinbar bedeutsamkeitsbildenden Erzählfunktion auf „von hinten motivierte“ Weise (im Sinne Lugowskis) ironisch *ad absurdum* zu führen. Auch in anderen seiner Texte (etwa im *Proceß*-Roman, in der Parabel *Eine alltägliche Verwirrung*) spielt der nur noch mythosanaloge, nicht mehr genuin mythische ‚Zufall‘ eine zentrale Rolle, bezeichnenderweise aber im erzählerischen Modus der Zweideutigkeit und damit ohne jede Möglichkeit zur Entlastung von den durch diese ‚Zufälle‘ erzeugten Kontingenzpotentialen.

4. Ein weiteres Beispiel für den zweideutigen Umgang mit vermeintlich mythischen Denkformen in deren narrativen Ausprägungen ist Max Frischs *Homo Faber* (1957), in dem zwei miteinander unvereinbare Handlungsmotivationen, eine kausal-empirische und eine mythisch-finale, gegeneinander geführt werden, ohne dass sich der insgesamt ungewisse Status derselben zuletzt auflöst: Wird der Held Walter Faber durch eine verborgene numinose Macht, die die Fäden des Geschehens in der Hand hält, gelenkt, oder sind es lediglich leere, blinde (somit nicht-mythische) Zufälle, die ihn auf dramatische Weise dem eigenen Untergang und dem seiner Tochter entgegenführen? Darauf gibt der Roman keine Antwort, offeriert aber mehrere miteinander unvereinbare, konkurrierende Perspektiven, die auch die grundlegende Zivilisationskritik des Texts im Zeichen des Mythos in Frage stellen und nicht hintergehbare Einsichten in den Zivilisationsprozess artikulieren.<sup>44</sup>

## 5. Schluss

Erst mythos-analoga literarische Strukturen im Modus der Zweideutigkeit können auf den Erwartungshorizont einer Gesellschaft wie der modernen bezogen werden, in der mythisches Denken seit langem nicht mehr dominiert, sondern in die kulturelle Nicht-Dominanz abgesunken ist. Kulturell geformte Residuen mythischer Denkformen in der Moderne entfalten ihr Bedeutsamkeitspotential vor dem Hintergrund einer Gesellschaft, in der diese Bewusstseinsformen nicht mehr dominieren. Die psychologischen Wirkungsbedingungen für Aktivierungen dieses Potentials konstituieren sich vor dem Hintergrund eines veränderten Erwartungshorizontes. Die-

<sup>44</sup> Vgl. meinen Artikel: ‚Mythographie‘ vs. ‚Formaler Mythos‘. Methodische Überlegungen und Fallbeispiele. In: Peter Tepe (Hrsg.). *Mythos* No. 2. Politische Mythen. Würzburg 2006. S. 284–293.

ser unterscheidet sich grundlegend von dem einer Gesellschaft, in der archaische Deutungsmuster vorherrschen, in der Phänomene wie Aberglaube, Magie, der Glaube an fließende Grenzen zwischen Leben und Tod ebenso zum Alltag gehören wie die prinzipielle Tendenz, den Kosmos anthropomorph zu überformen. In solchen Kulturen ist der Erwartungshorizont der Menschen in bezug auf Bedeutsamkeit ein gänzlich anderer als in nach-mythischen, in denen Spannungspotentiale eröffnet werden, die etwa Zufälle als bedeutsam (aber nur noch mythos-analog) erfahrbar werden lassen. Dass bestimmte Ereignisse eintreten, die von der Warte eines modernen Beobachters aus unwahrscheinlich und damit potentiell bedeutsam sind, wird in vormodernen Kulturen wie etwa dem europäischen Mittelalter erwartet und daher nicht als Zufall empfunden.<sup>45</sup> Dementsprechend ist das sich aus dem jeweiligen Erwartungshorizont ergebende Spannungsmoment in solchen Kulturen gänzlich anders strukturiert als in modernen, in denen Bedeutsamkeit auch an den Grenzen des Wahrscheinlichen entstehen kann.

Moderne Literatur, die sich auf Mythisches bezieht, nutzt vor diesem kulturellen Hintergrund den spezifischen Reiz des mental ‚Fremden‘, des Exotischen mythischer Denkmuster, die in bestimmten kulturellen Residuen (wie grundsätzlich Kunst, Literatur, aber auch Politik) latent vorhanden und daher aktualisierbar sind. Die Wirkung ästhetischer Adaptionen mythischer Denkformen beruht auf einer spezifischen Form der Abweichung von kulturell dominanten literarischen Formen: Die ungebrochene Faszination, die etwa Kafkas Texte weltweit bis heute ausüben, lässt sich auch auf die Spannung zwischen in ihnen latent wirksamen mythos-analogen Strukturen und ihren realistischen, modernen Erzählverfahren zurückführen.

Die Beispiele von Stifter, Kafka oder Frisch (und vieler anderer Autoren) zeigen u.a., dass literarische Texte nicht nur Quelle für das prekäre (lediglich formalästhetische) Fortleben mythischer Denkformen in der Moderne sein können, sondern auch die mit der Ablösung jener Denkformen verbundenen Erschütterungen, Krisen, also den Prozess der Zivilisation und dessen mentale Konsequenzen überhaupt, reflektieren. Zeugnisse für eine ‚Gegenwärtigkeit des Mythos‘ nach der Aufklärung indes können sie in keinem Fall sein.

---

45 Vgl. Cassirer 1924, S. 62 ff; vgl. Hallpike 1979, S. 529 ff.

## From Nineteenth- to Twentieth-Century Theorizing about Myth in Britain and Germany

Robert A. Segal (Aberdeen)

The study of myth across the disciplines is united by the questions asked. The three main questions are those of origin, function, and subject matter. 'Origin' means why and how myth arises. 'Function' means why and how myth persists. The answer to the why of origin and function is usually a need, which myth arises to fulfill and lasts by continuing to fulfill. What the need is, varies from theory to theory. 'Subject matter' means the referent of myth. Some theories read myth literally, so that the referent is the straightforward, apparent one, such as gods. Other theories read myth symbolically, and the symbolized referent can be anything.

Theories differ not only in their answers to these questions but also in the questions they ask. Some theories, and perhaps some disciplines, concentrate on the origin of myth; others, on the function; still others, on the subject matter. Only a few theories tend to all three questions, and some of the theories that tend to origin or to function deal with either 'why' or 'how' but not both.

It is commonly said that theories of the nineteenth century focused on the question of origin and that theories of the twentieth century have focused on the questions of function and subject matter. But this characterization confuses *historical* origin with *recurrent* one. Theories that profess to provide the origin of myth do not claim to know where and when myth first arose. Rather, they claim to know why and how myth arises wherever and whenever it does. The issue of recurrent origin has been as popular with twentieth-century theories as with nineteenth-century ones, and interest in function and subject matter was as common to nineteenth-century theories as to twentieth-century ones.

There is one genuine difference between nineteenth- and twentieth-century theories. Nineteenth-century theories tended to see the subject matter of myth as the natural world and to see the origin and function of myth as the provision of either a literal explanation or a symbolic description of that world. Myth was typically taken to be the 'primitive' counterpart to science, which was assumed to be wholly modern. That the begin-

nings of science went back to ancient times it was recognized, but science as the commonplace explanation of the world was considered to be only a few centuries old. Nineteenth-century theories assumed that science rendered myth not merely superfluous but impossible. Moderns, who by definition were scientific, therefore had to reject myth. By contrast, twentieth-century theories tended to see myth as almost anything but an outdated counterpart to modern science, either in subject matter or in origin and function. Consequently, moderns could retain myth alongside science. For some twentieth-century theories, myth was not merely still possible for moderns but outright indispensable.

Twentieth-century theories spurned nineteenth-century ones on many grounds: for pitting myth against science and thereby precluding modern myths, for subsuming myth under religion and thereby precluding secular myths, for deeming the function of myth intellectual, for deeming myth false, and for reading myth literally. Above all, twentieth-century theories rejected nineteenth-century ones on the grounds that myths, far from dying out, were still 'around'. If myth was incompatible with science, how did myth survive – and survive not merely as a relic, which is what a 'survival' meant in the nineteenth century, but as a living phenomenon? How did myth survive not *in place of* science – the way the Bible is for creationists – but *alongside* science? Surely the survival of living myth meant that whatever myth was, it was other than a literal explanation of the physical world.

Nineteenth-century theorists were not without a defense. They maintained that those who retained myth in the wake of science either did not recognize or did not accept the incompatibility of myth with science. But their arguments scarcely persuaded twentieth-century theorists. Who, it was asked, did not recognize the incompatibility of attributing lightning to Zeus' thrusting a bolt and attributing lightning to meteorological processes? If moderns still did not accept the incompatibility of myth with science, why not consider the reason to be that for them myth was doing something different from what science did? In that event nineteenth-century theories had gotten myth wrong.

The divide between nineteenth- and twentieth-century theories was not over whether primitive peoples have myth. That they do was taken for granted by both sides. The divide was over whether moderns, who for both sides have science, can also have myth. Twentieth-century theorists argued that they can and do and even must. At the same time the divide between nineteenth- and twentieth-century theories was not over whether myth *must* be compatible with science. The authority of science was taken for granted by both sides. The twentieth-century approach was not to challenge science but to recharacterize myth. Only with the emergence of

postmodernism has the deference to science assumed by both sides been questioned.

As uncompromisingly as twentieth-century theories reject nineteenth-century ones, twentieth-century theories can best be seen as responses to nineteenth-century ones. There were three main responses. One response was to take the function of myth as other than explanatory, in which case myth diverges from science and can therefore coexist with it. Another response was to read myth other than literally, in which case myth does not even refer to the physical world and can therefore likewise coexist with science. The most radical response was to alter both the explanatory function and the literal reading of myth.

This difference among theories of myth cuts across national boundaries. It is therefore to be found in both Britain and Germany as well as elsewhere in Europe and in North America. To illustrate the difference between the nineteenth-century view of myth and the twentieth-century one, I could, then, choose one Brit and one German from each period. There are many theorists I could choose. In the case of Britain I could choose the Scot (James George) Frazer, the first edition of whose opus, *The Golden Bough*, appeared in 1890.<sup>1</sup> But as my exemplar I will choose the Englishman E. B. (Edward Burnett) Tylor, the first edition of whose key work, *Primitive Culture*, appeared in 1871. In the case of Germany I could choose from the group known as the nature mythologists, who, while not confined to Germany, were especially prominent there. The most eminent were Adalbert Kuhn and Max Müller, who, to be sure, spent most of his career at Oxford.

The list of possible twentieth-century theorists from both countries is longer. For example, I could choose any of the following Brits: Jane Harrison, F. M. Cornford, and S. H. Hooke. I could also choose non-British theorists who wrote in English: the Australian Gilbert Murray, the Americans Kenneth Burke and Joseph Campbell, or the Polish Bronislaw Malinowski. Similarly, I could choose any of the following Germans: Ernst Cassirer, Rudolf Bultmann, Hans Jonas, Walter Burkert, or Hans Blumenberg. And of course I could choose non-German theorists who wrote in German – above all the Austrian Sigmund Freud and the Swiss C. G. Jung.

Admittedly, the chronological divide between these camps is not rigid. Nineteenth-century views are to be found in the twentieth century – for example, in the English anthropologist Robin Horton<sup>2</sup>, who is even la-

1 James George Frazer, *The Golden Bough*. 1st ed. 2 vols. (London: Macmillan, 1890).

2 Robin Horton, 'African Traditional Thought and Western Science', in *Africa* 37 (1967), pp. 50–71 (part I), 155–87 (part II).

belled a 'neo-Tylorian', or in the American anthropologist David Bidney<sup>3</sup>, who could likewise be called a neo-Tylorian. The view that primitive myth is not the parallel to modern science but is itself scientific is to be found most grandly in the French structuralist Claude Lévi-Strauss.<sup>4</sup> And the classic expression of the view that ancient myths record sophisticated scientific observations is the 1969 *Hamlet's Mill*, written by the Italian historian of science Giorgio de Santillana and the Dutch historian of science Hertha von Dechend.<sup>5</sup> Conversely, the nineteenth-century Nietzsche psychologizes myth as fully as Freud and Jung. Still, the chronological division, even if of degree only, remains.

Because the deepest divide among modern theorists is for me chronological rather than geographical, I will choose only one theorist to evince it: Tylor for the nineteenth century and Blumenberg for the twentieth century.

### Tylor

Tylor subsumes myth under religion and in turn subsumes both religion and science under philosophy. He divides philosophy into 'primitive' and 'modern'. Primitive philosophy is identical with primitive religion. There is no primitive science. Modern philosophy, by contrast, has two subdivisions: religion and science. Of the two, science is by far the more important and is the modern counterpart to primitive religion. Modern religion is composed of two elements – metaphysics and ethics – neither of which is present in primitive religion. Metaphysics deals with nonphysical entities, of which primitive peoples have no conception. Ethics is not absent from primitive culture, but it falls outside primitive religion: 'the conjunction of ethics and Animistic philosophy, so intimate and powerful in the higher culture, seems scarcely yet to have begun in the lower'.<sup>6</sup> Tylor uses the term 'animism' for religion per se, modern and primitive alike, because he derives the belief in gods from the belief in souls (*anima* in Latin means

3 David Bidney, *Theoretical Anthropology*. 2nd ed. (New York: Schocken, 1967 [1st ed. 1953]), ch.10; and 'Myth, Symbolism, and Truth', in *Journal of American Folklore* 68 (1955), p. 379–92.

4 Claude Lévi-Strauss, 'The Structural Study of Myth', in *Journal of American Folklore* 68 (1955), pp. 428–44; *The Savage Mind*, tr. not given (Chicago: University of Chicago Press, 1966); *The Raw and the Cooked*, trs. John and Doreen Weightman (New York: Harper Torchbooks, 1970 [1969]).

5 *Hamlet's Mill* (Boston: Gambit, 1969).

6 Edward Burnett Tylor, *Primitive Culture*, 2 vols. 1st ed. (London: Murray, 1871). Citations are from the reprint of the 5th (1913) edition (New York: Harper Torchbooks, 1958), here II, p.11.

soul). In primitive religion souls occupy all physical entities, beginning with the bodies of humans. Gods are the souls in all physical entities *except* humans, who are not themselves gods.

Primitive religion is the primitive counterpart to science because both are explanations of the physical world. Tylor thus characterizes primitive religion as ‘savage biology’<sup>7</sup> and maintains that ‘mechanical astronomy gradually superseded the animistic astronomy of the lower races’ and that today ‘biological pathology gradually supersedes animistic pathology’.<sup>8</sup> The religious explanation is personalistic: the decisions of gods explain events. The scientific explanation is impersonal: mechanical laws explain events. The natural sciences as a whole have replaced religion as the explanation of the physical world, so that ‘animistic astronomy’ and ‘animistic pathology’ refer only to primitive, not modern, animism. Modern religion has surrendered the physical world to science and has retreated to the immaterial world, especially to the realm of life after death – that is, of the life of the soul after the death of the body. Where in primitive religion souls are deemed material, in modern religion they are deemed immaterial and are limited to human beings:

In our own day and country, the notion of souls of beasts is to be seen dying out. Animism, indeed, seems to be drawing in its outposts, and concentrating itself on its first and main position, the doctrine of the human soul [...]. The soul has given up its ethereal substance, and become an immaterial entity, ‘the shadow of a shade.’ Its theory is becoming separated from the investigations of biology and mental science, which now discuss the phenomena of life and thought, the senses and the intellect, the emotions and the will, on a ground-work of pure experience. There has arisen an intellectual product whose very existence is of the deepest significance, a ‘psychology’ which has no longer anything to do with ‘soul.’ The soul’s place in modern thought is in the metaphysics of religion, and its especial office there is that of furnishing an intellectual side to the religious doctrine of the future.<sup>9</sup>

Similarly, where in primitive religion gods are deemed material, in modern religion they are deemed immaterial. Gods thereby cease to be agents in the physical world – Tylor assumes that physical effects must have physical causes – and religion ceases to be an explanation of the physical world. Gods are relocated from the physical world to the social world. They become models for humans, just as they should be for Plato. One now reads the Bible for not for the story of creation but for the Ten Commandments, just as for Plato a bowdlerized Homer would enable one to do. Jesus is to be emulated as the ideal human, not as a miracle worker.

---

7 *Primitive Culture*, II, p. 20.

8 *Primitive Culture*, II, p. 229.

9 *Primitive Culture*, II, p. 85.

This irenic position is also like that of the late evolutionary biologist Stephen Jay Gould, for whom science, above all evolution, is compatible with religion because the two never intersect. Science explains the physical world; religion prescribes ethics and gives meaning to life: 'Science tries to document the factual character of the natural world, and to develop theories that coordinate and explain these facts. Religion, on the other hand, operates in the equally important, but utterly different, realm of human purposes, meanings, and values'.<sup>10</sup> But where for Gould religion has *always* served a function different from that of science, for Tylor religion has been forced to retrain upon having been made compulsorily redundant by science. And its present function is a demotion. Tylor is closer to the biologist Richard Dawkins, though Dawkins, unlike Tylor, is unprepared to grant religion even a lesser function in the wake of science.

For Tylor, the demise of religion as an explanation of the physical world has meant the demise of myth altogether, which for Tylor is thus confined to primitive religion. Even though myth is an elaboration on the belief in gods, the belief itself can survive the rise of science where somehow myth cannot. Apparently, myths are too closely tied to gods as agents in the world to permit any comparable transformation from physics to metaphysics. Where, then, there is 'modern religion', albeit religion shorn of its key role as explanation, there are no modern myths. The term 'modern myth' is an oxymoron.

For Tylor, science makes myth not merely superfluous but incompatible. Why? Because the explanations the two give are. It is not simply that the mythic explanation is personalistic and the scientific one impersonal. It is that both are *direct* explanations and of the *same* events. Gods operate not behind or through impersonal forces but in place of them. According to myth, the rain god, let us say, collects rain in buckets and then chooses to empty the buckets on some spot below. According to science, meteorological processes cause rain. One cannot stack the mythic account atop the scientific one, for the rain god, rather than utilizing meteorological processes, acts in place of them. Tylor thus notes the gradual displacement of the direct causes of religion, or 'animism', by the equally direct ones of science: 'But just as mechanical astronomy gradually superseded the animistic astronomy of the lower races, so biological pathology gradually supersedes animistic pathology, the *immediate* operation of personal spiritual beings in both cases giving place to the operation of natural processes' [*italics added*].<sup>11</sup>

10 Stephen Jay Gould, *Rocks of Ages* (London: Vintage, 2002 [1999]), p.4.

11 *Primitive Culture*, II, p.229.

Strictly, causation in myth is never entirely personalistic. The decision of the rain god to dump rain on a chosen spot below presupposes physical laws that account for the accumulation of rain in heaven, the capacity of the buckets to retain the rain, and the direction of the dumped rain. But to maintain his rigid hiatus between myth and science, Tylor would doubtless note that myths themselves ignore physical processes and focus instead on divine decisions.

Yet even if myth and science are incompatible, why for Tylor is myth unscientific? The answer must be that personal causes are unscientific. But why? Tylor never says. Among the possible reasons: that personal causes are mental – the decisions of divine agents – whereas impersonal causes are material; that personal causes are neither predictable nor testable, whereas impersonal ones are both predictable and testable; that personal causes are particularistic, whereas impersonal ones are generalized; and that personal causes are final, or teleological, whereas impersonal ones are efficient. But none of these reasons in fact differentiates personal from impersonal causes, so that it is not easy to see how Tylor could defend his conviction that myth is unscientific.

Because Tylor never questions this assumption, he takes for granted not merely that primitive peoples have only myth but, even more, that moderns have only science. Not coincidentally, he refers to the ‘myth-making stage’ of culture. Rather than an eternal phenomenon, as such twentieth-century theorists as Mircea Eliade, Jung, and Campbell grandly proclaim, myth for Tylor is merely a passing, if slowly passing, one. Myth has admirably served its function, but its time is over. While Tylor does not date the beginning of the scientific stage, it is identical with the beginning of modernity and is therefore only a few centuries old. Dying in 1917, Tylor never quite envisioned a stage post the modern one.

One reason Tylor pits myth against science is that he subsumes myth under religion. For him, there is no myth outside religion, even though modern religion is without myth. Because primitive religion is the counterpart to science, myth must be as well. Because religion is to be taken literally, so must myth be.

Another reason Tylor pits myth against science is that he reads myth literally. He opposes those who read myth symbolically, poetically, or metaphorically – for him, interchangeable terms. He opposes the ‘moral allegorizers’, for whom the myth of Helios’ daily driving his chariot across the sky is a way of instilling self-discipline. Likewise he opposes the ‘euhemerists’, for whom the myth is simply a colorful way of describing the exploits of some local or national hero. For Tylor, the myth is an explanation of why the sun rises and sets, and the explanatory function *requires* a literal reading. To read myth nonliterally is automatically to cede any ex-

planatory function, and to cede the explanatory function is automatically to trivialize myth. Tylor thus writes that 'the basis on which such [mythic] ideas as these are built is not to be narrowed down to poetic fancy and transformed metaphor. They rest upon a broad philosophy of nature, early and crude indeed, but thoughtful, consistent, and quite really and seriously meant'.<sup>12</sup> Myth makers are like modern scientists, not poets, and myth should be read as prose, not poetry.<sup>13</sup>

For both the allegorizers and the euhemerists, myth is not the primitive counterpart to science because, read symbolically, it is about human beings rather than about gods or the world. For the allegorizers, myth is also unlike science because, read symbolically, it functions to prescribe how humans ought to behave rather than to explain how they do behave. For the euhemerists, too, myth is also unlike science because it functions to describe rather than to explain heroic deeds. As interpretations of myth, moral allegory and euhemerism alike go back to antiquity, but Tylor sees contemporaneous exponents of both as motivated by a desire to preserve myth in the face of the distinctively modern challenge of science. In taking the subject matter of myth to be other than the world, and in taking the function of myth to be other than explanatory, both moral allegory and euhemerism are akin to twentieth-century theories.

Opposite to Tylor stands Müller.<sup>14</sup> Where for Tylor moderns misread myth by taking it symbolically, for Müller ancients themselves eventually came to misread their own myths, or mythical data, by gradually taking them literally. Originally symbolic descriptions of natural processes came to be read as literal descriptions of the attributes of gods. For example, the sea described poetically as 'raging' was eventually taken as the characteristic of the personality responsible for the sea, and a myth was then invented to account for this characteristic. Mythology for Müller stems from the absence in some ancient languages of a neuter gender. Speakers therefore had to refer to impersonal entities in the male or female gender, misleading later generations into taking the referent to be a person rather than a thing. But Müller is still the German counterpart to Tylor because for Müller as much as for Tylor myth is about the external world.

Since Tylor denies the reality of the gods, he himself might seem to be taking them as mere personifications of natural phenomena and thereby be taking myth nonliterally. But he is not. Unlike both the euhemerists and the moral allegorizers, he assumes that primitive peoples themselves

12 *Primitive Culture*, I, p. 285.

13 See *Primitive Culture*, I, p. 292.

14 Friedrich Max Müller, 'Comparative Mythology' (1856), in *Chips from a German Workbench* (London: Longmans, Green, 1867), II, pp. 1-141.

take the gods literally. Also unlike his antagonists, so does he. He breaks with primitive peoples in taking the gods as real only in intent, not also in fact.

Gods for Tylor are the purported causes of events in the physical world. Myths do not merely describe events but explain them. The ultimate subject matter of myth for Tylor is not events themselves, as it is for most nature mythologists and as it is at times for Frazer, but the causes of those events. As mere descriptions of events, myths would be unnecessary. Ever observant, primitive peoples for Tylor notice events on their own. They invent myths to account for their observations, not to record them. For Tylor, gods originate out of the personification of nature; but once conjured up, they are more than mere personifications. They are the causes – the professed literal causes – of the origin and operation of the world.

Tylor's most telling argument for a literal reading of myth is the otherwise inexplicable beliefs of primitive peoples. Only persons who took myth literally would think the way they do:

When the Aleutians thought that if anyone gave offence to the moon, he [i.e. the moon] would fling down stones on the offender and kill him, or when the moon came down to an Indian squaw, appearing in the form of a beautiful woman with a child in her arms, and demanding an offering of tobacco and fur robes, what conceptions of personal life could be more distinct [i.e., real] than these?<sup>15</sup>

While for Tylor taking the gods literally does not entail taking them as real, taking them as real does presuppose taking them literally.

For Tylor, myth stems from innate intellectual curiosity, which is as strong in primitive peoples as in moderns: 'Man's craving to know the causes at work in each event he witnesses, the reasons why each state of things he surveys is such as it is and no other, is no product of high civilization, but a characteristic of his race down to its lowest stages'.<sup>16</sup> More than idle curiosity, the quest for knowledge among even primitive peoples 'is already an intellectual appetite whose satisfaction claims many of the moments not engrossed by war or sport, food or sleep'.<sup>17</sup>

For Tylor, the postulation of first souls and then gods is a rational inference from the data: 'the primitive animistic doctrine is thoroughly at home among savages, who appear to hold it on the very evidence of their senses, interpreted on the biological principle which seems to them most reasonable'.<sup>18</sup> We moderns consider even more madcap the postulation of souls and gods in inanimate objects like 'stocks and stones, weapons,

15 *Primitive Culture*, I, pp. 289–90.

16 *Primitive Culture*, I, pp. 368–69.

17 *Primitive Culture*, I, p. 369.

18 *Primitive Culture*, II, pp. 83–84; see also, for example, pp. 29–31, 62, 194.

boats, food, clothes, ornaments, and other objects', for to us these objects 'are not merely soulless but [underlying it] lifeless'.<sup>19</sup> But 'if we place ourselves by an effort in the intellectual position of an uncultured tribe, and examine the theory of object-souls from their point of view, we shall hardly pronounce it irrational'.<sup>20</sup> A stone over which one trips can seem to have placed itself there. Plants as well as animals do seem to be exercising their wills in their varying responses to human effort.

Once primitive peoples hypothesize souls and gods as the causes of natural events, they *experience*, not just *explain*, the world as filled with souls and gods:

They [primitives] could see the flame licking its yet undevooured prey with tongues of fire, or the serpent gliding along the waving sword from hilt to point; they could feel a live creature gnawing within their bodies in the pangs of hunger; they heard the voices of the hill-dwarfs answering in the echo, and the chariot of the Heaven-god rattling in thunder over the solid firmament.<sup>21</sup>

But unlike such theorists as Lucien Lévy-Bruhl, Cassirer, and Henri Frankfort, for all of whom primitive religion shapes experience from the outset, Tylor maintains that primitive peoples initially experience the world no differently from moderns. Primitive peoples see and hear what moderns do. They merely trust their eyes and ears and on the basis of them reason out, not assume or project, the existence of souls and gods. Primitive peoples may be uncritical, but they are not illogical. Like moderns, they work scrupulously inductively – from observations to inferences to generalizations. Tylor thus preserves the parallel between primitive religion and modern science, or at least his conception of modern science.

As much as Tylor stresses the role of reason in myth and religion, he accords a place to imagination, at least in myth. Like the rest of religion, myth functions to explain the world. But unlike the rest of religion, myth does so in the form of stories, which are in part the product of imagination.

It is imagination that transforms the rational belief in Helios as the sun god into the fantastic story of Helios' daily driving a chariot across the sky. Undeniably, Tylor vigorously decries the view that myth stems from *unrestrained* imagination:

Among those opinions which are produced by a little knowledge, to be dispelled by a little more, is the belief in an almost boundless creative power of the human imagination. The superficial student, mazed in a crowd of seemingly wild and lawless fancies, which he thinks to have no reason in nature nor pattern in this

---

<sup>19</sup> *Primitive Culture*, II, p. 61.

<sup>20</sup> *Primitive Culture*, II, p. 61.

<sup>21</sup> *Primitive Culture*, I, p. 297.

material world, at first concludes them to be new births from the imagination of the poet, the tale-teller, and the seer.<sup>22</sup>

Tylor even maintains that both the euhemerists and the moral allegorizers fail to take myth seriously *because* they attribute it to unbridled imagination, which he equates with ‘poetic fancy’.<sup>23</sup> For Tylor, to attribute myth to imagination is invariably to make its subject other than the physical world and is thereby to make its function other than explanatory.

Still, Tylor accords a commodious place to *restrained* imagination – imagination restrained by reason. The comparative approach, which he takes for granted neither the euhemerists nor the moral allegorizers employ<sup>24</sup>, ‘makes it possible to trace in mythology the operation of imaginative processes recurring with the evident regularity of mental law’.<sup>25</sup> Tylor assumes that untethered imagination would never yield the patterns he finds in myths, so that regularities constitute *ipso facto* evidence of the subordination of imagination to reason. The stories may be fantastic, but they are fantastic in uniform ways. Tylor asks rhetorically, ‘What would be popularly thought more indefinite and uncontrolled than the products of the imagination in myths and fables?’<sup>26</sup> Here he anticipates Lévi-Strauss. For both, the demonstration of uniformity in myth, the seemingly least orderly of artifacts, proves that not only it but also its primitive creators are rational.<sup>27</sup> For both Tylor and Lévi-Strauss as well, the rational function of myth must be science-like.

Tylor’s subordination of imagination to reason is symptomatic of the central limitation of his overall theory of myth: his overemphasis on myth as akin to science and his underemphasis on it as akin to literature. Myth for him is a science-like hypothesis that merely happens to take the form of a narrative. Like Lévi-Strauss, he downplays the format in order to uphold the content. He assumes that myth, like the rest of religion, is an explanation of the physical world, is taken seriously only when it is taken as an explanation of the physical world, and is taken as an explanation of the physical world only when the form is taken as merely a colorful way of presenting the content. Form and content are separable, and content alone counts. To treat the form as anything more than is to reduce a set of truth-claims about the world to fiction.

Tylor’s attempt at minimizing both narrative and imagination fails. First, he simply cannot confine the subject of myth to the physical world

22 *Primitive Culture*, I, p. 273.

23 See, for example, *Primitive Culture*, I, pp. 285, 289–90.

24 See *Primitive Culture*, I, pp. 280–82.

25 *Primitive Culture*, I, p. 282; see also pp. 274–75.

26 *Primitive Culture*, I, p. 18.

27 See Lévi-Strauss, ‘The Structural Study of Myth’, p. 430; and *The Raw and the Cooked*, p. 10.

or even the human one. He cannot disregard the divine world. Even if gods are postulated in order to explain the physical world, surely they become of interest in their own right, if only for their power over the physical world. Surely the intellectual inquisitiveness that Tylor is so zealous to credit to primitive peoples would not abate with the postulation of gods as the causes of events in the world. Exactly insofar as myths for Tylor are about gods, surely there is interest in gods in themselves. The Hebrew Bible may present God only in relation to humans and the world, but Homer and Hesiod, for example, also depict the gods amongst themselves. Certainly in science the microscopic world, even if initially postulated to account for the macroscopic world, becomes of interest in itself.

Second, descriptions of the divine world are surely the work of imagination. Gods may be postulated on analogy to human beings, but they are more than human beings. Whatever qualities make gods gods and make heaven heaven are surely the product of imagination. Far from constricting the exercise of imagination, the belief in gods spurs it.

Third, the content of myth does not readily evince 'the operation of imaginative processes recurring with the evident regularity of mental law'.<sup>28</sup> Strikingly, Tylor barely discusses the content of myth – beyond stipulating that myth presents a divine explanation of natural phenomena. What form that explanation takes, he never says. Unlike some other theorists such as Frazer, he provides no common pattern for myths. The sole myths for which he provides any regularity are hero myths, in which, according to him, the subjects are exposed at birth, are saved, and grow up to become national heroes.<sup>29</sup> But his pattern is neither universal nor detailed. And hero myths for Tylor are an anomaly within his characterization of myths as explanations of physical events. He offers no comparable pattern for creation myths, flood myths, or myths of recurrent natural processes.

In the light of postmodernism, Tylor's approach doubtless seems not simply one-sided but hopelessly out of date. Where postmodernists would view myth as a mere story and not an explanation, Tylor views myth as an explanation and only incidentally a story. What is needed is not the replacement of myth as explanation by myth as story but instead the integration of the two: the working out of how form and content, story and explanation, operate together.

---

<sup>28</sup> *Primitive Culture*, I, p. 282.

<sup>29</sup> See *Primitive Culture*, I, pp. 281–82.

## Blumenberg

In *Work on Myth*, Hans Blumenberg attacks two leading modern views of myth: that of the Enlightenment and that of Romanticism.<sup>30</sup> Tylor, though cited only once<sup>31</sup>, and Campbell, though never cited, are standard exemplars of each view.

Blumenberg sums up the Enlightenment view, which he by no means limits to the eighteenth century, in the familiar phrase ‘from *mythos* to *logos*’.<sup>32</sup> Tylor, epitomizing that view, assumes an evolution from myth, which he subsumes under religion, to science. For him, primitive peoples alone have myth and moderns alone science. Myth and science not only are incompatible in content but also duplicate each other in function.

Blumenberg assumes that the contrast between *mythos* and *logos* necessarily makes myth irrational: ‘What [to the Enlightenment] was meant by the antithesis of reason and myth was in fact that of science and myth’.<sup>33</sup> He thus berates the Enlightenment for failing to see myth ‘as itself [serving] a rational function’.<sup>34</sup> But his criticism does not hold for all ‘Enlightened’ theorists and certainly not for Tylor. Far from either blind superstition or frivolous storytelling, myth for Tylor is a scrupulously logical and reflective enterprise. As quoted: ‘The basis on which such [mythic] ideas as these are built is not to be narrowed down to poetic fancy and transformed metaphor. They rest upon a broad philosophy of nature, early and crude indeed, but thoughtful, consistent, and quite really and seriously meant.’<sup>35</sup> Tylor does judge myth false, but not irrational. Otherwise it could not be the primitive counterpart to science – a point about the Enlightenment missed by Blumenberg. As the primitive counterpart to modern science, myth for Tylor and others offers a rigorous and systematic account of the world.

Having been displaced by science as the explanation of the world, myth, according to Blumenberg, is left by Enlightened theorists with a merely aesthetic role:

30 *Work on Myth*, tr. Robert M. Wallace (Cambridge, MA: MIT Press, 1985).

31 See *Work on Myth*, p. 151.

32 See, for example, *Work on Myth*, p. 49. In fact, Blumenberg singles out Ernst Cassirer as epitomizing the Enlightenment view. As Blumenberg rightly notes, Cassirer on the one hand maintains that myth is irreducible to science or any other symbolic form but on the other hand maintains that myth is incompatible with science, which succeeds it (*Work on Myth*, p. 168). See Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, tr. Ralph Manheim (New Haven, CT: Yale University Press, 1955), p.21 (on the one hand), p. xvii (on the other).

33 *Work on Myth*, p. 49.

34 *Work on Myth*, p. 48.

35 *Primitive Culture*, I, p. 285.

In his discussion of myth Fontenelle expressed the Enlightenment's amazement at the fact that the myths of the Greeks had still not disappeared from the world. Religion [i.e. Christianity] and reason had, it is true, weaned people from them, but poetry and painting had given them the means by which to survive. They had known how to make themselves indispensable to these arts.<sup>36</sup>

Ironically, Tylor here goes even further than Blumenberg assumes Enlightened theorists go. In the wake of science, myth, unlike the rest of religion, is for Tylor left with no role at all and will eventually die out.

Blumenberg rejects the Enlightenment view of myth on two grounds: that myth continues to exist in modernity<sup>37</sup> and that myth was never an explanation of the world. Combining these arguments, Blumenberg states:

That does not yet mean that the *explanation* of phenomena has always had priority and that myths are something like early ways of dealing with the difficulty of lacking theory. If they were an expression of the lack of science or of prescientific explanation, they would have been disposed of automatically at the latest when science [...] made its entrance. The opposite was the case.<sup>38</sup>

For Blumenberg, the survival of living myth in the wake of science proves that its function was never scientific.

Of course, what Tylor claims of religion *minus* myth someone else might claim of myth itself: that not serving to explain the world now hardly proves that it never served to explain the world. For Bultmann, for example, myth prior to the rise of science served both to explain the world and to depict the state of human beings in the world, which remains as its sole (and proper) function.<sup>39</sup> Blumenberg needs an additional argument for his claim that myth never served a science-like function. He offers multiple arguments.

By a scientific explanation Blumenberg means a genetic, or an etiological, one. As he writes in criticism of the Enlightenment view, 'That the relationship between the 'prejudice' called myth and the new science should [for the Enlightenment] be one of competition necessarily presupposes the interpretation of individual myths as etiological.'<sup>40</sup>

On four grounds, asserts Blumenberg, myth is nonetiological. First, even standard creation myths like Hesiod's *Theogony* and Genesis 1–2 give no ultimate origin of the world. Rather, they presuppose the existence of something and explain the creation of the world either by or from it:

36 *Work on Myth*, p. 263.

37 See *Work on Myth*, pp. 263–64, 274.

38 *Work on Myth*, p. 274.

39 Rudolf Bultmann, 'New Testament and Mythology', in *Kerygma and Myth*, ed. Hans-Werner Bartsch, tr. Reginald H. Fuller (London: SPCK, 1953), I, pp. 1–44.

40 *Work on Myth*, p. 265.

Flaubert noted in his Egyptian diary on June 12, 1850, that during the day his group had climbed a mountain on the summit of which there was a great number of large round stones that almost resembled cannonballs. He was told that these had originally been melons, which God had turned into stones. The story is over, the narrator is evidently satisfied; but not the traveler, who has to ask for the reason why. Because it pleased God, is the answer, and the story simply goes no further.<sup>41</sup>

Second, myths tell stories rather than give reasons: 'In the [erroneous] etiological explanation of myth [...] the recognition of myth as an archaic accomplishment of reason has to be justified by its having initially and especially given answers to questions, rather than having [in actuality] been the implied rejection of those questions by means of storytelling.'<sup>42</sup>

Third, within a myth anything can derive from anything else, in which case there must be scant interest in accurate derivation and therefore in derivation itself: 'When anything can be derived from anything, then there just is no explaining, and no demand for explanation. One just tells stories'.<sup>43</sup> Indeed, myth presents mere 'sequences' rather than 'chronology', by which he means causality.<sup>44</sup>

Fourth and most important, myth describes the significance more than the origin of phenomena. Thus the Bible tells not how but why God created the rainbow:

He [God] gives those who have just escaped the Flood a first specimen of the sequence of agreements and covenants that were to characterize his dealings with his people: 'This is the token of the covenant which I make between me and you and every living creature that is with you, for perpetual generations [...].' One will not want to say that this is an 'explanation' of the rainbow, which would have had to be replaced as quickly as possible, with arrival at a higher level of knowledge, by a physical [i.e., scientific] theory.<sup>45</sup>

Blumenberg asserts not only that myth fails to give the origin of phenomena but also that the origin of myth itself is unknowable: 'But theories about the origin of myths are idle. Here the rule is: Ignorabimus [We will not know]'.<sup>46</sup> If so, then Blumenberg's consequent turning from the origin of myth to the function makes sense. What does not is his seeming additional justification for so doing: the fact that myth itself is not concerned with the origin of things! Surely even if Blumenberg's claim that myth itself scorns the question of the origin of phenomena is correct, a theory of myth need not therefore scorn the question of the origin of myth. Yet

41 *Work on Myth*, p. 257; see also pp. 126–27, 128, 161, 257–59.

42 *Work on Myth*, p. 166; see also pp. 184–85, 257–59.

43 *Work on Myth*, p. 127.

44 *Work on Myth*, p. 126; see also p. 128.

45 *Work on Myth*, p. 265.

46 *Work on Myth*, p. 45; see also p. 59.

Blumenberg repeatedly implies that the issues that myth itself considers somehow determine the issues which theories of myth should consider.

Blumenberg argues that the function, or 'work', of myth is not, as for the Enlightenment, to explain the world but to allay anxiety over the world, to fulfill the need 'to be at home in the world'.<sup>47</sup> Like Freud in *The Future of an Illusion*<sup>48</sup>, Blumenberg asserts that humans wish the world were nicer than it is. For Freud, humans fulfill their wish by transforming an indifferent, impersonal world into one ruled by a caring, humanlike god. For Blumenberg, there are many stages in between. First, the still impersonal world gets named – as Fate, for example. Anxiety, which has no object, thereby gets reduced to fear, which does. The impersonal force then gets transformed into animal gods, who in turn become humanlike gods. Initially nameless and vague gods acquire names and attributes, both of which make them easier to control; initially capricious gods become predictable; initially indifferent gods become just and then merciful; initially implacable gods become appeasable through rituals and ethics. The originally single cosmic force, which is omnipotent, becomes multiple gods, who neutralize one another's power. Many gods in turn ultimately become a single god, but one whose omnipotence is tempered by justice and mercy.<sup>49</sup>

For the Enlightenment, according to Blumenberg, myth creates anxiety by turning the natural world into a world filled with terrifying supernatural figures. For Blumenberg himself, by contrast, myth *alleviates* anxiety by turning a terrifying *natural* world into one filled with supernatural figures who can be placated. Myth 'is a way of expressing the fact that the world and the powers that hold sway in it are not abandoned to pure arbitrariness'.<sup>50</sup>

For Freud, the transformation of the world under myth serves less to control than to justify the world. For Blumenberg, the transformation serves less to control or even to justify the world than, in a nonetiological sense to be spelled out, to 'explain' it. Freud assumes that humans seek

47 *Work on Myth*, p. 113.

48 Sigmund Freud, *The Future of an Illusion*, tr. W. D. Robson-Scott, rev. James Strachey (Garden City, NY: Doubleday Anchor Books, 1964).

49 See *Work on Myth*, esp. pp. 5–6, 13–14, 18, 22–23, 35–36, 42–43, 117, 124–25. On the reduction of the unfamiliar to the familiar, see pp. 5, 25.

50 *Work on Myth*, p. 42. The debate over whether myth creates (Enlightenment) or alleviates (Blumenberg) anxiety repeats the classical debate between A. R. Radcliffe-Brown and Bronislaw Malinowski over whether ritual creates (Radcliffe-Brown) or alleviates (Malinowski) anxiety: see A. R. Radcliffe-Brown, *Taboo*, Frazer Lecture (Cambridge: Cambridge University Press, 1939); and Bronislaw Malinowski, 'Magic, Science and Religion', in *Science, Religion and Reality*, ed. Joseph Needham (New York and London: Macmillan, 1925), pp. 20–84, sections 4–6.

above all to justify the world and that a world ruled by personal agents offers the possibility of a rationale and therefore of a justification. Blumenberg assumes that a world ruled, like society, by personalities is more familiar and therefore less alien than an impersonal one.<sup>51</sup>

Unlike Freud, Blumenberg attributes human helplessness to biology, not to the environment. Here is here like the early psychoanalyst Géza Róheim<sup>52</sup> and the sociologist Peter Berger<sup>53</sup>, among others. Róheim argues that humans are born much too soon and are thus more dependent on their mothers than other animals. Culture, including myth, arises to provide a substitute for the mother and thereby to restore some control over the world. Berger maintains that humans are born less premature than, in existentialist fashion, ‘unfixed’. Culture, again including myth, arises not, as for Róheim, to tame the world but to make sense of it – above all by justifying the experiences that cannot be ameliorated: suffering, especially death. The justification provided gives humans a settled place in the world. While Blumenberg singles out myth, he, too, sees all of culture as serving to compensate for the limits of human biology – but, again, primarily by ‘explaining’ rather than by either controlling or justifying the world.

When Blumenberg writes that myth ‘explains’, that it provides ‘explanations for the inexplicable’<sup>54</sup>, he likely means that myth explains the *operation* rather than the *origin* of the world and in this sense is nonetiological. But myth for Tylor as well explains the operation more than the origin of the world, though Tylor is not, like Blumenberg, preoccupied with the distinction. How much Blumenberg’s view of myth really differs from that of his Enlightened nemeses will be considered after considering the view of his other nemeses: the Romantics.

Where the Enlightenment sees myth as superseded by science, Romanticism, itself no more restricted to the nineteenth century than the Enlightenment is to the eighteenth, sees myth as eternal. Where the Enlightenment believes that myth gets superseded by something that better serves the same *function*, Romanticism believes that myth can never be superseded because nothing else bears the same *content*. As representative Romantic, Campbell thus applauds the view of fellow Romantic Jung that myths

---

51 Oddly, Blumenberg cites *Totem and Taboo* rather than *The Future of an Illusion*, where Freud, in contrast to Blumenberg, does see myth – better, religion generally – as serving to facilitate escape from the world rather than coping with the world: see *Work on Myth*, p. 8.

52 Géza Róheim, *The Origin and Function of Culture*, Nervous and Mental Disease Monograph Series, no. 69 (New York: Journal of Nervous and Mental Disease Publishing, 1943).

53 Peter L. Berger, *The Sacred Canopy* (Garden City, NY: Doubleday, 1967).

54 *Work on Myth*, p. 5.

are telling us in picture language of powers of the psyche to be recognized and integrated in our lives, powers that have been common to the human spirit forever, and which represent that wisdom of the species by which man has weathered the milleniums. Thus they have not been, and can never be, displaced by the findings of science.<sup>55</sup>

Romanticism argues that myth not only offers eternal wisdom but also has always offered it. Moderns thus lack not only a superior successor to myth but also superior myths: ancient myths contain all the wisdom to be had. Still, moderns are not bereft of myths of their own. For Campbell, all humans are continuously spinning them. He himself cites the distinctively modern myths of space travel, as typified by the 'Star Wars' saga. Moderns harbor no superior myths because there are none: all myths are the same because all say the same. 'Romanticism', writes Blumenberg, 'set up the more or less distinct idea of a substance of tradition that changes only in form'.<sup>56</sup> Not coincidentally, Campbell is an arch-comparativist, seeking only similarities and dismissing all differences as trivial.

For Romantics, moderns no more possess superior interpretations of traditional myths than possess superior myths: ancients already intuited the deepest meanings of their own myths. Only obtuse moderns need sophisticated theories to extricate those meanings. Romanticism, writes Blumenberg, 'attaches the seriousness of the conjecture that in it [myth] there is hidden [to moderns] the unrecognized, smuggled contents of an earliest revelation to mankind, perhaps of the recollection of Paradise, which was so nicely interchangeable with Platonic anamnesis'.<sup>57</sup>

To be sure, Blumenberg may not be claiming that for Romantics ancients themselves were conscious of this revelation, only that it was present in their myths. But at least for Campbell they were fully conscious of it. Hence he employs Freud and Jung alike to raise to modern consciousness the meaning of which our forebears were fully aware:

The old teachers knew what they were saying. Once we have learned to read again their symbolic language, it requires no more than the talent of an anthologist [i.e. Campbell] to let their teaching be heard. But first we must learn the grammar of the symbols, and as a key to this mystery I know of no better tool than psychoanalysis.<sup>58</sup>

Freud and Jung themselves never credit early humanity with superior consciousness. Quite the opposite.

Against Romanticism, Blumenberg argues, first, that new myths are not constantly being created. Rather, old myths are continually getting

55 Joseph Campbell, *Myths to Live By* (New York: Bantam Books, 1973 [1972]), p.13.

56 *Work on Myth*, p. 49; see also pp. 130–31.

57 *Work on Myth*, p. 48; see also pp. 273–74.

58 Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, 1st ed. (New York: Pantheon, 1949), p. vii.

reworked, and by a Darwinian competition only the most effective myths or versions of myths survive. Blumenberg argues, second, that the meaning of myths changes. If, then, on the one hand there are no new myths, on the other hand there are new meanings to old ones – a process of reinterpretation that Blumenberg calls ‘work on’ myth.<sup>59</sup>

Blumenberg is consequently a staunch particularist rather than a comparativist. Echoing the philosopher R. G. Collingwood, he goes as far as to claim that even though the myths remain the same, the reinterpretations change the questions and not merely give new answers to perennial ones.<sup>60</sup> At the same time new interpreters feel obliged to answer old questions in order to prove their worth – a process that Blumenberg calls ‘re-occupation’.<sup>61</sup> The effort of new interpreters to meet their predecessors on their predecessors’ home grounds bolsters the false, Romantic view that there is nothing new under the sun.<sup>62</sup>

Blumenberg’s arguments against both Romanticism and the Enlightenment are moot. Even though he traces brilliantly the sharply shifting meanings of the Prometheus myth, to which three of the five parts of his book is devoted, his Romantic adversaries would surely emphasize the persistence of the myth itself. The debate between comparativists and particularists seems unresolvable. Just as particularists can always point to differences between one myth and another or between one interpretation of a myth and another, so comparativists can always point to similarities. More accurately, each side need deny only the importance, not the existence, of the other. Particularists maintain that the similarities deciphered by comparativists are vague and superficial. Comparativists contend that the differences etched by particularists are trivial and incidental.

So what, say Campbell’s critics, if all heroes undertake a dangerous trek to a distant world and return to spread the word? The differences between one heroic quest and another count more. Where, for example, Odysseus is seeking to return home, Aeneas is seeking a new home. Where Odysseus is at least eventually eager to reach Ithaca, Aeneas must

---

59 On the difference between the work *of* myth and work *on* myth, see *Work on Myth*, pp. 118, 266; see also the translator’s note, p. 112 note w.

60 See *Work on Myth*, pp. 182–84; and R. G. Collingwood, *An Autobiography* (London: Oxford University Press, 1939), ch. 5.

61 See *Work on Myth*, pp. 27–28. On ‘re-occupation’, see also Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, tr. Robert M. Wallace (Cambridge, MA: MIT Press, 1983), esp. pp. 48–50 and part 1, ch. 6.

62 If in *Work on Myth* Blumenberg rails more fervently against the Enlightenment belief in progress than against the Romantic belief in continuity, in *The Legitimacy of the Modern Age* (pt. 1, esp. chs. 3–4) he rails against Romanticism almost exclusively: he denies that the modern, Enlightened notion of progress is merely traditional religious eschatology in secular guise.

relentlessly be prodded to proceed to Italy. Where Odysseus encounters largely supernatural entities along the way, Aeneas encounters largely human ones. Where Odysseus' triumph is entirely personal, Aeneas' is that of a whole people. Campbell would retort that, as different as Odysseus and Aeneas are, both are heroes. Blumenberg's appeal to the differences thus convinces only confirmed particularists.

As for Blumenberg's arguments against the Enlightenment, first, the undeniable survival of myth in modernity scarcely proves that its function must be nonscientific. Surely myth and science can simultaneously serve the same function, whether or not compatibly. Like Bultmann, Blumenberg wrongly assumes as well that myth actually does yield explanation to science. Fundamentalists are not the only ones who seemingly manage to espouse both mythic and scientific explanations.

Second, even if science does preclude a mythic explanation of the world, *prior* to science myth might have functioned as an explanation. So maintains Tylor. Or myth might have functioned concurrently as both explanation and something else – the nonexplanatory function alone now remaining. So maintains Bultmann. To make his case, Blumenberg must rebut these alternatives.

It would be one thing for Blumenberg, like numerous other theorists, to deny that myth is the primitive counterpart to modern science on the grounds that the real subject of myth is human nature (Freud, Jung), society (Emile Durkheim, A. R. Radcliffe-Brown, Malinowski), or ultimate reality (Bultmann, Campbell) *rather than* the physical world (Tylor, Frazer). It is another thing for him to deny that myth is the primitive counterpart to modern science *even though* its subject matter is the physical world. Here Blumenberg and Tylor are akin: for both, myth is about gods, not humans, but it is about their actions in the physical world.

That Blumenberg deems the subject matter of myth the physical world is clear from his criticism of Freud for rooting myth in pleasure – the 'absolutism of images and wishes' – rather than in 'reality'.<sup>63</sup> It is even clearer from his castigation of the Enlightenment for contrasting *logos*, which deals with physical reality, to myth, which supposedly does not: "The boundary line between myth and logos is imaginary and does not obviate the need to inquire about the logos of myth in the process of working free of the absolutism of reality".<sup>64</sup> Myth helps humans master the physical world and is itself 'a piece of high-carat "work of logos"'.<sup>65</sup> For Blumenberg, the shift from *mythos* to *logos* begins within *mythos* itself.

---

63 *Work on Myth*, p. 8.

64 *Work on Myth*, p. 12.

65 *Work on Myth*, p. 12; see also pp. 3 ff., 26, 27, 48.

Certainly, myth can refer to the physical world and still not be the primitive counterpart to modern science. For Samuel Noah Kramer, for example, Sumerian myth is merely a metaphorical description of the physical world: stripped of the metaphor, myth is not primitive but *modern* science – observationally, even if not theoretically.<sup>66</sup> For Lévy-Bruhl, myth functions to unite primitive peoples mystically with the physical world rather than to explain the world.<sup>67</sup> For Lévi-Strauss, whom Blumenberg berates on other grounds, myth is outright primitive science, but it is not, as for the Enlightenment, inferior science.<sup>68</sup> Certainly for Malinowski<sup>69</sup> and Eliade<sup>70</sup>, myths about the physical world are more than scientific in function. Whether or not these strategies succeed in reconciling myth with science without sacrificing a common subject matter, they at least confront the problem. Blumenberg evades it: he says *that*, never *how*, myth and science manage to deal compatibly with the same subject.

Blumenberg himself waxes ambivalent about the relationship between myth and science. In faulting the Enlightenment for failing to give myth credit for beginning the process of mastering the physical world – of overcoming the ‘absolutism of reality’<sup>71</sup> – he surely implies that science continues the process. In that case myth must be serving the same function as science:

Theory [i.e. science] is the better adapted mode of mastering the episodic *tremenda* [terrors] of recurring world events. But leisure and dispassion in viewing the world, which theory presupposes, are already results of that millenniums-long work of myth itself [...]. [T]he antithesis between myth and reason [i.e., science] is a late and a poor invention, because it forgoes seeing the function of myth, in the overcoming of that archaic unfamiliarity of the world, as itself a rational function, however due for expiration its means may seem after the event.<sup>72</sup>

Even in asserting that science can never fully master the world, so that a place for myth always remains, Blumenberg must still mean that the two

---

66 Samuel Noah Kramer, *Sumerian Mythology*. rev. ed. (New York: Harper Torchbooks, 1961[1944]), p. 73.

67 Lucien Lévy-Bruhl, *How Natives Think*, tr. Lilian A. Clare (London: Allen & Unwin, 1926), pp. 368–71.

68 See Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, esp. ch. 1. Blumenberg attacks Lévi-Strauss for seeking a single structure of all variants and all interpretations of a myth across time, thereby denying change and ‘history’: see *Work on Myth*, pp. 271–72.

69 Bronislaw Malinowski, *Myth in Primitive Psychology* (London: Routledge & Kegan Paul; New York: Norton, 1926).

70 Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane*, tr. Willard R. Trask (New York: Harcourt, Brace, 1959), ch. 2.

71 See *Work on Myth*, pp. 3 ff.

72 *Work on Myth*, pp. 26, 48.

serve the same function: science cannot be merely 'reoccupying' the position of myth.

Blumenberg's other arguments for myth as nonetiological are even more tenuous. First, if creation myths provide no etiology because they presuppose the existence of something, then science provides no etiology either, as Blumenberg himself concedes. Explaining the origin of anything means explaining out of what it came.<sup>73</sup> Ironically, science often gets faulted for failing to do what religion, including myth, purportedly does: explaining 'where it all began'.<sup>74</sup>

Second, myths undeniably tell stories rather than give arguments. But this difference in form need scarcely mean a difference in function. Tylor, for his part, disregards the form for the content and sees myth as presenting arguments in the form of stories. Plato, Plotinus, and other ancient critics of myth *as* story take for granted that the function of myth is the same as that of philosophy, which Blumenberg rightly associates with science. Insofar as Thales and other Presocratics succeed Homer and Hesiod, Homer and especially Hesiod must be providing etiologies of their own. Again, philosophy cannot be merely reoccupying the place vacated by myth.

Third, undeniably in myth anything can derive from anything else. Indeed, nearly anything at all can happen. But even the most fantastic etiologies are not therefore less etiological. Even if anything can happen in myth, myth is still reporting how it did happen.

Fourth, even grant that myth provides above all the significance, not the origin, of the world. The significance still depends on the origin. The Bible may not explain how God created the rainbow, but only the divine origin of the rainbow gives it its clout. As a merely natural occurrence, the rainbow would not quite represent God's covenant with future humanity. The significance of woman in the *Theogony* and in Genesis 2 stems considerably from the circumstances of her origin. All of the world in Genesis 1 is good in no small part because God created it. For theorists of myth like Malinowski and Eliade, the significance of the phenomena considered by myth stems entirely, not just partly, from their primordial lineage.

Blumenberg declares that myths, as stories, block, not merely ignore, etiological questions: "The stories that it is our purpose to discuss here simply weren't told in order to answer questions, but rather in order to dispel uneasiness and discontent, which have to be present in the begin-

73 See *Work on Myth*, pp. 126–27.

74 See Carl G Hempel, 'Science Unlimited?', in *Annals of the Japan Association for Philosophy of Science* 4 (1973), pp. 187–202, section 6.

ning for questions to be able to form themselves'.<sup>75</sup> Augustine, he writes, asks why God created the world, not 'in order to give an answer, but rather in order simply to discredit inquiry'.<sup>76</sup> Hence Augustine's sole answer: 'Because he wanted to'<sup>77</sup> – an answer as satisfying as Bartley the Scrivener's 'I would prefer not to'. Myth takes events back to what Eliade calls 'primordial time' to make its account of events sacrosanct: 'Myths do not answer questions; they make things unquestionable. Anything that could give rise to demands for explanation is shifted into the position of something that legitimates the rejection of such claims'.<sup>78</sup>

If, however, myth gives either arbitrary answers to etiological questions or none at all, how is it managing to quell anxiety? How is it 'a way of expressing the fact that the world and the powers that hold sway in it are not abandoned to pure arbitrariness, [...] a system of the elimination of arbitrariness'?<sup>79</sup> Blumenberg never says. Perhaps he would reply that myth eliminates arbitrariness by cogently explaining the operation rather than the origin of the world. But myth typically explains how things *are* by explaining how they *came to be*. Hesiod provides no cosmology in *addition* to his cosmogony. From his cosmogony *comes* the cosmology. The same is true of the Bible. Even if, contrary to Aristotle, Thales is offering a cosmology *rather than* a cosmogony, Hesiod and the Bible are not.

Blumenberg boasts that the meaning myth provides rests on no scientific grounds: 'No one will want to maintain that myth has better arguments than science [...]. Nevertheless it has something to offer that – even with reduced claims to reliability, certainty, faith, realism, and intersubjectivity – still constitutes satisfaction of intelligent expectations. The quality on which this depends can be designated by the term *significance* [*Bedeut-samkeit*], taken from Dilthey'.<sup>80</sup> But if neither evidence nor etiology supports mythic pronouncements of significance, what does? Blumenberg never says.

Blumenberg notes that classical, not biblical, myths are the ones that survive.<sup>81</sup> The use of biblical myths by modern writers like Thomas Mann is presumably an exception. Blumenberg's justification for nevertheless claiming that mythology generally did not die out with science must be his argument that the Bible atypically remained tied to a fixed text and to adherents controlling its interpretation: 'What prevents the [modern] poet

75 *Work on Myth*, p. 184; see also p. 166.

76 *Work on Myth*, p. 258.

77 *Work on Myth*, p. 258.

78 *Work on Myth*, p. 126; see also p. 127.

79 *Work on Myth*, pp. 42–43.

80 *Work on Myth*, p. 67.

81 See *Work on Myth*, pp. 215–18, 238–40.

from making use of the figures in the Bible [...] is the way they are fixed in a written book, and the incomparable presence of this book in people's memories'.<sup>82</sup> In proceeding to assert that classical mythology was free of not only a single text and disciples but also a priesthood and dogma, Blumenberg is really asserting that it was free of religion.<sup>83</sup> But is classical mythology thereby typical of mythology worldwide? Does, then, mythology generally survive science? If only because of the presence in myths of gods and other supernatural elements, many theorists subsume myth under religion. The Enlightenment shift from myth to science is thus, as for Tylor, also a shift from religion, or religion as it had traditionally operated.

Even suppose that Enlightened theorists wrongly assume that myth survives only as literature or art. By contrasting the survival of classical mythology to the demise of its biblical counterpart, Blumenberg himself appears to be agreeing with them that the survival of myth in any form requires its severance from religion. Whether a state exists for myth between religion and aesthetics is the question. Truncated from Greek religion, Prometheus ceases to be an actual entity and becomes only a symbol of something else, presumably human. Is he not thus reduced to a literary or artistic figure?

Yet Blumenberg, despite his peremptory dismissal of the quest for origin, does not himself forsake the quest. He may refuse to speculate on *how* myth arose, but he certainly hypothesizes *why* and even *when*.<sup>84</sup> He denies both the Enlightenment view that myth arose to satisfy intellectual curiosity and the Romantic view that myth simply arose spontaneously. Rather, he says, myth arose to cope with the anxiety felt by those who had ventured from the shelter and security of the forest to the expanse and uncertainty of the savanna:

It was a situational leap, which made the unoccupied distant horizon into the ongoing expectation of hitherto unknown things. What came about through the combination of leaving the shrinking forest for the savanna and settling in caves was a combination of the meeting of new requirements for performance in obtaining food outside the living places and the old advantage of undisturbed reproduction and rearing of the next generation.<sup>85</sup>

Surely this is speculation at its grandest.

---

82 *Work on Myth*, p. 216.

83 See *Work on Myth*, pp. 237–40.

84 In his introduction to *Work on Myth* translator Robert Wallace defends Blumenberg's claim that he is skirting the issue of origin by restricting origin to 'how' and categorizing 'why' under function (p. xvii). But by that criterion many theorists of myth ignore the issue of origin – among them Eliade, Bultmann, Jonas, Radcliffe-Brown, and Malinowski. Only the last two of these theorists *profess* to be doing so.

85 *Work on Myth*, p.4.

# „Wehmut reißt durch die Saiten der Brust“: Goethes Elegie *Euphrosyne* und die *Poems of Ossian*

Rüdiger Singer (Göttingen)

## I. ‚Anfangsverdacht‘: Ist der ‚Goethesche Hades‘ auch ein ossianischer?

Dieser Aufsatz will eine scheinbare gewagte These plausibel machen: Goethes im *Musen-Almanach* für 1799 veröffentlichte Elegie *Euphrosyne* hat eine ‚ossianische‘ Dimension, die für zeitgenössische Leser klar erkennbar war und nicht unwesentlich für die Interpretation ist.

Gewagt ist diese These nicht etwa, weil sie einem immer noch beliebten Forschungs-‚Mythos‘ widerspricht, der da besagt, Goethe habe sich nach dem *Werther* nicht mehr mit den *Poems of Ossian* abgegeben, die ihm inzwischen fragwürdig geworden seien; ja diese Abkehr bezeuge eigentlich schon der *Werther* selbst. Besagter Mythos ist inzwischen mehr als angekratzt. Was den *Werther* angeht, hat Paul Kahl minutiös nachgewiesen, dass die angebliche Aussage des alten Goethe, Werthers Ossian-Lektüre sei bereits ein Zeichen seiner Geistesverwirrung, durch den Roman in keiner Weise gedeckt ist.<sup>1</sup> Und gegen eine konsequente Ossian-Abstinenz Goethes nach dem *Werther* hat Howard Gaskill bereits 2002 überzeugende Indizien ins Feld geführt;<sup>2</sup> Wolf-Gerhard Schmidt baute diese Argumentation in seiner monumentalen Ossian-Monographie noch weiter aus.<sup>3</sup>

- 
- 1 Paul Kahl. „...after he grows mad is in love with Ossian?“ Goethes *Werther* und Macphersons Dichtung. In: Lichtenberg-Jahrbuch 2007, S. 156–177.
  - 2 „Ossian hat in meinem Herzen den Humor [sic!] verdrängt“: Goethe and Ossian Reconsidered. In: Goethe and the English-Speaking World. Essays from the Cambridge Symposium for His 250th Anniversary. Hrsg. von Nicholas Boyle und John Guthrie. New York 2002. S. 47–59.
  - 3 Wolf Gerhard Schmidt. ‚Homer des Nordens‘ und ‚Mutter der Romantik‘. James Macphersons *Ossian* und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur. Berlin/New York 2003/2004. Bd.1: James Macphersons *Ossian*, zeitgenössische Diskurse und die Frühphase der deutschen Rezeption. Bd. 2: Die Haupt- und Spätphase der deutschen Rezeption. Bibliographie internationaler Quellentexte und Forschungsliteratur. Bd. 3: Kommentierte Neuausgabe der *Fragments of Ancient Poetry* (1766), der *Poems of Ossian* (1782) sowie der Vorreden und Abhandlungen von Hugh Blair und James Macpherson [in deutschen Übersetzungen]. Bd. 4: Kommentierte Neuausgabe wichtiger Texte zur deutschen Rezeption, hrsg. mit

Gewagt scheint die These vielmehr angesichts der Elegie selbst: Bereits der Titel gibt sich antikisch, antikisch ist das Versmaß – elegisches Distichon –, und antikisch scheinen auch die inhaltliche Konstruktion und der herbeizitierte mythologische Apparat zu sein: Ein Wanderer im Gebirge begegnet nachts einer leuchtenden Erscheinung, die er mit den Worten anspricht:

Schöne Göttin! enthülle dich mir [...]

[...].

Nenne, wenn du es darfst, vor einem Sterblichen, deinen

Göttlichen Namen, wo nicht, rege bedeutend mich auf,

Daß ich fühle welche du seist von den ewigen Töchtern

Zeus, und der Dichter sogleich preise dich würdig im Lied. (V. 17; 19 ff.)<sup>4</sup>

Tatsächlich stellt sich die Gestalt als eine der Grazien vor: Euphrosyne, der ‚Frohsinn‘. Allerdings wird in der nun folgenden Rede, die den größten Teil des Gedichtes ausmacht, deutlich, dass es sich um den Geist einer soeben verstorbenen jungen Frau handelt, die den Wanderer als „den Lehrer, den Freund, den Vater“ apostrophieren kann (V. 33). Das Gedicht trägt stark biographische Züge, es reagiert auf den Tod der am 22. September 1797 im Alter von 19 Jahren gestorbenen Christiane Amalie Louise Becker, geborene Neumann, einem Liebling des Weimarer Theaterpublikums.<sup>5</sup> Der Geist erinnert den Wanderer daran, wie dieser das junge Mädchen einst zur Schauspielerin ausgebildet hat, und erzählt von der gemeinsamen Arbeit an ihrer ersten Rolle. Er schließt die Bitte an, sie dichterisch zu rühmen, damit sie in „Persefoneias / Reiche“ (V. 123 f.) eingehen kann, um dort von den „hohen / Göttlichen Frauen“ aufgenommen zu werden (V.124): Penelopeia, Euadne, Antigone, Polyxena. Mit dieser Bitte endet die Rede des Geistes; Hermes, der Seelenführer, hüllt ihn in eine Wolke und der Wanderer, wieder allein, gibt sich seinem Schmerz hin.

„Rhythmen, Tonfälle, Weisen, aus dem griechischen Altertum fast wie aus Göttermund überliefert“ meint Norbert Miller hier zu vernehmen<sup>6</sup>

---

Howard Gaskill. Hier Bd. 2 [2003], S. 779–807.

- 4 Das Gedicht wird fortan zitiert nach: Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. von Karl Richter, Bd. 4.1: Wirkungen der Französischen Revolution 1791–1797. Hrsg. von Reiner Wild. München 1988. S. 906–911, Komm. S. 1233–1235.
- 5 Darauf weist Goethe im Inhaltsverzeichnis des *Musen-Almanach* ausdrücklich hin. Eine biographische Skizze findet sich in: Effie Biedrzyński. Goethes Weimar. Das Lexikon der Personen und Schauplätze. Zürich 1992. S. 15–18, ausführlicher in: Otto Klein. Goethes Euphrosyne Christiane Neumann-Becker. Eine autobiographische Skizze. Leipzig-Gohlis 1909.
- 6 „...du nanntest mich Arthur, / Und belebtest in mir brittisches Dichter-Gebild“ – zu Goethes Elegie Euphrosyne. In: Goethe-Gedichte. Zweiunddreißig Interpretationen. Festschrift für Karl Richter. Hrsg. von Gerhard Sauder. München/Wien 1996. S. 156–167, hier

und verweist auf das Vorbild der *Anthologia Graeca* „mit ihren hundertfach wiederholten Wehrufen über den zu frühen Tod des Menschen, mit ihrer Schattenbeschwörung einer ganzen Welt in jugendlichem Alter in die Unterwelt verbannter Mädchen und Jünglinge.“<sup>7</sup> Ernst Maaß fühlt sich zudem an Properz' *Elegie IV.7* erinnert,<sup>8</sup> was Rosemarie Haas allerdings überzeugend zurückweist:

[A]lle von Maaß angeführten Übereinstimmungen (nächtliche Totenbeschwörung; Bitte der verstorbenen Person, ihrer rühmend zu gedenken; Katalog mythologischer Frauen) sind geläufige Topoi antiker Hadesdarstellungen, die sich sämtlich von der Nekyia der ‚Odyssee‘ herleiten. Zudem unterscheidet sich Properz' Elegie in ihrer Thematik (Untreue, Eifersucht, Giftmord, die zynische Schlußpointe) und ihrem zeternden Tenor so grundlegend von der ‚Euphrosyne‘, daß man sie allenfalls als deren Negativfolie ansehen könnte.<sup>9</sup>

Odysseus' Abstieg in die Unterwelt im 11. Gesang der *Odyssee* steht denn auch im Mittelpunkt des kenntnisreichen und gründlich analysierenden Aufsatzes von Haas. Auch weitere stoffliche Parallelen und entstehungsgeschichtliche Argumente, die Haas ausbreitet, deuten zunächst auf eine zutiefst homerisch inspirierte Welt, wenn auch ‚modern‘ beziehungsweise ‚sentimentalisch‘ modifiziert.<sup>10</sup> Doch je weiter ihr Aufsatz fortschreitet, desto vielfältiger werden die autobiographischen, stofflichen und werkgeschichtlichen Bezüge:

Ist Athene, die, aus dem Nebel erscheinend, Odysseus in dreifacher Gestalt begegnet, das ‚Vorbild‘ für Euphrosyne, ist es die aus dem Orkus einzuholende Helena, mit der Goethes dichterische Phantasie zu dieser Zeit beschäftigt war, ist es der im Sturz getötete Knappe Elpenor, der den Odysseus am Rand des Hades um Bestattung und Gedächtnis anfleht oder die sich im ‚Sonnenblick‘ verkörpernden Nebelgebilde, die Goethe auf dem Gotthard (und zuvor und danach am Rheinfall

---

S. 159. Nicht eigens würdigen kann ich die Kommentare der einschlägigen Goethe-Ausgaben sowie folgende Forschungsbeiträge: Berthold Litzmann. Goethes Euphrosyne. Ein Erlebnis und seine Gestaltung. In: Deutsche Rundschau 1916, S. 414–438; Eduard Castle. Das Formgesetz der Elegie. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 37 (1943), S. 42–52; Rudolf Bach. Begegnung im Zwischenreich. Goethes Elegie Euphrosyne. In: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft NF 11 (1949), S. 134–154; Reiner Wild. Euphrosyne. In: Goethe-Handbuch. Bd. 1: Gedichte. Hrsg. von Regine Otto und Bernd Witte. Stuttgart/Weimar 1996. S. 248 f.

7 Ebd., S. 160.

8 Ernst Maaß. Goethes Elegien. In: Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum 23 (1920), S. 270–287, hier S. 282.

9 Rosemarie Haas. Goethes Elegie Euphrosyne. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1994, S. 1–43, hier S. 28, Anm. 93.

10 „1796/1797 entstand das Hexameterpos ‚Hermann und Dorothea‘. Seit 1797 ging Goethe mit dem Plan um, ein episches Gedicht über den Tod des Achill (einen zwischen *Illias* und *Odyssee* liegenden Stoff) zu schreiben. In den Jahren 1797 und 1798, insbesondere im April und Mai 1798 – also in den Monaten vor der Vollendung der Elegie –, hat Goethe die homerischen Epen intensiv studiert“ (ebd., S. 6, mit weiterführenden Literaturangaben).

bei Schaffhausen) sah, oder Mignon, deren „Gestalt“ nach dem Tode „erhalten“ werden soll, oder ist es die jüngst verstorbene Christiane Becker-Neumann? Die Frage wäre falsch gestellt. Aktuelle Eindrücke, persönliche Reminiszenzen, literarische und mythologische Bilder, für deren Auswahl wieder individuelle Präferenzen leitend sind, schieben sich übereinander und verschmelzen.<sup>11</sup>

Die Liste ist noch längst nicht vollständig: Haas nennt außerdem „eine Kalenderheilige namens Euphrosyne, von der erzählt wird, sie habe als Mädchen, um der Ehe zu entgehen, in männlicher Kleidung Aufnahme in einem Mönchskloster gefunden“.<sup>12</sup> Und nicht zuletzt deutet der Name auf die letzte Rolle Christiane Beckers in einer Zauberoper.<sup>13</sup>

Bei einer solchen Vielfalt von – keineswegs nur ‚klassischen‘ – Bezügen alleine für die Titelgestalt scheint die Frage, ob die dem Gedicht zugrunde liegende mythische Konstruktion sich ausschließlich an Vorgaben der griechischen Antike orientiert, zumindest statthaft. Lesen wir die Formulierung des Wunsches, den der Geist an den Dichter richtet:

Laß nicht ungerühmt mich zu den Schatten hinabgehn!  
 Nur die Muse gewährt einiges Leben dem Tod.  
 Denn gestaltlos schweben umher in Persefoneias  
 Reiche, massenweis, Schatten vom Namen getrennt.  
 Wen der Dichter aber gerühmt der wandelt, gestaltet,  
 Einzeln, gesellet, dem Chor aller Heroen sich zu.  
 Freudig tret ich einher, von deinem Liede verkündet,  
 Und der Göttin Blick weilet gefällig auf mir.  
 Mild empfängt sie mich dann und nennt mich, es winken die hohen  
 Göttlichen Frauen mich an, immer die nächsten am Thron.  
 Penelopeia redet zu mir, die treuste der Weiber,  
 Auch Euadne, gelehnt auf den geliebten Gemahl.  
 Jüngere nahen sich dann, zu früh herunter gesandte,  
 Und beklagen mit mir unser gemeines Geschick.  
 Wenn Antigone kommt, die schwesterlichste der Seelen,  
 Und Polyxena trüb noch von dem bräutlichen Tod;  
 Seh ich als Schwestern sie an, und trete würdig zu ihnen,  
 Denn der tragischen Kunst holde Geschöpfe sind sie.  
 Bildete doch ein Dichter auch mich! und seine Gesänge,  
 Ja sie vollenden an mir, was mir das Leben versagt. (V. 121 – 140)

Entscheidend für den Eintritt in den Hades war nach griechischer Vorstellung nicht die Rühmung, sondern die Bestattung. Das zeigt gerade der Vergleich zur *Odyssee*: Es leuchtet zwar ein, dass Haas Goethes Vers „Laß nicht ungerühmt mich zu den Schatten hinabgehn!“ als Variante von Elenors Bitte an Odysseus (Od. 11, 72) versteht, die in der Goethe vorlie-

11 Ebd., S. 32.

12 Ebd., S. 6.

13 Dazu mehr im letzten Teil meiner Ausführungen.

genden Übersetzung von Johann Heinrich Voß (1793) lautet:

Laß nicht unbeweinert und unbegraben mich liegen<sup>14</sup>

Doch ist die religiöse Vorstellung eine andere: Die Tränen begleiten die Bestattungszeremonie, können sie aber nicht ersetzen. Sonst müsste Elpenor Odysseus ja nicht auffordern, zur Insel Aia zu fahren, um seinen Leib zu bestatten (Od. 11, 66–78). Die Problematik ist bekanntlich auch für die *Antigone* des Sophokles zentral, an die Goethes Katalog von Heroinnen ja erinnert. Auch die Rühmung durch das dichterische Wort kann nach antiker Überzeugung zwar das Weiterleben der Erinnerung im Diesseits verbürgen<sup>15</sup>, nicht aber den Zutritt zur Unterwelt. Für die *Euphrosyne*-Elegie gilt dagegen Max Kommerells Beobachtung, dass hier

ein neuer, ein goethischer Hades erscheint: ein Hades, in dem sich das Namenlose von der verewigten Gestalt unterscheidet, und in dem sich Euphrosyne durch ihren Beruf zur Familie der tragischen Heldinnen und Helden zählen darf.<sup>16</sup>

Nun gibt es jedoch einen anderen, jüngeren Mythos, der Goethe zutiefst vertraut war und in dem es dichterische Gesänge sind, welche die Existenz der Geister garantieren: die *Poems of Ossian*.<sup>17</sup> Diesen Zusammenhang führt bereits das Titeltupfer der zweiten Teilausgabe ossianischer Gedichte, *Fingal: An Anicent Epic Poem* (1762), vor Augen:<sup>18</sup>

14 Vgl. Haas, ‚Euphrosyne‘ (wie Anm. 9), S. 30 f.

15 Auch auf diesen „frühgriechischen, in der Tradition vielfach wiederholten Gedanken“ weist Haas hin (ebd., S. 35 f.)

16 Max Kommerell, Gedanken über Gedichte. Frankfurt a.M. 1956. S. 177. Nicht in diese Familie scheint „Penelopeia“ zu gehören, was Haas als weiteren Beleg für die Beziehung der Elegie zur *Odyssee* wertet (Haas, *Euphrosyne* [wie Anm. 9], S. 28, Anm. 92). Immerhin sei darauf hingewiesen, dass nach Benjamin Hederichs *Mythologischem Lexicon* (Ver mehrt und verbessert von Johann Joachim Schwabe, Leipzig 1770, Sp. 1937), Aischylos und Euripides Penelope-Tragödien geschrieben haben, die verloren gegangen sind. Mathias Mayer geht noch einen Schritt weiter als Kommerell und interpretiert diesen Hades als „Schattenreich der Literatur“ (Mathias Mayer, Liebende haben Thränen und Dichter Rhythmen: Natur und Kunst in Goethes „Euphrosyne“. In: *Goethe-Yearbook* 5 (1990), S. 145–162, hier S. 159). Das scheint mir einleuchtend und mit meiner nachfolgenden Argumentation durchaus vereinbar.

17 Dies ist eigentlich erst der Titel der zweiten, überarbeiteten *Ossian*-Gesamtausgabe von 1773; der Begriff hat sich aber als Kürzel für alle Bearbeitungen hochländischer Poesie durch Macpherson eingebürgert und findet so auch im Titel der jüngsten und zuverlässigsten *Ossian*-Ausgabe Verwendung, obwohl diese auf die erste Gesamtausgabe der *Works of Ossian* von 1765 zurückgreift: James Macpherson, *The Poems of Ossian and Related Works*. Hrsg. von Howard Gaskill, mit einer Einleitung von Fiona Stafford. Edinburgh 1996.

18 Ebd., S. 16. Zur Interpretation des Titeltupfers vgl. Fiona Stafford, *The Sublime Savage. A Study of James Macpherson and The Poems of Ossian*. Edinburgh 1988. S. 135–137.

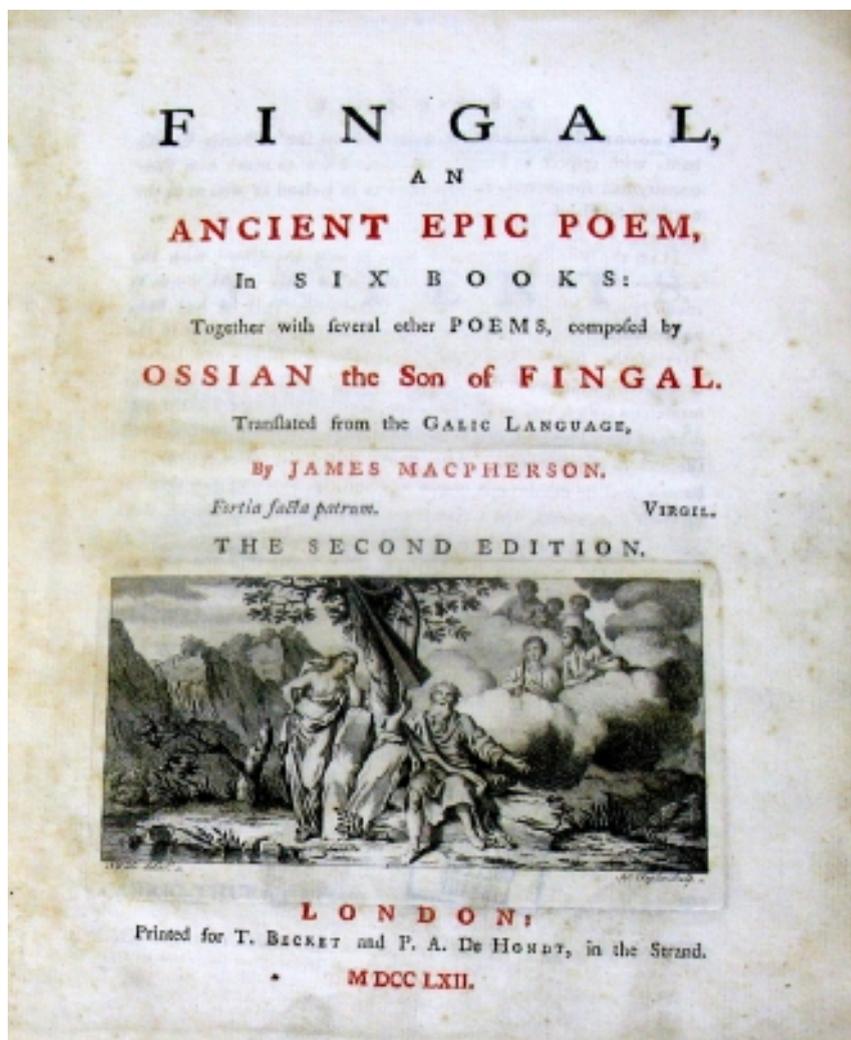


Abb. 1

Frontispiece from *Fingal: An Ancient Epic Poem*, 2<sup>nd</sup> ed., (1762)



Abb. 2

Detail, frontispiece from *Fingal: An Ancient Epic Poem* 2<sup>nd</sup> ed. (1762)

Es stellt jene Situation dar, welche die meisten *Poems* perspektiviert: Der greise Ossian besingt die gefallenen Helden, deren Geister in einer Wolke rechts hinter ihm einher schweben. Viele sind sehr jung gefallen, so auch Ossians Sohn Oscar, dessen Witwe Malvina hier der Klage des Schwiegervaters lauscht. Eine der vielen Textstellen, die Ähnliches inszenieren, findet sich im Gesang *Darthula*: Ossian blickt zurück auf die Nacht vor einer Entscheidungsschlacht, als er, noch jung, mit seinem schon bejahrten Vater Fingal, dem Heerführer, zusammen saß. Nun heißt es:

The wind was abroad, in the oaks; the spirit of the mountain shrieked. The blast came rustling through the hall, and gently touched my harp. The sound was mournful and low, like the song of the tomb. Fingal heard it first, and the crouded sighs of his bosom rose. – Some of my heroes are low, said the gray-haired king of Morven. I hear the sound of death on the harp of my son. Ossian, touch the sounding string; bid the sorrow rise; that their spirits may fly with joy to Morven's woody hills.<sup>19</sup>

19 *Poems of Ossian* (wie Anm. 17), S. 145 f.

Ein Windstoß berührt die Harfe und erinnert den Sänger an seine Pflicht, die Toten zu beklagen, um ihre Stimmung aufzuhellen. Dieser Konstruktion entspricht es, dass Ossian auf dem Titelkupfer die Harfe nicht in Händen hält, sondern dass sie gewissermaßen als naturwüchsige Äolsharfe<sup>20</sup> Teil des Baumes hinter ihm ist, Bild seiner Seele, die bewegt wird von der Erinnerung an das (um ein *Euphrosyne*-Zitat einzuschieben) „Chor aller Heroen“ (V. 126).

Wird der „Wanderer“ und „Dichter“ in Goethes *Euphrosyne* also auch in der Funktion eines ossianischen Bardens angesprochen? Der Verdacht mag etwas weniger abenteuerlich scheinen, wenn man ein entstehungsge-schichtliches Faktum bedenkt, auf das Wolf Gerhard Schmidt (wenn auch nicht im Zusammenhang mit der *Euphrosyne*) aufmerksam gemacht hat: Goethe unterbrach 1797 seine dritte Reise in die Schweiz, um in Stuttgart den Komponisten Johann Rudolf Zumsteeg zu besuchen, und hörte dabei dessen Kantate *Colma*, was seinen stecken gebliebenen Plan einer Ossian-Oper wieder in ihm wachrief.<sup>21</sup> Am 2. September 1797 notierte er in sein Tagebuch:

Abends bey Herrn Capellmeister Zumsteeg, wo ich verschiedne gute Musik hörte. Er hat die *Colma*, nach meiner Übersetzung, als Cantate, doch nur mit Begleitung des Claviers gesetzt, sie thut sehr gute Wirkung und wird vielleicht auf das Theater zu arrangiren sein, worüber ich nach meiner Rückkunft denken muß. Wenn man Fingaln und seine Helden sich in der Halle versammeln ließe, Minona, die sänge, und Ossian, der sie auf der Harfe accompagnirte, vorstellte, und das Pianoforte auf dem Theater versteckte, müßte die Aufführung nicht ohne Effect sein.<sup>22</sup>

Ich behaupte nun, dass sich in der *Euphrosyne* nicht allein ossianische Motive finden – die gesamte narrative *Struktur* weist eine bemerkenswerte Ähnlichkeit zu jener der *Songs of Selma* auf, die Goethe in den *Werther* eingeschoben hat und die ihm zwanzig Tage vor Christiane Beckers Tod am 22. September 1797 durch Zumsteegs Kantate *Colma* wieder ins Gedächtnis gerufen wurde. Diese Behauptung muss ich umso eingehender erläutern, als sie scheinbar im Widerspruch zur Analyse von Haas steht: Sie versteht das Gedicht als „komplexe, vielgliedrige Ringkomposition“ und vermutet, „Goethe habe dieses archaische Stilprinzip, von dem die Klassische Philologie seiner Zeit nichts wusste, sozusagen ‚avant la lettre

20 Die Richtigkeit dieser Interpretation kann Thomas Gray bezeugen: Angesichts einer Ossian-Stelle, in der die süße Stimme der Geister zwischen Windstößen beschworen wird, fühlt er sich an „the swell of an Aeolian harp“ erinnert. (Stafford: Einleitung zu: *Poems of Ossian* [wie Anm. 17], S. vF). Vgl. dazu auch Hannelore Schlaffer. *Epochen der deutschen Literatur in Bildern: Klassik und Romantik 1770–1830*. Stuttgart 1986. S. 114–125.

21 Schmidt. *Ossian*, Bd. 1 (wie Anm. 3), S. 790 f.

22 WA III.2, S. 119 f.

philologique‘ erkannt und poetisch verwendet‘.<sup>23</sup> Ich werde zunächst die – in Goethes Aufführungs-Skizze angedeutete – Struktur der *Songs of Selma* im *Werther* herausarbeiten, wobei auch deren Motivik vorgestellt wird. Es folgt der Vergleich mit *Euphrosyne*. Dieser ‚Indizienprozess‘ bereitet gewissermaßen das ‚Plädoyer‘ vor, in dem ich nach ‚Motiven‘ bzw. Funktionen für die Verschmelzung griechischer und keltischer Mythologeme frage.

## II. ‚Indizienprozess‘: Ossianische Motive und Strukturen in *Euphrosyne*

### II.1. Struktur und Motivik der „*Songs of Selma*“ im *Werther*

Da drinne in meiner Schublade, fieng sie an, liegt ihre Uebersezzung einiger Gesänge Ossians, ich habe sie noch nicht gelesen, denn ich hoffte immer, sie von Ihnen zu hören, aber zeither sind Sie zu nichts mehr tauglich. Er lächelte, holte die Lieder, ein Schauer überfiel ihn, als er sie in die Hand nahm, und die Augen stunden ihm voll Thränen, als er hinein sah, er setzte sich nieder und las: (LW)<sup>24</sup>

So beginnt jene Passage, die zum emotionalen Höhepunkt des Romans führen wird, zu Kuss und Umarmung zwischen Lotte und Werther. Eigentlich wäre bereits diese Situation bzw. die Romanhandlung, deren Teil sie ist, als erste Ebene zu beschreiben, und wollte man noch konsequenter sein, müsste man ihr wiederum die Kommentare des fiktiven Herausgebers überordnen. Die folgende Analyse beschränkt sich jedoch auf die Struktur der von Ossian rezipierten *Songs of Selma* selbst, ohne die Wirkung der Gesänge auf Werther und Lotte aus den Augen zu verlieren. Zur Orientierung mag folgendes Schema dienen:

23 Haas. *Euphrosyne* (wie Anm. 9), S. 12.

24 Die Sigle „LW“ im Haupttext steht im Folgenden für: Johann Wolfgang Goethe. *Die Leiden des jungen Werthers*. Studienausgabe. Parallelruck der Fassungen von 1774 und 1787. Hrsg. von Matthias Luserke. Stuttgart 1999; ich halte mich an die Fassung von 1787.

E1: Gesang Ossians	E2: Versammlung der „Helden“ und Barden in Selma	E3: Klage der Hinterbliebenen
Landschaft → „Licht von Ossians Seele“		
	Minona <u>in der Rolle von</u> (war am Grab Comars und Selgars)	<u>Colma</u> : erwartet ver- gebens ihren Geliebten Selgar, gefallen im Kampf mit ihrem Bruder
	Ullin <u>in der Rolle von</u> Ossian <u>in der Rolle von</u>	<u>Ryno</u> : fragt Alpin nach dem Grund seiner Trauer <u>Alpin</u> : beklagt den ge- fallenen Morar (Bruder Minonas!)
	Carmor fragt Armin nach dem Grund seiner Trauer → Armin <u>klagt um</u> ...	... <u>seinen Sohn Armar</u> , seine Tochter Daura und ihren Geliebten Armar
Ossians Vision des eigenen Todes		

Der Text setzt mit einer Naturevokation ein:

Stern der dämmernden Nacht, schön funkelst du in Westen, hebst dein strahlend Haupt aus deiner Wolke, wandelst stattlich deinen Hügel hin. [...] Die stürmenden Winde haben sich gelegt; von ferne kommt des Gießbachs Murmeln [...]. (LW, S. 239)

Die Passage kulminiert im Ausruf: „Erscheine, du herrliches Licht von Ossians Seele! // Und es erscheint in seiner Kraft“ (ebd.). Ossian selbst also wird als Teil, ja als „Seele“ einer Landschaft beschworen; *er* spricht auf einer ersten Ebene (E1).<sup>25</sup> „Ich sehe meine geschiedenen Freunde,“ spricht er, „sie sammeln sich auf Lora, wie in den Tagen, die vorüber sind“ (LW, S. 239). „[T]he days that are past“<sup>26</sup> (bzw. the „days of other years“, wie es in der späteren *Ossian*-Ausgabe heißen wird)<sup>27</sup> sind in den *Poems of Ossian* ein häufiges Signal für den Wechsel zur zweiten Ebene

25 Nach Gérard Genette wäre diese Ebene bekanntlich als „extradiegetisch“, die zweite als „intradiegetisch“ und die dritte als „metadiegetisch“ zu bezeichnen. Ich bezweifle jedoch, dass die Einführung dieser Begriffe in diesem Fall höhere Präzision oder gar einen zusätzlichen Erkenntnisgewinn verheißt.

26 Die *Songs of Selma* finden sich in: *Poems of Ossian* (wie Anm. 17), S. 166–170, hier S. 166.

27 Ebd., S. 463, FN 3.

(E2). In diesem Fall vollzieht sich dieser Wechsel so, dass sich der Barde jene Zusammenkünfte im Königspalast seines Vaters Fingal vergegenwärtigt, bei denen dessen Helden den Gesängen der Barden lauschten. Diese Gesänge nun beklagen allesamt das allzu frühe Dahinscheiden junger Liebender und junger Krieger: Damit ist die dritte Ebene erreicht, die zeitlich am weitesten zurückliegt (E3).

Der Leser ‚hört‘ drei *Songs of Selma*. Zunächst übernimmt die Bardin Minona die Rolle der Colma, die verzweifelt auf ihren Geliebten Selgar wartet. Colma findet schließlich ihn und ihren Bruder tot, im Zweikampf erschlagen. Sie will mit ihnen das Grab teilen und sieht sich schon als Geist.<sup>28</sup> Nun sind Ebene 2 und 3 nicht nur durch die Rollenübernahme Minonas verbunden, sondern auch dadurch, dass sie gerade vom Grab der drei Besungenen kommt; die Erinnerung an dessen Anblick veranlasst ihren Gesang.

Der zweite „Song“, an den sich Ossian erinnert, ist ein Wechselgesang: Ullin übernimmt die Rolle von Ryno, der Alpin nach dem Grund seiner Trauer fragt. Alpins Antwort und Klage wiederum wird auf Ebene 2 von Ossian selbst gesungen, Ossians Stimme verdoppelt sich also gewissermaßen. Andererseits gibt es auch hier eine weitere Verbindung zwischen der zweiten und dritten Ebene: Bei dem Gefallenen handelt es sich um den Bruder der Bardin Minona, die zuvor gesungen hatte. Außerdem fühlt sich der Barde Armin durch den zweiten Gesang an *seinen* Sohn Armindal erinnert und bricht in Tränen aus. Er wird von Carmor nach dem Grund gefragt und erzählt (dies ist der dritte „Song“) die Geschichte von Armindal, dessen Schwester Daura und deren Geliebtem Armar. Auch diese Geschichte schließt damit, dass dem Klagenden die Geister der Verstorbenen erscheinen. Eine Rollenübernahme findet hier also nicht statt, das Leid ist selbst erlebt – wenigstens auf Ebene 2.

So ist es überaus stimmig, dass Lotte genau an dieser Stelle heftig weinend den Vortrag unterbricht (LW, S. 253). Dann aber liest Werther, um Fassung ringend, eine Passage aus einem anderen ossianischen Gesang, *Berathon*,<sup>29</sup> die das Gehörte jedoch stimmig (und durchaus analog zum Ende der *Songs of Selma*)<sup>30</sup> abschließt: Ossian imaginiert auf Ebene 1 seinen bevorstehenden Tod.

Werther und Lotte rezipieren Ossian in (zeit)typischer Weise: Sie fühlen „ihr eignes Elend in dem Schicksale der Edlen“ (LW, S. 253). Damit

28 „Wenns Nacht wird auf dem Hügel und Wind kommt über die Haide, soll mein Geist im Winde stehen und trauern den Tod meiner Freunde“ (LW, S. 243).

29 *Poems of Ossian* (wie Anm. 17), S. 193.

30 Vgl. ebd., S. 170. Goethe schien aber die Passage aus *Berathon* noch geeigneter, um die Parallele zu Werthers Todesahnung deutlich zu machen (vgl. Schmidt: *Ossian* [wie Anm. 3] Bd. 2, S. 776.)

aber führen sie nur das fort, was im Gesang selbst in mehreren Variationen vorgeführt wird (und auch auf dem *Fingal*-Titelkupfer durch die Figur der zuhörenden Malvina angedeutet ist). Zwar ist schwer vorstellbar, dass sich die vertrackte Gesamtkonstruktion Lotte beim ersten Hören erschließen würde – der Grundgestus der Einfühlung und sentimentalischen Trauer über mehrere Vergangenheitsebenen hinweg ist aber deutlich genug und völlig ausreichend, sie zu erschüttern.

## II.2. Ähnlichkeiten mit der Struktur der *Euphrosyne*; motivische Übernahmen

Auch hier soll ein vorangestelltes Schema<sup>31</sup> die Orientierung erleichtern:

E1: Wanderer im Gebirge	E2: Rede des Geistes	E3: Rede des Ausder-Rolle-Gefallenen
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Landschaft; „der Wanderer“ (V. 1–7)</li> <li>– Monolog des Wanderers (V. 7–16)</li> <li>– Fragt die Erscheinung, wer sie ist (V. 17–22)</li> </ul>		
	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Klärung der Situation, Einleitung der Erzählung von „der Stunde“ (V. 23–44)</li> <li>– Erzählung von der gemeinsamen Arbeit an <i>König Johann</i>: Sie in der Rolle des Königssohnes Arthur, er in der Rolle des Knappen Hubert (V. 45–52)</li> <li>– Erzählung von seinem Ausder-Rolle-Fallen angesichts ihres gespielten Todes (V. 53–56)</li> <li>– Sie fragt ihn nach dem Grund (V. 57–60)</li> </ul>	

<sup>31</sup> Vgl. die Schemata in: Theodore Ziolkowski. *The Classical German Elegy 1795–1950*. Princeton 1980. S. 96 und in: Mayer. *Euphrosyne* (wie Anm. 16), S. 147.

		– Direkte Antwort; Erinnerung an ähnliche Situation (V. 61–68) – Klage um das Sterben junger Menschen (V. 69–86) – Aufmunterung für die junge Schauspielerin (V. 87–97)
	– Bericht von der Wirkung seiner Rede (V. 88–102) – Blick auf die Zukunft der Trennung, Bitte um Gedenken (V. 103–119) – Wunsch nach dichterischer Gestaltung als Voraussetzung, in den „Chor aller Heroen“ zu gelangen (V. 120–140)	
– Verschwinden des Geistes (V. 141–146) – Einsamkeit des Wanderers (V. 147–52)		

Wie die *Songs of Selma* beginnt *Euphrosyne* mit der Evokation einer nächtlichen Landschaft:

Auch von des höchsten Gebirgs beeisten zackigen Gipfeln  
 Schwindet Purpur und Glanz scheidender Sonne hinweg.  
 Lange decket **Nacht** schon das Tal und die Pfade des Wandrers,  
 Der am tosenden **Strom**, auf zu der **Hütte** sich sehnt (V. 1–4)

Die von mir hervorgehobenen Stichworte „Nacht“ – „Strom“ – „Hütte“ begegnen sogar in genau gleicher Reihenfolge in jener Naturevokation, die den von Zumsteeg vertonten Gesang Colmas eröffnet:

Es ist **Nacht!** – ich bin allein, verloren auf dem stürmischen Hügel. Der Wind saust im Gebirge, der **Strom** heult den Felsen hinab. Keine **Hütte** schützt mich vor dem Regen, mich Verlaßne auf dem stürmischen Hügel. (LW, S. 241)

Die Grundstimmung erinnert aber eher an den Eingang der gesamten *Songs of Selma*. Er mündet, wie zitiert, in die Anrufung: „Erscheine, du herrliches Licht von Ossians Seele!“ In *Euphrosyne* wird erst ein Wanderer

in die Landschaftsszenerie gestellt, dieser spricht dann in der ersten Person, und ihm erscheint nun die leuchtende Nebelgestalt, die er bittet: „Schöne Göttin! enthülle dich mir“ (V. 17).

Die Antwort des Geistes umfasst 118 von insgesamt 152 Versen. Sie ist als zweite Ebene (E2) zu beschreiben, da sie ausdrücklich in die Vergangenheit führt: Die gemeinsame Vergangenheit der Verstorbenen und ihres Mentors. Auch dieser Übergang wird klar markiert, wiederum mit Akzent auf den „days that are past“. Hier freilich kommt die Formulierung von „der Stunde“ dazu:

Laß mich der **Tage** gedenken, da du das Kind mich dem Spiele  
 Jener täuschenden Kunst reizender Musen geweiht.  
 Laß mich der **Stunde** gedenken und jedes kleineren Umstands. (V. 35–37)

Diese Abfolge wiederholt sich:

Jenes süße Gedräng der leichtesten irdischen **Tage**,  
 [...] Denkst du der **Stunde** noch wohl (V. 39; 43)

In jener „Stunde“ übernahm Christiane (auch dies eine Analogie zu den *Songs of Selma*) die Rolle einer Frühverstorbenen: Das Mädchen spielt den gefangenen Königsohn Arthur in Shakespeares *King John* (bzw. *König Johann*), dessen deutsche Uraufführung Goethe besorgt hatte. Arthur versucht aus seiner Gefangenschaft zu fliehen und stürzt sich zu Tode; seine Leiche wird von seinem Wächter, dem Knappen Hubert, gefunden. Diesen Hubert nun spielt Goethe, dem bei einer Probe etwas Bemerkenswertes widerfährt: Er fällt aus der Rolle. Statt Arthur hinter die Bühne zu tragen, behält der Mitspieler ihn im Arm, und als die Schauspielerin die Augen aufschlägt, findet sie ihn „in ernste, / Stille Betrachtung versenkt, über den Liebling geneigt“ (V. 53 f.). Sie fragt ihn nach dem Grund – und auch mit dieser Frage wird eine Stimme gewissermaßen verdoppelt.

Die Antwort des Mitspielenden bezeichnet die dritte Tiefenebene des Gedichts. Ihr Kern ist ein Monolog. Er vergegenwärtigt die „tiefe Betrachtung“ (V. 87), die den Mitspieler durchdrang, als das Mädchen „zur Leiche verstellt“ (V. 88) in seinem Arm hing. Es handelt sich um eine Klage darüber, dass sich – wie im Stück so auch in Wirklichkeit – oftmals „die Ordnung der Tage“ (V. 83) verkehrt und Ältere die Jüngeren überleben. An dieser entscheidenden Stelle nun wird ein Bild verwendet, das sich häufig in den *Poems of Ossian* findet, wenn auch nur andeutungsweise in den *Songs of Selma*:

Hülflos klaget ein Greis Kinder und Enkel umsonst,  
 Steht, ein beschädigter Stamm, dem rings zerschmetterte Zweige

Um die Seiten umher strömende Schloßen gestreckt. (V. 83 ff.)<sup>32</sup>

Die Stelle variiert ein Gleichnis aus dem sechzehnten der *Fragments of Ancient Poetry*<sup>33</sup>, Macphersons erster (noch anonymer) Veröffentlichung ossianischer Poesie. Oscian (wie er hier noch geschrieben wird) reagiert auf die Frage des Barden Alpin, dessen Rolle er in den *Songs of Selma* übernimmt, wie sein Sohn (hier noch: „Oscur“) umgekommen sei. Zunächst spricht er von Oscurs jäherm Tod in Naturbildern. In ähnlicher Metaphorik kontrastiert er damit sein eigenes ‚Dahinvegetieren‘:

I, like an ancient oak on Morven, I moulder alone in my place. The blast hath lopped my branches away; and I tremble at the wings of the north. Prince of the warriors, Oscur, my son! shall I see thee no more!<sup>34</sup>

Das Bild sollte in der deutschen Literatur noch verschiedentlich aufgegriffen werden. Bereits 1769 bezog sich Johann Gottfried Herder im *Erste[n] Kritische[n] Wäldchen* (das Goethe mit Eifer studiert hat) auf diese Passage, um Lessings These zu widerlegen, nur die griechischen Helden könnten sowohl weinen als auch tapfer sein:

Wo fließen edlere Tränen, als wenn der Sohn Fingals, *Ossian*, das Andenken seiner Söhne und seines Vaters, ihrer Taten und ihres Todes erneuret – wo sind edlere Tränen, als diese auf den Wangen des Greises, der „gleich einer alten Eiche dasteht: aber der Brand hat meine Zweige weggehauen, und ich bebe bei den Flügeln des Nords. Allein, allein soll ich an meinem Orte zu Staube werden.“<sup>35</sup>

Zurück zum Gedicht: Mit der Vergegenwärtigung seiner ‚tiefen Betrachtung‘<sup>36</sup> ist die Antwort des Mentors nicht beendet. Vielmehr motiviert ihn diese Erinnerung zur Mahnung an die junge Schauspielerin, ihr Talent eifrig auszubilden, auf dass sich der Gegenstand jener stillen Betrachtung eben *nicht* erfülle:

Sei mir lange zur Lust und eh’ mein Auge sich schließet,  
Wünsch ich dein schönes Talent glücklich vollendet zu sehn. (V. 95 f.)

32 Hier sieht auch Schmidt (*Ossian*, Bd. 2 [wie Anm. 3], S. 794, Fußnote 446) eine Ossian-Reminiszenz.

33 *Fragments of ancient poetry, collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Gaelic or Erse Language*, Edinburgh 1760. Wieder abgedruckt in: *Poems of Ossian* (wie Anm. 17), S. 1–31.

34 Ebd., S. 16.

35 Johann Gottfried Herder. Werke in 10 Bänden, Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur. Hrsg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt a.M. 1993, S. 85.

36 Haas’ Befund (wie Anm. 9, S. 40 f.), dass die Gnome der Verse 69–86 auf ein Gleichnis Homers zurückgeht (Il. 6, 146–149), soll damit keineswegs in Abrede gestellt, wohl aber auf die ‚gnomische‘ Einleitung des ossianischen Bildes (V. 69–78) beschränkt werden. Angesichts von Macphersons ostentativer Anlehnung an Homerische Gleichnisse und angesichts der Annäherung beider Sprachwelten in Michael Denis’ weit verbreiteter Hexameterübertragung (vgl. Anm. 42) war eine solche Verschmelzung homerischer und ossianischer Bildlichkeit durchaus nicht ungewöhnlich.

Nach diesen Worten wird wieder ausdrücklich zur Ebene 2 übergeleitet:

Also sprachst du, und nie vergaß ich der wichtigen Stunde,  
 Deutend entwickelt ich mich an dem erhabenen Wort.  
 O! wie sprach ich so gerne zum Volk die rührenden Reden,  
 Die du, voller Gehalt, kindlichen Lippen vertraut (V. 97 – 100)

Dann aber lenkt der Geist den Blick auf die Gegenwart, in der die junge Frau bereits verstorben ist, jedoch auch auf die Zukunft:

Aber du vergesse mich nicht! wenn eine dir jemals  
 Sich im verworrenen Geschäft heiter entgegen bewegt,  
 Deinem Winke sich fügt, an deinem Lächeln sich freuet,  
 [...] ]  
 Dann gedenkest du mein, du guter, und rufest, auch spät noch:  
 Euphrosyne, sie ist wieder erstanden vor mir! (V. 109 ff., 115 f.)

Schließlich richtet sich an den Freund der Wunsch nach dichterischer Rühmung und die Vision von ihrer Aufnahme unter die Schwestern im Reich der Bühnenheldinnen:

[,] Bildete doch ein Dichter auch mich! und seine Gesänge,  
 Ja sie vollenden an mir, was mir das Leben versagt.“  
 Also sprach sie und noch bewegte der liebe Mund sich  
 Weiter zu reden, allein schwirrend versagte der Ton. (V. 139 ff.)

Damit befinden wir uns wieder auf der ersten Ebene des Gedichtes. Hermes ist es, der sie verstummen lässt und in Wolken davonträgt. Schließlich ist der Wanderer wieder allein und überlässt sich seinem Jammer:

Tiefer liegt die Nacht um mich her, die stürzenden Wasser  
 Brausen gewaltiger nun, neben dem schlüpfrigen Pfad,  
 Unbezwingliche Trauer befällt mich, entkräftender Jammer,  
 Und ein moosiger Fels stützt den sinkenden nur.  
 Wehmut reißt durch die Saiten der Brust, die nächtlichen Tränen  
 Fließen, und über dem Wald kündigt der Morgen sich an. (V. 149–152)

Diese Schlussverse sind unverkennbar ossianisch gefärbt: wiederum das stürzende Wasser, dazu der moosige Fels, der auch auf dem *Fingal*-Titelkupfer zu sehen ist. Auf ihm wird außerdem, wie erwähnt, eine der zentralen ossianischen Metaphern grafisch umgesetzt, die Äolsharfe als Bild der von Erinnerung bewegten Seele. Goethe variiert sie hier in eindrucksvoller Weise: „Wehmut reißt durch die Saiten der Brust“. Selbst das Stichwort der „Wehmut“ evoziert Ossianisches, war doch „Wonne der Wehmut“ seit Michael Denis’ Übersetzung die geläufigste Eindeutschung der ossianische Formel „joy of grief“. <sup>37</sup> Von Goethe gibt es sogar ein Gedicht dieses Titels (1775/1789). <sup>38</sup>

<sup>37</sup> Siehe Schmidt. *Ossian* (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 123.

<sup>38</sup> Vgl. Schmidt. *Ossian* (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 782.

### II.3. Unterschiede

Nun wäre es gewiss übertrieben, die Elegie insgesamt als ‚ossianisch‘ geprägt zu verstehen. Sie erschöpft sich eben nicht in der ‚Wonne der Wehmut‘ und mündet schon gar nicht in Werther’sche Todessehnsucht. Nicht die nächtlichen Tränen bezeichnen ihr Ende, sondern der dämmernde Morgen, der dem Sonnenuntergang zu Beginn entspricht.<sup>39</sup> Die Erschütterung führt nicht zum Tod des Lebenden, sondern zur Erfüllung des Wunsches der Toten, konkret gesagt: zu diesem Gedicht.<sup>40</sup> In diesem Sinn heißt es in einem Brief Goethes aus Zürich vom 25.10. 1779 über Christiane Becker, dem ersten Zeugnis für die Entstehung beziehungsweise den Plan des Gedichts:

Die Nachricht von ihrem Tode hatte ich lange erwartet, sie überraschte mich in den formlosen Gebirgen. Liebende haben Tränen und Dichter Rhythmen zur Ehre der Todten, ich wünschte, daß mir etwas zu ihrem Andenken gelänge.<sup>41</sup>

### III. ‚Motive‘ für die Mythenverschmelzung

Damit ist im Grunde bereits das Hauptmotiv für die Verbindung ossianischer und im weitesten Sinne homerischer Motive und Strukturen benannt: Die Inszenierung der Erinnerung an Verlorenes über mehrere Vergangenheitsebenen hinweg und die damit verbundene Stimmung der ‚joy of grief‘ sollen aufgerufen, aber programmatisch überformt werden. Es handelt sich also um eine ‚Aufhebung‘ im Hegel’schen Sinn von Überwindung und Veredlung. Aber auch in der dritten Wortbedeutung, im Sinn von Bewahrung: Goethe musste das Modell ‚Ossian‘ bewahren, um zwischen ihm und dem Modell ‚Homer‘ Raum für Eigenes zu gewinnen. Wie ist das gemeint?

1795, zwei Jahre vor der *Euphrosyne* und ebenfalls in einer Schiller’schen Zeitschrift, den *Horen*, erschien Herders Aufsatz *Homer und Ossian*, den Goethe sehr schätzte.<sup>42</sup> Darin wird Homers Dichtung als ‚rein-

<sup>39</sup> Zur Interpretation siehe Haas (wie Anm. 9), S. 37.

<sup>40</sup> Als Fortsetzung dieses ‚Auftrages‘ lässt sich Goethes energischer Einsatz für ein ‚Euphrosyne‘-Denkmal verstehen; es befindet sich heute auf dem Alten Friedhof, eine Kopie wurde 1912 am Horn, nördlich von Goethes Gartenhaus, aufgestellt (siehe Georg Brandis. Goethe und das Euphrosyne-Denkmal. In: Zeitschrift für Bücherfreunde, NF 16 (1924), S. 89–92; eine Zusammenfassung in: Biedrzyński. Goethes Weimar [wie Anm. 5], S. 82).

<sup>41</sup> WA IV.12, S. 345.

<sup>42</sup> Zu Entstehung und Aufnahme vgl. Rudolf Haym. Herder nach seinem Leben und seinen Werken dargestellt. 2 Bde., Berlin 1880–1885, Neuausgabe Berlin 1954. Bd. 2, S. 641–654.

objektiv“<sup>43</sup>, die Ossians als „rein-subjektiv“<sup>44</sup> bestimmt. Homer erzeuge vor allem visuelle Vorstellungen, Ossian rühre die Seele des Hörers durch Töne. Homer sei „ein rein epischer, Ossian ist, wenn man so will, ein lyrisch-epischer Dichter“<sup>44</sup>. Sinnfällig werde beides im Gegensatz von sonniger südlicher Landschaft und dunklem nebelhaften Norden.<sup>45</sup> Damit sind vier Oppositionen aufeinander bezogen, betreffend Modi des Weltbezugs (Objektivität und Subjektivität), die Wahrnehmungssinne (Gesicht und Gehör), topographische Kulturstereotypen (Süden und Norden) sowie literarische Gattungen (Epik und Lyrik). Sie alle scheinen mir in einem gewissen Maße auch für Goethes Verbindung von ‚Homer‘ und ‚Ossian‘ relevant. So wird der Subjektivität der Trauer die Objektivität des Naturlaufs gegenübergestellt (wie gezeigt, in der spannungsvollen Verbindung eines homerischen und eines ossianischen Gleichnisses). Gehör und Gesicht lösen sich schon zu Beginn des Gedichtes als dominierende Sinne ab: Das Bild der Bergspitzen in den letzten Strahlen der Abendsonne weicht nächtlicher Dunkelheit, in der das Tosen des Stromes hörbar wird; plötzlich aber erscheint eine leuchtende Wolke, deren „Gestalt“ sich erst in ihrer Rede offenbart. Als diese verstummt ist, wird das Verschwinden des Geistes in eindrucksvoller Bildlichkeit vorgeführt. Umso „[t]iefer liegt die Nacht“ dann um den Wanderer „her“ (V. 147), und umso lauter ist der Wasserfall wieder zu hören, dem seine Tränen antworten. Am Ende steht das Bild des anbrechenden Morgens.

Was die Opposition von Norden und Süden anbelangt, so liegt auf der kulturellen Landkarte des 18. Jahrhunderts in der Mitte zwischen beiden die Schweiz, deren Landschaft zu Beginn und Ende der *Euphrosyne* evoziert wird. Nun hält es Haas angesichts von Goethes brieflichen Zeugnissen durchaus für möglich, dass die im Gedicht gestaltete Vision ein tatsächliches Erlebnis des Schweiz-Reisenden Goethe gestaltet. Dass sie dieses Erlebnis wiederum im Zeichen der *Odyssee* sieht, ist keineswegs zwingend; vielmehr scheinen mir Haas' Hinweise so gut in meine Argumentation zu passen, dass ich mir ein längeres Zitat erlaube:

Wenn Goethe mit seiner Bemerkung „Die Nachricht von ihrem Tode... überraschte mich in den formlosen Gebirgen“ auf eine visionäre Erfahrung angespielt hat, dann konnte er sich angesichts der nebelumwölkten ‚Kluft‘ auf der Gottwardwanderung in der Tat als Schattenbeschwörer, als zweiter Odysseus vor-

43 Johann Gottfried Herder. Werke in 10 Bänden, Bd. 8: Schriften zur Literatur und Philosophie 1792–1800. Hrsg. von Hans Dietrich Irmscher. Frankfurt a.M. 1998, S. 78.

44 Ebd., S. 79.

45 Siehe dazu meinen Aufsatz: Ossian: Der „Homer des Nordens“ und seine Textlandschaft. In: Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive. Hrsg. von Astrid Arndt, Andreas Blödorn, David Fraesdorff, Annette Weisner und Thomas Winkelmann. Frankfurt a.M./Bern u. a. 2004. S. 13–44.

kommen. Der Gotthard war ja für ihn kein beliebiger Berg, sondern die magische Schwelle für den Übertritt aus der ‚modernen‘ in die ‚antike‘, aus der ‚barbarischen‘ in die ‚klassische‘ Welt. Wie bei den Schweizerreisen von 1775 und von 1779 war auch bei der von 1797 eigentlich an eine Italienreise gedacht. Die Zeit bis zum Aufbruch Ende Juli und darüber hinaus war für Goethe geprägt vom Hin und Her zwischen der „Hoffnung das gelobte [...] Land zu sehen“<sup>46</sup> und dem „Rückzug in diese Symbol-, Ideen- und Nebelwelt“<sup>47</sup> des in diesem Jahr wiederaufgenommenen ‚Faust‘, der „barbarischen Composition“<sup>48</sup>, zwischen ‚nordischen Phantomen‘ und ‚südlichen Reminiscenzen‘.<sup>49</sup> Für die Arbeit am ‚Faust‘ bedeutete diese in solchen Wendungen sichtbar werdende klassisch-romantische Dialektik nichts anderes als die unmittelbar bevorstehende, durch den Faust-Stoff ja nahegelegt Einführung der Helena, auf die Schiller dann mit dem berühmten Diktum von der ‚Synthese des Edlen mit dem Barbarischen‘ reagierte.<sup>50</sup>

Die vielfältigen Oppositionen, die hier ins Spiel kommen – ‚modern‘ und ‚antik‘, ‚barbarisch‘ und ‚klassisch‘ – können nicht weiter verfolgt werden; im Zusammenhang mit Schiller sei immerhin die Frage erlaubt, ob das Gedicht auch einen Versuch darstellt, die Opposition von „naiv“ und „sentimentalisch“ aufzuheben.<sup>51</sup>

Übrigens impliziert schon der Gedichttitel eine Spannung zwischen südlich-antikischen und nordisch-modernen Vorstellungen: *Euphrosyne* ist zwar, wie der Wanderer zunächst vermutet, tatsächlich eine „von den ewigen Töchtern des Zeus“, nämlich von den Grazien. „Heiterkeit“ bedeutet ihr Name, und entsprechend heißt es angesichts ihres Todes:

nimmer bewegt sich  
Euphrosyne hervor, dir zu erheitern den Blick, (V. 103 f.)

Als eine der Grazien aber wäre sie weder eine Sterbliche noch eine Bühnenfigur. Doch ‚Euphrosyne‘ meint in diesem Gedicht *auch* eine Rolle: die der Euphrosine [sic!] aus Carl Friedrich Henslers Zauberoper *Das Petermännchen*, in der Goethe sie am 13. Mai 1797 das letzte Mal gesehen hat-

46 „An Schiller, 17. Mai 1797 (WA IV, 12, S. 125)“ (Fußnote Haas).

47 „An Schiller, 24. Juni 1797 (ebd., S. 169)“ (Fußnote Haas).

48 „An Schiller, 27. Juni 1797 (ebd.)“ (Fußnote Haas).

49 „An Schiller, 5. Juli 1797 (ebd., S. 181 f.); vgl. an Schiller 14. April 1798 (WA IV, 13, S. 116)“ (Fußnote Haas).

50 „Schiller an Goethe, 23. September 1800 (NA 30, S. 198)“, Fußnote Haas, die ganze Passage in: Haas. *Euphrosyne* (wie Anm. 9), S. 29 f.; drei Fußnoten zum ersten Satz der Passage wurden hier nicht zitiert. Siehe auch: Anthony Phelan. *Euphrosyne and the Theatres of Faust Part Two*. In: *Publications of the English Goethe Society* 59 (1988 f.), S. 59–78.

51 Wertvolle begriffliche Klarstellungen in: Wilfried Barner. *Anachronistische Klassizität*. Zu Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*. In: *Klassik im Vergleich*. Normativität und Historizität europäischer Klassiken. DFG-Symposium 1990. Hrsg. von Wilhelm Voßkamp. Stuttgart/Weimar 1993. S. 62–80.

te.<sup>52</sup> Diese Euphrosine ist *nicht* die Tochter der Mnemosyne, sondern die Pflgetochter des höchst nordischen Peterweibchens, einer zauberkundigen Untoten. Aus verzweifelter Liebe stürzt sie sich von einem Felsen ins Meer – übrigens in einer ossianisch inspirierten Mondszene.<sup>53</sup> Erfreut hat zwar auch sie durch ihren Liebreiz, doch ihr eigenes Schicksal spricht vom ersten Auftritt an ihrem Namen Hohn. Vor diesem Hintergrund werden folgende (bereits zweimal zitierten) Verse doppeldeutig, gelten sie doch gleichermaßen für die jung verstorbene Schauspielerin wie für die Bühnenfigur:

Bildete doch ein Dichter auch mich! und seine Gesänge,  
Ja sie vollenden an mir, was mir das Leben versagt (V. 139 f.)

Nach diesem Blick auf eine Rolle soll nun nach dem Stellenwert des *Theaters* in diesem Gedicht gefragt werden, auch, um zur vierten der oben genannten Oppositionen zu gelangen: der von Epik und Dramatik. Schon Herders Formulierung, Ossian sei „ein *lyrisch-epischer* Dichter“ wies auf die Möglichkeit von Übergangsformen zwischen den Gattungen hin. Goethe verbindet beide „Naturformen“ jedoch auch durch die Einbeziehung des Dramas<sup>54</sup>, und zwar thematisch wie strukturell: Das Gedicht lässt sich nicht nur narratologisch beschreiben – als dreifach gestufte Erzählung –, sondern auch, etwas vereinfacht gesagt, als Dialog im Dialog, umrahmt von zwei Monologen. Günter Peters hat außerdem gezeigt, dass in diesem Gedicht ein „*Schauspiel der Natur*“ entfaltet wird, ein Darstellungsmodus, der sich bei Goethe selbst in naturwissenschaftlichen Schriften nachweisen lasse. In solcher Redeweise geht es freilich vor allem um Text *als* Theater – hier soll dagegen nach der Darstellung von Theater *im* Text gefragt werden.<sup>55</sup>

52 Das Petermännchen. Ein Schauspiel mit Gesang in vier Aufzügen. Nach der Geistergeschichte des Herrn Spieß bearbeitet von Carl Friedrich Hensler. Die Musik dazu ist ganz neu verfaßt von Joseph Weigl [...], 2 Bde.. Wien 1794.

53 Ebd., Bd. 1, S. 39.

54 Noch einmal sei in diesem Zusammenhang an Goethes Plan einer Ossian-Oper und seine Inszenierungs-Phantasie beim Hören von Zumsteegs *Colma*-Kantate erinnert. Das Interesse an Gattungsfragen während des klassischen Weimarer Jahrzehnts ist bekannt; dabei ging es jedoch nicht nur um Abgrenzung, sondern auch um Möglichkeiten der Verbindung. Für dieses Interesse steht insbesondere die Beschäftigung mit der Ballade, die Goethe später bekanntlich gerade über das Zusammenwirken der drei „Naturformen“ definieren sollte (vgl. Wolfgang Braungart. Das Ur-Ei. Einige mediengeschichtliche und literaturanthropologische Anmerkungen zu Goethes Balladenkonzeption. In: *literatur für leser* 2 (1997), S. 71–84, sowie Rüdiger Singer. „Nachgesang“. Ein Konzept Herders, entwickelt an Ossian, der popular ballad und der frühen Kunstballade. Würzburg 2006. S. 49–77).

55 Günter Peters. Das Schauspiel der Natur. Goethes Elegien Die Metamorphose der Pflanzen und Euphrosyne im Kontext einer Naturästhetik der szenischen Anschauung. In: *Poetica* 22 (1992), S. 46–83. Seiner Ansicht nach wird hier „die Bildungsgeschichte einer Schauspielerin“ erzählt, analog zu den ‚Bildungsstufen‘ der Pflanzen im *Metamorphose*-

Vom Theater wird erst gegen Ende des Gedichtes als von einer „tragischen Kunst“ gesprochen (V. 138); zu Anfang dagegen ist vom „leichten Gerüst irdischer Freuden“ (V. 36) die Rede. Dieses wird im Zusammenhang mit dem „süße[n] Gedränge der leichtesten irdischen Tage“ genannt (V. 39), dessen „vereilenden Wert“ (V. 40) man allzu wenig schätze. Die Kunst einer Schauspielerin wie Christiane Becker-Neumann ist also an die Gegenwart gebunden und flüchtig wie diese. Dann aber heißt es, der Mentor habe sie „der höheren Kunst ernstere Stufen geführt“ (V. 44) und „brittisches Dichtergebild“ in ihr ‚belebt‘ (V. 46). Auch die ‚höhere‘ dramatische Kunst bedarf also der Belebung im Hier und Jetzt durch den Körper und die Kunst des Schauspielers, der Schauspielerin. Deshalb ist die oben aufgezeigte Erweiterung des Schemas von den ‚vergangenen Tagen‘ durch das Konzept der „wichtigen Stunde“ (V. 97) so bedeutsam.<sup>56</sup> In einer solchen Stunde kann die Schauspielkunst rühren – ein Schlüsselwort des Gedichts –, und diese Rührung kann so stark sein, dass sie „tiefe Betrachtung“ auslöst, die die Flüchtigkeit der Darbietung transzendiert. Sie kann sogar zu neuer Dichtung führen. In diesem Sinn schreibt Goethe im bereits erwähnten Brief über Christiane Becker:

Wenn sich manchmal in mir die abgestorbne Lust für's Theater zu arbeiten wieder regte, so hatte ich sie gewiß vor Augen, und meine Mädchen und Frauen bildeten sich nach ihr und ihren Eigenschaften. Es kann größere Talente geben, aber für mich kein anmuthigeres.<sup>57</sup>

Der Dichter also ‚bildet‘ Gestalten nach dem Eindruck der jungen Schauspielerin, die im Gedicht sagt: „O wie bildet ich mich an deinen Augen“ (V. 101). Dieses Zitat verweist auf eine zentrale Metapher des Gedichts: der Blick der Augen – auch der durch Tränen getrübe – steht für die Überwindung des Augenblicks. Goethe bezieht sich dabei motivisch auf die erste Szene des vierten Aktes aus Shakespeares *King John*: Der Knappe Hubert (gespielt von Goethe) soll auf Befehl König Johanns dessen Neffen Arthur blenden. Das wird ihm sehr schwer, da ihn der Knabe als „Freund“ und „Vater“ anspricht (wie zuvor der Geist den Wanderer). Ich zitiere die Szene nach der von Goethe verwendeten Übertragung Johann Joachim Eschenburgs:

*Hubert.* Seine Reden dringen mir ans Herz. (Er zeigt ihm ein Papier.) Lies hier, junger Arthur – (beyseite) Was wollt ihr, alberne Thränen? die ihr die mitleidlose

---

Gedicht. Allerdings werde Christianes Entwicklung „nicht kursorisch verfolgt, sondern zu einem szenischen Moment, einem lebenden Bild zusammengezogen“ (59).

56 Vgl. in Schillers *Wallenstein-Prolog* von 1798 die Vorstellung vom Augenblick, der dem Schauspieler vergönnt ist, um „im Gefühl der Würdigsten und Besten / Ein lebend Denkmal sich [zu] erbaun“ (Friedrich Schiller. Werke und Briefe in 12 Bänden, Bd. 4: Wallenstein. Hrsg. von Frithjof Stock, Frankfurt a.M.. S. 14, V. 45 f.).

57 WA 4.12, S. 345

Härte niederdrückt! Ich muß es kurz machen; sonst verträpfelt mein Vorsatz in weibischen Thränen aus meinen Augen. – Könnt Ihr nicht lesen? ist es nicht schön geschrieben?<sup>58</sup>

[...]

*Arthur.* O! rette mich, Hubert! rette mich! Meine Augen sind schon aus, schon von den grimmigen Blicken dieser blutdürstigen Leute.<sup>59</sup>

Im Gedicht heißt es über den einstigen Mitspieler:

Drohtest mit grimmiger Glut den armen Augen, und wandtest  
Selbst den tränenden Blick, innig getäuscht hinweg, (V. 907 f.)

Wenn der ‚tränende Blick‘ hier als ‚innig getäuscht‘ bezeichnet wird, so bezeichnet das nicht die Rührung der Figur Hubert, sondern des Schauspielers Goethe angesichts von Christianes ‚täuschender‘ Schauspielkunst.<sup>60</sup> Der ‚tränende Blick‘ verbindet aber auch die Zeitebenen, korrespondiert er doch mit der Reaktion des Wanderers auf das Erkennen der Verstorbenen:

Ja schon sagt mir gerührt dein Blick, mir sagt es die Träne,  
Euphrosyne sie ist noch von dem Freunde gekannt. (V. 30)

Die Verse, die Goethes Aus-der-Rolle-Fallen gestalten, sind geprägt vom Motiv des *gegenseitigen* Blicks:

Endlich schlug ich das Aug auf und sah dich, Geliebter, in ernste,  
Stille Betrachtung versenkt, über den Liebling geneigt. (V. 53 f.)

So wird ‚brittisches Dichtergebild‘ nicht nur ‚belebt‘, sondern in eine neue mythologische Konstellation überführt, die einerseits ossianisch von der Trauer über eine allzu früh Verstorbene spricht, andererseits vom Zusammenspiel zwischen Vergegenwärtigung durch Schauspielkunst und Vergegenwärtigung von Schauspielkunst, zwischen Rührung, liebendem Gedenken und künstlerischer Formung. Vermittler zwischen dem (primär doch wohl) ‚lyrischen‘ Ossian und dem ‚epischen‘ Homer ist dabei der Dramatiker Shakespeare.

58 Wilhelm Shakespears [sic] Schauspiele. Neue verbesserte Auflage, Bd. 15, Mannheim 1779. S. 103.

59 Ebd., S. 105.

60 Ich übergehe hier Goethes Anspielung auf eine frühere Probe, in der Christiane ‚aus der Rolle‘ bzw. in Ohnmacht gefallen ist, vgl. dazu ausführlich Miller. Euphrosyne (wie Anm. 6) und Roger Paulin. Art and Immortality. Goethe’s Elegy Euphrosyne. In: Publications of the English Goethe Society, New Series 68 (1999), S. 61–69, hier S. 67 f.

„God of liberty?“  
Der moderne Dionysosmythos  
in Deutschland und England

Christian Benne (Odense)

I.

Cioran bemerkt in seinen Tagebüchern einmal, dass die olympischen Götter, wenn sie die Erde besuchen, für gewöhnlich die Gestalt eines Tieres annehmen. Dies, so Cioran, sage sehr viel darüber aus, was sie von den Menschen halten.<sup>1</sup> Man darf Ciorans Perspektive umkehren und fragen, in welchen Göttern der Mensch sich wiederfindet – und was daraus über die Bedeutung der Götter für uns ableitbar ist. Recht schnell lassen sich in den jeweiligen kulturellen Traditionen deutliche Unterschiede ausmachen. Die Wertung und Behandlung der antiken Mythologie in der deutschen oder englischen Literatur zeigt ebenso spezifische Züge wie die modernen nationalen Mythen voneinander. Nirgends wird dies sinnfälliger als an der Geschichte des modernen Dionysosmythos.<sup>2</sup> Wenn der Absolutismus der Wirklichkeit, mit Hans Blumenberg gedacht, immer den Mythos hervorbringt, mit dessen Hilfe man ihn zu beherrschen, mindestens aber zu erklären hofft, dann stellt sich die Frage nach den verschiedenen Wirklichkeiten, die in Deutschland und England<sup>3</sup> zu den so offensichtlich verschiedenen Verwendungen des Dionysosmythos bzw. seiner Mythologeme führten. Erklären lassen sich diese am plausibelsten aus sehr unterschiedlichen Modernerlebnissen und aus Konzeptionen der Moderne, die

---

1 Emil Cioran. *Cahiers 1957–1972*. Paris 1997. S. 259.

2 Wesentliche Anregungen verdankt dieser Beitrag zwei Arbeitsgesprächen zum Nachleben des Dionysosmythos, die, organisiert von Renate Schlesier, in den Jahren 2006 und 2007 an der Freien Universität Berlin stattfanden. Neben den Diskutanten der Arbeitsgespräche, an denen ich teilnehmen durfte (Jean Bollack, Bernhard Böschstein, Andreas Kablitz, Renate Schlesier, Richard Seaford, Albert Henrichs) danke ich insbesondere Timo Günther für vielfältige Hinweise.

3 Bewusst ist hier und im folgenden von *England* die Rede, da die keltischen und außereuropäischen Kulturräume des ehemaligen Empire Besonderheiten aufweisen (auf die später eingegangen wird).

Dionysos entweder, wie in Deutschland, ins Zentrum des Erlebnisses rückten, oder ihn, wie in England, als Bedrohung durch die Peripherie wahrnahmen.<sup>4</sup>

Die ungebrochene Aktualität des Dionysos ist der stärkste Eindruck, den er nach wie vor hinterlässt; wir sind mit der Moderne noch nicht am Ende. Sieht man von Narziss oder Oedipus ab, Namen, die das Jahrhundert der Psychoanalyse unserer Alltagssprache einschrieb, ist kein zweiter antiker Mythos ähnlich präsent. Gewiss: der Kult des Dionysos gehörte schon in der Antike zu den verbreitetsten, seine Darstellung in der bildenden Kunst ohnehin. Vom christlichen Bildersturz erholte er sich jedoch ebenso langsam wie die anderen Olympier, schlechter als etwa Apollon; neben Bacchus verkörperten auch Venus und Diana das Lebensgefühl des Rokoko. Die Frage lautet also: Warum beschäftigt uns in den letzten zweihundert Jahren ausgerechnet dieser Gott, dessen göttliche Herkunft seiner irdischen Mutter wegen zudem seit jeher umstritten war? Warum spiegelt sich unser wissenschaftliches Zeitalter nicht in der Pallas Athene, warum sind jene so eng mit Dionysos verwandten Gestalten der Persephone bzw. Proserpina, der Libera oder Demeter im allgemeinen Bewusstsein kaum mehr dem Namen nach bekannt? Der harmlose Patron der Trunkenbolde und fröhlichen Zecher – wie wurde er wieder zum mystischen Orgiasten und Tragiker? Warum wurde er es zuerst in Deutschland – und in England nicht nur später, sondern auch unter ganz anderen Vorzeichen?

## II.

Dionysos unterscheidet sich von anderen Göttern ersichtlich vor allem durch seine Begleiter – insbesondere seine Begleiterinnen. Kein anderer Gott vermag in vergleichbarer Weise eine Menge zur Raserei zu bringen. Als „Gott der Revolution“<sup>5</sup> emanzipierte sich Dionysos denn auch als

4 Bisherige Ansätze haben Dionysos v.a. essentialistisch zu bestimmen versucht – was zum Scheitern verurteilt sein musste. Albert Henrichs bilanziert in seinem wegweisenden Aufsatz zurecht folgendermaßen: „Dionysus defies definition.“ (Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard. In: Harvard Studies in Classical Philology 88 (1984), S. 205–240, hier: S. 209). Seit neuestem bietet Richard Seaford eine funktionalistische Annäherung an das Phänomen: „Dionysos was not invented out of nothing, but the result of continuous adaption of the deity to evolving needs.“ (Richard Seaford. Dionysos. London/New York 2006, S. 146).

5 Vgl. Bernhard Böschstein. „Frucht des Gewitters“. Hölderlins Dionysos als Gott der Revolution. Frankfurt a.M. 1989. S. 74 bzw. ders., Die Bakchen des Euripides in der Umgestaltung Hölderlins und Kleists. In: Aspekte der Goethezeit. Hrsg. v. Stanley A. Corngold et al. Göttingen 1977.

erstes von der weinseligen Karikatur. „Bacchanten der Freiheit“ erkannte Heine als aufmerksamer Beobachter französischer Zustände<sup>6</sup>; spätestens seit der Französischen Revolution musste sich Bacchus/Bromios als Symbol der mächtig anschwellenden politischen Massenbewegung anbieten, die mit der Erstürmung der Bastille auf einen ersten Höhepunkt kam.

Mindestens ebenso wichtig ist indes ein weiterer Aspekt, der sich in folgendem erstaunlichen Gedicht andeutet, das viele Jahre vor der Revolution entsteht:

Der Frühling. Am ersten Maymorgen  
Der Gr. A. L. – g.

Heute will ich fröhlich fröhlich seyn,  
Keine Weis' und keine Sitte hören;  
Will mich wälzen, und für Freude schrein,  
Und der König soll mir das nicht wehren;

Denn er kommt mit seiner Freuden Schaar  
Heute aus der Morgenröthe Hallen,  
Einen Blumenkranz um Brust und Haar  
Und auf seiner Schulter Nachtigallen;

Und sein Antlitz ist ihm roht und weis,  
Und er träuft von Thau und Duft und Seegen –  
Ha! mein Thyrsus sey ein Knospenreis,  
Und so tauml' ich meinem Freund' entgegen.

Das Gedicht stammt von einem der vermeintlich Stillen im Lande, von Matthias Claudius. Die Geburt des Dionysos aus dem Geiste des Pietismus? Vieles deutet daraufhin, dass der frühen Karriere des Dionysos gerade in Deutschland von der pietistischen Gefühlsrevolution zum Durchbruch verholfen worden ist, von der „totale[n] Revolution“ der Empfindungsart, die noch Schiller zum Kriterium seiner Ästhetik macht.<sup>7</sup> Doch Claudius hat das Gedicht im „Wandsbecker Boten“ nur im Auftrag verfasst. Durch die Maske seiner Feder spricht ein anderer, besser: eine andere, die sich hinter den Kürzeln der Widmung versteckt: Auguste Luise Stolberg, der späteren Gräfin Bernstorff, die sich für die Eingeweihten hier als Mänade zu erkennen gibt.<sup>8</sup> Der Dionysoskult als einziger abend-

6 Heinrich Heine. Sämtliche Schriften. Hrsg. v. Klaus Briegleb, Bd. III (hrsg. v. Karl Pönbacher). München 1971. S. 217.

7 Schiller. Über die ästhetische Erziehung des Menschen (27. Brief). In: Sämtliche Werke in 5 Bänden. München 2004. Bd. V, S. 662. Insbesondere bei Hölderlin ist diese Verbindung überdeutlich (vgl. Jochen Hörisch. Brot und Wein. Frankfurt a.M. 1992).

8 Als eine der schillerndsten Figuren im Kopenhagener Kreis um Klopstock, wo sie auch Claudius kennenlernte, wurde Auguste Luise berühmt als Adressatin von Goethes wohl exaltiertesten Briefen. Zum Begriff der Mänade: Trotz des Unterschieds zwischen den

ländischer Kult, in dem die Frauen dominierten, sowie das Bild der rasenden und damit machtausübenden, die gesetzten Grenzen ihres Geschlechts sprengenden Frau<sup>9</sup> als mythologisch vorgeprägtes Muster scheinen sich um 1800 als Symbole mit Signalwert für die wachsenden Teilhabeansprüche der Frauen zu erweisen – vor allem jener, die auch die Aufklärung des Gefühls seit der Empfindsamkeit mitgetragen hatten. Vermutlich war es der von der Genieästhetik vermittelte Homerkult (man denke an die entsprechenden Abschnitte in Goethes *Werther* oder an die Voss'sche Homerübersetzung), der den Aspekt der rasenden Frau im Zusammenhang des Bacchuskults wieder in Erinnerung gerufen hatte.<sup>10</sup> So ist es wohl kein Zufall, dass einer der romantischen Wiedererwecker des Dionysos, nämlich Friedrich Schlegel, einen Skandal dadurch hervorrief, dass sein Roman *Lucinde* die Verherrlichung auch des weiblichen Sinnenglücks in aller Offenheit betrieb („Dithyrambische Phantasie über die schönste Situation“). Das moderne *Dionysische* (nicht zu verwechseln mit Dionysos) ist also demnach zunächst das *Mänadische* im Angriff auf die rationalistische und individualistische Ordnung des Aufklärungszeitalters, und zwar in zweifacher Hinsicht: als ungehinderter Ausbruch irrationaler Massenergriffenheit *und* als Emanzipation weiblichen Gefühls- und Triebens. Beide sind gleichsam Symbole füreinander: das Gedicht von Claudius lässt sich politisch *und* psychologisch, karnevalistisch *und* geschlechtsspezifisch lesen. Eine dergestalt Neuformung des Dionysosmythos findet man in England zu dieser Zeit (und lange darauf) noch nicht. Dass dies mit der Distanz zur Französischen Revolution und der Abwesenheit des Pietismus zusammenhängt, lässt sich zwar vermuten. Eine hinreichende Erklärung ist es indes noch nicht.<sup>11</sup>

---

Bakchen und den Mänaden werde ich die eingeführte deutsche Bezeichnung Mänade als Oberbegriff für die weibliche Gefolgschaft des Dionysos verwenden. Vgl. aber Renate Schlesiers Lemma zum Dionysos im *Neuen Pauly*.

- 9 Nur die weiblichen Anhänger des Dionysos lassen sich über die Raserei hinaus zum Verpeisen ihrer Opfer bringen, werden zu wilden Tieren und Jägern ihrer Opfer.
- 10 Im gesamten Homer tritt Dionysos nie als Weingott auf (wie zuerst bei Hesiod und auch schon auf attischen Vasen seit dem 6. Jahrhundert), dagegen aber als Rasender (vgl. *Ilias* VI, 132f; rasende Frauen auch XXII, 460).
- 11 Zur Entstehung des Dionysischen als Trunkenheit des Genies seit dem Sturm und Drang sowie zur romantischen Mythenforschung (Creuzer, Welcker) s. schon Max L. Baumer. Die romantische Epiphanie des Dionysos. In: Monatshefte LVII:5 (1965), S. 225–236. Ferner v.a. Burghard Dedner. Die Ankunft des Dionysos. In: Die andere Welt. Studien zum Exotismus. Hrsg. v. Thomas Koebner und Gerhart Pickerodt. Frankfurt a. M. 1987. S. 200–239 sowie Manfred Frank. Der kommende Gott. Frankfurt a.M. 1982. Wichtig wäre mir an dieser Stelle, die Epiphanie des modernen Dionysos nicht erst auf die Romantik zu datieren, sondern seine Vorstufen eben schon in Sturm und Drang und Empfindsamkeit zu suchen.

## III.

In der wichtigsten Arbeit zur Genese des modernen Dionysosmythos wird all dies in die romantische Vorgeschichte eingeordnet. Seine eigentliche Geburtsstunde lasse sich auf das Jahr 1872 datieren, dem Erscheinungsjahr nicht nur von Nietzsches Tragödienschrift, sondern auch zweier Aufsätze über das Phänomen des Mänadismus im „Rheinischen Museum“ aus der Feder des sonst wenig distinguierten Adolf Rapp. Die Romantik lasse den rauschhaften, wilden, von Mänaden begleiteten Gott auferstehen, doch sei erst in Nietzsches Tragödienschrift die Kombination von Ich-Verlust, Leiden und Gewalt aufgetreten, die das moderne Konzept des Dionysischen kennzeichne.<sup>12</sup> Übersehen hat Albert Henrichs einen Text, der all diese Momente bereits im Jahr 1808 vereint: Heinrich von Kleists Drama *Penthesilea*. Zwar beginnt seine Rezeptionsgeschichte erst eigentlich mit der Bühnenpremiere von 1876, also im Umfeld der *Geburt der Tragödie*, dennoch gibt es zwischen dem romantischen und dem modernen Dionysos wohl engere Verbindungen als zunächst angenommen. Eine Schlüsselstelle in Kleists Drama, um die es im folgenden gehen soll, muss womöglich als eigentlicher Geburtsort des modernen Dionysos angesehen werden, als Scheidepunkt jeder Studie zur Rezeption seines Mythos.

Dionysos selbst tritt im Text der *Penthesilea* nur indirekt auf. Er erscheint, weil ihn die Handlung provoziert, wie ein unabsichtlich angerufener Flaschengeist. Zwar sprach von der „bacchantisch tolle[n] Kraft“ der *Penthesilea* schon einer ihrer frühesten Leser, Friedrich de la Motte Fouqué<sup>13</sup>, doch konnte erst die neuere Forschung zeigen, in welchem Ausmaß Kleist den Dionysosstoff ausgeschlachtet hat.<sup>14</sup> Die wahre Bedeutung der

12 Albert Henrichs, vgl. Anm. 4.

13 Nachweis.

14 s. Böschstein (Anm. 5); *Penthesilea* wird aufgrund der komplizierten Textgeschichte nach der Erstausgabe von 1808 zitiert (Angabe der Szene und der Seitenzahl): Heinrich von Kleist. *Penthesilea*. Ein Trauerspiel. Hrsg. v. Joseph Kiermeier-Debre. München 1998. Das Rosenfest, Dreh- und Angelpunkt des Stückes, ist eine Erfindung Kleists, das er nicht zufällig mit Zügen des Dionysosdienstes ausgestattet hat. Schon die Beschreibung des Amazonenzugs zur Gefangennahme der Männer erinnert an die Schilderung eines Bacchantenzuges, wenn er sich im Frühling von den Bergen ergießt. Am Rosenfest wird die Entfesselung der sonst unterdrückten sinnlichen Triebe gefeiert, eine jährliche Entgrenzung und ein „Entzücken ohne Maas und Ordnung“ (7,60). Das Stieropfer des Rosenfestes gilt wohl nicht nur dem Ares, sondern könnte auch eine Anspielung auf den Dionysoskult sein, der sich bekanntlich aus Stierkulten entwickelte (s. dazu Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung. Stuttgart 1903. Bd. V.1, S. 1041). Die Opferung des Achill entspricht dem Zerreißen des Pentheus in den *Bakchen*. Im Eintrag zu Pentheus in Hederichs *Mythologischem Lexicon*, der Hauptquelle Kleists, wird die Verwandlung der ihn zerreißenen Frauen in Panther erwähnt; als Pantherin tritt auch Penthe-

Tötungsszene des Achilles<sup>15</sup> ist gleichwohl bisher verborgen geblieben. Sie demonstriert nichts Geringeres als den Eintritt in die Moderne, inszeniert als Umschwung vom Artemisdienst in den Dionysosdienst. Der Wechsel der mythischen Leitbilder findet im Angesicht des Krieges statt, des „Vertilgergottes“<sup>16</sup>, den Penthesilea anruft. Aus seinem Geist der Gewalt schlägt die Emanzipation von der Gemeinschaft ins Mänadische um, während die fassungslosen Amazonen hilflos immer wieder ihre Diana anrufen (wie übrigens Penthesilea selbst beim Anblick des verstümmelten Opfers).<sup>17</sup> Diese jedoch, die Lieblingsgöttin des Rokokos, bleibt im 18. Jahrhundert zurück. Penthesilea zieht als Diana in die Verfolgung des Achill, um als Mänade verwandelt daraus hervorzugehen. Aus der Anspielung an die auch schon bei Euripides vorkommende Sage vom Jäger Aktaion, der mit Artemis konkurriert, sie mit ihren Nymphen beim Bad überrascht und von ihr schließlich in einen Hirsch verwandelt wird, den die eigenen Hunde zerreißen, wird eine Anspielung auf die rasenden Weiber der *Bakchen*.<sup>18</sup> Das Neue, aus den Stürmen der neuen Zeit geboren, macht sich mit einer Gewalt bemerkbar, die sich – ihrer eigenen Funktion noch nicht bewusst – zunächst zum Ziel gesetzt hat, ein Opfer zu bringen, um die alte Ordnung, den Artemiskult, doch noch ein letztes Mal aufrechtzuerhalten. Penthesileas Ausbruch ist eine Übererfüllung des alten Mythos, deren Hybris in einer so extremen Steigerung liegt, dass sie sich nur noch als Dionysosdienst zu äußern vermag.

„O Sie ist ausser sich –!“<sup>19</sup> ruft Prothoe: Penthesilea ist außer *sich*, weil sie sich außerhalb der Gemeinschaft begeben hat und zugleich jede Grenze der eigenen Individualität überschritt. Die Grenze des Individuums ist im Frauenstaat identisch mit der Grenze des Staats. Wer diese verletzt, muss die Verletzung jener deshalb in Kauf nehmen. Wenn Penthesilea sich am Ende vom „Gesetz der Frau“ lossagt<sup>20</sup>, ist die Auslöschung der eigenen Person nur konsequent – als Erfüllung eben dieses Gesetzes. Denn das ist die Kehrseite der unheimlichen Dialektik: War die mänadische Raserei zugleich Übererfüllung des Kults wie Verstoß gegen ihn, beweist die Selbsttötung der Königin den ihm eingeschriebenen Nihilis-

---

silea auf. Der Eintrag zu Pentheus folgt im Hederich übrigens gleich auf jenen zur Penthesilea.

15 S. 23,169 ff.

16 S. 20,154.

17 Hellsichtig vorausgesehen wird dies nur von der Oberpriesterin, die Penthesilea bereits „der Mänade gleich/Mit ihrem Bogen durch die Felder tanzend“ sieht (S. 22,166).

18 S. 14,109. Der Tod des Pentheus und die Zerfleischungsszenen werden bei Euripides wie bei Kleist von einem Boten berichtet. Große Übereinstimmung gibt es in der Jagdmetaphorik sowie die Verwendung der Aktaion-Sage. Vgl. auch Böschenstein (Anm. 5).

19 S. 20,154.

20 S. 24,198.

mus, der sich paradoxerweise als letzter Exzess äußert und damit die Enkräftung der Verbliebenen umso deutlicher macht. Selbst das Opfer kann die Gemeinschaft nicht mehr retten. Der tote Achilles, in die aufdringliche Symbolik des Gekreuzigten gekleidet (vgl. 24. Auftritt), ist nicht etwa im Sinne Girards als Sündenbock<sup>21</sup> gestorben, sondern schlicht, weil er zur falschen Zeit am falschen Ort war.

Hinter der Sinnlosigkeit dieses Todes verbirgt sich die eigentliche kleistsche Blasphemie. Er führt uns eine Allegorie der Moderne als Wiedergeburt des Dionysos aus dem Geist des Bacchantischen vor – ein dialektisches *theatre de cruauté*, das als erster neuerer Text einen spezifisch modernen Doppelcharakter des Dionysischen thematisiert. Penthesileas mänadische Raserei ist nicht die Folge ihrer Überwältigung durch den Gott, sondern Konsequenz ihres Wunsches nach eigener Entfaltung und Einlösung individueller Glücksansprüche bei *gleichzeitiger* Unterwerfung unter das Gesetz. Kleist zeigt, warum beides in Wahrheit zusammengehört, warum das dionysische Paradox keines ist: absolute Befreiung geht mit neuer absoluter Unterwerfung einher; ein Mechanismus, den man zur Genüge aus anderen karnevalistischen Phänomenen kennt.

Mitnichten wird also dem „mühsam durch aufklärende Humanität gebändigten Mythos [...] der von neuem befreite Mythos gegenübergestellt“, wie es in einem kanonischen Text deutscher Literaturgeschichtsschreibung im Vergleich der *Penthesilea* mit Goethes *Iphigenie* heißt.<sup>22</sup> Die Gegenüberstellung so inkommensurabler Texte wie der *Iphigenie* und der *Penthesilea* hat sich rezeptionsgeschichtlich als Sackgasse erwiesen. Die neueste Forschung entzweit sich zwar an der Frage, ob Remythologisierung oder Mythenkritik Kleists Absicht gewesen sei<sup>23</sup>, doch so gewiss wie *Iphigenie* nicht eindeutig auf Seiten von Aufklärung, Humanität und anderer schöner Dinge steht, ergreift Kleists Drama nicht eindeutig für den Mythos Partei. Die motivischen Parallelen der *Penthesilea* zu den *Bakchen* des Euripides

21 René Girard. *La violence et le sacré*. Paris 1972.

22 Hans Mayer. *Das unglückliche Bewußtsein: zur deutschen Literaturgeschichte von Lessing bis Heine*. Frankfurt a.M. 1986. S. 255. Einigkeit bestand dazu, dass *Penthesilea* nicht allein als Reaktion auf die gescheiterte Französische Revolution, sondern der gesamten Aufklärung zu deuten sei. Seit Goethes missbilligender Einschätzung gibt es dazu eine lange Tradition. Friedrich Gundolf schrieb schon 1922: „In Kleists *Penthesilea* zum ersten Male schweigt die Vernunft, waltet gar kein Kampf zwischen Gesetz und Leidenschaft, sondern die Leidenschaft und zwar die noch unvergeistete triebhafte, vernichtet sich selbst, nicht durch Gericht einer sie überwaltenden Vernunft.“ (*Penthesilea*. In: ders. Heinrich von Kleist, New York 1970/Nachdruck v. 1922. S. 101).

23 Vgl. Jörg Ennen. *Götter im poetischen Gebrauch: Studien zu Begriff und Praxis der antiken Mythologie um 1800 und im Werk H. v. Kleists*. Münster 1998 sowie Doris Claudia Borelbach. *Mythos-Rezeption in Heinrich von Kleists Dramen*. Würzburg 1997.

sind zur Zementierung des vermeintlichen Gegensatzes von Rationalismus und Irrationalismus nur missbraucht worden.<sup>24</sup>

Adorno hatte in seinem *Iphigenie*-Aufsatz die Ungerechtigkeit angeklagt, die von den scheinbar humaneren Griechen am Barbarenkönig Thoas vollzogen wird, der sich weit edler als die Vertreter der Zivilisation verhalte.<sup>25</sup> *Penthesilea* kann hier durchaus als Gegenstück gelesen werden. Die scheinbar barbarischste Handlung ist in Wahrheit jene, die die barbarische Verfassung sprengt. Penthesilea, so ein kryptischer Satz des alten Hermann August Korff, sei die „Tragödie des Absoluten“, in der „die Realität durch das Metaphysische gesprengt“ werde. Das Metaphysische, von dem Korff sprach, ist das Dionysische als Prinzip, nämlich, metaphysisch gesprochen, als Negation der je bestehenden Verhältnisse, deren grundstürzende Erschütterung nur um den Preis persönlicher und gesellschaftlicher Tragik erkaufte werden kann. „Der rasende Gott,“ so Ulrich J. Beil, „der mit den Zügen Penthesileas auf die Bühne tritt, erliegt am Ende selbst der Revolte, mit der er das überlieferte Transzendenzmuster zer-

---

24 Kleist, so selbst Böschstein, lasse Penthesilea als „Opfer des Dionysos auftreten und sterben“ (Frucht des Gewitters, S. 74), der seinerseits zum Katalysator „grenzenlosen Identitätsverlusts“ und der „Zerstörung in ihrer extremsten Form“ werde (ebd., S. 9; Kleists Dionysos stehe für „die Rückverwandlung von Sprache – (und damit Bewusstsein) – Gewordenem in vorsprachliche – oder nachsprachliche – Realität.“ (ebd., S. 85) – eben dadurch ist nichts gewonnen, denn es wiederholt letztlich bloß den vermeintliche Gegensatz von Rationalismus und Irrationalismus in neuer Version. Auffällig ist indes nicht der Irrationalismus der Protagonistin, sondern die unbarmherzige Folgerichtigkeit, mit der die dionysische Raserei als einziger Ausweg von jenem Druck geschildert wird, der sie von innen wie außen bedrängt. Achilles will sie als Braut in ein Land führen, dessen Bewohner seit der ersten Szene als eiskalte Rhetoriker und Syllogistenmeister auftreten. Da „keiner in dem ganzen Griechenlager“ (S. 1,13) die Amazonen begreift und ihnen Penthesilea der dialogischen Redekunst nicht zugänglich scheint (S. 1,12), wird sie, die zunächst noch als zierlich-feminin geschildert wird, zur barbarischen Skythin orientalisiert, als Unbegreifliche, die nur noch in Metaphern halb-menschlicher oder tierischer Wesen beschreibbar ist. Penthesileas Pferd, anfangs noch (anachronistischerweise) als „Zelter“ bezeichnet, verwandelt sich in den Augen der Griechen in ein „Tiegerpferd“ (S. 1,18). Die Bühnenanweisungen machen durchgehend deutlich, dass der Amazonenstaat seinerseits auf einem korsetthaft disziplinierenden Gefühlshaushalt beruht: ständig spricht eine der Amazonen „mit unterdrückter Rührung“ (S. 14,109) oder fordert Penthesilea auf, sich zu mäßigen (S. 14,108). „Entsetzlich“ und unbegreiflich finden die Amazonen längst vor der grauenvollen karnibalistischen Tat die individuelle Verliebtheit, die sie außerhalb des Zweckverbandes führt. Dabei sind sich die Lager der Griechen und Amazonen weniger fremd als die der Griechen und Skythen in Goethes *Iphigenie*. Beide Gruppen rufen dieselben olympischen Götter an und bewegen sich im gleichen mythologischen Kosmos, den sie nur unterschiedlich interpretieren.

25 Theodor W. Adorno. Zum Klassizismus von Goethes *Iphigenie*. In: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 11.

schlug.<sup>26</sup> Freilich ist Penthesilea nicht Dionysos, sie ist auch nicht, wie bei Böschenstein, sein Opfer. Vielmehr wird sie zur Mänade, Teil der Gefolgschaft des neu-alten Gottes, als Allegorie: Der Gott der Befreiung kann unter den Bedingungen der Moderne nur als Gott der Gewalt auftreten. Wo dem Gott der Befreiung ein ebenbürtiger Gegenspieler fehlt, bleibt nichts übrig, wovon man sich befreien kann. Die Suche nach diesem Gegenspieler zu Dionysos wird folgerichtig die Aufgabe jener Generation, für die die reale Revolution selbst schon ein Mythos geworden war.

Viele Elemente des modernen Dionysosmythos, die man gemeinhin mit Nietzsche verbindet, sind also bereits Jahrzehnte vorher im Umlauf. Nietzsche gehörte lediglich zu den Ersten, die romantische Mythologeme wieder aufgriffen, nachdem der wissenschaftliche Geist des 19. Jahrhunderts sie endgültig verabschiedet zu haben glaubte – und der im Bild des Apollinischen jenen Gegenspieler erfand, der Dionysos allein im Zaum halten konnte, der die Revolution mit seinem Formwillen bändigte. Die Funktion des Dionysos unterscheidet sich bei Nietzsche damit schon früh von seinen Quellen. Während er anfangs, also vor der *Geburt der Tragödie*, die sozialrevolutionären und libertären Elemente des Dionysischen noch betont, lässt sich bereits in seinem ersten Buch ein folgenreicher Wandel beobachten, und zwar nicht nur wegen der deutlichen Abschwächung dieser Elemente. Nietzsche möchte nun das spezifisch Griechische der Dionysosfigur herausarbeiten, das in der künstlerischen Sublimierung liegt.<sup>27</sup> Eine weithin, schon seit der ersten vernichtenden Kritik durch

26 Ulrich J. Beil. Der rasende Gott. Kleists ‚Penthesilea‘ und die Rolle des Anderen in der Mythosrezeption um 1800. In: Begegnung mit dem ‚Fremden‘. Grenzen-Traditionen-Vergleich. Hrsg. v. Eijirō Iwasaki. München 1991. Bd. 9, S. 293–299, hier: S. 299.

27 Nietzsches Werke werden unter Angabe von Band und Seitenzahl zitiert nach KSA = Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York 1988. Im griechischen Dionysosdienst, so Nietzsche, liege im Unterschied zu anderen Kulturen das zentrale Element nicht mehr „in der geschlechtlichen Zuchtlosigkeit, in der Vernichtung jedes Familienthums durch das unumschränkte Hetärenthum“. (Die dionysische Weltanschauung, KSA 1, S. 558) Dies wird stärker betont als später in der Tragödienschrift: „Ähnliche Feste sind uralt und überall nachweisbar, am berühmtesten in Babylon unter dem Namen der Sakaeen. Hier wurde in fünftägiger Festdauer jedes staatliche und sociale Band zerrissen; aber das Centrum lang in der geschlechtlichen Zuchtlosigkeit, in der Vernichtung jedes Familienthums durch das unumschränkte Hetärenthum. Das Gegenstück dazu bietet das Bild der griechischen Dionysosfeier, welches Euripides in den Bacchen entwirft. aus ihm strömt derselbe Liebreiz, derselbe musikalische Verklärungsrausch, welchen Skopas und Praxiteles zur Statue verdichten.“ (ebd.; vgl. GT, KSA 1, S. 29) Dem sozialen und revolutionären Potential wird anfangs noch viel Platz eingeräumt: „Alle die kastenmäßigen Abgrenzungen, die die Noth und die Willkür zwischen den Menschen festgesetzt hat, verschwinden“, formuliert Nietzsche in *Die dionysische Weltanschauung*, „der Sklave ist freier Mann, der Adlige und der Niedriggeborene vereinigen sich zu denselben bakchischen Chören. In immer wachsenden Schaaeren wälzt sich das Evangelium der ‚Weltenharmonie‘ von Ort zu Ort: singend und tanzend äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren idealeren Gemein-

Wilamowitz übersehene Prämisse Nietzsches ist ja die Einsicht, dass das Dionysische älter ist als Dionysos.<sup>28</sup> Insbesondere die Mänaden hat Nietzsche aus dem Mythos herausgeschrieben, um sein Ziel zu erreichen. Spielen die Bakchen als die „rechten Diener des Dionysos“<sup>29</sup> in seinen Frühschriften noch eine zentrale Rolle bei der Bestimmung des Dionysischen – sind sie es doch, die wie keine andere Gruppe jene „ekstatischen Zustände“ verkörpern, die das Drama hervorgebracht haben –, so kommen sie bereits in der Tragödienschrift nicht mehr vor; als Begleiter des Dionysos werden hier nur noch die Satyrn erwähnt. Diese scharfe Trennung des Dionysos von seinen prominentesten Begleitern ist ein erster Schritt der Trennung des Dionysos vom Dionysischen, die als eigentliche Innovation Nietzsches erscheint.

Bezeichnenderweise spricht Nietzsche vor der Tragödienschrift weniger von Dionysos als von „der Invasion des Dionysosdienstes“ oder sogar der „große[n] Revolution“.<sup>30</sup> Die delphischen Priester hätten den Dionysosdienst vor allem wegen seiner „tiefen Wirkung auf sociale Regenerationsprozesse“ gefördert.<sup>31</sup> Nicht von ungefähr bezeichnet Nietzsche im *Versuch einer Selbstkritik* von 1886 das eigene frühere Selbst als eine „mystische und beinahe mänadische Seele“.<sup>32</sup> Nach dem Bruch mit Wagner folgt er diesen Klängen jedenfalls nicht mehr. Dionysos wird zur Maske – zum Gott der Maske und Verstellung, zur eigenen Maske, zum Bräutigam der verlassenden Ariadne, Gegenentwurf zum Gekreuzigten, zum Geistesverwandten Zarathustras, zum Künstlerphilosophen und Gesetzgeber. Von Apollo muss die Rede nicht mehr sein – denn als *griechischer* Dionysos ist ihm das Apollonische gewissermaßen einverleibt – nun auch markiert durch die griechische Schreibweise (in der Tragödienschrift hatte Nietzsche noch die lateinische Form Dionysus verwendet). Die Mänaden kann Nietzsche nun getrost der Welt der „modernen Ideen“ überlassen, die sich ihrer ohnehin schon angenommen hatte. Die Dialektik der Emanzipation,

---

samkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt.“ (KSA 1, S. 555 – auch dies ist stärker formuliert als in der Geburt der Tragödie, wo die Weltenharmonie als Ausdruck des Dionysischen anhand von Beethovens/Schillers „Ode an die Freude“ exemplifiziert wird.)

28 Daran ist Nietzsche nicht unschuldig, denn in der *Geburt der Tragödie* ist die Behauptung, der Sokratismus sei älter als Sokrates selbst, längst nicht mehr so explizit formuliert wie noch in den Vorstudien, z.B. dem Basler Vortrag *Socrates und die Tragödie* (KSA 1, S. 545). Der griechische Dionysosmythos ist nur eine Manifestation des Dionysischen, das in allen Kulturen vorkommt; er ist seine künstlerische Gestaltung, seine bereits apollonisch gezähmte Form. Erst bei den Griechen „wird die Zerreißung des principii individuationis ein künstlerisches Phänomen.“ (GT 2, KSA 1, S. 32).

29 KSA 1, S. 521.

30 KSA 1, S. 562 f.

31 Ebd., S. 556.

32 KSA 1, S. 15.

die seit der Romantik mit dem Dionysischen verbunden war, interessiert nicht mehr: der Dionysos des späten Nietzsche ist ein großer Einsamer.<sup>33</sup> Dass Dionysos und das Dionysische nun getrennte Wege gehen, ist bis heute kaum erkannt und anerkannt worden, weil beide gern verwechselt worden sind.<sup>34</sup>

#### IV.

Fließender, ohne nennenswerte Umstürze, Kant-Krisen oder Wahnsinns-erfahrungen verlief die Modernisierung in England seit dem 18. Jahrhundert. Hier findet sich nicht Vergleichbares zu Schlegels, Hölderlins oder Kleists Dionysosdeutungen, denn unter diesen Bedingungen war ein Gott der Gewalt und des Ich-Verlusts, des Leidens und der Tragik ersichtlich kein Desiderat. Auch die Mythenforschung seit der Romantik kann hier keine Namen wie Creuzer oder Welcker aufweisen. Insgesamt bot sich die antike Mythologie hier in weitaus geringerem Maße als Interpretationsmuster aktueller Entwicklungen und Konflikte an: so folgen mythologische Anspielungen in der englischen Literatur strenger dem Handbuchwissen und verzichten auf radikale Umdeutungen und Bedeutungsverengungen. Die Trunkenheit von Dionysos ist bis weit ins viktorianische Zeitalter seine hervorstechendste Eigenschaft, gleichsam karnevalistische Folklore einer in sich ruhenden Ständegesellschaft. Selbst der Name Bacchus bleibt der dominierende – während die Umfunktion-

33 Vgl. v.a. *Ecce Homo*, Warum ich so gute Bücher schreibe 5., KSA 6, S. 305 f. Nicht nur Nietzsche versucht die Bedeutung der Mänade für den eigenen Dionysosmythos abzuschwächen. Parallel zur oben dargestellten wachsenden Bedeutung der Mänaden um 1900 lässt sich besonders in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Dionysosmythos ein Phänomen feststellen, dass sich vielleicht nur mit dem Begriff der Mänadenangst treffend beschreiben lässt. Mit wenigen Ausnahmen wird der Mänadismus heruntergespielt bzw. seiner erotischen Komponente beraubt. Bei Adolf Rapp etwa spürt man noch die moralische Entrüstung gegen angeblich spontane Bakchantenzüge: griechische Frauen haben nachts nicht allein ausgehen dürfen, eher müsse es sich also um eine Art Frauentanz mit ausgewählten Abgesandten gehandelt haben. Der deutsche Gymnasialprofessor fährt schweres argumentatives Geschütz auf: „Ist es denkbar, dass einen athenischen Bürger eines Tages seine Ehehälfte mit dem Entschluss überrascht hätte, den Zug nach Delphi mitzumachen, oder auch – bei dem ‚ekstatischen‘ Charakter dieser Feier – fortgegangen wäre ohne sich zu verabschieden?“ (Adolf Rapp. Die Mänade im griechischen Cultus, in der Kunst und Poesie. In: Rheinisches Museum für Philologie 27 (1872), S. 1–22 u. 562–611, hier: S. 6).

34 Vgl. ferner Barbara von Reibnitz. Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (Kap. 1–12). Stuttgart 1992 sowie James I. Porter. The Invention of Dionysus. Stanford 2000. Zu den zwei Konzeptionen in Nietzsches Früh- und Spätwerk auch Karl Heinz Bohrer. Die Stile des Dionysos. In: ders., Großer Stil. Form und Formlosigkeit in der Moderne. München 2007. S. 216–235.

alisierung des Bacchischen in der deutschen Tradition mit einer Rückkehr zum griechischen Namen einherging.

Unter großen Mühen kann man gerade noch bei Shelley Parallelen zum romantischen Dionysosmythos in Deutschland entdecken. Zwar wird der Gott etwa in *Prometheus Unbound*, jenem Kompendium antiker Mythologien, nicht namentlich erwähnt, doch Elemente des Mythos treten – beileibe nicht privilegiert, sondern neben anderen Mythen – dann auf, wenn es um die Urgründe von Liebe und Kreativität, von Revolution in persönlicher wie gesellschaftlicher Hinsicht geht. An einer einzigen Stelle wird es interessanter, als Shelley nämlich dezidiert auf den Bacchusdienst eingeht. Dieser „was indeed a monstrous superstition only capable of existing in Greece because there alone capable of combining ideal beauty and poetical and abstract enthusiasm with the wild errors from which it sprung [...] the Greeks [...] turned all things – superstition, prejudice, murder, madness – to Beauty.“<sup>35</sup> Doch bleibt diese Stelle solitär nicht nur in seinem Werk, sondern in der gesamten englischen Literaturtradition. Überall dort, wo Bacchus nicht einfach nur für den Alkoholrausch steht, werden seine ekstatischen Anwandlungen abgetönt, harmonisiert, dem Gang der Natur einverleibt. So bleibt Dionysos Symbol des natürlichen Zyklus von Werden und Vergehen, ein Vegetations- und Fruchtbarkeitsgott, der sich allenfalls der mechanisierten Welt der Industrialisierung verweigert, die aufgrund ihres frühen Einsetzens in England für die englische Romantik als dunkle Folie bekanntlich wichtiger war als für die deutsche.

Bemerkenswert konstant bleibt dieses Bild bis ins beginnende zwanzigste Jahrhundert hinein, am wirkungsmächtigsten verstärkt durch das Dionysoskapitel in James Frazers *The Golden Bough*, dem mythologischen Handbuch der englischsprachigen Moderne, das bei Eliot, Pound, Lawrence und anderen so tiefe Spuren hinterlassen hat. Der Dionysosmythos wird hier ethnologisch entschärft: als Vegetations- und Fruchtbarkeitskult unter anderen, eng verwandt mit Baum- und Stierkulten der verschiedensten Kulturen und Epochen. Dionysos sei als „personification of the vine and of the exhilaration produced by the juice of the grape“ aufzufassen; die Überlieferung vom gewalttätigen Charakter des Gottes wird relativiert, denn die Sage vom Menschenopfer sei wohl einer Fehlinterpretation sakraler Riten zuzuschreiben, in der Tiere als Menschen behandelt worden sind.<sup>36</sup>

35 Zit. nach Joseph Raben. Shelley the Dionysian. In: Shelley Revalued. Essays from the Gregynog Conference. Hrsg. v. Kelvin Everest. Leicester 1983. S. 21–36, hier: S. 26.

36 James George Frazer. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. London 1933 (die verbreitete gekürzte Version). Das Dionysoskapitel, S. 385–392.

Selbst bei Walter Pater, dem man häufig eine schlecht verhüllte Nähe zu Nietzsches Schriften unterstellt hat, zeichnen sich die von Shelley vorgegebenen Linien ab.<sup>37</sup> Zwar identifiziert Pater „two tendencies“<sup>38</sup> der griechischen Kultur, die an die Dichotomie vom Dionysischen und Apollinischen erinnern. Die Parallelen zu Nietzsche sind allerdings nur erstaunlich, wenn man an der Oberfläche bleibt, denn wie schon bei Shelley fehlt ein ausgeprägtes agonales Moment auch bei Pater. Das Gewaltige (Erhabene) und Gewalttätige des Dionysos, das sich bei Nietzsche findet, die markerschütternde Präsenz des Gottes, die jeden Kampf mit ihm zu einem Kampf auf Leben und Tod werden lässt, sucht man vergebens. Die zwei Richtungen „were harmonised in the supreme imagination, of Pheidias, in sculpture – of Æschylus, in the drama“.<sup>39</sup> Nicht nur die historisierende, zurückhaltende Prosa von Paters Abhandlungen zur griechischen Mythologie unterscheidet sich auffällig von Nietzsches stilistischen Kaskaden, auch inhaltlich drängen sich Affinitäten zu Winckelmanns Griechen sehr viel eher auf als zur Tragödienschrift. Diese sind aus Paters rekonstruierbarer Lektüre plausibel. Pater stellt eher eine Fortsetzung von Winckelmann unter dem Einfluss der englischen Romantik dar als ein Plagiat von oder eine Konkurrenz zu Nietzsche.<sup>40</sup>

Die Umwertung des humanistischen Griechenbildes als Grundlage der Bildung, wie sie in der Wiederentdeckung der Archaik nicht nur bei Nietzsche lag, konnte in einer eher an der lateinischen Welt beziehungsweise der eigenen Geschichte ausgerichteten Kultur wie der englischen schlecht Fuß fassen. Entscheidender dürfte sich freilich ausgewirkt haben, dass die „modernen Ideen“, gegen die sich Nietzsches Archaik richtet, in England nicht als problematischer Import, sondern als eigener Beitrag zum zivilisa-

37 Vgl. Patrick Bridgwater. *Nietzsche in Anglosaxony. A study of Nietzsche's impact on English and American literature.* Leicester 1972.

38 Walter Pater. *A Study of Dionysos: The Spiritual Form of Fire and Dew.* In: *Greek Studies.* London 1922. S. 9–52, hier: S. 35.

39 Ebd.

40 Walter Paters „Denys L'Auxerrois“ aus den *Imaginary Portraits* kann hingegen als der bemerkenswerteste und komplexeste Text zum Dionysosmythos in der neueren englischen Literatur gelten. Eine genauere Analyse kann hier aus Platzgründen nicht geleistet werden; sie würde allerdings kaum die Hauptthesen infrage stellen. Zu Paters Lektüre s. den ausgezeichneten Überblick bei Billie Andrew Inman. *Walter Pater's reading. A bibliography of His Library Borrowings and Literary References, 1858–1873.* New York / London 1981. Noch vor Welcker, Karl Otfried Müller, Creuzer und Ludwig Preller sind vor allem die Schriften Winckelmanns (im Original) sehr gut repräsentiert. Vgl. ferner Steven Connor. *Myth as Multiplicity in Walter Pater's Greek Studies and „Denys L'Auxerrois“.* In: *The Review of English Studies* 34:133 (1983), S. 28–42, sowie Stefano Evangelista. *„Outward Nature and the Moods of Men“: Romantic Mythology in Pater's Essays on Dionysus and Demeter.* In: *Walter Pater. Transparencies of Desire.* Hrsg. v. Laurel Brake et al. Greensboro 2002. S. 107–118.

torischen Fortschritt der Neuzeit gewertet wurden. Weder Großstadterfahrung noch rasche Industrialisierung sowie die damit einhergehende stärkere Individualisierung auf der einen bzw. die anschwellenden politischen Massenbewegungen auf der anderen Seite, gehören zu den einschneidenden Veränderungen um 1900 in England. Metropole und parlamentarische Demokratie waren der Stolz des Empire, keine Bedrohung. Das Edwardian Age galt, aufs Ganze gesehen, als Fortschreibung der viktorianischen Erfolgsgeschichte.

Begriff und Einbruch der Moderne werden im England der Jahrhundertwende wohl nicht zuletzt deshalb kaum reflektiert.<sup>41</sup> Eine solche Kultur erlebt die Modernität nicht als Gewaltausbruch von innen und als *choc*, sondern höchstens als Kulturschock bei der Begegnung mit dem Anderen von außerhalb. Nicht erwächst ihr das Archaische aus der eigenen Mitte, sondern als Bedrohungsszenario des eigenen zivilisatorischen Selbstverständnisses. Ein den deutschen Verhältnissen vergleichbares Alteritätspotential kann das Dionysische in der englischen Moderne nur als ungebetener Gast aus der Peripherie des Imperiums entfalten, der dessen Integrität bedroht. Das Andere der Moderne findet England deshalb im Exotismus der Kolonien (etwa der Götterwelt des indischen Subkontinents), ja selbst noch im *celtic fringe*.<sup>42</sup> Die großen Modernisten der englischen Literatur stammen bezeichnenderweise nicht aus England, sondern aus Amerika oder Irland. Aus Irland und Amerika kamen auch die eifrigsten Nietzsche-Leser der englischen Literatur, die *Men of 1914*, doch sollte ihre Stunde erst später schlagen.<sup>43</sup>

Unter diesen Bedingungen gab es keinen Grund, warum die Fortschreibung des Dionysosmythos in England nicht nahtlos an die Tradition anschließen sollte. Auf dem von Shelley, Pater und Frazer bereiteten Boden wächst zunächst keine radikal neue Pflanze, denn mit dem *Heart of Darkness* Afrikas kann sich die dunkle Vergangenheit der griechischen Mythologie aus englischer Sicht nicht messen. Dionysos sei der Gott des „return to nature“, wird in der Nachfolge Frazers noch um die Jahrhun-

41 Vgl. *Modernism 1890–1930*. Hrsg. von Malcolm Bradbury und James McFarlane. Harmondsworth 1976. Der ambitiöse Klassiker, der tatsächlich noch eine gesammelte Darstellung der europäischen Moderne geben wollte, zeigt z.B. S. 38ff wieviel stärker im Unterschied zu England selbst der Begriff der Moderne in Deutschland verbreitet war und diskutiert wurde.

42 Vgl. z.B. Tim Armstrong, *Modernism. A cultural history*. Cambridge 2005. Ferner George Butte, *What Silenus Knew: Conrad's Uneasy Debt to Nietzsche*. In: *Comparative Literature* 41:2 (1989), S. 155–169.

43 Vgl. David S. Thatcher, *Nietzsche in England 1890–1914. The Growth of a Reputation*. Toronto 1970. S. 126 zur Bedeutung Nietzsches für irische Schriftsteller.

dertwende die bedeutende Cambridger Altertumsforscherin Jane Ellen Harrison schreiben.<sup>44</sup>

Es wäre allerdings verführerisch, Harrisons Feminismus – sie war eine bekannte Vertreterin der Suffragettenbewegung – mit ihren Arbeiten zu Bachofens Mutterrecht und Dionysos in Verbindung zu setzen.<sup>45</sup> Zumindest lässt sich in England seit der Jahrhundertwende ein wachsendes Interesse an Dionysos aus der Geschlechterperspektive nachweisen. Der Wandel der Geschlechterverhältnisse, die Grenzüberschreitung der *gender roles* im Dionysosmythos ist im Vergleich zu den sozialrevolutionären Elementen das bei weitem wichtigere Motiv, das die englische Moderne dem romantischen Dionysosbild entlehnt. Wird der „new, strange, romantic god“ von Pater noch als Leitfigur jener disqualifiziert, die sich allzu leicht hinreißen lassen – „Himself a woman-like god, – it was on women and feminine souls that his power mainly fell.“<sup>46</sup> – so bezeichnet ihn eine der modernen schreibenden Frauen, Elizabeth Robins, bereits als „god of liberty“<sup>47</sup>. Die moderne Mänade wird in England schrittweise zur Ikone des geschlechtlichen Rollenwandels und dessen politischen Folgen. Die Auseinandersetzung mit Dionysos wird nun auch hier, wie bereits bei Nietzsche, eine Auseinandersetzung mit dem Erbe des Liberalismus (der das libertäre Erbe einschließt).<sup>48</sup>

All dies zeigt sich selbst bei einem Autor, der mit der Tradition kontinentaler Lebensphilosophie bestens vertraut war: D. H. Lawrence. Es zeigt sich sogar in besonders aufschlussreicher Weise, weil dieser den Dionysosmythos bewusst anders gestaltete, als eine nähere Beschäftigung mit Nietzsche es nahe gelegt hätte – obwohl er seinen Nietzsche (und übrigens auch Jane Ellen Harrison) gut kannte.<sup>49</sup> Spätestens seitdem ihm

44 Jane Ellen Harrison. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. New York 1975 [Reprint, Cambridge 1903]. S. 445.

45 Ein guter bio-bibliographischer Kurzüberblick zu Harrison im Biographisch-Bibliographischen Kirchenlexikon. Hamm/Herzberg 2001. Bd. XVIII, S. 576–601 (Klaus-Gunther Wesseling).

46 Walter Pater. *Greek Studies*, darin: *The Bacchanals of Euripides*, S. 53–80, hier: S. 57.

47 Elizabeth Robins. *Mænadism in Religion*. In: *Atlantic Monthly* LII:CCCXII (1883), S. 487–497, hier: S. 491. Auch Henrichs (Anm. 4) weist in einer Fußnote S. 208 darauf hin.

48 Nietzsche hat den Text von Robins übrigens gekannt; er ist in seiner nachgelassenen Bibliothek enthalten und enthält französische Randglossen (meist Übersetzer einzelner Begriffe), die wahrscheinlich auf eine Übersetzungshilfe zurückgehen. Teile des Textes hat er benutzt; übersetzte Auszüge finden sich im Nachlass. Aufschlussreich ist auch an dieser Stelle, wie der Mænadismus mit der Moderne insgesamt eingeführt wird. Der *ennui* und der Wunsch nach „excitement“ (S. 487), aus dem „loss of liberty entailed by social life“ entspringt, führt zu Phänomenen wie dem beschriebenen: „Myths and doctrines are the result of the intellectual need, and sacred feasts of the emotional.“ (ebd.)

49 Colin Milton. *Lawrence and Nietzsche: a Study in Influence*. Aberdeen 1987 (ein allerdings nicht unproblematisches Buch, das weder konkrete Einflüsse nachweist, noch Nietzsche-

F. R. Leavis eine Einzelstudie widmete, gehört Lawrence dabei, im Unterschied zu den meisten anderen Modernisten und seiner sozialen Herkunft zum Trotz, zu den großen kanonischen Autoren einer spezifisch *englischen* Tradition.<sup>50</sup> Seine Verwendung des Dionysosmythos ist daher ein zwar wenig beachteteter, aber wichtiger Schlüssel nicht allein zu seinem Werk, sondern zur englischen Moderne insgesamt. Obwohl sich eine ganze Reihe von Texten für das Thema fruchtbar machen ließe<sup>51</sup>, soll der 1926 erschienene Roman *The Plumed Serpent* (dt. *Die gefiederte Schlange*, 1932) im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen. Ihn hielt Lawrence selbst für sein bedeutendstes Werk (womit er alleine stand und steht<sup>52</sup>), zugleich wird mit ihm ein Schlussakzent zur der Literatur gesetzt, die sich allein aufgrund der Chronologie gerade noch der klassischen Moderne zurechnen lässt. Lawrence verbindet hier, auf für die englische Moderne charakteristische Weise, den Dionysosmythos mit außereuropäischem (wenn auch nicht kolonialem) Exotismus sowie dem Problem der Frauenemanzipation.

Der Roman spielt im zeitgenössischen Mexiko und beschreibt die Erlebnisse von Kate Leslie, einer irischstämmigen Witwe um die vierzig, die

---

Interpretationen einzelner Werke versucht – es verzichtet auch auf eine Lektüre von *The plumed serpent* wie auch anderer Werke aus der mittleren Periode und ist aus Sicht der Nietzschephilologie völlig indiskutabel. Unfreiwillig geht aus Miltons Darstellung hervor, dass Schopenhauers Willensmetaphysik wohl wichtiger für Lawrence war als der gesamte Nietzsche).

50 F. R. Leavis. D. H. Lawrence: Novelist. Harmondsworth 1955.

51 Lawrence hat sich charakteristischerweise besonders für das Motiv des Mänadismus interessiert. Die auf den ersten Blick unscheinbare Erzählung „Tickets, Please“, die kurz nach Ende des Ersten Weltkriegs erschien, verlegt eine den Bakchen oder der Penthesilea vergleichbare Tragik in die mittelenglische Provinz (in: D. H. Lawrence. England, my England. Harmondsworth 1960. S. 41–54). Im Nachlass findet sich eine Beschreibung des Kampfes zwischen Dionysos und den Amazonen. Vor dem Hintergrund des Gesamtwerks darf man ihn als Allegorie auf den Kampf der Geschlechter im Zeichen der Emanzipation der Frau lesen. Die moderne Frau fürchtet den „god of delight“ (schon bei Schiller war er ja der „Freudebringer“ – vgl. Die Götter Griechenlands. In: Sämtliche Werke, Bd. 1, 165), muss ihm aber am Ende erliegen und seine Begleiterin werden. Vieles deutet daraufhin, dass Lawrence im Unterschied zu Nietzsche im ewigen Gegenspiel der Geschlechter die einzige Möglichkeit zur Eindämmung des Dionysischen gesehen hat. Vgl. ferner den Kurzroman „The Ladybird“ (D. H. Lawrence. The Short Novels, Bd. 1. London 1956) – hier gibt es eine Figur mit dem sprechenden Namen Johann Dionys Psanek („Count Dionys“) und, wie in *The plumed serpent*, ebenfalls eine weibliche Protagonistin mit irischen Wurzeln.

52 Ausschlaggebend und bis heute nachwirkend das vernichtende Urteil von F. R. Leavis: „There is no need to discuss the book in detail; it is the least complex of all Lawrence's novels [...], and it is the only one that I find difficult to read through.“ (Leavis (Anm. 50), S. 69; auch weitere Bemerkungen lassen darauf schließen, dass Leavis diesen Text völlig missverstanden hat). *The Plumed Serpent* wird (unter Angabe der Seitenzahl) nach folgender verbreiteter Ausgabe zitiert: D. H. Lawrence. *The Plumed Serpent*. Hrsg. v. Ronald G. Walker. Harmondsworth 1983.

ihre fast erwachsenen Kinder in Europa zurückgelassen hat und nun versucht, das Leben einer unabhängigen, modernen Frau zu leben.<sup>53</sup> Ihre Reisen dienen der Selbstfindung und Selbstbestätigung – auf erstaunliche Weise antizipiert Lawrence einen Typus, der ansonsten erst viele Jahrzehnte später begegnet.<sup>54</sup> Auch Mexiko befindet sich in einer Identitätskrise, an einem Scheideweg zwischen Bolschewismus und US-amerikanischen Modell. Über dem Land hängt, wie in Lateinamerika üblich, das Damoklesschwert einer kommenden Revolution; keiner der diskutierten Gesellschaftsentwürfe erscheint attraktiv, nur die katholische Kirche hält bei ständig schwindender Autorität das Land noch zusammen.<sup>55</sup> Kates Lebensdilemma beginnt alsbald mit der gesellschaftlichen Krisensituation zusammenzufließen. Sie begegnet zwei Männern, die nicht nur ihr künftiges Leben, sondern auch die Geschehnisse Mexikos bestimmen sollen: Don Ramón Carrasco, Intellektueller und Dichterphilosoph, und Cipriano Viedma, General und geborener Krieger. Don Ramón begründet einen Kult, der die aztekischen Götter wiederbeleben soll, und stilisiert sich nach und nach selbst zum inkarnierten Hauptgott dieses Kults, zu Quetzalcoatl, einem Fruchtbarkeitgott mit vielen Parallelen zu Dionysos und Pan.<sup>56</sup> Seine Insignien sind Adler und Schlange (die Tiere Zarathustras!); zum Zentrum des Kults wird ein großer Binnensee, an dem sich Ramóns Landsitz befindet. Der Quetzalcoatl-Kult strahlt auf die ganze

---

53 Frieda von Richthofen, D. H. Lawrence' deutsche Frau, die für ihn Mann und Kinder verlassen hatte, stand bei der Gestaltung dieser Figur wohl auch Modell.

54 Mit wenigen Pinselstrichen zeichnet Lawrence das Bild einer Existenz, die sich bei aller äußeren Härte selbst immer mehr infrage stellt, etwa in Schnappschüssen wie jenem von Kates Zimmer mit seinen „different attractive things from different parts of the world [...] the cigarette ends in the agate bowl: the rather weary luxury and disorder, and the touch of barrenness, of a woman living er own life.“ (S. 438) In Mexiko findet sie zunächst keine Alternative zur so materialistischen wie nihilistischen amerikanischen Gesellschaft. Sie durchläuft einen veritablen Kulturschock, eine geradezu physische Abwehrreaktion gegenüber den Mexikanern und ihren Lebensverhältnissen. Das Buch eröffnet mit einem wahren dionysischen Fest, einem grausamen Stierkampf, an dem sie gezwungen ist teilzunehmen und vor dem sie flieht. Die phallische Blüte der Agave und der „sperm-like juice“ (S. 108) des aus ihr gewonnen Rauschgetränks (der Pulque) erzeugen neben vielen anderen kleinen Episoden eine beklemmende Atmosphäre der primordial-erotischen Aufdringlichkeit, vor der sie nur mit Mühe die Fassade der aufgeklärten Westlerin beibehalten kann.

55 In dem Roman finden sich übrigens erstaunliche Parallelen zu den Diskussionen im heutigen Lateinamerika. Die Furcht vor der Amerikanisierung erscheint als weitaus am größten; der Bolschewismus gilt kaum als Lösung, höchstens als Reaktion auf den Kapitalismus aus dem selben materialistischen Geist.

56 Für Lawrence eine zentrale Wesenheit des amerikanischen Kontinents und der verherrlichten indianischen Jäger- und Sammlergesellschaft, in der er seine lebensphilosophisch-zivilisationskritischen Auffassungen synthetisiert (Vgl. Pan in America. In: Phoenix. The Posthumous Papers of D. H. Lawrence. Hrsg. v. Edward D. McDonald. London 1967).

Region aus und erfasst vor allem die arme Landbevölkerung. Nach und nach wird Kate in den Kult hineingezogen.<sup>57</sup>

Der Roman erzählt die Wandlung einer selbstbewussten, unabhängigen Frau zur Dienerin eines archaischen Gottes vor dem Hintergrund religiösen und staatlichen Zusammenbruchs. Geschichte führt Lawrence in der Gestaltung seiner Hauptfigur die zwei Lesarten der modernen Mänade zusammen. Von einer „duplicity in herself“<sup>58</sup> spricht Kate selber, von den zwei Ichs, dessen eines, sinnliches, zu Quetzalcoatl gehört, und dessen anderes ihr individuelles, britisches, freies Selbst verkörpert. Die Frage nach der Vereinbarkeit dieser zwei Seelen – es ist die Frage nach Rolle und Platz des Dionysischen in der Moderne – quält sie bis an das Ende der Handlung. Der Doppelcharakter des Mänadischen, der sich in Kates Person vereinigt, hat seine Entsprechung in den beiden männlichen Hauptfiguren. Es ist unschwer zu erkennen, dass Lawrence in ihnen die beiden Seiten des modernen Dionysos Gestalt annehmen lässt, den Gott der Befreiung und den Gott der Gewalt und neuen Unterdrückung.

Ramón geht es um die Emanzipation der Seele. In seiner Verbindung mit Teresa, einer jungen Frau, die er nach dem Tod seiner Gattin kennenlernt, blitzt die Utopie einer freiwilligen gegenseitigen Unterordnung auf, eine Art retardierendes Element ähnlich der großen Liebesszene zwischen Achilles und Penthesilea bei Kleist (14. Auftritt). Bewusst will Ramón die neu-alte Religion als Alternative zur Tagespolitik etablieren. Schon während der ersten Gespräche mit Kate macht er sich über die infantile Lust der Mexikaner an Revolution und Zerstörung lustig: „Whenever a Mexican cries *Viva!* he ends up with *Muera!* When he says *Viva!* he really means *Death for Somebody or Other!* I think of all the Mexican revolutions, and I see a skeleton walking ahead of a great number of people, waving a black banner with *Viva la Muerte!* written in large white letters. *Long live Death!* Not *Viva Cristo Rey!* but *Viva Muerte Rey!* *Vamos Viva!*“<sup>59</sup> Für seinen ersten Gefolgsmann Cipriano hingegen ist die politische und militärische Aktion Dreh- und Angelpunkt des Kults. Er erfindet für sich selbst schließlich neben Quetzalcoatl den untergeordneten, jedoch weit gewalttätigeren Gott, den Kriegsgott Huitzilopochtli. Kate soll ihn heiraten und als Göttin

57 Kates erster Schritt in den Dienst an Quetzalcoatl ist ein trancehafter Tanz auf der zentralen Plaza der Stadt, in den sie gemeinsam mit ihrem Dienstmädchen hineingerät. Hier fallen alle sozialen, rassischen, kulturellen und nicht zuletzt geschlechtlichen Schranken vor dem „blood rhythm“ der Tänzer. Wie der Chor der Tragödientheorie bilden diese eine Mauer gegen die Außenwelt. Im Zentrum der seitenlangen Schilderung einer Massenpsychose steht einmal mehr die Verlockung der mänadischen Existenz, das lustvolle Aufgehen im kollektiven Willen, im Ichverlust und Verlust von Zeit- und Raumgefühl (vgl. S. 151–166).

58 S. 466.

59 S. 73.

Malintzi gemeinsam mit ihm die Ideen Quetzalcoatl und Huitzilopochtli leben. Die Anhänger Quetzalcoatl und Huitzilopochtli nehmen bald ganze Kirchen ein, verbrennen Kruzifixe und begehen blasphemische Handlungen als Teil eines Übergangs vom Christentum zum neuen Glauben. Unterstützt von Ciprianos Divisionen soll er bald Staatsreligion werden. Die Handlung kulminiert in einer Zeremonie, während derer Cipriano in einer besetzten Kirche auf rituelle Weise Gegner des Kults tötet, die sich gegen Ramóns Leben verschworen hatten. Sie gipfelt in dem bemerkenswerten Satz: „The Lords of Life are Masters of Death.“ – ein Echo nicht nur der warnenden Worte Ramóns aus dem zweiten Kapitel, sondern auch Zeichen, dass die bejahende Befreiung bereits wieder auf bestem Wege ist, in selbsterstörerischen Nihilismus umzuschlagen.

Um diese fremdartigen, bisweilen alptraumhaften Erfahrungen zu verarbeiten, übersetzt Kate sie nach mittlerweile bekanntem Muster in europäische, besonders griechische Mythologeme. Die dionysischen Züge der Figuren werden also nicht nur vom Erzähler suggeriert, sondern bieten sich auch als Interpretationsmuster der Protagonistin an. Cipriano wirkt auf Kate wie „the ancient phallic mystery, the ancient god-devil of the male Pan.“<sup>60</sup> In seinem dämonischen Willen spürt sie die Forderung nach absoluter Unterwerfung, aber auch die dunkle Verheißung erotischer Offenbarungen (zu letzteren gibt es, wie üblich bei Lawrence detailreiche Unterscheidungen<sup>61</sup>). Zu ihrem Hochzeitsfest, in das sie endlich einwilligt – halb im Zustand von Bewusstlosigkeit, der sie angesichts Ciprianos immer befällt, halb aber auch im Spiel – reitet sie auf einem Esel<sup>62</sup>, dem Transportmittel der Bacchantenzüge. Nach vielen Zweifeln und langem Hin und Her fällt im allerletzten Kapitel fast erlösend das lang erwartete Stichwort. Das Boot, das Kate zwischen Ramóns und dem eigenen Haus hin- und hertransportiert und das im Moment der Erzählung gerade Ramón selbst und seine mänadische Anhängerin Terese bringt, dieses Boot „looked like the boat of Dionysos coming with a message, and the vine sprouting.“ Dieser Botschaft und diesem Zug kann sich Kate am Ende nicht mehr verweigern. Sie gibt ihre Rückreisepäne nach Europa auf und unterwirft sich Cipriano. Selbst diese Entscheidung trifft sie nicht mehr autonom, sondern legt sie ihm in den Mund: „You won't let me go!“<sup>63</sup> ist ihr letzter Satz, der nicht nur den Roman schließt, sondern auch den Zirkel zum eingangs geschilderten (dionysisch aufgeladenen) Stierkampf, bei dem ihre westlichen Begleiter sie aus scheinbarer Liberalität ziehen ließen.

---

60 S. 347.

61 S. 459 f.

62 S. 355.

63 S. 482.

Kate hat ihren Kampf gegen die persönliche Vereinzelung um einen hohen Preis gewonnen.

## V.

D. H. Lawrence' Verhältnis zum Dionysischen war genauso ambivalent wie seine Figurengestaltung. Er macht sich die Unterwerfung Kates durchaus nicht als Programm zu eigen, sondern schildert die Dialektik der Emanzipation: sei es nun die der Gesellschaft oder die des Individuums. Obwohl seine dionysischen Mythologeme auf den romantischen Dionysos verweisen, analysierte er mit einer für die englische Tradition seltenen Klarheit das dionysische Paradox, die sich selbst negierende Befreiung. Dionysos konnte zum Gott der Moderne werden, weil seine Fähigkeit zur Überwältigung der Massen und zur Inspiration der Frauen die beiden handgreiflichsten Zeichen des Zusammenbruchs der ständischen und patriarchalischen Ordnung gewesen waren. Er blieb es, weil die Krisis des Liberalismus von Beginn an zu seinem Triumphzug dazugehörte.

Vor diesem Hintergrund zeichnet sich die Logik der unterschiedlichen Rezeptionswege des Dionysosmythos in England und Deutschland immer klarer ab. In Deutschland erschien das befreiende Element des Gottes – zuerst die Revolution, dann der Liberalismus und die „modernen Ideen“ bis hin zur Frauenemanzipation – zunehmend als Bedrohung. Das Dionysische, um 1800 noch hymnisch begrüßt, galt es nun einzudämmen, in seinem ganzen Grauen darzustellen (Kleist) oder aber künstlerisch zu sublimieren (Nietzsche), ohne seine kulturschöpferische, agonial-herausfordernde Kraft aufzugeben.

In England, der Heimat des Liberalismus, konnte es hingegen erst Wirkung entfalten, als es in seinem Befreiungsdrang über dessen Grundsätze hinausging. Dies geschieht um 1900 einerseits als Fortführung des liberalistisch-libertären Gedankenguts, das nun auch für die Frau gelten soll, andererseits wird jetzt erst die sozialrevolutionäre Dimension entdeckt, die in Deutschland schon problematisch geworden war. Alfred Richard Orages Buch von 1906, *Nietzsche: the Dionysian spirit of the age*, hatte einen radikal vereinfachten Dionysosmythos mit Nietzsches Denken und avantgardistischen Ideen enggeführt. Das Dionysische verkörperte das je revolutionär Neue, die „liberty“ schlechthin, gegen die sich das konservative Element des Apollinischen, („law“) mit mehr oder weniger Erfolg stem-

me.<sup>64</sup> Zwar konnte Nietzsche zum wichtigen Stichwortgeber der Moderne, der er in Deutschland war, schon allein aus chronologischen Gründen nicht mehr werden.<sup>65</sup> Von den frühen Sozialdarwinisten reklamiert wurde er aber schließlich als Verkünder einer vitalistischen *life force* (etwa bei George Bernard Shaw) – eine Karikatur seiner selbst.

Die konservative Gegenreaktion, angeführt von Thomas Hardy oder G. K. Chesterton ließ nicht auf sich warten – und richtete sich gleichzeitig gegen Nietzsche *und* Dionysos – und letztlich gegen die Deutschen.<sup>66</sup> Diese Stimme war repräsentiv für *England* (im emphatischen Sinne) und verwies auch die Avantgarde an die Peripherie, aus der sie gekommen war. Orage war Amerikaner. Dionysos durfte nicht aus der Mitte der Gesellschaft kommen, sondern wiederum nur als Bedrohung von außen. Die vitalistische Feier des Dionysos als Prinzip des Irrationalen und der Instinktwelt durch die angelsächsische Avantgarde wird dem Erfolg Nietzsches in die Schuhe geschoben und zum Anlass genommen, die Deutschen insgesamt zu orientalisieren – als gefährliches Volk der Massenergriffenheit, das mit dem demokratischen Individualismus nicht zurechtkommt. In der Tat lassen sich ohne Schwierigkeiten Anhaltspunkte für beides finden, freilich muss es als Ironie der Geschichte gelten, dass ausgerechnet Nietzsche, der in der Geschichte des modernen Dionysosmythos eher die Ausnahme darstellt, zum Symbol der dionysischen Bedrohung wurde. Er wurde den nationalen Mythen vis à vis Deutschland subsumiert, als weiterer Beweis des irrationalen Wesens dieser jungen Kultur. Schon während des Ersten, erst recht aber während des Zweiten Weltkriegs setzte man Nietzsche bekanntlich mit den barbarischen Kräften der Zerstörung jeglicher zivilisatorischer Ordnung gleich.

Karl Kerényi unterschied in seiner Dionysos-Studie den „Ausbruchscharakter“ und „Einbruchscharakter“ des Dionysischen. In Deutschland wird das Dionysische zunächst als *Ausbruch*, als Epiphanie des Gottes in der eigenen Kultur begrüßt, später als Gewaltorgie ohne Gegenspieler problematisiert. Der späte Nietzsche wird die liberalistischen Elemente des *god of liberty*, die „modernen Ideen“ des Mänadismus, noch konsequenter aus der Rezeptionsgeschichte des modernen Mythos herausschreiben. Sie hat man in Deutschland als *Einbruch* gefährlicher geistiger Strömungen

64 Alfred Richard Orage. Nietzsche: the Dionysian spirit of the age. London 1906. S. 34. Orage war u.a. Herausgeber der führenden avantgardistischen Zeitschrift *The New Age* und vertrat z.T. sozialistische Ideen.

65 Zwar gab es einzelne Werke Nietzsches schon seit Mitte der 90er Jahre in englischer Übersetzung, doch fanden sie erst seit ca. 1907 größere Verbreitung. Die Tragödienschrift erschien erst 1909 auf Englisch (1901 auf Französisch).

66 Vgl. insbesondere Bridgwater, Anm. 37 (hier auch viele Hinweise zu den *Men of 1914* und zu Yeats) sowie Thatcher, Anm. 43.

von außen interpretiert – ein Rolle, die in England für das Dionysische um die Jahrhundertwende insgesamt gilt.<sup>67</sup> Die Sonderstellung von D. H. Lawrence, dem Kenner beider Varianten, begründet sich daraus, dass er eine Synthese dieser Deutungsmuster versucht hat, als komplexe Gestaltung des simultanen Ausbruchs- und Einbruchscharakters des Dionysischen unter den Bedingungen der gesellschaftlichen Krise.

Das Dionysische entwickelt sich in England schließlich zum Symbol der entgrenzenden Libertinage schlechthin. Die berühmten Gerichtsprozesse um D. H. Lawrence' Werk beweisen, dass es vor allem die erotische Freizügigkeit gewesen ist, die am Ende als dionysische Bedrohung der sozialen Ordnung empfunden worden ist. Seine größten Erfolge feierte Lawrence deshalb in Amerika; von vielen wurde er als Pionier der Aufbruchsstimmung der 60er Jahre gelesen. Nicht ohne Grund: In Amerika fand Dionysos als *god of liberty* seine eigentliche Heimstatt, was zweifellos mit der revolutionären und libertären Geschichte der Vereinigten Staaten zusammenhängt, in deren kulturellem Gedächtnis die Schattenseiten ausgeklammert sind. Was E. R. Dodds im Jahr 1956 über Dionysos schrieb, kann als den Auftakt zur dionysischen Kulturrevolte der späten 60er Jahre gelesen werden:

the god who by very simple means, or by other means not so simple, enables you for a short time to stop being yourself, and thereby sets you free. That was, I think, the main secret of his appeal to the Archaic Age: not only because life in that age was often a thing to escape from, but more specifically because the individual, as the modern world knows him, began in that age to emerge for the first time from the old solidarity of the family, and found the unfamiliar burdens of individual responsibility hard to bear.<sup>68</sup>

Der popkulturelle Aufstand gegen die Autoritäten, der unter dem Banner des Dionysischen aus Kalifornien in die restliche Welt exportiert worden war<sup>69</sup>, rief Kritiker auf den Plan, bei deren Skepsis gegenüber dem Dionysosmythos wie schon im England des frühen 20. Jahrhunderts Deutschland häufig mitgemeint war. Es liegt nicht lange zurück, dass Allan Blooms vieldiskutierte Studie *The Closing of the American Mind* das Dionysische als über eine finstere *German connection* eingeführtes Ferment des vergrößerten Nietzscheanismus vorstellte, das mithilfe vulgarisierender Rockmusik und infantiler Entgrenzungen aller Art langsam aber sicher die gesamte amerikanische Jugend korrumpiere.<sup>70</sup>

67 Karl Kerényi. Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens. Stuttgart 1998. S. 96.

68 E. R. Dodds. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley 1956. S. 76.

69 Vgl. etwa Richard Schechner (Hrsg.). *Dionysus in 69*. New York 1970 oder Arthur Evans. *The God of Ecstasy: Sex-Roles and the madness of Dionysos*. New York 1988.

70 Allan Bloom. *The Closing of the American Mind*. New York 1987. v.a. S. 72–81. Letztlich gehört auch Girards Kulturkritik in diesen Kontext – eine Auseinandersetzung mit Diony-

Als Albert Henrich in seinem oben zitierten wegweisenden Aufsatz der Hoffnung Ausdruck verlieh, dass in Girards vereinseitigenden Thesen zum Dionysos als Gott des Blutes die historische Entfernung des Mythos von seinen antiken Ursprüngen seit Nietzsche an ihr logisches Ende komme, dass ein neuer Dionysos wieder stärker am Altertum orientiert sein werde<sup>71</sup>, war noch nicht abzusehen, dass dies selbst für die Wissenschaft nur eingeschränkt gilt. Selbstverständlich sind die Zeiten eines Walter F. Otto, dessen klassisches Dionysosbuch selbst zum Dokument des Dionysoskults wurde, längst vorbei.<sup>72</sup> Doch feiert der Gott der Befreiung, der vor Gewalt nicht zurückschreckt, gerade heute seine Wiederauferstehung.

In ihrer Antiglobalisierungstreitschrift *Labor of Dionysos* feiern Michael Hardt und Antonio Negri Dionysos als Befreier von der kapitalistischen Versklavung einerseits und eines bloß anarchistischen Individualismus andererseits. Dionysos heißt hier: im Moment der Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen dennoch umso enthusiastischer der Gemeinschaft zu dienen. Eine freiwillige Unterwerfung unters metaphysische Prinzip: unter dem wissenschaftlichen Materialismus scheppern die tönernen Füße Quetzalcoatl.<sup>73</sup> Im aktuellen Werk eines bedeutenden britischen Dionysosforschers und Herausgebers der *Bacchae* des Euripides wird diese Perspektive sogar bis in die Antike zurückgeführt. Schon damals, so Richard Seaford, sei der Dionysoskult als Gegenreaktion zur Entstehung des Geldwesens und dessen die Menschen vereinzelnenden Effekt gewesen. Heute lebten wir:

in a world in which the blinkered power of the men of money not only continues to promote the alienation of individuals from each other and from nature but even threatens to destroy nature itself in global environmental catastrophe. Perhaps that is why the Dionysiac still means something to us, and we can still hear the chorus of Sophokles' Antigone when – after the havoc caused by the isolated, money-obsessed tyrant Kreon – they invoke Dionysos to come over the slope of Parnassos or the sounding sea-channel to purify with dance the violent pandemic of the polis<sup>74</sup>

Damit haben sich die Rollen endgültig vertauscht. War Dionysos einst die vermeintliche Domäne des deutschen Irrationalismus, gehört er heute als

---

so als Abrechnung mit der liberalistischen, säkularen Gesellschaft (immerhin saß Girard den längsten Teil seiner Karriere als Professor in Kalifornien an der Quelle), der er mit zunehmender Deutlichkeit den Katholizismus als Ausweg anempfiehlt (Vgl. René Girard. *Je vois Satan tomber comme l'éclair*. Paris 1999).

71 Henrichs (Anm.4), S. 232 ff.

72 Walter F. Otto. *Dionysos: Mythos und Kultus*. Frankfurt a.M. 1933.

73 Michael Hardt/Antonio Negri. *Labor of Dionysos: a critique of the state-form*. Minnesota 1994.

74 Richard Seaford. *Dionysos*. London/New York 2006. S. 151.

amerikanischer (Re-)Import zum zivilisationskritischen Instrumentarium britischer *academia*.<sup>75</sup> Dionysos ist nicht mehr die von außen drohende Erschütterung von Identitäten und Gewissheiten wie im Empire, sondern die Befreiung aus innerster Notwendigkeit gegen dessen Schwundstufe. Zu Kleists oder selbst Lawrence' dialektischer Brechung, zu Nietzsches Maskengott führt von hier kein Weg zurück. Noch ist dieser Rollentausch nicht in die nationale Mythologie übergegangen; die Romantik schlägt man im Zweifelsfall nach wie vor dem deutschen Wesen zu. Die olympischen Götter freilich, so könnte man in Verlängerung der eingangs zitierten Beobachtung Ciorans bemerken, werden ohnehin mit Gelassenheit darauf reagieren.

---

<sup>75</sup> Hier ließen sich womöglich Parallelen zum überwältigenden Interesse am Karnevalismus und den Thesen Bachtins an britischen Universitäten ziehen.

# In the Embrace of the Swan: The Poetry and Politics of Corruption in Yeats and Lawrence

Maria Thanassa (London)

In a passage from *The Birth of Tragedy*, which in its annunciatory tone heralds the oncoming of a new order of life conditioned by terrible and violent beginnings that necessitate the overthrowing of an existing world already in decline, Nietzsche remarks:

But what changes come upon the weary desert of our culture [...] when it is touched by the magic of Dionysus! A storm seizes everything decrepit, rotten, broken, stunted; shrouds it in a whirling red cloud of dust and carries it into the air like a vulture. In vain confusion we seek for all that has vanished; for what we see has risen as if from beneath the earth into the gold light [...] so [...] immeasurable and filled with yearning.<sup>1</sup>

For the early Nietzsche, who sought to counter-act what he perceived as the enfeeblement of the German spirit brought on by a pervasive lack of vitality and direction, the destruction of a decayed and base culture that will give rise to a new becoming can only be effected via the operation of the artistic principle termed the Dionysian. As the powerful life force that is coming, Dionysus functions as an agent of creativity in that it transforms fragmented life into a new, dynamic unity.

To envision the present at the limit of what is perishing and what is impending had also been the mark of a pessimistic consciousness expressed in Bruno Bauer's characterisation of Europe's spiritual and political dissolution in 1853:

---

1 Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy: Out of the Spirit of Music*, trans. Shaun Whiteside, ed. Michael Tanner (London: Penguin, 1993), p. 98. Yeats also associated destruction with creation. In an unpublished proof note for *A Vision* (1925), he wrote that 'every act of war is an act of creation' (*A Vision* (1925): *A Critical Edition*, ed. George Mills Harper and Walter Kelly Hood (London: Macmillan, 1987), Notes, p. 66); henceforth cited parenthetically as *AVa*.

Oh how much of what was held dear by cultured people will have to be thrown overboard by them as spiritual “luxuries”! and the new breed will grow up to be so distinctively different from the way we are.<sup>2</sup>

In his third *Untimely Meditation*, ‘Schopenhauer as Educator’, which appeared almost two decades later, Nietzsche prophesies in a manner similar to Bauer’s a coming barbarism that will emerge after the terrible crisis of modern culture, despite all political attempt to defer it:

There are certainly forces there, tremendous forces, but savage, primal, and wholly merciless. One gazes upon them with a fearful expectation [...] at any moment sparks and flashes may herald dreadful apparitions. For a century we have been preparing for absolutely fundamental convulsions; and if there have recently been attempts to oppose this deepest of modern inclinations, to collapse or to explode, with the constitutive power of the so-called nation-state, the latter too will for a long time serve only to augment the universal insecurity and atmosphere of menace.<sup>3</sup>

In what was intended as the ‘Preface’ to a book entitled *The Will to Power* and written in the period between November 1887 and March 1888, Nietzsche employs the already familiar tone of intellectual despondency to offer a diagnosis of the forces of dissolution operative in modern European culture:

For some time now, our whole European culture has been moving as toward a catastrophe, with a tortured tension that is growing from decade to decade: restlessly, violently, headlong, like a river that wants to reach the end, that no longer reflects, that is afraid to reflect.<sup>4</sup>

In contrast, Nietzsche’s reflection and attempt to philosophise ‘with a hammer’ propose an overcoming of the forces of degeneration and weakness of the will. It is in this sense that Nietzsche views himself as something decisive and fateful by appealing to his ‘twofold origin’ from ‘the highest and the lowest rung of the ladder of life’.<sup>5</sup> Not surprisingly then, at the end of his career, Nietzsche would again envision the social, cultural

---

2 Bruno Bauer, *Rußland und das Germanentum* (Berlin: Scientia Verlag Aalen, 1972), quoted in Karl Löwith, *Martin Heidegger: European Nihilism*, ed. Richard Wolin, trans. Gary Steiner (New York: Columbia University Press, 1995), p. 186.

3 Friedrich Nietzsche, *Untimely Meditations*, trans. R.J. Hollingdale (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), p. 149. In a late note from *The Will to Power*, written between November 1887 and March 1888, Nietzsche anticipates the onset of the ‘barbarians of the twentieth century’, who will ‘consolidate themselves only after tremendous socialist crises’ and will be ‘the elements capable of the greatest severity toward themselves and able to guarantee the most enduring will’ (*The Will to Power*, trans. Walter Kaufmann and R.J. Hollingdale, ed. Walter Kaufmann (New York: Vintage Books, 1968), p. 465).

4 Nietzsche, *The Will to Power*, p. 3.

5 Nietzsche, *Ecce Homo: How One Becomes What One Is*, trans. R.J. Hollingdale (London: Penguin, 2004), p. 8.

and political changes meant to steer mankind into a new future in the terms of a politics of violence:

When truth steps into battle with the lie of millennia we shall have convulsions, an earthquake spasm, a transposition of valley and mountain such as have never been dreamed of [...] [A]ll the power-structures of the old society have been blown into the air – they one and all reposed on the lie: there will be wars such as there have never yet been on earth.<sup>6</sup>

Nietzsche's analysis of European nihilism, articulated in the language of corruption, disintegration, and the corresponding need for spiritual and social renewal, for a cultural renaissance, is not without influence. There are in it unmistakable parallels to the critiques of contemporary cultural issues advanced by a long line of post-Nietzschean writers and thinkers in Germany and England. Although radically conceived not only as the devaluation of our highest values, with the ensuing collapse of moral idealism, but also as the precondition for the revaluation of values, Nietzsche's notion of nihilism is well situated within the intellectual history that extends from Hegel to Nietzsche and beyond him to Heidegger. What thus marks the development of thought in Europe from the beginning of the nineteenth century onwards is a pervasive sense of cultural decline and dissolution; the emergence of what Karl Löwith terms '*the consciousness of decay and demise*'<sup>7</sup>.

In the 1920s both W. B. Yeats and D. H. Lawrence produced a number of interrelated visionary texts and poems, which constituted a powerful critique of the spiritual, social and political structures of modernity. But whilst Yeats's *A Vision* projects a model of cultural rejuvenation via the apocalyptic advent of a new anti-Christian era whose rise will be marked by a period of 'irrational force' and the revival of a militant culture of hero-worship 'seeking domination' (*AVa*, p. 214), Lawrence's *Apocalypse* recoils from notions of subjugation and annihilation, moving as it does toward an overcoming of what constitutes the human. Still, for Lawrence, the collapse of the current social order, necessitated by time, preconditions the birth of the new era:

What was our joy and our salvation becomes with time, at the end of the time-era, our bane and our damnation. What was a creative god, Ouranos, Kronos, becomes at the end of the time-period a destroyer and a devourer. The god of the beginning of an era is the evil principle at the end of that era. For time still moves in cycles. [...] The good potency of the beginning of the Christian era is now the evil potency of the end.<sup>8</sup>

---

6 Nietzsche, *Ecce Homo*, p. 97.

7 Karl Löwith, *Martin Heidegger: European Nihilism* (Columbia University Press, 1995), p. 224.

8 D. H. Lawrence, *Apocalypse*, ed. Mara Kalnins (Harmondsworth: Penguin, 1995), p. 125.

For both poets, the myth of Leda and the swan becomes central in the poetic articulation of their vision of generation and transfiguration. Through the use of the mythic milieu, Yeats and Lawrence sought to grapple with what Nietzsche characterized as modern European nihilism in a language with a particularly strong resonance within the German speaking world.

### Yeats: An Antithetical Revelation

Expounding his theory of alternating historical cycles in the section of his quasi-mythological, quasi-philosophical book *A Vision* entitled 'Dove or Swan',<sup>9</sup> Yeats remarks: 'a civilisation is a struggle to keep self-control', an attempt to master and regulate the forces of 'intellectual anarchy' (*AVa*, pp. 180, 181). For Yeats, such a conception of civilisation holds equally true for art, which also seeks to impose order and comprehensibility upon the diversity and chaos of the experiential world. In earlier years, the preoccupation with the intersection between art and life inevitably led to the recognition of the constructive as well destructive forces inhering in art. But it also generated a poetics of violence, which, in its articulation of 'a terrible beauty', raises questions with regard to art's social function in engendering culture and creating visions of perfection.

The issue of social responsibility is central to Yeats's poetics. Its examination leads to the pronouncement that the measurement of art is not social morality but 'the general conscience of mankind'.<sup>10</sup> Art is thus validated on the grounds of its capacity to shape the uncontrollable energy manifest in the individual or society into forms of beauty, into images of transcendence. Yeats's emphasis on the metamorphic capacity of art echoes Nietzsche's perspective on art as the '*compulsion* to transform into the perfect'. It is an approach that views the artist as one who, driven to create

---

9 This section appears in both the 1925 and 1937 version of *A Vision*, although it was significantly revised for publication in the latter, especially the part containing Yeats's account of the modern period from 1875 to 1927.

10 W. B. Yeats, *The Senate Speeches of W. B. Yeats*, ed. Donald R. Pearce (London: Faber and Faber, 1960), p. 52; henceforth cited parenthetically as *SS*. In the same Senate speech on censorship delivered in 1923, Yeats, citing the example of Goethe in relation to an incident of a man drowning himself and being found with a copy of *Werther* in his pocket, reiterates the terms of art's intimacy with life: 'It has again and again cropped up in the world that the arts do appeal to our imitative faculties' (*SS*, p. 52).

out of a 'feeling of plenitude', irradiates and 'transforms things until they mirror his power – until they are reflections of his perfection'.<sup>11</sup>

Admittedly, Yeats endows art with a transcendental quality so that, rather than reflecting the artist's perfection, it reveals, for all its acceptance of corporeality, the perfection of an ultimate mode of existence; an existence inhabiting the space outside human experience. By transmuting the accidents of life into the metaphoric schemata of the poetic work, art for Yeats performs a redemptive act, much as it had done for the early Nietzsche who sought spiritual and cultural rebirth via art's transformative and regenerative effects. But whilst for Nietzsche art restores the dynamic continuity in life by celebrating all life energies without recourse to a transcendent reality,<sup>12</sup> for Yeats art refashions empirical reality in a different mode. It transfixes it into the 'artifice of eternity' and, in so doing, surpasses the irreversibility of historical time thus conferring meaning upon the randomness of experience. That 'Helen could not be Helen but for beleaguered Troy' (*AVA*, p. 180) points to the notion that historical reality is as much subject to reconstruction via the artistic process as it occasions the poetic text.

'Leda and the Swan' (1923) enacts Yeats's idea of violent transformation connected to the cyclical movement of history and its mechanism of renewal operating within culture.<sup>13</sup> It elucidates the Yeatsean thesis that historical progression can be construed in the dualistic terms of two contrary but interconnected movements: the objective or 'primary' and the subjective or 'antithetical'. 'Each age unwinds the thread another age had wound' (*AVA*, p. 183). As one cycle expands to the point of dissolution, another begins at the point of influx, both 'dying each other's life, living each other's death'. In this scheme, the Christian era, begun by the virgin

11 Friedrich Nietzsche, *Twilight of the Idols and The Anti-Christ*, trans. R.J. Hollingdale (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1987), p. 72.

12 Nietzsche, *Twilight of the Idols*, pp. 81–82. In *The Will to Power*, Nietzsche stresses how art as 'an organic function' is not merely a human capacity but can also be seen unfolding in the animal kingdom, resulting in the production of 'new weapons, pigments, colours, and forms; above all, new movements, new rhythms, new love calls and seductions' (p. 426). Similarly, Gilles Deleuze and Félix Guattari view art in terms of sensation, as the 'emergence of pure sensory qualities' that become expressive in 'an outpouring of features, colours, and sounds' (*What Is Philosophy?*, trans. Graham Burchell and Hugh Tomlinson (London / New York: Verso, 1994), pp. 183–184).

13 Before its printing in *A Vision* (1925), Yeats' poem had first appeared in *The Dial* in June 1924, but it was its publication in *To-morrow* in August 1924 that caused public controversy. At the time of the poem's composition, in late summer of 1923, Yeats was not as yet familiar with the work of Rainer Maria Rilke, who had also written a poem entitled 'Leda' in 1908. Yeats's acquaintance with Rilke did not begin until after the German poet's death in 1926. Yeats became interested in Rilke's philosophy, especially his views on death, towards the end of his life, in the summer of 1938.

birth of Christ, has been an age of 'primary impulse', whereas that of Greek antiquity, which preceded it and was inaugurated by the swan's rape of Leda, was an age of 'antithetical' impulse (*AVA*, p. 183).

Spengler had proposed a similar interpretation of history in his *Decline of the West*, first published in 1918. His approach too consisted in a search for overall meaning or intelligibility in human history, the belief that the unfolding of historical events conforms to a certain pattern and exhibits an intelligible plan. Yeats did not obtain the first volume of Spengler's book until the summer of 1926 and his reading of it confirmed what he perceived as a communication or even identity of thought with regard to their historical expositions.<sup>14</sup>

Although Spengler had not provided a model for a cyclical reading of history, Yeats's acquaintance with notions of historical periodicity had come from a diversity of sources: his occult studies, the Romantic tradition of Blake and Coleridge, the writings of Carlyle, Goethe and Nietzsche. At the beginning of the twentieth century, it was the latter especially who furnished Yeats with the terms of his dialectic of strife. Appropriating Nietzsche's idea of the Dionysian and Apollonian, Yeats rendered the difference between his two principles, i.e. primary and antithetical, as Transcendence or Transfiguration and Incarnation;<sup>15</sup> in other words, as the tendency to break the limits of form and transcend boundaries and the antinomic tendency to create form and unity. The interplay of the two principles Yeats deemed as crucial in the process of artistic creation.

But by 1937 the dialectic of Dionysian and Apollonian, antithetical and primary, acquired historical, cultural and political connotations. Thus,

---

14 In a letter of 1926 to Sturge Moore, Yeats wrote that as he was drawing his 'historical diagrams' in 1918 the first edition of Spengler's *Decline of the West* was going through the press. 'I had never heard his name, and yet the epochs are the same, the dates are the same, the theory is the same – even some of my examples, such as the drilling of the eye in the Roman statues [...] and these examples are used to prove the same thing. I can almost say of his book and of the historical part of mine that there is no difference in our interpretation of history (an interpretation that has never occurred to anybody before) that is not accounted for by his great and my slight erudition.' (*W. B. Yeats and T. Sturge Moore: Their Correspondence, 1901–1937*, ed. Ursula Bridge (London: Routledge and Kegan Paul, 1953), p. 105).

15 In a letter of 1903 to George Russell, Yeats explains that according to the Greeks 'the Dionysiac enthusiasm preceded the Apollonic and that the Dionysiac was sad and desirous [*sic*], but that the Apollonic was joyful and self sufficient.' He then proceeds to define 'these two influences as the transfiguration on the mountain and the incarnation, only the Transfiguration comes before the Incarnation in the natural order' (*The Collected Letters of W. B. Yeats*, Vol. III: 1901–1904, ed. John Kelly and Ronald Schuchard (Oxford: Clarendon Press, 1994), pp. 369–370). In another letter of the same year to John Quinn, Yeats discusses how 'the soul has two movements primarily, one to transcend forms, and the other to create forms. Nietzsche [...] calls these the Dionysiac and the Apollonic, respectively' (*Collected Letters*, III, p. 372).

the 'primary dispensation looking beyond itself towards a transcendent power is dogmatic, levelling, unifying, feminine, humane'. It inaugurates an age of 'necessity, truth, goodness, mechanism, science, democracy, abstraction, peace'. In contrast, the 'antithetical dispensation obeys imminent power, is expressive, hierarchical, masculine, harsh, surgical'. It is characterised by 'freedom, friction, evil, kindred, art, aristocracy, particularity, war'.<sup>16</sup> Although for Yeats the temporary reconciliation or confluence of these two impulses yields great art as well as culture, it also contains the forces of dissolution that threaten to break apart any form of collective unity – ethnic, political or social.

This is a notion which germinates not only in the annunciatory revelation of *A Vision* but also in the divine violation of 'Leda and the Swan'. The 'subconscious turbulent instinct' that rises with the enactment of renewal serves to break the world of 'rigid custom' and effect the renewal of civilisation (*AVa*, p. 38). But at the same time it generates an unsettling vision of irresoluteness whereby realisation is contested and re-negotiated as the forces of corruption, both positive and negative, operating via the agency of historical necessity, challenge the boundaries of human understanding. Leda's questioned and questionable knowledge – that is, whether, being so 'mastered by the brute blood of the air', she 'put on his knowledge with his power' – casts doubt on any notions of racial community or cultural unity implicit in the philosophic foundation of the poem. This is why Yeats would later wonder whether historical change signifies the return of the irrational, of what 'lies outside knowledge, outside order'.<sup>17</sup>

In the wake of a new era, violence, perceived as 'arbitrary and accidental', terrifying and 'repulsive' (*AVa*, p. 206) all the more so for necessitating the murder of the innocents, functions as an instrument of rejuvenation in the self, art and culture. Theodor Adorno, viewing violence as the basis of civilisation, would define it as 'the persecution of all by all' in 'a helpless attempt to make the incommensurable commensurable';<sup>18</sup> and I believe this idea applies to Yeats's dramatisation of violent encounter in 'Leda and the Swan' as well as to other ritualistic enactments of violence in poems spanning a 20-year period: from the turbulent foreshadowing of 'Easter, 1916' (1916) to the irrational blood streams of 'The Gyres'

---

16 W. B. Yeats, *A Vision* (1937) (London: Papermac, 1992), pp. 52, 263; henceforth cited parenthetically as *AVb*.

17 Yeats would so wonder in his 'Introduction' to his play *The Resurrection (Wheels and Butterflies)* (London: Macmillan, 1934) p. 109; henceforth cited parenthetically as *W&B*.

18 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflections on a damaged Life*, trans. E.F.N. Jephcott (New York: Verso, 2005), p. 163.

(1938).<sup>19</sup> Projecting his cyclical vision of history into the future, Yeats anticipates the advent of a new dispensation when ‘another Leda would open her knees to the swan, another Achilles beleaguer Troy’<sup>20</sup> and thus effect social transformation. Resembling the tribal civilisation of ancient Greece, both in the revival of polytheism and the advocacy of a militant culture of hero-worship, the re-constructed world emerges from ‘the brood of Leda, War and Love’ co-existing rather than alternating. Via her complicity in the act of her violation, Leda is called upon to bear witness to the destruction of the old world and to affirm the brutal return of creative vitality. The latter notion fundamentally points to the return of the same in difference as a conception of time that allows for the forces of civilisation to recur, reconstituting similar but not identical historical phases.

This recalls Nietzsche’s idea of the eternal recurrence, intended as a principle of life affirmation and perceived as the infinite repetition of a cycle of constant change and becoming: the return of life’s great energy powers.<sup>21</sup> In *Twilight of the Idols*, Nietzsche associates his doctrine of eternal recurrence with the Dionysian element and reads the Dionysian mysteries of the ancient Greeks as perpetually re-enacting ‘the eternal recurrence of life; the future promised and consecrated in the past; the triumphant Yes to life beyond death and change’.<sup>22</sup>

In both Nietzsche and Yeats, the idea of recurrence is linked with the thought of Heraclitus, a concession that the German philosopher makes in his late work *Ecce Homo*.<sup>23</sup> Yeats’s Leda poem contains the philosophic proposition that at the base of historical progression lies Heraclitean strife and that violence, in the form of violation, operates as a principle of destruction that precedes the act of creation. This is a reading also offered in *A Vision* (1925), in Yeats’s pronouncement that civilisation advances through antithesis. Accordingly, Greek culture came into being via the interaction of the contending forces of Love and War, which sprang out

19 Other similarly apocalyptic poems in their treatment of the theme of violence are “The Second Coming” (1920), “Meditations in Times of Civil War” (1922) and “Blood and the Moon” (1928).

20 W.B. Yeats, *Mythologies* (London: Papermac, 1992), p. 310. The reference to Leda appears in a section of “The Adoration of the Magi”, which Yeats rewrote in 1925 (*The Secret Rose, Stories by W.B. Yeats: A Variorum Edition*, ed. Phillip L. Marcus, Warwick Gould and Michael J. Sidnell (Ithaca; London: Cornell University Press, 1981), p. 166).

21 Yeats would have encountered Nietzsche’s exposition of the idea of eternal recurrence in the sections from *Thus spoke Zarathustra* entitled ‘On the Vision and the Riddle’, ‘The Convalescent’, ‘The Second Dance Song’, and ‘The Seven Seals’. In the section on *The Birth of Tragedy* in *Ecce Homo*, Nietzsche defines his doctrine of eternal recurrence as ‘the unconditional and endlessly repeated circular course of all things’ (p. 51).

22 Nietzsche, *Twilight of the Idols and The Anti-Christ*, p. 109.

23 Nietzsche, *Ecce Homo*, p. 51.

of Leda's eggs (*AVA*, p. 181). At the time of the poem's composition, Yeats linked this romantic idea of revolt, either at the level of the individual or intrinsically of a nation, to what he perceived as the conditions of political and cultural sterility prevalent in Ireland. When the 'soil is so exhausted' by the erosion of a common cultural foundation that unity can no longer be sustained, nothing is 'possible but some movement from above preceded by some violent annunciation'.<sup>24</sup>

For Yeats, the Ireland of the 1920s inhabited a period of a post-'individualist, demagogic movement, founded by Hobbes and popularized by the Encyclopaedists and the French Revolution' (*VP*, p. 828). To offset the forces of spiritual and cultural dissolution that had caused the exhaustion of the soil, Yeats envisioned a counter-movement towards authoritative government as an antidote to the anarchy created by libertarian and democratic political thought.<sup>25</sup> Without espousing a particular ideological position, least one promoting intellectual or cultural fascism as Yeats did, Nietzsche had nonetheless proposed an interpretation of history that depicted the political future of Europe in terms of the democracy-autocracy dualism:

While the democratization of Europe will lead to the production of a type prepared for *slavery* [...] in individual and exceptional cases the *strong* man will be found to turn out stronger and richer [...] What I mean to say is that the democratization of Europe is at the same time an involuntary arrangement for the breeding of *tyrants*.<sup>26</sup>

For Nietzsche, as well as for Yeats, the forces of change envisioned were intended to shape the course of modern history. Yeats's comment points to a revelatory reading of the Leda poem as signifying the incursion of the divine into the human as a means of precipitating and also of imparting

24 For a discussion of the political and cultural context in which the composition of the poem is placed see Elizabeth Butler Cullingford, *Gender and History in Yeats's Love Poetry* (Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1996), pp. 140–150. W. B. Yeats, *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*, ed. Peter Allt and Russell K. Alspach (New York: Macmillan, 1957), p. 828.

25 In an interview in *The Irish Times* for February 1924, entitled 'From Democracy to Authority: Paul Claudel and Mussolini – A New School of Thought', Yeats proclaimed: 'The centrifugal movement which began with the Encyclopaedists and produced the French Revolution, and the democratic views of men like Mill, has worked itself out to the end. Now we are at the beginning of a new centripetal movement.' This movement, modelled upon the intellectual fascism of Mussolini, Yeats regarded as necessitated by the fact that 'the modern State is so complex' that it must find a government 'tyrannical enough [...] to spend years in carrying out its plans' (*Uncollected Prose by W. B. Yeats*, Vol. 2: *Reviews, Articles and Other Miscellaneous Prose, 1897–1939*, ed. John P. Frayne and Colton Johnson (London; Basingstoke: Macmillan, 1975), pp. 434, 435).

26 Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*, trans. R.J. Hollingdale (London: Penguin, 2003), p. 173.

knowledge of the historical process. But the movement from above could also be construed as a movement from within, as the intrinsic force of necessity conditioning transformation. And indeed, the revised text of *A Vision* (1937) proposes an interpretation of ‘*antithetical* revelation’ as ‘an intellectual influx neither from beyond mankind nor born of a virgin, but begotten from our spirit and history’ (*AVb*, p. 262). Thus, the poem can be viewed as the site of the contest of conflicting opposites that move, through antithesis, to a point of resolution and definition:

A shudder in the loins engenders there  
 The broken wall, the burning roof and tower  
 And Agamemnon dead.

(‘Leda and the Swan’)

As the embodiment of powers whose tension engenders the beginning of a new dispensation out of the collapse of the old order, the figures of Leda and the swan exist in dialectic opposition with both historical and aesthetic implications.

For Yeats, ‘belief is renewed continually in the ordeal of death’ (*AVb*, p. 53). Regeneration, whether cultural or artistic, is conditioned by the operation of violence that aims at reshaping the chaotic materials of experience into new forms, thereby formulating a new vision and thus bridging the temporal and the infinite via the act of creation. In this sense, we can read ‘Leda and The Swan’ as the harnessing of the abundant energies of life, encompassing both destructive and productive elements, by the form-creation force. For the late Nietzsche, such an act leads not to purgation of terror, via emotional release, but to acceptance of all qualities of life and to affirmation of ‘*transitoriness* and *destruction*’, of ‘*antithesis* and *war*’.<sup>27</sup> This idea resonates in a remark made by Yeats in 1934, but which retrospectively elucidates the concept of terror running through the Leda poem; that ‘the sense of spiritual reality comes whether to the individual or to crowds from some violent shock’ (*W&B*, pp. 109-110). The shock will come in the unleashing of the forces of irrationality and in the escalation of conflict.

In this light, Leda can be seen not merely as a victim of circumstance within a phallogocentric system of power relations, which to an extent I am not denying that she is. Rather, I am suggesting that she can also be perceived as the instrument through which the terrible forces of destructive creativity can become incarnate and articulate. In surrendering her body to violation, she both lays herself open to and encloses the influx of the irrational and elemental springs of life, embodied in the swan, that the artist

---

27 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, pp. 50–51. In *The Will to Power*, Nietzsche identifies the Dionysian element with the feeling of the ‘unity of creation and destruction’ (p. 539).

seeks to re-fashion into the lucid and shapely order of the artistic product. But at the same time, Leda contains within herself those forces of energy and vitality, that 'shudder in the loins', which engender the death and resurrection of civilisation as well as of humanity. For, as Nietzsche's Zarathustra advocates, 'one must have chaos in one, to give birth to a dancing star'.<sup>28</sup> But regeneration can take place in the act of surrender: in the swan's embrace, in the collapse of current power structures. For Yeats, the transformation that Leda undergoes is as much the way of society as of the artist: a violent conjunction of destructive and creative powers whereby art is generated and chaos is mastered and unleashed anew.

### Lawrence: The Flux of Corruption

Elucidating the issue of the genesis of art, Lawrence remarks, in his 1929 essay 'Chaos in Poetry', that poetry is not merely the linguistic patterning of images and ideas. Rather, it is the discovery of a new world, the unveiling of a new vision, won out of the poet's struggle with chaos and his victory over it. But as Lawrence affirms, man's inability to live in chaos, and consequently his horror of it, drives him to erect 'an umbrella between himself and the everlasting whirl', intended to protect him from the encroaching chaos. It is such a tendency that the Lawrencean artist finds himself confronting:

Man fixes some wonderful erection of his own between himself and the wild chaos, and gradually goes bleached and stifled under his parasol. Then comes a poet, enemy of convention, and makes a slit in the umbrella; and lo! the glimpse of chaos is a vision, a window to the sun.<sup>29</sup>

Offering a new vision, another glimpse of chaos, and not merely exposing man's desire for the latter, or his fear of it, would require a terrible act of violence: the shredding of the umbrella, the artist's self-expenditure, Leda's ravishing by the swan-god.

In the late 1920s Lawrence wrote a sequence of poems on the theme of Leda and the swan, associating the latter, in its representation in the art of Leonardo da Vinci and Michelangelo, with what he terms the 'flux of corruption' in that it allows for the renewal of life via the destruction of consciousness and of will. Emerging from a vast chaos, the swan features in Lawrence's poetic text as a potent and nihilistic force of dissolution;

---

28 Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra: A Book for Everyone and No One*, trans. R.J. Hollingdale (Harmondsworth: Penguin, 1969), p. 46.

29. D. H. Lawrence, *Selected Critical Writings*, ed. Michael Herbert (Oxford / New York: Oxford University Press, 1998), pp. 236, 234–235.

nihilistic in the Nietzschean sense that it heralds the devaluation of mankind's highest values – in the sphere of morality, politics and economics – and the need for new ones. Although it must be pointed out that the latter are not to be construed in any traditional sense but rather as an overcoming of conventional notions of good and evil, and, beyond that, of what is thought to constitute the human.<sup>30</sup> Rejecting humanism and humanity, Lawrence dispels all notions of a sympathetic supreme principle of the universe:

This Cosmic Spirit isn't human at all, hasn't any human feelings, doesn't concern itself for a second with the individual, and is, all told, a gigantic cold monster.<sup>31</sup>

This anticipates the cold indifference with which the swan, the new divinity to be invoked, advances upon the 'featherless women' of men, stamping their phosphorescent flesh with his wet, webbed feet. His sexual encounter with the modern Leda is no act of consummation in union. Rather, it is a furrowing with 'unknown shocks' that signifies the dramatic collapse of modern culture. For Lawrence, the swan's violent oncoming marks the point of crisis at which man, grown weary of mechanisation and experiencing the shattering of 'the absolute centred perspective' brought on by the death of God, is forced to conceive of himself as a being 'surrounded by nullity'. What emerges then is the 'decentred human',<sup>32</sup> or even *transhuman*, perspective as the necessary basis of meaning and value. In 'The Crown', Lawrence offers a diagnosis of the weariness and nihilism that have afflicted mankind as a result of egoism:

All is fought and overcome, all is embraced and contained. It is all concluded, there is nothing remains but the outer nothingness. The only activity is the reaction against the outer nothingness [...] To die is merely to assume nothingness. The limit of all life is reached. (*RDP*, p. 280)

Disintegration and dissolution, which mark for Lawrence the activity in a state he terms 'the flux of death', are the fate to which civilisation has been moving. As an intellectual, emotional and physical condition, the process of corruption is perceived as reductive: a return to the original

---

30 In agreement with Nietzsche, Heidegger had perceived as the source of nihilism not the denial of human values but their installation in the first place. In his 'Letter on Humanism', Heidegger emphasised the importance of the realisation that 'through the characterisation of something as "a value" what is so valued is robbed of its worth [...] is admitted only as an object for man's estimation' (*Basic Writings*, ed. David Farrell Krell (London: Routledge, 1993), p. 251).

31 D. H. Lawrence, *Reflections on the Death of a Porcupine and Other Essays*, ed. Michael Herbert (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), p. 225; henceforth cited parenthetically as *RDP*.

32 Debra B. Bergoffen, 'Nietzsche's Madman', in *Nietzsche as Postmodernist: Essays Pro and Contra*, ed. Clayton Koelb (Albany, N.Y.: SUNY Press, 1990), p. 64.

void, a voluntary and evolutionary regression to the death-force of the marshes, sensual gratification with destruction directed as much against the self as against the victim and taking the form of infantilisation. It is in these terms that Lawrence, at least in the earlier version of 'The Crown' (1915), reads the myth of Leda; a perverse desire of man

to get *back* to a state which he has long surpassed. And the getting back, the re-  
duction, is a sort of progress to infinite nullity, to the beginnings. (*RDP*, p. 472)

For Lawrence, as for Nietzsche, life is a process in perpetual flux. It is 'balanced between the flux of life and the flux of death', between creation and destruction, composition and decomposition, both fusing into what he calls the third reality of 'blossoming' (*RDP*, p. 286) which is a consummation, the attainment of fullness of being. Despite the employment of a dualist model, becoming in Lawrence must be understood as constant change, an affirmation of difference and multiplicity rather than as an unfolding towards an ideal or fixed essence. As a mode of self-consciousness, egoism inhibits change and fixes man in an empty shell of humanism that seeks to appropriate everything for its own ends.

To overcome this condition it is necessary to accelerate the disintegrating process. This is why Lawrence's swan poems appear to promote an elemental violence located primarily in the erotic but also in the spiritual and social realms of experience. The forces that modernity releases and yet finds deeply disturbing – irrationality, cruelty, strange desires – function as its agents of dissolution. Via the image of the swan, Lawrence attempts to subvert existing modes of enlightened thinking and challenges the belief in a stable ego and in the human being as a pre-determined entity.<sup>33</sup> For both Yeats and Lawrence, the Greek myth bears significant social, cultural and political connotations for modernity. They each anticipate a new awakening born of a new Leda and begotten by a new Swan. But whilst Yeats's apocalyptic vision of the future remains, for all its violence and brutality, largely human, Lawrence moves towards a *transhuman* one, marvelling at Leda's brood: not a new Helen, not Heraclitean Love and War, but 'young wild swans' whose advent dissolves the boundaries of humanity.<sup>34</sup> 'Won't it be strange', wonders Lawrence in the eponymous poem,

---

33 For Stephen A. Hall, Lawrence's diagnosis of nihilism, stressing the significance of violence in accelerating cultural dissolution, underlies the world of his two novels, *The Rainbow* and *Women in Love*, but I believe it holds equally true for his Leda/Swan poems (*Outside the Gate: Nietzsche's Project of Revaluation as Mediated via the Work of D. H. Lawrence*, Ph.D. Thesis (University of Warwick, 2000), pp. 27–28).

34 Interestingly, Heidegger would propose in 1947 that 'if man is to find his way once again into the nearness of Being he must first learn to exist in the nameless' (*Basic Writings*, p. 223).

when the nurse brings the new-born infant  
 to the proud father, and shows its little, webbed greenish feet  
 .....  
 or the round, wild vivid eye of a wild-goose staring  
 out of fathomless skies and seas?

(‘Won’t It be Strange –?’)

The open-endedness of the conclusion, addressed as much to the moralist as to scientific man, points to an obvious answer, its inhumane message intensified by the poem’s ironic tone that rises to a pitch of exultation at the unpredictable procreative outcome.

Clearly, Lawrence’s attitude to the swan as an image of corruption is neither simplistic nor unambiguous. For if there is decadence and deathliness to be found in the swan’s marshy origins, so too is there a promise of regeneration and renewal, the discovery that ‘there is a kind of violence that can heal, as well as a violence that destroys’.<sup>35</sup> Far from denying that man has his roots in the soil and that the value of vivid life lies in the restoration of man’s organic connections with the rest of creation (both Romantic notions), Lawrence recognises the complexities of existence: that there is beauty in the phosphorescence of decay and that there is also a renovatory aspect to corruption. He had already remarked in an earlier essay (‘The Reality of Peace’ written in 1917):

We are not only creatures of light and virtue. We are also alive in corruption and death. [...] We must recover our balance to be free. From our bodies comes the issue of corruption as well as the issue of creation. We must have our being in both, our knowledge must consist in both. (*RDP*, p. 34)

So that mankind is liberated from the constraints imposed by a solipsistic mode of life collapsing upon itself by turning mechanical and so that it becomes whole again, the flux of corruption, terrifying though it may seem, is necessary. In the ‘Water-Party’ chapter from *Women in Love*, a novel which retains close thematic links with ‘The Crown’ and is written at about the same time, Birkin denies this reality. For him, corruption and dissolution, equated with the process of reduction, are necessarily negative, a lapse into ‘the flood of destructive creation’ and consequently a death-process.

This is a reading that the later version (1925) of ‘The Crown’ won’t support; and if in Lawrence’s essay no distinction is made between the corruptive and reductive process, neither is presented as in itself evil. This is the significance of the swan as a symbol of ‘divine corruption’, divine in that it shatters the limits of the ego and restores an organic unity of life:

---

35 Mark Kinkead-Weeks, ‘Introduction’ to D. H. Lawrence’s *Women in Love*, ed. David Farmer *et al* (London: Penguin Books, 1995), p. xxi.

With its reptile feet buried in the ooze and mud [...] its beauty white and cold and terrifying [...] it is for us a flame of the cold white fire of flux, the phosphorescence of corruption [...] which corrodes all it touches, coldly reduces every sun-built form to ash, to the original elements. This is the beauty of the swan [...] this cold white salty fire of infinite reduction. (*RDP*, p. 293)

Thus despite the apocalyptic tone of the swan poems, we find in them an affirmation; a delight in the continuity of life and in the surrender not only to its creative but also its destructive forces. Like Nietzsche, Lawrence recognises that whilst strength preserves, it is only sickness that advances man as a species and that culture, therefore, flourishes in times of corruption.<sup>36</sup> The reality of the 'endlessness of the flux of corruption' is a truth Lawrence feels certain that both Leonardo da Vinci and Michelangelo knew in their representation of Leda and the swan. Thus, Lawrence reads Leda's embrace by the swan as 'mankind in the clasp of the divine flux of corruption, the singing death. Mankind *turned back*, to cold, bygone consummations' (*RDP*, p. 293). This notion of return to a primal condition is not to be entirely perceived in negative terms; for if accepted uncompromisingly, this inverse process of disintegration becomes the necessary condition of growth.

Arguably, both the swan poems and 'The Crown' essays which frame them expose Lawrence's central dilemma, which also lies at the heart of Nietzsche's philosophy: to seek a social structure in which the full expression of life might be possible without anarchically causing the total collapse of the social fabric and without either making any attempt to repair the holes in the social umbrella that man persistently 'erects between himself and the everlasting whirl'. Like Nietzsche, Lawrence seeks unity not in systematisation, what he terms 'a controlled activity within an intact whole', which for him is a sign of egoism, but in diversity even if at times it is imperative for such unity to be cultivated on the soil of dissolution. For as Nietzsche affirms in *The Gay Science*:

The times of corruption are those when the apples fall from the tree: I mean the individuals, for they carry the seeds of the future and are the authors of the spiritual colonization and origin of new states and communities. Corruption is merely a nasty word for the autumn of a people.<sup>37</sup>

---

36 Nietzsche maintains throughout his work a clear distinction between civilisation and culture. Whereas the former is related to science and material progress, the latter is conceived of as a spiritual quality possessed by individuals and peoples, as something growing from within their conditions of existence rather than artificially imposed by external constraints.

37 Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, trans. Walter Kaufmann (New York: Vintage Books, 1974), p. 98.

# Jesuits, Jews and Thugs: Myths of Conspiracy and Infiltration from Dickens to Thomas Mann

Ritchie Robertson (Oxford)

The age of nationalism is now yielding, let us hope, to an age of internationalization and globalization. As the owl of Minerva flies at dusk, the twilight of nationalism has revealed to us a great deal about how national communities constitute themselves through myths. Some of these myths are internal to the nation. These include national symbols such as Britannia, Germania, and Marianne; historical (or semi-historical) figures transformed into myth, such as Hermann the Cheruscan, Frederick Barbarossa, Joan of Arc, or Queen Elizabeth I; sites of memory; and the ceremonies and festivals that help to sustain social, collective and national memory.<sup>1</sup> Besides these internal myths, however, there are also external myths, including xenophobic stereotypes of foreign nations against which we define ourselves. Another way of defining ourselves against an enemy, however, and one characteristic of the age of nationalism, is the construction of myths about dangerous outsiders who can move easily between the nations. These may be people who have loosened or lost their contact with the nation to which they originally belonged: who have transferred their allegiance to a foreign power, who have moved overseas and 'gone native', or, worst of all, have joined an international movement without a national base. Examples of such international movements have included the Communist International, the supposed international network of Jews, the Freemasons, and the Catholic Church, particularly the Society of Jesus. Myths about dangerous outsiders do not provide such secure self-definition as do images of other nations which can be imagined as homogeneous and predictable blocks based on a limited territory. For the out-

---

1 See František Graus, *Lebendige Vergangenheit: Überlieferung im Mittelalter und in den Vorstellungen vom Mittelalter* (Cologne and Vienna: Böhlau, 1975); *Arminius und die Varusschlacht: Geschichte – Mythos – Literatur*, ed. by Rainer Wiegels and Winfried Woesler (Paderborn: Schöningh, 1995); Marina Warner, *Joan of Arc: The Image of Female Heroism* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1981); Michael Dobson and Nicola J. Watson, *England's Elizabeth: An Afterlife in Fame and Fantasy* (Oxford: Oxford University Press, 2002); *Deutsche Erinnerungsorte*, ed. by Étienne François and Hagen Schulze, 3 vols. (Munich: Beck, 2001), a very diverse collection of essays on everything that could possibly be considered a national symbol.

siders, bound together in conspiratorial organizations, disguise their foreignness by taking on the appearance of every nation they inhabit. Their lack of a territorial base paradoxically makes them stronger by forcing them to rely on a combination of powerful wills and rational planning. Their invisibility enables them to penetrate and infiltrate the nation, to work underground and undermine the national culture. Such myths accordingly reveal the insecurity that haunts national communities. Their controlling metaphors are those of conspiracy and infiltration. And the models by which we imagine conspiracies are closely connected with fiction. Consider the present popularity of *The Da Vinci Code*, a novel purporting to reveal an international organization whose grand masters include Leonardo da Vinci, dedicated to preserving the blood-line descending from the marriage between Jesus and Mary Magdalen. Though the novel is no more than a fast-moving page-turner, large numbers of people apparently believe that it refers to real historical events, or at least to events that cannot be proved not to have happened – and though one can never prove a negative, this impossibility is regarded as a positive proof by conspiracy theorists.

Let us start with a relatively familiar example of a conspiracy theory: *The Protocols of the Elders of Zion*. Originating in Tsarist Russia, this work first appeared in the West in a German translation in January 1920 as *Die Geheimnisse der Weisen von Zion*.<sup>2</sup> This crude fabrication purports to present the Jews' cynical scheme for taking over the world by violence and deceit. They have used the French Revolution and its slogans 'liberty, equality, fraternity' to replace the Gentile aristocracy with a plutocracy. They control finance and the press. They intend to come forward as Socialists, offering to lead the masses in order to enslave them; by fomenting revolution among unemployed workers, they will conduct a reign of terror and thus install their despotism. Alternatively, they will conduct a sudden *coup d'état* and thus install their world government. They will introduce a caste system, remove the word 'liberty' from the dictionary, and destroy all religions except Judaism. They have planned all this through their unrivalled powers of reasoning.

The *Protocols* were the most popular among several books which appeared in Germany just after the First World War, purporting to explain Germany's defeat by the machinations of Jews, Freemasons, and other such international conspiratorial bodies. They appealed not only to the exiled Kaiser, who blamed the Elders of Zion for his fall from power, and

---

2 On the *Protocols*, their history and their reception, see Norman Cohn, *Warrant for Genocide: The Myth of the Jewish World-Conspiracy and the Protocols of the Elders of Zion* (London: Eyre & Spottiswoode, 1967).

to Ludendorff, but to a vast, largely middle-class public including many professors and schoolteachers. The English translation, entitled *The Jewish Peril*, appeared in February 1920. It was soon seen through. In August 1921 *The Times* published the evidence that the *Protocols* were a forgery with literary origins. They were derived from a number of mostly fictional sources, notably the *Dialogue aux enfers entre Montesquieu et Machiavel*, by a French lawyer called Maurice Joly, published in 1864. Further back, they owed much to the five-volume denunciation of the French Revolution by the Abbé Barruel, *Mémoires pour servir à l'histoire du Jacobinisme* (1797), which argued that the Revolution was the work of a conspiracy reaching back to the fourteenth century, founded by the Knights Templar and continued by the Freemasons. And the setting of the *Protocols*, the supposed secret meeting of Jewish leaders, was taken from a work of fiction entitled *Biarritz* (1868) by Hermann Goedsche, who wrote under the pseudonym Sir John Retcliffe; this novel includes a scene, 'In the Jewish Cemetery of Prague', where representatives of the twelve tribes of Israel gather in the presence of the Devil and report on the progress they are making in undermining Christian civilization. Given all these sources, the appeal of the *Protocols* was in part the appeal of imaginative fiction.

The *Protocols* powerfully influenced the outlook of National Socialism by offering apparent support for the myth of the Jewish world conspiracy and for denunciations of world Jewry. But their sources indicate that this myth was modelled on an earlier template, that of earlier alleged conspiracies aiming at world domination. An important one was the Jesuit myth.<sup>3</sup> The Jesuits were originally a group of students at the University of Paris centering on Ignatius de Loyola. As the Society of Jesus, dedicated to propagating the Catholic faith through education and missionary work, they were officially founded by a Papal bull in 1540. In the 1560s they assumed the additional task of combating Protestantism. Sinister stories about them soon sprang up. They were said to be organized on the lines of an absolute monarchy or military regiment, and to use their educational system to brainwash their members into a condition of blind obedience. Jesuits were thought to defend themselves under interrogation by equivocation, and under oath by mental reservations. They were also credited with encouraging tyrannicide. The Jesuit Juan de Mariana in *De Rege et regis institutione* (1599) argued that a legitimate ruler who persistently abused his power could be killed by an individual. This was a highly unpopular doc-

3 See J.C.H. Aveling, *The Jesuits* (London: Blond & Briggs, 1981); Geoffrey Cubitt, *The Jesuit Myth: Conspiracy Theory and Politics in Nineteenth-Century France* (Oxford: Clarendon Press, 1993); Peter Burke, 'The Black Legend of the Jesuits: an essay in the history of social stereotypes', in *Christianity and Community in the West: Essays for John Bosny*, ed. by Simon Ditchfield (Aldershot: Ashgate, 2001), pp. 165–82.

trine in the age of absolutism, when divinity was thought to hedge a king, and the Parlement de Paris had Mariana's book burned by the public hangman in 1610.<sup>4</sup> Jesuits were also credited with the doctrine that the end justifies the means. By putting forward these lax doctrines, it was argued, the Jesuits made themselves popular as confessors and gained positions of influence, for it was thought that a confessor could even direct the public policy of his charge. Voltaire wrote of the typical Jesuit confessor (noting that Jesuits were also popular because princes did not need to worry about rewarding them with bishoprics): 'C'est un ministère secret qui devient puissant à proportion de la faiblesse du prince.'<sup>5</sup> In the early modern period, the Jesuits were charged with plotting the assassination of many monarchs and even of two Popes and one cardinal. For a handy summary of these allegations, one need look no further than the article 'Jésuite' in that central Enlightenment text, the *Encyclopédie*.<sup>6</sup>

There is even a Jesuit counterpart to the *Protocols*, a book purporting to reveal their secrets. The *Monita secreta Societatis Iesu* appeared in 1614, claiming to be a set of secret rules governing the Jesuits' pursuit of power, influence, and wealth.<sup>7</sup> It was in fact written by a renegade Polish Jesuit called Zaharowski as a satire, and its satirical intention is, or should be, obvious, though it was widely taken as serious. For example, it advises Jesuits to cultivate rich widows, who must be prevented from remarrying and induced to leave their property to the Order. If they have daughters, these must be encouraged to become nuns; it is recommended to make the mother embitter her daughter's life by scolding her and by telling her of the hardships of marriage. Sons, if at all suitable, should be encouraged to enter the Order, with the aid of a sympathetic tutor. Young men should not be admitted to the Order till they have received the inheritances which they can then give to the Order. Such allegations would later provide the plots – as we shall see – of several sensational novels.

One might have expected, however, that the Jesuits would vanish from people's minds after the dissolution of their order in 1773. Surely they were no longer of any interest except as characters in a historical drama? Far from it. To many writers of the Enlightenment, the Jesuits had

4 The record is set straight by Harro Höpfl, *Jesuit Political Thought: The Society of Jesus and the State, c. 1540–1630* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

5 Voltaire, *Essai sur les mœurs*, ed. by René Pomeau, 2 vols. (Paris: Garnier, 1963), II, p. 287.

6 See the *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Neuchâtel: Faulche, 1765), viii, pp. 512–16. The author of the article was Jean d'Alembert. These and other charges were systematically examined and rejected in Bernhard Duhr, S.J., *Jesuiten-Fabeln: Ein Beitrag zur Culturgeschichte* (Freiburg i.Br.: Herder, 1891).

7 There have been many editions; I used *Gebeime Vorschriften des Jesuiter-Ordens*. Aus dem Lateinischen (n.p. [Vienna], 1782).

become more dangerous, not less, since the dissolution of their order. They still existed as 'Exjesuiten', still formed an international network, and were still gathering influence in the hope of returning to power under some future Pope, as indeed did happen when the Society was restored by Pope Pius VII in 1814. When re-established, the Jesuits were in fact a more tightly knit body, loyal to a Church which was by now strictly ultramontane, seeking to impose its authority on all its members.

Fear of Jesuits in nineteenth-century Britain, Germany, and Switzerland rested on the view of them as spearheading the campaign by the Church to consolidate and extend its influence. Jesuits were held responsible for the Swiss Civil War. In 1844 the Grand Council of Lucerne invited them to take over the canton's seminary and theological institutions, two months after the Federal Diet had discussed but rejected a motion to expel Jesuits from the whole of Switzerland. There was an anti-Jesuit rising in Lucerne, which was suppressed; then volunteer Free Corps were organized against the Jesuits, and in Vaud the government was overthrown because it responded inadequately to anti-Jesuit agitation. Gottfried Keller responded with his 'Jesuitenlieder', which include such verses as:

Von Kreuz und Fahne angeführt,  
Den Giftsack hinten aufgeschnürt,  
Der Fanatismus als Profoß,  
Die Dummheit folgt als Betteltroß:  
Sie kommen, die Jesuiten!<sup>8</sup>

Keller's imagery compares the Jesuits to an army under the strict discipline of the 'Profoß' and followed by beggars, thus combining authoritarian fanaticism with ignorance and poverty, while his additional image of the 'Giftsack' recalls associations of Jews with poison and perhaps suggests an inversion of the Eucharist in which the Jesuits will distribute poison instead of bread.<sup>9</sup> In the chapter 'Juden und Jesuiten' of his *Bilder aus der deutschen Vergangenheit* (1859–67), Gustav Freytag transcribes a Jesuit narrative about a Jewish boy in seventeenth-century Prague who was attracted by Christianity and visited the Jesuit College to receive baptism and instruction, but was forcibly restored to his father, who beat, starved, and finally killed him. Freytag observes that the Jesuits were at least as fanatical as the Jews and concludes that by now assimilated Jews have become

8 Gottfried Keller, *Sämtliche Werke*, ed. Clemens Heselhaus, 3 vols. (Munich: Hanser, 1958), III, p. 144; I have substituted 'Sie' for a suspicious-looking 'So' in the line given as 'So kommen, die Jesuiten!'

9 On suspicion of Jesuits, see Michael B. Gross, *The War against Catholicism: Liberalism and the Anti-Catholic Imagination in Nineteenth-Century Germany* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004), pp. 65–73.

Germans, whereas Jesuits, now expelled for the second time, are forever aliens: 'Und die Enkel der asiatischen Wanderstämme sind unsere Landsleute und brüderliche Mitstreiter geworden. Die geistliche Genossenschaft der Gesellschaft Jesu aber, schon einmal beseitigt, dann wieder lebendig gemacht, ist bis heut geblieben, was sie am ersten Tag ihrer Einwanderung in Deutschland war, – fremd dem deutschen Leben.'<sup>10</sup> Eda Sagarra suggests that Freytag's story anticipated, and perhaps inspired Thomas Mann's account in *Der Zauberberg* of Leo Naphta's adoption by the Jesuits.<sup>11</sup> Freytag must in turn have been aware of the Mortara affair, in which Pope Pius IX in 1858 authorized the removal from his parents of a Jewish boy, Edgardo Mortara, who had been baptized at the age of six by a Christian servant-girl; Edgardo was brought up in a Catholic seminary and eventually became a priest.<sup>12</sup> The Mortara affair no doubt helped to gain support for Bismarck's Kulturkampf, which began in 1872 with the expulsion of the Jesuits from Prussia by the so-called 'Jesuitengesetz' of May 1872. The Kulturkampf had the enthusiastic backing of most of the literary intelligentsia of Protestant Germany. Two examples will suffice. In Felix Dahn's much-read 'Professorenroman', *Ein Kampf um Rom* (1876), the villainous Empress Theodora is a Catholic bigot, bitterly hostile to the heretical Goths, and supported by the ascetic Roman prefect Cethegus, who strongly resembles the standard caricature of the Jesuit.<sup>13</sup> Wilhelm Busch's *Pater Filuzius* depicts a wily Jesuit who tries to ingratiate himself with the female relatives of the wealthy bachelor Gottlieb Michael, in order to obtain his money, but is foiled and thrown out of the house; Gottlieb empties a dish of soup over his head, and when he gathers ruffians to take revenge, Gottlieb and three friends beat them up, and Gottlieb marries his cousin Angelika. Thus the Jesuits' intrigues serve merely to prompt the sleepy 'deutscher Michel' into asserting his manhood by violence, marriage, and (presumably) procreation.<sup>14</sup>

In Britain, indignation and fear were aroused when Pope Pius IX in 1850 restored the English Catholic hierarchy under Cardinal Nicholas

10 Gustav Freytag, *Bilder aus der deutschen Vergangenheit*, 5 vols. (Leipzig: Hirzel, 1886), III, 420.

11 Eda Sagarra, 'Intertextualität als Zeitkommentar. Theodor Fontane, Gustav Freytag und Thomas Mann oder: Juden und Jesuiten', in Eckhard Heftrich et al. (eds), *Theodor Fontane und Thomas Mann* (Frankfurt a.M.: Klostermann, 1998), pp. 25–47 (p. 25).

12 See David I. Kertzer, *The Kidnapping of Edgardo Mortara* (London: Picador, 1997).

13 See Hans Rudolf Wahl, *Die Religion des deutschen Nationalismus. Eine mentalitätsgeschichtliche Studie zur Literatur des Kaiserreichs: Felix Dahn, Ernst von Wildenbruch, Walter Flex* (Heidelberg: Winter, 2002), p. 77. On the wider literary response to the Kulturkampf, see Peter Sprengel, *Von Luther zu Bismarck: Kulturkampf und nationale Identität bei Theodor Fontane, Conrad Ferdinand Meyer und Gerhart Hauptmann* (Bielefeld: Aisthesis, 1999).

14 Wilhelm Busch, *Sämtliche Werke und eine Auswahl der Skizzen und Gemälde in zwei Bänden*, ed. by Rolf Hochhuth (Gütersloh: Bertelsmann, n.d.), i, p. 686–715.

Wiseman; this action was widely known as ‘the Papal Aggression’. The Prime Minister, Lord John Russell, wrote a letter to the Bishop of Durham, which was published in *The Times* on 7 November 1850, agreeing with the Bishop’s condemnation of ‘the late aggression of the Pope upon our Protestantism’, and denouncing the Catholic Church’s ‘mummeries of superstition’ and its ‘laborious endeavours which are now making to confine the intellect and enslave the soul’.<sup>15</sup> Two days earlier, on Guy Fawkes Day, the Pope, Cardinal Wiseman, and hundreds of Jesuits were burned in effigy around the country. These developments strengthened unease at the increase in the Catholic population caused by immigration, often under the pressure of famine, from Ireland, while the Oxford Movement, promoting ritual within the Church of England, was thought to be a kind of Roman fifth column.

In Victorian fiction ‘Jesuit’ is a standard term of abuse and the Jesuit a frequent villain. Thus in Wilkie Collins’s novel *Armada* a private detective is described as ‘a regular Jesuit at a private inquiry – with this great advantage over all the Popish priests I have ever seen, that he has not got his slyness written in his face’.<sup>16</sup> Frances Trollope, mother of the more famous Anthony, in her novel *Father Eustace: A Tale of the Jesuits* (1847), shows a sincerely and devoutly obedient young priest being used by the ruthless General of the Jesuits to persuade an English heiress to convert and become a nun, so that her estate may pass to the Society. Alluding to Mrs Radcliffe’s thriller *The Mysteries of Udolpho*, Trollope juxtaposes a Gothic atmosphere (the General has a piercing gaze, the heiress’s castle is full of concealed passages, rooms, and dungeons) with English social comedy reminiscent of Jane Austen.<sup>17</sup> She goes beyond paranoid stereotyping by exploring the young priest’s conflicts with considerable psychological insight. A much cruder approach is taken by Charles Kingsley, who in *Westward Ho!* (1855) gives his stalwart Elizabethan hero, Amyas Leigh, a kind of shadow-self, a physically weak and cowardly cousin, Eustace Leigh, who has been trained at the Jesuit seminary at Rheims, conspires with Jesuits who operate in England in disguise (the actual figures of Robert Persons and Edmund Campion), hands over Amyas’s brother and the girl he unavailingly loved, Rose Salterne, to the tortures of the Spanish

15 Quoted in E.R. Norman, *Anti-Catholicism in Victorian England* (London: Allen & Unwin, 1968), pp. 159–61.

16 Wilkie Collins, *Armada*, ed. by Catherine Peters, World’s Classics (Oxford: Oxford University Press, 1989), p. 195. This passage illustrates the paranoid assumption that enemies are both invisible, passing unseen amid the population, and also immediately recognizable.

17 Frances Trollope, *Father Eustace: A Tale of the Jesuits*, 3 vols. (London: Henry Colburn, 1847); ‘Udolpho’, I, p. 336. See the excellent study of this novel in Susan Griffin, *Anti-Catholicism in Nineteenth-Century Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), pp. 78–90.

Inquisition, and finally enters the Society, becoming ‘a thing, a tool, a Jesuit; which goes only where it is sent, and does good or evil indifferently, as it is bid; which, by an act of moral suicide, has lost its soul, in the hope of saving it; without a will, a conscience, a responsibility, (as it fancies) to God or man, but only to “The Society.”’<sup>18</sup> Thus in Kingsley’s view a Jesuit is emotionally burnt-out, miserable, and takes refuge in surrendering his moral autonomy to his Society. Elsewhere the Jesuits are seen less as a body of people than as an amorphous influence pervading a whole period of history. The historian John Addington Symonds wrote of the Counter-Reformation: ‘over the Dead Sea of social putrefaction floated the sickening oil of Jesuit hypocrisy’.<sup>19</sup>

Even earlier, fiction played a large part in shaping and perpetuating the Jesuit myth. Eugene Sue’s *Le Juif errant*, serialized in the Liberal paper *Le Constitutionnel* from June 1844 to June 1845, depicted the Society of Jesus as a secret society unscrupulously bent on world domination and intent on reducing people to servile submissiveness. Sue developed two memorable stereotypes, the asexual, reptilian Jesuit Rodin, whose magnetic personality transfers sexual energy into power-hunger (though he is only using the Society as a means to make himself Pope); and the handsome, elegant but sinister d’Aigrigny, an ex-soldier, who enjoys manipulating underlings. Both d’Aigrigny and Rodin are trying to destroy the seven descendants of the Wandering Jew so that the Jesuits may acquire the vast fortune that these descendants stand to inherit. In the first half of the book, d’Aigrigny tries to have them killed by all sorts of intrigues, which they survive. In the second half, Rodin takes over. With his powerful intellect and indomitable will (which enables him to undergo an agonizing operation during the cholera epidemic of 1832), and above all his power of psychological insight, Rodin succeeds where d’Aigrigny failed, by driving all seven descendants to suicide.

Sue also suggested powerful analogies between Jesuits and other conspiratorial movements. He equated the Jesuits with the Indian Thugs. His novel includes a Thug called Feringhea, apparently based on a real Thug who bore that name. The Indian Thugs were robbers and highwaymen whose speciality was making friends with travellers on lonely roads and, after lulling them into false security, suddenly strangling them and then robbing them. They were a real danger in early nineteenth-century India, and they were thought to be a tightly-knit conspiratorial body spread across the sub-continent and united by religious fanaticism. Sue’s descrip-

18 Charles Kingsley, *Westward Ho!*, Everyman’s Library (London: Dent, 1906), p. 428.

19 Quoted in J. R. Hale, *England and the Italian Renaissance*, revised edn (London: Fontana, 1996), p. 197.

tion makes the Thugs sound like Jesuits by stressing their Thugs' lack of national and familial allegiance: 'for them there is neither country nor family; they owe no allegiance save to a dark, invisible power, whose decrees they obey with blind submission'.<sup>20</sup> With Thuggee, a real phenomenon was blown up into a myth of conspiracy.<sup>21</sup> It was assisted by the sensational novel, *Confessions of a Thug* (1839), by Philip Meadows Taylor. Taylor presents the confessions made by his Thug, Ameer Ali, to a European narrator, as a true story. Stress is laid on the secrecy of the Thugs' operations and on their vast numbers: between 1831 and 1837, 3,266 were arrested for Thuggee. Telling his story, Ameer Ali presents Thuggee as a 'brotherhood' (I. 39) spread all over India and uniting Hindus and Muslims.<sup>22</sup> It is said to be a religious movement. The Thugs' goddess is Bhowanee or Kalee (i. 66); at Ameer's initiation ceremony a prayer is uttered to her, and also at the beginning of an expedition (i. 70, 76). Much stress is laid on the dissimulation practised by the Thugs when they appear to befriend travellers (i. 83–84, 168–69). On learning to strangle, Ameer feels like an animal: 'Like a tiger, which, once having tasted human blood, will if possible take no other, and runs every risk to get it, so I feel it will be with me' (i. 124). The Thugs thus embody an alliance between religious fanaticism and animal savagery. Its antithesis in the novel is the rational and ultimately infallible system of British police investigation and judicial decision which reassuringly frames this peril: as Patrick Brantlinger notes, the novel reproduces in its structure 'the dominative relationship of its imagined context'.<sup>23</sup> Victorian anti-Catholic polemics use this analogy: in Catherine Sinclair's novel of counter-propaganda *Beatrice; Or, the Unknown Relatives* (1852) a Protestant bishop describes Jesuits as 'the Thugs of Christendom, who murder the soul by steeping it in crime as an act of devotion'.<sup>24</sup> In Sinclair's paranoid horror story, inspired by the Oxford Movement and confessedly influenced by Frances Trollope, Jesuits enter Britain via the partly Catholic West of Scotland, plotting with their fame

20 Eugène Sue, *The Wandering Jew*, The Modern Library, 2 vols. in one (New York: Random House, n.d.), I, p. 166. On his depiction of Jesuits, see Cubitt, esp. p. 289.

21 On the 'creation of knowledge about the "thugs"', see C.A. Bayly, *Empire and Information: Intelligence Gathering and Social Communication in India, 1780–1870* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), pp. 173–76; Mike Dash, *Thug: The True Story of India's Murderous Cult* (London: Granta, 2005).

22 Captain Meadows Taylor, *Confessions of a Thug*, 3 vols. (London: Richard Bentley, 1839), I, 39. Future references in text.

23 Patrick Brantlinger, *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830–1914* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1988), p. 88.

24 Catherine Sinclair, *Beatrice; or, The Unknown Relatives*, 3 vols. (London: Richard Bentley, 1852), II, p. 42–43; cf. III, p. 81. On this novel, see Griffin, pp. 132–47.

accomplices to corrupt children's imaginations by tales of saints, to break up families, and to keep their flocks in ignorance, squalor and subjection.<sup>25</sup>

A further example of the tendency to map one imagined conspiracy onto another occurs in Louise Otto-Peters's novel *Schloß und Fabrik* (1846). Here a letter from a Jesuit in Germany to a colleague abroad reveals that the spread of Communism is being master-minded by the Jesuits, not only to defeat liberalism, but so that, once Communism has reduced everyone to a single obedient flock, the Jesuits will step in as the shepherds and keep the flock in submission.<sup>26</sup> This is just the fantasy – promoting equality in order to assume control – that the *Protocols* ascribed to the Jews.

One has the impression that fear of Jesuits was more powerful in mid-Victorian England than fear of Jews. Casual antisemitism, mockery of Jews' language and manners, and an automatic association of Jews with money-lending and selling old clothes, were of course widespread, and can be amply illustrated from Dickens, Thackeray, and many other writers. But we seldom find anxiety about an international Jewish network. Trollope perhaps comes closest with his presentation of Melmotte, the financier in *The Way We Live Now* (1875), whose main associate is 'Samuel Cohenlupe, Esq., Member of Parliament for Staines, a gentleman of the Jewish persuasion'.<sup>27</sup> Melmotte's own origins, however, are tantalizingly uncertain.<sup>28</sup> His wife is a Frankfurt Jew; he has lived on the Continent and in New York, has arrived in London from Paris, and is at first known as M. Melmotte; after his suicide it emerges that his father was an Irish forger in New York by the name of Melmody. As an all-purpose foreigner, the antithesis of the English landowner Roger Carbury, Melmotte illustrates Trollope's suspicion that English society is being infiltrated by Continental and Jewish swindlers, American crooks like Hamilton K. Fisker, and unsettlingly independent women like Mrs Hurtle, another American. The important point about Melmotte is, as Bryan Cheyette says, his indeterminacy.<sup>29</sup> It is

25 Contemporary British converts are mentioned in Sinclair, I, p. 100, and 'Mrs Trollope's Jesuit' at i, p. 221. One of her characters is called Father Eustace.

26 Louise Otto-Peters, *Schloß und Fabrik*, ed. by Johanna Ludwig (Leipzig: LKG, 1996), pp. 276–77.

27 Anthony Trollope, *The Way We Live Now*, ed. by John Sutherland, World's Classics (Oxford: Oxford University Press, 1982), p. 84.

28 See John Sutherland, 'Is Melmotte Jewish?', in *Times Literary Supplement*, 4 August 1995, pp. 13–14, partially reprinted in id., *Is Heathcliff a Murderer?* (Oxford: Oxford University Press, 1996), pp. 156–62.

29 Bryan Cheyette, *Constructions of 'the Jew' in English Literature and Society: Racial Representations, 1875–1945* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), p. 39. I have explored this subject more widely in 'The representation of Jews in British and German literature: a

only in the Edwardian period, in the novels of ‘the Chesterbelloc’ – the ultra-patriotic Catholics G.K. Chesterton and Hilaire Belloc – that we find real paranoia about international Jewish finance and Jewish racial infiltration. Belloc’s novels *Emmanuel Burden* (1904) and *Mr. Clutterbuck’s Election* (1908) purport to reveal the machinations of ‘the redoubtable and ubiquitous Abraham’.<sup>30</sup>

Myths of conspiracy easily pass into myths of infiltration. If the Jesuits can infiltrate Britain, so can other foreigners, including those from Britain’s imperial possessions. The extension of British power over territories throughout the world also generated insecurity, especially the fear that the inhabitants of these territories would infiltrate Britain (note the imagery of infectious disease, explored by Laura Otis; note also how we stigmatize diseases as foreign – German measles, Spanish flu, French pox, Asiatic cholera, Asian flu) and take revenge over the British where they thought themselves most secure. Colonial subjects may be inspired by the desire for revenge. They embody the bad conscience of imperial power. An example is the three Brahmins in Collins’s *The Moonstone* (1868) who come to Yorkshire in order to recover the diamond pillaged from the temple at Seringapatam. The repressed returns also in the person of the Andaman Islander in Arthur Conan Doyle’s *The Sign of Four* (1890). Laura Otis, noting that Doyle visited Berlin in 1890 to report on Robert Koch’s work on bacteriology, argues that the Holmes stories show the detective similarly warding off invaders by maintaining an Imperial immune system which enables him to detect even small threats: the Andaman Islander is the companion of the villain Jonathan Small and himself belongs to one of ‘the smallest race[s] on earth’.<sup>31</sup>

Even if foreigners do not enter Britain in person, their occult power may extend there. In H.G. Wells’s story ‘Pollock and the Porroh Man’, a disreputable Englishman in Sierra Leone shoots and wounds a ‘Porroh man’, a member of a secret society that practises magic. Attempts are made on his life, his bones ache, he is assailed by snakes and red ants. He pays an African to kill the Porroh man and is presented with the severed head, which mysteriously survives every attempt to destroy it. Even when

---

comparison’, in *Two Nations: British and German Jews in Comparative Perspective*, ed. by Michael Brenner, Rainer Liedtke and David Rechter (Tübingen: Mohr Siebeck, 1999), pp. 411–41.

30 Hilaire Belloc, *Mr. Clutterbuck’s Election* (London: Eveleigh Nash, 1908), p. 295. See David Lodge, ‘The Chesterbelloc and the Jews’, in his *The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism* (London: Routledge & Kegan Paul, 1971), pp. 145–58.

31 Quoted in Laura Otis, *Membranes: Metaphors of Invasion in Nineteenth-Century Literature, Science and Politics* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1999), p. 95.

Pollock returns to England, the hallucination of the head pursues him everywhere, till finally he cuts his own throat.<sup>32</sup>

Dickens, who admired Collins's *Moonstone*, may have sought to go one better in *The Mystery of Edwin Drood*, which turns on the contrast between an idyllic English cathedral town and the threats emanating from the East. Neville Landless, who is charged with the murder of Edwin Drood, was brought up in Ceylon, may be of mixed ancestry, and has wild passions associated with the foreign and the primitive. The most likely murderer, John Jasper, Edwin's nephew, leads a double life as a respectable choir-master in Cloisterham Cathedral and as an opium addict who frequents an opium den in the East End of London. He has a black scarf, and Dickens told his illustrator, Luke Fildes, that he was to strangle Edwin with it.<sup>33</sup> This has led to the conjecture that Jasper is himself a Thug, and while it is unlikely that he is a full-blown worshipper of Kali, it certainly seems plausible that not only his opium habit but his method of murder should be derived from the East.<sup>34</sup> Jasper thus becomes a representative of that frightening fictional type, the renegade or 'Überläufer', who has in important respects 'gone native'. He is both the agent and victim of Oriental infiltration. Opium, produced mainly in Turkey and later in Persia (the Indian crop was mainly for export to China), had already featured in the lives of such Romantic writers as Coleridge and De Quincey. De Quincey tells us that his opium-inspired nightmares were filled with terrifying imagery from 'the ancient, monumental, cruel, and elaborate religions of Indostan', and haunted by the figure of 'the Malay'.<sup>35</sup> This imaginary Malay was apparently based on the actual person who called at his cottage in the Lake District, on his way to or from the port of Liverpool, seemed to the servant-girl to be 'a sort of demon' (p. 56), and, unable to communicate, received from De Quincey a dose of opium 'enough to kill three dragoons and their horses' (p. 57) but went off, apparently unaffected by it. As De Quincey was obsessively afraid of infection by Eastern diseases, John Barrell has argued that his use of opium was an attempt to inoculate himself against such terrors: an attempt which could only be self-

32 H.G. Wells, *The Plattner Story and Others* (London: Methuen, 1897), pp. 142–64.

33 Charles Dickens, *The Mystery of Edwin Drood*, ed. by Margaret Cardwell, The Clarendon Dickens (Oxford: Clarendon Press, 1972), p. xxvi.

34 This forms part of the solution to the mystery put forward – to my mind, convincingly – by Edmund Wilson in 'Dickens: The Two Scrooges', in *The Wound and the Bow* (London: W.H. Allen, 1941; repr. London: Methuen, 1961), pp. 1–93. The evidence is reviewed, perhaps too sceptically, by Wendy S. Jacobson, 'John Jasper and Thuggee', *MLR* 72 (1977), pp. 526–37.

35 Thomas de Quincey, *Confessions of an English Opium Eater*, ed. by Grevel Lindop, World's Classics (Oxford: Oxford University Press, 1996), pp. 73, 72.

defeating, since to inoculate himself *against* disease meant inoculating himself *with* it.<sup>36</sup>

Infiltration can be embodied not only in suspicious foreigners, but also in ‘the return of the native’. A person returns home after long years abroad which have changed him and perhaps made him seem alien and suspicious. A mild example is Peter Brown in Elizabeth Gaskell’s *Cranford* (1853): though entirely benevolent, he has acquired an ironic distance from his home, and cannot resist teasing the old ladies by claiming that in the Himalayas he shot a cherubim!<sup>37</sup> Friedrich Mergel in Annette von Droste-Hülshoff’s *Die Judenbuche* (1842) and Leonhard Hagebucher in Wilhelm Raabe’s *Abu Telfan* (1868) have both endured years of slavery in Africa. But while Mergel’s Algerian captivity is a narrative blank about which we learn nothing, Hagebucher’s twelve years as a slave in the town of Abu Telfan in ‘Tumurkieland’, a fictional region of Darfur, are mentioned in some detail. In particular we learn of his subjection to the cruel Madam Kulla Gulla: ‘nie hatte die Madam Kulla Gulla ihren Gefangenen so weich und gebrochen unter ihren Händen gespürt [...]’.<sup>38</sup> This makes Kulla Gulla sound partly like a dominatrix, partly like a terrible mother disciplining a child, and in the latter role she is the antithesis of the idealized mother, Klaudine Fehleysen, whose long-lost son Viktor, an animal-dealer in Africa, under the name of Kornelius van der Mook, released Hagebucher from captivity. Thus Africa becomes a primitive place where the terrors of childhood are still rampant, alongside those of perverse sexuality. Hagebucher meanwhile is an object of suspicion to the citizens of his home town, and the narrator reminds us of their suspicion by referring to him frequently as ‘der Afrikaner’. Real-life captives often encountered similar difficulties in finding acceptance at home. An English case is that of Thomas Pellow, captured by Moroccan corsairs at the age of eleven and kept in captivity from 1715 to 1738, during which time he converted to Islam. After escaping to Britain, he had to ward off the suspicion attaching to a ‘renegade’ by publishing an account of his experiences in which he demonstrated his hostility to the Moors.<sup>39</sup>

Ports are of course the obvious means of entry for foreigners and foreign diseases. In *Wuthering Heights*, Heathcliff is found as a child at the port

36 John Barrell, *The Infection of Thomas de Quincey: A Psychopathology of Imperialism* (New Haven and London: Yale University Press, 1991), p. 17.

37 Elizabeth Gaskell, *Cranford*, ed. by Elizabeth Porges Watson, World’s Classics (Oxford: Oxford University Press, 1998), p. 159.

38 Wilhelm Raabe, *Abu Telfan oder die Heimkehr vom Mondgebirge*, ed. Werner Röpke, in *Sämtliche Werke*, vii (Freiburg and Braunschweig: Klemm, 1951), p. 228.

39 Linda Colley, *Captives: Britain, Empire and the World 1600–1850* (London: Cape, 2002), pp. 93–97.

of Liverpool. Although Terry Eagleton has suggested that he is 'quite possibly Irish',<sup>40</sup> the text Orientalizes him, describing him first as gipsy-like, then, more exotically, as 'a little Lascar, or an American or Spanish castaway', or fantastically as the son of the Emperor of China and an Indian queen.<sup>41</sup> Bram Stoker's Count Dracula enters Britain by the port of Whitby, in a ship whose entire crew has died during the voyage. Dracula too carries an infection, because by sucking blood he makes his victims into 'the undead', vampires who in turn create yet more vampires, so that by the logic of the tale everybody ought to be a vampire. Dracula comes from Transylvania and the feudal past. Yet he has mastered not only English but English legal procedures, and thus shows how the undead feudal aristocracy can establish themselves in the modern world. Since he comes from Eastern Europe, it is not quite accurate to cite him, as Stephen D. Arata does, as an example of 'reverse colonization'; but he certainly embodies the fear that the Imperial centre may be undermined and overthrown by underestimated threats from its periphery.<sup>42</sup> Coming from the past, yet undead, he recalls earlier fears of Catholic infiltration by representatives of a Church which symbolized the terrifying return of Protestantism's past.<sup>43</sup> And in imagining him passing unseen amid the huge population of London, Jonathan Harker associates him with fears of immigration as well as infection: 'This was the being I was helping to transfer to London, where, perhaps for centuries to come, he might, amongst its teeming millions, satiate his lust for blood, and create a new and ever widening circle of semi-demons to batten on the helpless.'<sup>44</sup>

The German-speaking world has few ports, but Vienna has traditionally been called the *porta Orientis*, the interface between Europe and an Asia which has sometimes been claimed to stretch into the Balkans. 'Asien fängt auf der Landstraße an', asserted Ferdinand Kürnberger, citing a saying of Metternich's and referring to the inner suburb immediately east of the centre of Vienna.<sup>45</sup> Evoking the Viennese atmosphere in his charac-

40 Terry Eagleton, *Heathcliff and the Great Hunger: Studies in Irish Culture* (London: Verso, 1995), p. 3.

41 Emily Brontë, *Wuthering Heights*, ed. by Ian Jack, World's Classics (Oxford: Oxford University Press, 1995), pp. 31, 44, 50.

42 Stephen D. Arata, 'The occidental tourist: Dracula and the anxiety of reverse colonization', in *Victorian Studies*, 33 (1990), pp. 621–45.

43 Griffin makes this point about Catholicism, p. 75 and passim.

44 Bram Stoker, *Dracula*, ed. by Maud Ellmann, World's Classics (Oxford: Oxford University Press, 1996), p. 51.

45 Ferdinand Kürnberger, "'Asiatisch und Selbstlos" (16. November 1871)', in *Gesammelte Werke*, ed. by O.E. Deutsch, 2 vols. (Munich and Leipzig: Georg Müller, 1910), I, pp. 193–99 (p. 196). I am grateful to Gilbert Carr for locating this quotation and to Karen Leeder for supplying me with a photocopy.

teristically inflated style, the Berlin journalist Maximilian Harden in 1911 combined the familiar stereotype of Viennese hedonism with that of Oriental languor: 'Hier wird Wein getrunken; ist das Gebirg nah; mordet das Uebermaß hastiger Arbeit nicht die Freude am Leben. Hier ist schon Orient. Die Luft singt davon und dem Wanderer begegnet mancher Levantinertypus. Der Vorhof des Orients; eines gründlich gesäuberten, civilisirten, ohne träges Geräkel, Fäulnißgestank, Pestilenz.'<sup>46</sup> Just beyond Vienna, it seems, the traditional bogeys of Orientalism, indolence and plague, lie in wait. In 1922, however, Hofmannsthal interpreted the term differently, transferring the Orient to the depths of the psyche. After informing American readers about the upsurge of psychoanalysis in Vienna, he concluded: '[Wien] ist die porta Orientis auch für jenen geheimnisvollen Orient, das Reich des Unbewußten.'<sup>47</sup>

A similar shift occurs in Thomas Mann's *Der Tod in Venedig* (1912). The cultural and symbolic geography of Mann's story has recently received much attention.<sup>48</sup> Here the East appears in Venice, gateway to the Orient; in the Polish provenance of Tadzio, and indeed in Aschenbach's origins in Silesia; in Asia, the source of the cholera which infests Venice and kills Aschenbach; and in the mythic figure of Dionysus, whose cult reached Greece from the East. But the Eastern threat is not just an external one. At the beginning of the story, the sight of a traveller who may be an avatar of Dionysus unleashes in Aschenbach's mind an almost palpably vivid hallucination of the Ganges delta. The Dionysian dream which marks his abandonment of reason and morality reveals that the orgiastic cults of ancient Greece are still present in his unconscious – and by extension in the unconscious of civilized Europe. Just as Venice is founded on a swamp, so European civilization is founded on a repressed but still latent primitive stratum. Anticipating Hofmannsthal, Mann discloses the Orient within. Aschenbach could not have succumbed to infection if he had not been already susceptible.

The imagery of infiltration by invisible germs combines easily with that of subversion by disguised and hence invisible aliens, while one supposed conspiracy, as we have seen, can easily be mapped onto another. A further example of a supposed conspiratorial organization is the Freemasons. In late eighteenth-century Germany semi-secret societies, especially Freemasonry, were a popular form of sociability. Knigge writes in his

46 Maximilian Harden, 'Lueger', in *Köpfe*, 3 vols. (Berlin: Reiss, 1923), II, pp. 441–59 (p. 442).

47 Hugo von Hofmannsthal, 'Wiener Brief' [III], in *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, ed. Bernd Schoeller, 10 vols. (Frankfurt a.M.: Fischer, 1979), IX, pp. 185–96 (p. 195).

48 Yahya Elsaghe, *Die imaginäre Nation: Thomas Mann und das 'Deutsche'* (Munich: Fink, 2000), pp. 27–60; Elizabeth Boa, 'Global intimations: cultural geography in *Buddenbrooks*, *Tonio Kröger* and *Der Tod in Venedig*', in *Oxford German Studies*, 35 (2006), pp. 21–33.

famous manual of social skills, *Über den Umgang mit Menschen*: ‘Man wird heutzutage in allen Ständen wenig Menschen treffen, die nicht [...] wenigstens eine Zeitlang Mitglieder einer solchen geheimen Verbrüderung gewesen wären.’<sup>49</sup> The Freemasons were dedicated to Enlightenment goals of virtue, humanity and toleration, yet their structure, with grades of initiates, resembled that of mystical societies like the Rosicrucians. Their offshoot, the Illuminati, founded by the Ingolstadt jurist Adam Weishaupt in 1776, were devoted to radical republicanism and egalitarianism. Weishaupt, a professor of law at Ingolstadt, had been educated by Jesuits in Bavaria and was deeply influenced by Jesuit organization and discipline. When the secrets of the Illuminati leaked out, the resulting panic caused the Elector of Bavaria, by an edict of 2 March 1785, to ban all Freemasons and Illuminati in his dominions. They were readily, though implausibly, associated with the recently dissolved Society of Jesus. J.M. Roberts reports that there were ‘no fewer than six different theories of Jesuit complicity in masonry put forward in the 1780s’.<sup>50</sup> It was alleged that the Society persisted under the guise of Templar Masonry, that they had resuscitated the Rosicrucian Order, and even that they had infiltrated the Illuminati.<sup>51</sup> But even without Jesuit complicity, Freemasons were widely thought to be pulling the strings of politics, while the unprecedented upheaval of the French Revolution soon seemed to demand a single, simple, conspiratorial cause. In his famous denunciation, Edmund Burke wrote: ‘All circumstances taken together, the French revolution is the most astonishing that has yet happened in the world’; he blamed it on a ‘literary cabal [which] had some years ago formed something like a regular plan for the destruction of the Christian religion’, and also issued a dark warning against the underground activities of the Illuminati.<sup>52</sup> These various sources of subversion were combined in the conspiracy theory put forward by the Abbé Barruel, who ascribed the Revolution to a plot hatched by Voltaire, D’Alembert and Frederick the Great with the assistance of Diderot, using the *Encyclopédie* to disseminate irreligion and Rousseauism

49 Adolph Freiherr von Knigge, *Über den Umgang mit Menschen*, ed. by Gert Ueding (Frankfurt a.M.: Insel, 1977), p. 391.

50 J.M. Roberts, *The Mythology of the Secret Societies* (London: Secker & Warburg, 1972), p. 139.

51 On the conspiracy theories associated with the Knights Templar, see Peter Partner, *The Murdered Magicians: The Templars and their Myth* (Oxford: Oxford University Press, 1982).

52 Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France*, ed. by L.G. Mitchell, World’s Classics (Oxford: Oxford University Press, 1993), pp. 10, 111, 156. See Nigel Aston, ‘Burke and the conspiratorial origins of the French Revolution: some Anglo-French resemblances’, in *Conspiracies and Conspiracy Theories in Early Modern Europe*, ed. by Barry Coward and Julian Swann (Aldershot: Ashgate, 2004), pp. 213–33.

to attack monarchy, while the Freemasons and Illuminati worked to undermine the social order.<sup>53</sup>

Conspiracy theories involving Freemasons, Jesuits and Jews come together in Mann's *Der Zauberberg*. During the First World War, Mann read articles about the malign influence of Freemasonry, and in *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) he charged it with responsibility for the war and harked back to the conspiracy theory which blamed it for the French Revolution:

Die Geschichtsforschung wird lehren, welche Rolle das internationale Illuminatum, die Freimaurer-Weltloge, unter Ausschluß der ahnungslosen Deutschen natürlich, bei der geistigen Vorbereitung und wirklichen Entfesselung des Weltkrieges, des Krieges der "Zivilisation" gegen Deutschland, gespielt hat. Was mich betrifft, so hatte ich, bevor irgendwelches Material vorlag, meine genauen und unumstößlichen Überzeugungen in dieser Hinsicht. [...] Nicht gehant hatten wir, daß, unter der Decke des friedsam internationalen Verkehrs, in Gottes weiter Welt der Haß, der unauslöschliche Todhaß der politischen Demokratie, des freimaurerisch-republikanischen Rhetor-Bourgeois von 1789 gegen uns, gegen unsere Staatseinrichtung, unseren seelischen Militarismus, den Geist der Ordnung, Autorität und Pflicht am verfluchten Werk war.<sup>54</sup>

*Der Zauberberg* partially retracts such allegations. It includes Freemasonry among the many secret societies described to Hans Castorp, first by Naphta and then by Settembrini, in the chapter 'Als Soldat und brav'. Naphta tells Castorp that Settembrini is a Freemason, implying that this allegiance is a counterpart of Naphta's own association with the Society of Jesus. We already know that Settembrini's grandfather was a 'Carbonaro', a member of a secret society dedicated to the liberation of Italy from foreign rule (GW iii. 215, 701). But the initial implication, that a liberal and a religious society are each the antithesis of the other, is complicated as we learn more about what they have in common. Naphta concedes that Freemasonry has something 'Militärisch-Jesuitisches' about it (GW iii. 703). That seems to apply still more to the Illuminati, whose founder, according to Naphta, was himself a Jesuit and modelled his order on the Jesuits. Just as the Jesuits have a military character, governed by a General, so the Masons of the Strict Observance established lodges with military grades harking back to the medieval Templars. Moreover, the Strict Observance derived occult knowledge from the Rosicrucians, and drew on alchemy for images of transmutation, the chief such image being the grave. Their mysteries were an initiation into knowledge of death. In its

53 Abbé Barruel, *Memoirs Illustrating the History of Jacobinism*, trans. Robert Clifford, 4 vols. (London: T. Burton, 1798). On the prehistory of this theory, see Amos Hofman, 'The origins of the theory of the *philosophe* conspiracy', *French History* 2 (1988), pp. 152–72.

54 Thomas Mann, *Gesammelte Werke*, 13 vols. (Frankfurt a.M.: Fischer, 1974), XII, pp. 32, 36. Henceforth cited in text as *GW* with volume and page number.

origin, therefore, Freemasonry turns out to be a religion concerned with the mysteries surrounding existence. Naphta further explains that the Strict Observance resembles the Catholic Church in its ritual centring on love-feasts which go back ultimately to the Egyptian mysteries of Isis. From this passage, strands of imagery run through the novel: the word 'Hermetik', on which Castorp eagerly seizes (*GW* iii. 706), links up with the earlier playful allusions to the god Mercury and the mercury in the thermometer; while the mention of love-feasts anticipates the vegetarian Eucharist which Peeperkorn will later administer. Both the Freemasons and the Society of Jesus give embodiment to a religious urge rooted deeply in human nature.<sup>55</sup>

By comparison, the version of Freemasonry espoused by Settembrini seems rather dull and superficial. According to Naphta, people like Settembrini have purified Freemasonry of religious elements and reduced it to a socially benevolent institution, 'die bourgeoise Misere in Klubgestalt' (*GW* iii. 708). Settembrini himself, when questioned by Castorp, says that Masons are helping to build a new social structure, 'die Vollendung der Menschheit, das neue Jerusalem' (*GW* iii. 712). It appears to be an extension of the benevolent aims that Settembrini has professed earlier. In the chapter 'Enzyklopädie' Settembrini tells how he belongs to the Internationaler Bund für Organisierung des Fortschritts which is compiling a twenty-volume encyclopaedia, *Soziologie der Leiden* (iii. 343). For this project Mann drew heavily on a treatise with this title by F.C. Müller-Lyer. This treatise calls for an organization to combat suffering, but insists that this cannot be a 'Kampforganisation', like the army or the Society of Jesus, in which all submit themselves blindly to a commander, but a free 'Arbeitsorganisation' which puts minimal pressure on its members and is animated by a civilized spirit.<sup>56</sup> This Bund is a relatively open, relatively benign, perhaps somewhat absurd organization: an open conspiracy.

In suggesting resemblances between the Freemasons and the Jesuits, Mann extends the now familiar process of mapping one conspiracy onto another. He does the same in presenting Naphta as both a Jew (by origin)

55 Mann took much information, sometimes verbatim, from Marianne Thalmann, *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman* (Berlin: Emil Ehering, 1923). See especially Thalmann, p. 105, on the Strict Observance and its supposed descent from the medieval Templars. For further details, see Scott Abbott, *Fictions of Freemasonry: Freemasonry and the German Novel* (Detroit: Wayne State University Press, 1991), ch. 6; Rainer Scheer and Andrea Seppi, 'Etikettenschwindel? Die Rolle der Freimaurerei in Thomas Manns *Zauberberg*', in *Die Beleuchtung, die auf mich fällt, hat ... oft gewechselt: Neue Studien zum Werk Thomas Manns*, ed. by Hans Wisskirchen (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991), pp. 54–84.

56 F.C. Müller-Lyer, *Soziologie der Leiden* (Munich: Langen, 1914), pp. 153–55. See I.A. and J.J. White, 'The importance of F.C. Müller-Lyer's ideas for *Der Zauberberg*', in *MLR* 75 (1980), pp. 333–48.

and a Jesuit (though illness has prevented him from taking his vows). This is at the expense of probability. Mann admitted that he had never met a Jewish Jesuit, but claimed that the combination was (psychologically) plausible: ‘Der kommunistische Jesuit ist mir wirklich nie vorgekommen, aber daß die Mischung möglich und plausibel ist, scheint mir das geschlossene Weltbild des Herrn Naphta zu beweisen’, he wrote in 1934.<sup>57</sup> Naphta’s life-story is a curious mixture of wild fantasy and documentary information. A Jewish Jesuit is extremely unlikely. A reference book devoted to the Jesuits asserts that there has never been such a person, though Lainez, a sixteenth-century General of the Society, was wrongly suspected of being descended from Spanish Marranos or crypto-Jews.<sup>58</sup> From 1593 to 1946 the rules of the Society explicitly excluded any baptized Jew from membership.<sup>59</sup> Naphta’s family flee from a pogrom in their Galician village, where Elia Naphta, charged with ritual murder, is crucified against a door – an improbable combination of events, even though ritual murder charges were not uncommon in Imperial Germany and Austria.<sup>60</sup> They arrive not in Prague, Berlin or Vienna, the obvious destinations for Galician refugees, but in the Austrian provincial town of Feldkirch in Vorarlberg, so that Naphta, having been identified as a promising lad by Father Unterpertinger, may attend the famous Jesuit college there. This college, the Stella Matutina, was founded as a Jesuit private school in 1868. It closed for lack of pupils in 1979. Its pupils included Kurt von Schuschnigg, Hans Urs von Balthasar, and Sir Arthur Conan Doyle, who spent the year 1875–76 there before studying medicine at Edinburgh. It was an exclusive school, with many pupils from the Catholic aristocracy of the Rhineland, Westphalia and Silesia, and many also from nearby Switzerland.

By defying probability and having Naphta trained as a Jesuit, Mann represents the Society of Jesus as an order that takes people from various backgrounds, subjects them to a homogeneous training and puts them into the same mould. Thus he confirms the stereotypical view of the Jesu-

57 Thomas Mann, letter to Pierre-Paul Sagave, 30 January 1934, in *Briefe 1889–1936*, ed. by Erika Mann (Frankfurt a.M.: Fischer, 1962), pp. 350–51. For a useful account of Naphta, see Metin Toprak, *Die deutsche Mitte: Politische Betrachtungen des ‘Zauberbergs’* (Bern: Peter Lang, 1999).

58 Ludwig Koch, S.J., *Jesuiten-Lexikon* (Paderborn: Bonifacius, 1934), s.v. ‘Juden’.

59 Franka Marquardt, ‘Judentum und Jesuitenorden in Thomas Manns *Zauberberg*. Zur Funktion der “Fehler” in der Darstellung des jüdischen Jesuiten Leib-Leo Naphta’, in *DVjs* 81 (2007), pp. 257–81 (p. 275). Marquardt’s careful investigation into the many implausibilities in Mann’s presentation of Naphta as Jew and Jesuit concludes persuasively that their purpose is to make Naphta appear as dangerous as possible.

60 See Helmut Walser Smith, *The Butcher’s Tale: Murder and Anti-Semitism in a German Town* (New York: Norton, 2002).

its as deracinated, detached from all familial and national loyalties, and dominated by a single purpose conceived in coldly intellectual terms. He found this stereotype confirmed in the book which gave him his information about the medieval Church, and which depicts the Jesuits as an international conspiracy dedicated to restoring the medieval theocracy and indifferent to all ties of affection for their blood-relatives and their native countries.<sup>61</sup> This stereotype overlaps with that of the Jewish revolutionary as similarly detached from national loyalties and hence able to pursue his goals with complete ruthlessness. Naphta's deracination is shown especially in his detachment from his family. We are told that when he joined the *Stella Matutina*: 'Er war dorthin übergesiedelt, indem er seine jüngeren Geschwister mit größter Gemütsruhe, mit der Unempfindlichkeit des Geistesaristokraten der Armenpflege und einem Schicksal überließ, wie es ihrer minderen Begabung gebührte' (*GW* iii. 614). With his commitment to installing a Communist theocracy through terror, he represents the type of revolutionary which Mann identified in the person of Eugen Leviné, the leader of the Munich Soviet of April–May 1919. In his diaries, Mann calls Leviné the 'Typus des russischen Juden, des Führers der Weltbewegung', representing a kind of chiliasm which was to be included in *Der Zauberberg*.<sup>62</sup> He speaks also of 'den brutalen, die Wirklichkeit mißhandelnden Idealismus der Leviné', suggesting that since such people no longer have any affective ties to people and institutions, they try to reshape the real world with a cruelty which is purely cerebral and all the more remorseless.<sup>63</sup>

By presenting Naphta as a coldly rational internationalist, detached from family and country, Mann established a clear and somewhat surprising contrast with Settembrini. Although we might expect this man of the Enlightenment, with his cosmopolitan ideals and his international affiliations, to be even more detached from his origins, Settembrini is in fact warmly attached both to his family and his country. Like Hans Castorp, he has been strongly influenced by his grandfather. The resemblance is ironic, since Giuseppe Settembrini was a revolutionary and Hans Lorenz Castorp an ultra-conservative Hamburg patrician, but it gives both characters a humane attachment to the past. As for Settembrini's cosmopolitanism, it turns out to be only skin-deep. On the outbreak of the War it yields to his Italian nationalism. His last words to Hans Castorp are: 'Mir aber verzeih, wenn ich den Rest meiner Kräfte daransetze, um auch mein Land

61 Heinrich v. Eicken, *Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung* (Stuttgart: Cotta, 1887), pp. 809–11. Mann's fascination with this book is attested by his diary: *Tagebücher 1918–1921*, ed. by Peter de Mendelssohn (Frankfurt a.M.: Fischer, 1979), pp. 200, 213.

62 Mann, *Tagebücher 1918–1921*, p. 223.

63 Mann, *Tagebücher 1918–1921*, p. 257.

zum Kampfe hinzureißen, auf jener Seite, wohin der Geist und heiliger Eigennutz es weisen' (*GW* iii. 989). The expression 'heiliger Eigennutz' is an allusion to the doctrine of *sacro egoismo* proclaimed by the Italian Prime Minister Antonio Salandra in October 1914; to foreign critics, it seemed a shameless expression of Italian selfishness.<sup>64</sup> A professed cosmopolitan, therefore, easily reverts to nationalism and to supporting national self-interest. Although this is hypocritical, it is also human, suggesting that Settembrini's life contradicts his principles and is in some ways better: his attachment to his revolutionary grandfather is, paradoxically, a kind of traditionalism and supports the moderate conservatism which is the main emphasis of *Der Zauberberg*.

---

<sup>64</sup> See Christopher Seton-Watson, *Italy from Liberalism to Fascism 1870–1925* (London: Methuen, 1967), p. 426.

# Mythisches Erzählen im Faschismus – die Romanexperimente der 30er Jahre (Broch, C. G. Jung, Th. Mann)

Monika Ritzer (Leipzig)

## 1. Symptome der Krise

Im ersten Teil von Brochs *Schlafwandler*-Trilogie (1930–1932), betitelt *1888 Pasenow oder die Romantik*, gibt es einen Abschnitt von wenigen Seiten, der die alten Gasträume im Gutshof der Pasenows beschreibt und damit jene ‚Wertwirklichkeit‘ anschaulich macht, mit deren Verlust Broch die Krise der Moderne bis hin zu den Massenpsychosen des Faschismus erklärt.<sup>1</sup> Es sind einfach gehaltene Räume, in denen stilistisch jedoch von der Architektur bis zu den Dingen des Gebrauchs alles das vitale Selbstbewusstsein einer früheren Generation spiegelt und schon in dieser Spiegelung ein intaktes Wirklichkeitsverhältnis dokumentiert, wie es die Nachfahren nicht mehr realisieren können. Während die Figuren 1888 mit innerer Unruhe auf die Umbrüche reagieren, sind diese in *1903 Esch oder die Anarchie* bereits Faktum; in *1918 Huguenau oder die Sachlichkeit* irren dann Vereinsamte durch eine abstrakt funktionalistische Zivilisation, die den Endpunkt im Zerfall von Innen und Außen demonstriert. „Hat dieses verzerrte Leben noch Wirklichkeit? hat diese hypertrophische Wirklichkeit noch Leben?“<sup>2</sup>, heißt es zu Beginn der Essayfolge *Zerfall der Werte*, die, selbst Zeichen für die Abstraktheit des Intellekts, die aktional wie formal zersplitterte Handlung des dritten Teils durchzieht. Denn in dem Maß, wie sich die Rationalität des Lebens (etwa in Form der Technik) verselbständigt, wächst auch die Unmittelbarkeit des individuellen Daseins, das Irrationale: „Letzte Zerspaltungseinheit“ bildet das Ego, das, „nur noch vom Irrationalen her

- 
- 1 Zum Gesamtkonzept der *Schlafwandler* im historischen Kontext vgl. Monika Ritzer. Hermann Broch und die Kulturkrise im frühen 20. Jahrhundert. Stuttgart 1988.
- 2 Die *Schlafwandler*. Eine Romantrilogie. Hermann Broch. Kommentierte Werkausgabe. Hrsg. von Michael Lützel. 13 Bde. in 17 Teilbänden. Frankfurt a.M. 1978–1981 (= KW). KW 1, S. 418.

bestimmbar“, in „empirischer Autonomie“ agiert.<sup>3</sup> Egoismus und Sachlichkeit bilden somit die konträren Zerfallssymptome einer Moderne, die beides zugleich verlor: Selbstbewusstsein und Weltbezug. Beide Symptome werden in der Wendung zum Mythos eine entscheidende Rolle spielen.

Broch begründet den Zerfall geschichtsphilosophisch mit dem Verlust der ‚Humanität‘, die mit dem neuzeitlichen Zusammenbruch der Religion ihre geistige Basis einbüßte – der Begriff ‚Logos‘ bezeichnet dieses Geistprinzip –, und illustriert in der Trilogie die individuellen und gesamt-kulturellen Folgen dieses Wertverlusts. Empirisch vereinzelt und orientierungslos, begeben sich die Figuren ‚schlafwandelnd‘ auf eine Sinnsuche, die sie zugleich der Todesgewissheit – dem metaphysischen *Movens* der Moderne – entheben soll. Doch bleiben sie, ‚erkenntnislos‘, gefangen in ihren partikularen Weltbildern, deren Uneigentlichkeit ihnen die Realität verstellt und sie zu agonalen Verhaltensformen zwingt. Jeder Zentrierung entbunden, divergieren zugleich die kulturellen Disziplinen, so dass hier wie dort ein Kampf der Wertsysteme, ja ihrer ‚Logiken‘ und ‚Weltbilder‘ entsteht, der im 1. Weltkrieg kulminiert und zugleich den Faschismus vorbereitet. Denn anfällig für ‚Führer‘-Idole wie Kollektivserlebnisse zeigen die Figuren die ganze Skala submentaler Verzweiflungsgesten. Broch spricht von ‚Dämmerzustand‘ und sieht *Die Schlafwandler* als „prophetischen Roman, der die Prädestination des deutschen Menschen zur Hitlerei zeigt“.<sup>4</sup>

Die ‚geistige Erkenntnis‘, die Broch von Dichtung verlangt, konzentriert sich in den *Schlafwandlern* entsprechend auf eine philosophisch begründete Restituierung von ‚Humanität‘. Brochs so bezeichneter ‚polyhistorischer Roman‘ übergreift den Zerfall des Lebens nämlich durch eine komplexe Synopsis des Partikularen: Zum einen demonstriert die Symptomatik des Schlafwandeln, dass und wie das Individuum auch in der Verirrung seine Wirklichkeit verantwortet; zum andern erstellt der Roman synchron und diachron korrespondierende Bilder der Schlafwandler und systematisiert so das Partikulare zu einem Gesamtbild ‚des Menschen‘. Literarisches Vorbild ist James Joyce, in dessen *Ulysses*, diesem ‚Weltalltag der Epoche‘, Broch nach eigenem Bekunden den Polyhistorismus vorgeprägt findet.

Konfrontiert mit der zu Beginn der 30er Jahre rasch wachsenden Verachtung alles ‚Geistigen‘ hegt Broch allerdings bald Zweifel an der Form intellektueller ‚Erkenntnisvermittlung‘. *Leben ohne platonische Idee* lautet der

3 Broch. KW 1, S. 693.

4 Briefe 3 (1945–1951). Dokumente und Kommentare zu Leben und Werk. Broch. KW 13/3, S. 115.

Titel eines Essays von 1932, der die Möglichkeit einer Rückgewinnung von ‚Humanität‘ resignativ beantwortet. Statt zur ‚Wahrheit‘ habe die Neuzeit zum ‚Wahrnehmbaren‘ gestrebt, zu einer „wirklichen‘ Wirklichkeit“, die sich von den subjektiven Funktionen gelöst habe, resümiert Broch in seinem Vortrag *Geist und Zeitgeist* von 1934. Nun lebe man in einer vollendet ‚positivistischen‘ Epoche, wozu die Dominanz der Taten, Fakten und Sachlogiken in der Praxis ebenso gehöre wie der Empirismus der Wissenschaft. Das Resultat sei eine „Verweltlichung“, das Objektiv-Werden einer Realität, in der der Mensch seinen Platz mehr nicht finde.<sup>5</sup> Die Folgen sind, wie in den *Schlafwandlern* gezeichnet, irrational gesteuerte Perversionen des Sinnverlangens.

Wenn es in dieser Situation überhaupt noch Hoffnung auf eine Überwindung der Krise gibt, dann müsste die Literatur gezielt kulturtherapeutische Formen entwickeln, also den Menschen in seiner Irrationalität ansprechen, um ihn zur Selbstgewissheit zu führen. Es wäre, so Broch in *Geist und Zeitgeist*, eine ‚religiöse‘ Aufgabe, der nur das para-religiöse Weltbild einer neuen ‚mythischen Dichtung‘ gerecht werden würde. Wie sehr die Zeit nach dem Mythischen verlange, sehe man nicht nur an den völkischen ‚Romanen von Blut und Boden‘, sondern nicht minder an den ambitionierten Projekten von Joyce und aktuell Thomas Mann; denn wo immer sich Dichtung dem Religiösen nähern wolle, greife sie mythologische Vorstellungen auf. Für Broch sind dies allerdings zunächst nur Reaktionen auf die Krise; der Mythos steht noch aus.

## 2. Moderne versus ‚mythische Weltanschauung‘ (C. G. Jung)

Kurz nach Abschluss der *Schlafwandler*, Herbst 1932, begegnet Broch (durch Vermittlung seines Verlegers Daniel Brody) dem Begründer der Analytischen Psychologie Carl Gustav Jung. Ich bin den Umständen dieser Begegnung, die vorübergehend zur Zusammenarbeit in einem Zeitschriftenprojekt führt, in einer Publikation nachgegangen<sup>6</sup> und beschränke mich daher hier auf die Impulse, die (auf Broch wie Mann) von Jungs Mythosbegriff ausgehen.

Broch – persönlich eher Freuds Verdrängungslehre zugetan<sup>7</sup> und in der Existentialmetaphorik seiner Figuren partiell den ‚Minderwertigkeits-

5 Schriften zur Literatur 2. Theorie. Broch. KW 9/2, S. 180 ff.

6 Monika Ritzer. ‚Das Experiment mit der Psyche: Hermann Broch und Carl Gustav Jung‘. In: Michael Keßler (Hrsg.). Hermann Broch. Neue Studien. Perspektiven. Tübingen 2003. S. 524–553.

7 Hermann Broch. Psychische Selbstbiographie. Hrsg. von Paul Michael Lützel. Frankfurt a.M. 1999.

komplex‘ des ihm befreundeten Individualpsychologen Alfred Adler reflektierend<sup>8</sup> – hegt grundsätzliche Bedenken gegen Spekulationen mit dem Irrationalen, das er zunächst ja als Zerfallsprodukt begriff. Doch überzeugen ihn Jungs wissenschaftliche Erkenntnisse zur Objektivität der Psyche, und er beginnt zu überlegen, ob sich angesichts der völligen ‚geistigen Zerrüttung‘ nicht die ‚Seele‘ – ein substantieller Begriff, dessen transzendente Qualität das entscheidende Novum der Analytischen Psychologie bildet – eine Perspektive der ‚Humanität‘ eröffnet. Denn in Zeitkritik wie Zielsetzung stimmen der Dichter und der Psychoanalytiker auf eklatante Weise überein.

Schon der Vortrag, anlässlich dessen beide einander erstmals begegnen, lässt diese Übereinstimmung erkennen. Unter dem Titel *Die Stimme des Innern*<sup>9</sup> spricht Jung über das psychisch evozierte Verlangen der Individuen nach ‚Persönlichkeit‘, Selbstheit, das bei den Schlafwandlern perverse Formen annahm, und beschreibt mit frappierend ähnlicher Existentialmetaphorik die modernen Depravationen. Deren Gefährlichkeit wächst allerdings entschieden, wenn die Psyche, wie Jung zeigen möchte, nicht mehr nur als Triebphäre agiert, sondern eine „Tätigkeit der Seele“ das Bewusstsein übergreift, um den einzelnen „seiner Ganzheit zuzuführen“. Damit gründen die Impulse der Personwerdung nämlich in einem transpersönlichen Bereich – wie Broch ihn in einer ‚postreligiösen‘ Periode eigentlich verloren glaubte – und gewinnen damit eine Faktizität, die in Krisenzeiten zum sozialen Problem gerät. Denn von jener „Ganzheit“ ist, so Jung, „der Mensch unserer Zeit himmelweit entfernt“ (GW 17, 193); das Psychische“ aber, das nach ihr verlangt, „ist eine Großmacht“. Die dort gespeicherten Wünsche und Ängste bilden „kollektive Bedürfnisse“, die sich als „Elementargewalten“ äußern.<sup>10</sup> Uns bedrohen Kriege und Revolutionen, warnt Jung daher in seinem Vortrag von 1932, „die nichts anderes sind als psychische Epidemien“. (201) Dazu kommt die Strahlkraft selbsternannter „Führer“, die in ihrer Person jene Souveränität zu verkörpern scheinen, nach der die Einzelnen verzweifelt verlangen. (204)

Dem Selbstverlust des modernen Menschen korrespondiert auch bei Jung die Verselbständigung seiner Lebenswelt. Wir „unterliegen der Übermacht von Wirklichkeit“, schreibt Jung in dem Essay *Analytische Psychologie und Weltanschauung*, publiziert in dem zeitkritischen Sammelband *Seelenprob-*

8 Zu Broch und Adler vgl. Ritzer (Anm. 1), S. 205–221.

9 Vom Werden der Persönlichkeit. C. G. Jung. Gesammelte Werke. 20 Bde. in 24 Teilbden. Olten 1966–1998 (= GW). Bd. 17, S. 189–213.

10 Jungs Vergleich des Psychischen als „unbewußter Tatsache, die hart und schwer wie der Granit unbeweglich und unzugänglich daliegt und jederzeit [...] auf uns niederstürzen kann“ (GW 17, S. 201), wird wenige Jahre später im Kuppron-Massiv von Brochs ‚mythischem‘ Roman zum literarischen Sinnbild.

*leme der Gegenwart* (1931), „weil wir mit einem Trugbild von Welt“, der vermeintlich objektiven Realität fechten<sup>11</sup>, wobei Privatisierung des Sehweise und Verlust der Weltsicht eine unheilvolle Verbindung eingehen.<sup>12</sup> Demgegenüber geht es auch für Jung um die Rückgewinnung selbstbewusster ‚Weltanschauung‘; doch besitzt der Psychologe dafür bessere Voraussetzungen. Denn wie der Blick in die Kulturgeschichte der Menschheit erweist, den Jung erkenntnistheoretisch auswertet, bildet die Seele die Grundlage ‚allgemeiner Welterfahrung‘: Es ist stets „meine bilderreiche Seele, die der Welt Farbe und Ton verleiht“; schon die Wahrnehmung ist geprägt durch die Komponenten einer psychischen ‚Einstellung‘, zu der Aufmerksamkeit, Intuition oder Assoziation gehören. Zu Bewusstsein kommt uns also stets nur das Weltbild unserer Seele. Wir mussten erst exakte Wissenschaften erfinden, schreibt Jung mit zivilisationskritischem Impetus, „um einen Schimmer der sogenannten ‚wirklichen‘ Natur der Dinge zu erhaschen“, ohne uns damit aus dem „Gebäude seelischer Bilder“ lösen zu können; denn fassbar wird uns die Welt nur als psychisches Bild in uns. So darf der Analytische Psychologe „ernsthafte Zweifel an der ausschließlichen Berechtigung des realistischen Standpunkts“ anmelden. (SG 265 f.)

Paradigma dieser seelischen Anschauungsform, und insofern Gegenbild zum modernen Realismus, ist die mythische Weltanschauung, wie sie ‚primitiven‘ Kulturen eignet und sich in den frühen Mythologien ausprägt – wie sie für Jung aber eine Funktion der menschlichen Seele darstellt, die jederzeit reaktivierbar wäre. Er kontrastiert entsprechend zwei grundsätzliche ‚Arten des Denkens‘: Während der ‚moderne Geist‘ auf ‚Wissenschaft‘ zielt, indem er das Wie der Wirklichkeit erfasst und damit alles Subjektive von der Erfahrung abstreift, schufen archaische Kulturen ‚Mythologie‘, indem sie die äußere Sinneserfahrung dem inneren Geschehen assimilierten und so ein quasi subjektives Bild des Universums erstellten.<sup>13</sup> Alle Mythen der Völker resultieren aus einer solchen Spiegelung seelischer Vorgänge in die Außenwelt. Doch gehört die hierfür charakteristische Form der Projektion zu den „allergewöhnlichsten psychischen Erschei-

11 C. G. Jung. *Seelenprobleme der Gegenwart* (1931). Olten 1973 (= SG). S. 214.

12 Wie der Autor der *Schlafwandler* kritisiert Jung die Zersplitterung der Welterfahrung in Partikularbereiche: „Jeder macht sich seinen eigenen Ausschnitt [...] und errichtet für seine Privatwelt sein Privatsystem“, so dass es ihm vorkommt, „als ob er den Sinn und die Struktur der Welt erkannt hätte“ (SG 107).

13 Äußere Natur ist im mythischen Weltbild früher Kulturen zugleich seelische Natur. Mythisierte Naturvorgänge, wie etwa Jahreszeiten, sind daher keine ‚Allegorien‘ der Erfahrung, sondern symbolischer Ausdruck für das unbewusste Drama der Seele, das auf dem Weg der Projektion, also gespiegelt in den Naturereignissen zu Bewusstsein gelangt. Die Projektion war, wie Jung schreibt, derart gründlich, dass es einiger Jahrtausende bedurfte, um sie vom äußeren Objekt zu trennen.

nungen“; denn ‚archaische Psychologie‘ ist „nicht nur Psychologie der Primitiven, sondern auch die des modernen, zivilisierten Menschen“, der „in den tieferen Schichten seiner Psyche noch archaischer Mensch ist“. (SG 153 f.) So könnte die ‚archaische‘ Qualität des mythischen Weltbilds dazu beitragen, die Abstraktheit der Moderne ‚weltanschaulich‘ zu revidieren.<sup>14</sup> Während der Rationalismus der Zivilisation zur Abtrennung des Objektiven vom Psychischen führte, zeigt sich der Primitive von exemplarischer Subjektivität. Da er ‚absolut objektiv‘ projiziert, hat in der archaischen Welt ‚alles Seele‘, wogegen die Moderne diese ‚participation mystique‘ zerstört (wie Jung mit Lévy-Bruhl formuliert), um eine versachlichte Natur ‚beherrschen‘ zu können – mit den bekannten Folgen des Selbstverlusts und der Entfremdung von der Natur. Die in der Moderne allgegenwärtige Todesangst ist für Jung daher nur ein weiteres Zeichen für den Verlust der Lebensgrundlagen und des damit verbundenen ‚Ewigkeitsbewußtseins‘.

Vor dem Hintergrund der Zeitkritik bleibt Jungs Mythosbegriff flexibel; auch in den Schriften seiner Schule gehen Mythos und Mythologie, Symbol und Archetypus ineinander über. Denn Gegenstand des Interesses sind nicht die Artefakte der Mythologie, sondern die mythische Funktion der Psyche: ein Denken in Sinnbildern, die, essentiell und allgemein, weil Grundstrukturen der Seele objektivierend, archetypischen Charakter haben. Keimzelle ist das „urtümliche Bild“, seit 1919 der ‚Archetypus‘, den die Analytische Psychologie als „mnemischer Niederschlag“ eines in der Menschheitsgeschichte „immer wiederkehrenden seelischen Erlebens“ begreift, dessen universale Geltung sich in der vergleichenden Religions- und Mythenforschung bestätigt (SG 570 ff.). Jung spricht von einer vererbten ‚Form psychischer Energie‘, die sich im Modus des Erlebens ebenso ausprägt wie im Modus der Darstellung, und erklärt die Entstehung der Bildtypik aus dem Zusammenwirken von äußeren und inneren Faktoren: Mythische Bilder basieren einerseits auf realen Erfahrungen, „sinnenfälligen, stets sich erneuernden und daher immer wirksamen Naturvorgängen“, wie dem Auf- und Untergehen der Sonne, oder biologischen ‚Grunderlebnissen‘, wie Geburt und Tod. Sie gehen andererseits aus den „Bestimmungen des geistigen Lebens“ hervor, also den (genetisch wie umweltbedingten) hirnpfysiologischen Strukturen, die in ihrer Gesamtheit die Matrix und Vorbedingung aller psychischen Figuren bilden.<sup>15</sup>

14 „Wir haben Weltanschauung nicht für die Welt, sondern für uns. Wenn wir nämlich kein Bild von der Welt als Ganzem erschaffen, so sehen wir uns auch nicht, die wir doch getreue Abbilder dieser Welt sind. Und nur im Spiegel unseres Weltbildes können wir uns völlig sehen.“ (SG 232)

15 „Das Symbol ist immer ein Gebilde höchst komplexer Natur, denn es setzt sich zusammen aus Daten aller psychischen Funktionen. Es ist infolge dessen weder rationaler, noch irrationaler.“ (SG 232)

Charakteristikum der mythischen Weltanschauung ist daher, wie Jung wiederholt betont, die „Spiegelung von Welt und Mensch“. (107)

Die Bildtypen können spontan reproduziert werden, indem sie sich mit aktuellen oder individuellen Inhalten verbinden und von daher spezielle Fehlhaltungen korrigieren. Die grundsätzliche Bedeutung aber liegt in der ‚mythischen‘ Qualität, werden die Situationen doch durch die Archetypik des Bildmotivs in eine überindividuelle und überzeitliche Sphäre gehoben: Dem „momentanen Bewußtseinsbild“ wird ein „gewissermaßen ewiges Weltbild gegenübergestellt“. (SG 228) Ein Mitarbeiter Jungs spricht in dieser Hinsicht treffend von der Funktion des Mythos, „die Dinge in die Welt des Absoluten zu saugen“. „Es ist der Zugang zum Ganzen, das Erlebnis des Absoluten, das in dieser Sphäre vom Persönlichen her betreten wird“ und die Einseitigkeit des Bewusstseins kompensiert. (253) „*Wir Modernen sind darauf angewiesen, den Geist wieder zu erleben, das heißt Urerfahrungen zu machen*“, schreibt Jung. „Dies ist die einzige Möglichkeit, den Zauberkreis des biologischen Geschehens zu durchbrechen.“ (63)<sup>16</sup>

Für Jung, der den literaturpsychologischen Reduktionismus Freuds scharf kritisiert, gehört diese ‚Mythisierung‘ nicht zuletzt zu den Aufgaben der Kunst. Sie leisten kann allerdings nur das ‚symbolische‘ Kunstwerk, das den Sachgehalt der Darstellung ebenso transzendiert wie die Persönlichkeit des Autors und durch die „Fremdartigkeit“ in Bild, Form, und Sprache Sinndimensionen jenseits unseres Fassungsvermögens eröffnet. (SG 46 f.) Was auf diese Weise im Kunstwerk erscheint, sind Bilder, Figuren, Konstellationen mit grundsätzlicher Bedeutung, die eine entsprechend verallgemeinernde Wirkung ausüben; denn Symbole haben in der Analytischen Psychologie Ausdrucks- wie Eindruckscharakter. „Jede Beziehung auf den Archetypus [...] ist ‚rührend‘“, schreibt Jung. „Wer mit Urbildern spricht, spricht wie mit tausend Stimmen, er ergreift und über-

---

onaler Natur.“ (GW 6, 647) Als derart rational-irrationale Gebilde haben die Symbole in der Analytischen Psychologie zugleich eine „transzendente Funktion“. Das heißt, sie ermöglichen den Übergang von einer anthropologischen „Einstellung“ zur anderen, also etwa von der Ratio zur Psyche oder von der Individualität zur Allgemeinheit, und erzielen auf diese Weise die Vereinigung der Gegensätze (S. 651).

16 Archetypische Bilder, resümiert die mit der Zivilisationskritik der Zeit bestens vertraute Jolande Jacobi – Jung-Schülerin und Wiener Bekannte Brochs –, erschließen die „latenten Möglichkeiten der menschlichen Psyche“ und bilden so ein „unerschöpfliches Material an uraltem Wissen um die tiefsten Zusammenhänge zwischen Gott, Menschen und Kosmos“. Dieses Material in der Psyche zu reaktivieren und damit „dem Bewußtsein zu integrieren“, heißt nichts weniger als die „Einsamkeit und Verwirrung des modernen Menschen“ aufzuheben und ihn wieder einzugliedern in den natürlichen „Ablauf ewigen Geschehens“. Jolande Jacobi. Die Psychologie von C. G. Jung. Eine Einführung in das Gesamtwerk. Mit einem Geleitwort von C. G. Jung (1940). Frankfurt a.M. 1978. S. 54–56.

wältigt, zugleich erhebt er das, was er bezeichnet, aus dem Einmaligen und Vergänglichen in die Sphäre des immer Seienden [...]. Darin liegt die soziale Bedeutung der Kunst: sie arbeitet stets an der Erziehung des Zeitgeistes.“ (54 f.)

In seinem Aufsatz *Psychologie und Dichtung* von 1930<sup>17</sup> unterscheidet Jung daher zwischen dem ‚psychologischen Roman‘, der Reminiszenzen des Lebens enthält und mehr oder weniger auktorial gesteuert ist, vom ‚visionären‘ Kunstschaffen, in dem seelische Urerlebnisse, nicht selten in mythologischen Motiven, zum Ausdruck gelangen.<sup>18</sup> Das Publikum reagiere entsprechend irritiert, ja mit Ablehnung, und verlange Kommentare und Erklärungen; Jung nennt Dante, *Faust II*, Wagner und Barlach. Daniel Brody aber, der Verleger von Joyce, Broch und später der *Eranos-Jahrbücher*, glaubt im Blick auf die Mythologie wie die Leserprovokation einen Bezug zu James Joyce herstellen zu können und ermuntert Jung zu einer Rezension des *Ulysses* – was jedoch nicht zum gewünschten Erfolg führt.<sup>19</sup> Jung wertet den Roman nämlich nicht als visionäres Werk, sondern sieht in ihm nur das dekadente Spätprodukt realistischen Erzählens: ‚Scheinbar wissenschaftlich‘, doch in mit einseitig negativer Tendenz zeige *Ulysses* die Welt in Realitätspartikeln zersplittert, wie sie es in der Moderne tatsächlich sei, und habe diesem Befund wenig entgegenzuhalten. Zwar spüre man ein Bemühen um die formale Konzentrierung des Partikularen; Jung bezieht sich hierbei auf den Kommentar von Stuart Gilbert, den wohl auch Broch zu Hilfe nahm. Doch seien dies nur die Schemata eines abstrakten Bewusstseins, und so fehle dem Buch der wahrhaft ‚symbolische Charakter‘, der die Welt zur Totalität runde.<sup>20</sup> Der Psychologe findet *Ulysses* in seinen Alltagsremiszenzen monoton und leer, in seiner mythologischen Dimension aber konstruiert; das Werk verfehlt daher in zweifacher Weise das Visionäre. Gegen Picasso erhebt Jung ähnliche Einwände.<sup>21</sup>

Diese Auffassung dürfte nicht unwesentlich zu Brochs Distanzierung von Joyce beitragen, den er zu Zeiten der *Schlafwandler* als literarisches

17 Erstmals veröffentlicht in Emil Ermatinger. *Philosophie der Literaturwissenschaft*. Berlin 1930; vermehrt um eine kleine Anmerkung zu Joyce in GW 15, S. 97–120.

18 Hier ist der Stoff „von fremdartiger Wesenheit, [...] wie aus Abgründen vormenschlicher Zeitläufte oder wie aus Licht- und Dunkelwelten übermenschlicher Natur stammend, ein Urerlebnis“ (GW 15, S. 103), „nichts Symptomatisches, sondern ein *wirkliches Symbol, nämlich ein Ausdruck für unbekanntes Wesenheit*“ (S. 108)

19 Zu den Voraussetzungen und Folgen dieser Rezension vgl. Ritzer (Anm. 6), S. 2 f.

20 Vgl. hierzu ‚Ulysses‘. Ein Monolog. In: C. G. Jung. *Wirklichkeit der Seele. Anwendungen und Fortschritte der neueren Psychologie*. Zürich / Leipzig 1934. S. 132–170.

21 Zur Kritik an Picassos ‚Konstruiertheit‘ vgl. C. G. Jung. *Briefe*. Hrsg. von Aniela Jaffé. Bd.1: 1906–1945. Olten 1972. S. 151 und Picasso (1932) in GW 15, S. 151–158.

‚Über-Ich‘ bezeichnet. In den literaturkritischen Essays der frühen 30er Jahre bekräftigt er zwar noch einmal die ‚Abbildungspflicht‘ der modernen Kunst. Jedoch konstatiert er bei Joyce nun ebenfalls ‚Pessimismus‘ und schränkt von daher die Geltung seiner Poetik deutlich ein. „So gewaltig auch die Symbolkraft Joyces ist, mit der er die Form des alten Romans sprengt“, heißt es in *Geist und Zeitgeist* (1934), sie genüge nicht mehr, „weil der ganze Nihilismus und Relativismus der Zeit in ihm steckt (und sogar bewußt vertreten wird)“. (KW 9/2, 198)

Doch auch Thomas Mann erfüllt nur bedingt Brochs Erwartungen an den literarischen Mythos; denn wie bei Joyce vermisst er hier die weltanschauliche Dimension. Zwar habe Mann, wie Broch im gleichen Aufsatz schreibt, „die überkommene Form des psychologischen Romans bis an die Grenze des Mythos“ gesteigert; doch gehe er letztlich „nicht einen Schritt über diese Grenze hinaus“. Was bei Mann geschieht, so Broch, „ist wie ein Sammeln der letzten Reserven, um mit ihnen eine Position zu nehmen, die zwar gleich einem Brückenkopf im neuen Land steht, die es aber nicht gestattet, von hier aus einen weiteren Vormarsch anzutreten“. (9/2, 198) Im Vergleich damit bezeichne das Werk von Joyce zwar ein Ausfallstor, weil seine Symbolkraft die Form des alten Romans sprengte. Doch fehle auch hier der Weg in die Zukunft, weil Joyce als Virtuose der Form agiere, der die Facettierung der Wirklichkeit nicht nur zur Darstellung bringe, sondern bewusst vertrete. Mythik wäre weltbildend, und diesem Anspruch wird weder die „Neugestaltung des mythischen Wanderers Jaakob durch Thomas Mann, noch die des mythischen Wanderers Ulysses durch James Joyce“ gerecht. (197 f.) In Brochs spätem Essay *Mythos und Altersstil*, auf den ich nicht weiter eingehen kann, erscheint dann Kafka, explizit gegen Joyce gesetzt, als Dichter mythischer Bilder.<sup>22</sup> Das Verhältnis zu Thomas Manns Romanprojekt bleibt offen: im Blick auf Zeitkritik, Mythosbegriff und den auch hier manifesten Bezügen zur Tiefenpsychologie.

### 3. Mythos versus Mythologie (Thomas Mann)

Thomas Manns Beschäftigung mit der Psychoanalyse, das heißt mit Freud, dürfte 1911 im Umkreis von *Tod in Venedig* begonnen haben, zentriert um die Wahrnehmung verdrängter, speziell homoerotischer Gefühle in der eigenen Person. Sie intensiviert sich, nach Unterbrechungen, 1925 im

22 Monika Ritzer. Mythos versus Person: Kafka im Blick Brochs und Canettis. In: Kafka und die Weltliteratur. Hrsg. von Manfred Engel, Dieter Lamping. Göttingen 2006. S. 193–210.

Umkreis des *Josephsromans*<sup>23</sup>, wobei das Interesse nun den Tiefenschichten der Seele gilt. Doch bleibt die Psychoanalyse für Mann zunächst, in der Orientierung an Freud, die Lehre von den ‚irrationalen‘ Impulsen und den daraus resultierenden Persönlichkeitsstörungen.

Manns Rede, *Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte* von 1929, zeichnet daher ein ambivalentes historisches Bild. Als „Tiefenforscher und Psychologe des Triebes“ fügt sich Freud in die vom frühen 19. Jahrhundert in die Gegenwart reichende Tradition ‚reaktionärer‘ Autoren – wie Carus, Creuzer, Bachofen oder Spengler –, die das Irrationale und Unbewusste als Korrektiv der abendländischen Krise beschwören: „im Sinne nämlich des großen Zurück ins Nächtige, Heilig-Ursprüngliche, Lebenträchtig-Vorbewußte, in den mythisch-historisch-romantischen Mutter-schoß“.<sup>24</sup> (GW 10, 260 f.) Nicht nur in Deutschland – man denke an den Briten Houston Stuart Chamberlain, auf den sich Alfred Rosenberg in seinem *Mythus des 20. Jahrhunderts* von 1930 dankbar beruft –, aber doch hier verstärkt beobachtet Mann einen „die Zeit beherrschenden antiidealistischen und antiintellektualistischen Willen, den Primat des Geistes und der Vernunft zu brechen [...], und die Mächte der Dunkelheit und der Tiefe, das Instinktive, das Irrationale triumphierend wieder in ihr Lebensrecht einzusetzen“. (268)

Entschieden wendet sich Mann gegen die Behauptung, dass es sich dabei um eine legitime Revolution gegen den ‚Intellektualismus‘ und ‚rationalen Fortschrittsglauben‘ handle. Das ‚Revolutionäre‘ wäre vielmehr stets ein „Prinzip der Bewußtwerdung und Erkenntnis“, das durch progressive Aufklärung des Unbewussten zu freier Lebenseinheit, „zur Kultur des zu vollkommenem Selbstbewußtsein entwickelten Menschen“ führe, und nur zu diesem Zweck wäre die Erschließung der „mit Greueln und Schätzen gefüllten Verliese“ erlaubt: die Wiederentdeckung von Erde, Volk, Natur, Vergangenheit und Tod, zu der auch die „Reformation des Mythos“ zu rechnen wäre. (GW 10, 265 ff.) Mann führt die kulturelle Aufwertung des Irrationalen nicht zuletzt auf die neue ‚Lebensforschung‘ zurück, die zwar Missstände korrigiere, etwa den Rationalismus der Wissenschaft, der sie „den höchsten und tiefsten Fragen der Menschheit entfremdet“ und damit die „Sehnsucht nach Zusammenschau und höherem Schwung der Erkenntnis auf den Plan“ gerufen habe; „Gefühl, Intuition, seelische Verbundenheit“ hätten sich demgegenüber in der Lebensforschung ihr Recht erkämpft, das „Künstlerische sich als echtes Erkennt-

23 Vgl. das Kapitel ‚Thomas Mann und die Tiefenpsychologie‘ von Manfred Dierks. In: Helmut Koopmann (Hrsg.). *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart 2001. S. 284–299.

24 Reden und Aufsätze 2. Thomas Mann. *Gesammelte Werke*. 13 Bde. Frankfurt a.M. 1990 (= GW). Bd. 10, S. 256–280.

nismittel behauptet“, so dass man von einer „Genialisierung der Wissenschaft“ sprechen und auf ‚Weisheit‘ hoffen darf (269). Doch bleibt das Problem der Korruptierbarkeit: Gegen das „altmodisch ideologische Gerümpel“ humanistischer Vorstellungen steht dann „in revolutionärer Jugendfrische [...] die geistbefreite Natur, die völkische Seele, der Haß, der Krieg“. (273)

Um hier gesamtulturell Klarheit zu gewinnen, empfiehlt Mann die Beschäftigung mit der Psychoanalyse, weil sie, obgleich in „ihrer Forscherpassion für die nächtigen Gebiete der Seele“ selbst Teil des „modernen Irrationalismus“, doch durch ihre aufklärerische Intention gegen Missbrauch schütze. (GW 10, 274) Freuds Trieblehre sei „nicht geistverleugnende und natur-konservative Liebedienerei“, sondern diene dem „Sieg der Vernunft und des Geistes“ und sei insofern Baustein für die „Wohnung einer befreiten und wissenden Menschheit. (277 f.)

Diese Perspektive zeigt sich allerdings sehr verändert in der Rede *Freud und die Zukunft* von 1936, für die als Titel, wie Mann etwas überraschend schreibt, auch ‚Freud und der Mythos‘ geeignet gewesen wäre.<sup>25</sup> (GW 9, 499 f.) Weniger Freud als dem Mythosbegriff C.G. Jungs entspricht es jedenfalls, wenn Mann jetzt als das Prinzip der Psychoanalyse nicht mehr Irrationalität und Aufklärung begreift, sondern Jungs seelische Weltanschauung akzentuiert: „die Vereinigung von Subjekt und Objekt, ihr Ineinanderfließen, ihre Identität, die Einsicht in die geheimnisvolle Einheit von Welt und Ich, Schicksal und Charakter, Geschehen und Machen, in das Geheimnis also der Wirklichkeit als eines Werkes der Seele“. (479) Im Verlauf der Rede bestätigt Mann noch einmal, in diesem „Geheimnis der Einheit von Ich und Welt, Sein und Geschehen, in der Durchschauung des scheinbar Objektiven und Akzidentellen als Veranstaltung der Seele [...] den innersten Kern der analytischen Lehre zu erkennen“. (488)

Dabei möchte Mann eigentlich noch immer nichts als Freud referieren, den er im Blick auf den Antagonismus der Triebphäre erneut, und zu Recht, in die Tradition Schopenhauers stellt. Er betont entsprechend noch einmal die Entdeckung der Rolle, die „das Unbewußte, das ‚Es‘ im Seelenleben des Menschen spielt“, und wiederholt in diesem Zusammenhang seine Grundthese: Triebhaft, chaotisch und amoralisch, unterwandere dieses ‚Es‘ das Geistvertrauen der Epoche genauso wie die anderen Spielarten des modernen Irrationalismus, wengleich Freud natürlich die „Verstecktheiten und Machenschaften der Seele“ entlarven – man denke an Fehlleistung oder Neurose – und damit die Naivität des Lebens brechen wolle: ‚Wo Es war, soll Ich werden‘ zitiert Mann, um diese kulturelle In-

25 Reden und Aufsätze 1. GW 9, S. 478–501.

tion der Psychoanalyse zu bezeichnen. (GW 9, 501) Noch einmal figuriert Freud als Wegbereiter eines künftigen Humanismus, der zu den Mächten der Unterwelt ein souveräneres Verhältnis besitzt als die angst- und hasserfüllte Menschheit der Gegenwart.

Der Mythos steht im Rahmen dieser Trieblehre eigentlich nur für den Atavismus des Unbewussten, aus dem die Störfaktoren kommen. Vage spricht Mann von Freuds ‚menschheitsgeschichtlichem‘ Interesse im Blick auf *Totem und Tabu*, das im Prinzip nur die omnipräsente Sexualverdrängung in eine stammesgeschichtliche Frühzeit verlagert. Demgegenüber zeigt sich der wesentlich substantiellere Mythos-Begriff der Analytischen Psychologie, wenn Mann das Unbewusste nun als das Archaische begreift, das phylo- wie ontogenetisch das Bewusstsein fundiert und diesem dauerhaft die konstitutiven Grundmuster des Lebens zuspießt. „Die Urgründe der Menschenseele sind zugleich auch *Urzeit*“, heißt es in der Rede, „jene Brunnentiefe der Zeiten, wo der Mythos zu Hause ist und die Urnormen, Urformen des Lebens gründet. Denn Mythos ist Lebensgründung; er ist das zeitlose Schema, [...], in die das Leben eingeht, indem es aus dem Unbewußten seine Züge reproduziert.“ (GW 9, 493) ‚Mythik‘ meint für Mann also nicht mehr den Abgrund, sondern die Grundlage des Persönlichen, wobei das mythische Strukturpotential nicht näher bezeichnet wird. Mann geht es um die Objektivität der prä-individuellen Tiefenschichten: Insofern die Psychoanalyse über die Einzelseele zugleich „in die Kindheit des Menschen, ins Primitive“ vordringt, wäre ihr das „mythische Interesse“ ebenso eingeschrieben wie der Dichtung das „psychologische Interesse“. (ebd.)

Wenn sich die Dichtung nun an der Psychoanalyse orientiert, so tastet sie nach Möglichkeiten, den ihr zugeschriebenen psychologischen Bereich zu transzendieren: Er tue, so Manns bekannte Formulierung, „als Erzähler den Schritt vom Bürgerlich-Individuellen zum Mythisch-Typischen“. Integratives Moment dieser „mythisch-typischen Anschauungsweise“ ist der Sinn für das „Formelhaft-Unpersönliche“ im Individuellen, und das heißt für die Archetypik der Lebensformen, die bei Mann, ganz wie bei Jung, das beschränkt realitätsbefangene Bewusstsein der Moderne weltanschaulich kompensiert. Mann spricht vom „Blick für die höhere Wahrheit, die sich im Irdischen darstellt, das lächelnde Wissen vom Ewigen, Immerseienden, Gültigen, vom Schema, in dem und *nach* dem das vermeintlich ganz Individuelle lebt, nicht ahnend in dem naiven Dünkel seiner Erst- und Einmaligkeit, wie sehr sein Leben Formel und Wiederholung [...] ist“. (GW 9, 492 f.)

Mythisches Erzählen setzt sich also eine Aufgabe, die mit Jungs Forderung nach einer ‚Umkehr der Gesinnung‘ durchaus übereinstimmt. So kommt es nicht von ungefähr, dass Mann zur Bezeichnung dieser Aufgabe

Jungs Formulierung aus dessen Vorrede zum *Tibetanischen Totenbuch*<sup>26</sup> zitiert, „daß ‚der Geber aller Gegebenheiten‘ in uns selber wohnt“. Dies sei, wie Mann mit Jungs Worten fortfährt, „eine Wahrheit, die trotz aller Evidenz [...] nie gewußt wird“, so dass eine „große und opferreiche Umkehr“ nötig werde, um zu erkennen, „wie die Welt aus dem Wesen der Seele ‚gegeben‘ wird; denn das animalische Wesen des Menschen sträube sich dagegen, sich als den Macher seiner Gegebenheiten zu empfinden“. (GW 9, 489) Paradigma dieser Reversion, durch die sich der Mensch (im *Totenbuch* der Verstorbene) aus den Beschränkungen der physischen Existenz löst, wäre die mythische Weltanschauung. Jungs These von der Spiegelung der Seele in ihrem Gottesbild aufgreifend, erläutert Mann am Beispiel seines Abraham, der Gott Vater zugleich ‚erschaut und hervordenkt‘, wie sein „mythischer Roman“ *Joseph und seine Brüder* jene „psychologische Auffassung“ praktiziere.<sup>27</sup> (490) Zwar erscheint dieses Prinzip in der Figurenkonzeption ironisch gebrochen; doch habe die „erst nachträglich entdeckte Übereinstimmung“, die Mann mit geistiger Sympathie für die Psychoanalyse erklärt, „etwas Erregendes“ (491), weil es die literarischen Konstellationen gewissermaßen anthropologisch verifiziert. Freuds Aufklärung rückt nun fern: „Im Spiel der Psychologie auf dem Mythos“, worin die Dichtung der Psychoanalyse folge, lägen für Mann nun recht eigentlich die Keime eines neuen „Menschheitsgefühls“. (500)

Da der primitive Mythos freilich, wie es bei Jung hieß, ‚absolut objektiv‘ gelebt wird, kann die mythische Weltanschauung in der Moderne nur als Modell dienen. Wo immer die Literatur in den 30er Jahren mit dem mythischen Paradigma arbeitet, findet sich daher der Aspekt reflexiver Distanz. Im Kontext von Manns Poetik ist es die Einsicht in die Psychogenese, wodurch der Mythos – wie es im Briefwechsel mit dem Religionswissenschaftler Karl Kerényi heißt – ‚ins Humane umfunktioniert‘ und „den fascistischen Dunkelmännern aus den Händen“ genommen wird, die damit ein geistfeindliches ‚Zurück zur Natur‘ verbinden, indem sie Errungenschaften opfern, die „den Menschen zum Menschen machen“.<sup>28</sup> Mann vergegenwärtigt die Reflexivität zum einen durch die bekannte narrative Strategie: den „ironisch überlegenen Blick“ des Erzählers, der in der Überblendung der Lebensläufe deutlich macht, dass die „mythische Erkenntnis“ ihren Ort „nur im Anschauenden, nicht auch im Angeschauten“ hat. (494) Zum ändern wahrt er sie durch das Freiheitspotential seiner

26 Psychologischer Kommentar zum Bardo Thödol (1935). C. G. Jung, GW 11, S. 550–567.

27 „Gottes gewaltige Eigenschaften [...] sind zwar etwas sachlich Gegebenes außer Abraham, zugleich aber sind sie auch in ihm; die Macht seiner eigenen Seele [...] verschränkt sich und verschmilzt erkennend in eins mit ihnen.“ (GW 9, 490 f.)

28 Thomas Mann / Karl Kerényi. Gespräch in Briefen (1960). München 1967. S. 105, 44.

Figuren, die mentalen Spielraum erhalten, sich der Typik ihres ‚Charakters‘ als einer ‚mythischen Rolle‘ bewusst zu werden und so das eigene Leben willentlich als ‚Wiederkehr‘, Nachfolge, Nachahmung anzuerkennen: ‚den Mythos zu leben‘.<sup>29</sup> Erst mit dieser ‚Subjektivierung‘ des mythischen Aspekts, mit der Würde der erkannten und bewusst zelebrierten ‚mythischen Identifikation‘ gewinnt der Mythos die Qualität einer ‚Legitimation des Lebens‘. (496) Erst in diesem Sinn kann das ‚Leben im Mythos‘, das Mann im Paradigma der Antike darstellt, als ‚epische Idee‘ des modernen Romans fungieren.

Doch es gibt ein weiteres Moment, durch das sich Manns Roman, wie Kerényi erkennt und in seinem Vorwort zu Recht betont, gegen den ‚falschen Mythos‘ absichert, nämlich das Biblische, das ‚eben das *erlaubte* Mythologische war [...] im Gegensatz zum Unerlaubten, dem *gefährlichen* Mythos‘ des Faschismus.<sup>30</sup> Kerényis Differenzierung erklärt sich im Blick auf Alfred Rosenbergs aktuelles, bis Kriegsende in über einer Million Exemplaren verkaufte Buch *Mythus des 20. Jahrhunderts*.<sup>31</sup> Eine in den Kernpunkten sehr ähnlich lautende Zeitkritik – geistiger und sozialer Zerfall und eine daraus resultierende Polarisierung der Individuen wie Institutionen – führt bei dem militanten Anhänger der Nationalsozialisten nämlich zum ‚Bau eines neuen Weltbildes‘, das sich, auf dem Weg zu einer ‚neuen völkischen Mythologie‘, zwar auch mythologischer Relikte aus dem Fundus der Kulturgeschichte bedient.<sup>32</sup> Dass Rosenberg aber die so konstruierte Ideologie als ‚Mythus‘ deklariert – was von Hitler, wie verlautet, in den Tischreden kritisiert wurde, weil der Mythos ins 19. und nicht ins 20. Jahrhundert gehöre –, hat mit Bestimmungen zu tun, die das Mythische generell für die Zeit interessant machen: A-Rationalität, Bildhaftig-

29 „Der Charakter ist eine mythische Rolle, die in der Einfachheit illusionärer Einmaligkeit und Originalität gespielt wird, gleichsam nach eigenster Erfindung“, dabei aber „mit einer Würde und Sicherheit“, die der Agierende „aus dem tieferen Bewußtsein schöpft, etwas Ge-gründet-Rechtmäßiges wieder vorzustellen“. „Wie aber nun, wenn der mythische Aspekt [...] ins agierende Ich selber einginge“, so dass es mit Stolz „sich seiner ‚Wiederkehr‘, seiner Typik bewußt wäre“. „Erst das [...] wäre ‚gelebter Mythos‘“ (GW 9, S. 494).

30 Mann / Kerényi (Anm. 28), S. 20.

31 Alfred Rosenberg, *Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit* (1930). München 1933.

32 Vage bezogen auf die Götter- und Heldenmythen einer unbestimmten Urzeit, die Griechen, Germanen und anderes umfasst, sollte die ‚neue Mythologie‘ eine nationalkulturelle Einheit stiften – „philosophisch gesprochen: *dem heute irrlichternden Willen ein seinem Urgrund entsprechendes großes Motiv geben*“ (ebd. S. 143) – und so das Wertvakuum der Zeit auf eine endogene Weise korrigieren, die zugleich die falsche Weltherrschaft einer ökonomisch und rational dominierten Moderne aufbricht.

keit, Symbolqualität, Holismus, Allgemeingültigkeit, ‚Wahrheit‘.<sup>33</sup> Rosenberg feiert den Mythos daher als „weisheitsvolle Weltbetrachtung“, eine „Schau des Lebens“, die dessen Werte und ewige Gesetze enthülle und damit den Grundstein für die völkische Neugestaltung lege.<sup>34</sup>

Kerényis Abgrenzung des ‚Mythologischen‘ gegen den ‚Mythos‘ trifft daher den Punkt. Das Kriterium von der literarischen ‚Absicherung‘ liegt nicht im Offenbarungscharakter der biblischen Quellen, sondern in der kulturhistorischen Positivität: Manns Gegenstand ist nicht der ‚Mythos‘ – von dem der ‚Alturforschler‘ Kerényi nach eigenem Bekunden gar nichts hält, weil er ihm keine kulturelle Realität zugesteht<sup>35</sup> –, sondern die ‚Mythologie‘. Manns ‚mythischer Roman‘ ist genau genommen ein ‚mythologischer Roman‘, der die kulturelle Tradition zum Gegenstand nimmt und bereits in diesem ‚menschheitsgeschichtlichen‘ Brückenschlag die Abkehr vom „Bürgerlich-Individuellen“ vollzieht.<sup>36</sup> ‚Mythologisch‘ und nicht ‚mythisch‘ sind entsprechend auch die Persönlichkeits- und Lebensmuster, die der Roman darstellt: Es sind Mythologeme, die in ihrer Wiederkehr als stoffliches Motiv interessieren, nicht mythische Bilder der archetypischen Psyche, wie sie Jung in der – trotz unterschiedlicher Auffassung mit Kerényi gemeinsam herausgegebenen – *Einführung in die Mythologie* herausarbeitet.<sup>37</sup> Im Gegensatz zum mythologischen Roman müsste der mythische Roman eine als mythisch zu klassifizierende Erlebnisform gestalten, ohne die Distanz zu Rosenberg und Konsorten zu verringern.

33 Bezugspunkt des ‚Mythischen‘ bildet für Rosenberg die para-religiöse ‚seelische Sehnsucht‘ nach dem Absoluten, und zwar vor dem Hintergrund des modernen Schwindens ‚absoluter Wahrheiten‘, die sich durch ‚logische Analyse‘ eben nicht gewinnen lassen (ebd. S. 682).

34 Ebd. S. 684 ff. „Der Größte unserer Zeit wird *der* sein, welcher aus machtvollster mythischer Neugestaltung aus die Seelen Millionen [...] Irreführer diesem altneuen typischen Wollen unterstellt und damit den Grundstein legt zu dem, was noch *nie* war, was aber die Sehnsucht aller unserer Sucher beflügelt: ein deutsches Volk und eine echte deutsche Volkskultur. Und dies alles ist das *wesentliche* Neue, was den Mythos unseres Jahrhunderts ausmacht“. (S. 685)

35 „Vom ‚Mythos‘ in jenem Sinne, in dem er in Deutschland zwischen den zwei Weltkriegen zu einer unbegreiflichen, zugleich lächerlichen und verhängnisvollen, doch auch von Thomas Mann völlig unerkannten Macht wurde [...] hielt ich nichts. [...] Nirgends war mir der ‚Mythos‘ als eine besondere Macht begegnet, wohl aber die ‚Mythologie‘: in einer in der ganzen Literatur zerstreuten Überlieferung [...]“. Mann / Kerényi (Anm. 28), S. 20 f.

36 Ebd. S. 43.

37 C. G. Jung, Karl Kerényi. Einführung in das Wesen der Mythologie. Gottkindmythos. Eleusinische Mysterien. Amsterdam/Leipzig 1941. S. 107.

## 4. Mythos versus Faschismus (Hermann Broch)

Brochs ersten Schritt zur Poetik des mythischen Romans bildet die Symboltheorie der sogenannten *Tierkreis-Erzählungen*<sup>38</sup>, die er wenige Monate nach der Begegnung mit Jung, März 1933, konzipiert und mit besonderen Erwartungen verbindet. Indem sie „neue Ausdrucksmöglichkeit für das Unbewußte, Unterbewußte“ entwickle, werde sie zum „Experiment eines Darstellungsfortschrittes“, der „nicht bereits von Joyce vorgeschriebene Wege“ gehe, ja der in der Unmittelbarkeit einer ganzheitlichen Leseerfahrung „über Joyce hinausführen könnte“.<sup>39</sup>

Kernpunkt der neuen Poetik ist die ‚Symbol-Verlebendigung‘: Broch knüpft damit an Jungs Erkenntnisse von der semantischen Virulenz des Symbols als autochthon wiedererstehender psychologischen Größe an. Der Autor wollte, wie es im Kommentar heißt, „Ur-Symbole der menschlichen Seele“ dadurch erlebbar werden lassen, dass er die Figuren – mittels konkreter Konstellationen, die Analogien zu Strukturmotiven des seelischen Geschehens aufweisen<sup>40</sup> – in Gefühlslagen bringt, die seelische Reaktionen hervorrufen, wie sie der ‚Erlebnisgehalt‘ des archetypischen Bildes bereits gespeichert enthält. Indem das repräsentative Individuum des Symbolgehalts des Geschehens innewird, und zwar in einer ganzheitlichen Erlebnisform, an der die „physische, psychische und logische Totalität des Menschen beteiligt“ ist, kann es die Abstraktheit, Partikularität und Zeitlichkeit seines Lebens transzendieren.<sup>41</sup> Erste Erfahrungen mit Lesern, etwa dem Verleger Peter Suhrkamp, zeigen allerdings das begrenzte Wirkungspotential der Symbolevokation, die im Ambiente einer modernen Großstadt unweigerlich zu konstruierten Formen tendiert. In Brochs baldiger Wendung zur Mythopoetik geht es daher auch um eine bessere Fundierung der symbolischen Figurationen.

38 Der Arbeitstitel bezieht sich auf Jungs Bezeichnung der Tierkreiszeichen als Paradigmen einer Typologisierung, die dokumentieren, wie sehr der menschliche Geist von jeher zur Ordnung der Phänomene mittels bildhafter Formen neige (Glossar zu *Psychologische Typen* 1921). Broch nutzt als Bildkategorie eigentlich nur das Dreieck in der *Heimkehr*.

39 Hermann Broch – Daniel Brody. Briefwechsel 1930–1951. Hrsg. von Bertold Hack und Marietta Kleiß. Frankfurt a.M. 1971, S. 540, 403.

40 Konstellationen mit Analogie zur Persönlichkeitsbildung sind zum einen ‚gerichtete‘ Bewegungsformen, die die Zielspannung des Lebens versinnbildlichen (Wege, Linien usw.), zum andern ‚geschlossene‘ Formen, die die potentielle Ganzheit artikulieren (Kreise, Dreiecke usw.). So wird der Held der *Heimkehr* durch die Geometrie der Bahnhofsanlage unterschwellig seines Mensch-Seins bewusst und dann in die ganzheitliche Familienformation eines Hauses hineingezogen: „Den Blick auf das Haus [...] geheftet“, war es ihm, „als sei die Seele [...] ewig vorhanden“, die „Unermeßlichkeit des Weltenraumes dahinter ahnen lassend“. Novellen. KW 6, S. 166 f.

41 Bemerkungen zu den Tierkreis-Erzählungen. Broch, KW 5, S. 295.

Der ‚mythische Roman‘, den Broch wenig später zu schreiben beginnt – im Vertrauen auf die Symbolfunktion der Psyche und die therapeutische Wirkung der Literatur<sup>42</sup> –, will die existentiellen Grunderfahrungen durch die „Mobilisierung einer Erlebnissphäre“ angehen, die, als ‚mythische‘, auf Objektives, nämlich die Spiegelung der Psyche in der Natur, rekurrieren kann. Es genüge nicht zu wissen, heißt es in *Geist und Zeitgeist*, dass der Mythos die dichterische Urform sei, in der frühe Kulturen ihr Wissen um Mensch und Natur gefasst hätten; man müsse ihn „aus dem Urgrund menschlichen Seins“ verstehen. So sei das Mythische in seiner Genese Selbsterfahrung der Seele; Broch nennt dies die ‚lyrische‘ Komponente. Was den Mythos aber als solchen charakterisiere, sei die Objektivierung dieser Selbsterfahrung: Seelische Grundstrukturen – Prozesse der Polarisierung und Vereinigung, Zielspannung und Totalisierung – scheinen ‚objektiv‘ im äußeren Geschehen auf und gewinnen erst mit dieser Externalisierung die für die Moderne so wichtige Allgemeingültigkeit. Der Mythos umfasst also beides und gewinnt in dieser Korrespondenz weltanschauliche Wirkung: Er ist „ein Geschehen von den Urtiefen des Herzens und zugleich ein Geschehen der Natur“. (KW 9/2, 194 f.)

Voraussetzung für die literarische Überzeugungskraft der Spiegelung ist allerdings, wie das Scheitern der Erzählungen erwies, eine analoge Einfachheit und Archaik der Umwelt. Diese Bedingung verleiht Brochs ‚mythischem Roman‘ die charakteristische Topographie: Schauplatz des zunächst als ‚Bergroman‘ bezeichneten Werks ist die Natur, in Form der Landschaft wie der rudimentär bäuerlichen Lebensweise abgelegener Gebirgsdörfer, die es dem Autor gestatten, in der Darstellung des Sinnbildlichen „einfachste Gestaltungslinien zu ziehen“. <sup>43</sup> Ja, mit philosophischem Tiefgang rückt nun diese sinnbildgebende Natur ins Zentrum des dichterischen Interesses. Im Blick auf die metaphysische Einsamkeit der Moderne stilisiert Broch ‚die Natur‘ zum ‚Andern‘, an dem das Ich seine seelischen Defizite, Selbst- und Weltverlust, kompensieren könnte. Gegen die „Verzweiflung“ des an „seiner eigenen Menschlichkeit zweifelnden Menschen“, heißt es 1934 in dem Vortrag *Geist und Zeitgeist*, wirke nur noch „der Mythos der Natur und ihrer menschlich-göttlichen Phänomenalität“. (KW 9/2, 177, 197)

Broch fügt allerdings sogleich warnend hinzu, dass dieser Mythos der Natur „aus den Romanen von Blut und Boden“ nicht auferstehen werde.

42 Das Interesse Brochs gilt, trotz philosophischer Ambition, nicht einer formalen Analyse des mythischen Weltbildes. Ernst Cassirers Theorie der symbolischen Erkenntnis, die Kategorien des mythischen Denkens und Gestaltens eruiert, bezeichnet er als unzulänglich, weil sie in der Erkenntniskritik verharrt (KW 13/1, S. 262).

43 Die Verzauberung. KW 3, S. 384.

(KW 9/2, 197) Im Gegensatz zu Joyce und Mann betritt Broch mit der Mythisierung der Natur gefährliches, weil durch die völkische Symbolik vermintes Terrain; er kommt dem Zeitgeist damit aber zweifelsohne näher als die mythologische Literatur. Chance wie Gefahr einer Epoche erkennend, in der das Mythische als existentielles Desiderat allenthalben öffentliche Bedeutung erhält – denn der moderne Mensch sehnt sich nach Bildern, die ihm seine Daseinswerte vor Augen führen –, präzisiert Broch daher die erkenntnistheoretischen Voraussetzungen, durch die er sich, wie gleichzeitig Thomas Mann, gegen die Verabsolutierung des Mythischen im Faschismus verwahrt. Zwar glaube der Mensch die Bestimmungen seiner Seele ‚objektiv‘ gegeben in den Sinnbildern der Natur vorzufinden, heißt es entsprechend in den *Werttheoretischen Bemerkungen zur Psychoanalyse* (1936); doch realisiere sich dieser Gehalt erst in einem ‚wertsetzenden‘ Akt des Verstehens, der für Broch stets ethische wie kognitive Voraussetzungen impliziert.<sup>44</sup> In dieser Leistung liegt die Abgrenzung gegen den falschen Mythos: Wo die Reflexivität fehlt oder mit Propagandamitteln bewusst ausgeschaltet wird, droht der Verfall an tradierte Symbole, an Artefakte.

Brochs zweifache Intention, die Gestaltung von Mythik und die Kritik an der faschistischen Korrumpierung mythischer Motive, liegt der komplexen narrativen Strategie des Romans zugrunde, von dem Mitte der 30er Jahre zwei Fassungen entstehen.<sup>45</sup> Brochs ‚mythischer Roman‘ erstellt einerseits in der Darstellung der Erlebnisform eine unterschwellig fortlaufende Spiegelung von Mensch und Natur; Medium dessen ist der Erkenntnisprozess des Ich-Erzählers, der sich im mythischen ‚Echo‘ der Landschaft, im Verständnis ihrer Sinnbildlichkeit seines Mensch-Seins bewusst wird. Auf der anderen Seite demonstriert der Roman in der propagandistisch gesteuerten Massenpsychose der seelisch verwahrlosten Dorfbevölkerung, wie leicht und mit welch fatalen Konsequenzen die Sehnsucht nach dem Mythischen zu pervertieren ist.

Erzähler der Geschehnisse, die aktuell Ende der 20er Jahre in zwei Alpendörfern spielen – der alten Knappensiedlung Ober-Kuppron und dem Bauerndorf Unter-Kuppron, beide am Berg Kuppron gelegen –, ist ein Arzt, der aus Ekel vor dem Leerlauf der Stadt aufs Land zieht, um in und an der Natur ‚Erkenntnis‘ zu gewinnen. Etwa zur gleichen Zeit trifft ein weiterer Stadtflüchtling ein: der Wanderprediger Marius Ratti, der mit seinen hochtrabenden, an Hitlers Volksansprachen gemahnenden Reden

<sup>44</sup> Werttheoretischen Bemerkungen zur Psychoanalyse. KW 10/2, S. 173–194.

<sup>45</sup> Der Titel stand noch immer nicht fest; 1950 beginnt Broch unter dem bereits früher erworbenen Arbeitstitel ‚Demeter‘ eine dritte Fassung. Vgl. Hermann Broch. Bergroman. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Frank Kress und Hans Albert Maier. 4 Bde. Frankfurt a.M. 1969. Die Verzauberung (KW 3) ist die erste Fassung von 1936.

von Wahrheit, Gerechtigkeit und Erlösung rasch Einfluss auf die bereits zivilisationsgeschädigten Unterdörfler gewinnt. Bezugspunkt beider wird Mutter Gisson, eine greise Bäuerin aus dem Oberdorf, die als Magna-Mater-Figur jenes ‚bäuerliche Wissen‘ repräsentiert, in dem – wie Broch im Kontext seiner massenpsychologischen Schriften erläutert – Naturkenntnis und Seinsgewissheit eine vormoderne, aber nicht regressive Einheit bilden.<sup>46</sup>

Beide Männer reagieren auf die seelische Dimension der Natur wie der bäuerlichen Riten, in denen das frühere Wissen von der Natur fixiert ist und überdauert. Während der autornahe Erzähler aber über Irrwege zur Erkenntnis von der Gleichnishaftigkeit dieses Naturraums vordringt, zeigt sich Marius Ratti hierzu weder willens noch fähig. Der ‚Nachahmer‘ ersetzt „das Unmittelbare durch das Abgeleitete“ (KW 3, 87): Er verdinglicht die mythischen Symbole und verführt die Dörfler so durch bloßen ‚Spiegelzauber‘. Rattis Ziel wird das aufgelassene Bergwerk, weil er im Kuppron das komplexe Sinnbild für die Materialität des Irdischen bezwingen will und zugleich mit dem Gold das Symbol der Dauer in seinen Besitz zu bringen sucht. In solchen Verheißungen, deren seelische Virulenz aus dem Bedürfnis der Individuen nach ‚Erlösung‘ resultiert, liegt die Wirkungsmacht der Verführung. Die konkreten Inhalte seiner Pseudo-Lehre aber bezieht Ratti aus den alten Mythen, die er raunend zitiert. – Zwei Aspekte charakterisieren also den im Roman demonstrierten ‚falschen‘ oder ‚gefährlichen‘ Mythos, mit dem Hitler und seine Gefolgschaften zunehmend erfolgreich die Massen rekrutieren: die Imitation der Wertstrukturen (Ideale, Rhetorik, Pathos) und die Verdinglichung seelisch virulenter Riten und Symbole.

Die entsprechende ‚Verzauberung‘ der Dörfler durch den ‚falschen Propheten‘ gipfelt in der Bergkirchweih. Wie bei den anderen Bräuchen handelt es sich um ein „christianisiertes Heidenfest der Bergeleute“, das in seinen Ritualen symbolische Grundhandlungen zelebriert – Opfer des Ego, Vereinigung von Erde und Himmel, Bannung des Bösen u.a. – und damit auf die Nachfahren, die diese Symbolik nicht mehr verstehen und doch von den gleichen Sehnsüchten bewegt sind, eine ‚primitiv-magische‘ Wirkung ausübt. (KW 3, 378) Marius Ratti braucht also nicht mehr zu tun, als die Sehnsüchte mit neuralgischen Formulierungen aufzuregen, um eine Massenpsychose auszulösen, die selbst den Arzt ergreift; denn der Verfall an die Artefakte ist gleichbedeutend mit Selbstverlust. Die Katastrophe beginnt mit einem rauschhaft kollektivierenden Festanz, der jeden per-

---

46 Massenwahntheorie. Beiträge zu einer Psychologie der Politik. KW 12, S. 137–143. Zu den Bezügen zwischen Roman und Theorie vgl. Monika Ritzer. Hermann Broch: Massenwahntheorie. In: Philipp Balsiger, Adrian La Salvia (Hrsg.). Massentheorien (im Druck).

sönlichen Freiraum vernichtet<sup>47</sup>, und endet mit der Verdinglichung des Opferrituals durch den öffentlichen Mord an dem Mädchen, das die ‚Bergbraut‘ repräsentiert, begangen vom brutalen Metzger des Dorfes. Die Affizierung des Erzählers verdeutlicht noch einmal die fatale Macht, die der korrumpierte Mythos gerade durch die seelische Verankerung alles Mythischen gewinnt:

‚Tu’s, tu’s‘, ruft wieder die unruhig gewordene Menge. [...] ‚Tu’s!‘ schrie es in meiner Seele, während die Eisenbahnen und Autos in der Welt herumfahren und der Äther voller Radiowellen ist [...]. ‚Tu’s!‘, aber doch dämmerte es in mir, daß nun der Widder im Gebüsch auftauschen müsse. Das Opfer zu ersetzen. [...] ‚Tu’s!‘, brüllte das Leben, brüllte das Heidnische.<sup>48</sup>

Blitzschnell gewinnt die Menge nach Vollzug des Geschehens auf Zuruf eine neue Richtung, „und die ganze Masse wälzt sich wie eine schwarze Herde“ zum nächsten Aggressionsziel weiter, bis Mutter Gisson sich ihr in den Weg stellt und damit ‚die Masse lockert‘. „Einzelnen und betreten verschwinden die Leute“, schreibt Broch zum Fortgang und betont die anschließende „Rückkehr zur Alltags-Normalität“, die die Wahnphase markiert. (KW 3, 380) In einem späteren Kommentar geht Broch nochmals auf die Involvierung des Ich-Erzählers ein. Man kann „ein massenpsychologisches Geschehen durch ‚objektive Darstellungen‘ lebendig machen“, heißt es unter Bezug auf das zeitgleiche „Gebrüll“ der Volksmengen vor Hitlers Reichskanzlerpalais wie die anschließenden „Programmschrecken“. Um aber zu verstehen, warum es zu jenem Unbegreiflichen komme, müsse man das Individuum studieren: „Innerhalb des Massenpsychischen ist der Einzelmensch ohneweiters bereit, die plumpsten Lügen als Wahrheit zu nehmen“, es „brechen archaische Tendenzen auf, die man längst in dem Abgrund der Zeit gedacht hat“, und „nur die Einzelseele, welche zur Beute solcher Unbegreiflichkeiten wird, vermag hierüber Aufschluß zu geben“ (KW 3, 383). Dies eben geschehe im Tagebuch des Ich-Erzählers, der die Ereignisse reflektierend begleitet und so die Gratwanderung zwischen mythischem Naturerleben und dem Verfall an mythologisch inszenierten Naturkult vorführe.

Beides sei ja Signum der Zeit, resümiert Broch in seinem Kommentar. Dass sie „den Religionsverfall durch eine beinahe frenetisch werdende Naturanbetung ersetzt“, ist eine der Ursachen, „welche diese Zeit so aufnahmefähig für massenpsychische Bewegungen machen“. Denn der Naturkult werde zwar „mit hygienischen, sportlichen und anderen Rationali-

47 „[Ich] starrte auf das Geschehen der Leiber: pausenlos waren sie auf den Beinen [...], getrieben von einer magischen Woge [...]. Ich [...] war [...] behext vom Tanze, behext von meinem Blute, in dem ich Geburt und Tod fühlte.“ Broch. Bergroman (Anm. 44), Bd. 1, S. 300.

48 Ebd., S. 322.

sierungen motiviert“, hat aber im Kern „metaphysische Gründe“, nämlich die Sehnsucht des modernen Ich nach Einheit und Selbstfindung im ‚Andern‘. (KW 3, 385) Der mythische Roman entspricht dieser Seelenlage, indem er in seiner ‚Übereinstimmung der inneren und äußeren Landschaft‘ „ein vertieftes metaphysisches Verhältnis“ realisiert, „an das kein ‚Blut-und-Boden‘-Vorhaben der Nazi heranreicht“. Zugleich aber lässt er dem Leser „Massenwahnphänomene [...] ‚innerlich‘ nacherleben“, wenn er die Faszination einer Naturmythologie demonstriert, deren Vorstellungsinhalte ‚aufbruchsbereit‘ und kollektiv manipulierbar in der Seele liegen. (KW 13/3, 221) In seiner *Autobiographie als Arbeitsprogramm* (1941) wertet Broch *Die Verzauberung* daher als Reflex und zugleich Reversion der nationalsozialistischen Verführung. Der Roman versuche, „das deutsche Geschehen mit all seinen magischen und mystischen Hintergründen, mit seinen massenwahnartigen Trieben [...] in seinen Wurzeln aufzudecken“, um „das eigentlich Menschliche“, das der Verirrung vorausliege, zum Ausdruck zu bringen. „Meine Hoffnung bei alledem war: die erzieherische Wirkung ethischer Dichtung“. (KW 3, 387)

Das Projekt wird allerdings nach einer weiteren Überarbeitung abgebrochen, und dies nicht nur, weil der österreichische Jude sich 1938, nach vorübergehender Inhaftierung, über Etappen zur Emigration in die USA genötigt sah und die Faschismusforschung dort als Massenpsychologie institutionalisiert werden soll, sondern auch, weil Brochs literarische Interessen eine neue Richtung nehmen. Bereits in der Zweitfassung lösen sich nämlich die Reflexionen des Ich-Erzählers vom Gegenständlichen und streben zu letzten Erkenntnissen über die Bestimmung der Persönlichkeit, die Broch im *Tod des Vergil* (1945) auf prosalyrische Weise realisiert. Der ‚mythische Roman‘ bleibt, in Intention wie Kritik, ein Experiment der 30er Jahre.

# Coventry und Dresden, Ninive und Sodom. Durs Grünbeins Koordinaten mythologischer Sinnstiftung nach dem 11. September 2001

Volker Mergenthaler (Marburg)

Man hat kein gutes Haar gelassen an Durs Grünbeins Fortsetzung seiner im Herbst 2001 unter dem Titel „Das erste Jahr“ erschienenen *Berliner Aufzeichnungen*. Veröffentlicht worden ist das Supplement, genauer gesagt, das erste von bislang zweien, in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, und zwar am 19. September 2001.<sup>1</sup> Die in Buchform publizierten *Berliner Aufzeichnungen* erfassen das gesamte Jahr 2000, die in der *Frankfurter Allgemeinen* abgedruckte Fortsetzung schließt daran nicht lückenlos an, sondern erstreckt sich auf die Zeit vom 11. bis zum 16. September 2001 und gehört damit zu den frühesten auf die Terroranschläge gegen die Vereinigten Staaten bezogenen, mehr oder minder literarischen Äußerungen deutschsprachiger Autoren von Rang. „Durs Grünbein“, so war im Februar 2002 in der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* zu lesen, „ließ sich als einer der ersten Dichter vom Weltgeschehen mitreißen“, zum Nachteil seines dichterischen Produkts, wie Volker Weidermann, der Verfasser des Feuilletonbeitrags unmissverständlich deutlich werden lässt: „Warum“, so fragt er am Ende seiner Würdigung des Grünbeinschen Textes, „schreibt der Sprachmeister so einen Kriegs-Kitsch?“<sup>2</sup> Die Kritik – und sie zielt keineswegs auf Grünbeins Text allein – geht dahin, den frühen literarischen Beiträgen zum 11. September die Missachtung einer etho-poetischen Regel vorzuhalten.

In Erinnerung gerufen wird sie zum Beispiel von Thomas Steinfeld, dem Feuilleton-Chef der *Süddeutschen Zeitung*, der pünktlich zum ersten Jahrestag der Terrorakte Bilanz im Bereich der Literatur gezogen hat:

Dutzende, ja vielleicht Hunderte von deutschen Schriftstellern haben sich nach den Terroranschlägen vom 11. September zu Wort gemeldet, in Akten emphatischer Zeitgenossenschaft. Doch sind sie alle schon vergessen, genau so wie Hun-

---

1 Durs Grünbein. Aus einer Welt, die keine Feuerpause kennt. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 218, 19.9.2001, S. 53.

2 Volker Weidermann. Die Wörter sind unter uns. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, Nr. 7, 17.2.2002, S. 27.

derte, ja Tausende von anderen Wortmeldungen, die Schriftsteller in der ganzen Welt in den Tagen danach publizieren ließen. Die meisten von ihnen buchstabierten die Bilder nach, hilflos, um jedes Wort verlegen. Vermutlich sind diese Autoren, so zahlreich sie auch waren, einem Irrtum aufgesessen: dem Irrtum, dass es unmittelbar nach dem Ereignis eine Lücke für Literatur geben könne, eine Nische für die Dichtung – dass da etwas sei, zwischen der elementaren Wucht der Fernsehbilder und der Routine des politischen Rasonnements, in dem die Literatur ihren Platz habe, die Literatur als Agentur des Genauen, Nahen, Anschaulichen. Aber da war kaum etwas, außer vielleicht ein paar Anekdoten von Schriftstellern, denen beinahe selbst etwas zugestoßen wäre oder die in anderer Weise in die Nähe der einstürzenden Türme geraten waren.<sup>3</sup>

Steinfeld verknüpft eine empirische Zeitordnung mit einer metaphorischen Raumordnung, um der ‚Nine-Eleven‘-Literatur ein medientheoretisches Fundament zu unterlegen. Einerseits weist er in der Logik seiner Raumordnung der Literatur einen Platz zu zwischen dem Tremendum, „der elementaren Wucht der Fernsehbilder“, und den eingeschliffenen Mechanismen ihrer öffentlichen Verarbeitung, der „Routine des politischen Rasonnements“. Einem Medium, das für das „Genau, Nahe, Anschauliche“ zuständig sein soll, käme daher die Aufgabe zu, dem im Alltagsgeschäft der Berichterstattung notwendig verloren Gehenden, einem Einzelschicksal etwa, poetisch Geltung zu verschaffen. Dieser archivarisch anmutenden Aufgabe waren, glaubt man Steinfeld, die Autoren offenbar noch nicht gewachsen, denn „die meisten von ihnen buchstabierten die Bilder nach, hilflos, um jedes Wort verlegen“. „Unmittelbar nach dem Ereignis“, und hier nun soll das Zeitargument greifen, sei die Literatur eben noch nicht in der Lage, ihre Chronisten-Aufgabe zu erfüllen.

Dazu ist zweierlei zu sagen: Zum einen ist es – zumindest dann, wenn man den Überlegungen des Aristoteles vertraut –, eben gerade nicht die Aufgabe der Literatur, „als Agentur des Genauen, Nahen, Anschaulichen“, mithin allein auf das Besondere zielend tätig zu werden. Ihr kommt eine vornehmere Aufgabe zu, diejenige nämlich, über den Einzelfall hinaus das Allgemeine, Gesetzmäßige herauszubringen.<sup>4</sup> Zum anderen haben die Autoren, gerade indem sie „die Bilder nach[buchstabierten], hilflos, um jedes Wort verlegen“, eine Grundoperation des Ästhetischen aktiviert, das mythologische Prinzip. Die „Lücke“, von der Steinfeld spricht, besteht nämlich nicht etwa nur *für die* Literatur, sie ist vielmehr *auch Effekt der* Literatur, Effekt literarischer Aneignungs- und Vermittlungsarbeit.<sup>5</sup>

3 Thomas Steinfeld. Hundert Türme. Die Literatur: Hilflosigkeit angesichts allzu großer Bilder. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 210, 11.9.2002, S. 14.

4 Vgl. Aristoteles. Poetik. Griechisch / Deutsch. Übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1993. S. 29.

5 Vgl. Richard Kämmerlings. Leerstellen. Realismus und Terror: Wird der 11. September Literatur? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 294, 18.12.2001, S. 41.

Nachbuchstabieren heißt hier, dem schrecklichen „Absolutismus der Wirklichkeit“<sup>6</sup> mimetisch zu begegnen, das Grauensvolle „von der Welt der Körper zur Ordnung der Zeichen“ zu verschieben<sup>7</sup>, und es genau darin „vertraut und ansprechbar zu machen“<sup>8</sup> – ein eben so probates wie zweischneidiges Unterfangen. Einerseits nämlich setzt die Überführung des Schrecken Erregenden in ein noch so schlichtes Narrativ einen Ermächtigungseffekt frei: Wer das Schreckliche, die ängstigende Entstrukturierungssignatur der Ereignisse vom 11. September in Worte zu fassen vermag, distanziert es und erfährt sich zugleich als strukturgebend und das heißt, als dem Tremendum formaliter überlegen. Andererseits heißt Nachbuchstabieren, heißt in Zeichen überführen, immer auch archivieren, dem Vergessen entreißen, der Verdrängungsarbeit entgegenstellen. Das mimetisch Nachbuchstabierte bleibt so verfügbar, droht unentwegt, neuerlich Präsenz im Bewusstsein zu erlangen.

„Das Entsetzen kehrt zurück“, so war im April 2006 im *Stern* zu lesen, worin der zu dieser Zeit in den Kinos gestartete Film „United 93“ von Paul Greengrass besprochen wurde:

Kein Anschlag der Weltgeschichte ist so seziert worden wie jener des 11. September. Keine Nachrichtenbilder sind im Fernsehen so oft gezeigt worden wie jene der qualmenden Türme. Doch als im Film das zweite Flugzeug in den Südturm des World Trade Center fliegt und die Lotsen in Newark dies live sehen, ging ein Aufschrei durchs Kino, kehrte das Entsetzen zurück, die Erinnerung an jenen Dienstag vor fünf Jahren, als ein langer Krieg seinen Anfang nahm.<sup>9</sup>

Das Schreckliche hilflos nachbuchstabieren, wie es in Greengrass' Film, aber auch in den frühen literarischen Beiträgen geschehen ist, zeugt daher nicht von der Deplaziertheit mimetischer Anstrengungen, wie Thomas Steinfeld nahelegt, sondern von der Begründung einer ästhetischen Haltung, von einem Ursprungsmechanismus der Literatur.<sup>10</sup>

Genau vor diesem Hintergrund nun ist Grünbeins Fortsetzung seiner *Berliner Aufzeichnungen* zu würdigen. Damit ist aber keineswegs gemeint, dass sich der Beitrag im hilflosen Nachbuchstabieren der Bilder erschöpft – er zeigt vielmehr ein deutliches Bewusstsein für den damit verknüpften

6 Hans Blumenberg. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M. 1979. S. 9.

7 Bernhard Greiner. Die variierbare Geschichte und die zitierbare Gestalt. Übertretung und Übertragung als Möglichkeiten des Umgangs mit dem Mythos. In: *Michigan Germanic Studies* 8 (1982), S. 52–61, hier S. 55.

8 Blumenberg (wie Anm. 6), S. 32.

9 Jan Christoph Wiechmann: „United 93 ... Flug 93“. Und das Entsetzen kehrt zurück. In: *Der Stern*, Nr. 18, 27.4.2006, S. 201.

10 Vgl. Christel Fricke. Kunst und Öffentlichkeit. Möglichkeiten und Grenzen einer ästhetischen Reflexion über die Terrorattacken auf das World Trade Center in New York am 11. September 2001. In: *Kunst und Demokratie. Positionen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Ursula Franke u. Josef Früchtel. Hamburg 2003. S. 1–17.

ästhetischen Problemkomplex, für das Zusammenspiel von (1.) Tremendum, (2.) Zeichenbildung angesichts des Schrecklichen nach den Regeln des Mythos und (3.) der darin angelegten Literarisierung des Grauens. Und er tut das im – nur dem ersten Anschein nach beiläufigen – Rekurs auf zwei alttestamentliche, mit Ninive und Sodom, und zwei moderne, mit Coventry und Dresden verknüpfte Bedeutungskomplexe. „Am Nachmittag“, so beginnen die unter das Datum des 11. September gestellten *Aufzeichnungen*,

schalte ich ahnungslos gegen Viertel nach drei das Fernsehgerät an und kann meinen Augen nicht trauen. Auf CNN zeigen sie live, wie im Süden Manhattans im vormittäglichen Sonnenschein die beiden Türme des berühmten World Trade Center wie zwei gewaltige Schloten rauchen. Minuten später sackt nach mehreren Explosionen zuerst der eine, dann der andere Turm in sich zusammen.<sup>11</sup>

Durchaus zutreffend erscheint zunächst die Einschätzung von Thomas Steinfeld, denn die drei ersten Sätze von Grünbeins *Aufzeichnungen* buchstabieren tatsächlich nur die Bilder nach. Der Modus „einfacher Nachahmung“ wird dann allerdings sofort aufgegeben: „So hat man sich“, heißt es nämlich weiter,

die Vernichtung europäischer Städte im Zweiten Weltkrieg vorzustellen. Es sind Bilder, wie man sie von Coventry und Dresden her kennt. Erschreckend daran ist der unglaubliche Anachronismus. Wohlgemerkt, wir befinden uns in der sogenannten Gegenwart, im Jahre 2001.<sup>12</sup>

Die schon wenige Tage nach dem 11. September etablierten Ikonen der Katastrophe (Abb. 3 und 4) unterhalten – und darauf zielt der Rekurs auf Coventry und Dresden – eine Ähnlichkeitsbeziehung zu den Photographien, die von den Folgen der Luftangriffe auf Coventry am 14. November 1940 und auf Dresden vom 13. bis 15. Februar 1945 angefertigt, verbreitet und ins kulturelle Gedächtnis eingesenkt worden sind.

Wie die Ruine der Kathedrale von Coventry (Abb. 5) und wie diejenige der Dresdner Frauenkirche (Abb. 6), wie die Fassadenreste in den Zentren der beiden Städte (Abb. 7 und 8) nach den Luftangriffen des Zweiten Weltkriegs aus den Trümmern aufragen, so erheben sich (in der Wahrnehmung des Grünbein-Textes) nach den Terroranschlägen auch die Fassadenreste des World Trade Centers (Abb. 3 und 4), des (so heißt es bei Grünbein) „ranghöchsten Tempel[s] des Gottes Mammon“<sup>13</sup> aus den riesigen Trümmerhaufen von ‚ground zero‘.

11 Grünbein (wie Anm. 1).

12 Grünbein (wie Anm. 1).

13 Grünbein (wie Anm. 1).

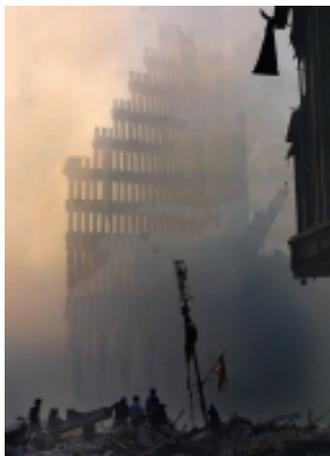


Abb. 3

Shawn Baldwin, *New York, following the attacks of 11 September 2001*



Abb. 4

Doug Kanter, *New York, Following the Attacks of 11 September 2001*



Abb. 5

Photographer not known, *Coventry Cathedral. After the Destruction* (1940)



Abb. 6

Richard Peters, *Dresdner Frauenkirche*



Abb. 7

Photographer not known, *Coventry during World War Two*



Abb. 8

W. Hahn, *Dresden following the Bombings of World War Two*

Neben der mit Coventry und Dresden aufgerufenen Kriegsrüinen-Ikonographie kommt eine zweite, ebenfalls mit Städtenamen verbundene ins Spiel:

„*Don't look back!*“ riefen auf der Straße die Polizisten den Fliehenden entgegen. Ninive versank, und wie im biblischen Gleichnis Lots Weib zur Salzsäule erstarrte, wäre es jenen ergangen, die sich im Augenblick der Gefahr umgedreht hätten. So lähmend wäre der Anblick gewesen, daß sie versteinert von der Aschenflut überrollt worden wären. So half nur weiterstolpern, mit gebrochenem Herzen, von der Druckwelle geschüttelt, fort vom Unglücksort, nichts als fort. Von den anderen, die in der Falle saßen, nur noch Minuten vom eigenen Ende entfernt, heißt es später, in der Sprache Darwins: „*They didn't make it.*“<sup>14</sup>

Auch hier werden die erst wenige Stunden oder Tage alten, von der Medienberichterstattung vermittelten Bildeindrücke der Ereignisse des 11. September auf eine lange wirksame Tradition bezogen.

Die von Suzanne Plunkett für Associated Press fotografierten Männer, die sich durch die Fulton Street vor den durch den Einsturz der Türme freigesetzten Staubmassen in Sicherheit zu bringen suchen (Abb. 9), und – um ein zweites, nicht minder bekanntes Beispiel aufzuführen – die von Stan Honda für Agence France-Press festgehaltene ‚Staubfrau‘ Marcy Borders (Abb. 14) rufen in der durch Grünbeins Aufzeichnungen sensibilisierten Wahrnehmung berühmte Darstellungen Lots und seiner Familie auf den Plan. Zu denken wäre etwa an Julius Schnorrs von Carolsfeld weitverbreitete Bibelillustration (Abb. 10), an Darstellungen der Flucht des Lot von Albrecht Dürer (Abb. 11), Gustave Doré (Abb. 12 und 15), John Martin (Abb. 13) oder Guilio Romano und Gianfrancesco Penni (Abb. 16).

---

14 Grünbein (wie Anm. 1).



Abb. 9

Suzanne Plunkett, *New York, During the Attacks of 11 September 2001*



Abb. 10

Julius Schnorr von Carolsfeld, *Loth fliehet aus Sodom* (ca. 1852-1860)



Abb. 11

Albrecht Dürer, *Lot's Flucht* (ca. 1496)



Abb. 12

Gustav Doré, *Lot's Errettung* (ca. 1866)



Abb. 13

John Martin, *The Destruction of Sodom and Gomorrah* (1852)



Abb. 14

Stan Honda, *Woman Following the Attacks of 11 September 2001*



Abb. 15

Gustav Doré, *Lots Errettung* (ca. 1866)



Abb. 16

Guilio Romano und Gianfrancesco Penni, *Fuga di Lot*

Wozu aber, so mag man sich fragen, bedarf es im Argumentationshorizont der Grünbeinschen *Aufzeichnungen* eines Rekurses auf so berühmte Stätten der Zerstörung wie Coventry, Dresden, Ninive und Sodom?

Grünbeins Aufzeichnungen beantworten diese Frage implizit mit einer mythologisch begründeten Medientheorie: „So lähmend“, heißt es, „wäre der Anblick gewesen, daß“ diejenigen, die sich ihm unvermittelt ausgesetzt hätten, „versteinert [...] worden wären“. Akut bedroht sind folglich alle, die sich zum Zeitpunkt der Terroranschläge in unmittelbarer Nähe des World Trade Centers befinden. Ihnen wird zur Regel des Überlebens – „*Don't look back!*“ –, was auch Lot von einem Engel des Herrn zur Regel gemacht worden war: „Bring dich in Sicherheit, es geht um dein Leben. Sieh dich nicht um, und bleib in der ganzen Gegend nicht stehen“.<sup>15</sup>

Der Petrifikation entgeht nur, wer sich wie Perseus zu helfen weiß und dem Grauenhaften nicht unmittelbar, sondern medial gebrochen gegenübertritt, an Stelle der versteinernen Gorgo selbst lediglich ihr Spiegelbild in Augenschein nimmt: „Die Moral des Mythos“, so erfährt man aus Siegfried Kracauers *Theorie des Films* über Perseus, „ist natürlich, daß wir wirkliche Greuel nicht sehen und auch nicht sehen können, weil die Angst, die sie erregen, uns lähmt und blind macht; und daß wir nur dann erfahren werden, wie sie aussehen, wenn wir Bilder von ihnen betrachten, die ihre wahre Erscheinung reproduzieren“.<sup>16</sup> Nichts anderes, so möchte man an dieser Stelle freilich einwerfen, haben der US-Fernsehsender CNN und seine Nutznießer getan: Was sich denjenigen zeigt, die wie der Sprecher der *Aufzeichnungen* „am Nachmittag [...] ahnungslos [...] das Fernsehgerät“ anschalten, sind nicht „wirkliche Greuel“, sondern „Bilder von ihnen [...]“, die ihre wahre Erscheinung reproduzieren“.

Wenn man Grünbeins *Aufzeichnungen* nicht Unkenntnis mythologischer Grundstrukturen vorhalten möchte, gilt es eine Erklärung dafür zu finden, dass die mythologische Grundoperation, die Überführung des Grauens in eine Ordnung von Zeichen, die Überführung der Auslöschung mehrerer tausend Menschen in die von CNN gelieferten Fernsehbilder offenbar nicht zum strukturüblichen Erfolg geführt haben. Denn der Sprecher buchstabiert eben nicht nur hilflos nach, sondern schiebt zwischen sich und die Fernsehbilder noch eine weitere Rationalisierungsinstanz: diejenigen Bilder nämlich, die man „von Coventry und Dresden her kennt“.

15 Genesis 19, 17. Zugrunde liegt: Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe. Stuttgart 1980. S. 32.

16 Siegfried Kracauer. *Theorie des Films*. Frankfurt a.M. 1964. S. 395.

Dass der Einschlag des zweiten Flugzeugs und der anschließende Einsturz beider Türme des World Trade Centers, wie der Sprecher zu Beginn eigens betont, „live“ übertragen werden, dürfte das Distanzierungspotential des Mediums zumindest dann nicht verringern, wenn man das von Grünbein auf den Plan gerufene Modell zum Maßstab nimmt: Denn was Perseus im blank polierten Schild erblickt (Abb. 17), sind nicht etwa aufgezeichnete Bilder der schlafenden Gorgo, sondern „live“ übertragene.



Abb. 17

Annibale Carracci, *Perseus und Medusa*

Weshalb also war „die Druckwelle, die von der *blast zone* in Downtown Manhattan ausging, [...] so stark, daß sie jeden einzelnen Körper in Europa getroffen hat“? Weshalb stellt sich bei den Fernsehzuschauern „das Gefühl“ ein, „dabei gewesen zu sein, wie ein gezielter Terrorakt mit der Dynamik eines Dominoeffekts sich binnen Stunden zum Weltereignis erweitert“<sup>17</sup> hat?

Eine Erklärung wird in den Eintragungen unter dem Datum des 16. September deutlich:

17 Grünbein (wie Anm. 1).

Einer der Nachrichtensprecher vergleicht das Trümmerfeld rings um das World Trade Center, von den Einsatzkräften *ground zero* genannt, mit dem Anblick bombardierter deutscher Städte am Ende des Zweiten Weltkriegs. „It looks like a kind of modern Germany.“ Während man in den Vereinigten Staaten von Kriegsveteranen hört, die sich freiwillig zum Kampf melden, erinnern in Deutschland die Alten nach mehr als fünfzig Jahren sich ihrer traumatischen Lebensmomente. Evas Großmutter beschreibt zum ersten Mal ungefragt den Gang durch das zerbombte Dortmund, wo sie 1945 mit dem Kinderwagen unterwegs war zu einem der unzerstörten Krankenhäuser. Nie zuvor hat sie ihrer Enkelin von den Geschehnissen jener Tage berichtet. Wer hätte gedacht, daß dieser Erinnerungsschatz noch einmal gehoben werden würde? Solche spontanen Ausbrüche aus dem versiegelten Gedächtnis waren lang nicht mehr üblich in deutschen Familien. Jetzt steht alles wieder vor Augen, als sei es erst gestern passiert.<sup>18</sup>

Die Fernsehbilder der Terroranschläge und der durch sie hervorgebrachten Zerstörung bewirken offenbar zweierlei zugleich: Zum einen geben sie dem (menschliches Maß übersteigenden) Entstrukturierungsgeschehen von New York eine Form, machen die Ereignisse aushalt- und kommunizierbar, zum anderen aber rufen sie versunkene Erfahrungswelten auf den Plan und setzen längst gebändigte Affekte wieder frei: „Von nun an und für lange Zeit“, so heißt es noch in der Eintragung zum 11. September, „werden die Menschen wieder wie in Kriegszeiten mit gemischten Gefühlen zum Himmel blicken, wenn da ein Flugzeug im Tiefflug auftaucht. Die Angst der Großelterngeneration kehrt zurück und ist plötzlich schrecklich real.“<sup>19</sup>

Dieselbe Ambivalenz, dasselbe Oszillieren zwischen Depotenzierung des Schrecklichen und seiner neuerlichen Vergegenwärtigung kennzeichnet offenbar auch die in die Erinnerung der älteren Generationen, aber auch in den Imaginationshorizont jüngerer Leserinnen und Leser gerufenen „Bilder [...] von Coventry und Dresden“.

Die von den *Aufzeichnungen* ins Spiel gebrachten Eindrücke der durch die Luftangriffe des Zweiten Weltkriegs zerstörten Städte sind es, die die „live“ übertragene Auslöschung tausender Menschenleben in New York auf ein geschichtlich vertrautes Maß bringen, es in die Struktur des Mythos einholen – um den Preis allerdings, dass sie das durch Coventry und Dresden repräsentierte Grauen reaktivieren, ihm neuerlich Präsenz verleihen. Coventry und Dresden sind – nichts anderes wird damit deutlich –, was die Ereignisse des 11. September sein werden: stoffliche Grundlage moderner Mythen.

Die Wirksamkeit der – folgt man der Grünbeinschen Argumentation – durch die CNN-Bilder reaktivierten Mythologeme ‚Coventry‘ und

<sup>18</sup> Grünbein (wie Anm. 1).

<sup>19</sup> Grünbein (wie Anm. 1).

„Dresden“ beschränkt sich jedoch nicht allein darauf, dem grauenvollen Geschehen von New York ein vertrautes Gesicht zu geben und es auf diese Weise selbst in die Struktur des Mythos zu überführen. Die mythologische Reaktivierung im *discours* der tagebuchartigen *Aufzeichnungen* reichert den neu zu begründenden Mythos „Nine Eleven“ vielmehr mit Bedeutung an, denn das Coventry (wie seiner heutigen Partnerstadt Dresden) im Krieg zugefügte Leid wird „Nine Eleven“ keineswegs in der Neutralität seines Faktums zugeschrieben. Mit den Namen Coventry und Dresden untrennbar verknüpft ist nämlich die überaus komplexe und von den unterschiedlichsten politischen Lagern erörterte und missbrauchte Frage der ethischen Rechtfertigung der Luftangriffe. Vom Abend des 14. bis zum frühen Morgen des 15. November 1940 haben deutsche Bomber strategische Luftangriffe gegen Coventry geflogen, mit dem Ziel, die unter anderem auch dort ansässige britische Rüstungsindustrie zu schwächen. Dabei sind 568 zivile Einwohner zu Tode gekommen, außerdem wurden große Teile der Stadt vollständig zerstört oder schwer beschädigt, darunter die spätmittelalterliche Kathedrale.<sup>20</sup> Vom 13. bis 15. Februar 1945 haben die britische und US-amerikanische Luftwaffe Fliegerangriffe gegen Dresden geflogen, einen bis dahin verschonten eminent wichtigen Verkehrsknotenpunkt im Osten Deutschlands mit noch intakter kriegswichtiger Industrie. Schwere Zerstörungen und 25–30.000 Tote waren, wenn man den Zahlen der seriös nachweisenden Darstellungen sich anschließt, die Folge. Über die Frage, ob die Angriffe nach 1940 und 1945 geltendem internationalen Kriegsrecht legitim waren, wurde und wird bis heute unter Historikern gestritten.

In jüngerer Sicht sind flächendeckende Bombardierungen von Städten nicht zu rechtfertigen und werden durch geltendes Recht, um genau zu sein durch ein 1977 u.a. von Großbritannien und Deutschland ratifiziertes Zusatzprotokoll zur Genfer Konvention, ausgeschlossen.<sup>21</sup> Gestärkt wird diese von der historischen Rechtssituation entkoppelte Perspektive auf die beiden Angriffe durch den unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg von britischer Seite initiierten und 1959 durch die Begründung der Städtepartnerschaft gefestigten Versöhnungsdialog der beiden durch den Luftkrieg so schwer getroffenen Städte. In dieser heutigen Perspektive spricht die Engführung der Luftangriffe auf Coventry und Dresden mit den Terroranschlägen auf die Vereinigten Staaten eine klare Sprache: Man hat es mit

---

20 Vgl. hierzu u.a. Allan W. Kurki. Operation Moonlight Sonata. The German Raid on Coventry. Westport/London 1995.

21 Vgl. Zusatzprotokoll zu den Genfer Abkommen vom 12. August 1949 über den Schutz der Opfer internationaler bewaffneter Konflikte (Protokoll I), angenommen in Genf am 8. Juni 1977, Teil IV, Zivilbevölkerung, Abschnitt I, Allgemeiner Schutz vor den Auswirkungen von Feindseligkeiten, Kapitel I, Grundregel und Anwendungsbereich, Art. 48–56.

einem durch nichts zu rechtfertigenden Vorgehen zu tun. Die Engführung beschränkt ihren Wirkungskreis allerdings nicht nur auf diese eine Richtung, sondern rückt die Bomberpiloten und Luftwaffenkommandeure des Zweiten Weltkriegs, deutsche wie britische und amerikanische, in bedenkliche Nähe zu den Selbstmordattentätern des 11. September. Coventry und Dresden als Koordinaten mythologischer Bewältigungsarbeit auf den Plan zu rufen, erweist sich daher in historischer wie ethischer Sicht zumindest in einer Richtung als entschieden aus der Balance geraten.

Dazu tendieren im übrigen auch die beiden anderen mythologischen Rekurse der *Aufzeichnungen*. Auch Ninive und Sodom sind nicht nur ikonographisch wirksam, sondern werfen wie Coventry und Dresden Fragen der Rechtfertigung auf – nicht mehr auf dem Feld moderner Kriegsethik, sondern nun auf demjenigen der göttlichen Heilsgeschichte.

Die Männer erhoben sich von ihrem Platz und schauten gegen Sodom. Abraham wollte mitgehen, um sie zu verabschieden. Da sagte sich der Herr: Soll ich Abraham verheimlichen, was ich vorhabe? Abraham soll doch zu einem großen, mächtigen Volk werden, durch ihn sollen alle Völker der Erde Segen erlangen. Denn ich habe ihn dazu auserwählt, daß er seinen Söhnen und seinem Haus nach ihm aufträgt, den Weg des Herrn einzuhalten und zu tun, was gut und recht ist, damit der Herr seine Zusagen an Abraham erfüllen kann. Der Herr sprach also: Das Klagegeschrei über Sodom und Gomorra, ja, das ist laut geworden, und ihre Sünde, ja, die ist schwer. Ich will hinabgehen und sehen, ob ihr Tun wirklich dem Klagegeschrei entspricht, das zu mir gedungen ist. Ich will es wissen. Die Männer wandten sich von dort ab und gingen auf Sodom zu.

Abraham aber stand noch immer vor dem Herrn. Er trat näher und sagte: Willst Du auch den Gerechten mit den Ruchlosen weggraffen? Vielleicht gibt es fünfzig Gerechte in der Stadt: Willst Du auch sie weggraffen und nicht doch dem Ort vergeben wegen der fünfzig Gerechten dort?<sup>22</sup>

Die beiden Engel des Herrn machen sich anschließend ein Bild von den Verhältnissen in Sodom mit dem bekannten Ausgang:

Als die Sonne über dem Land aufgegangen und Lot in Zoar angekommen war, ließ der Herr auf Sodom und Gomorra Schwefel und Feuer regnen, vom Herrn, vom Himmel herab. Er vernichtete von Grund auf jene Städte und die ganze Gegend, auch alle Einwohner der Städte und alles, was auf den Feldern wuchs. Als Lots Frau zurückblickte, wurde sie zu einer Salzsäule. Am frühen Morgen begab sich Abraham an den Ort, an dem er dem Herrn gegenübergestanden hatte. Er schaute gegen Sodom und Gomorra und auf das ganze Gebiet im Umkreis und sah: Qualm stieg von der Erde auf wie der Qualm aus einem Schmelzofen.<sup>23</sup>

Über den ikonographisch herstellbaren Bezügen dürfen die mit dem göttlichen Heilsplan verknüpften ethischen Implikationen nicht vergessen werden: Um denjenigen eine Zukunft zu geben, die „den Weg des Herrn

<sup>22</sup> Genesis 18, 16–24.

<sup>23</sup> Genesis 19, 23–28.

ein[]halten und [...] tun, was gut und recht ist“, gilt es in den Augen des Herrn die „Ruchlosen“ und der „Sünde“ Verfallenen zu vernichten. „Weh der Stadt voll Blutschuld; / sie ist nichts als Lüge“ – verkündet der Prophet Nahum, nun mit Bezug auf Ninive – „Voll von Raffgier ist sie, / vom Rauben läßt sie nicht ab.“<sup>24</sup>

Die vor dem Ascheregen der einstürzenden Türme des World Trade Center davonrennenden Menschen besetzen in der Logik der Grünbeinschen *Aufzeichnungen* demnach die Position der Gerechten: die Position Lots und seiner Angehörigen. Und was sie mit Sodom hinter sich lassen, was „vom Herrn, vom Himmel herab“ mit „Feuer und Schwefel“ eingedeckt wird, ist nach Maßgabe der Engführung daher nichts anderes als der „ranghöchste Tempel des Gottes Mammon“, das sündige Weltwirtschaftszentrum, in der Sprache des Buches Nahum: „Lüge“, „Blutschuld“, „Raffgier“ und „Rauben“.

Auch hier erweist sich die berufene mythologische Referenz als überaus widerständig. Mögen die in den Straßen New Yorks sich panisch in Sicherheit bringenden Menschen auch in Bildern festgehalten worden sein, die dem am „Fernsehgerät“ sitzenden Verfasser der *Aufzeichnungen* aus den Bildarsenalen der Lot- und Sodom-Darstellungen vertraut sind, [...] die mit diesen Darstellungen untrennbar verknüpften Narrative dagegen rücken in der Perspektive einer solchen Engführung die Opfer der Terroranschläge in die Position der „Ruchlosen“ und „Sündigen“, die Attentäter dagegen in die Position göttlicher Sendboten ein.<sup>25</sup> „Kriegs-Kitsch“, wie Thomas Steinfeld meint, ist hierfür sicherlich kein geeigneter Name.

Freilich, Durs Grünbein zieht sprachlich eine klare Demarkationslinie ein, plaziert ein „wie“ zwischen den Bildern von CNN und denjenigen, die

24 Nahum 3,1.

25 „Es ist plausibel“, so schreibt Andrea Payk-Heitmann. Der 11. September im (fiktionalen) Tagebuch: Überlegungen zu Durs Grünbein und Max Goldt. In: Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001. Hrsg. v. Ingo Irsigler und Christoph Jürgensen. Heidelberg 2008. S. 49–66, hier S. 53, „dass Grünbein – als im Umgang mit Metaphern und Sprachbildern überaus versierter Schriftsteller und Lyriker – durch diese Überblendung der beiden biblischen Erzählungen [über Sodom und Ninive; V.M.] eine vordergründige Identifikation New Yorks mit dem biblischen Sodom vermeiden möchte. Damit gelingt es dem Autor, der für sich an diesem Tag eine totale Arbeitsunfähigkeit konstatiert, eben nicht in simplifizierenden Kategorien von Ursache und Wirkung zu beschreiben oder als gerechtfertigte (und antiamerikanisch getönte) Bestrafung einer durch ihren Lebenswandel schuldig gewordenen Gesellschaft erscheinen zu lassen.“ Wäre denn, so ist hier zu fragen, eine Identifikation New Yorks mit Ninive, das erst eingedenk der göttlichen Vernichtungsdrohung zur Umkehr findet, dem historischen Sachverhalt angemessener zu nennen? Ich möchte demgegenüber vorschlagen, Grünbeins Engführung von New York mit den biblischen Metropolen als bewusst inszenierte Simplifizierung zu lesen, deren Übertretungscharakter anschließend reflexiv eingeholt und verhandelt wird.

man „von Coventry und Dresden her kennt“, zwischen den „Fliehenden“ aus Genesis 19 und den fliehenden Menschen in Manhattan. Die Strahlkraft der auf den Plan gerufenen Mythologeme allerdings macht vor dieser Demarkationslinie nicht Halt.

Die Eintragung vom 16. September scheint von dieser Erfahrung be-seelt zu sein und die hergestellten mythologischen, in ihrer intertextuellen Dynamik schwer zu kontrollierenden Bezüge einer – wenn auch nur impliziten – Relativierung zu unterziehen, die ausgesprochenen und latenten Wertungen der vorigen Eintragungen hinter sich zu lassen, um in den Modus der Selbstreflexion des Intellektuellen zu wechseln, der die eigenen *Aufzeichnungen* als Protokoll eines Scheiterns in der Sprache zu entziffern beginnt:<sup>26</sup> „Wer gibt dir“, befragt sich da der Verfasser der *Aufzeichnungen*, „das Recht, von alledem zu sprechen? Man muß sich vor Gleichnissen hüten, vor jeder Art von Erklärung und Einordnung ins historische Einerlei. Die Metapher schießt aus der Hüfte, doch was sie trifft, hat sich längst schon verändert.“<sup>27</sup>

„Das einzig Tröstliche neben den Girlies, kniend inmitten von Kerzenteppichen“, so heißt es kurz zuvor, „sind dieser Tage die Rettungsmannschaften am Ort des Verbrechens. Ihr Teamgeist läßt einen Funken Hoffnung übrig. In ihm überlebt, wie selbstverständlich, eines der nobelsten Prinzipien der Menschheit.“<sup>28</sup>

Vielleicht hätte sich neben Hoffnung und Trauer noch ein weiteres nobles Prinzip der Menschheit finden lassen – und zwar mit Blick auf Lots Weib ... wenn man nämlich der von Andreas Gryphius vorgelegten Interpretation des Mythos folgt: „Gedencket an Loths Weib“ heißt das Gryph'sche Sonett – es leitet das Erstarren zur Salzsäule aus dem „Thränen-Salz aus ihren“, der Gattin Lots „Augen“ ab, mithin aus dem sittlich-guten Affekt des Mitleids.<sup>29</sup>

26 So argumentiert auch Payk-Heitmann (wie Anm. 25), S. 55–56.

27 Grünbein (wie Anm. 1).

28 Grünbein (wie Anm. 1).

29 Andreas Gryphius. Gedencket an des Loths Weib. Lucae 17. V. 32. [1637] / Gedencket an Loths Weib. Luc. 17. V. 32. [1643]. In: Andreas Gryphius. Sonette. Hrsg. v. Marian Szyrocki. Tübingen 1963. S. 7 und 33.

# Myths of Nothingness. The End of the World and the Beginning of Aesthetics in Hogarth and Jean Paul

Jochen Bedenk (Konstanz)

When Tate Britain staged a comprehensive exhibition of William Hogarth's works in 2007, most reviews by leading London art journalists delivered the same verdict. Hogarth, they argued, must be regarded as 'the leading 18th century artist'.<sup>1</sup> Like no other artist of his age, he was capable of translating every day life into a highly innovative visual language. Almost our entire visual knowledge of eighteenth-century London is derived from his etchings. Even though some of his allusions may seem inscrutable to us today, we are all too familiar with Hogarth's characters, stories, and situations. In his review for *The Guardian*, Adrian Searle points out that while the English have admittedly given up some juridical practices of the 1700s, when 'people were still being burned at the stake, beheaded for treason, hanged, flayed, pilloried and whipped in public', at the same time the 'endemic drunkenness and violence, the cheapness and carelessness of life that we see in Hogarth's street scenes could be any town in the UK now on a Saturday night'.<sup>2</sup>

The praise for Hogarth's ability to depict social problems cannot conceal the fact that most major art journalists in Britain have expressed reservations regarding the aesthetic value of his pictures. It is undisputed that Hogarth's art is to be admired for its attention to detail and innovation, for its references to the entirety of art history, for the narrativity of its sequels, and for its general affinity with the satirical literature of Sterne and Fielding; on the other hand, there is a general consciousness that Hogarth's art applies better to the down-to-earth technique of etching rather than to the more elitist art form of painting. Therefore, it is not unusual when Laura Cunnings in her review for *The Observer* stresses that

---

1 Steve Bell, Andrew Dickinson, Jonathan Jones. 'Guardian Podcast on Hogarth at Tate Britain'. *The Guardian-Online*. February 2007 <http://arts.guardian.co.uk/flash/page/0,1989-203,00.html> (Access 23 Feb. 2008).

2 Adrian Searle, 'The fun of filth', *The Guardian Online*, 6 Feb 2007 <http://arts.guardian.co.uk/art/visualart/story/0,,2006663,00.html> (Access 23. Feb. 2008).

the lucidity and precision of Hogarth's prints is foiled by the 'sludgy brown soup of his paintings'.<sup>3</sup>



Plate 18

William Hogarth, *Sigismunda* (1759), engraving by T.W. Shaw based on the original

It is remarkable how this qualitative distinction between etchings and canvases in the current art reviews mirrors the discussion in Hogarth's lifetime. His history paintings and contributions to the general aesthetic debate were always controversially disputed and frequently ridiculed. In particular, his portrait of *Sigismunda* (1759) was met with widespread disapproval and mockery. The painting after Dryden's adaptation of a novella from Boccaccio's *Decameron* was essential for Hogarth, because it was intended to represent an archetype for a new British style in contemporary art. Hogarth's plan to contrast the predominant Italian and French art

3 Laura Cumming, 'The devil was in the detail'. *The Observer Online*, 11 February 2007 <http://arts.guardian.co.uk/reviews/observer/story/0,,2010313,00.html> (Access 23. Feb. 2008).

with the drastic realism that he considered typically British was strongly rejected by the (mostly noble) connoisseurs. Their elitist approach to art did not accept a realism that was too explicit and contained democratic implications. Hogarth's engravings showed all too clearly that realism in the high art of painting had its lowbrow equivalent in political satire and social critique. It was not only the glaring realism of Sigismunda touching her assassinated lover's heart, but also the political implications of its aesthetic concept, that led to its rejection by Richard Grosvenor.

Hogarth's failure to implement a new British style of painting meant that he would never reach the standing of an undisputed doyen of the arts (like Joshua Reynolds in later years). It was very unlikely that the aristocratic establishment would give him another chance to prove his talent as a painter of serious historical and religious topics.

Yet Hogarth was arguably the most famous British artist of his time, and he never hesitated to express his opinion on the contemporary political climate. It is no surprise that Hogarth's political opponents utilized the Sigismunda affair to ridicule him, knowing that he was sensitive about this matter. The fiercest of these debates started in 1762, two years before the artist's death. Hogarth had published an engraving entitled *The Times*, which expressed strong opposition against the politics of war (in Europe) and the colonial expansion undertaken by the Pitt government. Despite being himself a commoner like Pitt, Hogarth expressed sympathy for the more moderate policy of the Tory Earl Bute. In the eyes of his fellow commoners, who had economic interests in the colonies, this was close to treason. It is therefore no surprise that two of Hogarth's former friends – the poet Charles Churchill and the politician and journalist John Wilkes – spearheaded the attacks that followed the publication of *The Times*. In newspaper articles and satirical poems they railed against Hogarth, whom they regarded as a traitor of the bourgeoisie. Hogarth responded by publishing a caricature of John Wilkes, who had, in the meantime, been arrested by the government for revolutionary acts. Churchill's answer was the infamous Epistle to William Hogarth, a lampoon that attacked Hogarth personally. In the first lines of his pamphlet Churchill expresses some respect for Hogarth.

Where a plain story to the eye is told/ Which we conceive the moment we behold/  
Hogarth unrivall'd stands, and shall engage, / Unrivall'd praise to the most distant age.<sup>4</sup>

It is after this introduction that he begins his invective. He speaks of Hogarth's over-estimation of his capabilities as an artist, his self-righteousness, his narcissism, and the inherent hubris of a satirist who

---

4 Charles Churchill, *An Epistle to William Hogarth* (London: J. Coote, 1763), p. 27.

believes himself to be a great history painter. Eventually even Sigismunda is recalled.<sup>5</sup> Churchill concludes his epistle with a mockery on Hogarth's advanced age:

Thou wretched Being, whom, on Reason's plan,/ So chang'd, so lost, I cannot  
call a Man,/ What could persuade Thee, at this time of life,/ To launch afresh  
into the Sea of Strife?/ Better for Thee, scarce crawling on the earth/ Almost as  
much a child as at thy birth,/ To have resign'd in peace thy parting breath,/ And  
sunk unnotic'd in the arms of Death.<sup>6</sup>

Even though Hogarth was an outspoken participant in many political rows, he was shattered by the notion that his former friends would welcome his death. Moreover, his decision to retire completely from public life was in part due to his poor health. (Even Churchill was surprised when he learned how ill Hogarth already had fallen.) For these reasons, Hogarth renounced the publication of the sequel to *The Times*.

On 14–17 April 1764, the St. James's Chronicle announced a new engraving by William Hogarth. It was intended to serve as 'a Tail-Piece to all the Author's Engraved Works, when bound up together' – in other words, as a key to all of his works.<sup>7</sup>

When we behold the engraving that turned out to be indeed Hogarth's last picture before he died on 26 October 1764, we see a scene of destruction. An entire landscape lies in ruins; the whole scenery is sparsely illuminated as the sun has been eclipsed (Phoibos Apollon lies dead on his broken chariot), and the moon, which looks like a face staring into darkness, is on the wane<sup>8</sup>; the shadows of night have settled around Father Time who is

5 'Spare the remarks --- say not a single word ---/ The picture seen, why is the Painter heard?/ Call not up Shame and Anger in our cheeks;/ Without a Comment Sigismunda speaks/ Poor Sigismunda! What a Fate is thine!/[...]' Churchill (1763), p. 23.

6 Churchill (1763), p. 29.

7 Georg Christoph Lichtenberg, *Lichtenbergs Hogarth. Die Kalender-Erklärungen von Georg Christoph Lichtenberg mit den Nachstichen von Ernst Ludwig Riepenhausen zu den Kupferstich-Tafeln von William Hogarth*. Ed. by Wolfgang Promies (Munich: Hanser 2001), pp. 197–200. Ronald Paulson, *Hogarth: His Life, Art and Times* (2 Volumes) (New Haven/ CT: Yale University Press, 1971), Vol. 1, pp. 400–422. See also Gerald Gillespie: "'Night-Piece and Tailpiece' Bonaventura's Relation to Hogarth", in *Arcadia* 8 (1973), pp. 284–295. Götz Müller, 'William Hogarth Finis', in *Hogarth in Context. Ten Essays and Bibliography*. Ed. by Joachim Möller (Marburg: Jonas, 1996), pp. 166–171. Barry Wind, 'The Last of The Tailpiece. Hogarth and Apelles', in *Source* 3 (Spring 1984), pp. 12–15. Hans Sedlmayr, 'William Hogarth: Das Testament der Zeit', in *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte in 3 Bänden*. Ed. by H. Sedlmayer (Mittenwald: Mäander, 1982), Vol. 3, pp. 213–221. Jochen Bedenk, *Verwicklungen. William Hogarth und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts (Lessing, Herder, Schiller, Jean Paul)* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2004).

8 On April 5th–7th 1764, Londoners experienced a total eclipse of the sun. See Samuel Dunn, 'Observations on the Eclipse of the Sun, April 1, 1764, at Brompton-Park', in *Philosophical Transactions* 54 (1764), pp. 114–117.

propped up against the base of a broken pillar (the Ionian capital lies to the side).



Plate 19

William Hogarth, *The Bathos* (1764)

Apparently he has collapsed in total exhaustion. The insignia of his rule – scythe, hourglass and pipe – are broken and can no longer be used. Devoid of any hope of salvation, Chronos bows to the inevitable. With his limp right hand he points to a scroll: his last will. He bequeaths, as he writes there, ‘all and every atom’ to ‘chaos as the sole executor’. The three Fates, the daughters of night (Nyx), Clotho, Lachesis and Atropos are to

testify as witnesses. Only this fateful trio, as guarantor of a coherent meaning of life, is authorized to implement Chaos' final reign.<sup>9</sup>

All of the objects that surround Father Time point to death and to the end. Throughout his etching Hogarth refers to the art historical tradition of 'nemo'-symbolism. One striking example is the tombstone, which is ornamented by a skull on the right. Beneath this gravestone we behold a file, which is sealed by a representation of death riding as a knight on horseback and labelled 'H. nature bankrupt'. A gaze into the distance reveals the consequences of this bankruptcy. The landscape in the background is deserted, trees are dead, their leaves are shed, and life is over. One can behold a sinking ship and a hanged pirate, or rather a producer of pirate copies of Hogarth's prints. Underneath the file we can read the last page of a playbook. The play closes with the ambiguous line 'exeunt omnes', all actors leave the stage, or all die. There are further symbols of the end; some of them are visual puns, and therefore only understandable when translated into language. There is an empty purse, a cobbler's last with a waxed end, which can be read when put together as 'last end'. Hogarth makes a similar use of language when he draws the 'butt end' of a musket. The musket also marks the end of the military as one of the pillars of human society. It is joined by a broken crown, a 'rope end' (a possible allusion to the gallows, and the people who deserve to be hanged), a worn-out wig brush (an allusion to the aristocracy), a worn stump of a broom (insinuating the lower classes) and also an unstrung bow (a possible symbol for artists). We also behold a dissipated gin-bottle, whose contours are mirrored in the burst church bell that lacks a hammer. There is no longer a distinction between the profane and the sacred, the sublime and the low. One can discern the ruin of a steeple, whose clock bares a clock hand (like the missing hammer in the bell) beside the ruin of a pub whose broken baulks resemble the mortified trees in the background. The gallows-like tavern sign shows a burning globe and is inscribed 'The World's End'. Looking at the objects close to Father Time's feet, the connection to Hogarth's personal situation becomes apparent. We see the burst palette of a painter, and an etching that is being scorched by a candle stump. It is Hogarth's own engraving *The Times* which caused him so much grief and even physical pain. In this way, Hogarth inserts his own fate into the picture. It seems that Father Time with all his frailty could

---

9 In Greek mythology Klotho is seen as the spinstress who spun the threads of life with her distaff. Lachesis was the apportioner, deciding how much time for life was to be allowed for each person or being. She measured the thread of life with her rod. She is also said to choose a person's destiny after a thread was measured. Atropos was the oldest of the Three Fates, and was known as the 'inevitable'. It was Atropos who chose the mechanism of death and ended the life of each mortal by cutting their thread with her abhorred shears.

also be regarded as a representation of Hogarth himself. The last word 'Finis', emerging from Father Time's mouth, happens also to be the last statement by the artist William Hogarth, who possibly sensed that his death was nigh. From this perspective the engraving is an expression of absolute despair. The name of God, who was initially appointed heir in the will, was later crossed out and replaced by Chaos. That makes Hogarth's last picture into a manifestation of nothingness. It quotes the iconic language of the 'memento mori' tradition, but is deprived of hope for an afterlife. Despite its satirical undertone it is a sad and bitter ending to the life's work of a great artist.<sup>10</sup>

Yet one wonders why the etching was advertised as a Tailpiece, a conclusion and key to Hogarth's Œuvre. Does the 'Finis' that Father Time announces also declare the end of Hogarth's art? A possible answer to this question could be given in the title. Hogarth entitles his last engraving *The Bathos* (from Greek 'bathys' – low). As a rhetorical term 'bathos' means the low (as opposed to the sublime), the trivial, or the irrelevant; however, there is also an existential dimension to the term, it can also imply the abysmal, the nothing, nothingness.

I would first of all like to focus on the 'rhetorical term'. The subtitle to *The Bathos* says '[...] Manner of Sinking in Sublime Paintings, inscribed to the Dealers in Dark Pictures. See the manner of disgracing the most Serious Subjects in many celebrated Old Pictures, by introducing Low, absurd, obscene and often prophane Circumstances into them'. This amendment to the title refers to Alexander Pope's *Peri Bathos, or the Manner of Sinking in Poetry*. In 1727 Pope had written a satirical poetics of low style, where he mocked the misinterpreted concept of the sublime in literature. He meticulously exposed the poetical deficiencies and gaffes of those poems that situated themselves in the late antique poetical tradition of Longinus's treatise *Peri Hysous (On the Sublime)*. By doing so, Pope sketched "ex negativo" his own views on poetics. Hogarth's etching follows the same two-fold approach.

Firstly, Hogarth criticises the connoisseurs and their devotion to 'Dark pictures' from Holland, Italy, or France. Within this context the adjective 'dark' refers to the subject of death and vanity. Baroque representations of death and the sublime brought top prices at art markets throughout the

---

10 Paulson and other interpreters of the print refer to the first verses of Book 4 of Pope's *Dunciad*. Pope writes there: 'Ye, yet a moment one dime Ray of Light/ Indulge, dread Chaos, and internal Night!/ Of darkness visible so much be lent/ As half to shew, half veil the deep Intent./ Ye powers! Whose Mysteries restor'd I sing/ To whom Time bears me on his rapid wing/ Suspend a while your Force inertly strong,/ Then take at once the Poet and the Song'. (Alexander Pope, *The Dunciad* (Dublin 1728), p.180.) From this perspective the print would be a last humorous cry before time takes the engraver and his art away.

second half of the 18<sup>th</sup> century. One reason for this was Edmund Burke's *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). This highly influential treatise revived the fashion of the sublime. Everyone in London talked about the 'delightful horror' produced by the pictures of the likes of Poussin, Rubens, or Rembrandt. Hogarth was highly critical of this style of painting, in particular when imitated by some minor epigones that hoped to make quick money. But even the greats were not excluded from Hogarth's criticism. In his *Analysis of Beauty* Hogarth was scathing about the high sums spent on Poussin's canvases. The Frenchman's paintings were nothing but 'dry manner' and therefore lacked any seriousness when dealing with death.<sup>11</sup> It is not a coincidence that the broken chariot in the *Tailpiece* could be seen as a parody of Poussin's 'The Kingdom of Flora' from 1631.<sup>12</sup>

Hogarth certainly had a point when he lamented the excesses of the art market. He lost a considerable amount of money because the art of minor artists from the continent was preferred to his own paintings. The whole superficiality of the connoisseur's penchant for 'dark pictures' becomes visible when one takes the 'darkness' of these paintings literally. In the 1700s pictures were reckoned to be beautiful when the dwindling of the original colours darkened the canvas. Hogarth had mocked this notion in one of his earlier etchings entitled *Time Smoking a Picture* (1761). He also noted that some of these expensive imported paintings were fakes, which were intentionally darkened by the use of smoke, or prepared varnish.<sup>13</sup> Yet Hogarth not only challenged the style of the 'dark pictures', he also insisted that baroque religious topics deriving from the 'memento mori' or 'vanitas'-theology were more or less irrelevant to a widely secularized London. As a consequence, Hogarth did not accuse the connoisseurs of lacking piety; rather, he castigated them for not radically breaking with an art which subordinated itself to religion and to myth. In Hogarth's opin-

11 William Hogarth, *Analysis of Beauty*. Ed. by Ronald Paulson (New Haven/ CT: Yale University Press, 1997), p. 20.

12 Ronald Paulson (ed.). 'Introduction' to *Hogarth's Graphic Works. First Complete Edition* (New Haven/CT: Yale University Press, 1962), Vol. 2, p. 260. Thomas Worthen, 'Poussin's Paintings of Flora', in *The Art Bulletin* 61:4 (Dec. 1979), pp. 575–588. According to Werner Busch Apollo's chariot could also be being connected with a famous etching by Romeyn de Hooghe (Louis XIV) where he ridicules the French king.

13 Hogarth's etching *Time Smoking a Picture* shows a Father Time, who resembles very much the one in the *Tailpiece*, darkening a picture by the use of smoke and varnish. The pipe that is depicted broken in the *Tailpiece* does not only appear as a means of producing smoke, but can also be interpreted as a pictured pun. In an unpublished draft to the *Analysis of Beauty* Hogarth writes: 'Dark pictures are like fine concertos play'd on an old organ with broken pipes'. (Hogarth (1997), Draft C, p. 187.)

ion, most religious pictures are of interest merely from the perspective of art history.<sup>14</sup>

Hogarth's own technique of borrowing made frequent use of this art historical perspective.<sup>15</sup> Tradition serves as a means of drawing contrasts. Through both quotation and omission, Hogarth is able to adapt and refine his own artistic profile: the parody of Poussin has already been mentioned, yet of greater importance for the understanding of the tailpiece are two other works of art that deal with the topic of death.

Firstly, there is the monument for General William Hargraves in Westminster Cathedral, which was sculpted by Hogarth's friend, Louis François Roubillac in 1757.<sup>16</sup>



Plate 20

Jean François Roubillac. *Memorial for General William Hargraves*, Westminster, (1757)

14 Werner Busch, 'Lektüreprobleme bei Hogarth' in Möller (1996), pp. 17–35.

15 Frederick Antal, 'Hogarth and His Borrowings', in *The Art Bulletin* 29 (1947), pp. 36–48.

16 Joseph Burke, 'Hogarth, Handel and Roubillac: A Note on the Interrelationship of the Arts in England, c. 1730-1760', in *Eighteenth-Century Studies* 3:2 (Winter 1969), pp. 157–174. Jonathan Lamb, 'The Comic Sublime and Sterne's Fiction', in *ELH* 48:1 (Spring 1981), pp. 110–143. Christopher Fanning, 'The Scriblerean Sublime', in *SEL* 45:3 (Summer 2005), pp. 647–667.



Plate 21

Detail of *Monument for General William Hargraves*, depicting Father Time.

The monument shows an angel with a trumpet appearing at the end of the world, which is symbolized by a collapsing pyramid. This angel summons the general, symbolized by a drum and a standard, out of his sarcophagus to the last judgement. Of particular interest is the right side of the monument. It provides a certain level of humour, which is quite unusual for its scope and location. One beholds a wrinkled and dishevelled Father Time wearing worn out feathers. This character, whose appearance resembles that of Chronos in the *Tailpiece*, breaks the lance of death over his knees and points it to the personification of death. With regard to the physical condition of Chronos there can be no doubt that he will soon pass away and be replaced by eternity. In this way, Roubillac's monument contains an element of hope not found in Hogarth's *Tailpiece*. Hogarth 'borrows' the Father Time, but he does not borrow his hope for resurrection.

Secondly, Hogarth's picture follows a tradition in the history of etching that deals with death beyond the conventional theme of vanity. I cannot discuss this tradition here, but I would like to draw attention to an archetype often found in this particular kind of picture.



Plate 22

Albrecht Dürer, *Melancholia I* (1514)

It is Albrecht Dürer's cryptic etching *Melancholia I* (1514), which examines the connection between time, sadness and inspiration. A typical feature of the etching is a very unique composition, where a seated main character is surrounded by a large number of symbols and allusions to time, or rather to the end of time. If we follow the line from Dürer to Giovanni Benedetto Castiglione's *La Melancolica* (1647) to Salvator Rosa's *Democritus* (1662), and then to the Tailpiece, we can reconstruct the influences of Hogarth's last engraving. Salvator Rosa's etching undoubtedly most resembles the Tailpiece.



Plate 23

Salvator Rosa, *Democritus* (1662)

Depicted is the prime father of materialism, the laughing philosopher Democritus, who created the teaching of the atoms. He has come to rest in an apocalyptic scenario. The situation is similar to the Father Time in the *Tailpiece*, who makes a reference to Democritus by bequeathing “all and every atom to Chaos”.<sup>17</sup> These very materialistic denials of resurrec-

<sup>17</sup> Art historians have disputed the interpretation of this etching. The key to its interpretation is the translation of the Latin comment ‘Democritus omnium derisor, in omnium fine defigitur’. There are two main interpretations for this. The first translation is given by Richard Wallace: ‘Democritus the mocker of all things is here stopped by the ending of all things’. That would mean that Democritus would be depicted as somebody who is just about to cry. Therefore, the picture would have to be interpreted as a representation of vanity, i.e. a victory of theology over materialism. Reinhard Brandt has suggested the second translation: ‘The mocker Democritus, depicted (by Salvator Rosa) at the end of all things’. That would mean that Democritus is depicted laughing because he had been given the proof that at the end of all things nothing would come but the empty space. There would be nothing but the laws of nature. See Richard Wallace, *The Etchings of Salvator Rosa*

tion and the question about coping with the threat of nothingness after death are the two main themes in Hogarth's etching. Yet it is unclear, which personal standing Hogarth adopts. There is no doubt that he does not intend to take comfort in a philosophical or theological answer. At a second glance, one gets the impression that he rather satirizes the entire topic of the world's end. The sheer quantity of the assembled symbols and allusions does not enhance the creation of meaning, but rather takes something away from the seriousness of the picture. Moreover, one could even say that Hogarth intentionally provokes the collapse of the entire symbolism of death. The overloading of the picture with symbols, which could be labelled in accordance with Pope's 'bathetic hyperbolism', transforms the representation of the world's end into a satire. Yet ridiculing the (use of the) symbols of death does not automatically imply a mockery of death.<sup>18</sup>

From this perspective, Hogarth's *Tailpiece* turns out to be a very pessimistic picture. If we bear in mind that this is Hogarth's last artistic statement, then we must come to the conclusion that there is no hope. Hogarth refuses to believe in an afterlife; he does not even believe in art itself and its means to represent death. One question must be asked then: Could Father Time's last word, 'Finis', be interpreted as a proclamation about art itself? Certainly Hogarth's critics did not hesitate to accuse him of this kind of narcissism and arrogance.

Yet this seems to be an overhasty conclusion, for another dimension of the *Tailpiece*, which challenges the one-sided and nihilistic Chaos-may-care interpretation of the etching, must be taken into account. Why did Hogarth regard his last picture as a *Tailpiece* or key to his entire Œuvre? The answer to this question can be given by re-examining its composition. It is striking that Father Time does not mark the centre of the etching, but rather the tavern sign with the burning globe. All significant elements of the picture, Chronos, pub ruin, trees, the steeple ruin, the tombstone, form a symmetrical elliptic composition with the globe functioning as a vanishing point. A draft design of the *Tailpiece* gives us a hint as to how meticulously Hogarth worked on the hidden symmetrical structure of the picture. The draft picture shows all of the elements that we know from the published etching except for the broken chariot of Phoibos Apollon.

---

(Princeton: Princeton University Press, 1979). Reinhard Brandt, *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen. Vom Spiegel zum Kunstbild* (Munich: Hanser, 1999).

18 Pope had alluded to this in the postscript to his translation of the *Odyssey*. He differentiates between the term of the 'comic sublime' and the 'true sublime of Don Quixote'. He defines the latter as a 'real sublime', a self-reflexive bathos, that laughs at itself in order to cope with the inconceivability of death as well as with the inadequacy of the intellectual and artistic means to deal with the topic. See Alexander Pope: 'Postscript', Homer, *Odyssey*, transl. by Alexander Pope (London: Baker, Leigh, Payne, 1771), pp.347–364.

Hogarth has apparently inserted the chariot *ex post* to fill the gap between the branch of the mortified tree and an opposite branch that protrudes out of the steeple's ruin. With the gap filled the composition that evolves in an almond- or elliptical shape around the pub sign becomes more visible. It can be seen as a big eye with the burning globe as a broken pupil. This eye, which is also an eye socket, could be interpreted in two ways. On the one hand, it represents the half seeing, half blind eye of the auto-reflecting picture; on the other hand, it could be seen as the broken reflection of the viewer. Thus, the border between picture and viewer would be reversed because the eye of the viewer would be drawn into the picture; he would find himself to be part of the imminent end of time and art.<sup>19</sup> In his *Analysis of Beauty* Hogarth wrote about the viewing of his pictures: 'I would desire the reader to assist his imagination as much as possible, in considering every object, as if his eye were placed within it'.<sup>20</sup> The *Tailpiece* seems to be an artistic adaptation of this idea.

Through drawing the viewing eye into the picture, something comes into play which Chaos and 'dark pictures' dispelled from the main picture to the frame. It is Hogarth's aesthetic theory. In the frame of the picture Hogarth alludes to a discovery that he made only after the publication of his *Analysis of Beauty* in 1753. In the left bottom corner of the *Tailpiece* we see an emblem that shows a conic form reminiscent of a shell. An intricate line entwines itself around this conic form. According to Hogarth, the ancient Cypriots worshipped this mysterious formation as a representation of Aphrodite, the goddess of beauty. This abstract form of worshipping corresponds with Hogarth's famous aesthetic paradigm: 'the Line of Beauty and Grace', which is represented in the right bottom emblem of the *Tailpiece* as a line that entwines itself three-dimensionally around a cube. In his *Analysis of Beauty* Hogarth described the slightly curved three-dimensional serpentine line as a formal aesthetic and even pedagogic form,<sup>21</sup> which could be seen as a matrix for some of the most celebrated art works such as the Torso and the Apollon of Belvedere, the Hercules Farnese, the Venus de Medici, the Vatican Antinous, and the most famous of all: the Laokoon group.<sup>22</sup> Unlike other types of line, the serpentine line is suited very well to represent motion. Due to its intricacy the

19 A side-faced representation of this idea can be seen in the moon face that stares into the darkness, which is depicted in the *Tailpiece* (centre right).

20 Hogarth (1997), p. 29.

21 Hogarth, who was a proponent of the Augustan educational tradition, proposed to sew the pigtailed of young girls to their collars to force their heads into the 'right' posture. See Explanatory Plate II (in Hogarth (1997) to the *Analysis of Beauty* (Figure 121).

22 See Explanatory Plate 1 to the *Analysis of Beauty*: Torso of Belvedere (Fig. 54), Apollo of Belvedere (Fig. 12), Hercules Farnese (Fig. 3–4), Venus of Medici (Fig. 13), Antinous (Fig. 6).

serpentine line seduces the eye of the viewer to a 'wanton kind of chace'.<sup>23</sup> As a consequence of this almost biblical situation of snaky seduction and human lust, the viewer would generate motion in his very own 'mind's eye'. This idea of a semiotic transferability of lines is of decisive importance, because it is the key to Hogarth's theory of perception. In another chapter of the *Analysis of Beauty* Hogarth descends again to this extraordinary semiotic quality of the 'Line of Beauty and Grace'. He writes about his discovery of a 'grammar of lines', which served him in his early days as an artist when he had to produce copies of original paintings. Hogarth speaks of a technique of analyzing pictures by reducing them to simple lines. These lines, and in particular the 'Line of Beauty', were a means of de- and recomposing paintings in the 'mind's eye' of the 'reader'. Remarkably, there is a memorial dimension to Hogarth's aesthetic concept.

This is of great importance for the interpretation of the *Tailpiece* etching because the metaphysical perspective on the threat of the abyss is substituted by an aesthetic of perception. It is not a coincidence that Hogarth's last picture confronts the Line of Beauty with an abstract representation of Aphrodite. Thus, he creates a new myth of aesthetics.<sup>24</sup> In his *Analysis* Hogarth had written

All that the ancient sculptors could do, notwithstanding their enthusiastic endeavours to raise the characters of their deities to the aspects of sagacity above human was to give them features of beauty.<sup>25</sup>

This can be seen in the title emblem to the *Analysis of Beauty*. Ronald Paulson has stressed that Hogarth makes reference to the symbolism of the Holy Trinity and transforms it. He retains the form of the pyramid, but substitutes the traditional Tetragrammaton, that forms the name of god, by an intricate serpentine line. According to Ronald Paulson this 'extends the Line from a tool of the Artist to a principle of aesthetic response, the succedaneum (one of his favourite words) of religion'.<sup>26</sup>

23 Hogarth (1997), p. 42.

24 I am using the term myth according to Niklas Luhmann who identifies the creation of a difference, particularly between Chaos and Kosmos, as the most striking feature of myths. (See: Niklas Luhmann, 'Brauchen wir einen neuen Mythos?', in *Soziologische Aufklärung* 4 (1987), pp. 254–274, here p. 257.)

25 Hogarth (1997), p. 99.

26 Paulson (1971), p. 418. In Plate 1 to the *Analysis of Beauty* Hogarth places the Laokoon sculpture underneath a tripod. It explains how he developed the abstract emblem on the frontispiece of the *Analysis*.



Plate 24

Detail from Hogarth, *Analysis of Beauty*, Plate 1 (1753)

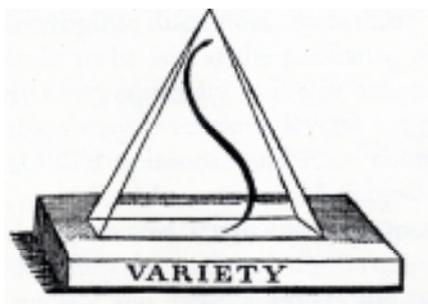


Plate 25

Emblem on the Frontispiece to the *Analysis of Beauty*

If we sum up the complex aesthetical concept of the *Tailpiece*, we get an impression of the modernity of Hogarth's art. First, he no longer defines his own existence in a religious manner, but rather confronts it with a space that is devoid of meaning. From this point of view, he reassesses the entire artistic tradition. The departure of religion makes it impossible for the arts to use religious content in order to constitute the subject. At this stage, religious art becomes historical. Second, Hogarth combines this verdict with a plea to contemporary art. It should not search for themes from traditional mythology, but from the mythology of everyday life. Yet this would also mean that beauty should no longer be a privilege of the

upper classes. Rather, it should be a principal issue in the education of every individual.<sup>27</sup> Finally, and this is the legacy of Hogarth's *Tailpiece*, the transgression of the *finis* (in the ambiguous meaning of borderline and end) does not automatically imply a metaphysical figure of thought. On the contrary, according to Hogarth, after the death of God the only plausible method of approaching and transgressing the abyss of nothingness is an aesthetic method. That means: the question about the death of the artist coincides with the birth of the Line of Beauty and Grace. As in the framing of the *Tailpiece* it substitutes the myth of nothingness for a new myth. Hogarth's etching releases itself from its own transitoriness at least temporarily by transgressing the borderline to the viewer. This transgression is possible because of the semiotic quality of the Line of beauty and grace. Its intricacy permits the mind's eye of the viewer to repeat the motion of the artist while he was engraving the picture. In doing so, it inscribes itself into his memory. From this point of view, the *Tailpiece* transforms a nihilistic depiction of the world's end into the representation of a transgression.

## II.

Hogarth's contemporaries were not aware of the radicalism and modernity of his last picture. A typical reaction to the *Tailpiece* was a skit in the *London Chronicle* on May 5<sup>th</sup>–8<sup>th</sup> 1764. An anonymous person (possibly Churchill) writes there:

Thy *Tail-Piece*, H-th speaks thy head-piece gone/  
True *Bathos* now seems H-this part alone./  
Here *Nature, Chaos, Finis* all agree/  
To sign an act of Bankruptcy on thee.<sup>28</sup>

Yet there is no doubt that an etching like the *Tailpiece* was only possible in England at this time. Only in England, then the most advanced and bourgeois country in Europe, was the ground prepared for a philosophical examination of a life without divine hope. The *Tailpiece* would not have been thinkable without the writings of Hume and Hartley.

All in all, it is not an exaggeration to say that Hogarth was very well known in Germany. While the *Analysis of Beauty* was the subject of widespread discussion among the intellectual elite, his engravings, particularly his sequels, were very popular even among the less educated classes. Yet I

<sup>27</sup> Hogarth admired Addison and Steele for their concept of an aesthetical education for everybody.

<sup>28</sup> Quoted from Paulson (1971), p. 411.

could not find a German reference to the *Tailpiece* before 1789.<sup>29</sup> This year, which marked the beginning of the French Revolution, also saw the composition of one of the foundational texts of modern German literature: Jean Paul's *Speech of the Dead Christ From the Universe Saying There is No God*. The text examines one of the fundamental problems of the *Tailpiece*, namely the question as to whether Chaos or the abyss, rather than divine eternity, can be the focal point of a theory of perception. Jean Paul, who in his own words had 'always been very much affected by Hogarth's *Tailpiece*, or End of all things',<sup>30</sup> designed a scenario in his *Speech of the Dead Christ*, which corresponds in many respects with Hogarth's last etching.

The fictional narrator Jean Paul, who mirrors the real Jean Paul, recounts a dream:

I dreamt that I awoke in the churchyard, having been roused by the rattling wheels of the tower-clock, which struck eleven. I looked for the sun in the void night-heaven; for I thought it was eclipsed by the moon. All the graves were un-closed, and the iron doors of the charnel-house were opened and shut by invisible hands.<sup>31</sup>

Just like Hogarth, who includes himself into his last etching by endowing Father Time with a palette, the dreaming Jean Paul, who is also a representation of the 'real' Jean Paul, plays the role of Christ. It is a similar *mise en abîme* figure that brings up the question regarding what is to come, when the *finis* is there. Jean Paul's Christ reports his quest to the living and the dead as follows:

I traversed the worlds. I ascended into the suns, and flew with the milky ways through the wildernesses of heavens; but there is no God! I descended as far as Being throws its shadows, and gazed down into the abyss, and cried aloud – "Father, where art thou?" but I heard nothing but the eternal storm which no one rules; and the beaming rainbow in the west hung, without a creating sun, above the abyss, and fell down in drops; and when I looked up to the immeasurable world for the Divine Eye, it glared upon me from an empty, bottomless socket, and Eternity lay brooding upon chaos, and gnawed it, and ruminated it. [...] Then there arose and came into the temple – a terrible sight for the heart – the dead children who had awakened in the churchyard, and they cast themselves before the lofty form upon the altar, and said, "Jesus! have we no Father?" and he

29 Lichtenberg's interpretation of the print for the Göttinger Taschen Kalender was written in 1791.

30 See Jean Paul. Vita-Buch Nr. 122; quoted from Götz Müller, 'Jean Pauls Rede des toten Christus', in *Jean Paul im Kontext. Gesammelte Aufsätze*. Ed. by Götz Müller (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996), pp. 104–124.

31 Jean Paul [Friedrich Richter], *Flower, Fruit and Thorn Pieces, or the Married Life, Death and Wedding of the Advocate of the Poor, Firmian Stanislaus Siebenkäs*. In two volumes. Translated from German by Edward Henry Noel (London: Smith 1845), Vol. 1., p. 277; German Edition used: Jean Paul, *Sämtliche Werke*, 10 Volumes. Ed. by Norbert Miller (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000).

answered with streaming eyes, “We are all orphans, I and you; we are without a father.”

Christ’s quest for his father has been in vain. At the end of time, the destroyed world has not risen to the splendour of a New Jerusalem, but instead has fallen into chaos. His odyssey has revealed the existential void or nothingness. Jean Paul writes:

He lifted up his eyes to the Nothingness and to the empty Immensity, and said: Frozen, dumb Nothingness! Cold, eternal Necessity! Insane Chance! Know ye what is beneath you? When will ye destroy the building and me?

This chaos is depicted through all kind of symbols and allusions, many of which can already be found in the *Tailpiece*. Jean Paul talks of steeple’s ruins, tombstones, burst bells, an eclipse of the sun, a waning moon, or – what might be the most visible allusion – ‘the dial-plate of Eternity, where no figure was visible upon it, and what was its own index’.<sup>32</sup> Perhaps even more radically than in Hogarth’s picture, the references interfere with Jean Paul’s prose piece. The outlines are blurred; one no longer knows what is top and bottom, what is holy or profane, what is dreadful or beautiful.

This ‘dithyramb’ of forms, as Jean Paul calls it,<sup>33</sup> derives from the threat to the subject which arises from its confrontation with nothingness. Jean Paul no longer tries to find an answer to this existential hazard, but, in a similar way to Hogarth, deals with it through an aesthetic turn. Yet Jean Paul does not, like Hogarth, adopt the visual-semiotic concept of a Serpentine Line. At the end of the eighteenth century, people had lost their confidence in the unquestioned cult of the eye that was characteristic for the Enlightenment. Thus, Jean Paul’s giant serpent entangles itself to an undistinguishable black spot:

I beheld the rings of the giant serpent of eternity, which had couched itself round the universe of worlds, and the rings fell, and she enfolded the universe doubly. Then she wound herself in a thousand folds round Nature, and crushed the worlds together and grinding them, she squeezed the infinite temple into one churchyard church – and all became narrow, dark, and fearful [...].<sup>34</sup>

By dissolving the perception of Eternity, Jean Paul excludes an aesthetic theory of visual perception as a means of confronting nothingness. In his aesthetics, the *Vorschule der Ästhetik* (School of Aesthetics)<sup>35</sup>, Jean Paul presents an anthropological concept that he calls ‘the humour’. It permits

32 Jean Paul (1845), p. 278

33 See *Vorschule*, §33. Englische Edition: Jean Paul Richter, *Horn of Oberon (Vorschule der Aesthetik, engl.)*. Transl. by M. R. Hale (Detroit: Wayne State University Press, 1973).

34 Jean Paul (1845), p. 281.

35 The *Vorschule* was published in 1805, i.e. after the *Speech of the Dead Christ*. However, it can be regarded as an attempt to systemise the abundance of Hogarth’s thoughts, most of which had been developed long before.

us to deal with existential threats like death, when our reason reaches its limits:<sup>36</sup>

The humour as the reversed sublime [i.e. the bathos, JB] does not eliminate something that is special, but it extinguishes everything that is part of earthly finiteness by contrasting it with an idea. For it no single foolery exists, there are no fools, but solely foolery and a foolish world. Unlike the ordinary joker with his sideswipes it picks out one particular folly. Like a parody it humiliates everything that is considered to be a sublime and serious subject. Yet unlike a parody it substitutes it with low subjects. On the other hand, humour should not be confused with irony just because it elevates the low subjects. Unlike irony, humour complements the low with the sublime in order to extinguish both, because in the face of the abyss [i.e. the bathos, JB] everything is undistinguishable and that means: everything is nothing.<sup>37</sup>

This definition of ‘humoristic totality’ as the chapter in Jean Paul’s *Vorschule der Ästhetik* is titled, utilizes the experience of the destruction of meaning, i.e. the Chaos, as a model for the anthropological explanation as well as for the artistic constitution of the subject. In other words, humour is defined on the one hand as the only way of approaching appropriately the reality of our own mortality. On the other hand it contains a creative element of abundance that can be the nucleus for artistic production.<sup>38</sup> In the *Vorschule* Jean Paul identifies the chaotic abundance of humour as a reflection of our ‘true inner Africa’<sup>39</sup> the unconscious. It provides our potential to create art out of nothing, our ability to write poetry.

Now the differences between Hogarth and Jean Paul become clearer. When, in Jean Paul’s text, Christ’s speech states that: ‘[the divine eye] glared upon me from an empty, bottomless socket, and Eternity lay brooding upon chaos, and gnawed it, and ruminated it’, this eye socket is no longer, as in Hogarth, to be filled with the real eye of the ‘reader’ whose mind’s eye is just recording the representational truth. This time it is the eye socket itself that discerns and reads the world. According to Jean Paul’s aesthetic theory the transgression no longer takes place at the borderline between artefact and ‘reader’, but between the unconscious and the conscious. This is why Jean Paul (the fictional narrator) is telling us that he dreamed the Speech of the Dead Christ. In his later essay *Glances into the Dream World (Blicke in die Traumwelt)* Jean Paul writes:

While we dream the eye is not drowned out, dazzled, blinded; it actually sees what is inside us rather than what is on the outside; yes, it also beholds the world

36 Jean Paul, *Vorschule*, 1.5, p. 125. (Translation by J. Bedenk).

37 See §32 of *Vorschule*, ‘Der Humor’.

38 For further explanation: see Bedenk (2004), p. 220f.

39 Jean Paul (2000), *Flügeljahre, JP I.2*, 1052f. – See: ‘Dieses wahre innere Afrika’. *Texte zur Entdeckung des Unbewußten vor Freud*. Ed. by Ludger Lütkehaus (Frankfurt a. M.: Fischer, 1989).

outside us, but just as frame and surrounding [i.e. the socket, JB], except for the one particular spot that has been annihilated and extinguished [the eye].<sup>40</sup>

This means: the imagination no longer supports, in a linear fashion, the semiotic qualities of an artefact, as Hogarth believed. In dreams we experience a loss of control over our imagination. Therefore, the goal of artistic representation can no longer be related to what we see. On the contrary, we must represent and analyse our own unconscious and also its relation to the conscious. Jean Paul means to say: chaos is not an external threat, it is *inside us*, and contains the potential for destruction as well as for creativity.

Yet this creative potential cannot be activated if it is not confronted with a kosmos, a world order. In his novel *Siebenkäs*, into which Jean Paul inserted the speech *ex post*, calling it the First Flower Piece, he designs a counter-image. It is a short text called the *Second Thorn-Piece* and subtitled *The Dream in the Dream*. In this piece, Jean Paul confronts the intellectual creation out of chaos with the True Sublime, the Creation in a theological sense. In highly metaphorical language and imagery that is intended to be also a prayer, he depicts Christ's journey from the New Jerusalem to his moment of birth. This moment of birth combines the mystical union between God and his creation with the real union between a mother and her newborn. Jesus asks his mother:

But why smilest thou all at once so blissfully, like a happy mother, Mary? Is it, peradventure, because thy dear earth, drawn up ever higher, hovers with its spring-flowers over the shore of the second world? Is it because of reposing nightingales pressing their warm brooding hearts upon cool meadows? Because the storm-clouds blossom to rainbows? Or because thy never-to-be-forgotten earth is so happy in her gay dress of spring, in the radiance of her flowers, in the joyous carols of her songsters?

No! It is not for that only that thou smilest so blissfully, but it is because thou seest a mother and her child. Is it not a mother, who now bows down, spreads open her arms, and exclaims with a voice of rapture, "My child! come to my heart again? Is it not her child, that innocent in the noisy temple of spring stands near his good genius, and now runs up to the smiling form, and who, so early blessed, and drawn to the warm heart full of a mother's love, yet understands her words? "Thou good child, how thou delightest me! Art thou happy? dost you love me? Oh, look at me, thou dear one, and smile so for ever!"<sup>41</sup>

It is striking that Jean Paul reverses the direction of time. When Mary asks Jesus to come to her heart again, then she proposes metaphorically a reversal of the actual birth. She is doing so, because man is most closely connected with nature in the moment of his birth. According to Jean Paul

40 Jean Paul (2000), *Blicke in die Traumwelt*. JP. II, 2, 1025. (Translation by J. Bedenk)

41 Jean Paul (1845), p. 289. (= Second Thorn Piece)

one loses this deep bond to the creation the longer one lives. That is why we have to direct all our efforts to our own beginning. Every human being has to return to his or her origin. At no other time do nature and intellect embrace each other more closely than in the most intense moment of motherly empathy: the moment of birth. If we want to return to our origin, we must go through a lengthy process of cultivation and learning. Yet this process of learning to understand the world we live in must be planned actively. That means we are in need of creative chaos, out of which get our inspiration. Jean Paul illustrates this in the main text of the novel.

The novel evolves around a tragic situation, in which the advocate of the poor, Firmian Stanislaus Siebenkäs, finds himself. He is a character who fails in almost every aspect of his life. He works as a lawyer for the poor who cannot afford to pay for his services; in his spare time he writes satirical novels that nobody wants to read. As a consequence his financial situation constantly deteriorates. Because nobody wants to have contact with a failure, the local community denies him respect and acceptance; his wife is cheating on him; being married to her is like being in hell. Siebenkäs seems doomed.

Out of nothing, his friend, a *doppelgänger*, alter ego and ‘algebraic equation’ (JP 1.2, 40) named Leibgeber appears and shows him a loophole. Leibgeber is a visual artist; he suddenly surfaces from the chaotic deep of the oceans (“Weltmeer”) and disappears almost as unexpectedly. Strikingly, Leibgeber never finds himself in financial difficulties; he is not forced to adjust to the requirements of a local community. It is not a coincidence that Leibgeber’s birthplace is London, *the* heterotopical location of the time, which is described by Jean Paul as a chaotic entwining and growing together of villages, streets, and lanes (JP 1.2, 73).<sup>42</sup> While Siebenkäs could be seen as the personification of satire, Leibgeber represents the notion of what Jean Paul calls humour. Leibgeber’s mission is to push the entire world into a humorous chaos, the creative abundance. At his initiation both friends play out a charade, which results in Siebenkäs’ simulated death. At this stage, the person of Siebenkäs is being dissolved; he is everything and everybody, nothing and nobody. Finding himself in a situation of boundless freedom and total extinction, Siebenkäs decides to seize the opportunity to give his life a new meaning. The novel concludes with a happy albeit satirical ending. While Leibgeber has disappeared into the unknown oceans of life, Siebenkäs has found his true love: Natalie. Together with Natalie he discovers paradise. It is located in the then Swiss

---

42 The fact that the visual artist Leibgeber was born in London could be interpreted as an allusion to Hogarth. London was also the home of Fielding, Smollet and Sterne who were also admired by Jean Paul.

town of Vaduz where he takes on the profession of a surveyor of finances.

In his novel *Siebenkäs* Jean Paul demonstrates the constitution of man's self through literature. His argument is based on two myths. Firstly, there is the myth of the creation of literature from the humorous nothing as it is depicted in the *Speech of the Dead Christ*; secondly, there is the myth of creation of man himself as in the *Dream in the Dream*. In the first case, Jean Paul rewrites an apocalyptic myth of the last things as a myth of the creation of all things. In the second case, a myth of creation, i.e. the birth of Christ (and ourselves), is rewritten as the apocalyptic New Jerusalem. According to Jean Paul, it is at the end of our lives that we should aim to return to this place where we have already been at the very moment of our birth.

In the central chapter of the novel, Jean Paul presents a synthesis of the apocalyptic myth that tells us about our origins, and the myth of origin that tells us about our end. It is entitled the *First Fruit Piece*. Here he develops the idea that while writing as well as reading (and listening to poetry being read aloud) the 'I' has to expand itself to a 'You', 'He', 'She', 'You (plural)', and 'They'.<sup>43</sup> According to Jean Paul only within the humorous and chaotic act of writing and reading can the subject discover from where it comes. The precondition for this is the ability to empathise with others and to embrace them in love. Only when the intellectual and the sensual complement one another does true poetry become visible. It is a type of poetry where aesthetics and ethics are reconciled.

This plea for a self-constitution of the subject within the poles of aesthetics and ethics is the nucleus of Jean Paul's literature. Yet Jean Paul himself does not fully comply with it. Like Hogarth, Jean Paul knew his social environment too well to yield to the temptation of developing a Syracusan utopia of society on the basis of his poetry. Notwithstanding his frequently expressed sympathies for the French Revolution, he would have been exhilarated if the people from the upper Franconian province, in Kuhschnappel, Hasslau, Wunsiedel, or Bayreuth would have liberated themselves just a little from their self-incurred immaturity: perhaps as in Hogarth's etching, *The Beer Street* (1751). In the midst of well-nurtured, beer-drinking and happy citizens where only the pawn-broker faces bankruptcy, one person stands out. It is the shabby but educated artist, a Leibgeber character, in the top left corner of the picture, who is overlooking

---

43 Jean Paul famously talks about a *Sprachgitter*, a reticule of language, that includes the fictional narrator (Jean Paul), his *Doppelgänger* (Viktor), the writer (Jean Paul) and the listener (Johanna Pauline), to whom the writer reads his poetry.

the world theatre and everything that is on the stage with a seemingly benevolent, yet mephistophelean face.<sup>44</sup>



Engraved by J. Goussier.

Plate 26  
Hogarth, *The Beer Street* (1751)

---

<sup>44</sup> I would like to thank Nicola Walsh and Angus Nicholls for helping me with the translation.

## The Lost Original: Blake and Lavater's Search for Divine Likeness

Sibylle Erle (Lincoln)

In *A Tour in Switzerland* (1798) the British writer Helen Maria Williams writes about her meeting with the Swiss Pastor Johann Caspar Lavater in Zurich:

It being known that he is willing to receive strangers, no traveller of any lettered curiosity, passes through the town, without paying him the homage of a visit. He received us in his library, which was hung thick with portraits and engravings, of which he has a considerable collection, forming a complete study of the every varying expression of the human face divine.<sup>1</sup>

Lavater was a European celebrity. By the end of the 1790s his *Physiognomische Fragmente* (1775–78) had been abridged, extended, revised and translated into Dutch, French and English. He had revived the art of physiognomy or face-reading and also argued that, under his guidance, it could be developed into a science. Lavater treated the human face as an index to inner life and character. His face-readings intersect with several Enlightenment discourses, such as medicine, morality, and aesthetics. Lavater was, as noted by Williams above, keen to identify divine likeness in the face of modern man. Williams relates that an hour after her visit, Lavater knocked on her door. This time, he speaks to her about religion; again, Williams is touched by his kindness and intelligence. She is, however, not sure what to make of him:

Although his zeal was not without knowledge, yet it was somewhat difficult to discover what was his system of belief: whether he was of Paul or Apollos [*sic*], a follower of Calvin, according to the established creed of the Swiss church, or whether he was not in some sort the framer of a new doctrine himself.<sup>2</sup>

Lavater collected portraits and divided them with the enthusiasm of an empiricist into character types. The face-readings were based on a supposed interaction between body and soul, which Lavater explained in

---

1 Helen Maria Williams, *A Tour in Switzerland: or, a View of the present State of the Governments and Manners of those Cantons: with comparative Sketches of the present State of Paris* (London: printed for G. G. And J. Robinson, 1798), p. 66.

2 Williams, *A Tour in Switzerland*, pp. 70–71.

terms of cause and effect. He subscribed to the Platonic notion of beautiful souls living in beautiful bodies and ever so often his character analyses can be seen to draw on or inform stereotypes, many of which are illogical and irrational speculations about the so-called essence of a person. Even though Lavater's approach to physiognomy purported to be optimistic about human behaviour and moral conduct, it drew its authority from his profession: Lavater was a minister of the Church; many looked to him for guidance and it was his personality rather than the coherence of his argument that won people over.

Whatever his faults, Williams grants Lavater a new, totalizing vision of humanity; and it is this vision which would have appealed to his contemporary, the British poet, visionary, engraver and painter William Blake. Lavater's physiognomy worked towards a set of rules, accompanied with accurate illustrations of faces, which would teach anyone to recognise certain character traits on first meeting. Lavater's constant worrying about the quality of the engravings used to illustrate his theories evidently undermines his argument about the possibility of a systematic application of physiognomy. He did not only complain about badly rendered images; he also attacked long-established artists. About a head of Christ, copied from Holbein, he writes: 'This Christ [...] is one of the most ordinary that can be imagined: the forehead presents a mixture of weakness and the meaner passions; the eye has an expression of sensuality; the nose announces a dull and contradicted spirit; and the upper-lip indicates timidity.'<sup>3</sup> Portraits of Christ were especially important, because, for Lavater, Christ had the face of mankind; his face signified, in a physiognomical sense, what every individual had been intended to be.<sup>4</sup> Lavater and Blake worked with a combination of text and image and they both aspired to a definitive representation of the Human Form Divine.<sup>5</sup> In his creation myth, composed in the 1790s and while the English translation of Lavater's physiognomy was being published, Blake re-examined the biblical creation story with respect to the processes of likeness making. This essay argues that both men can be seen to grapple with the myth of the lost original. Lavater, on the one hand, is almost desperate to locate a portrait of the perfect, male face, which he believed to have been incarnated in Jesus; Blake, on the other

3 Johann Caspar Lavater, *Essays on Physiognomy, designed to promote the knowledge and the love of mankind, illustrated by more than eight hundred engravings accurately copied, and some duplicates copied from originals*. Executed by or under the inspection of Thomas Holloway, trans. from the French by Henry Hunter, 3 vols. (1789–98), I, p. 162; see also III, pp. 238–39.

4 Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, mit vielen Kupfern* [with many copperplates], 4 vols. (Leipzig and Winterthur, 1774–78), IV, p. 434.

5 For an extensive discussion of this concept in Blake's work see Anne K. Mellor, *Blake's Human Form Divine* (Berkeley: University of California Press, 1974).

hand, approaches the problem from a practical angle to demonstrate that portrait making *creates* rather than records identity.

The landmarks of Anglo-American Lavater scholarship are John Graham's *Lavater's Essays on Physiognomy* (1979) and Graeme Tytler's *Physiognomy in the European Novel* (1982). Both examine Lavater's legacy. More recently, Ellis Shookman's collection *Faces of Physiognomy: Interdisciplinary Approaches to Johann Caspar Lavater* (1993) and *Physiognomy in Profile: Lavater's Impact on European Culture* (2005), edited by Melissa Percival and Tytler, have broadened this discussion by making it even more interdisciplinary. Building on these works, this article concerns itself with the early British reception of Lavater's combination of physiognomy with religion.<sup>6</sup> Blake engraved four plates for the Hunter translation of *Essays on Physiognomy* (1789–98) and collaborated with Henry Fuseli, the Swiss born painter and childhood friend of Lavater,<sup>7</sup> on the frontispiece to Lavater's *Aphorisms on Man* (1788).<sup>8</sup> The argument here is that Blake was acutely aware of the implications of Lavater's proposal for a science of human character. He responded to Lavater in his annotations to *Aphorisms on Man* and engaged with the processes of likeness making in his creation myth.<sup>9</sup>

Lavater's physiognomy was a real hit with the British.<sup>10</sup> According to John Graham, twelve versions, complete and abridged, as well as five translations were published during the 1790s.<sup>11</sup> Mary Lynn Johnson has since corrected Graham. Of the five translations only Henry Hunter's and Thomas Holcroft's were genuine.<sup>12</sup> Holcroft worked from the abridged German edition, done by J. M. Armbruster and published in the 1780s. Armbruster's edition omitted many of Lavater's references to Christ and thus ignored what was at the centre of all of his thinking: the tracing and

6 For stylistic affinities between Blake and Lavater see S. Foster Damon, *William Blake: His Philosophy and Symbols* (London: Constable and Company Ltd., 1924), pp. 37, 61, 64, 92.

7 Marcia Allentuck, 'Fuseli and Lavater: Physiognomical Theory and the Enlightenment', in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 55 (1967), pp. 89–112.

8 Ruthven Todd, 'Two Blake Prints and Two Fuseli Drawings', in *Blake Newsletter* 5:3 (1971–72), pp. 173–181.

9 For Blake's idealised self-portraits see Robert N. Essick, 'A (Self?) Portrait of William Blake', in *Blake/An Illustrated Quarterly* 39:3 (2005–06), pp. 126–39.

10 For Lavater's obsession with Englishness see Mary Lynn Johnson, 'Lavater Contemplating a Bust of Chatham: A Conundrum in National and Personal Physiognomy', in *Physiognomy in Profile: Lavater's Impact on European Culture*, ed. Melissa Percival and Graeme Tytler (Newark: University of Delaware, 2005), pp. 52–70.

11 John Graham, *Lavater's Essays on Physiognomy: A Study in the History of Ideas* (Berne/Frankfurt a. M./Las Vegas: Peter Lang, 1979), pp. 87–90, 103–07.

12 Mary Lynn Johnson, 'Blake, Chodowiecki, Schellenberg, Lips, and Images for "The Proprietors of the English Lavater": Who Owned What When?', in *Blake/An Illustrated Quarterly*, 38:2 (2004), pp. 52–74.

recovery of divine likeness.<sup>13</sup> It would, however, be wrong to say that Hunter delivered a complete 'Lavater'. Even though he translated the revised and extended French edition, *Essai sur la physionomie* (1781–1803), it was incomplete. In *Physiognomische Fragmente* Lavater had dedicated a whole section to images of Christ.<sup>14</sup> Hunter never got round to translating volume IV of the French edition, which included this section; the Hunter translation simply stopped after volume III.

Lavater was, in the first instance, a theologian and his physiognomical ideas about a perfect male body were based on a theological model, that is, on the notion that God created man in his image. Lavater's conception of man's divine image is derived from the Christian doctrine of the Trinity, which says that God is one being and exists as the Father, the Son and the Holy Spirit. The Son was incarnated as Jesus of Nazareth and is, therefore, an embodied representation of the divine.<sup>15</sup> In a way, Lavater's worshiping was quite extreme. It was a case of Christ-centric Christianity:

The Swiss pastor [...] found it difficult to accept the religious doctrines prevalent at his day; for whether it was a question of Orthodoxy, Rationalism, freethinking, Pietism, Freemasonry, *Sturm und Drang* geniuses, quietism, or deism, in his eyes they all had glaring limitations because they reduced Christianity to a convenient code of ethics or a kind of sentimentalism. Lavater actually preferred the atheists, who seemed to him theologically more consistent than, say, the deists; indeed, he asserted that, unless Christ were the focal point of Christianity, one might as well be an atheist.<sup>16</sup>

Lavater believed in the divinity of Christ and tried to explain the propensity for moral conduct as degrees of divine likeness. He essentially argued that moral virtue manifested itself as physically shared beauty. Being like Christ had two dimensions: a believer could act like Christ but also look like Christ. Portraits of Christ are crucial for the debate about the relationship between appearance or behaviour and character, because Christ, as far as Lavater was concerned, was a complete match between body and

13 Joan K. Stemmler, 'The Physiognomical Portraits of Johann Caspar Lavater', in *The Art Bulletin: A Quarterly Published by The College of Art Association*, 75:1 (1993), pp. 151–68 (p. 153).

14 Georg von Schulthess-Rechberg, 'Lavater als religiöse Persönlichkeit', in *Johann Caspar Lavater 1741–1801, Denkschrift zur Hundersten Wiederkehr seines Todestages*, ed. Stiftung von Schnyder von Wartensee (Zürich: Commissionsverlag von Alb. Müller, 1902), pp. 179–80.

15 For Blake's treatment of the Trinity and the relationship between man and Christ see Jean H. Hagstrum, 'Christ's Body', in *William Blake: Essays in Honour of Sir Geoffrey Keynes*, eds. Morton D. Paley and Michael Phillips (Oxford: Clarendon Press, 1973), pp. 129–56. J.G. Davies, *The Theology of William Blake* (Oxford: Clarendon Press, 1948), pp. 110–25.

16 Graeme Tytler, *Physiognomy in the European Novel: Faces and Fortunes* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1982), p. 26.

soul, exterior and interior, signified and signifier.<sup>17</sup> In other words, the more resemblance to Christ there was the more could be expected of a person.

By the time Lavater's physiognomy reached its British audience, Lavater had been criticised, attacked and ridiculed by his German contemporaries. We do not know exactly how much Blake would have been aware of Lavater; if, indeed, Blake did read parts of the Hunter translation, he would have come across the passage in which Lavater acknowledges that he might not be an authority on face-reading. In the preface, Lavater ruminates about whether or not he was suitable for the kind of research required to establish physiognomy as a science. Of course, this modesty is a pose; he insists with great confidence that he is learning from his mistakes.<sup>18</sup> When Blake joined the engraver team working on the Hunter translation, he would have been caught up not only with the ambition to produce excellent illustrations but also with Lavater's search for divine likeness.<sup>19</sup> Good quality engravings were crucial as they were the evidence for Lavater's face-readings; and good, virtuous faces were few and far between. Blake, moreover, agreed with Lavater on Christ's perfect face. In response to the musing in *Aphorism on Man* about the greatest of all characters,<sup>20</sup> Blake wrote into the margin of his copy: 'this was Christ'. (E584)<sup>21</sup> He would also have been intrigued about Lavater's ideas about self-improvement. If the quality of a work depended on skill as well as personal development, Blake, who was trying to earn a living as an engraver, would have had good reasons to be concerned. In his poetic works, Blake, however, turned Lavater's search into a problem of interpretation. In *The Marriage of Heaven and Hell* (1790), probably completed shortly after the stint on the Hunter translation, Blake has an angel and a devil debate the character of Jesus:

"The worship of God is, Honouring his gifts in other men each according to his genius. and loving the greatest men best [...]" To this the angel replies: "is not God One? & is not he visible in Jesus Christ? and has not Jesus Christ given his sanction to the law of ten commandments and are not all other men fools, sinners, & nothings?" (MHH 22–23, E43)

17 Johann Caspar Lavater, *Aussichten in die Ewigkeit*, 3 vols. (Hamburg: Buchhändlergesellschaft, 1768–73), III, p. 52.

18 Lavater, *Essays on Physiognomy*, I, no page.

19 Lavater, *Aussichten in die Ewigkeit*, III, pp. 105–07.

20 Johann Caspar Lavater, *Aphorisms on Man* (London: Joseph Johnson, 1788), p. 8.

21 *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, newly revised edition, eds. David V. Erdman and Harold Bloom (New York, London, Toronto, Sydney and Auckland: Double Day Anchor Books, 1988), p. 584. Abbreviated to E584.

The angel says that Jesus approved the divine law. The devil counters by emphasising that true character only ever manifests itself in disobedience: ‘did he not mock at the sabbath, and so mock the sabbaths [*sic*] God? [...] I tell you, no virtue can exist without breaking these ten commandments: Jesus was all virtue, and acted from impulse: not from rules.’ (MHH 23–24, E43) The devil takes the Christian point of view and insists that the Old Testament has to be read through the New Testament. The angel, who we might have expected to know better, listens and gives in. The devil is the better interpreter of the scriptures. When Fuseli first advertised Lavater’s *Physiognomy* in 1787, he stressed that the English translation had many new illustrations which Lavater had not been able to consult himself.<sup>22</sup> If we link the exchange between the devil and the angel to what is depicted on plate 10 of *The Marriage of Heaven and Hell*, the disagreement comes to revolve around accessibility. Plate 10 shows a devil with a scroll in his lap and two figures to either side. The figure on the right is copying from a book, but listens to what the devil is dictating to the figure on the left. This scene comments on the practical side of interpretation. Within the context of Blake’s illuminated books, interpretation gains the dimension of representation. The scene, possibly set in a copying workshop, seems to echo Lavater’s attempts to identify the best representation of Christ. This ambition was a rather frustrating undertaking. When, for example, discussing six silhouettes of Christ, copied from one and the same bust, Lavater almost despaired: ‘no one of these heads is worthy of being deemed an ideal representation of Jesus Christ.’<sup>23</sup>

22 David H. Weinglass, *Prints and Engraved Illustrations by and after Henry Fuseli: A Catalogue Raisonné* (Aldershot: Scolar Press, 1994), p. 97.

23 Lavater, *Essays on Physiognomy* (1789–98), II, p. 212.

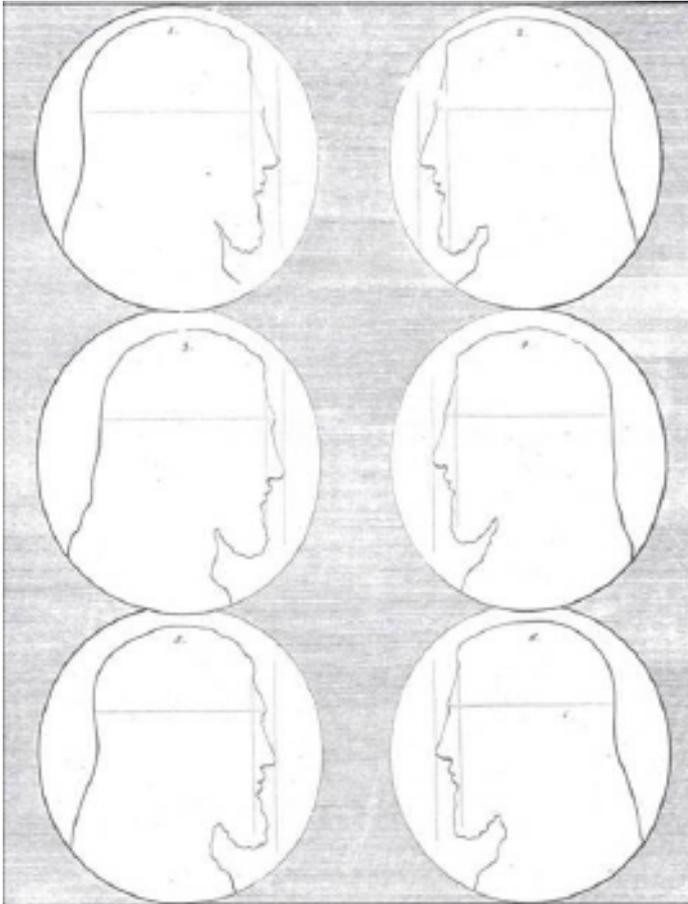


Plate 27

Johann Caspar Lavater, *Six Christs*, from *Physiognomische Fragmente* (1775-1778)

How would Blake have known about Lavater? The person traditionally nominated as mediator between Lavater and his British audience is Henry Fuseli. Carol Louise Hall in *Blake and Fuseli* (1985) argued that Blake was aware of Fuseli long before Joseph Johnson recommended him to Fuseli as an engraver for his design for the frontispiece to *Aphorisms on Man*. Blake owned a copy of Fuseli's 1765 translation of Johann Joachim

Winckelmann.<sup>24</sup> This is significant because Winckelmann's writing on the supreme calm and stillness of Greek sculpture influenced Lavater's conception of the perfect male body. Blake's collaboration with Fuseli also went beyond work directly linked to the physiognomy, because Fuseli asked him to engrave 'Falsa ad Coelum', 'Satan' and 'Timon and Alcibiades'.<sup>25</sup> If we think about the conversations Blake and Fuseli may have had in the late 1780s,<sup>26</sup> we can readily identify several areas of shared interest. Two of the engravings Blake had to do for the Hunter translation were designed by the 'German Hogarth' Daniel Chodowiecki; and probably shortly after finishing the plates for the Hunter translation, Johnson commissioned Blake to do engravings (again after Chodowiecki) for C.G. Salzmann's *Elements of Morality* (1791–1815).<sup>27</sup> According to the sales catalogue of his library, Fuseli owned a two-volume edition of Gottfried August Bürger's *Gedichte* (1796).<sup>28</sup> It is possible that they talked about Bürger, because Blake had to design the frontispiece and two plates for Bürger's *Leonora* (1796). This translation, praised by the press, was unusual because the bookseller and publisher William Miller included excerpts from the German original to allow for comparisons. It turns out that J. T. Stanley, the translator, gave the poem a new, less terrible ending. Since Miller included Chodowiecki's frontispiece, it is easy to see how very different Blake's design is. In 1796 four different editions of Bürger's *Leonora* were published. Miller's is singled out and condemned in unison by *The Analytical Review* and *The British Critic*: 'the painter has endeavoured to exhibit to the eye the wild conceptions of the poet, but with so little success, as to produce an effect perfectly ludicrous, instead of terrific', and it has 'distorted, absurd, and impossible monsters'.<sup>29</sup> We do not know why Blake only did four plates for the Hunter translation and we cannot but assume

24 Blake could have acquired this book during his apprenticeship to the antiquarian engraver James Basire. See Carol Louise Hall, *Blake and Fuseli: A Study in the Transmission of Ideas* (New York & London: Garland Publishing, 1985), pp. 67, 70.

25 G.E. Bentley Jr., *The Stranger from Paradise: A Biography of William Blake* (New Haven and London: Paul Mellon Centre for Studies of British Art by Yale University Press, 2001), p. 106.

26 Fuseli introduced Blake more fully to French and German literature, Hall, *Blake and Fuseli* (1985), pp. 1–3, 128–29. See also Leonard M. Trawick, 'William Blake's German Connection', in *Colby Library Quarterly* 13:4 (1977), pp. 229–45 (p. 236)

27 G.E. Bentley Jr., *Blake Records*, second edition (New Haven and London: Paul Mellon Centre for Studies of British Art by Yale University Press, 2004), p. 817.

28 *A Catalogue of the Small and Very Select Classical Library of the Late Henry Fuseli* (London: Christies, 1825), p. 7.

29 *The Analytical Review* 24 (September 1796), p. 472; *The British Critic* 8 (September 1796), p. 277.

that Fuseli appreciated the frontispiece for *Aphorisms on Man*.<sup>30</sup> That the two men discussed good quality engravings is likely, because Fuseli's advertising campaign marketed the Hunter translation as the best edition to date.<sup>31</sup> Fuseli was keen to promote the physiognomy and is known to have entertained his friends with witty comments about the engravings of the German edition, *Physiognomische Fragmente*.<sup>32</sup> We can easily imagine him bringing Blake up to speed.<sup>33</sup>

In *Aussichten in die Ewigkeit* (1768–73), a theological work published prior to *Physiognomische Fragmente*, Lavater argued that Adam was the best copy of the divine image. Subsequent to the Fall, the proportions given to this face began to deteriorate and all human beings gradually came to diversify in their appearance. To compensate for the decline in physical likeness and to give man a chance at redeeming himself, God sent Christ. Lavater was obsessed with the idea that the physiognomy of a face could be improved. Once a mind was made up, such shape-givers as nationality or race could be actively transcended.<sup>34</sup> Within Lavater's reasoning, Christ's face acquired the status of a pure or spiritual portrait. To know what it looked like was of the utmost importance. Lavater often lamented that no contemporary portrait of Christ had survived:

Ah! if Antiquity had transmitted to us an exact profile of the divine Jesus, how dear would that image be to my heart! I would sacrifice every thing to get possession of it; it should be to me the most august and most sacred of monuments. Yes, I should discover in his celestial features the testimony of those truths which he left behind Him. I should trace in them the whole character of his Gospel; and this proof would speak more home to my mind than the most faithful versions, nay more than the original manuscripts themselves.<sup>35</sup>

30 Blake had to rework the plate. This could mean that Fuseli was not satisfied with Blake. Robert Essick writes the 'second and the third states appear with about equal frequency in copies of the 1794 edition', Robert N. Essick, *William Blake's Commercial Book Illustrations: A Catalogue and Study of the Plates Engraved by Blake after Designs by Other Artists* (Oxford: Clarendon Press, 1991), p. 40.

31 In his advertisement Fuseli praises the skills of the English engravers; see Lavater, *Essays on Physiognomy* (1789–98), I, n.p.

32 *A Catalogue of the Small and Very Select Classical Library of the Late Henry Fuseli* (London: Christies, 1825), p. 7. [shelfmark: S.C. Sotheby 145. (6.)] In a letter, dating from 21 December 1790, it says that Fuseli commented 'with infinite entertainment' on the engravings of the German edition; see D.H. Weinglass, *The Collected Letters of Henry Fuseli* (Millwood, New York: Kraus International Publications, 1982), p. 48.

33 There is little evidence for shared projects beyond 1790. See Bentley, *Stranger from Paradise* (2001), pp. 160–70, 280–81.

34 Lavater, *Essays on Physiognomy* (1789–98), II, pp. 407–08.

35 This passage made it into the Hunter translation, which is why it is quoted in English. Lavater, *Essays on Physiognomy* (1789–98), II, p. 212.

What was known about Christ had been derived from speeches and stories about miracles. Therefore, concluded Lavater, Christ's face ought to illustrate everything which had been written about him.<sup>36</sup> Gottfried Böhm has described the pressure this approach puts on the portrait as follows:

Es geht dem Autor der *Physiognomischen Fragmente* darum, in immer neuen Bildnissfindungen eine Rekonstruktion zu versuchen, deren vier Koordinaten das Menschliche, das Göttliche, das Israelische und das Messianische sind. Innerhalb dieses Rahmens bewegt sich das gesuchte Bild, ein Konzentrat all dessen, was die Bibel über Christus, seine Worten und Taten berichtet; nunmehr aber nicht erzählt, sondern synchron vergegenwärtigt, festgehalten in einem einzigen, ewigen Bildmoment.<sup>37</sup>

[For the author of the *Physiognomische Fragmente* it is a matter of attempting, in the discovery of new images, a new reconstruction, whose four coordinates are the human, the divine, the Israelite, and the messianic. Within this framework moves the sought after image, a condensation of everything which the Bible says of Christ, his words, and his deeds; this is now no longer narrated, but rather realised synchronically, held fast in a single and eternal image-moment.]

The most famous example of Lavater's religious extremism is his challenge to the Jewish philosopher Moses Mendelssohn: if Mendelssohn converted to Christianity, he would lose his Jewish features and get closer to the divine image.<sup>38</sup> The degree to which man can reshape his body during a lifetime is, of course, limited. The kind of change Lavater envisaged is probably best explained as ageing gracefully. One cannot, however, fully understand his theological position without considering his interpretation of the creation story related in Genesis. Lavater's interpretation of the Fall is that words replaced the all-round and immediate qualities of the divine body; the face was turned into a mask and became a fixed – physiognomical – expression of character. In *Aussichten in die Ewigkeit* Lavater imagined how, after resurrection, man would gain a new form of existence.<sup>39</sup> The soul was a body trapped inside the material body. After resurrection it would regain its independence and render all uttered expression superfluous. For Lavater, the disembodied soul was man's inner being turned

36 Lavater, *Aussichten in die Ewigkeit* (1768–73), II, pp. 23–26, 67, 69–70, 91–97.

37 Gottfried Böhm, “‘Mit durchdingendem Blick’: Die Porträtkunst und Lavaters Physiognomik”, in *Im Lichte Lavaters: Lektüren zum 200. Todestag*, ed. Ulrich Stadler and Karl Pestalozzi, Johann Caspar Lavater Studien, vol. I (Zürich: Verlag Neue Züricher Zeitung, 2003), pp. 21–40 (p. 32)

38 Judith Wechsler, ‘Lavater, Stereotype, and Prejudice’, in *Faces of Physiognomy: Interdisciplinary Approaches to Johann Caspar Lavater*, ed. Ellis Shookman (Columbia, SC: Camden House, 1993), p. 119.

39 Karl Pestalozzi, ‘Lavaters Utopie’, in *Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie: Festschrift für Wilhelm Emrich*, eds. Helmut Arntzen, et al. (Berlin/New York: de Gruyter, 1975), pp. 283–301.

inside out.<sup>40</sup> It seems impossible to represent this kind of body through a material medium. The relationship between text and image in Lavater's physiognomy project is certainly a very interesting one. The image is conceived as an analogue to the text but is really considered as superior to that text. In addition, Lavater expected a portrait of Christ to embody the content of the Bible, and yet, he claimed that nobody was able to represent Christ.<sup>41</sup> This paradox is connected to the idea of physical beautification and moral improvement and, of course, the advice given to Mendelssohn.

Lavater believed perfect likeness could replace the physical presence of any person.<sup>42</sup> Gerhard Wolf and Georg Traska, however, have pointed out that he never thought to evoke Christ through an icon-like image. He simply but fervently believed that looking at a painting of Christ would literally cleanse the beholder and make him (or her) resemble Christ more.<sup>43</sup> Lavater approached many of his contemporaries with the request for a drawing of Christ. In *Dichtung und Wahrheit* Johann Wolfgang von Goethe, for example, recalls how he was pestered with requests for sketches.<sup>44</sup> Lavater was not an easy one to please. Fuseli did a drawing and Lavater included it into the French edition but said that he didn't like it: 'This before us presents only the grimace of a forced character, only an assemblage of traits absolutely heterogeneous'. Fuseli's Christ was later re-engraved for the Hunter translation and Hunter added a footnote to say that Lavater's text criticised Verrocchio not Fuseli: 'This head is not a design of Mr. Fuseli's, but copied by him from an ancient picture of Andrea Verrocchio. He is unwilling it should pass with the British public as *his* Idea of Christ.'<sup>45</sup> The Hunter translation rendered the text of the French edition and the only way to correct it was to amend it. Another example is Fuseli's drawing after Raphael. Even though Lavater is full of praise, Fuseli was offended:

[...] this beautiful composition of Raphael, was drawn from memory. This copy pronounces at once the eulogium [*sic*] of our Artist's genius and sensibility; and after the many proofs we have produced of his ardent imagination, one was wanting to establish his gentle and loving character. [...] You love to hang over it;

40 Lavater, *Aussichten in die Ewigkeit* (1768–73), II, p. 66.

41 Lavater, *Physiognomische Fragmente* (1775–78), IV, p. 434.

42 Lavater, *Essays on Physiognomy* (1789–98), II, p. 73.

43 Gerhard Wolf and Georg Traska, 'Povero pastore: Die Unerreichbarkeit der Physiognomie Christi', in *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, eds. Gerda Mraz and Uwe Schlögl (Wien: Böhlau, 1999), pp. 120–37 (pp. 130–32). See also Lavater, *Physiognomische Fragmente* (1775–78), IV, p. 452.

44 Johann Wolfgang von Goethe, *Aus meinem Leben – Dichtung und Wahrheit*, in *Goethes Werke: Hamburger Ausgabe*, 14 vols. (Hamburg: Christian Wegner, 1963), X, pp. 15–16.

45 For both quotations see Lavater, *Essays on Physiognomy* (1789–98), II, p. 293.

You feel an inclination to assist the persons employed in rendering to Jesus Christ services so affecting.

The word copy is annotated with: ‘Whoever chooses to compare this copy with the original will find that *all* of it does not belong to Raphael. H.H.’<sup>46</sup> Problematic for Fuseli was the combination of memory and copy. The comment brings to mind Coleridge’s definition of the imagination. In *Biographia Literaria* Coleridge differentiates between primary and secondary imagination to explain the difference between perception and art: ‘The secondary imagination I consider as an echo of the former, coexisting with the conscious will, yet still as identical with the primary in the *kind* of its agency, and differing only in *degree*, and in the *mode* of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate; [...]’ Hunter seems to imply that the image was changed because Fuseli put something of himself into it. Drawing from memory would have meant, in Coleridge’s terms, that Fuseli’s Christ was a product of fancy rather than of imagination: ‘The fancy is indeed no other than a mode of memory emancipated from the orders of time and space – while it is blended with, and modified by, that empirical phenomenon of the will which we express by the word “choice”.’<sup>47</sup> Hunter asserts what we are looking at is something new, a work in its own right and a copy which is better than its original. This idea of improvement echoes Lavater because Lavater was convinced that a true believer could produce an authentic image of Christ.<sup>48</sup> So, what Hunter is doing here is drawing attention to Fuseli’s artistic prowess.

Lavater’s reception was mixed. His interest in animal magnetism and the healing craze it had brought about and especially his involvement with the wonder-doctors Gassner, Oberreit, Mesmer, and Cagliostro made him an easy target for public ridicule.<sup>49</sup> His British audience was most certainly aware of his anti-rational preoccupations, because when Fuseli came to review William Coxe’s *Travels in Switzerland* (1789), he refers to them: even though Lavater was ‘weak enough to tamper with *animal magnetism*, he [was] certainly too wise to mix it with his religious tenets’.<sup>50</sup> The accusation of being an animal magnetist, moreover, would have had a complex,

46 Lavater, *Essays on Physiognomy* (1789–98), II, p. 295.

47 For both Coleridge quotations see *Romanticism: An Anthology*, third edition, ed. Duncan Wu (Oxford: Blackwell, 2006), pp. 691–92.

48 Lavater, *Physiognomische Fragmente* (1775–78), IV, p. 435.

49 Mary Lavater-Slovan, *Genie des Herzens: Die Lebensgeschichte Johann Caspar Lavaters* (Zürich: Morgarten Verlag, 1939), pp. 186–87, 260–65, 297–307. Lavater’s interest in what many of the Enlightenment thinkers discarded as superstition is very telling, as many of his religious beliefs could hardly be distinguished from it. The pinnacle of Lavater’s search for extreme religious experience is his journey to Copenhagen in 1793 where he hoped to learn about metempsychosis. Lavater-Slovan, *Genie des Herzens*, pp. 350–54, 362–68.

50 *Analytical Review* 6 (1790), p. 157.

political resonance in the 1790s and it may have helped Fuseli to highlight the revolutionary nature of Lavater's new system of human character.<sup>51</sup> Even though there is little about the spiritual world in *Physiognomische Fragmente* or any of the texts based on it, many may have known that Lavater was a fan of the Swedish scientist turned religious leader Emanuel Swedenborg.<sup>52</sup> Blake, for example, read and annotated Swedenborg around the same time he joined the Lavater project, and when he began to work on his creation myth, he decided to reformulate a core Christian text about human identity. In this myth he focused on the relationship between the material and the spiritual, because instead of producing the first human, Blake's creation myth prevaricates and creates the human body over and over again. This problem is introduced on the title-page of *The [First] Book of Urizen* (1794) with Urizen, one of Blake's creator gods, making two copies from a book beneath his feet: 'Urizen is depicted as a composite of reader, writer, and etcher. The only person who reads and writes at the same time is a scribe. A scribe is a professional copyist.'<sup>53</sup> Can this figure be the author the book was named after?

Blake's creation myth is based on Genesis.<sup>54</sup> Leaving aside the manifold possibilities for a theological, mythical or political reading, it is safe to say that Blake fuses the two Genesis creation stories into one in *The [First] Book of Urizen*.<sup>55</sup> It has long since been noted that Blake incorporated his likeness into his works and Los, the second creator figure active in *The [First] Book of Urizen*, has often been considered as Blake's alter-ego.<sup>56</sup> The Biblical myth is about how God speaks the world into existence and creates man in his likeness towards the end of it. By introducing a second

51 Tim Fulford, 'Conducting the Vital Fluid: The Politics and Poetics of Mesmerism in the 1790s', in *Studies in Romanticism* 43:1 (2004), pp. 57–78.

52 Stemmler, 'The Physiognomical Portraits of Johann Caspar Lavater', in *The Art Bulletin* 75:1 (1993), pp.151–168, p. 156. Ernst Benz, 'Swedenborg und Lavater: Über die religiösen Grundlagen der Physiognomik', in *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 57 (1938), pp. 152–216. See also Morton Paley, "'A New Heaven Is Begun": Blake and Swedenborgianism', in *Blake and Swedenborg: Opposition Is True Friendship*, eds. Harvey F. Bellin and Darrell Ruhl (New York: Swedenborg Foundation, Inc., 1985), pp. 15–34.

53 Morris Eaves, 'The Title-page of *The Book of Urizen*', in *William Blake: Essays in Honour of Sir Geoffrey Keynes*, eds. Morton D. Paley and Michael Phillips (Oxford: Clarendon Press, 1973), pp. 225–30 (p. 228).

54 Blake's creation myth has attracted a lot of critical attention over the years. The most comprehensive and up-to-date study is *The Urizen Books*, ed. David Worrall (London: Tate Gallery Publications for The William Blake Trust, 1995), vol. 6.

55 Leslie Tannenbaum, 'Blake's Art of Crypsis: *The Book of Urizen and Genesis*', in *Blake Studies* 5:1 (1972), pp. 141–64. Jerome McGann, 'The Idea of an Indeterminate Text: Blake's Bible of Hell and Dr. Alexander Geddes', in *Studies in Romanticism* 25:3 (1986), pp. 303–24.

56 S. Foster Damon, *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*, revised edition with a new foreword and annotated bibliography by Morris Eaves (Hanover and London: University Press of New England, 1988), pp. 246–247.

creator Blake complicates divine creation, because Blake has Los struggle with the representation of divine likeness:

Los smitten with astonishment  
 Frightend at the hurtling bones  
 And at the surging sulphureous  
 Perturbed Immortal mad raging  
 In whirlwinds & pitch & nitre  
 Round the furious limbs of Los  
 And Los formed nets & gins  
 And threw the nets round about  
 He watch'd in shuddring fear  
 The dark changes & bound every change  
 With rivets of iron & brass;  
 (BU 8:9–11, E74)

Los works very hard, but under his hands, the divine changes into a lesser and human body: 'In terrors Los shrunk from his task'. (BU 12:5–7, E76) Blake's rendering of Biblical creation displaces the story about Adam's first disobedience with the failure of divine creation. This shift in emphasis away from the possibility of perfect likeness making may have been inspired by Lavater's dilemma. Lavater was keen to find a perfect likeness of Christ but realised that it was very difficult. All his life, he prayed and yearned for a vision of Christ.<sup>57</sup> Blake, on the other hand, always talked about his visions and claimed that because of them his art was more original than anybody else's:

According to his own explanation, Blake saw spiritual appearances by the exercise of a special faculty – that of imagination – using the word in the then unusual, but true sense, of a faculty which busies itself with the subtler realities, *not* with fictions. [...] He would tell his artist-friends, 'You have the same faculty as I (the visionary), only you do not trust or cultivate it. You can see what I do, *if you choose*.'<sup>58</sup>

This quotation introduces a certain degree of relativism to the discussion about how representations of divine likeness ought to be judged. Lavater, for one, was convinced that he could tell a good portrait of Christ from a bad one.<sup>59</sup> Similarly, Los in Blake's creation myth realises that Urizen no

57 Horst Weigelt, 'Der Pietismus im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert', in *Geschichte des Pietismus*, eds. Martin Brecht et. al., 3 vols. (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993–2000), II, p. 720. Mary Lavater-Sloman, *Genie des Herzens: Die Lebensgeschichte Johann Caspar Lavaters* (Zürich: Morgarten, 1939), p. 187.

58 Alexander Gilchrist, *The Life of William Blake*, ed. W. Graham Robertson (1863; Mineola, New York: Dover Publications, 1998), pp. 338–39.

59 About engravings of Christ as a child he writes: 'It always gives me pain when I feel myself under the necessity of finding fault with works, which I could have wished it had been in my power to recommend', or 'In other respects the features of the face suggest nothing of the amiable ingenuousness which suits his age and character: it might have been preserved

longer resembles his eternal self. Los is, however, no constant or reliable judge, because further on in the story, when he meets Enitharmon the first female, he forgets about his divine origin and acts on impulse: 'Eternity shudder'd when they saw / Man begetting his likeness, / On his own divided image.' (*BU* 19: 17–20, E79) Meanwhile, Urizen regains consciousness and starts to explore his world (*BU* 20 and 23, E80–81). He behaves as if nothing has happened; as if he had never been equipped with a material body. With this confusion about who is human and who is divine, Blake responds to Lavater's dilemma. He is parodying the search for divine likeness by pointing out that it cannot be represented, not even by the gods themselves. Basically, Blake takes us back to the origin of the debate about likeness-making to demonstrate that the material and the spiritual bodies are, in a way, quite similar.

Jean H. Hagstrum in 'Christ's Body' pointed out that Blake's resurrected Christ looks exactly the same as the living one. Both are 'fully corporeal'.<sup>60</sup> The confusion continues. In the colour print, *Christ Appearing to the Apostles after the Resurrection* (c.1795), done shortly after the creation myth, Blake shows the risen Christ with some of his disciples. All except one are bowing down. Christ is holding out his hands, showing the wounds from the crucifixion,<sup>61</sup> to reassure this disciple as well as us the viewers. David Bindman's interpretation of this scene is as follows: 'when Christ reveals Himself only a young apostle looks towards him with adoration; the others prostrate themselves as if He were an idol.'<sup>62</sup> If we agree with Hagstrum and accept that all bodies resemble each other, then it is us, the viewers, who have to judge what Blake depicts. Lavater, as outlined above, was certain that he knew what he was looking at: either a good or a bad likeness. Blake decides to blur the boundaries: is the picture telling the viewer what to see, or is the viewer telling the picture what it should mean? Blake, moreover, seems to have made fun of any kind of attempt at classifying Christ's face as beautiful and according to the classical ideals, pursued by Lavater: 'I always thought that Jesus Christ was a Snubby or I should not have worship'd him if I had thought he was one of those spindled nose rascals.'<sup>63</sup>

---

however, for simplicity is by no means incompatible with heroism, though these two qualities are rarely found united in the same person', see Lavater, *Essays on Physiognomy*, II, pp. 336 and 340; see also II, pp. 350–51, 352–53, 355 and III, p. 236.

60 Hagstrum, 'Christ's Body', p. 143.

61 This print illustrates Luke xxiv, 36–40. For details see *William Blake 1757–1827: Tate Gallery Collections*, ed. Martin Butlin, vol. 5 (London: Tate Gallery Publications, 1990), pp. 104–05.

62 David Bindman, *Blake as an Artist* (Oxford: Phaidon Press Limited, 1977), p. 100.

63 David Erdman classifies this passage as 'miscellaneous prose' and associates it with Blake's *Public Address*, see *Notebook of William Blake* (1793), eds. Erdman and Moore, 58, N64, N67.

Throughout the different editions and translations of the physiognomy Lavater uses images of himself. These portraits increase his presence and assert his authority as author. The first is a vignette in volume I on the page facing the list of subscribers: 'Mr. Lavater contemplating a Bust'. The next, on page 12, also depicts Lavater at work. It seems to be an illustration of the line: 'Every day I fell into mistakes; and every day I acquired knowledge and conviction.'<sup>64</sup> In volume II Lavater analyses his own physiognomy. He starts off with two silhouettes, one of which is covered with horizontal and vertical lines. This image with its meticulously measured out proportions should speak for itself, but Lavater feels the need to add something about the original – himself:

This is the same silhouette enlarged, and drawn with greater truth; and though it be not after all perfectly accurate, it is, however, more so than all the portraits which ever were, or ever will be drawn of this face. The copy will never be either liable to be totally mistaken, nor a perfect likeness, Such as we see it here, I could say a great deal about it, but I prefer characterising the Original by a few touches.<sup>65</sup>

A few pages later he gives two more portraits; but little do they reveal. His choice of language, again, reveals that he thinks these portraits distort rather than embody his likeness: 'The nostril denotes sensibility and moderate desire. The jaw gives not the vivacity of the character with sufficient force. Gentle and tender affection is depicted in the eye and mouth.' And: 'Here is the same portrait still, presenting three fourths of the face; its identity is discernible in each trait separately, but scarcely so in the whole taken together.'<sup>66</sup> Joan K. Stemmler has stressed that Lavater wanted to convey personal information.<sup>67</sup> Lavater not only presented himself as a master physiognomist, who could intuit character and develop objective criteria, he argued that anyone could develop their observational skills.<sup>68</sup> Since the Hunter translation omits the section on Christ, Lavater, almost by default, replaces Christ as the main reference point of the physiological readings. Lavater, moreover, did expect his readers to follow his lead: 'Read and judge as you would do, were we examining the Work in your closet or mine. Read it twice, if you would form a candid judgment; and if you mean to honour me with a public refutation, read it, at least, – once.'<sup>69</sup> Even if Blake did not read *Essays on Physiognomy*, he would have

64 Lavater, *Essays on Physiognomy* (1789–98), I, p. 12.

65 Lavater, *Essays on Physiognomy* (1789–98), II, p. 227.

66 Lavater, *Essays on Physiognomy* (1789–98), II, pp. 232, 233.

67 Stemmler, 'The Physiognomical Portraits of Johann Caspar Lavater' (1993), p. 153.

68 Johann Caspar Lavater, *Von der Physiognomik und Hundert Physiognomische Regeln*, eds. Karl Riha and Carsten Zelle (Frankfurt a.M./Leipzig: Insel, 1991) p. 58.

69 Lavater (1789–98), I, n. p.

been aware of this kind of reading experience, because when he annotated *Aphorisms on Man* he underlined the aphorisms he agreed with.<sup>70</sup>

Blake knew Lavater's face very well. Between 1787 and 1800 he worked repeatedly on a partly etched, mostly engraved portrait plate of Lavater.

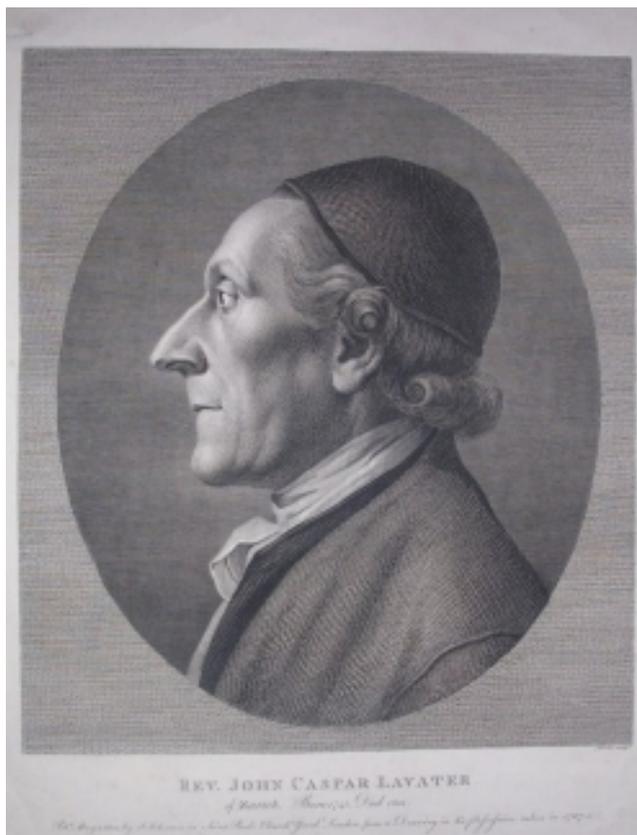


Plate 28

William Blake, *Johann Caspar Lavater* (1800)

Robert Essick has identified three different states of this plate. He suggests that it was probably published as late as 1801.<sup>71</sup> The need for a por-

<sup>70</sup> For the implications of this reading experience see my, 'Leaving their mark: Lavater, Fuseli and Blake and their imprint on *Aphorisms on Man*', in *Comparative Critical Studies* 3:3 (2006), pp. 347–69.

trait in 1800 can be explained by the fatal attack on Lavater in 1799. As a result of his injuries he died after a prolonged period of suffering in January 1801. Estimating from the size of it we can assume that Blake spent months working on it. He had a hard time finishing the plate: ‘not being able to obtain what he wanted, he threw the plate across the Room. Upon his relating this he was asked whether he did not injure it, to which he replied with his usual fun “O I took good care of that”’.<sup>72</sup> This means that while Blake was trying to render Lavater’s likeness on copper, the man himself was dying and, in his own terms, coming closer to his eternal likeness.<sup>73</sup>

Rendering likeness was not an easy thing to do. In his creation myth Blake has Los struggle with it. The reason Los gets associated with Blake is that he has red curly hair. Peter Ackroyd, after noting that the baby in the large colour print *Pity* (c.1795) has red curly hair, argues that it might be a younger version of Newton (as depicted in the Colour Print of that name) whose physiognomy is usually compared to Blake’s anyway.<sup>74</sup> What might red curly hair represent? According to Geoffrey Keynes’s *Complete Portraiture of William and Catherine Blake* (1977) there are about forty different portraits of Blake, done by himself as well as his artist friends, such as John Linnell, George Richmond, Frederic Tatham and Samuel Palmer.<sup>75</sup> There is, however, no agreement on which of these portraits renders the best likeness of Blake.<sup>76</sup> Especially the portraits done after Blake’s death leave us wondering what he really looked like. Two of the most important posthumous portraits are attributed to his wife, Catherine Blake: *Portrait of the Young William Blake* (c.1827–31) and *Head ‘Taken from something she saw in the Fire’* (c.1830). She claimed that she had seen Blake in a vision. The likeness taken from the fire was later copied by Frederick Tatham and

71 Robert N. Essick, *The Separate Plates of William Blake* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983), pp. 150–57.

72 The portrait had been available to the public since 1789. It was published in the *European Magazine* and engraved by William Bromley, another member of Holloway’s team of engravers. Johnson probably took it off Blake and passed it on to Bromley. Bentley, *Blake Records*, second edition (2004), pp. 680–81.

73 Lavater, *Essays on Physiognomy* (1789–98), III, p. 180.

74 Peter Ackroyd, *Blake* (London: Sinclair-Stevenson, 1995), p. 201.

75 Geoffrey Keynes, *The Complete Portraiture of William & Catherine Blake* (London: Trianon Press for the William Blake Trust, 1977), pp. 24, 25.

76 All Blake portraits should be considered as artistic statements about Blake rather than mimetic representations of Blake. See Lene Østerman-Johansen, ‘Victorian Angles on Blake: Reading the Artist’s Head in the Late Nineteenth-Century’, in *Angles on the English-Speaking World* 3 (2003), p. 144.

used in his drawing *William Blake in Youth and Old Age* (c.1830).<sup>77</sup> This portrait juxtaposes the physiognomy of Blake at the beginning of his career with the aged appearance of the mature poet. In his *Memoirs* Tatham gives a description of the young Blake which echoes Catherine's, who lived with him as a housekeeper after Blake's death: 'his locks, instead of falling down, stood up like a curling flame, and looked at a distance like radiations, which with his fiery eye and expansive forehead, his dignified and cheerful physiognomy, must have his appearance truly prepossessing.'<sup>78</sup> When Alexander Gilchrist, Blake's Victorian biographer, was preparing his book on Blake he talked to Samuel Palmer who repeated this idea: 'In him you saw at once the Maker, the Inventor; one of the few in any age [...]. He was energy itself, and shed around him a kindling influence; [...] He was a man without a mask; his aim was single, his path straightforwards, and his wants few; so he was free, noble, and happy.'<sup>79</sup> This admiration turns Blake into a Christ-like figure. Palmer had been part of a small group of men who called themselves 'The Ancients', thought of themselves as Blake's disciples and called him their Interpreter.<sup>80</sup>

Was Blake like Jesus? Much thought has been given to Blake's attempts to idealise his facial features.<sup>81</sup> J.G. Davies, in *The Theology of William Blake* (1948), was the first to explore the idea that Blake equipped Christ with parts of his own physiognomy.<sup>82</sup> The notion of Christ's 'resemblance' to Blake, however, is very different from Lavater's search for divine likeness. To explain this it is useful to refer to Deleuze and Guattari and their work on signification in relation to faciality in *Thousand Plateaus*:

The face is not a universal. It is not even that of the white man; it is White Man himself, [...]. The face is Christ. [...] If the face is in fact Christ [...] your average ordinary White Man, then the first deviances, the first divergence-types, are racial: yellow man, black man, men in the second or third category. [...] They must be Christianized, in other words, facialized. European racism as the white man's

77 See Raymond E. Thompson, 'The "Double" of the Double Portrait of Blake: A Description of Tatham's Replica Portrait', in *Blake/An Illustrated Quarterly* 13:1 (1979), pp. 29–32.

78 *William Blake: Exhibition Catalogue, Introductory Essays* by Peter Ackroyd and Marilyn Butler, eds. Robin Hamlyn and Michael Phillips (London: Tate Publishing, 2000), p. 180.

79 Gilchrist, *Life of Blake* (1998), pp. 318–19.

80 Bentley, *The Stranger from Paradise* (2001), pp. 400–09.

81 Robert N. Esick, 'A (Self?) Portrait of William Blake', in *Blake/Illustrated Quarterly* 39:3 (2005–06), pp. 126–39.

82 Davies, *Theology of William Blake* (1948), p. 110. Christopher Heppner, *Reading Blake's Designs* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), p. 115. Hagstrum makes the connection between red curly hair, Blake and Jesus as well see Hagstrum, 'Christ's Body', pp. 137, 154.

claim has never operated by exclusion, or by the designation of someone as Other; [...].<sup>83</sup>

This all inclusive concept of the white face as Christ is exactly what Lavater was trying to project as a representation of moral superiority.<sup>84</sup> Christ, for Lavater, bridged the gap between the material and spiritual dimensions of human existence and if only Mendelssohn had followed his advice, they could have been equals in spirit as well as body. This cultural arrogance is countered by Blake. Many of his figures look alike but are actually quite unlike each other. The claim here is that Blake questions the transcended singularity of Christ's face. Shared likeness between Blake, Los and Christ implies, within a physiognomical context, the notion of like-mindedness, but the combination of real, fictional, and religious personalities, each with different traits, creates a composite portrait which is delicately balanced and on the verge of collapse. By inscribing his own likeness onto the faces of Christ and Los, Blake seems to hark back to Lavater's *Aussichten in die Ewigkeit* and its deliberations about a pure, spiritual human form. Whereas Lavater scoured his ever increasing portrait collection for divine likeness, and searched for it in his own face while pondering his spiritual progress, Blake challenged the parameters of represented identity. Blake's creation myth is about failure. Its central figures, Los and Urizen who could be a younger and an older version of the same god, create a series of different bodies. Not only would Blake have been exposed to Fuseli's, and by extension Lavater's, judgement of his engravings, he was, like Fuseli, confident enough to hold his own. Blake, in other words, deconstructs Lavater's mythmaking about the lost original. Lavater had to accept that there was a world beyond which he could never reach. In his version of the creation myth Blake can be seen to permit the spiritual to collapse into the material. The plot of this myth supports the idea that he favoured a form of character representation which allowed for different shapes at different times. Finally, by refusing to create or encourage a stable likeness for himself, Blake not only breaks with the physiognomical premise that character gets embodied in bone structures, he abandons the idea of the face as index altogether.

---

83 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (London: The Athlone Press, 1999), pp. 176–78.

84 Wolf and Traska, 'Povero pastore: Die Unerreichbarkeit der Physiognomie Christi', p. 134.

# Myths of Anglo-German Surrealism: Max Ernst and Leonora Carrington

Ernest Schonfield (London)

## 1. Surrealism and Myth: Breton, Aragon, Bataille

In *Die Legitimität der Neuzeit* (1966), Hans Blumenberg has shown how Enlightenment philosophy tends to reoccupy the positions of medieval Christianity, replacing eschatology with a doctrine of historical progress – what Blumenberg calls the persistence of the not yet modern in the modern age.<sup>1</sup> In *Arbeit am Mythos* (1979), myth is seen as an essential aspect of both prehistory and modern intellectual history. Prehistoric humanity develops myth in response to the threatening power of reality; myth gives names to the nameless, gives form to the formless, and strives to make sense of the world. According to Blumenberg, the situation of prehistoric mankind, caught between a threatening reality and the vivid power of its own imaginings, is structurally similar to a dream state, combining ‘reine Ohnmacht gegenüber dem Geträumten’ and ‘reine Herrschaft der Wünsche’.<sup>2</sup> Myth, for early humanity, serves as a means to come to terms with these phenomena and to become acquainted with the world; it serves as a cognitive category. As Blumenberg shows, this still holds true for the modern age: thinkers such as Goethe, Nietzsche and Freud formulate their thought explicitly in terms of mythical imagery. It seems that myth is closely linked to modern culture’s self-definition, and it has a central place in modernist art and literature.<sup>3</sup>

---

1 Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966), p. 60.

2 Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979), pp. 16–17.

3 For an analysis of the role of myth in modernism, see Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957). For an examination of myth in the works of James Joyce and Thomas Mann, see Ernest Schonfield, ‘Mann Re-Joyces: The Dissemination of Myth in Ulysses and Joseph, Finnegans Wake and Doctor Faustus’, in *Comparative Critical Studies* 3:3 (2006), pp. 269–90.

Surrealism plays an important part in the modernist reappraisal of myth. It polemically attacks positivist claims about rationalism and progress. As André Breton declares in the *Manifesto of Surrealism* (1924):

experience itself has found itself increasingly circumscribed. It paces back and forth in a cage [...] Under the pretense of civilization and progress, we have managed to banish from the mind everything that may rightly or wrongly be termed superstition or fancy; forbidden is any kind of search for truth which is not in conformance with accepted practices.<sup>4</sup>

Surrealism may be defined as the revolt of the imagination against the prohibitions of logic, and it takes its lead from Freudian psychoanalysis. According to Breton, the exploration of the unconscious mind is so important that it must not be reserved exclusively for analysts: poets and artists can do it too. Breton states: ‘the imagination is perhaps on the point of reasserting itself, of reclaiming its rights.’<sup>5</sup> Indeed, far from the rehabilitation of desire which psychoanalysis sets out to achieve, Breton defines Surrealism as a bet on the imagination – an attempt to live according to desire: ‘We really live by our fantasies when we *give free rein to them*’;<sup>6</sup> ‘Surrealism [...] asserts our complete *nonconformism*’.<sup>7</sup> Thus, while Surrealism acknowledges its debt to psychoanalysis, it rejects psychoanalytical practice and resists the institutionalisation of a discipline. Indeed, as Werner Spies points out,<sup>8</sup> it is telling that Max Ernst failed to include Freud in his group portrait of major cultural figures, *Rendezvous of Friends* (1922, SM 505).<sup>9</sup> And psychoanalysis was by no means the only precursor of Surrealism: the movement drew heavily on German Romanticism (Novalis, Achim von Arnim,<sup>10</sup> Johann Heinrich Füssli, Caspar David Friedrich); on the English Gothic novel (Matthew Lewis), on French visionary symbolism (Gérard de Nerval, Rimbaud, Lautréamont, Alfred Jarry, Odilon Re-

4 André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, trans. by Richard Seaver and Helen R. Lane (Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 1972), p. 10.

5 André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, p. 10.

6 André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, p. 18.

7 André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, p. 47.

8 Werner Spies, ‘Nightmare and Deliverance’, in *Max Ernst: A Retrospective*, Exh. cat., ed. by Werner Spies and Sabine Rewald, trans. by Russell M. Stockman (New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press, 2005), pp. 3–19; p. 4.

9 The abbreviation SM used throughout this essay refers to *Max Ernst: Oeuvre-Katalog*, vol. 1, *Das graphische Werk*, by Helmut R. Leppien, with Winfried Konnertz, Hans Bollinger and Inge Bodesoh; Vols. 2–6, *Werke 1906–1963*, by Werner Spies, Sigrid Metken and Günter Metken (Houston: Menil Foundation; Cologne: M. DuMont Schauberg, 1975–98).

10 In 1933, Breton praises Achim von Arnim for denying the existence of a boundary between the imaginary and the real; cf. Jacqueline Chénieux-Gendron, *Surrealism*, trans. by Vivian Folkenflik (New York: Columbia University Press, 1990), p. 13.

don), on Oceanic and Native American art, on the art of schizophrenics, and on the occult tradition.

Myth was central to the Surrealist project from the very beginning. In this essay I will explore the Surrealist engagement with myth, with particular reference to the work of Max Ernst (1891–1976) and Leonora Carrington (1917–), whose brief but productive creative partnership lasted from their meeting in 1937 to Ernst's escape to America in 1940. I will begin, however, with a discussion of Surrealist theories of myth in the writings of Louis Aragon, André Breton and Georges Bataille. Jacqueline Chénieux-Gendron argues that the 'meaning of the Surrealist quest is that dreams and myths must stimulate daily life to give it the dimension of destiny.'<sup>11</sup> From the outset, though, the Surrealists took a post-Freudian attitude to myth, regarding it as a manifestation of the unconscious mind. Furthermore, Surrealist writing on myth was qualified by the recognition that the ancient myths had lost their power. Louis Aragon's *Paris Peasant* (1924) begins with a 'Preface to a Modern Mythology', and then continues:

Man no longer worships the gods on their heights. Solomon's temple has slid into a world of metaphor where it harbours swallows' nests and corpse-white lizards. The spirit of religions, coming down to dwell in the dust, has abandoned the sacred places. But there are the other places which flourish among mankind, places where [...] a profound religion is gradually taking shape.<sup>12</sup>

The 'other places' where Aragon chooses to search for these new myths are to be found in the modern city, in the arcades and alleyways of Paris itself. Aragon hopes that these 'other places' will be favourable to an insight into that 'other' of consciousness, the unconscious. As Jacqueline Chénieux-Gendron points out, Aragon was aware of Schelling's view that myth is one of the means by which the Absolute reveals itself to consciousness. Replacing the Absolute with the unconscious, Aragon presents myth as the process through which the unconscious reveals itself to consciousness.<sup>13</sup> According to Aragon, myth is a mode of consciousness:

Man is as full of gods as a sponge plunged into the open sky. These gods live, attain the zenith of their power, then die, leaving their perfumed altars to other gods. [...] *myth is the path of the conscious, its conveyor belt.*<sup>14</sup>

So Aragon uses the word 'myth' in a very specific sense, to mean a category of experience. He seeks to recapture the sense of wonder at the world that was once embodied in myth. Rather than establishing a new mythology, he portrays myth as a realm of metamorphosis and becoming.

11 Jacqueline Chénieux-Gendron, *Surrealism*, p. 16.

12 Louis Aragon, *Paris Peasant*, trans. by Simon Watson Taylor (London: Jonathan Cape, 1971), p. 27.

13 Jacqueline Chénieux-Gendron, *Surrealism*, p. 105.

14 Louis Aragon, *Paris Peasant*, pp. 130; 140.

Indeed, as Christa Lichtenstern has shown, Ovid's *Metamorphoses* are a key point of reference for Surrealist aesthetics.<sup>15</sup> Aragon has grasped the fact that myths are essentially dynamic, that it is in the nature of myths to deal with the creation and destruction of the gods themselves. In the words of Hans Blumenberg: 'Die Unsterblichkeit ist ursprünglich nicht im Mythos zu Hause, eher die Wiederherstellung des Zerrissenen oder des Phoenix aus der Asche.'<sup>16</sup>

In the mid-1920s, then, the Surrealists' interest in myth was subordinated to their search for non-rational modes of cognition. This attitude changed considerably over the next decade, partly in response to the increasing politicisation of the movement. The Surrealists' affiliation with the Communist Party led to much internal discord, and on 15 December 1929, in an attempt to reassert the identity of the group, Breton published the *Second Manifesto of Surrealism*, in which he calls for 'the profound, the veritable occultation of Surrealism'.<sup>17</sup> Breton's analogy between Surrealism's quest to transcend logical oppositions and the principles of dialectical materialism is less than convincing; more so is his analogy between 'the Surrealist efforts and those of the alchemists' and his assertion: 'the philosopher's stone is nothing more or less than that which was to enable man's imagination to take a stunning revenge on all things'.<sup>18</sup> In the *Second Manifesto* Breton also engages in a polemic with Georges Bataille, who was organising a group of disaffected Surrealists. Any survey of Surrealist thought must refer to Bataille, who sought to rival Breton as the chief theorist of Surrealism. While Breton sought an alliance with the French Communist Party (in 1930, he changed the name of the Surrealists' journal from *La Révolution Surréaliste* to *Le Surréalisme au Service de la Révolution*), Bataille's view of Surrealism was resolutely anarchic. As Rosalind Krauss points out, Bataille's version of Surrealism stresses two concepts in particular: *l'informe* ('formlessness') and *bassesse* ('lowness'). *L'informe* heralds the complete collapse of all categories, while *bassesse* conveys Bataille's concern with the lower bodily functions.<sup>19</sup>

Bataille's unorthodoxy led to his excommunication from the Surrealist movement by Breton, and Bataille even refers to himself as Surrealism's

15 Christa Lichtenstern, *Metamorphose, vom Mythos zum Prozeßdenken: Ovid-Rezeption, Surrealistische Ästhetik, Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst* (Weinheim: VCH, 1992).

16 Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, p. 655.

17 André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, p. 178.

18 André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, p. 174.

19 Rosalind Krauss, 'Corpus Delicti', in Rosalind Krauss and Jane Livingston, with Dawn Ades, *L'amour fou: Photography and Surrealism* (Washington, DC: Corcoran Gallery of Art; New York: Abbeville Press, 1985), pp. 55–100, here pp. 64–65.

'old enemy *from within*'.<sup>20</sup> Despite this tension, Breton and Bataille were in fact quickly reconciled in 1935, the date of the collapse of the alliance between the Surrealists and the Communists. In that year, the two of them worked together on the short-lived review *Contre-Attaque*. From 1935 onwards, myth becomes the primary concern of Breton and Bataille. In the *Political Position of Surrealism* (1935), Breton announces the need to fabricate a new collective myth, redefining Surrealism as 'a method of creating a collective myth' in order to bring about the liberation of humanity.<sup>21</sup> From this point on, however, the chief advocate of myth is no longer Breton but Bataille. Bataille's reception of Nietzsche caused him to regard mythology as a means to shape a new form of community. In 1938 Bataille founded the *Collège de sociologie* together with Roger Caillois and Michel Leiris. The purpose of this group was not just to investigate the ways in which myths bind societies together, but to actually *create* new myths. Bataille claims in 1938 that we must become like the 'sorcerer's apprentice' and promulgate new myths: 'Only myth gives back to someone broken by experience the image of an abundance offered to the community in which men gather.'<sup>22</sup> However, as Michael Richardson points out, Bataille's attempts to reinstate ancient mythic practises in the late thirties led to failure and disillusionment.<sup>23</sup> Bataille sums up his disillusionment in the short text 'The Absence of Myth' (1947), in which he states: 'the absence of myth is also a myth: the coldest, purest, the only true myth.'<sup>24</sup> The statement conveys Bataille's sense that the myth of contemporary society was in fact an 'absence of myth'. For Bataille, as for Adorno and Horkheimer, modern society's denial of myth is the modern myth *par excellence*. According to Michael Richardson, Surrealism is crucial for Bataille because it recognises this state of affairs, recognises 'the falsity of rationalism's ideological claims to define what is "real"'.<sup>25</sup>

Bataille's argument is that myth is the basis of *every* society, but the thrust of Western civilization has been to deny its own mythical basis, 'and to posit reality as an ontological given that can be located and conquered.'<sup>26</sup> Bataille in his postwar writings remains fascinated by Surrealism, but critical of it. In a review entitled 'Surrealism and God' (1948), Bataille

20 Georges Bataille, *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, ed., intro. and trans. by Michael Richardson (London/New York: Verso, 1994), p. 49.

21 André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, p. 210.

22 Georges Bataille, *Oeuvres complètes*, vol. 1: *Premiers écrits, 1922–1940* (Paris: Gallimard, 1970), p. 535. Quoted in Jacqueline Chénieux-Gendron, *Surrealism*, p. 107.

23 Michael Richardson, 'Introduction to Georges Bataille', *The Absence of Myth*, p. 13.

24 Georges Bataille, *The Absence of Myth*, p. 48.

25 Michael Richardson, 'Introduction to Georges Bataille', *The Absence of Myth*, p. 14.

26 Richardson, p. 14.

points to a central problem of Surrealism – that it attempts to express a mystery which cannot be expressed. For Bataille, Surrealist artistic production can only betray the mystery at the heart of Surrealism. Surrealist texts call ‘for the silence that should have been safeguarded at all costs, but simply could not be.’<sup>27</sup> Bataille’s critique of Surrealism is remarkably close here to Ernst Bertram’s analysis of Nietzsche. In ‘Eleusis’, the final chapter of his *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, Bertram examines the fundamental conflict in Nietzsche’s thought between the desire to analyse and the need to preserve mysteries by rejecting knowledge.<sup>28</sup> In order to emphasise the link between silence and the sacred Bertram quotes Hebbel: ‘Ich kann mir keinen Gott denken, der *spricht*.’<sup>29</sup> This problem of the revelation and concealment of myth is central to Surrealist poetry, as it is to the poetry of Rilke and Celan.<sup>30</sup>

As for André Breton, his late pronouncements on myth are more optimistic than those of Bataille. Unlike Bataille, Breton had never tried to reinstate mythic practice. For Breton, the Surrealist search for a collective myth is displaced to the poetic level – to the level of art and literature.<sup>31</sup> In the *Prolegomena to a Third Surrealist Manifesto or not* (1942), Breton asserts that the question of myth is highly topical: “‘What should one think of the postulate that ‘there is no society without a social myth’? in what measure can we choose or adopt, and impose, a myth fostering the society that we judge to be desirable?’”<sup>32</sup> Breton’s use of quotation marks and question marks here is, however, crucial. By using these rhetorical devices, Breton leaves the question of mythic revitalization resolutely open. What Breton recognises above all is the contemporary longing for myth:

The advances of science, on which people were counting to dispel the illusions of times past, have had the paradoxical result of reviving on a vast scale a nostalgia for the childhood of humanity and for those ways of acting on a world whose secret the men of that time, blindfold, were exercising their wits to discover.<sup>33</sup>

In other words, Breton is aware of the contemporary need for myth, but he rejects any programmatic resolution to the problem. His response is to

27 Georges Bataille, *The Absence of Myth*, p. 184.

28 Ernst Bertram, *Nietzsche. Versuch einer Mythologie* [1918] (Berlin: Georg Bondi, 1929). On this point, see also T. J. Reed, *Thomas Mann: The Uses of Tradition* [1973] (Oxford: Oxford University Press, 1996), pp. 327–28.

29 Ernst Bertram, *Nietzsche*, p. 386.

30 Celan, of course, began his career as a Surrealist poet. On the relations between Celan and Surrealism, see Barbara Wiedemann-Wolf, *Antschel Paul – Paul Celan. Frühwerk* (Tübingen: Niemeyer, 1985), pp. 121–53.

31 Chénieux-Gendron, *Surrealism*, pp. 106–07.

32 André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, p. 287.

33 André Breton, ‘Sur l’art magique’ (1957), in Breton, *Perspective cavalière* (Paris: Gallimard, 1970), p. 141. Quoted in Chénieux-Gendron, *Surrealism*, p. 26.

offer a projective, hypothetical model of myth. The *Prolegomena to a Third Surrealist Manifesto* ends with the question of ‘A new myth?’: namely, the myth of ‘The Great Transparent Ones’.<sup>34</sup> These ‘hypothetical beings’, which ‘mysteriously reveal themselves to us when we are afraid and when we are conscious of the workings of chance’, would serve to remind us that humanity is not the centre of the universe.<sup>35</sup> Breton thus regards ‘myth’ as a type of non-anthropocentric consciousness which can, and must, displace humanity’s claim to objectify the world in terms of its usefulness. As Jacqueline Chénieux-Gendron points out, the late Breton sees myth as a refusal of anthropocentrism which forces us to displace our systems of reference: ‘the myth sought by Surrealism is not a content of beliefs [...] rather, it is the desire for an appreciable removal from our usual surroundings’.<sup>36</sup> Thus, in Breton’s view, myth remains central to Surrealism because it enables one to resist the reality principle and to defend the non-utilitarian domain of the imagination.

## 2. Max Ernst: Mythic Imagery and the Congress of Birds

Max Ernst’s own (semi-fictional) autobiographical notes stress the importance of mythology and the occult in his work. In the special ‘Max Ernst’ issue of *View* in 1942, Ernst describes himself in 1918 as: ‘a young man aspiring to become a magician and to find the myth of his time.’<sup>37</sup> The keynote of this text is deliberate self-mythologizing, as Ernst claims that he was hatched out of an egg like a bird. In one sense this is quite true, since the first art dealer to support him was Johanna Ey, known as ‘Mutter Ey’, the owner of Das Junge Rheinland gallery in Düsseldorf. It also has a certain poetic truth, since birds are central to Ernst’s art: Ernst’s own major contribution to the new Surrealist mythology was his artistic alter ego Loplop, the Bird Superior. This section will begin with a brief resumé of Ernst’s intellectual influences, before examining the use of bird mythology and the myth of the androgyne in his work. Ernst was born on 2 April 1891 in Brühl near Cologne. He became one of the principal exponents of Dada in Cologne between 1919 and 1922, before moving to Paris in 1922 and becoming one of the founding members of the Surrealist

34 André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, pp. 293–94.

35 Breton, *Manifestoes of Surrealism*, p. 293.

36 Chénieux-Gendron, *Surrealism*, p. 110.

37 Max Ernst, ‘Some Data on the Youth of M. E., As told by himself’, in *View* 2:1 (April 1942), pp. 28–30; p. 28. Also in Max Ernst, *Beyond Painting and Other Writings by the Artist and his Friends*, trans. by Dorothea Tanning (New York: Wittenborn & Schultz, 1948), p. 29.

movement.<sup>38</sup> His art reflects a wide range of artistic and intellectual influences. Between 1909 and 1913 he studied philosophy and psychology at the University of Bonn, reading works by Freud, Nietzsche, Hegel and Max Stirner.<sup>39</sup> As a student, he became interested in the art of mental patients, and he acquired Hans Prinzhorn's *Bildnerei der Geisteskranken – Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung* (Berlin and Heidelberg, 1922) as soon as it was published. Ernst's earliest paintings were brightly coloured Expressionist works painted under the influence of Franz Marc. Even in this early Expressionist phase, Ernst's writings display an interest in mythology: his essay 'Vom Werden der Farbe', which appeared in *Der Sturm* in 1917, describes the birth of colour from the separation of desert and sea, giving rise to the primary colours yellow and blue.<sup>40</sup> After the end of the war in 1918, Ernst and his first wife Luise Strauss-Ernst became members of the Dada group in Cologne alongside Hans Arp, Heinrich Hoerle, Franz Wilhelm Seiwert and Alfred Ferdinand Grünwald (who took the pseudonym Baargeld). Ernst's systematic use of collage begins during this period. *The Swan Is Very Peaceful* (1920, SM 397) effectively satirises the German war effort. The collage contains a group of angels taken from the fifteenth century Cologne painter Stefan Lochner's *Adoration of the Child*. Rather than the infant Jesus, the angels admire a biplane from Georg Paul Neumann's *Deutsches Kriegsflugwesen* (1917); next to it, the swan from Wagner's *Lohengrin* sits passively.<sup>41</sup> As I will shortly demonstrate, birds are closely linked to the virgin birth in Ernst's personal mythology, partly as a result of his reception of Freud's essay on Leonardo da Vinci.

Decisive for Ernst's development as a painter was his contact with the work of Giorgio de Chirico. In September 1919, Ernst visited Munich where he found reproductions of de Chirico's 'metaphysical painting' (*Pittura metafisica*) in the April-May 1919 issue of *Valori plastici*. In de Chirico's early paintings, objects appear to resist all claims to objective knowl-

38 For a detailed account of Ernst's activities as a Dadaist in Cologne, see Charlottes Stokes, 'Rage and Liberation: Cologne Dada', in *Dada Cologne Hanover. Crisis and the Arts: The History of Dada*, vol. 3, ed. by Charlotte Stokes and Stephen C. Foster (New York: G. K. Hall, 1998), pp. 1–100.

39 Cf. Eduard Trier, 'Was Max Ernst studiert hat', in *Max Ernst. Retrospektive 1979*, Exh. cat., ed. by Werner Spies (Munich: Haus der Kunst - Prestel, 1979), pp. 31 ff.

40 Quoted in Edward Quinn, *Max Ernst* (Boston: New York Graphic Society, 1977), p. 46.

41 Cf. Ludger Derenthal, 'Mitteilungen über Flugzeuge, Engeln und den Weltkrieg. Zu den Photocollagen der Dadazeit von Max Ernst', in *Jahrbuch der Hamburger Kunstballe im Blickfeld* 1 (1994), pp. 41–60.

edge; there is an emphatic rejection of scientific materialism.<sup>42</sup> Werner Spies calls this '[die] Flucht aus dem Positivismus', and points out that de Chirico's images invoke the Renaissance invention of pictorial perspective, only to destabilise it.<sup>43</sup> The paintings show objects associated with the idea of a quantifiable, anthropocentric universe such as maps, diagrams, easels, and measuring instruments; however, the fact that these objects are in disarray suggests their inability to represent reality. In his writings on art, de Chirico expresses his mistrust of the concept of causality.<sup>44</sup> This idea gets taken up by Surrealism, which, like divination, as Michael Richardson points out, 'seeks to understand the world by means that are external man's direct control, assuming an affective rather than causative relation between things.'<sup>45</sup> The word used by the Surrealists to express the idea that causality resists conscious control is 'objective chance', and it points to a non-anthropocentric model of the universe, one which transcends the human perspective.<sup>46</sup> Thus, in *Surrealism and Painting* (1928), Breton quotes de Chirico:

For a work of art to be truly immortal, it must completely go beyond the limits of the human; common sense and logic will fail. In this manner it will approach the dream and the mentality of childhood. [...] The profound work will be drawn up by the artist from the furthest depths of his being; there no murmur of a brook, no song of a bird, no rustle of a leaf takes place.<sup>47</sup>

Taking its cue from de Chirico, Surrealist praxis – whether *écriture automatique*, *cadavre exquis*, collage or frottage – seeks to frustrate the conscious mind: it resembles divination in its attempt to access the involuntary movements of unknown drives. Thus, as Max Ernst points out, the Surrealists were opposed to the notion of the individual genius: they did not see themselves as creators, but as rather explorers, exploring a realm that could potentially be accessed by anyone.<sup>48</sup>

42 For a study of de Chirico's influence on Ernst, see Laura Rosenstock, 'De Chirico's Influence on the Surrealists' in *De Chirico*, ed. by William Rubin (New York: Museum of Modern Art, 1982), pp. 111–29; especially pp. 113–19.

43 Werner Spies, *Max Ernst: Loplop. Die Selbstdarstellung des Künstlers* (Munich: Prestel, 1982), p. 39.

44 Werner Spies, *Max Ernst: Loplop*, p. 114.

45 Michael Richardson, *The Dedalus Book of Surrealism 2: The Myth of the World* (Sawtry: Dedalus, 1994), p. 281.

46 For a discussion of 'objective chance', see Chénieux-Gendron, *Surrealism*, pp. 79–88.

47 Quoted in Patrick Waldberg, *Surrealism* (London: Thames & Hudson, 1997), p. 29.

48 Max Ernst, *Was ist Surrealismus?*, Exh. cat. (Zürich: Kunsthaus, 11 Oct. – 4 November 1934), quoted in Werner Spies, *Max Ernst. Loplop. Die Selbstdarstellung des Künstlers* (Munich: Prestel, 1982), p. 103. Also in *The Sources of Surrealism: Art in Context*, ed. by Neil Matheson (Aldershot: Lund Humphries, 2006), p. 507.

As well as de Chirico, it is clear that Ernst's work, especially his forest paintings of the late 1920s, owes much to Romantic painters such as Caspar David Friedrich, Heinrich Füssli, Carl Gustav Carus and Moritz von Schwind. The relation between Ernst and Romanticism has been the subject of a number of recent studies by Karin von Maur,<sup>49</sup> Helmut Leppien,<sup>50</sup> Carla Schutz-Hoffmann<sup>51</sup> and Ursula Lindau.<sup>52</sup> It is worth noting, however, that Karin von Maur is alone in stressing the differences between the paintings of Ernst and Caspar David Friedrich, highlighting Ernst's concern with technical innovation.<sup>53</sup> Perhaps the greatest link between the two painters is their concern with interiority. Friedrich's advice to painters is as follows: 'Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehst dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, daß es zurückwirke auf andere von außen nach innen'.<sup>54</sup> Max Ernst's definition of Surrealism in 1934 also stresses the importance of commerce between inner and outer worlds: 'Damit bewegt sich der surrealistische Künstler ständig auf dem noch wenig bestimmten Grenzgebiet zwischen Innen- und Außenwelt, frei, kühn und selbstverständlich'.<sup>55</sup> However, there are clear differences in tone here as well: Friedrich uses religious tropes, while Ernst's vocabulary is modern and technical, gesturing towards the Surrealist notion of psychic automatism. Thus the differences between Max Ernst and Romanticism are perhaps just as important as the similarities between the two. Despite his late tributes to Romanticism – his late illustrations to texts by Hölderlin and Kleist – Ernst's artistic perspective is predominantly modernist and avant-

49 Karin von Maur, 'Max Ernst und die Romantik. Im Spannungsfeld zwischen Idylle und Schreckensvision', in *Max Ernst. Retrospective zum 100. Geburtstag*, Exh. cat., ed. by Werner Spies (Munich: Prestel, 1991), pp. 341–350. English translation by John William Gabriel: 'Max Ernst and Romanticism: Between the Lyrical Celebration of Nature and the Aesthetics of Horror', in *Max Ernst: A Retrospective*, Exh. cat., ed. by Werner Spies (Munich: Prestel, 1991), pp. 341–350.

50 Helmut Leppien, 'Max Ernst and Romanticism', trans. David Britt, in Keith Hartley et al (eds.), *The Romantic Spirit in German Art 1790–1990*, Exh. cat. (London and Stuttgart: South Bank Centre and Oktagon Verlag, 1994), pp. 383–85.

51 Carla Schutz-Hoffmann, "'Es ist nicht bloß Widerschein, daß der Himmel im Wasser liegt...". Romantische Echos im Werk von Max Ernst', in *Max Ernst. Die Retrospektive*, Exh. cat., ed. by Werner Spies (Cologne: DuMont, 1999), pp. 261–66.

52 Ursula Lindau, "Progressive Universalpoesie". *Max Ernst und die deutsche Romantik*, Ph.D. diss., University of Bonn, 1995.

53 Karin von Maur, 'Max Ernst und die Romantik', p. 344.

54 Caspar David Friedrich, *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, ed. Sigrid Hinz (Munich: Rogner & Bernhard, 1968), p. 92.

55 Max Ernst, *Was ist Surrealismus?*, Exh. cat. (Zürich: Kunsthhaus, 11 Oct. – 4 November 1934). English translation in: *The Sources of Surrealism: Art in Context*, ed. by Neil Matheson (Aldershot: Lund Humphries, 2006), pp. 508–09.

garde. At other times, he is closer to Breughel or Hieronymus Bosch. These are points which Ursula Lindau fails to explore in her otherwise detailed study of Ernst and Romanticism.<sup>56</sup>

Ernst's work of the twenties reveals a deliberate and systematic identification with the mentally ill. The modern mythology which dominates here is the Oedipal myth of psychoanalysis, especially in *Oedipus Rex* (1922, SM 496), in which the giant male hand holding the vaginal nut alludes to both God the father and Ernst's own father, who taught sign language to deaf children. Works of this decade repeatedly portray hysterical female figures, hinting at Charcot and the origins of psychoanalysis itself. Feminine personae adopted by Ernst in this decade include 'Perturbation, my sister', the heroine of the collage novel *The Hundred Headless Woman* (*La femme 100 têtes*, 1929), and Marceline-Marie, heroine of the subsequent novel *Dream of a Little Girl who wished to enter the Carmelite Order* (1930). These feminine personae seem to have had a liberating, self-distancing effect on Ernst's work and may well be inspired by Marcel Duchamp's feminine alter ego *Rose Sélavy*. Another artistic persona, which first appears in *The Hundred Headless Woman* and which then becomes increasingly prominent in Ernst's work is Loplop, the bird superior. Of course, the confusion between humans and birds in art is hardly new: for example, Rüdiger Görner has drawn attention to the confusion between man and bird in the limericks of the English writer Edward Lear.<sup>57</sup> The Norse God Odin has ravens as familiar spirits, and Lewis Carroll's Alice finds 'Wonderland' by chasing a white rabbit; in much the same way, Loplop acts as a medium, giving Ernst access to the irrational side of his nature.

Once again, Ernst's identification with the mentally ill appears to be at the root of the figure of Loplop. As David Lomas points out, Freud links the idea of flying with both sensual desire and the gymnastic feats of young male hysterics.<sup>58</sup> The connection between bird imagery, sexual awakening and hysteria forms the basis of *Two Children are Threatened by a Nightingale* (1924, SM 668). In this picture, the flight of a nightingale is juxtaposed with the dance of a predatory male, causing one of the two girls to collapse into a hysterical fit. In his autobiographical notes of 1942, Ernst affirms the inseparable link between the bird superior Loplop and

56 Ursula Lindau, "Progressive Universalpoesie", Ph.D. diss., University of Bonn, 1995. Lindau's enthusiasm leads her to overstate her case, and her study is weakened by its lack of a chronological perspective (it begins with Ernst's late illustrations of poems by Hölderlin).

57 Rüdiger Görner, *Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996), p. 36.

58 David Lomas, *The Haunted Self: Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity* (New Haven/London: Yale University Press, 2000), p. 86.

the hysterical feminine persona of 'the hundred headless woman'. Both figures are associated with experiences of perturbation and hysteria:

One of his best friends, a most intelligent and pink cockatoo, died in the night of January 5<sup>th</sup> [1906]. It was an awful shock to Max when he found the corpse and when, at the same moment, his father announced to him the birth of his sister Loni. The *perturbation* of the youth was so enormous that he fainted. In his imagination he connected both events and charged the baby with the extinction of the bird's life. A series of mystical crises, fits of hysteria, exaltations and depressions followed. A dangerous confusion between birds and humans became encrusted in his mind and asserted itself in his drawings and paintings. [...] even later Max identified himself voluntarily with *Loplop, the Superior of the Birds*. This phantom remained inseparable from another one called *Perturbation ma soeur, la femme 100 têtes*.<sup>59</sup>

The key text by Freud linking birds with sexual fantasy and artistic inspiration is of course *Eine Kindheits Erinnerung des Leonardo da Vinci* (1910). Leonardo described the following childhood memory: when he was lying in his cradle, a vulture appeared and beat its tail between his lips. Freud interprets Leonardo's 'Geierphantasie' as a homosexual fantasy caused by an excessive attachment to the mother. This would have fascinated Ernst, whose paintings of the early twenties include references to homosexuality; e.g. *Castor and Pollution* (1923 SM 623), *Pietà, or Revolution By Night* (1923, SM 624). In one of the Surrealists' group discussions about sex, Ernst had even described a homosexual dream of his own.<sup>60</sup> Freud's analysis of Leonardo's memory is based on mythology; he points out that the Egyptians worshipped a vulture-headed mother goddess called Mut, and he cites the belief (widely current in classical antiquity) that there were no male vultures, only females.<sup>61</sup> This race of female vultures is then linked to a myth of immaculate conception, as Freud asks: if all vultures are female, then

59 Max Ernst, 'Some Data on the Youth of M. E.', in *View* 2:1 (1942), pp. 28–30; p. 30. Also in Max Ernst, *Beyond Painting*, pp. 28–29. The revised German version was published twenty years later in Max Ernst, 'Biographische Notizen (Wahrheitsgewebe und Lügengewebe)', in *Max Ernst*, Exh. cat. (Cologne and Zurich: Wallraf-Richartz-Museum Köln 28 December 1962–3 March 1963; Kunsthaus Zürich 23 March–28 April 1963), pp. 19–3; p. 23: '1906. Der Vogelobre Hornebom. Ein Freund namens Hornebom, ein kluger, buntgescheckter, treuer Vogel stirbt in der Nacht; ein Kind, das sechste in der Reihe, kommt in selbiger Nacht zum Leben. Wirrwarr im Hirn der sonst gesunden Jünglings. Eine Art von Ausdeutungswahn, als ob die eben geborene Unschuld, Schwester Loni, sich in ihrer Lebensgier des lieben Vogels Lebenssäfte angeeignet hätte. Doch dauert in des Jünglings Phantasie eine freiwillige-irrationelle Vorstellungs-Vermengung von Menschen mit Vögeln und andere Lebewesen; und dies spiegelt sich in den Emblemen seiner Kunst.'

60 José Pierre (ed.), *Investigating Sex: Surrealist Discussions 1928–1932*, trans. by Malcolm Imrie (London and New York: Verso, 1992), pp. 70–71.

61 Sigmund Freud, *Eine Kindheits Erinnerung des Leonardo da Vinci*, in Sigmund Freud, *Bildende Kunst und Literatur, Studienausgabe Band X* (Frankfurt a.M.: Fischer, 1982), pp. 87–159; here pp. 114–15.

how do they reproduce? Tradition has it that vultures are impregnated by the wind: 'Zu einer gewissen Zeit halten diese Vögel im Fluge inne, öffnen ihre Scheide und empfangen vom Winde.'<sup>62</sup> According to Freud, Leonardo, having heard of this idea, must have enjoyed thinking of himself as a 'vulture child' ('Geierkind'), because it enabled him to think of himself as fatherless. Being a fatherless child implies a virgin birth, and thus Leonardo identifies himself with the infant Jesus.<sup>63</sup> Freud then points out that Leonardo describes the vulture in his memory as having a tail, which would surely symbolise the phallus. For Freud, the fact that the vulture has both masculine and feminine attributes reveals this fantasy as a homosexual one. Freud cites examples of androgynous gods from classical mythology and concludes that androgyny offers a symbol of divine perfection:

Die Mythologie [...] lehrt uns [...], daß der dem weiblichen Körper angefügte Phallus die schöpferische Urkraft der Natur bedeuten solle und daß alle diese hermaphroditischen Götterbildungen die Idee ausdrücken, erst die Vereinigung von Männlichem und Weiblichem könne eine würdige Darstellung der göttlichen Vollkommenheit ergeben.<sup>64</sup>

As evidence of Leonardo's association of bisexuality with divinity, Freud examines Leonardo's painting *St. Anne with Two Others*, showing Anne with her daughter and grandchild, and interprets it as a fantasy of a child with two mothers.<sup>65</sup> This essay, with its conjunction of bird imagery, homosexuality, fantasy, artistic creation and the virgin birth, seems to have impressed Ernst to such an extent that he identified with Freud's analysis of Leonardo (Ernst points out in his autobiographical notes that as a child, he was mistaken by pilgrims for the infant Jesus, and also painted by his father in this role).<sup>66</sup> As Werner Spies puts it, 'Freuds Leonardo-Text diente ihn [Ernst] dabei offensichtlich als faszinierend-abstoßendes Model des totalen Wissens'.<sup>67</sup> The fascination of Freud's analysis is that it combines such disparate features – bisexuality, androgyny, ornithology, artistic and immaculate conception – into one single complex.<sup>68</sup> This complex of fea-

62 Freud, *Leonardo*, p. 115.

63 Freud, *Leonardo*, p. 116. Freud's vulture is, perhaps on one level, a complex variation on the old myth of the stork who brings newborn babies.

64 Freud, *Leonardo*, p. 120.

65 In 1919 Freud added a footnote: Oskar Pfister had discovered that *St. Anne with Two Others* contains the hidden image of a vulture, worked into the folds of Mary's robes. Freud, *Leonardo*, pp. 138–40.

66 Max Ernst, 'Biographische Notizen', p. 19.

67 Werner Spies, *Loplop*, p. 114.

68 The figure of the androgyne is also key to the work of Ernst's friend Paul Éluard, for example in Paul Éluard, *Capitale de la douleur* (Paris: Gallimard, 1926). For a discussion of the figure of the androgyne in Surrealism, see Katharine Conley, *Automatic Woman: The Rep-*

tures serves as the basic material for much of Ernst's work from the mid twenties onwards. The bewildering heterogeneity of the images cannot obscure the variations on two central mythological themes: androgyny and procreation. Thus in 1927 Ernst painted a whole series of canvases featuring anthropomorphic birds, apparently engaged in the act of procreation – or perhaps, waiting to be inseminated by the wind.



Plate 29

Max Ernst, *After Us, Maternity* (1927)

---

*resentation of Woman in Surrealism* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1996), pp. 9–10, and Nadia Choucha, *Surrealism and the Occult* (New York: Ingram Price, 1992), pp. 94–95.

*After Us, Maternity* (1927, SM 1209) shows a cluster of bird-like figures painted in the three primary colours (red, blue and yellow) against a mysterious black background. The title and palette suggest a primal cosmic scene. The small figure on the left has humanoid legs and hands, and various other mammalian limbs are visible. The central configuration faintly resembles a Madonna with child; above it to the left is a flat bird-like shape in celestial blue, perhaps representing the Holy Spirit or fertilization by the wind. The same year, Ernst painted another series, this time of horses. He called these figures ‘brides of the wind’ (‘mariées du vent’, ‘Windsbräute’), in reference to the belief that mares could conceive ‘merely by turning their hindquarters to the wind.’<sup>69</sup> Horses, here, serve the same mythological function as vultures; the basic idea (copulation with the wind) is the same, but the conception in this case would be unholy: ‘Windsbräute’ are linked to witchcraft and appear in the ‘Walpurgisnacht’ scene in Goethe’s *Faust*.<sup>70</sup>

Ernst explores similar ideas of hysteria, androgyny and divine procreation in his first two collage novels. *The Hundred Headless Woman* features an *Immaculate Conception* (1929, SM 1429) in which a naked woman lounges beneath a huge church organ, positioning her mouth and ear in readiness to receive divine inspiration. The next novel, *Dream of a Little Girl...*, is the story of Marceline-Marie preparing for her heavenly nuptials as she enters the Carmelite order. Unfortunately, her celestial bridegroom has gone mad: all he has left is his rage. In one image, God the father assumes the form of a predatory eagle tearing at the heroine’s clothes, and declares: ‘Strike! Because I can hardly stand and I am completely naked; I am God without woman’ (1930, SM 1641). As we know from Freud’s Leonardo essay, the divine principle is sadly incomplete as long as it lacks femininity. Time and again, Ernst’s collages represent a cosmic primal scene: the convulsive clash of the masculine and feminine principles against the background of floods, lightning, earthquakes and sinking ships. Ernst describes his attitude to nature in terms of two conflicting mythic personae: Pan/Papou and Prometheus. While the god Pan and Papou, the man from Oceania, achieve union with nature, Prometheus, the thief of fire, pursues nature ‘with an implacable hatred and grossly insults her.’<sup>71</sup> Ernst also creates a similarly divided persona for the nymph Echo, the feminine archetype featured in the forest paintings of the mid-thirties. In *La joie de vivre* (1936,

69 Robert Graves, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (London: Faber & Faber, 1948), p. 435.

70 Ten years later, Leonora Carrington, with her identification with horses, would come to occupy this same position in Ernst’s own personal mythology.

71 Quoted in M. E. Warlick, *Max Ernst and Alchemy: A Magician in Search of Myth* (Austin, Texas: University of Texas Press, 2001), pp. 197–98.

SM 2263), femininity is figured both as Ovid's lost nymph Echo and as a *femme fatale* in the form of a praying mantis. Ernst thus represents femininity as passive music and simultaneously as threatening and predatory.<sup>72</sup>

As M. E. Warlick shows, Ernst's interest in the concept of androgyny can also be traced back to his reading of a study of alchemy by the Viennese psychoanalyst Herbert Silberer.<sup>73</sup> In *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik* (1914)<sup>74</sup>, Silberer presents alchemy as a process of psychological self-perception and self-realization. Ostensibly, the object of the alchemical quest was the marriage of the male and female principles in order to produce the Philosopher's Stone. According to Silberer, however, the true subject of the alchemical process was the alchemist himself. Silberer explains the final stage of the process, in which androgyny is achieved, in Jungian terms as a new unification of the psyche.<sup>75</sup> Alchemy, in other words, offered an allegorical, poeticized account of artistic development. In the essay 'Beyond Painting' (1936), Ernst himself draws an analogy between his own collage work and alchemy: 'one might define collage as an alchemy resulting from the unexpected meeting of two or more heterogeneous elements'.<sup>76</sup> M. E. Warlick suggests that the eclipses in Ernst's forest scenes represent the archetypal conjunction between two opposing principles, sun and moon.<sup>77</sup> Ernst's interest in the occult tradition led him to identify himself with the Renaissance magician Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535). Agrippa's most famous work, *De Occulta Philosophia Libri Tres*, is an impressive synthesis of medieval occult traditions of divination and natural magic.<sup>78</sup> Book I, Chapter LIII on Divination includes an exhaustive survey of the auguries and portents associated with the flights of different species of birds.<sup>79</sup> Agrippa was accused of consorting with witches: in 1519 he saved a certain Frau von Vucypy from the Inquisition, and he may have been the basis for the Faust legend. As for Ernst himself, in his autobiographical notes in *View*

72 For a discussion of the praying mantis as an object of fascination for the Surrealists, see Rosalind Krauss, 'No More Play', in Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT, 1985), pp. 69-72.

73 M. E. Warlick, *Max Ernst and Alchemy*, p. 44.

74 Herbert Silberer, *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik* [1914], 3rd edition (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969).

75 M. E. Warlick, *Max Ernst and Alchemy*, pp. 27-28, 45.

76 Max Ernst, *Beyond Painting*, p. 16.

77 M. E. Warlick, *Max Ernst and Alchemy*, p. 193.

78 For a summary of *De Occulta Philosophia Libri Tres*, see Francis R. le P. Warner, 'Das Gedankengebäude des Agrippa von Nettesheim', in *Antaios* 5:2 (July 1963), pp. 122-42.

79 Henry Cornelius Agrippa, *Three Books of Occult Philosophy or Magic: Book One - Natural Magic*, ed. by Willis F. Whitehead, trans. by Henry Morley (New York: Samuel Weiser, 1973), pp. 161-65.

(1942) he emphasizes the occult traditions associated with the city of Cologne, close to his birthplace in Brühl:

Cologne was a former Roman colony called *Colonia Claudia Agrippina* and later the most radiant medieval culture-centre of the Rhineland. It is still haunted by the splendid magician Cornelius Agrippa who was born there [...] Cologne may be propitious to create fertile conflicts in a sensible child's brain. There is the cross-point of the most important European culture-tendencies, early Mediterranean influence, western rationalism, eastern inclination to occultism, northern mythology, Prussian categorical imperative, ideals of the French Revolution and so on. In Max Ernst's work one can recognize a continuous powerful drama of these contradictory tendencies. Maybe one day some elements of a new mythology will spring out of this drama.<sup>80</sup>

Ernst's identification with Cornelius Agrippa, then, is part of his own complex self-mythologizing, in line with his interest in alchemy and the myth of the androgyne. In the same 1942 issue of *View*, a short text by André Breton asserts the need for a new mythology and describes Max Ernst as the bird-headed creature 'Master Proca' who is the confidant of the arch-sorcerer Cornelius Agrippa.<sup>81</sup>

For Max Ernst, the essential truth of alchemy is the chemical wedding, the creative meeting between male and female principles symbolized in the myth of the androgyne. Ernst followed these principles in his life, too: his work was enriched and stimulated by a series of relationships with highly creative women, many of whom were painters in their own right: Luise Strauss-Ernst, Gala Éluard, Marie Berthe Aurenche, Leonore Fini, Leonora Carrington and Dorothea Tanning. The result was a body of work which celebrates of the myth of androgyny and the union of masculine and feminine principles. This is especially true of his creative partnership with Leonora Carrington. When Carrington met Ernst in 1937, she adopted a white horse as her totem animal or spirit guide, entering his own personal mythology as 'the Bride of the Wind' ('la Mariée du Vent', as Ernst refers to her in his preface to her collection of short stories *La dame ovale*.<sup>82</sup> Ernst was far from regarding Carrington as a passive muse, however: in the collage *She Slightly Resembles a Horse* (1938, SM 2300) he presents her as a horse-headed woman wielding a huge club. Ernst recast

80 Max Ernst, 'Some Data on the Youth of M. E.', in *View* (1942), p. 29. Also in Max Ernst, *Beyond Painting*, pp. 26–27.

81 André Breton, 'The Legendary Life of Max Ernst – preceded by a brief discussion on the need for a New Myth', in *View* 2:1 (April 1942), pp. 5–7; p. 6. Breton also describes Ernst as taking his place in the primeval jungle as one of the 'Great Naive Spirits' along with Benjamin Péret and 'the two Rousseaus (Jean-Jacques and Henri)' (p. 7).

82 Max Ernst, 'Loplop présente la Mariée du Vent', in Max Ernst, *Écritures* (Paris: Gallimard, 1970), pp. 270–72; also in Leonora Carrington, *La dame ovale*, trans. by Henri Parisot, with seven collages by Max Ernst (Paris: G. L. M., 1939).

their relationship in mythic terms in a collage illustration which he produced for *La dame ovale* (1939, SM 2319). In this collage, the bird's plumage seems to weave itself into the horse's mane, signifying the union of the two avatars (the bird for Ernst, the horse for Carrington). Central to Ernst's work, then, is the mythical figuration of sexual and alchemical union.

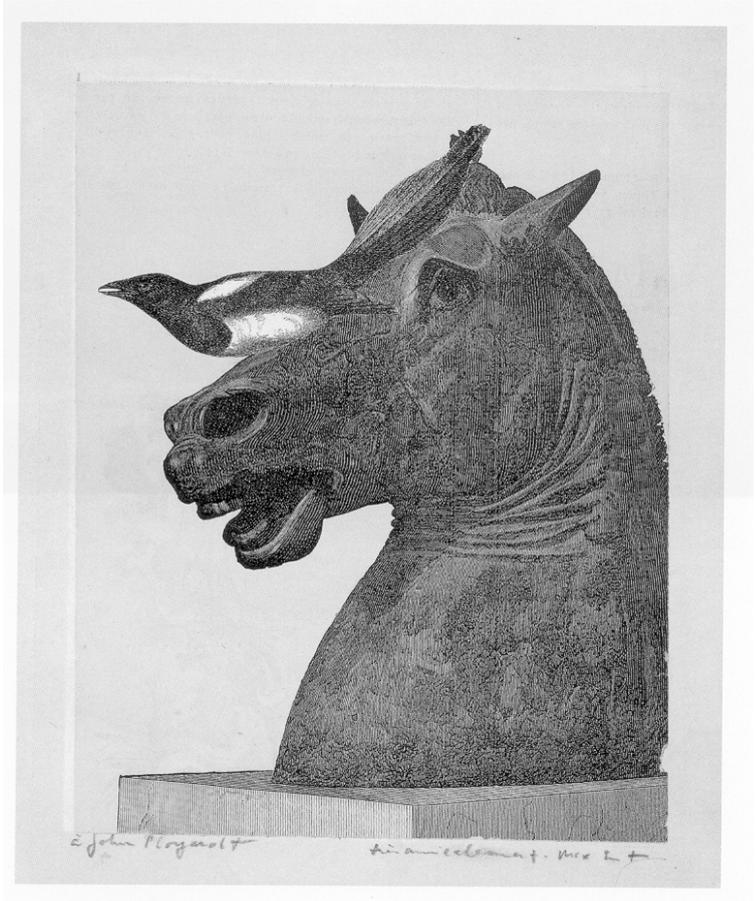


Plate 30

Max Ernst, Illustration for *La dame ovale* (1939)

Ernst's interest in myth is also evident in the collage series *Paramyths* (1949). Here, Ernst builds his collages around representations of classical sculptures such as the Venus de Milo, reworking the classical myths by covering the images with ornamental features. Elza Adamowicz argues that the proliferation of these details 'destabilizes the gaze of the viewer, who finds it difficult to distinguish between the ornamental and the anatomical, the central and peripheral.'<sup>83</sup> The collages in *Paramyths* erode the aura of the classical myths by juxtaposing them with contemporary, mass-produced objects. However, as Adamowicz points out, these tarnishing, destabilizing effects have the paradoxical effect of heightening the antiquity of the images.<sup>84</sup> The result is simultaneously iconoclastic and affirming of myth, rather as if Ernst were saying: 'Myth is dead – long live myth'. One of Ernst's late paintings is entitled *The World is a Story (Mundus est fabula; 1959, SM 3416)*: the title expresses the idea that the world itself is essentially composed of myths, that our experience of the world inevitably takes the form of myth. Even in the modern, secular world, myth will not go away, because myth is a category of human experience.

### 3. Leonora Carrington: Mythopoesis and Esoteric Feminism

While Leonora Carrington's work clearly owes a great debt to her years with Ernst, she quickly developed her own unique painting style which harks back to earlier influences than Surrealism: in particular, early Italian Renaissance painting; Flemish visionaries such as Breughel and Bosch; and Victorian artists such as Edward Lear and Sir John Tenniel (the illustrator of Lewis Carroll's *Alice* books). Carrington was born on 6 April 1917 in Clayton Green in South Lancashire. Her father Harold was a textile manufacturer and her mother Maureen was Irish, and claimed to be related to the novelist Maria Edgeworth; Carrington grew up in Crookhey Hall, an Edwardian mansion in Cockerham near Lancaster.<sup>85</sup> At the age of fifteen she was sent to Miss Penrose's Academy in the Piazza Donatello in Florence. The paintings she discovered in the Uffizi – in particular, those of Uccello, Archimbaldo, Pisanello and Sassetta – were to exercise a profound influence on her later work: not only in terms of composition and palette, but also in her use of tempera, as Susan L. Aberth points out.<sup>86</sup> In

83 Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), p. 172.

84 Elza Adamowicz, *Surrealist Collage*, pp. 172–73.

85 Susan L. Aberth, *Leonora Carrington: Surrealism, Alchemy and Art* (Aldershot/Burlington, VT: Lund Humphries, 2004), p. 11.

86 Susan L. Aberth, *Leonora Carrington*, p. 19.

1935, at the age of 18, she enrolled at the Chelsea School of Art, where she spent a year. The next year she attended the London Academy of the French painter Amédée Ozenfant, who in 1918 had founded an abstract variant of Cubism called Purism. While Carrington did not adopt Ozenfant's formal cubist style, she learned a lot from Ozenfant's discipline and his dedication to artistic practice.<sup>87</sup> So by the time Carrington met Max Ernst in London in the summer of 1937, she was already a working painter with an extensive knowledge of Renaissance and modern art. In this section I will begin with a brief outline of Carrington's time with Ernst before turning to a detailed analysis of Carrington's own myth creation, or mythopoesis, in her paintings and texts.

Soon after they met in 1937 Carrington and Ernst became a couple, and in 1938 they moved to St. Martin d'Ardèche in Southern France, where they lived and worked together until May 1940. Ernst was interned as an enemy alien in 1939 and again in 1940; Carrington went to Spain in search of a visa for Ernst and was incarcerated in a mental institution in Santander. She later told the story of her journey into madness in the autobiographical text, *En Bas (Down Below)*, first published in 1944.<sup>88</sup> When she was reunited with Ernst in Lisbon in 1941, the relationship was over, as Carrington refused to live with him.<sup>89</sup> After the war, Ernst settled with Dorothea Tanning in Arizona in America and later in France; Carrington married Chiki Weisz and settled in Mexico, where she still lives today, with occasional trips to New York. Carrington seems to have experienced her relationship with Ernst as both liberating and constricting. Her work of the period 1937-1940 rivals Ernst's in terms of its ambitious scale and visual iconography; her white horse echoes Ernst's mythological self-presentation as Loplop. Here, the two of them produced several major works and even collaborated on the painting *Rencontre (1939-40)* which features a mountainous landscape populated by fantastic creatures.<sup>90</sup> But the Surrealist idyll soon ended with the outbreak of war. In her 1939 portrait of Max Ernst, her totem horse is frozen into an arctic landscape, and also appears in a tiny lantern held by Ernst. In a 1942 text 'The Bird Superior, Max Ernst', written two years after her separation from Ernst, Carrington enacts a mythologized version of their relationship, which appears

87 Susan L. Aberth, *Leonora Carrington*, pp. 21–23.

88 Leonora Carrington, *The House of Fear & Notes From Down Below*, trans. by Kathrine Talbot and Marina Warner (London: Virago, 1989). For a detailed analysis of *Down Below*, see Katharine Conley, *Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1996), pp. 49–78.

89 Susan L. Aberth, *Leonora Carrington*, p. 44.

90 Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism and Partnership* (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1994), p. 128.

to alternate between imprisonment and freedom, rebellion and acquiescence. The text opens with the Bird Superior stirring a pot in his 'Subterranean Kitchen'; Ernst is implicitly likened to a witch stirring a cauldron. Then Carrington's own alter ego appears: 'Fear, in the form of a horse.'<sup>91</sup> Each of the two characters is surrounded by a myriad of familiar spirits: the Bird Superior has 'Birds of Paradise and Devil-Birds', while Fear emanates moths and white bats, and is dressed in the furs of 'a hundred different animals'. Carrington includes an image of feminine earth power: 'the nipple of an erupting volcano', as the two figures preside over the birth of the infant Time. The text concludes with the two avatars making their escape on the four winds, as the Bird Superior ties himself onto Fear's back using her mane.<sup>92</sup> As in Ernst's collage of the horse and the bird discussed in the previous section (1939, SM 2319), intimacy – and the fusion of male and female – is expressed through the weaving of hair. It is telling, however, that in both instances the masculine bird figure assumes the dominant position on top of the horse: as Marina Warner notes, 'the man who rides [the horse] conveys the limits of the animal's proud freedom'.<sup>93</sup> Even so, Carrington's text and Ernst's collage both suggest that, as Renée Riese Hubert puts it, 'the attainment of the fantastic world is linked to intimacy with the partner'.<sup>94</sup> Despite the gap of two years since her separation from Ernst, the metaphorical logic of Carrington's text displays a remarkable continuity with the earlier collage. By the end of World War Two, however, Carrington's work was moving in a new and visionary direction.

I will begin my survey of Carrington's oeuvre with an analysis of her first major work, *Self-Portrait (Inn of the Dawn Horse, 1937/38)*. Carrington is seated in a bold posture with her legs apart, next to a lactating hyena. The pictorial space is divided between the domestic interior with its terracotta tiles and the parkland outside, in which a white horse gallops into the distance. The horse outside is observed, perhaps jealously, by its domestic counterpart, the white wooden rocking horse pinned to the wall. Carrington gestures towards the hyena, perhaps claiming it as a familiar spirit.

---

91 Leonora Carrington, 'The Bird Superior, Max Ernst', in *View* 2:1 (April 1942), p. 13.

92 Leonora Carrington, 'The Bird Superior, Max Ernst', p. 13.

93 Marina Warner, 'Leonora Carrington's Spirit Bestiary; or the Art of Playing Make-Belief' in *Leonora Carrington: Paintings, Drawings and Sculptures 1940–1990*, Exh. cat., Serpentine Gallery, 11 December 1991–26 January 1992 (London: Serpentine Gallery, 1992), pp. 10–23; p. 14.

94 Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors*, p. 122.

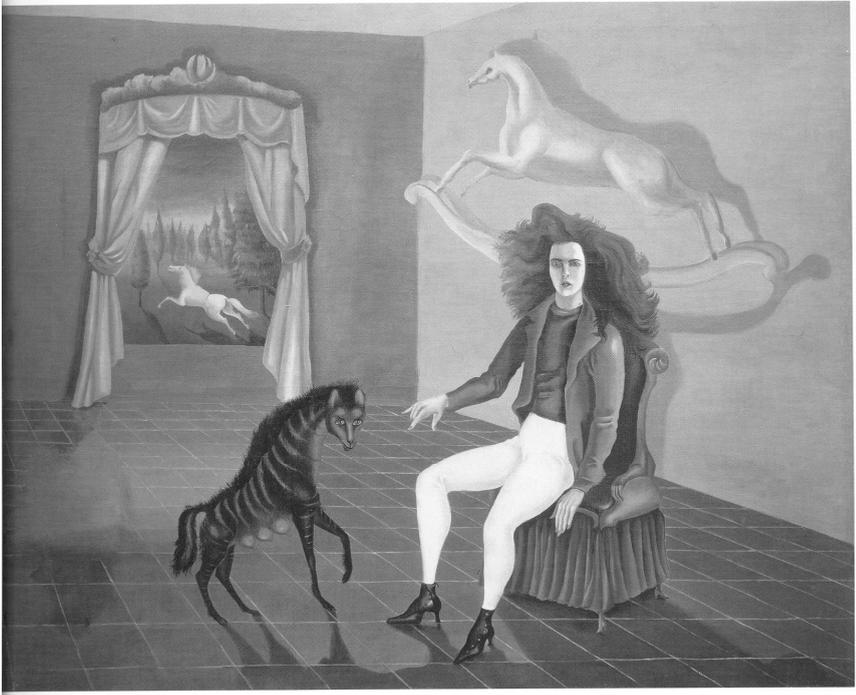


Plate 31

Leonora Carrington, *Self-Portrait (Inn of the Dawn Horse)* (1937/38)

She sits on a chair with anthropomorphic feminine feet, possibly inspired by a similar chair made by Kurt Seligmann, entitled 'Ultra-Furniture' (a work which appeared in the 1938 International Surrealist exhibition). To the left of the hyena is a mysterious brown mist: the dawning of a new potential? According to Annette Shandler Levitt, Carrington represents herself poised between two possible roles: the domestic life of the nursery horse and the freedom represented by the leaping horse outside.<sup>95</sup> The fact that she is dressed in riding gear surely indicates the decision she will make. Two of Carrington's early short stories, *The Debutante* and *The Oval Lady*, first published in French in 1939, are relevant to the iconography of

<sup>95</sup> Annette Shandler Levitt, *The Genders and Genres of Surrealism* (Basingstoke and London: Macmillan, 1999), p. 69.

this painting.<sup>96</sup> Both stories reflect Carrington's rebellion against the strict conservatism of her aristocratic upbringing. In the first story, a girl frees a hyena from the zoo so that it can go to the ball as a debutante in her place. The hyena eats her maid, and uses the maid's face as a disguise. The story ends when the smelly hyena is discovered. It tears off and eats the face and jumps out through the window. In *The Oval Lady*, the heroine Lucretia has a living rocking horse called Tartar who can move and talk. Lucretia turns into a white horse herself and plays in the snow, until her father appears and asserts his authority in gruesome fashion, telling her: 'You're too old to play with Tartar. Tartar is for children. I am going to burn him myself, until there's nothing left of him.'<sup>97</sup> The name of the rocking horse, 'Tartar', is a double anagram of the word 'art', and it also recalls Tartarus, the Greek underworld. Lucretia's authoritarian father seeks to deny her access to art, which is linked the childhood realms of the imagination and the unconscious.<sup>98</sup> Why did Carrington choose the white horse as her alter ego? According to Marina Warner, she may have been drawing on visual sources such as Heinrich Füssli's *The Nightmare* (1790-91), or the engravings of fighting stallions executed in 1534 by Hans Baldung Grien.<sup>99</sup> Susan L. Aberth links the use of the horse to Carrington's Irish heritage, as the Celtic goddess Epona appeared to her followers on a white horse.<sup>100</sup> Whitney Chadwick refers to the nursery rhyme telling the listener to 'ride a cockhorse to Banbury Cross, to see a fine lady ride on a white horse', a reference to the ritual ride of the Celtic mother goddess in the form of Lady Godiva.<sup>101</sup> The other avatar in the painting, the foul-smelling hyena, conveys a strong sense of rebellion. Aberth describes Carrington's self-portrait as 'a menacing performance of female sexuality', the hyena functioning as 'an inverted maternal totem [...] the signifier of a wild mother', one more appropriate to the painter's new-found 'bestial' sexuality.<sup>102</sup>

96 Leonora Carrington, *The House of Fear & Notes From Down Below*, trans. by Kathrine Talbot and Marina Warner (London: Virago, 1989); *The Debutante*, pp. 44-48; *The Oval Lady*, pp. 37-43.

97 Leonora Carrington, *The House of Fear*, p. 42.

98 In Carrington's 1946 play *Pénélope*, which reworks this story, the heroine escapes on Tartar's back and the father commits suicide. Leonora Carrington, *Pénélope, Cahiers Renault-Barrault 70* (Paris: Gallimard, 1971).

99 Marina Warner, 'Leonora Carrington's Spirit Bestiary', p. 14.

100 Susan L. Aberth, *Leonora Carrington*, p. 32.

101 Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement* (London: Thames and Hudson, 1985), p. 79. For further discussion of animal symbolism in Carrington's work, see Georgiana M. M. Colville, 'Beauty and/Is the Beast: Animal Symbolism in the Work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini', in *Dada/Surrealism* 18 (1990), pp. 159-81.

102 Susan L. Aberth, *Leonora Carrington*, pp. 33-34.

Other works of this period are also positioned on the threshold between civilization and bestiality. *The Meal of Lord Candlestick* (1938), shows high society ladies feasting upon a human baby. 'Candlestick' was Carrington's nickname for her family, and the scene suggests a macabre side to the life she was rejecting. On one level, the painting is about the coexistence of civilization and barbarity, and it is reminiscent of the dream sequence in the 'Schnee' chapter of Thomas Mann's *Der Zauberberg*, in which Hans Castorp has a vision of a joyful Arcadian society which soon gives way to a horrible vision of some old hags ripping a child to pieces. As Marina Warner points out, this painting also inaugurates Carrington's 'long preoccupation with the preparation and consumption of food';<sup>103</sup> in her later works, cooking signifies powerful magic. Another painting, *Green Tea (La Dame Ovale, 1942)* shows a pale woman wrapped up tightly in a piebald sheet like a mummy, standing in a formal garden full of carefully pruned topiary. This is an image of carefully controlled, domesticated nature: the manicured lawns another image of the repressive world that Carrington has left behind her. Tied to two pear trees are a white horse and a lactating brown she-dog, which bares its teeth in anger at its short leash. There are references to Celtic mythology, too: there is a cauldron full of stags' heads, and the woman wears a headdress resembling a double ring of standing stones, as is to be found in Avebury. There is an overwhelming sense of confinement and melancholy about the picture, as the natural world is tightly reined in. In one of Carrington's short stories, *The Royal Summons*, nature itself rises up to destroy the aristocratic order: the heroine is chased by a living cypress tree until she agrees to commit regicide.<sup>104</sup>

The post-war period brought a number of new departures for Carrington, now settled in Mexico: it saw the birth of her two sons, Gabriel and Pablo (in 1946 and 1948); it saw her friendship with the painter Remedios Varo; and it saw the deepening of her interest in goddess worship with her reading of Robert Graves's *The White Goddess* in 1949.<sup>105</sup> Graves's book is a triumphant study of comparative myth; in particular, the myth of the mother goddess in ancient Europe. Graves builds bridges between classical and Celtic mythology, emphasizing the matriarchal goddess worship which preceded patriarchal religions. This period also saw Carrington experiment with a new medium, painting in egg tempera on panels in the manner of early Renaissance artists. This medium introduced a new luminance into her work, and her friend Günther Gerzso claims she used it

103 Marina Warner, 'Leonora Carrington's Spirit Bestiary', p. 13.

104 Leonora Carrington, *The House of Fear*, pp. 49–54.

105 Susan L. Aberth, *Leonora Carrington*, p. 79. Robert Graves, *The White Goddess*.

because it mimicked culinary procedures.<sup>106</sup> Carrington's interest in goddess worship led her to re-evaluate witchcraft and the figure of the crone. According to Susan L. Aberth, Carrington now became preoccupied 'with the transformation of the feminine domestic sphere into a site of magical power, specifically through a correspondence between food preparation, magic and painting.'<sup>107</sup> Thus *The House Opposite* (1945) shows three women standing around a cauldron, while *Hunt Breakfast* (1956) portrays the table as a sacramental altar: a couple (the woman dressed in black, the man holding an alchemical egg) stand at a square table covered with a linen cloth and covered with artichokes, maize and a large cabbage. Carrington regards the cabbage as a symbol of the alchemical Rose, and links it with the Native American practice of eating the god in the form of the peyote cactus.<sup>108</sup> A painting of the 1950s, *The Dead Queens of Cockerham*, presents a group of witches engaged in a sacrificial banquet: shadowy ghoulish women and a demonic sow pick at the scarlet remnants of birds and fish. In *Lepidopteros* (1969), masked figures, accompanied by black geese, feast upon cabbages and fruit. Katharine Conley argues that Carrington's work dramatizes the old saying 'you are what you eat'. In her view, identity is linked to consumption: 'what we are most hungry for [...] defines who we are.'<sup>109</sup> In Christian and Jewish traditions, the communal consumption of bread and wine at the sacred feast seals the unity of the congregation; Carrington's luxuriant paintings celebrate a pantheistic biodiversity which gently subverts the patriarchal dominance of monotheism.<sup>110</sup>

Carrington's post-war iconography harks back to the rediscovery of classical antiquity which took place in the early Renaissance. For Marina Warner, her technique is reminiscent of the Renaissance ideal of *ut pictura poesis*, or storytelling in pictures.<sup>111</sup> By blending occult knowledge and various mythological traditions (Celtic, Christian, Greek, Judaic, Native American), Carrington creates her own form of mythopoesis, unfolding complex mythological narratives across the surfaces of her paintings. The

106 Susan L. Aberth, *Leonora Carrington*, p. 66.

107 Susan L. Aberth, *Leonora Carrington*, p. 64.

108 Leonora Carrington, 'Commentary' in *Leonora Carrington: A Retrospective Exhibition*, Exh. cat. (New York: Center for Inter-American Relations, 26 November 1975–4 January 1976; Austin: The University Art Museum, The University of Texas, 18 January–29 February 1976), pp. 23–24. Carrington also claims that the cabbage screams like a mandrake when dragged out of the earth. Quoted in Susan L. Aberth, *Leonora Carrington*, p. 94.

109 Katharine Conley, *Automatic Woman*, p. 55.

110 In *Night of the 8th* (1987), Carrington depicts the eighth night after God's creation of the universe in Genesis. In the painting, the Judaeo-Christian God is nowhere to be seen. Instead there is a little old lady – whose age is such that it appears she predates God's creation of the universe!

111 Marina Warner, *Leonora Carrington's Spirit Bestiary*, p. 16.

mythological fecundity of her images is impressive: the viewer is exposed to a bewildering variety of beasts, anthropomorphic figures, Cabbalistic references and alchemical symbols. As in the works of Hieronymus Bosch, tiny background figures require the viewer to switch focal length in order to follow the different layers of action. The shifts of focus in Carrington's paintings are linked to her belief that macrocosm and microcosm are related. As Carrington says in *Down Below*:

The egg is the macrocosm and the microcosm, the dividing line between Great and Small, which makes it impossible to see everything at once. To own a telescope without its essential counterpart, the microscope, strikes me as a symbol of the darkest incomprehension. The duty of the right eye is to peer into the telescope, while that of the left eye is to question the microscope.<sup>112</sup>

This double perspective is the great merit of Carrington's paintings; it means that she continually has one eye focused on the metaphysical plane, and one eye focused upon the mundane realm of the everyday.

*Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen* (1975), named after Carrington's Irish grandmother, is a powerful image linking cookery with the production of magic, with the mystic rose of the cabbage having pride of place in the centre of the table. In this painting, mundane domestic activities such as the grinding of maize and the chopping of vegetables are imbued with a sacred significance. By performing these humble tasks, the hooded figures have succeeded in summoning two avatars: a horned creature and an enormous white goose. Who or what are they? Is the former the Horned God of Celtic mythology, the favourite consort of the Goddess? And is the goose perhaps the Goddess herself, who, as Susan L. Aberth points out, appears in fairytales as Mother Goose?<sup>113</sup>

For Whitney Chadwick, the goose might be 'the goose sacred to Isis, or the Irish goose of Michaelmas legend, or the alchemical goose of Hermodogenes', or 'all of the above'.<sup>114</sup> It is clear that geese are central to Irish mythology: the Children of Lir were three royal children who were transformed into geese and forced to fly from place to place for hundreds of years. The phrase 'wild geese' is also applied to the many Irish men and women who for centuries have chosen emigration and exile.

112 Leonora Carrington, *The House of Fear*, quoted in Katharine Conley, *Automatic Woman*, p. 69.

113 Susan L. Aberth, *Leonora Carrington*, p. 122.

114 Whitney Chadwick, 'Pilgrimage to the Stars: Leonora Carrington and the Occult Tradition', in *Leonora Carrington: Paintings, Drawings and Sculptures 1940–1990*, Exh. cat., Serpentine Gallery, 11 December 1991–26 January 1992 (London: Serpentine Gallery, 1992), pp. 24–33; p. 30.

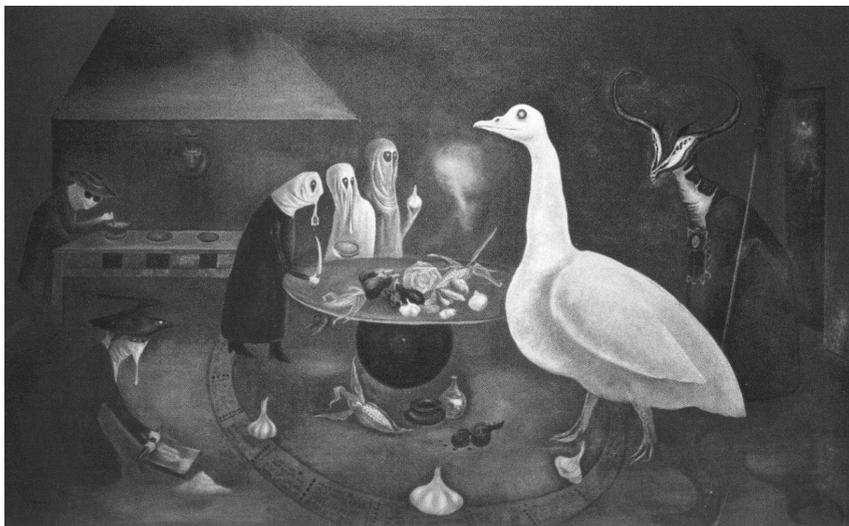


Plate 32

Leonora Carrington, *Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen* (1975)

Thus the goose is a symbol of exile, too, Carrington's own exile. Marina Warner points out that Carrington abandoned the horse as her closest avatar a long time ago: 'she says now, "I should like to be a wild goose": living on the wing.'<sup>115</sup> On one level, surely, this turn in Carrington's later work towards bird imagery could be interpreted as evidence of a continuing dialogue with the work of Max Ernst. After all, the bird is Ernst's totemic animal, so perhaps in using this symbol Carrington is signalling that she is on a par with Ernst, asserting that she too has access to a *feminine* primal sphere. In Carrington's world, the simple act of cooking partakes of the cosmic nature of creation and destruction. In the climax to her novel *The Hearing Trumpet*, the ninety-two year old heroine Marian Leatherby reaches an underground cavern in which she meets herself, stirring a cauldron. Her other self informs her that she has arrived at the Womb of the World, and tells her to jump into the pot, since 'meat is scarce this season':

<sup>115</sup> Marina Warner, 'Leonora Carrington's Spirit Bestiary', p. 23.

I tried to nod and move away at the same time, but my knees were trembling so much that instead of going towards the staircase I shuffled crabwise nearer and nearer the pot. When I was well within range she suddenly jabbed the pointed knife into my back side and with a scream of pain I leapt right into the boiling soup and stiffened in a moment of intense agony with my companions in distress, one carrot and two onions. A mighty rumbling followed by crashes and there I was standing outside the pot stirring the soup in which I could see my own meat, feet up, boiling away merrily as any joint of beef. I added a pinch of salt and some peppercorns and then ladled out a measure into my granite dish. The soup was not as good as a bouillabaise but it was a good ordinary stew, very adequate for the cold weather.<sup>116</sup>

The irreverent tone of the passage is typical of Carrington, but it does not undermine the sense of a genuine revelation. Susan Rubin Suleiman points out that Carrington is to be prized because 'her self-deprecating humour does not undercut the force of [her] feminist critique: on the contrary, it makes it even stronger – as if one did not need to be ultra solemn in order to be taken seriously, in order to be heard.'<sup>117</sup> In her magisterial study of Surrealism, Jacqueline Chénieux-Gendron pays tribute to Carrington's achievement, saying: 'Carrington [...] constructed from esoteric elements a whole philosophy of the universe through which woman rediscovers herself.'<sup>118</sup>

Which concluding comments may be drawn from this survey of myth in the works of Carrington and Ernst? The Surrealist project sets out to reassert the rights of the imagination in a world denuded of myths. It recognises that in a post-Freudian society, the myths of the past can never be reinstated to their former glory. Even so, reworked into practices of mythopoesis and *ut pictura poesis*, they have a liberating, even anarchic potential. Surrealism alternates between idolatry and iconoclasm. It rejects clinical and psychoanalytical praxis; instead, it attempts to inaugurate a new sensibility in which mythic and esoteric knowledge form an intrinsic part of our encounter with everyday life. Ernst's collage technique invests found objects (Victorian illustrations) with primordial, mythic significance; Carrington's paintings imbue mundane, everyday activities with a sacred energy. According to Jacqueline Chénieux-Gendron, Surrealism is not simply a continuation of esotericism or older mythic traditions; instead, it is original because it claims to keep intuitive forms of cognition in mind 'at the *very moment* when we are making the most ordinary decisions or

116 Leonora Carrington, *The Hearing Trumpet* [1976] (London: Penguin, 2005), p. 138.

117 Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990), p. 177. The closest things to *The Hearing Trumpet* in German literature are the novels of Irmtraud Morgner: *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura* (1974), *Amanda. Ein Hexenroman* (1983).

118 Jacqueline Chénieux-Gendron, *Surrealism*, p. 138.

looking at the most unimportant objects.<sup>119</sup> In the works of Carrington and Ernst, myth comes down from its lofty peaks and becomes curiously familiar.

---

119 Jacqueline Chénieux-Gendron, *Surrealism*, p. 24.

The Bard as Original and Future Poet.  
The Dialectic of Modernity in English and German  
Literary Thought around 1800

Maike Oergel ( Nottingham)



Plate 33

Nicolai Abildgaard, *Ossian. Den gamle blinde* (1780-1782)



Plate 34

John Martin, *The Bard* (ca. 1817)

In the late eighteenth century the bard-figure was an inspirational icon for many writers. As the (numerous) contemporaneous depictions show, there was considerable agreement regarding the appearance of this icon: with his wild hair and beard and his Dark Age attire the bard was clearly rooted in a primitive cultural context. At the time this context was considered not just aesthetically and culturally venerable, but *relevant*. And those fascinated and inspired by this figure – which includes some big names, such as Herder, Goethe, Coleridge and Wordsworth – were neither (just) backward-looking primitivists, nor (worse) escapist conservatives, but also avant-garde writers operating at the cutting edge of contemporary aesthetic and cultural theory. This paper looks at the figure of the ‘ancient poet’ to determine the intellectual and conceptual function of this figure around 1800 and, beyond this, to investigate the relationship between ‘cutting-edge’ Romantic literary theory and the consolidating desire to

establish modern cultural traditions. Romantic literary theory, especially in its 'early' 1790s guise, is commonly regarded as tending towards the revolutionary, in terms of overthrowing established regulative ideas and replacing them with concepts of instability and change, whereas establishing modern, often national, traditions is frequently taken to have a predominantly conservative nature, in terms of celebrating overcome structures and entities in order to cope with, or even counteract, change, and to protect identities. Investigating these two intellectual (and political) impulses continues the work on a divide that was highlighted by Nick Groom in his study of Thomas Percy's *Reliques* (1999), which he placed under the auspices of the poem of the Owl and the Nightingale, as he sees the difference between the two creatures in the fable as 'paradigmatic'<sup>1</sup> of the heterogeneous intentions behind Percy's collection and publication of 'early English poetry'. The nightingale represents the original, native, and poetic, but equally elegance, and the self-conscious taste of contemporary eighteenth-century sentimental poetry. The image of the songbird points towards the rapture and the excitement these 'relics' inspire. The owl, on the other hand, represents the antiquarian, the scholar, pedantic and dry, who collects and collates and critically comments on these historical materials. This seemingly dichotomous approach to 'old cultural materials', dividing into an *antiquarian*, *historicist* approach that wishes to establish cultural and historical specificity and 'cultural situatedness', in order to protect a cultural tradition, and a (for want of a more comprehensive term) *Romantic* approach that sees these ancient cultural entities as powerful cultural icons from which to draw the inspiration to represent the 'cultural fragmentation and aesthetic autonomy' of (essentially) modernity, had been pinpointed by Katie Trumpener two years earlier in her study on *Bardic Nationalism*.<sup>2</sup> While Trumpener maintains that this divide was to some extent integral to British Romanticism and, specifically, to the late eighteenth-century reception of the bard in Britain, this paper aims to show that this divide was not necessarily as sharply contoured in the intentions of late eighteenth-century writers, or indeed in turn-of-the-century thought, as it may appear. The paper argues that the bard-figure inhabits a dialectic intellectual *Spannungsfeld* in which these consolidating and destabilising approaches are closely related. After discussing a number of contemporary theoretical approaches I will conclude with a look at two famous – and

1 Nick Groom, *The Making of Percy's Reliques* (Oxford: Clarendon Press, 1999), pp. 1–5.

2 Trumpener sees the divide delineated by ethnic background: while the Celtic groups of Britain (who are interested in defining their own cultural and national identities) approach the bard in the antiquarian manner, the Romantic approach is dominant in an Anglo-Imperial English setting. Cf. Katie Trumpener, *Bardic Nationalism: The Romantic Novel and the British Empire* (Princeton NJ: Princeton University Press, 1997), pp. xi–xv.

canonical – literary constructions of the bard-figure, Goethe's 'Harper' in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795) and Coleridge's 'Ancient Mariner' in his *Rime* of the same name (1798).

My somewhat flippant term 'cutting-edge Romantic literary theory' is perhaps best defined as those new ideas regarding the nature and purpose of literature (and art) that complete the shift from Enlightened notions of static normative perfection towards (Romantic) notions of serial relative perfection(s) in a cumulative yet infinite process of becoming. The gradual process of this shift reaches back beyond the middle of the eighteenth century, especially in Britain, but its key results were most constructively consolidated in the 1790s in German thought. Many of these notions were expressed succinctly in the Schlegels brothers' *Athenäum*, and, at greater length, in Schiller's *Naïve and Sentimental Poetry* and his *Letters on Aesthetic Education*, all published in this decade. These new sensibilities, which celebrated change and historicity, were coupled with the demand for the self-reflexivity of the poetic work, as expressed by Friedrich Schlegel in the 116<sup>th</sup> Athenaeum Fragment. This interest in self-reflexivity is rooted in the intellectual climate of the decade and specifically linked to ideas regarding the dialectical nature of mental processes, as put forward by J.G. Fichte in his seminal *Wissenschaftslehre* (1794/95). Despite this demand for a high degree of cognitive abstraction, these new notions insisted, at least at the point of artistic conception, on a rationally momentarily obscure principle of inspiration. They favoured an intuitive and trance-like state of mind over a premeditated rational approach to composition. Intuitive inspiration was frequently linked with notions of genius, and became the basis for the (Romantic) connection between poetic and divine creativity.<sup>3</sup> The notion of the trance-like inspiration is, by the same token, closely linked to (early) spiritual or religious rapture that was believed typical of early poets and a pre-rational mindset.<sup>4</sup> The momentarily extra-rational moment and

3 Cf. Schiller: 'Naïv muß jedes wahre Genie sein [...].Unbekannt mit den Regeln [...] bloß von der Natur und dem Instinkt, seinem schützenden Engel geleitet [...]. Es verfährt nicht nach erkannten Prinzipien, sondern nach Einfällen und Gefühlen; aber seine Einfälle sind Eingebungen eines Gottes (alles, was die gesunde Natur tut, ist göttlich).' *Naïve und Sentimentalische Dichtung in Schillers Werke in 5 Bänden* (Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, 1981), I, p. 259. Schiller then famously goes on to identify his new friend Goethe as a naïve poet. In his Shakespeare-essay Herder had, 20 years previously, linked Shakespeare's genius to divine creativity: 'Eine Welt Dramatischer Geschichte, so groß und tief wie die Natur; aber der Schöpfer gibt uns Auge und Gesichtspunkt, so groß und tief zu sehen. [...] Hier ist kein Dichter! Ist Schöpfer! Ist Geschichte der Welt?', quoted from Herder /Goethe/Friesi/Möser, *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, ed. by Hans Dietrich Irmscher (Stuttgart: Reclam, 1968, last repr. 1995), pp. 80–81.

4 In the *Ossianbriefe* Herder suggested that 'die Gedichte der alten, und wilden Völker [...] aus unmittelbarer Begeisterung der Sinne und der Einbildung entstehen [...] und sie daher mit

the cumulative process of becoming are linked through the concept of *origin*. In most cases the notion of gradual accumulation is conceptually based on historical structures that are derived from the close investigation of a *perceived origin* (in this case of literary development). Some original features and qualities of poetry (and poets) were believed to be capable of continuous development towards a self-reflexive level in the course of this cumulative historical process.<sup>5</sup> Thus a decidedly revolutionary, forward-looking aspect, the rejection of static norms in favour of a fluid concept of values, exists in conjunction with a backward-looking examination of past states which is to inspire new developments. Here the internal dialectic of 'revolutionary Romanticism' becomes clearly visible.

On the other hand, my less flippant description of a 'consolidating desire to establish modern cultural traditions' refers to the contemporary trend towards protecting traditions and identities. This protecting often amounted to building up traditions and identities from building blocks garnered from the past, frequently a forgotten, disregarded or at least under-emphasised past, such as folk poetry and customs, (national) achievements of medieval or early modern history and culture – chivalric culture, medieval architecture –, and the Reformation. It is largely what Nick Groom has referred to as the *antiquarian* approach. Tradition-building of this kind, which resurrects a forgotten or disregarded history, also harks back to some perceived 'origin', a developmental starting point that produces initial identity and difference. In a late eighteenth century context such tradition-building is not necessarily politically conservative. Its progressive side rests on the tendency to use the past to impeach current social and artistic, and ultimately political conditions, and to suggest changes towards greater political enfranchisement, be this in a social or ethnic context. Because such activities underpin Romantic nationalism(s), they have in twentieth-century research been linked with conservatism, paternalism and traditionalism, and even anti-liberalism. Yet it very much depends on what kind of nationalism (conservative or emancipatory) one is dealing with. Here an internal dialectic of tradition-building emerges, which corresponds to that of the revolutionary romanticism.

---

so viel Aufwallung und Feuer singen, und zu singen nicht ablassen können.' *Von deutscher Art und Kunst*, p. 37.

5 This is particularly evident in Schiller's *Naïve und Sentimentalische Dichtung* and Friedrich Schlegel's *Studium der griechischen Poesie*. In both essays a cultural-historical framework contains and explains the development from naïve poetry towards its sentimental successor (or from Greek culture to the culture of modernity) and provides pointers for future developments, which in both cases are expected to be consummate. Cf. M. Oergel, *Culture and Identity. Historicity in German Literature and Thought 1770–1830* (Berlin/New York: de Gruyter, 2006), pp. 29–49.

The backward-looking aspects in both areas of thinking, the focus on origin as inspiring, redemptive, and establishing identity, are of course occasioned by what is generally summarised as the pressures of modernisation and modernity. These pressures are themselves occasioned by the impact of a host of inter-related social, economic and intellectual changes: the 'scientific revolution', the secularisation process, the beginnings of industrialisation and urbanisation, and the resulting acceleration of the experience of existence and history. And of course in the second half of the eighteenth century specifically by the crisis of reason and the French Revolution and its various outcomes. These investigations of the past, to inspire, to salvage, to (re)build are commonly seen as a frantic search for meaning and identity in a newly uncertain world. But the forward-looking aspects in these two areas are equally determined by these pressures: the recognition that intellectual, spiritual, economic and political conditions were changing, and probably had always and would always be changing, demanded new concepts of literature, history, society and politics. The self-reflexive climate of the 1790s demanded that these new concepts were based on a definition of identity, i.e. a definition of modernity.

The interest in the bard-figure partakes of all these aspects, and is hence truly an inhabitant of a dialectical *Spannungsfeld*, which encompasses what might be labelled the dialectical vortex of modernity. Before I move on to show this, I want to put up another contextual framework: that of different national contexts. I will look at the bard-figure in *German* and *English* thinking at this time. Groundbreaking innovative ideas come at different moments from either one or the other context. Throughout the whole period I investigate (mid-eighteenth century to the end of the first decade of the nineteenth) intellectual relations between Britain and Germany were fairly close. Mid-eighteenth-century British 'pre-romanticism' crucially influenced German *Sturm und Drang*, while fully-fledged *Sturm und Drang* and German early Romanticism had considerable impact on British Romantic thought and literature, not least when it came to the bard-figure. The comparative approach will illuminate these relations and also perhaps do something to alleviate suspicions that the backward-looking strand necessarily foreshadows the pernicious consequences of the German intellectual and political – the anti-Western – *Sonderweg*.

Interest in the bard-figure is a legacy of the late seventeenth- to early eighteenth-century *Querelle des Anciens et des Modernes*, which had the *Anciens* defend the unsurpassable excellence of the ancient-classical cultural achievement against the moderns' view that progress had made obsolete the ancients' claim to inimitable greatness and that therefore artistic and cultural theory and doctrine should be forward-looking, albeit neo-classical. Both views (initially) conform to the Enlightenment notion of

static perfection (one considers perfection *as* achieved, the other as *to be* achieved). Towards the end of this quarrel the *Querelle d'Homère* emerges, which is in many respects the starting point of modern bard-interest. The argument focused on whether Homer (widely read and revered) was an exception in an otherwise dark and barbaric world (the moderns' view), i.e. he produced great poetry *despite* his background, or whether he represented one of the finest moments of a fine culture (the ancients' view). From this developed the notion by the end of the first third of the eighteenth century that Homer was a true representative of this culture and that this culture was primitive, but nevertheless very beautiful and inspiring, which is beginning to blend the opposing *Querelle* viewpoints. A key representative of this view was Thomas Blackwell's book *Enquiry into the Life and Writings of Homer* (1735). It is the basis from which later eighteenth- (and nineteenth-) century approaches to Homer developed.<sup>6</sup> In the course of the eighteenth century this view of Homer – representing the brilliance of the primitive – runs parallel with developing interest in folk poetry, in bardic song and minstrelsy, and the figure of the minstrel, which inspired the early collections of folk poetry in Scotland, England and Wales. It is the reason for the success of the phenomenon of James Macpherson's Ossian. Homer is turned into an ancient Greek folk poet, the original European bard who is the ancestor of all European poets. He was 'too big' to be left behind with the slowly fading literary paradigm of the Enlightenment. He became *umfunktionalisiert* into a Romantic. In Germany he was inspirational for the *Sturm und Drang*. Homer and Ossian as models of poetic practitioners are key to Herder's ruminations on the topic (in the tellingly named *Ossianbriefe*) and of course in Goethe's *Werther*, where Homer is the patron saint of the happier, effortlessly beautiful book 1, while Ossian takes over in the dark rush towards the abyss of self-destruction in book 2.

In *Sturm und Drang* theory the ancient original poet occupies centre-stage, he is the path towards literary regeneration. In the manifesto of *Sturm und Drang*, *Von deutscher Art und Kunst*, its editor Herder analyses the malaise of contemporary (German) literature in his *Ossianbriefe*:

Die Kunst kam und löschte die Natur aus. [...] Selbst jeder beste Kopf ward verwirret, und verlorh Vestigkeit des Auges, und der Hand, Sicherheit des Gedankens und des Ausdrucks: mithin die wahre Lebhaftigkeit und Wahrheit und

6 Cf. Donald Foerster, *Homer in English Criticism: The Historical Approach in the 18th Century* (New Haven: Yale UP, 1947); Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970), esp. pp. 100–101 and Maïke Oergel, 'Ende der Querelle? Deutsche und Britische Definitionen der modernen Identität im Kulturschatten der Antike 1750–1870', in *Unerledigte Geschichten*, ed. by Gesa von Essen and Hort Turk (Göttingen: Wallstein, 2000), pp. 72–99.

Andringlichkeit – Alles ging verlohren. Die Dichtkunst, die die stürmendste, sicherste Tochter der menschlichen Seele seyn sollte, ward die [...] lahmste.

The remedy is to look at poetry and poetic practice before this happened.

In der alten Zeit aber waren es Dichter, Skalden, Gelehrte, die eben diese Sicherheit und Vestigkeit des Ausdrucks am meisten mit Würde, mit Wohlklang, mit Schönheit zu paaren wußten; und da sie also Seele und Mund in den festen Bund gebracht hatten [...] entstanden daher jene für uns halbe Wunderwerke von [...] Sängern, Barden, Minstrels, wie die größten Dichter der ältesten Zeiten waren. Homers Rhapsodien und Ossians Lieder waren gleichsam impromptus.<sup>7</sup>

Herder reckoned that echoes of this were still to be found in popular poetry, which preserved original cultural essences, but was (and long had been) ignored and despised by the enlightened intelligentsia. It is worth pointing out, yet again, that Herder is sceptical, not to say scathing, regarding a mere imitation of the old bards and their materials.<sup>8</sup> His aim is the regeneration of contemporary literature by structural example, not imitation. This means for the modern poet: copy what the old bard did *within* his cultural context and *for* his cultural context *within* and *for your own* cultural context. Herder's key criteria are cultural relevance and emotional honesty. These form the basis for his own newly developing concept of literature, *Volks poesie*.

*Volks poesie* has in the past been presented as being based on a moral opposition between right and wrong. By pitting nature against artifice (Kunst/das Künstliche), and the simple and ancient against the complex and advanced/modern, artifice and its intellectualism are linked to decadence and decline: historical development is a one-way deterioration. This seeming rejection of modernity has been identified as part of the basis for the supposedly uniquely anti-Western strand in German thought (which Herder would be seen to promote and post-1945 Westerners to deplore).<sup>9</sup>

7 Herder/Goethe/Friesi/Möser, *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, pp. 35–36.

8 Cf. Oergel, *Culture and Identity*, pp. 54–56. The whole idea of imitation runs counter to Herder's aesthetic concept: it was the mistake the neo-classical French were guilty of when they *imitated*, uselessly in his view, Greek drama. Cf. Herder's essay on Shakespeare.

9 The tendency towards this kind of labelling derives from the immediate post-World War II context in which reasons for the rise of National Socialism were sought within a German intellectual and cultural tradition that originated in, most broadly speaking, Romanticism including 'pre-romantic' movements such as *Sturm und Drang*. One of the earliest examples of identifying German Romanticism as the origin of 19th and early 20th-century German political developments was Peter Viereck's *Metapolitics. The Roots of the Nazi Mind*, which was written between 1936–40, and first published in 1941. While the notion that German Romanticism paved the way towards the Third Reich has no longer much currency, especially when writers or movements are researched in greater detail, the general thrust of the assumption that a pernicious and dangerous modern German development was set in motion towards the end of the eighteenth century still underlay Daniel Goldhagen's *Hitler's Willing Executioners* of 1996.

It is, however, closer to the mark to say that Herder was primarily concerned with forms of understanding, especially the immediacy of understanding, and that his distrust of *das Künstliche*, which is a distrust of the abstract construct, is rooted in his conviction that the human mind is only capable of understanding, i.e. deriving meaning that has an impact on existence, in concrete and particular terms.<sup>10</sup> He diagnoses a lack of *Festigkeit*, rootedness, strength and grounding, in contemporary literature, which deprives the audience of a relevant concrete experience, i.e. of understanding and emotional involvement, of the emotional and sensual connection derived from an image one understands because it relates to one's own experience. This experience must appeal to the senses, because this is the only route on which the mind can be influenced. It is a re-roo(ou)ting of the abstract and conceptual in every sense of the word. The concrete symbolism which he misses and which existed in old poetry can make visible and experienceable the invisible and the abstract. Herder is concerned with language, metaphors, figures, which can be grasped by the imagination *and* by the intellect. Hence his demand for a relevant meaningful language which he believed existed in the older cultural setting.

In order to re(dis)cover these forgotten qualities of poetry, relevance and sensual appeal, the poet needed to re-connect with a natural and original entity. Herder suggests this can be achieved by reconnecting with the audience's original cultural condition, especially their history and traditions, which reflect this group's development.<sup>11</sup> In this respect, Herder does not demand a specifically national context, instead he was, like most German cultural theorists in the second half of the eighteenth century, concerned with a *modern* context, which reflected the late eighteenth-century German pre-occupation with the contemporary crisis of modernity, and their awareness of a problematic modernity. The modern condition was characterised by a multifaceted, complex experience of accelerating history, as Herder points out in his other contribution to *Von deutscher Art und Kunst*, the Shakespeare-essay. This experience was unique and

<sup>10</sup> This distrust of the abstract is related to the emerging distrust of static norms.

<sup>11</sup> 'Hören Sie einmal eine Probe der Art über den allgemeinen Satz: Der Liebe läßt sich nicht widerstehen! Wie würde ein neuer Analytischer, Dogmatischer Kopf den Satz ausgeführt haben, und nun der alte Sänger? [...] Könnte der Gedanke sinnlicher, mächtiger, stärker ausgeführt werden? Und mit welchem Fluge! Mit welchem Wurfe von Bildern! [...] Alle unsre alten Kirchenlieder sind voll dieser Würfe und Inversionen'. (Herder/Goethe/Friesi/Möser, *Von deutscher Art und Kunst*, pp. 54–55) [...] 'Obian, die Lieder der Wilden, der Skalden, Romanzen, Provinzialgedichte könnten uns auf bessern Weg bringen, wenn wir aber auch hier nur mehr als Form, als Einkleidung, als Sprache lernen wolten [*sic*]', quoted from *Ossianbriefe, Von deutscher Art und Kunst.*, p. 57. Only reference to one's own culture produces cultural relevance. Perfection is always particular and historical, a kind of perfect particularity.

historically specific and hence modern literature required its own specific modes of expression. The modern condition needed its own originals, its own original entities. Apart from Ossian, Herder saw Shakespeare as such a modern original. Comparing Shakespeare with one of the original geniuses of ancient Greek drama, Sophocles, Herder concludes that 'beide [sind] Vertraute einer Gottheit [...]. Und wenn jener *Griechen* vorstellt und lehrt und rührt und bildet, so lehrt, rührt, und bildet Shakespear [sic] Nordische Menschen!'. (p. 78) According to Herder, two things come together in Shakespeare: he is representative of modern culture and also close to its cultural origin. Behind his rhapsodic appraisal of the Elizabethan playwright looms the notion of the bard as the origin of *and* model for the modern poet. The connection between bard and Shakespeare, which is rooted in this intellectual context, fell on fruitful ground in the Anglophone world.

Herder's concept of *Volks poesie* has forward- and backward-looking aspects. It is a revolutionary concept in that it is based on a sophisticated notion of the function of language, especially poetic language, within cognition, raising doubts regarding the ever extending arbitrariness of abstraction. His concept of language democratises the notion of human understanding. His concept of poetic inspiration, identifying the inspired, i.e. enraptured and momentarily de-rationalised soul in the inspired moment as originator,<sup>12</sup> does not just develop the mid-eighteenth-century notion of the poet-creator as (extra-rational) genius into a fully fledged parallel between poet-creator and divine creator, but equally prepares the psychology of creativity and the psychological creativity of the subconscious. It paves the way for the psychological and philosophical concepts of mental creativity that dominate Romantic literary theory in Britain and Germany, and of course Idealist philosophy.

Herder's critique of the late eighteenth-century aesthetic and intellectual problems rests on an examination of the relationship between the abstract and the concrete under the conditions of advanced modernity, a relationship that was key in late eighteenth-century philosophical and cultural discourse. It reflects the newly problematic relationship between mind and nature, or consciousness and world, and dominates the new philosophy emanating from Germany from Kant onwards. The dynamic of this relationship is the basis for the gradual assimilation of difference into identity through understanding in Fichte's groundbreaking *Wissenschaftslehre*. It is part of the crisis of reason, which produced the most in-

12 'Fodert sein [des Dichters] Gedicht aber Auströmung der Leidenschaft und der Empfindung, oder ist in seiner Seele diese Klasse von Kräften die wirksamste [...] Triebfeder [...]: so überläßt er sich dem Feuer der glücklichen Stunde und schreibt und bezaubert.' (*Ossianbriefe*, p. 37)

novative and stimulating contemporary conceptual ideas.<sup>13</sup> At the same time, these investigations into the newly controversial relationship between the concrete and the abstract feed off, and feed into, the interest in a modern-Northern identity, because historically the abstract and the concrete were believed to share a common (intellectual) origin, linked to cultural tradition, which is identified as modern-northern. Hence this original tradition is crucial to re-establishing a link.<sup>14</sup>

This leads us back to the bard-poet. He was set up as a model for functioning understanding in a communicative environment where the abstract was appropriately related to the concrete. Herder, like so many other young minds of the time looking for new ways of expressing themselves and re-configuring experience and reality and constructions thereof in art, was crucially influenced by Thomas Percy's (aptly named) *Reliques of Ancient English Poetry* (1765).<sup>15</sup> In Percy's 'Essay on the Ancient Minstrel in England', which was appended to his collection, Herder found an up-to-date summary of mid-eighteenth-century (British) ruminations on the importance of the bard-poet. Percy's essay, executed in a scholarly manner and informed by the latest research, is widely credited as inspiring a new concept of the poet, i.e. supplying the blueprint for the (Romantic) self-

13 In his *Gespräch über die Poesie* (1800) Friedrich Schlegel too conducts a review of this relationship, when he suggests, with direct reference to Idealism, that a new poetry, a new concept of the concrete which he calls Realism, will develop out of abstract conceptual thought, i.e. Idealism (*Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, vol. 2, ed. by Hans Eichner (Munich/Paderborn/Vienna: Schönigh, 1967), pp. 314–15). 'This new poetry is of course Schlegel's own 'progressive Universalpoesie', which is capable of 'frei von allem idealen und realen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion [zu] schweben' (p. 182). In Fragment 117 he asserts that 'Werke, deren Ideal für den Künstler nicht ebensoviele lebendige Realität, und gleichsam Persönlichkeit hat, wie die Geliebte oder der Freund, blieben besser ungeschrieben.' (p. 183) German Idealism, especially post-Fichte, is concerned with grounding the abstract in the concrete, grounding the mental processes of the Fichtean ego in the world, by linking mind and world, or subject and object. Establishing an identity between the activities of nature and of consciousness, which are differentiated only by different levels of consciousness, is also the aim of Schelling's 'Identitätsphilosophie', as expressed in his *System des Transzendentalen Idealismus* (1800) and his *Philosophie der Kunst* (1802). Both Schlegel and Schelling believe that an appropriately constructed relationship between abstract and concrete will lead to a fuller and more accurate understanding of the world, a new kind of secular revelation even.

14 Although this identity and tradition were considered to be original, they were effectively a new, or 'invented' (in the Hobsbawm/Ranger sense) construct in the context of emancipation from neo-classical forms of culture, whose formal rigidity and universalism were no longer perceived as useful, i.e. they were born out of contemporary conditions.

15 Thomas Percy, *Reliques of Ancient English Poetry, Consisting of old heroic ballads, songs and other pieces of our elder poets together with some few of later date*, ed. by Henry B. Wheatley, 3 vols. (London: Allen & Unwin, (1st 1885), 1927).

understanding of the next generation of poetic writers: the inspired seer.<sup>16</sup> Percy was primarily concerned to transfer some of the high esteem, in which ancient pre-Christian (Celtic) bards and (Scandinavian) scalds were held by their societies, onto the medieval and early modern minstrels by suggesting a direct line of descent, of whom the Georgian street-balladeer was the last and lowliest offspring.<sup>17</sup> As Percy could not trace his materials back further than the age of minstrelsy, it was important for him to establish a close link between them and the spiritual poet-seers of ancient Northern cultures, which would dignify his findings. Percy too points out the peculiar poetic power of these materials and attributes this to their artless images and simple concrete language.<sup>18</sup> Percy thus helped to establish the modern notion of a generally Northern identity as a source of cultural inspiration and to bring the early cultures of the Celtic and Germanic peoples into a close relationship with one another by ascribing to them a similar, vaguely medievalised Dark Age culture.<sup>19</sup> Percy did not operate in a vacuum. His seminal publication is part of an intellectual landscape that had fostered an interest in indigenous ancient cultural materials since the early eighteenth century. In northern Britain it originally derived much of its impetus from the drive to set up a Celtic identity and had close links to the Scottish Enlightenment. From mid-century these ideas form the basis for the task of setting up an equal Northern antiquity against the culturally still dominant classical antiquity, to which, for example, Richard Hurd applied himself in his famous *Letters on Chivalry and Romance* of 1762. The effort to create a Northern-medieval identity was

---

16 Percy's *Reliques* deeply affected not just Herder's, but also the young Goethe's, Walter Scott's, and Wordsworth's notions of poetry and the poet.

17 The belief in the descent of the street balladeer from the bard mirrors the belief of the descent of *Volkspoesie* from high to low culture, as Herder saw it, where an indigenous and natural-original art form has become (wrongly) debased through cultural progress and the influx and assimilation of non-indigenous cultural and aesthetic values.

18 Although clearly excited by his materials, Percy remained cautious and apologetic publicly. In the 'Preface' he wrote: 'In a polished age, like the present, I am sensible that many of these reliques of antiquity will require great allowances to be made for them. Yet they have, for the most part, a pleasing simplicity and many artless graces [...] which [...], if they do not dazzle the imagination, are frequently found to interest the heart.' (*Reliques*, vol. 1, p. 8). Or at the end of the 'Essay': 'The old minstrel ballads are [...] extremely incorrect, and run into the utmost licence of metre; they also have a romantic wildness and are in the true spirit of chivalry.' (p. 380) Nick Groom has pointed out to what extent the content of the ballads printed focuses, 'disturbingly', on 'sex and death' (or indeed violence), which stands in stark contrast to the rational sobriety of the new breed of antiquarian, and to many mid-eighteenth-century aspirations. (Groom, p. 41).

19 Conscious that, in his British context, much more material of Celtic (than of Anglo-Saxon) origin was extant, and that many 'northern' sources were of Scandinavian descent, Percy was keen to establish a structural similarity in culture and cultural achievement for 'our ancestors', the Anglo-Saxons.

continued very prominently by Walter Scott in his ballads, and still permeated many of the nineteenth-century treatments of (the originally Celtic) Arthur-matter, especially Tennyson's *Idylls of the King*.<sup>20</sup>

The inspirational function of the *Reliques* is well known. The influence of the *Essay* on Wordsworth's concept of new poetry and the new poet is a critical commonplace.<sup>21</sup> But there is also, and not surprisingly in this context, a striking similarity regarding poetic language and the nature and purpose of poetry between Wordsworth's Preface(s) to the *Lyrical Ballads* and Herder's ideas, especially regarding the appropriate relationship between the abstract and concrete in poetry and its importance for human understanding, which again reflects the new-from-old nexus. Already in the Advertisement of the 1798 edition Wordsworth is concerned with appropriate language and poetic expression. He sets his offering up as revolutionary – the Advertisement is an invitation to the reader to try a novel kind of 'reading' pleasure, 'descending to' the language of the lower classes – while at the same time suggesting that this experiment is based on ancient precedents, in that 'our elder writers' did just this.<sup>22</sup> In the subsequent Prefaces of 1800 and 1802<sup>23</sup>, Wordsworth takes up the question of appropriate poetic language by diagnosing a harmful dissociation from real life in favour of capricious intellectual trickery in contemporary poetry.<sup>24</sup> He intends to re-connect poetry to 'the sympathies of men' and 'the primary laws of our nature' (p. 245) by treating concrete unrefined, *real*, entities: 'common [...] [and] low and rustic life' (pp. 244–45) in simple, yet metrical language. He insists that ordinary people, because they are less affected by social vanities, use more honest 'simple and unelaborated expressions' and that their language is 'far more philosophical and permanent' than that of many (contemporary) poets, because in a low and rustic

20 Cf. Maïke Oergel, 'Cultural Origin and the Presentation of an English Past: How Celtic is King Arthur in 19th-century English literature?', in *Celtic and European Themes in European Literature*, ed. Neil Thomas (Lampeter: Edwin Mellen, 1994), pp. 77–93, and Oergel, *The Return of King Arthur and the Nibelungen: National Myth in 19-century English and German Literature* (Berlin/New York: de Gruyter, 1998).

21 Cf. Kathryn Sutherland, 'The Native Poet: The Influence of Percy's Minstrel from Beattie to Wordsworth', in *RES New Series* XXXIII (1982), pp. 414–33; Laura Bandiera, "'In Days of Yore how fortunately fared the Minstrel": Towards a Cultural Genealogy of Wordsworth's Preface to Lyrical Ballads', in *European Journal of English Studies* 6:2 (2001), pp. 189–206.

22 Wordsworth and Coleridge, *Lyrical Ballads*, ed. by R.L. Brett and A.R. Jones, 2nd ed. (London/New York: Routledge, 1991), pp. 7–8.

23 Wordsworth and Coleridge, *Lyrical Ballads*, Prefaces, pp. 241–72.

24 '[...]Poets who think that they are conferring honour upon themselves and their art in proportion as they separate themselves from the sympathies of men, and indulge in arbitrary and capricious habits of expression in order to furnish food for fickle tastes and fickle appetites of their own creation.' (pp. 245–46).

situation ‘our elementary feelings exist in a state of greater simplicity and consequently may be more accurately contemplated and more forcibly communicated’ (p. 245). Their language is superior because ‘such men hourly communicate with the best objects from which the best part of language is originally derived’ (p. 245). With these claims Wordsworth comes close to key aspects of Herder’s concept of *Volkspoesie*, especially the communicative force and imaginative power of simple and (to some extent) original language.<sup>25</sup> He is clearly fascinated by the powers of the mind, which far exceed, and are debased by, the currently fashionable intellectual trickery and lifeless abstraction, and looks for the depiction of intense feelings in the passionate language of immediate images. Like Herder, Wordsworth is interested in the relationship between abstract thought and concrete emotion, and to what extent this relationship forms the basis of successful communication: He is convinced that feelings and ideas, or passions and thoughts, co-operate in the human mental make-up and closely relate to each other.<sup>26</sup> He wishes to investigate and depict how they ‘associate’, especially in the inspired moment (p. 246–7). His insistence on poetry’s task to give pleasure is related to the experience and successful communication of human truths. In poetry these truths are sensual and intellectual at the same time, as in Herder’s experience. The bard-poet, particularly in his sanctified guise as poet-seer, had clearly once achieved this ideal.

Wordsworth too seeks a (re-)concretisation of poetic language, a re-rooting of literature in concrete experience and the concrete image. He too turns to materials of exactly the same cultural provenance, and he is equally persuaded that models for this redirection can be found in ancient popular poetry. But Wordsworth does not, like Herder, explicitly demand a grounding in modern-northern contexts. He appears to firmly believe in the universality of human truth, feelings and experience. To communicate these, they simply need to be rooted in concrete *human* experience and tradition, not necessarily in a specifically modern or national context (although in practice, for his own poetic purposes, he does root them in

25 Wordsworth adhered to *volks*-poetic ideas for much of his creative life. In the *Essay Supplementary* of 1815 he endorses a *vox populi*, which ‘the Deity inspires’ and ‘issues from this [great] Spirit [of human knowledge]’. He continues: ‘To the People, philosophically characterized, and to the embodied spirit of their knowledge [...], faithfully supported by its two wings, the past and the future, his [the writer’s] respect, his reverence is due.’ *Essay Supplementary to the Preface, Wordsworth’s Literary Criticism*, ed. by Nowell C. Smith (Bristol: Bristol Classical Press, (1st 1905 by OUP), 1980), p. 201.

26 In the *Ossianbriefe* Herder suggested that rational understanding and emotional experience (‘der erkennende und empfindende Theil unserer Seele’) are the two key aspects of the human mind and that effective poetry needed to appeal to and address both. (*Von deutscher Art und Kunst*, p. 38–9).

exactly these).<sup>27</sup> Due to this lack of explicitness, Wordsworth comes across as more rooted in internationalist universalist Enlightenment thought. I would attribute this difference to the difference in national literary histories. Wordsworth feels indebted to, perhaps even overawed by, the strong and celebrated canon of British neo-classical literature, which he does not want to discredit. Herder's German context engendered a degree of suspicion towards certain elements of the French Enlightenment and neo-classicism which had for decades dominated the German cultural scene, and could be readily disparaged. Wordsworth's diagnosis of contemporary deficiency also differs from Herder's in another respect: while Herder is concerned with the crisis of Reason in which Enlightenment thought reveals its shortcomings, Wordsworth is concerned with a perceived intellectual laxity and frivolity, against which he has moral rather than philosophical reservations.<sup>28</sup>

It is evident that the relationship between the revolutionary ideas in literary, aesthetic and cultural thought (those which intended to move intellectual and cultural development onward in a forward sense) are closely linked to notions that insist on recognising and preserving traditions. Both partake of a new understanding of creative mental processes, which suggests new forms of art. The *original* becomes the key source of inspiration and the area of investigation from which further enlightenment is expected in a world where the connection between the abstract and the concrete, and between thought and experience, is believed to be impaired. The expectations of the cultural and intellectual original are so high because it is thought to represent *in nuce* not just cultural identity, but also the developmental catalyst for cultural development and the constituent elements of constructive mental activities in general and of imaginatively creative activities in particular. The bard-figure was such an original. The ancient bard had once achieved a working connection between the abstract and the concrete, hence understanding and reviving this original connection was believed to point the way towards achieving such a connection under modern conditions.

---

27 This is evident, for example, in the description, and the lineage of the Wanderer in *The Excursion*, with its echoes of James Beattie's *Minstrel*. Cf. Laura Bandiera, 'In Days of Yore', pp. 189 ff.

28 'The invaluable works of our elders, I had almost said the works of Shakespear [*sic*] and Milton, are driven into neglect by frantic novels, sickly and stupid German tragedies, and deluges of idle and extravagant stories in verse.' He famously defines this current fashion as a 'degrading thirst after outrageous stimulation'. ('Preface', p. 249)

The Parallels between the subplot of the Harper  
in Goethe's *Wilhelm Meister* and Coleridge's *Rime of the Ancient Mariner*

Both pieces of literature comment on the poetic imagination and poetic inspiration, on the notion of creativity, and the problems of the modern (creative) self. Both the Harper and the Mariner are constructed in such a way as to function as vehicles for textual and authorial self-reflexivity (i.e. they reflect 'cutting-edge' contemporary aesthetic and cultural theory). At the same time, the construction of both characters draws on ancient cultural images and imagery taken from the Northern-modern tradition.

The Harper is very obviously conceived in the image of late eighteenth-century notions of the bard or wandering minstrel, as not least the illustrations of the novel, contemporary or early nineteenth century, make plain. Regarding appearance the same is true (and, again, evident in contemporary illustrations) of the Mariner who also lives the life of such a wandering storyteller. Both Mariner and Harper share the grey beard and the mesmerising eyes, the latter being a standard feature in the eighteenth-century versions of the inspired quasi-sacred bard of early European culture.<sup>29</sup> Both are old, marked by (haunting) experience, and both impart wisdom (knowledge about the human condition) to their listeners (the wedding guest and Wilhelm). Both share the feature of anonymity, which de-socialises and de-personalises them and makes them conceptual ideals as well as uncannily extra-societal and extra-individual, elevating them to a supernatural, and 'mythic', status.<sup>30</sup> These are common features of extraordinary characters in medieval and early-modern popular poetry, including bardic poetry, as well as eighteenth-century *Kunstballaden*, features, which the word 'Gothic' tried to summarise. They became newly attractive during the crisis of reason (and modernity), when the rational was no longer considered 'enough' to deal with human experience. Both figures are framed, i.e. presented as 'stories', within their texts: the Mariner by the

29 Tim Fulford has pointed out that the term mesmerising (which derives from Franz Anton Mesmer's public experiments with hypnosis and animal magnetism) came into circulation in the 1770s and was particularly fashionable in 1790s, when Coleridge showed an interest in Mesmer's theories. Cf. Fulford, 'Geist, der Fleisch wurde: Schamanen, Mesmeristen, Obeah-Zauber und die übernatürlichen Balladen von S.T. Coleridge', in Hansjörg Bay/Kai Merten, *Die Ordnung der Kulturen: Zur Konstruktion ethnischer, nationaler und zivilisatorischer Differenzen 1750–1850* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006), pp. 217–29. Fulford takes a rather dim view of the 'primitive' in this context, which he takes to represent eruptions of the dark or the other in late eighteenth-century society and which is anarchic and destructive as it counteracts reason. Fulford argues that Coleridge uses notions connected to such primitive and superstitious ideas as hypnosis to unmask political realities.

30 The Harper is re-socialised and re-individualised as Augustin only eventually, and with disastrous consequences.

imagined ‘minstrel’ who tells the rhyme, which itself is (eventually) framed by the antiquarian. The Harper is framed by the novel as a whole. Both are identified as creatures of modernity, but as modern creatures with a twist. In both cases the central element in their biographies is an act of individual self-assertion which violates existing laws and makes them outcasts (the shooting of the albatross and the pursuit of the sacrilegious and incestuous relationship with Sperata). These acts are the ultimate reason why they become wandering bards. Prior to these acts both suffer intense existential fears. Their acts of self-assertion leave them with immense feelings of guilt and inspire in them a fear of an inescapable fate to which they submit.<sup>31</sup> This submission makes them somewhat ‘un-modern’, or pre-modern, not to say ancient, in the double sense of the word. Human submission to forces beyond human control is the key feature of the universal order in ancient-classical tragedy and philosophy and runs counter to the contemporary definitions of modern individuality, which culminate in the (in)famous Romantic notion of boundless striving. However, both texts suggest that these characters’ existential crises are rooted in the condition of modernity. The Harper, before he becomes the Harper, goes through the entire range of philosophical options which aim to provide meaning and satisfaction in life (or explain the lack of it) that post-classical modernity has to offer: from religious mysticism to existentialist despair. He eventually decides to heed the voice of what he calls ‘nature’ and the ‘heart’.<sup>32</sup> Prior to becoming a wandering story-teller, the Mariner undergoes a geographical and meteorological journey of total experience, which only became possible on the brink of modernity. By killing the bird, he goes against the newly developing rites of his community, which, in search of answers regarding their condition and their future, attributes varying meanings to the albatross. Yet any significance ascribed to the albatross seems arbitrary and man-made, as the ‘voices’ suggest it is just a bird, a ‘harmless albatross’.<sup>33</sup> Their searching uncertainty is only possible after a plurality of meaning and truth has begun to replace the certainties of religion.

The pressures of the modern condition, which is experienced as pointless and wrong (Harper), uprooted and incomprehensible (Mariner),

---

31 ‘Like one, that on a lonesome road/Doth walk in fear and dread,/and having once turned round, walks on, and turns no more his head;/Because he knows a frightful fiend/Doth close behind him tread.’ (*Lyrical Ballads*, ll. pp. 450–55) ‘Die Rache, die mich verfolgt, ist nicht des irdischen Richters; ich gehöre einem unerbittlichen Schicksale.’ (J.W. Goethe, *Sämtliche Werke*, Gedenkausgabe (Zürich/Munich: Artemis-dtv 1977), VII, Book 4, Chapter 1, p. 223).

32 Goethe, *Sämtliche Werke*, VII, Book 8, chapter 9, pp. 624–6.

33 *Lyrical Ballads*, l. 405.

make them rise up as self-assertive individuals, which precipitates a perilous journey through the extremities of existence and consciousness. This in turn makes them regress towards what was in line with contemporary constructions of origin, of the origin of modernity, of modern-Northern ancientness. This takes up the notion of a Northern originality and antiquity and makes them specific modern (non-classical) romantic bards. Existential crises and acts of breaking boundaries are furthermore presented as prerequisites for poetic inspiration and creativity. They become irresistible story-tellers that fit in with the latest demands for literary redirection. Again, recourse to origins results in cutting-edge creativity, i.e. in a type of creativity that contemporary literary and cultural theory defined as a way forward. As de-individualised, mythic creatures of modernity, they symbolise the specific condition of modernity in intellectual, psychological and historical respects. *Psychologically*, they are creatures whose socialisation and individuation was interrupted or reversed (which leads to their originality). In this originality they *intellectually* represent what contemporary Idealist philosophy would consider the Fichtean ego before it begins to posit anything, i.e. an individuality still fully unconscious (hence the anonymity) to whom the world is a space full of forces over which it has no control and no appropriate understanding. Again, in this respect too, they represent a (perceived) original state. In criticism, this 'original state' has repeatedly been identified and referred to by particular cultural tags that all define aspects of late eighteenth-century notions of originality: the *naïve*, the *gothic*, *bardic*. All of these tags link them with a state of mind that sits on the historical frontier, i.e. the moment of emergence of rational(ist), self-conscious modernity. They represent the anciently naïve under modern conditions. *Historically* this locates them near the beginning of modernity. This could either be the dark-age, pre-medieval culture of Northern Europe, to which the bard-scald figure in Herder, Scott and other eighteenth-century British writers harks back, or the medieval period, which is home to the figure of the minstrel.<sup>34</sup> An historical delineation of this sort is evident in both texts. Goethe's Harper amalgamates different historical strands of the modern identity: as a lapsed monk turned wandering bard or wandering minstrel he represents a secularisation and individualisation of the spiritual that repudiates medieval Catholicism. This can be seen as either a revival of an original-northern identity, a resurrection of a forgotten indigenous culture oppressed by a foreign-universalist religion (wandering bard) or as a de-centralisation and de-institutionalisation of religion

34 In cultural discourse around 1800 both the early Christian 'Germanic'-Celtic Dark Ages and the Catholic Middle Ages play large roles in the foundation myths of modernity. Cf. Oergel, *Culture and Identity*, pp. 121–52 and Oergel, *The Return of King Arthur and the Nibelungen*, pp. 97–121.

and spirituality, akin to the Reformation (late medieval-early modern minstrel). The Reformation, which looms large in the foundation myths of modernity in both England and Germany, is always seen as a (re)turn toward true original religion, liberated from the dehumanising, globalised universalism and abstraction of the late medieval Roman Catholic Church, which had developed an international apparatus to control access to the sacred.

The Mariner occupies a similarly historically delineated position, at the beginning of fully fledged modernity. His voyage has been historically dated as taking place around 1500,<sup>35</sup> the transition point between the Middle Ages and the early modern period, which inaugurated all-pervading changes, the intensity of which is only rivalled by Goethe's and Coleridge's own time in European history. His identity as a sailor is key in this context. Sea travel was of instrumental importance for the historical transformations that conditioned post-medieval modernity. It was by sea-faring that the fading geographical and astronomical (and ultimately religious) certainties were conclusively proved wrong. And sea-faring inaugurated the new pursuits of commerce and colonial conquest.<sup>36</sup> Both the Harper and the Mariner represent figures linked to the historical roots of modernity as well as original states of consciousness, as they were understood at the time.

But beyond these figures there are the texts in which they feature. In both cases these texts are constructed in such a way as to allow for textual, and authorial, (self-)reflexivity in respect of these figures, which is achieved through the framing. The authors deliberately establish reflexivity within their texts, which clearly indicates the specific (i.e. late) stage of modernity, at which the texts were actually written and which contemporary cultural theory was pinpointing.

The Harper is a deeply unhappy, restless and haunted individual who eventually commits suicide. The Mariner is equally driven and haunted, ghostlike, unable to find rest or relief. But leaving their individual suffering aside, both figures are dreamlike apparitions of mythic stature, mesmerising and shocking eruptions of something ancient, and buried, or subconscious in a rational, sophisticated world. They are alien in their extremity, but familiar in their tendency. In this lies their power, which is related to the eighteenth-century notion of the sublime. But these qualities and this power are in both cases presented dialectically. Both texts promote, on the one hand, the inspirational nature of these early states of

35 Cf. George Watson, *Coleridge the Poet* (London: Routledge & Kegan Paul, 1966), p. 90.

36 In the British context it was through nautical prowess and naval superiority that Britain's ascent towards unrivalled international superpower was beginning to gather pace around 1800.

mind, which belong to original and indigenous traditions, and on the other, their crises, which revive these conditions. Both texts seem to suggest that these states of mind are a vital source of true creativity and expression. At the same time, however, the texts reveal the problematic inherent in this particular – anachronistic – mental state. As individuals both the Harper and the Mariner resist re-socialisation. Goethe gave the Harper's extraordinary lifestyle and behaviour a realistic background bordering on an explanation – he is the victim of his own (possibly depressive) disposition and rigid social constraints, his change into the Harper is clearly marked as a regression. Goethe thus highlights the dangerous side of the unfettered imagination as well as its anachronistic tendencies: The Harper's mythic qualities are relativised by his simultaneous identity as a contemporary victim of circumstance.

Coleridge employs a similar technique of historical, and creative, dialectics. Although he is a fascinating storyteller, the Mariner is a dark and frightening figure. But the Mariner's haunting darkness is alleviated not only by his compelling tale, but also by the curious mirroring of his figure in the Hermit, who also conforms to the late eighteenth-century seer-figure and hints at another individualised return to an original state: the origins of hermits lie in original pre-Catholic Christianity. Coleridge eventually provided the Mariner's tale with a running commentary in the style of a seventeenth-century antiquarian.<sup>37</sup> This places a scientific-enlightened frame around the medieval-early modern minstrelsy or a rational(ist) frame around the pre-rational early state of mind. Coleridge thus presents successive aspects of the historical-intellectual development of modernity. Whether Coleridge was prompted to do this following contemporary criticisms of his poem or not, this framing clearly marks the historical descent of the 'tale': the original materials are mediated by the progressing modern intellect, whose supremely rational phase is currently already dated, which is why the antiquarian is himself a character-narrator in the piece. Contemporary – i.e. later eighteenth-century – interest in these materials and their (bardic or minstrel) purveyors, such as Percy's, was already tinged with a 'Nightingale-ish' pre-romanticism, which in turn resulted in (new) flights of the imagination, such as Goethe's or Coleridge's. This confirms that these materials *were* highly inspirational, and relegated the antiquarian to one particular historical role. The dialectical presentation of bard-like figures, the early state of mind, and the materials linked with this, makes for a high level of textual independence – it creates the fluidity of process,

---

37 Cf. Huntington Brown, 'The Gloss to the *Rime of the Ancient Mariner*', in *Modern Language Quarterly* 6 (1945), pp. 315-324, here p. 319.

so sought after by the new Romantic theorists, and roots the process in an original identity, at least for the time being.

I hope the complex linkage between the revolutionary and the seemingly conservative, between the forward-looking and backward-looking aspects of the interest and re-deployment of the bard-figure in late eighteenth-century discourse has become evident. The focus on the original, and its historical development, is a means to reach beyond the crumbling notions of static rational perfection and rational perfectibility in order to incorporate the fluidity of contemporary intellectual and political processes. At the same time it served as an anchor in this fluidity, a point of departure and rootedness. Goethe's and Coleridge's texts are 'very clever', hyper-rational constructs almost, as well as deliberately harking back to a state of pre-modern – child-like – form of conceptualising. The ancient-original is inspirational as the basis for cultural identity and as cognitive stimulant for understanding and intellectual and artistic creativity. But in a post-original context it can only be referred to with an awareness of historical development (of which it is perceived as the beginning). In these respects the use and function of the bard-figure is very similar in both Britain and Germany. If Wordsworth did not explicitly state any intention to draw on specific cultural or historical contexts, but in practice utilised exactly this modern-northern context, Coleridge certainly did the same. The interest in such a modern-northern cultural identity is clearly visible in Percy, and it is explicit in the poetic and theoretical work of Walter Scott. Perhaps it appears less notorious in this context because a well developed English, and British, identity existed when the modern-Northern origin became interesting, whereas in Germany this interest is contemporaneous with the creation of the modern German identity, which added to it a sense of urgency.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> An urgency that is perhaps similar to the setting up of original and modern Celtic identity, on which Percy originally fed.

Britische und deutsche Mythologeme in der  
europäischen ‚Gestalt‘ Lord Byrons

Wilfried Barner (Göttingen)

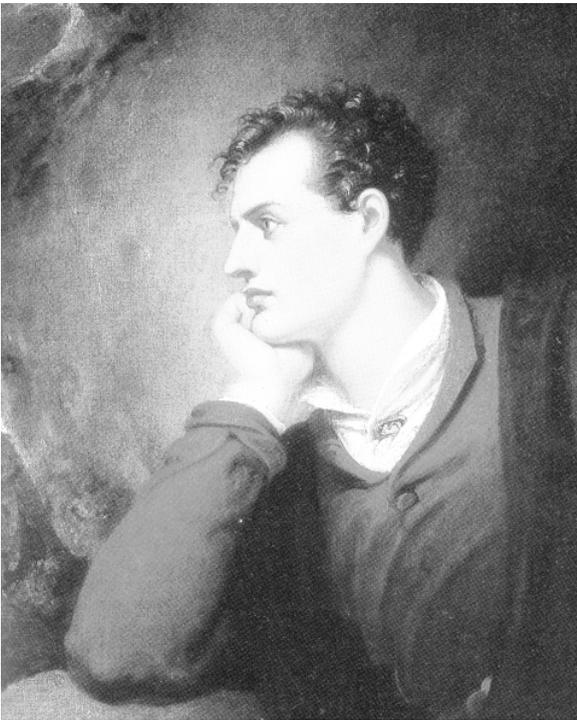


Abb. 35

Richard Westall, *Lord George Gordon Byron* (1813)

Als Lord George Gordon Byron am 19. April 1824 in den Sümpfen von Missolonghi, gerade eben in den griechischen Freiheitskampf gegen die Osmanen eingreifend, Opfer der Malaria geworden und schließlich am 16. Juni im britischen Hucknell beigesetzt ist<sup>1</sup>, würdigt ihn der ihm freundschaftlich verbundene Walter Scott: In seinen Schriften sei Byron „as various in composition as Shakespeare himself“ gewesen, was am eindrucklichsten das Versepos *Don Juan* zeige.<sup>2</sup> Und Goethe, der mit Byron mehr als nur Briefkontakt gepflegt hatte, äußert noch im Abstand von weiteren Jahren, im Juli 1827: „Ich konnte als Repräsentanten der neuesten poetischen Zeit niemanden gebrauchen als ihn, der ohne Frage als das größte Talent des Jahrhunderts anzusehen ist. Und dann, Byron ist nicht antik und ist nicht romantisch, sondern er ist wie der gegenwärtige Tag selbst.“<sup>3</sup>

Die überraschende Schlusswendung („nicht antik und nicht romantisch, sondern wie der gegenwärtige Tag selbst“) mag hier als erste Andeutung dafür stehen, dass drei Jahre nach Byrons Tod mit der gewissen Suspendierung der Zeitdimension ein weiterer Schub im Prozess der mythischen Kanonisierung eingesetzt hat. Dies lässt sich nicht erst seit seinem legendären Tod in Griechenland beobachten, sondern spätestens seit 1816, dem Jahr seines definitiven Abschieds aus England und dem Beginn einer wirkungsvoll inszenierten europäischen Reise-, Schriftsteller-, Aristokraten- und Affären-Existenz. Goethe möchte die Ausnahmestadt Byron aus der Fixierung in eine Typologie herausrücken, derer er sich mit Schiller'scher Anregung und seit Schillers Tod (1805) selbst mit besonderer Vorliebe bedient („antik“, „modern“, „klassisch“, „romantisch“, „naiv“, „sentimentalisch“ u. a.).<sup>4</sup> Natürlich hat man seit jeher gesehen, dass Byron zu einer der Leitfiguren der europäischen Romantik aufstieg und von vielen Zeitgenossen auch immer wieder ausdrücklich so diagnostiziert

- 
- 1 Unbewiesenen Überlieferungen nach soll Byrons Herz in Griechenland herausgenommen und bei Missolonghi in einem Gedenkstein aufbewahrt worden sein.
  - 2 Memoir of Lord Byron (zuerst in *The Edinburgh Weekly Journal*, 19.5.1824), in: *The Miscellaneous Prose Works of Sir Walter Scott, Bart. In Six Volumes. Vol. IV: Biographical Memoirs. Edinburgh 1827*, S. 393–461; hier: S. 398.
  - 3 Goethe zu Eckermann am 5. Juli 1827.
  - 4 Besonders etwa in: *Shakespeare, verglichen mit den Alten und Neuesten* (1813); zum Gesamtzusammenhang Wilfried Barner. *Anachronistische Klassizität. Zu Schillers Abhandlung Über naive und sentimentalische Dichtung*. In: *Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiker*. DFG-Symposium 1990. Hrsg. v. Wilhelm Voßkamp. Stuttgart / Weimar 1993. S. 62–80.

wurde<sup>5</sup>, nicht zuletzt wegen seiner hoch effizienten europäischen Sichtbarkeit – im eigentlichen wie im übertragenen Sinn.

Für unser Erkenntnisinteresse, die Mythenbildung betreffend, verdient jedoch zusätzliche Aufmerksamkeit, dass nicht zufälligerweise in Byrons Lebenszeit (1788 bis 1824) ein entscheidender Abschnitt, ja eine ‚Epoche‘ (nach Goethe’schem Verständnis), des neuen, auch wissenschaftlichen Interesses für Phänomene des Mythos und der Mythologie fällt. Die funktionellen Zusammenhänge bedingen sich ebenso ideengeschichtlich im Sinne einer Korrektur beziehungsweise Modifikation aufklärerischer Positionen, durch Revaluation a-rationaler Haltungen wie durch die Intensivierung der europäischen und außereuropäischen Kommunikationsprozesse in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts; schließlich: durch eine neue Sensitivität etwa für revolutionäre Züge (mit ihrem eigentümlichen ‚Finalismus‘). Gerade Byron wird mit Vorliebe – nicht nur durch Goethe, auch etwa einzelne Franzosen (wie Lamartine)<sup>6</sup> oder Russen (Lermontow)<sup>7</sup> – als eine „revolutionäre“ Gestalt gesehen. Und wir werden gleich, an dem frühen Byron-Gedicht *Prometheus* (aus dem Schwellenjahr 1816) von solchen Zügen ausgehend mythisierende Impulse beobachten. Es sei hier nur kurz und vorläufig zum Verständnis eingefügt, dass der Titelbegriff „Mythologeme“ nicht – wie man vielleicht vermuten könnte – im Sinne der „Mytheme“ von Claude Lévi-Strauss verwendet wird<sup>8</sup>, sondern im Anschluss an Walter Burkert<sup>9</sup> und andere als in den Mythologien (also schon entwickelten narrativen Netzwerken) verborgener Genotext im Verhältnis zum Phänotext der erzählten Mythen. Weiteres wird folgen.

Die Perspektive der Einführung war bisher betont von der ‚Gestalt‘ Byrons bestimmt, die eine eigentümliche Aufmerksamkeitslenkung auf die Zeitgenossen ausübt: wie eine agierende Bühnenfigur, stark visuell vermittelt (das wird sich noch wiederholt zeigen), und als solche von einer markanten ‚Abgehobenheit‘. Schon in den frühen Stufen werden jedoch

---

5 The Reception of Byron in Europe. 2 vols. Ed. by Richard A. Cardwell. London/New York 2004. Knappe Testimoniensammlung (mit deutschen Übersetzungen) in: Lord Byron. Ein Lesebuch mit Texten, Dokumenten und farbigen Abbildungen. Hrsg. v. Gert Ueding. Frankfurt a. M./Leipzig 1988 (im folgenden zitiert als: Lesebuch).

6 Lesebuch, S. 226–235.

7 Lesebuch, S. 269–315.

8 Claude Lévi-Strauss. Strukturele Anthropologie. Übers. v. Hans Naumann. Frankfurt a.M. 1967; einschlägiger Auszug: Lévi-Strauss. Die Struktur der Mythen. In: Texte zur modernen Mythentheorie. Hrsg. v. Wilfried Barner, Anke Detken und Jörg Wesche. Stuttgart 2003. S. 59–74 (Einleitung: S. 56–58). Zu den Begriffen auch der Beitrag von Jamme im vorliegenden Band.

9 Walter Burkert. Mythos – Begriff, Struktur, Funktionen. In: Mythen in mythenloser Gesellschaft: das Paradigma Roms. Hrsg. v. Fritz Graf. Stuttgart, Leipzig 1993. S. 9–24.

zugleich, im literarisch-gesellschaftlichen Kontext, erste Charakteristika spezifisch britischer Mythologeme erkennbar. Der junge George Gordon Byron führt bereits wenige Jahre nach dem Umzug von Aberdeen nach London im Jahre 1793 und dem Eintritt des Dreizehnjährigen in Harrow 1801, als vornehmer Eleve ein hauptstädtisch-britisches Leben unter ehrwürdig einschränkender Disziplin:



Abb. 36

Artist unknown, *Byron at Harrow* (1801)

Immerhin ist er am 21. Mai 1798, nach dem Tode des fünften Lord Byron, in den Adelsstand eingetreten. Nach kurzem Universitätsbesuch in Cambridge erscheint schon 1806, als er achtzehn Jahre alt ist, seine erste Gedichtsammlung *Fugitive Pieces* (ostentativ ‚Leichtfüßiges‘).<sup>10</sup> Und noch 1807 folgt diejenige Sammlung, von der an der junge Genius nicht mehr ohne Publizität bleibt, zunächst zwar primär wegen der Reaktion einiger

---

<sup>10</sup> Entsprechend der auch humanistischen Tradition, Frühwerke als *juvenilia*, *ludicra* etc. zu kennzeichnen (schon im Titel).

Kritiker. Die Poeme unter dem provokativen Titel *Hours of Idleness* werden ausgerechnet von schottischen Kritikern – der Welt, die er doch hinter sich gelassen zu haben hoffte – pedantisch zerpfückt. Worauf der junge Spunt polemisch-satirisch mit einem Werk antwortet, das fast so etwas wie ein ‚Frühklassiker‘ wird: *English Bards and Scotch Reviewers* von 1809 spießt schon fast meisterhaft die neuen romantischen Attitüden auf, aber vor allem den britisch-schottischen Bildungsdünkel – in einer das signifikante Detail, aber auch das Typische solcher Arroganz und Borniertheit aufdeckenden Manier. Das Buch findet eigentümlicherweise rasch auch auf dem Kontinent, speziell in Deutschland Resonanz, über Jahre hin,<sup>11</sup> nicht zuletzt ob seiner ausgeprägten Selbstinszenierungs-Kunst. Es wird damit nebenbei auch zu einem der harmloseren Dokumente britisch-deutschen Stereotypen-Austausches.<sup>12</sup> Aus der Sicht Byrons artikuliert sich in dem hier satirisch Bloßgestellten ein Exempel für das, was man auch literarische, bildungsstolz präsentierte Anti-Mythologeme nennen könnte. Phänotypisch wird hier etwas von den inneren Zusammenhängen zwischen Mythos und Satire, Allegorie und Satire erkennbar, über die unter dem Zeichen des ‚uneigentlichen Redens‘ seit dem 16. Jahrhundert viel spekuliert worden ist.<sup>13</sup> Zu dem, was Byron auch in einigen seiner künftigen Opera an Mythologemen, an potentiellen Mythen-Clusters entwickelt, stellt diese frühe Frechheit einen nicht zu unterschätzenden Einstand dar.

Für die Formung dieser beachteten öffentlichen ‚Gestalt‘ (*morphe*) des genialischen jungen Mannes spielen die frühen gesellschaftlichen Erfahrungen eine beträchtliche Rolle: zunächst die innerbritischen, dann vom Jahr des Mündigwerdens 1809 an (mit dem Eintritt ins Oberhaus) die weiten Reisen über Portugal, Spanien, Malta, Albanien, Westgriechenland (schon mit Missolunghi), Patras, Theben, Athen, Smyrna, Istanbul, Troja über Athen wieder zurück nach Spanien und schließlich nach England. Mit strategischer Sorgfalt hält er sich über Briefe, spektakuläre Begegnungen, Verlautbarungen und Stories – alles auch als Futter für Gazetten – in der öffentlichen Aufmerksamkeit. Als ‚Reisender‘, als reisendes poetisches Talent macht er sich – auch später – bekannt, mitunter mit Assoziationen an Hermes (das erinnert von ferne an Thomas Mann), und zwar mit dem ihn identifizierenden Attribut, dem Reisemantel:

---

11 Siehe die Dokumentationen bei Cardwell (wie Anm. 6).

12 Die unübersehbar gewordene Literatur hierzu kann nicht genannt werden.

13 Hervorzuheben sind zu diesem Komplex die Arbeiten von Northrop Frye; gute Einführung dazu: Ford Russell. Northrop Frye on Myth. An Introduction. New York/London 1998.



Abb. 37

Artist unknown, *Byron in Travelling Costume* (no date)

Die ‚Gestalt‘ wird kultiviert, und zwar in einer nicht unbedingt zu erwartenden Weise: auch als ‚Körper‘. Da sich dieser Komplex Byron’scher Inszenierung, Selbstinszenierung – fast schon in ‚Medien‘-Dimensionen<sup>14</sup> – in mehrere charakteristische Phänomene ausdifferenziert, sei für einen Moment Aufmerksamkeit daran gewendet. Was hierunter fällt, kann man getrost als ‚public relations‘ rubrizieren, als europäischen Starkult im Zeitalter der Romantik: moderne Inszenierung mit antikischen Allusionen. Am 3. Mai 1810 durchschwimmt Byron den Hellespont (das ist der antike Name für die Dardanellen) – eine Sensation, noch dazu wenn man bedenkt, dass er ein Mitglied des ehrwürdigen britischen Oberhauses dar-

---

14 Auf die europäischen ‚medialen Erweiterungen um 1800‘ ist die Forschung in den letzten Jahren aufmerksam geworden.

stellt. Wie diese Aktion öffentlich wahrgenommen, ja ausgeschlachtet wurde, deutet ein späteres Gemälde von Sir William Allan (1837) zumindest an:



Abb. 38

Sir William Allan, detail from *Byron Resting in a Fisherman's House after Having Swum the Hellespont* (1831)

Byron, der sich nach der olympischen Leistung in einem Fischerhaus erholt – gewissermaßen ein zeitlos heldisches Muster –, von einer jungen Frau fürsorglich umhegt, freilich unübersehbar auch durch einen breit sich darüber spreizenden Mann observiert. Ein weiteres Exempel, das die Figur aus der konkreten, sozusagen datierbaren biographischen Situation heraushebt, mag andeuten, dass sich schon eine Präsentations-Tendenz bildet, eine somatisch heroisierende:

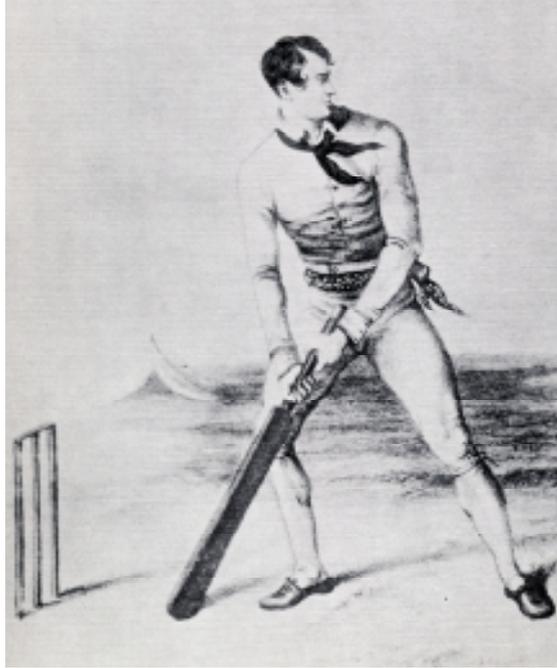


Abb. 39

Lithograph by Unknown, *Lord Byron as a Cricketer*, no date

Lord Byron als sportlicher, dynamischer (britischer!) Cricket-Spieler in bewegter Aktion, konzentriert, zielstrebig stark – der Blick ins freie Feld und das wehende Halstuch demonstrieren, wie er sich dem Draußen aussetzt. Ich kürze ab. Hier kommen in der sukzessiven Imagebildung, Heroisierung, Mythisierung mehrere Momente zusammen: der freche, talentierte, junge Mann aus adligem britischen Hause, der satirisch gewandte Streiter im literarischen Feld (dort auch mit symbolischem Kapital), der Weitgereiste und durch die Entfernungen auch in Distanz Gerückte, in den Seereisen möglicherweise für manchen noch mit odysseischen Konnotationen versehen, der Sportliche, dessen Leistungskraft – später im Zusammenhang des griechischen Befreiungskampfes – ins Soldatische hinüberspielt<sup>15</sup>, der bedeutende Taten vollbringt (wie das Durchschwim-

---

15 Dazu weiter unten.

men des Hellespontos), Allusionen an den menschenfreundlichen Herakles evozierend.

Das Geflecht der sehr unterschiedlichen mythischen oder mythenartigen/mythoiden Züge, mit dem hier eine ‚Gestalt‘ (eine *morphe*), sogar ein ‚Körper‘ (*soma*) aufgebaut wird, stellt sich immer komplexer dar. Das Spektrum ist noch zu erweitern. Lord Byrons Erfolge auf politischem Feld bleiben in England bescheiden. Sein Sitz im Oberhaus bietet ihm kaum privilegierte Wirkungsmöglichkeiten, sein oft ungezügelter Temperament schreckt potentielle Gefolgsleute ab. Hingegen werden im Jahre 1812 die beiden Gesänge seines lyrisch-erzählenden Großgedichts *Childe Harold's Pilgrimage* ein Riesenerfolg: ein glänzendes poetisches Reisejournal mit fingierten Schlachten, Hofszenen, Schiffbrüchen, aber auch melancholischen Partien. Mit diesen Texten fährt Byron natürlich auch einen Teil der Ernte seiner langen Seefahrten ein. Und im Gegenzug treiben sie die nachträgliche Verbildlichung des Reisenden voran, die Visualisierung durch Gemälde und Zeichnungen, vor allem in Frankreich, wie man schon beobachtet hat.<sup>16</sup> Eine verfehlte Heirat, dann die Geburt einer Tochter, kurz darauf die Trennung der Ehe – das Ganze, weithin als Skandalaffäre gehandelt, gibt den letzten Anstoß für Lord Byron, am 25. April 1816 England für immer zu verlassen. Das zugleich Gleichnis-hafte der Exil-Existenz wird namentlich in Deutschland, etwa schon bei Heine<sup>17</sup>, Bestandteil jenes Netzes von Mythologemen, das sich bereits um Byron gelegt hat.

Die Übersiedlung in die Schweiz, in die Genfer Gegend, die wechselnden vornehmen Residenzen<sup>18</sup>, das Zusammentreffen mit den Shelleys, das Erleben der zunächst fremdartigen Alpenlandschaft müssen hier angedeutet bleiben. Noch im Juli 1816 entsteht in der Villa Diodati bei Genf ein bei Byron bisher nicht ohne weiteres zu erwartendes Gedicht, gleichsam eine neue Epoche markierend: *Prometheus*. Aus Raumgründen muss die Wiedergabe der ersten Strophe genügen:<sup>19</sup>

Titan! to whose immortal eyes  
The sufferings of mortality  
Seen in their sad reality,  
Were not as things that gods despise;  
What was thy pity's recompense?

16 Byron wird ‚Lieblingsobjekt‘ vor allem bei Eugène Delacroix.

17 Zu diesem Komplex zusammenfassend Gerhard Höhn. Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk. Stuttgart 1987. S. 38–42; Jeffrey L. Sammons. Heinrich Heine. Stuttgart 1991. S. 57–59. Siehe auch weiter unten.

18 Hier nicht im einzelnen aufgezählt.

19 Vollständiger Text: Wolfsen/Manning (wie Anm. 1), S. 394–396.

A silent suffering, and intense;  
 The rock, the vulture, and the chain,  
 All that the proud can feel of pain,  
 The agony they do not show,  
 The suffocating sense of woe,  
 Which speaks but in its loneliness,  
 And then is jealous lest the sky  
 Should have a listener, nor will sigh  
 Until its voice is echoless.  
 [...]

Ein Gedicht *an* Prometheus, den Sohn eines Titanen, hier selbst Titan, sein Leiden in der Spannung zwischen Unsterblichkeit und Sterblichkeit beschwörend, zitierend, sein Leiden für die Menschen, sein Mitleiden („pity“ gleich in Vers 5), sein Dulden, Erdulden, die Folter in immer neuer Variation aufrufend, aber darin untergründig dem Sinn- und Kraft-Kern sich nähernd, der endlich in Strophe III benannt wird: „thine impenetrable Spirit“ (Vers 42). Von diesem Zentrum her wird Prometheus als „symbol“ prädiert (Vers 45), für die Sterblichen ein „sign“ ihres Schicksals und ihrer Kraft (Vers 45 f.). Die Analogie wird, der *superbia* nicht fern, für den Menschen dem Göttlichen angenähert: „Like thee, Man is in part divine“ (Vers 47).

Byron hat berichtet, als „boy“ habe ihn der *Gefesselte Prometheus* des Aischylos erschüttert (das dürfte dann wohl die Internatszeit in Harrow gewesen sein).<sup>20</sup> Prometheus ist im europäischen 18. Jahrhundert eine stark durch britische Tradition geprägte antik-mythische Gestalt, vor allem im Gefolge Shaftesburys (*Soliloquy*, 1710), der ihn neu als Symbol des Künstlers und des schöpferischen Menschen etabliert: dem jungen Byron zweifellos bekannt, während das für Goethes Dramenfragment *Prometheus* (Sommer/Herbst 1773) und für seine *Prometheus*-Hymne (wohl Herbst 1774) möglich, aber weniger eindeutig gesichert ist.<sup>21</sup> Longfellow und Shelley (*Prometheus Unbound*, Drama von 1820) stehen wiederum manifest unter Byrons Wirkung. Herder hat mit seinem *Entfesselten Prometheus* (1802) charakteristischerweise die alte Christus-Analogie des „Erlösers“ hervortreten lassen. Gerade im Vergleich hierzu ist bei Byron die Shaftesbury-Linie unverkennbar, der Künstler mit seinem energetischen Zentrum des „Spirit“, aber vor allem der unendlich Leidende, Einsame, Duldende: „suffering“, „loneliness“, „torture“ bestimmen die Körperlichkeit des

20 Der stark humanistisch orientierte Unterricht könnte den Text planmäßig vorgesehen haben. Persönliche Anregung durch einen Lehrer ist nicht auszuschließen.

21 Grundlegend Oskar Welsel. Das Prometheusymbol von Shaftesbury zu Goethe. München 1932.

mythischen Helden und sind zugleich Leitmotive von Byrons Welt-schmerz-Poesie, seiner Zerrissenheits-Erfahrung, seinem Überwältigtwerden durch Melancholie. Der Schluß mit seiner extremen Herauskehrung von „Victory“ (Vers 59) ist innerhalb der Prometheus-Tradition durchaus auffällig. Zu einer christlichen Deutung (Besiegung des Todes durch den Erlöser) ist im Gedichttext nichts angelegt, vielmehr trotz die mythische ‚Gestalt‘ selbst der Folter kraft ihres „Spirit“ (Vers 53).

Unübersehbar programmatisch steht ausgerechnet ein mit antik-mythischer Transformation arbeitendes Gedicht am Eingang einer neuen Lebens- und Schaffensphase Byrons, der sich, wie sich zeigte, selbst als auch körperliche ‚Gestalt‘ zu exponieren verstanden hat. Es mag dahingestellt bleiben, ob die ihn faszinierende – in seinen Texten dieser Jahre wiederholt genannte – hohe, schroffe Felsenlandschaft im Genfer Hinterland eine assoziative Brücke zu den Kaukasusfelsen der Prometheusgestalt hergestellt hat („The rock“ begegnet gleich zu Beginn von Vers 7).

Ohne die neue Landschafts-Erfahrung ist ein Hauptwerk Byrons, ebenfalls im Juli 1816 begonnen, kaum zu denken: *Manfred*, ein Dramatisches Gedicht in drei Akten. Die Titelgestalt – in deren Namen das *Man* sein eigenes semantisches Gewicht besitzt –<sup>22</sup>, der mächtige Graf, der allein in seinem einsamen Schloss lebt, ist von einer eigenen Aura umgeben, nicht von einer antiken, doch von einer ‚gotisch‘-mythischen. Die majestätische Alpenlandschaft umschließt alles und prägt gerade durch den Kontrast die Welt des mit magischen Fähigkeiten Begabten. Es ist eine von der Seereisen-Welt des *Childe Harold* völlig verschiedene, eine in sagenhafter Ferne dämmernde, Zeit-transzendente. Der Graf hat sich Macht über einen Teil der Geister verschafft, er wird von Gewissensqualen gepeinigt – spätestens hier wird die Verwandtschaft mit Goethes *Faust* und einer spezifisch deutschen Mythologem-Welt spürbar. Byron wurde später verdächtigt, Goethe plagiiert zu haben. Doch Goethe hat souverän reagiert, Byron in Schutz genommen, vielmehr noch mit der Euphorion-Gestalt im *Faust II* ein Denkmal gesetzt (jedenfalls nach überwiegender, früh sich herausbildender Anschauung).<sup>23</sup> Darin, dass Manfred ein von göttlichen *und* menschlichen Normen Emanzipierter ist (man hat sogar von einem ‚Übermenschen‘ sprechen wollen), mag es strukturelle Verbindungen zur Prometheusgestalt geben, in anderer Hinsicht (vor allem seine innere Zerrissenheit betreffend) zu Byrons eigenem *Don Juan*.

22 Nicht zu vergessen, dass der Name Manfred Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764) entstammt.

23 Aktueller Überblick im Artikel ‚Byron‘ von Nicholas Boyle, in: Goethe-Handbuch. Hrsg. v. Bernd Witte u. a. Bd. 4/1. Stuttgart/Weimar 1998. S. 145–149.

Für einen Versuch, sich die mythische Abgeschlossenheit der Manfred-Welt und die Weise des Umgangs mit den Geistern zu vergegenwärtigen, eignet sich der Monolog Manfreds in II 3<sup>24</sup>, eine Partie, die auch Goethe zur Übersetzung gereizt hat.<sup>25</sup> Manfred wacht abends, von Schrecken und Todesfurcht gepeinigt. Doch er verfügt in seiner „science“ (Goethe übersetzt mit „Wissenskraft“) über das Mittel, die Toten zu rufen („call the dead“). Er erschrickt nicht vor den Geistern („spirit, good or evil“), aber plötzlich erfaßt ihn Zittern („now I tremble“), und doch beherrscht er, was ihn schreckt und wie kalter Tau sein Herz berührt. Die Szene schließt, indem der Held nur kurz registriert: „The night approaches“ (Goethe: „Es nachtet“); es folgt noch die Szenenangabe *Exit*. Der Monolog exponiert mit archaischer Ausschließlichkeit nur diese Welt; das offenbar hat Goethe angezogen, auch die räumliche Geschlossenheit der nächtlichen Szene – und Manfreds schaurige Fähigkeit zur Selbstdomestikation. Und was die Gesamthandlung angeht: Bei Byron weist der Graf zuletzt, als er Abschied von der Welt nehmen will, die Tröstungen eines Abts und die Angebote der Kirche zurück. Er stirbt ungebeugt, stolz – die Goethe'sche Erlösungsperspektive fehlt. Doch eben das schonungslose Sich-Aus-liefern des Alten an den Tod bei Byron, das Abweisen jeden „Lebens“ hat Goethe offenkundig – als Gefährdung auch dieses genialen Autors – angezogen.

Die dulddende Ausgesetztheit der Prometheus-Gestalt und die grimmig verteidigte Einsamkeit des Manfred in einer feindlichen archaischen Welt symbolisieren je für sich unverkennbar Momente der neuen Byron'schen Exil-Existenz zumindest zu Beginn des Schweizer Aufenthalts. Wie charakteristisch dabei das Moment der Selbstinszenierung, Selbststilisierung auch von außen wahrgenommen wurde, demonstriert eine Lithographie, die Byron (noch 1816) auf der Terrasse der Villa Diodati bei Genf abbildet, in die er im Juni übergewechselt ist

---

24 Wolfson/Manning (wie Anm. 1), S. 484 f.

25 Weimarer Ausgabe, Bd. I/3, S. 199–203; Lesebuch, S. 327 f.



Abb. 40

Lithograph by Spengler and Company, *Byron at Villa Diodati on the Lake of Geneva* (1816)

Der „Lord“, vornehm-lässig auf der Terrasse dem Schreiben zugewandt, für einen Moment nachdenkend-pausierend, die Feder angehoben, den Blick leicht nach oben gerichtet, über den tiefer liegenden Genfer See schauend, am Horizont die felsige Bergkette – einsam, aber nicht der Dulder oder der Nachweltliche, sondern eher der „Dandy“, der Künstler. Gestaltwandlungsfähigkeit kennzeichnet diesen in die Fremde Ausgewichenen, sein Schreibtalent und seine ästhetisch einnehmende Erscheinung stehen ihm ungeschmälert zu Gebote.

Dass der hier Vereinzelte, aber die Blicke des Betrachters auf sich Lenkende noch im Jahr zuvor, 1815, in London unter Prominenz sich bewegte, mag im Kontrast eine Gesellschaftsszene im „drawing room“ des Verlegers John Murray illustrieren:



Abb. 41

L. Werner, *The Meeting of Lord Byron and Sir Walter Scott in the Drawing Room of the Publisher John Murray in 1815*, (c. 1850)

Die Hauptpersonen von links nach rechts: Isaac D'Israeli, John Murray, Sir John Barrow, George Canning, William Gifford, Sir Walter Scott (mit dem Backenbart, den linken Arm über die Stuhllehne gelegt), Lord Byron: dessen Gesicht im Vergleich zu Scott deutlich jugendlicher, der Blick leicht nach oben gerichtet, die Halspartie (wie in jener Epoche auch bei deutschen Poeten- und Künstlerporträts) lockerer, offener. Dieser gesellschaftlichen, geistigen Welt entstammt Byrons ‚Gestalt‘ *auch*, in ihr hat er Karriere gemacht *und* provoziert. Diese biographisch-zeitliche Tiefendimension ist bei Byrons Metamorphosen stets mitzudenken.

Die Affären und Skandale, die für Byron zuletzt in London den Boden zu heiß werden ließen (definitiv nachdem Lady Byron ihn verlassen hat), bleiben bei aller Trivialität und Abgeschmacktheit ein Kernpunkt des öffentlichen Interesses auch an der Exil-‚Gestalt‘. So wird in Italien vor allem die Liaison mit der Gräfin Teresa Guiccioli (seit April 1819), begleitet durch mehrfache Wohnungs-Umzüge, ein Aufmerksamkeitspunkt ‚erster Güte‘. Und dass selbst die Karikatur<sup>26</sup> sich Byrons schließlich annimmt, stellt nicht schlechterdings ein Unikum dar, sondern das Zugreifen

26 Über das Verlachen mythischer Gestalten ist früh an Beispielen wie Herakles (*Alkestis*) u. a. gehandelt worden.

der *chronique scandaleuse* signalisiert, dass die Mythisierungsprozesse sich von der zentrierenden ‚Gestalt‘ partiell zu lösen beginnen:



Abb. 42

Undated Lithograph by L. Placier, *Les Amants Célèbres. Lord Byron et La Comtesse Guiccioli* (sic)

Die Überschrift „Les Amants Célèbres“ verweist mit dem französischen Idiom nicht nur auf die Adelswelt, sondern die französische Herkunft dieser Karikatur bestätigt ihrerseits, dass der mythische Komplex ‚Lord Byron‘ längst europäische Kreise gezogen hat. Dabei ist durchaus einzukalkulieren, dass in diesem Fall auch französisch-britische Animositäten – man beachte die überaus linkische Pose der Byronfigur – mit hereinspielen.

Die öffentliche Existenz, die Byron, wie sich zeigt, über Jahre und in erkennbaren ‚Stufen‘ kultivierte, ebenso wie er sie sich angedeihen ließ, arbeitet unverkennbar und fast strategisch mit mythoiden Zügen, die hier nicht im einzelnen rekapituliert zu werden brauchen. Mehr und mehr zeichnen sich Inszenierungen eines ‚Heldenlebens‘ ab, mit repräsentativen ‚Szenen‘ (darunter spezifisch britischen wie der vornehmen Gesellschaft bei Murray, aber gewissermaßen in chiffrierter Knappform auch etwa bei dem Cricket spielenden Byron), doch auch mit quasi heldischen ‚Taten‘. Über die hier einschlägige funktionale Nähe von Mythos und Ritual kann an dieser Stelle nicht gehandelt werden.<sup>27</sup>

Es ist kein Zweifel, dass dieser Byron'sche ‚Cursus‘ im nachhinein einen unauswechselbaren dramaturgischen Kulminationspunkt erhält. Es geht um Byrons versuchtes Eingreifen in den griechischen Befreiungskampf (von der osmanischen Herrschaft) und um seinen Tod (wie erwähnt: durch Malaria) in Missolonghi. Es ist von Belang, diesen Kampf für einen Moment auch europäisch zu gewichten. Zwei europäische Länder vor allem beanspruchten – neben anderen – die geistig-moralische (Militärisches nicht ausschließende) Führung unter dem Zeichen des Philhellenismus (der literarisch Interessierten in Deutschland namentlich in Hölderlins *Hyperion* gegenwärtig ist, dort mit stark ‚vaterländischem‘ Beiton). In britischen wie in deutschen Geschichtserinnerungen finden sich Mythologeme, die Spuren bis in die Gegenwart zeigen und philhellenisches ‚Erbe‘ betreffen: etwa sich anknüpfend an die Elgin Marbles in London und an die Ägineten in München oder das Pergamon-Museum in Berlin.

Auf die deutsche Poesie und Literatur des 19. Jahrhunderts bezogen hat die Byron-Resonanz (etwa in Gedichten von Wilhelm Müller, Chamisso, Lenau und anderen)<sup>28</sup> besonders durch das philhellenische ‚Finale‘ Gewicht erhalten. Zur Heroisierung Byrons, zu seiner Mythisierung im erläuterten Sinn, hat schon unter seinen Zeitgenossen zweifellos beigetragen, dass er in seiner letzten Lebenszeit wiederholt griechische Tracht angelegt hat. In unserem Zusammenhang reiht sich dieser Vorgang sehr spezifisch in die Kette der ‚Gestalt‘-Akte ein. Nicht erst seit Ovid ist Metamorphose ein fundamentales mythopoietisches Prinzip:<sup>29</sup>

---

27 Gut orientierend Artikel ‚Ritual/Ritus‘ von Bernhard Lang, in: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe. Hrsg. v. Hubert Cancik u. a. Bd. IV. Stuttgart/Berlin/Köln 1998. S. 442–4548 (bes. S. 451 f.: „Mythus und Ritual“).

28 Aussagekräftige Auswahl in: Lesebuch, S. 392 ff.

29 Mythopoiese im Sinne von ‚Mythen schaffend‘, ‚entwickelnd‘.



Abb. 43

Thomas Phillips, *George Gordon Byron* (1813)

Byron vollzieht hiermit nicht lediglich eine bestimmte nationale Identifikation. So wie Prometheus, als Qualen erdulgender, schöpferischer Halbgott der *griechischen* Mythologie am Eingang seiner neuen, europäischen Exil-

Existenz beschworen wird, so ist die Hingabe an eine politische<sup>30</sup> Gross-Aufgabe der *Griechen* (mit der teleologischen Geschichts-Perspektive bis zur Antike zurück) eine genuine Verpflichtung des exilierten Briten, des Europäers.

Der europaweit berühmte Engländer, der ‚Held‘, der sich zu den griechischen Freiheitskämpfern gesellen wollte, der selbst ein Leben ‚auf der Bühne‘ der Öffentlichkeit gewohnt war, provozierte nachgerade solche Inszenierungen – und deren Fixierung durch Malerei.<sup>31</sup> Aus mehreren ähnlichen Beispielen sei hier nur Byrons Ankunft in Missolonghi am 5. Januar 1824 dargeboten, wo er durch Prinz Alexander Mavrocordatos empfangen wird:



Abb. 44

T. Vryzakis, *Byrons Arrival in Missolonghi, 5 January 1824* (1861)

Betont sei hier nur das ‚theatrale‘ Arrangement, mit dem der ‚Held‘ (wieder mit betont schlichter, offener Kragenpartie und einfachem Gewand) und sein Gegenüber in griechischer Tracht ‚choreographisch‘ herausgehört werden, umgeben von ‚einfachem‘ Volk, und überhört durch Sym-

30 Einschlägig der Ansatz von Christopher G. Flood. *Political Myth. A Theoretical Introduction*. New York 1996. Ausschnitte (deutsch übers.) in: *Texte zur modernen Mythentheorie* (wie Anm. 9), S. 303–315 (Einleitung: S. 301 f.).

31 Siehe Anm. 21.

bole wie Fahnen<sup>32</sup> und Waffen. Wenn man will, kann man von Ferne auch die Anlehnung an gemalte Szenen aus der griechischen *Ilias* und *Odyssee* erkennen, die während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts neue Beliebtheit in Europa erlangt hatten.<sup>33</sup>

In unzureichender Kürze angesichts dieses Gemäldes sei das Thema ‚Orient‘, ‚Osmanisches Reich‘, ‚Islam‘, ‚gewaltsame Konfrontation‘ wenigstens angesprochen. Das trümmerhafte, abgebrochene Minarett im Hintergrund (vor der schroffen Felswand) steht ebenso dafür wie die unübersehbar hochgereckten (drei!) Kreuze über den Fahnen zur Linken. Der historische Byron genoss auf der ‚anderen‘ religiös-politisch-militärischen Seite zum Teil Ansehen und Respekt, ließ sich von osmanischen Herrschern empfangen (so am Hof des Ali Pascha von Janina im Jahre 1809).<sup>34</sup> Die christliche Überformung des britisch-europäischen Helden ließ sich – auch ikonographisch, wie man sieht – den längst elaborierten mythischen Strukturen wirkungsvoll anschließen, aufsetzen, einschließlich märtyrerhafter Allusionen. Vor allem in der poetisch-belletristischen Byron-Rezeption des 19. Jahrhunderts ist diese Aufhöhung des mythisierten, wehrhaften Genies zum Vorkämpfer des christlichen Europa gegen den heidnischen Orient wiederholt zu beobachten: mit Zitierung sinnträchtiger Symbole wie des „Muezzin“,<sup>35</sup> aber auch nur des „heidnischen Tyrannen“<sup>36</sup> und sogar der Geschichtstypologie der griechischen Perser-Kriege (mit „Marathon“ usw.).<sup>37</sup>

Byrons Tod am 19. April 1824 bei Missolonghi ereignet sich zwar nicht – wie es sich manche verehrende Phantasie damals erträumt haben mag – im Waffengang des auch ‚körperlich‘ herausragenden Helden, aber doch auf ‚geheiligt‘em Boden, der einen Befreiungskampf von unübersehbar heldischer Symbolik trug. Ein Gemälde aus der Zeit, als die Berichte von Byrons Malaria-Tod noch relativ präsent waren (1826), lässt in seiner Verknüpfung von Hinfälligkeit des Körpers und Verklärung etwas sinnlich wahrnehmbar werden, das nicht Byron’sche ‚Zerrissenheit‘ vorzeigt, aber einen ‚gebrochenen‘ Eindruck:

---

32 Vgl. die Hinweise im Beitrag von Herwig Gottwald.

33 In exemplarischer Absicht vorgeführt vor allem durch den Comte de Caylus (*Tableaux tirés de l'Iliade*, 1753).

34 So dargestellt auf Nr. 30 bei Raphael (wie Anm. 11), S. 48 (hier nicht abgebildet).

35 Lesebuch, S. 294 (Lermontow).

36 Lesebuch, S. 223 (Scott).

37 Lesebuch, S. 254.



Abb. 45

Joseph Odervaere, *The Death of Byron* (ca. 1826)

Von dem ruhig Dahingestreckten ist immerhin der kräftige Oberkörper unverdeckt und gut erkennbar, das im Profil gezeigte Gesicht scheint nach oben zu blicken (die Augen im Schatten), ein Lorbeerkranz vereint Musisches, das Griechische und den – höheren – Sieg. Die Lyra am Boden, mit der herunterhängenden Hand berührt, zeigt – nur angedeutet – zerbrochene Saiten. Bei aller Konventionalität im einzelnen, auch in der Symbolik, ist das Arrangement des Licht- und Schattenspiels ‚inszeniert‘ wie das meiste, das die Spiegelungen von Byrons mythischer Karriere vermittelten. Und doch fällt eine ‚Dämpfung‘ auf.

Hingegen spielt die Allegorie des sterbenden Griechenland auf den Trümmern Missolonghis schon fast selbstverliebt mit Licht und Schatten:



Abb. 46

Eugène Delacroix, *Das sterbende Griechenland auf den Ruinen von Missolonghi* (1827)

Die aufrechte Gestalt, schon geschwächt, in die Ferne blickend, signalisiert scheinbar Triumph, aber durch den Steinbrocken und die darunter heraushängende Hand: Niederlage und Tod.

Das letzte Exempel, weit jenseits des Byron'schen Todes entstanden, gilt nur noch dem heldischen Sieger:



Abb. 47

J.A.J. Falguière, *Nineteenth Century Marble Statue of Byron Being Crowned by Greece*,  
Zappeion Gardens, Athens

Die öffentliche Aufstellung im Athener Zappeion-Garten setzt das befreite und als Königtum etablierte Griechenland schon voraus. Byron ist in die Ferne gerückt, als einer, der bis in die Handgestik hinein sich selbst feiert.

Die Beispiele gehören zur Thematik der Mythologeme untrennbar hinzu und führen doch recht weit schon von den Wurzeln des Byron'schen ‚Heldenlebens‘ und seiner Poesie fort. An dieser Stelle sei noch einmal eine Rückwendung gestattet. Kurz nach der Ankunft in Missolonghi im Januar 1824 vollendet Lord Byron sein 36. Jahr, und das Ge-

dicht, das er darauf verfasst, lässt merken, dass er von seinem nahe bevorstehenden Tod weiß. Die drei ersten und die drei letzten Strophen seien hierher gesetzt:<sup>38</sup>

On This Day I Complete My Thirty-Sixth Year (Missolonghi, Jan. 22, 1824)

## I

‘Tis time this heart should be unmoved,  
Since others it hath ceased to move:  
Yet, though I cannot be beloved,  
Still let me love!

## II

My days are in the yellow leaf;                   5  
The flowers and fruits of love are gone;  
The worm, the canker, and the grief  
Are mine alone!

## III

The fire that on my bosom preys  
Is lone as some volcanic isle;                   10  
No torch is kindled at its blaze –  
A funeral pile!  
[...]

## VIII

Tread those reviving passions down,  
Unworthy manhood! – unto thee               30  
Indifferent should the smile or frown  
Of beauty be.  
[...]

## IX

If thou regret’st thy youth, why live?  
The land of honourable death  
Is here: – up to the field, and give           35  
Any thy breath!

## X

Seek out – less often sought than found –  
A soldier’s grave, for thee the best;  
Then look around, and choose thy ground,  
And take thy rest.                               40

Wenige Bemerkungen. Spürbar ist, dass eine gewisse Gewandtheit, mit den Leidenschafts-Extremen zu spielen, gewichen ist, aber auch die aufbegehrende Anklage, die etwa den *Prometheus* erfüllt. „Love“, das Lebens-thema, ist festgehalten, aber als sich verabschiedend. Fast zart sind im

---

38 Wolfson/Manning (wie Anm. 1). S. 780 f.

gelben Blatt der Herbst des Lebens (und dahinter der bevorstehende Tod) versteckt. Das Brodelnde tief innen verbirgt sich in dem Bild der vulkanischen Insel. Das Heldengrab lässt sich lesen in der wiederholt angesprochenen Linie der – auch körperlichen – Selbstinszenierung, als Symbol des letzten Akts. Der hier ausgelassene Mittelteil evoziert Griechenland und einen gefallenen Spartaner. Der Schlussteil, auf Lüste und Jugend anspielend, strebt nachgerade teleologisch auf den Tod in Ehren und auf das Soldatengrab zu – damit zugleich ein Hauptmotiv der Byron'schen *post mortem*-Mythisierung setzend.

Der solchermaßen überhöhte, langgezogene Schlussakt dieser Vita ist mehr als ein Jahr zuvor, im März 1823, wie mit einem Fanfarenstoß eingeleitet worden. Lord Byron, seit fast sieben Jahren im Exil, nunmehr in Genua weilend, der Hafenstadt, die – auch – nach Griechenland sich öffnet, wird in London zum Mitglied des philhellenischen „Greek Committee“ gewählt (Ende 1821 hatte der griechische Freiheitskrieg begonnen). Im Juli 1823 schiffte er sich mit der ‚Herkules‘ (!) nach Griechenland ein. Seine letzte Mission, nunmehr für die Freiheit Griechenlands (unterstützt auch durch erhebliche Finanzaufwendungen Byrons), beginnt.

Goethe, dessen wachsendes Interesse an Byron bis ins Jahr von dessen Ehescheidung und Gang ins Exil (1816) zurückreicht<sup>39</sup> und inzwischen auch etwa die Übersetzungen aus *Manfred* und manche Würdigungen des ‚Epochengenies‘ einschließt<sup>40</sup>, erfährt in Weimar von Byrons grossem philhellenischen Auftrag. Da Byron über die Jahre zuvor wiederholt mündlich wie schriftlich dem fast väterlich Zugewandten in Weimar Aufmerksamkeiten hatte zukommen lassen, und da zufälligerweise ein verlässlicher junger Engländer (Charles J. Sterling) als Bote nach Süden zur Verfügung steht,<sup>41</sup> gibt er ihm ein offenbar kurzentschlossen formuliertes Gedicht mit:<sup>42</sup>

#### An Lord Byron

Ein freundlich Wort kommt eines nach dem andern  
 Von Süden her und bringt uns frohe Stunden;  
 Es ruft uns auf, zum Edelsten zu wandern,  
 Nicht ist der Geist, doch ist der Fuß gebunden.  
 Wie soll ich dem, den ich so lang begleitet,

39 Vgl. den Artikel von Boyle (wie Anm. 28).

40 Auswahl wiederum im Lesebuch, S. 325 ff.

41 Er ist es, der den Gruß von Byron überbracht hat.

42 Hamburger Ausgabe. Bd. 1. Hrsg. v. Erich Trenz. Hamburg 1949, S. 348. Den ‚einbettenden‘ Kontext bringt u. a. das Lesebuch, S. 341–344.

Nun etwas Traulich's in die Ferne sagen?  
 Ihm, der sich selbst im Innersten bestreitet,  
 Stark angewohnt, das tiefste Weh zu tragen.  
 Wohl sei ihm doch, wenn er sich selbst empfindet!  
 Er wage selbst sich hochbeglückt zu nennen,  
 Wenn Musenkraft die Schmerzen überwindet;  
 Und wie ich ihn erkannt, mög' er sich kennen.

Die Verse sollen den Adressaten noch am 22. Juli 1823 in Livorno erreicht und ihn hoch erfreut haben. Goethe zielt mit drei Kernaussagen auf die Individualität, die ganzheitliche (auch ‚körperliche‘) Persönlichkeit, um nicht zu sagen ‚Gestalt‘: auf die epochentypische, jedoch das Ich treffende ‚Zerrissenheit‘ („der sich selbst im Innersten bestreitet“), auf den fundamental ‚Empfindsamen‘ („wenn er sich selbst empfindet“) und gleich in doppelter Steigerung – als spiele er auf den *Prometheus* an – den psychophysischen ‚Dulder‘, ‚starken‘ Künstler („Stark angewohnt, das tiefste Weh zu tragen“ und: „Wenn Musenkraft die Schmerzen überwindet“). Wie moderat diese Persönlichkeits-Würdigung noch ausgefallen ist, zeigt sich unüberhörbar in Goethes Reaktion auf Byrons Tod: in den drei kurzen „Tränen“-Strophen von 1825 (die er 1829 drucken ließ)<sup>43</sup> und in den das „dämonische“ Epochengenie hervorhebenden Sätzen, wie sie sich zahlreich unter anderem bei Eckermann finden.<sup>44</sup> Jetzt erweist sich, wie stark auch Goethes Einordnungsversuche an bestimmte Mythologem-Komplexe gebunden sind: Hellenen-Verehrer, ‚Freiheits‘-Kämpfer, ‚Soldat‘ („Säbel“, „Schwert“, „Gewehre“), Held der ‚Taten‘ (Herakles), Don Juan, ‚Edler‘ des Worts.

Nächst Goethe ist unter den zeitgenössischen deutschen Poeten zweifellos Heinrich Heine derjenige, der – fast paradoxerweise – eine eigentümliche ‚Nähe‘ Byrons empfunden hat. Gewiss, Stichworte wie ‚Zerrissenheit‘, ‚Verführung durch ‚Romantik‘, ‚Durchbrechen von Konventionen‘ usw., selbst ‚Reise‘-Poesie und -Prosa bieten sich an (auch etwa: dass er, wie Goethe, aus *Manfred* übersetzt hat, dazu aus *Childe Harold*).<sup>45</sup> Gleichwohl ist Heines frühe Reaktion auf die Nachricht von Byrons Tod nicht ohne Überraschung. An den Freund Rudolf Christiani in Lüneburg, aus „Göttingen, den 24. Mai. Montag“:<sup>46</sup>

43 Hamburger Ausgabe. Bd. 1, S. 349. Vgl. die weiteren Angaben dort im Kommentar, S. 663 f.

44 Das Wichtigste in: Lesebuch, S. 354–371.

45 Abgedruckt in: Lesebuch, S. 374–383.

46 Das Folgende dort, S. 388–390 leicht zugänglich.

[...] Während ich dies schreibe, erfahre ich, daß mein Vetter, Lord Byron, zu Missolonghi gestorben ist. So hat auch dieses große Herz aufgehört zu schlagen! Es war groß und ein Herz, kein kleines Eierstöckchen von Gefühlen. Ja dieser Mann war groß, er hat im Schmerze neue Welten entdeckt, er hat den miserablen Menschen und ihren noch miserableren Göttern prometheisch getrotzt, der Ruhm seines Namens drang bis zu den Eisbergen Thules und bis in die brennenden Sandwüsten des Morgenlandes. take him al in al, he was a man. Wir werden sobald nicht mehr seines Gleichen sehen. [...] [...] Der Tod Byrons hat mir so den Kopf verwirrt daß ich gar nicht weiß was ich schreibe [...]. Ich werde hier wieder unterbrochen. Leben Sie wohl, Byron ist tot, schlecht Wetter, seit 5 Uhr gearbeitet, Anwandlungen von Pietismus, schreiben Sie bald und sein Sie überzeugt daß ich mit ganzer Seele bleibe

Ihr Freund H. Heine

Vom „Todesfall meines Veters zu Missolonghi“ schreibt Heine drei Tage später (am 27. Mai 1824) auch an Friederike und Ludwig Robert in Berlin.<sup>47</sup> Und ebendorthin, an den Vertrauten Moses Moser, richtet er noch einen Monat später (25. Juni 1824) die Sätze: „[...] Der Todesfall Byrons hat mich übrigens sehr bewegt. Es war der einzige Mensch mit dem ich mich verwandt fühlte, und wir mögen uns wohl in manchen Dingen gegli-chen haben [...]“.<sup>48</sup>

Hier scheint ein junger, seinen Weg noch suchender Autor trotz der Chiffren „großes Herz“, „neue Welten“, „prometheisch“ etc. jenseits aller über Europa verbreiteten Mythologeme die ganz individuelle, unverwechselbare „Vettern“- (d. h. Verwandten-) Gestalt benennen zu wollen. Dieser radikale Gegenpol zu den europaweit und ‚medial‘ (über die Gazetten, belletristische Produktion und andere Felder) verbreiteten Stereotypen hinaus mag kurz noch einmal Anlass dazu geben, nach der ‚Gestalt‘ Byrons zu fragen, die Goethe jenseits der Typologien von ‚antik‘ und ‚modern‘ zu situieren versuchte (hier wirkt bei ihm merkbar noch die ‚Querelle des anciens et des modernes‘ nach). Im Hinblick auf britisch-deutsche/ deutsch-britische Mythologem-Konstellationen wurde evident, dass Byron schon aus Gründen seiner Herkunft in einer Asymmetrie sich bewegt. Die britischen Traditionen sind zunächst stark, aber der Stolz auf formative Bildungstraditionen (Harrow, Cambridge) wird früh auch satirisch gebrochen. Für den Teilbereich der Mythengestalt-Postfigurationen gilt, dass Prometheus als antik *und* in moderner Bedeutungszuweisung (Shaftesbury) begegnet. Bei Faust – das konnte hier nur angedeutet werden – scheint auf der Basis des ‚Volksbuchs‘ und des Goethe’schen Oeuvres fast ein deut-

47 Vgl. Anm. 59, S. 389.

48 Vgl. Anmerkung 59, S. 390.

scher Nationalmythos zu dominieren (aber auch Marlowe darf nicht vernachlässigt werden).

Durch den Weg ins Exil und die Wege/Reisen *im* Exil wird die ‚Gestalt‘ Byrons ‚sichtbarer‘ (verstärkt mit Hilfe der variantenreichen Kette der Selbst-Inszenierungen) und definitiv europäisch: für so polare (und in einzelnen Zügen verwandte) Dichtergestalten wie Goethe und Heine als Person aus den Nationalklischees hervortretend. Der vor den Augen der europäischen Öffentlichkeit glanzvoll inszenierte panhellenische Schlussakt, mit den herkulisch konnotierten ‚Taten‘ und dem gebrochenen (Malaria) Heldentod, führt britischen und deutschen Griechen-Ehrgeiz fast unmerklich zusammen. Die zentrierende ‚Gestalt‘ als poetisches Genie und als ‚Körper‘ in Gedichten und Bildern gefeiert, ist in dieser Symbolfunktion ohne Vorgänger, ohne Vorbild. Dass dies erst auf der Stufe der (europäischen) Romantik möglich wurde, und in der Epoche der Neuentdeckung der Mythologie<sup>49</sup>, bedarf gesonderten Nachdenkens.

---

49 Hierzu vgl. unter anderem den Beitrag von Christoph Jamme.

# ‘The sight of this pale brown naked flesh’: Mythical Aryan Masculinity and British Travel Writing about 1930s Germany

Petra Rau (Portsmouth)

## Aryan Myths: Male Bodies and the National Corpus

The bodies of young Germany are slim and golden-brown and muscular: they are fine machines, and well cared for. In the baths and stadiums of the cities, over all natural lakes and rivers, you may see them. And when you see them beside the bodies of old Germany, you realise what Germany has won. These beautiful bodies are the soldiers of modernism.

In England too I think the new soldiers are stirring.<sup>1</sup>

The ‘fine machines’ that impressed the writer and art historian Anthony Bertram on his tour through Germany and Austria in 1931 seemed the result of a spectacular metamorphosis: under the new political regime a war-torn economy and a humiliated nation had transformed itself into an advanced, self-confident modern state. Bertram’s ‘soldiers of modernism’ here have less to do with Prussian militarism than with the futuristic invocation of Nazi Germany as a national body ascendant and beautiful that epitomises avant-garde aesthetics. When Bertram imagined these soldiers of modernism stirring in England, he may have had in mind the increasingly popular physical culture movement as a harbinger of renewal. However, we could also interpret this statement as a hopeful projection that some of the elements of early fascist culture might be beneficially imported and adapted without sacrificing the traditional British values of liberal democracy.

This often unconscious albeit naïve flirtation with fascist thinking is by no means atypical of 1930s British culture when, before the war and the Holocaust, discussions about the national future were set against the merits and dangers of alternative ideologies, notably the communist Soviet

---

<sup>1</sup> Anthony Bertram, *Pavements and Peaks* (London: Chapman & Hall, 1933), p. 70.

Union and Nazi Germany.<sup>2</sup> Therefore glowing reports about Hitler's wonderland tell us maybe less about Nazi Germany than about the desires and anxieties of the English observer. I am less concerned here with the precise political affiliation of visitors to Nazi Germany<sup>3</sup> than with the function of a key feature in this large corpus of texts – the uniform appeal of fascist corporeality in 1930s British travel writing about Nazi Germany. This genre could be seen to forge a relationship between two culturally constructed and ideologically deployed myths: the Nazi vision of Aryan masculinity and the English trope of racially superior imperial manhood at the core of the British Empire. As we shall see, this perceived link between the New Reich and the imperial tradition is occasionally dramatised as a physical fascist contagion in which the body of the English observer becomes animated by Nazi aesthetics. This physical response to Nazism should not necessarily be seen as a declaration of political affiliation, but perhaps as the expression of a nostalgic desire for the heydays of Empire in a decade characterised by domestic tension and imperial crisis.

When I speak of corresponding 'myths' above, I do not mean mythologies in the classical sense, although we find those as well, particularly in the way in which propagandistic Nazi art strives to represent Aryan masculinity: let us think of Leni Riefenstahl's deliberate reference to Mylon's discus thrower in her stylisation of Erwin Huber's poses in her Olympia film of 1936, or of Arno Breker's monumental bas reliefs that

---

2 Powerful anti-fascist dystopias published in the late 1930s astutely diagnosed how thin the line could be between 'foreign' totalitarianism and home grown conservative democracy; how permeable the boundaries were between fascist ultra-nationalism and imperialist patriotism: Katherine Burdekin's *Swastika Night* (1937), Storm Jameson's *In the Second Year* (1938), and Ruthven Todd's *Over the Mountain* (1939) all imagined England taken over by or given over to fascism. In the US, Nathaniel West's *A Cool Million* (1934) and Sinclair Lewis's *It Can't Happen Here* (1935) sounded similar warnings.

3 Indeed, contrary to Bernard Schweizer's thesis, very few of the British travellers in the 1930s were 'radicals' of the right or left. See Bernard Schweizer, *Radicals on the Road: The Politics of English Travel Writing in the 1930s* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2001), p. 2. It is certainly difficult to assess the representative nature of the textual corpus of 1930s travel writing about Nazi Germany (there are about sixty to seventy books): the political spectrum of writers is very broad and the reasons for travel are manifold. The numbers of British visitors to Germany is certainly steadily rising from the early 1930s to a peak of about half a million per year in 1936/7, when it represents almost one fifth of international visitors to Germany. See Angela Schwarz, *Die Reise in Dritte Reich. Britische Augenzeugen im nationalsozialistischen Deutschland (1933–1939)* (Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 1993), p. 101 f. For political and ideological readings of some of the texts discussed here see Richard Griffiths, *Fellow Travellers of the Right: British Enthusiasts for Nazi Germany 1933–9* (London: Constable, 1980). Angela Schwarz, 'British Visitors to National Socialist Germany: In a Familiar or a Foreign Country?', in *Journal of Contemporary History* 28:3 (1993), pp. 487–509. Dan Stone, *Responses to Nazism in Britain, 1933–1939: Before War and Holocaust* (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2003).

extolled fascist warrior mentality in the guise of classical corporeality.<sup>4</sup> Perhaps more useful for our analysis of cross-cultural perception is Roland Barthes' essay on myth as a second-order semiological system with ideological implications rather than a fable originating in antiquity. Barthes defines the effect of myth as follows:

myth acts economically: it abolishes the complexity of human acts, it gives them the simplicity of essences, it does away with all dialectics, with any going back beyond what is immediately visible, it organizes a world which is without contradictions because it is without depth, a world wide open and wallowing in the evident, it establishes a blissful clarity: things appear to mean something by themselves.<sup>5</sup>

A simplified narrative impervious to truth or revision, myth captures a desirable emotional truth *because* it creates meaning within a seemingly logical narrative of cause and effect without drawing attention to its retroactive constructedness. It 'transforms history into nature'.<sup>6</sup> Ubiquitously deployed in Nazi propaganda, the image of Aryan masculinity eventually assumes the character of a myth in the Barthesian sense: the Aryan man comes to mean by himself only through his racialised body. This mythical Aryan masculinity *states* as natural the success of Nazi ideology because it comes to embody it; the image gradually replaces the *history* of ideologically-fuelled corporeal renewal with the ideological *fact* of racial superiority. Therefore the Aryan man is not simply idealised; his signification has lost all stylisation and has become 'true' because the Aryan holds the position of racial superiority. This superiority is both his essence and his evidential meaning; it has become natural. At the same time, he is also a 'new' man in the sense that Nazism has enabled his emergence or renewal. He is the result of ideological and collective efforts to purge the national corpus of any undesirable ethnic contamination that might have caused weakness or effeminacy. As Barthes argued, by dint of its fabrication, myth reduces complex processes of signification to simple essences. The myth here functions through the construction of a spectacular corporeality which converts ideology into veracity through the ubiquitous corporeal exhibit as corporate representative: the body of the 'new' Aryan man becomes the regenerated national corpus. What Daniel Wildmann has called the desired and desirable Aryan body ideal turns into the ideally realised body. This is

---

4 For analyses of these mythological uses see for instance J.A. Mangan (ed.), *Shaping the Superman: Fascist Body as Political Icon – Aryan Fascism* (London: Frank Cass, 1999); Daniel Wildmann, *Begehrte Körper: Konstruktion und Inszenierung des 'arischen' Männerkörpers im 'Dritten Reich'* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998); Frederic Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics* (London: Pimlico, 2003).

5 Roland Barthes, *Mythologies* [1957]. Trans. Annette Lavers (London: Vintage, 1993), p. 143.

6 Barthes, *Mythologies*. p. 142.

a body that dominates and serves.<sup>7</sup> It dominates women, inferior races and commands nature. It serves the *Führer* and the *Volksgemeinschaft*, the collective national corpus.

The myth of national rebirth or palingenesis<sup>8</sup> which the Nazis themselves deployed in the slogan '*Deutschland erwache!*' (Germany Awake!) was often taken up by foreign observers with epithets like 'new', 'young' or 'modern', and the metaphor most frequently used for Germany, particularly after the Nazis had implemented some of their policies in the early 1930s, was that of regeneration, of a phoenix risen from the ashes.<sup>9</sup> Even critical travelogues about Germany applauded the sheer – apparent – scale of social and economic achievements and its cult of youth and physical culture. Opposed to the turbulent *laissez faire* of Weimar democracy, fascist Germany strove for an image of cleanliness, efficiency and order all employed for the progress, health and spirit of the nation. The kernel of this new humanity had been shaped in Weimar Germany as a para-military counter-discourse to its more libertarian body cult in institutions like the 'Freikorps' through which a whole range of corporeal proto-fascist fantasies manifested itself.<sup>10</sup> Bernd Hüppauf has noted a preponderance of sanguine metaphors (in the traditional sense of 'relating to blood') in this image of the 'new man', which indicates an early link between warrior mentality and racial purity.<sup>11</sup>

In Britain, cultural constructs of gender ran a different course. Alison Light has argued that after the disillusionment of the First World War, inter-war Britain developed a more inward-looking culture in which men tended towards the domesticated, quiet and reticent. As we shall see, 1930s travel writing appears to reveal an otherwise suppressed undercurrent to this muted interwar masculinity. By the outbreak of war in 1939 this conservative middle-class vision of hegemonic masculinity would have to be rearticulated as a form of 'temperate' masculinity deliberately set against effeminate pacifism on the one hand and aggressive Nazi man-

7 Wildmann, p. 124.

8 On the uses of palingenesis see Roger Griffin, *The Nature of Fascism* (London: Routledge, 1993), pp. 32–36, and Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics*, p. 109 ff.

9 See for instance Cicely Hamilton's three editions of *Modern Germanies, As Seen By An Englishwoman* (London: Dent, 1931, 1933 and 1937), the last two editions with short updated postscripts on the Nazi regime, or Michael Fry's *Hitler's Wonderland* (London: Murray, 1934). "Germany Re-Arises" proclaimed Randolph Hughes in the launch issue of *The Anglo-German Review* (1936), p. 10.

10 See Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, 2 vols. (Frankfurt a.M.: Roter Stern, 1977).

11 Alison Light, *Forever England: Femininity, Literature and Conservatism Between the Wars* (London: Routledge, 1991), p. 210. Bernd Hüppauf, 'Langemarck, Verdun and the Myth of a *New Man* in Germany after the First World War', in *War and Society* 6:2 (1988), p. 90.

hood on the other.<sup>12</sup> This delicate wartime negotiation of gender constructs, however, does not conclusively explain the earlier attraction of fascist corporeality for both Nazi sympathisers and detractors.<sup>13</sup> This is not so much an issue of particular physical features, as we shall see, than a matter of the symbolic value of the concept of fascist masculinity, its function within a palingenetic myth in the service of an ultra-nationalist ideology. In other words, while foreign observers notice what the fascist body beautiful looks like it is more important that they perceive and respond to what it metonymically represents for the national corpus: vital strength and fitness, ethnic homogeneity, virility, sense of duty, sacrifice and purpose as well as order and discipline. It is this symbolic value of the German future – or at least elements of it – that invokes connotations of the British imperial past and thus a British desire for palingenesis.

### The Fascist Body Beautiful: Palingenesis as Imperial Nostalgia

The 1930s were a decade in which the English were ‘deeply divided and uncertain’ or downright confused about the problems confronting them if not indeed meeting them with ‘actual political indifference’ underneath the orthodoxies of the left or the right.<sup>14</sup> What many English observers saw in Germany unconsciously reminded them of the familiar virtues of the British Empire, a belief in cultural, racial and moral superiority not as clearly and aggressively articulated as by the Nazis, but nonetheless related to ‘the Aryan principle’.<sup>15</sup> Throughout the 1920s and 30s, the Empire had been struggling with racial frictions, rebellions and civil unrest in Ireland, India, Palestine, Australia and the West Indies, and intellectuals responded to these crises by beginning to question British imperialism, notably in

- 
- 12 Sonya O. Rose, ‘Temperate Heroes: Concepts of Masculinity in Second World War Britain’, in Stefan Dudink, Karen Hagemann and John Tosh (eds), *Masculinities in Politics and War: Gendering Modern History* (Manchester: Manchester University Press, 2004), pp. 177–99.
- 13 Julie Gottlieb may be right in dismissing Oswald Mosley’s and the BUF’s propaganda of palingenetic masculinity as unsuitable or even laughable for British political life, but not all observers of fascism took its spectacular machismo quite as literally as the BUF. For many it was a model that required adaptation to, rather than imitation in, British cultural life. Julie V. Gottlieb, ‘Britain’s New Fascist Men: The Aestheticisation of Brutality in British Fascist Propaganda’, in Julie V. Gottlieb and Thomas P. Linehan (eds), *The Culture of Fascism: Visions of the Far Right in Britain* (London: I.B.Tauris, 2004), pp. 83–100.
- 14 Valentine Cunningham, ‘Neutral? 1930s Writers and Taking Sides’, in Frank Gloversmith (ed.), *Class, Culture and Social Change: A New View of the 1930s* (Brighton: Harvester Press, 1980), pp. 45–69, p. 65; Martin Gilbert, *Britain and Germany Between the Wars* (London: Longman, 1964), p. xii. Stone, *Responses to Nazism in Britain*, p. 146. See also Stephen Spender, *World Within World* (London: Hamish Hamilton, 1951), pp. 142, 188.
- 15 F.R. Gannon, *The British Press and Germany, 1936–1939* (Oxford: Clarendon, 1971), p. 13.

Forster's *A Passage to India* (1924), Orwell's *Burmese Days* (1934) and Joyce Cary's *Mr Johnson* (1939). While the Empire might have been 'educationally unfashionable' by the 1930s and its contemporary historiography in denial of some of the more violent measures used to acquire and retain it,<sup>16</sup> in the popular imagination of films and boys' magazines it still featured as a place of romantic and exotic adventure, a test of masculinity and character – as did war.<sup>17</sup> Rather than the imperial crisis, the prime concerns for most Britons were mass unemployment and perceived physical degeneration – domestic problems for whose resolution England indeed often looked to Germany as a possible model. In *German Journey* (1936), Christopher Sidgwick – highly critical of the Nazi regime – nonetheless conceded that 'there was, in this Germany of 1936, more enthusiasm, optimism, purpose, energy, guts if you like, than there was to be found in England'.<sup>18</sup> It seemed while Nazi Germany was marching, England hadn't even pulled her socks up. Despite critical voices, contemporary admiration for the new Germany was much more unequivocally enthusiastic than retrospective accounts let on, often insisting on the observer's sinister premonitions of imminent war.<sup>19</sup> From 1937 onwards, when the Nazi regime had established itself, the English broadsheets, although alert to Nazi showmanship and to the persecution of Jews, tended to focus on Hitler's 'undoubted accomplishments': 'the virtual ending of unemployment, the fine new buildings and roads, and its seeming spiritual and physical regeneration of the German people'.<sup>20</sup>

From the nineteenth-century onwards the British had used games culture as a form of cultural imperialism that would help secure the loyalty of the colonies and inculcate in the colonisers a racially determined sense of national identity.<sup>21</sup> The Germans, however, employed organised physical culture, or *Turnen*, to help *forge* a national body, unified, healthy, and strong. The Nazis merely exponentially reinforced (or mythologised) this metonymical link between the corporate state, the restitution (and expansion) of German territory and the pulchritudinous racially pure body. Thus, the only English-language Baedeker of Germany under the Nazis, published in time for the Berlin Olympics in August 1936, informed the

16 Bernard Porter, *The Absent-Minded Imperialists: Empire, Society and Culture in Britain* (Oxford: Oxford University Press, 2004), pp. 264, 275.

17 Michael Paris, *Warrior Nation: Images of War in Popular Culture, 1850–2000* (London: Reaktion, 2000), pp. 171, 150 f.

18 Christopher Sidgwick, *German Journey* (London: Hutchinson, 1936), p. 262.

19 Griffiths, *Fellow Travellers of the Right*, pp. 225 f.

20 Gannon, *The British Press and Germany*, p. 107.

21 Allen Guttman, *Games and Empires: Modern Sports and Cultural Imperialism* (New York: Columbia University Press, 1994), pp. 143 ff.

English-speaking traveller that ‘sport and physical culture have been developed to an amazing degree in recent years’<sup>22</sup> – a claim immediately proven by the overwhelming success of the German Olympic team who scooped 33 gold medals compared with Britain’s modest four. To the English observer, the new Germany was best represented through a splendid national physique, a corporeal phenomenology of the nation that compared favourably with a cramped, directionless and sluggish England, even a crumbling British Empire. It is maybe no coincidence that George Bowling, George Orwell’s representative Englishman in *Coming Up for Air* (1939), is fat, flatfooted and toothless. Both nations traditionally used institutionalised sport and physical education in schools and clubs as a vehicle for nationalist and imperialist projects but also as a gauge for military prowess, soundness of character and standards of masculinity.<sup>23</sup> Public schools and games culture were responsible for forming precisely the kind of masculinity and community spirit that would condition men for the sacrifices demanded by imperial service; W.H. Auden famously likened this institution – traditionally held to represent British virtues – to the ‘Fascist State’.<sup>24</sup> Yet since the Boer War there had been serious concerns in Britain over national degeneracy, lack of virile leadership, and the physical condition of the nation, particularly among the urban poor.<sup>25</sup> Calls for regeneration of the body and the nation had led to the foundation of the middle-class Scout Movement and working-class Boys Brigade. They were also firmly part of the agendas of the Eugenics Society and the organicist and rural preservation movement who argued for the return to an idealised past and a proud national identity expressed in a particular physique, landscape and rural way of life.<sup>26</sup> Although minority movements among the establishment, Eugenacists’ and Preservationists’ ideas resonated widely throughout the decade and spoke of a longing for the successes of authoritarian structures that we hardly ever find articulated so

22 Karl Baedeker, *Germany. A Handbook for Railway Travellers and Motorists* (Leipzig: Karl Baedeker, 1936), p. xlvii.

23 R.W. Connell, *Masculinities* (Cambridge: Polity, 1995), p. 195.

24 W.H. Auden, ‘The Liberal Fascist’ (1934), in Edward Mendelsohn (ed.), *The English Auden: Poems, Essays and Dramatic Writings 1927–1939* (London: Faber & Faber, 1977), pp. 321–25, p. 325.

25 See for instance Martin Pugh, *‘Hurrah For the Blackshirts!’: Fascists and Fascism in Britain Between the Wars* (London: Jonathan Cape, 2005), p. 4. Harold B. Segel, *Body Ascendant: Modernism and the Physical Imperative* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998), p. 209. James Walvin, ‘Symbols of moral superiority: slavery, sport and the changing world order, 1800–1950’, in J.A. Mangan and James Walvin, *Manliness and Morality: Middle-Class Masculinity in Britain and America 1800–1940* (Manchester: Manchester University Press, 1987), pp. 242–60, pp. 254 ff.

26 See for instance Stone, *Responses to Nazism in Britain*, ch. 5.

clearly elsewhere.<sup>27</sup> Writer and foreign correspondent Philip Gibbs, touring ‘the new Germany’ several times, even came to doubt the principles of democratic freedom in the face of social inequality and poverty in Britain: ‘What good is a liberty which leads to C3 bodies, and produces an enormous population of mental defectives or young criminals’.<sup>28</sup>

Even if sport and games culture contributed to restoring and upholding the illusion of racial and moral superiority necessary for ruling a global Empire, by the 1930s the Germans simply did a better job at *demonstrating* that they were in excellent shape, a (national) body ascendant. Part of the physical regeneration of the German nation was credited to its various institutions that encouraged regular exercise, meaningful recreation and *esprit de corps*: the Strength through Joy organisation, the para-military youth organisations and the national Labour Corps (*Reichsarbeitsdienst*).<sup>29</sup> Cicely Hamilton, feminist and former suffragette, clearly identified in Germany’s ‘new cult of athletics’ a systematic ‘method of improving the race’ while naively upholding that England’s game culture had no serious purpose other than enjoyment of the game<sup>30</sup>, as if athleticism had not been firmly harnessed to national and imperialist agendas since the nineteenth century.<sup>31</sup>

The British government clearly recognised the need for encouraging fitness as a means to stem ‘degeneration’ for reasons of political economy. The 1937 PEP report on the British Health Services noted that ‘the problem of physical education has become more pressing because it has been suggested that the population of Great Britain may be considerably less fit than that of some Continental countries, notably Germany’. The report dismissed the informal approach to physical education ‘with its Cinderella status in the curriculum’ as turning out a population of ‘physical illiterates’. Echoing decade-old concerns about national degeneration, this assessment also implied that, if it were not such a political risk, the most effec-

27 For instance, Greta Jones has demonstrated the alarming ideology of race and class that determined the policy of British Eugenicians in the 1930s and 1940s. While the Eugenics Society was clearly concerned about the detrimental *publicity* effect of the Nazi Sterilisation Law (1933) and dissociated itself from German eugenics, many of its members supported these measures in private. Greta Jones, *Social Hygiene in Twentieth-Century Britain*. (London: Croom Helm, 1986), p. 99. See also David Mattless, *Landscape and Englishness*. (London: Reaktion Books, 1998), pp. 119–24, and G.R. Searle, ‘Eugenics and Politics in Britain in the 1930s’, in *Annals of Science* 36 (1979), pp. 159–69, p. 167.

28 Philip Gibbs, *Across the Frontiers* (London: Michael Joseph, 1938), p. 184.

29 In his analysis of fascist culture, Leonard Woolf identified Hitler’s anti-intellectual vision of the future German nation as the body beautiful epitomised in a disciplined, honed physique, a character full of will and resolve, yet moulded for the nihilistic purposes of his political aims. *Quack Quack!* (London: Hogarth Press, 1935), p. 81.

30 Cicely Hamilton, *Modern Germanies; as Seen by an Englishwoman* (London: Dent, 1937), p. 79.

31 Walvin, ‘Symbols of Moral Superiority’, pp. 250 f.

tive solution might indeed be military conscription.<sup>32</sup> Therefore the Physical Training and Recreation Act (1937) set up the National Fitness Council which launched a National Fitness Campaign. The campaign booklet patriotically proclaimed, 'It is everybody's duty as a citizen to be as fit as possible'.<sup>33</sup> However, those citizens who had taken fitness seriously before it became a national imperative, joined – for instance – the Women's League of Health and Beauty (founded in 1930) and delighted in the 'controlled exhibitionism' of choreographed gymnastics, now found themselves unfavourably lumped together with fascist organisations such as the *Bund deutscher Mädel* (League of German Girls) rather than praised for their sense of citizenship.<sup>34</sup> As soon as the para-military or corporate aspects of games culture or organised sports become too visible (or too enjoyable?), the association was made with German fascism and Italian totalitarianism rather than militarist British imperialism. The new German body could be admired from afar, but it could not really be imitated or achieved because it embodied qualities that the English were either loath to acknowledge as necessary for imperialists such as themselves, or because it spoke of a German future that uncomfortably reminded the observer of a glorious imperial British past. Thus Lord Winterton, conservative MP for Horsham, to the House of Commons on 22nd May 1935:

The German nation, as a whole, possesses in a mental and physical sense, a virility and determination which has seldom, if ever, been exceeded in the world's history. [...] See the German boys in school; see the German young men and women; see the magnificent physique and determination of these people.<sup>35</sup>

Note the linking of virility, determination and magnificence: it is the actual *body* of the Germans that vouchsafes for the *spirit* of the nation.<sup>36</sup> Winterton's reading of the German individual Aryan body as representative of the paligenetic national corpus is a perfect illustration of Barthes' concept of myth. The superiority of this body as a metonymical manifestation of the ideology that has generated it appears natural: this body has come

32 Political and Economic Planning (ed.), *Report on the British Health Services* (London: PEP, 1937), pp. 338, 350.

33 National Fitness Council (ed.), *The National Fitness Campaign* (London: NFC, 1939), p. 8.

34 Jill Julius Matthews, 'They had Such a Lot of Fun: The Women's League of Health and Beauty Between the Wars', *History Workshop Journal* 30 (1990), pp. 22–55, p. 30.

35 In Gilbert, *Britain and Germany between the Wars*, p. 79.

36 In contrast, for the writer and painter Wyndham Lewis, body and spirit no longer corresponded when he visited Germany in 1936. Although he received 'as great an impression as ever of massive physical energy' he 'experienced a certain shock, upon realising the ineradicable "nayceness" of the modern German mind. You know what it is – when you find that the gladiator reads Little Lord Fauntleroy in his spare time, it is sort of disillusioning.' For once the fascists weren't fascist enough! Wyndham Lewis, 'Berlin revisited', in *Modernism/modernity* 4 (1997), pp. 175–80, p. 180.

to mean by itself 'with blissful clarity' (as Barthes commented), and its meaning is superiority of ideology and race. While admiration of the fascist body beautiful should not be equated with a wholesale endorsement of Nazi racial policy, it does indicate a desire to emulate this sort of palingenesis. For as Michael Burleigh and Wolfgang Wippermann have argued in *The Racial State*, what one actually 'sees' in the 1930s is an increasingly homogenous national community in which undesirable elements (the 'asocial', the 'work-shy', the 'feebleminded', political dissidents, male homosexuals and promiscuous women, Jewish professionals and civil servants as well as Sinti and Roma), have been marginalised, forcibly removed from public life or confined to labour and concentration camps.<sup>37</sup> The removal of 'asocial' elements, from the very early days of the seizure of power in 1933 onwards, was also sanctioned as a justified cosmetic measure for the benefit of tourists.

The Nazi propaganda machine used the enormous Nuremberg Party Rallies to exhibit the regenerated fascist body and the resplendent corporate state to the Germans as well as to international guests.<sup>38</sup> More than on any other occasion, here the myth of palingenesis and racial purity became an exhibition for the benefit of international visitors: the corporate state as spectacular body. One might expect that Himmler's élite SS guard would attract particular attention since these were men 'not only supremely violent but also supremely beautiful' and selected as an élite breeding pool for

---

37 Michael Burleigh, and Wolfgang Wippermann, *The Racial State: Germany 1933–1945* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), p. 168. There is good evidence that this homogenisation was ultimately not successful, otherwise it would not have needed the vast propaganda efforts of mass events and cinematic spectacle that kept projecting to the very end of the war what should already have been an indubitable reality. Yet the effect of propaganda often destabilised the difference between ideological fiction and actual reality, and effected a perception of homogeneity both for the German national and the foreign observer.

38 Certainly by 1936/37 Germany had become a tourist attraction for all sections of the British public curious about the regime or interested in Anglo-German relations, with the Party rallies a particular destination. For a comprehensive analysis of travellers' motives see Angela Schwarz, *Die Reise in Dritte Reich*. Also Hamilton T. Burden, *The Nuremberg Party Rallies: 1923–39* (New York: Frederick A. Praeger, 1967). The spa towns continued to advertise and capitalise on Germany as an ultra health-conscious nation with health-giving institutions. Despite the growing awareness of the reality behind Nazi propaganda and continued reports on anti-Semitic measures, pro-German feeling among the general population continued to grow right up to the war (See Griffiths, *Fellow Travellers of the Right*, p. 306). Even the most measured descriptions of the Party Rallies, clearly recognising the highly dramatic choreography of the events and the Wagnerian effects so masterfully underscored in Leni Riefenstahl's *Triumph of the Will* (1935), register the emotional impact of the events and the admiration for the sheer organisation skill of putting such a spectacle together. The *Times* correspondent found the spectacles 'impressive even to those foreign visitors who had begun to grow a little weary of a six-day procession of uniformed parades'. 'Brown Army', *The Times*, 10.9.1934, p. 12.

the future Aryan super race in projects such as the *Lebensborn*.<sup>39</sup> However, it is the men of the Labour Corps that send observers into raptures, not least because they are presented as one of the most effective socio-economic measures combating degeneration, unemployment and asocial behaviour by conscripting men into six months of agricultural work. They invite comparison with the contemporary British means testing for social benefit and with British masculinity in general. Female travellers in particular were impressed.<sup>40</sup> Ada Chesterton eulogised how the Labour Corps had trained and drilled unemployed youths into 'superb specimens of vigorous manhood, like young eagles, turned proudly to the sun' and Nora Waln, otherwise critical of Nazi ideology, noted the amazing muscular results of the labour camp experience: 'They all go out brown and hard, holding their heads high and their backs flat'.<sup>41</sup> Still merely 'a picturesque sight' in 1934, two years later the Labour Corps was the fascist body ascendant, Hitler's 'Army of Spades', with 43,000 men marching past until the final glorious exhibition:

Bringing up the rear of the long marching line were 1,500 men representing the elite of the Labour Corps, who are destined to become their leaders. These men, stripped to the waist, presented a striking contrast to the detachments which had preceded them, and their proud display of physical strength and hardiness was symbolic of that ideal of bodily fitness which inspires Germany today.<sup>42</sup>

The notion that physical fitness predestines for leadership echoes of course the Social-Darwinist principles that underpinned the spirit of the British Empire and had been institutionalised in public schools. What was inspirational 'physical strength and hardiness' for the *Times* correspondent had a more homoerotically inflected appeal to the pro-German academic Randolph Hughes, who eulogised that 'the sight of this pale-brown naked flesh was one of the most unforgettable things'.<sup>43</sup> These pulchritudinous specimens of the Aryan race had their firm place in Nazi racial policy:

We are training real men for the women – decent, brave, and honourable. When the women see the fine Labour Service boys, dressed only in trousers and with

---

39 Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics*, p. 53; Paul Weindling, *Health, Race and German Politics Between National Unification and Nazism, 1870–1945* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), p. 476.

40 A notable exception is the pacifist and feminist Vera Brittain who travelled to Germany in March 1936 and reported on some electoral mass events for the *Sunday Chronicle*.

41 Ada Chesterton, *Sickle or Swastika?* (London: Stanley Paul, 1935), p. 44. Nora Waln, *The Approaching Storm*. [repr. of *Reaching for the Stars*, 1939] (London: Cresset Press, 1988), p. 112.

42 'An Army with Spades', *The Times*, 7.9.1934, p. 12. 'Germany and Soviet', *The Times*, 11.9.1936, p. 14.

43 Randolph Hughes, 'Germany Re-Arisen', in *Anglo-German Review* 1:1 (1936), pp. 10–13, 20, p. 13.

breasts all bare, they must say, "It is nice for the women and what fine fellows are here! And conscription, what marvellous training!"<sup>44</sup>

This eroticised para-military display of male pulchritude was clearly meant to make the nation's prospective mothers applaud the kind of regime that delivers these magnificent specimens to their orderly marital beds for the prescribed replenishment of the Aryan race and endorse national labour and military service. Yet few British observers seemed to have seen the Labour Corps as a para-military institution.<sup>45</sup>

Nazi propaganda packaged as para-military aesthetics particularly touched a nerve in those English observers who were concerned about the future of their own nation. For John Baker White, motorist and travel writer, these 'brown-skinned, magnificent specimens of fit young manhood' of Nazi Germany (as opposed to the 'grim, ruthless and magnificent' SS guards) provoked time and again the kind of question that is implied in all these rapturous accounts of male German physique: with a little less Teutonic drill, would not the kind of measures that helped Germany regenerate itself also infuse the nation and the Empire with renewed lifeblood: 'for the future greatness of Britain our rising generations must have fit minds in fit bodies'.<sup>46</sup> As late as 1939, the Former Chief Medical Officer Sir George Newman looked to Germany for models of fitness in *The Building of a Nation's Health*.<sup>47</sup> While Conservatives like Reginald Northam were often critical of both Fascism and Communism they failed to see that one could not just naively select those elements of Nazism one considered beneficial without flirting dangerously with totalitarianism as a whole. Northam's idea of a regenerated British nation specifically invokes a *familiar* image of nineteenth-century imperial glory complete with soldier heroes and hegemonial masculinities that are not all that different from the pulchritudinous and duty-bound specimens of the master race:

44 Cited in *The Times*, 14.9.1936, p. 9. Robert Ley, head of the Nazi Labour Front, was reported to have underlined this point: 'party affiliation and the army are the institutes of beauty for men; the family and motherhood are those for women'. 'Promoting Pulchritude under Nazism', Foreign Letters, in *Journal of the American Medical Association* 114 (1940), p. 70.

45 Exceptions are Philip Gibbs and Nora Waln. That the aesthetic ideals of the master race were hardly borne out by its leaders, was an irony pointedly formulated by Samuel Beckett, who toured Germany in 1936 and observed that the perfect Aryan must be 'blond like Hitler, thin like Göring, handsome like Goebbels, virile like Röhm – and be called Rosenberg.' Cited in James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett* (London: Bloomsbury, 1996), p. 297. See also Schwarz, *Reise in Dritte Reich*, pp. 230, 242.

46 John Baker White, *Dover – Nürnberg Return* (London: Burrup, Mathieson & Co., 1937), pp. 25, 74, 27 f.

47 Mattless, *Landscape and Englishness*, pp. 92 ff.

We [ought to] count ourselves as instruments, doing our best and using all our abilities in carrying out a great divine purpose for our country and the Empire, and thus for the world. [...] Join to fitter bodies and better trained minds more self-control, a greater spirit of adventure, an appreciation of a great and glorious tradition, the recapture of proper values, and a supreme determination by individuals to spend themselves in service, and the result will be a great revival.<sup>48</sup>

The rhetoric is telling: the mythologised justification for dominance has been naturalised into the essence of a 'divine purpose', long established by 'great and glorious tradition' in which the British imperial corpus has both dominated lesser races and served the mother country. It is maybe apposite here to remember that the Nazis themselves saw sufficient similarities in British imperialism with its dominant ideology of complacent superiority forged from militarism and Social-Darwinism that invited adaptation and amplification in their own aggressive pursuit of *Lebensraum*. In a similar way to Lord Winterton's statement to the House of Commons cited earlier, White's and Northam's comments imply the phenomenology of eugenics, that sound bodies somehow indicate, even guarantee, sound minds, strong character and a superb gene pool. The list of qualities that would restore the 'great and glorious tradition' built on unspecified but 'proper values' of course refers to an Empire whose maintenance 'offered tangible proof' to conservative imperialists of their belief in the superiority of the English while at the same time revealing fears about their deterioration as a ruling race.<sup>49</sup> If travel writers eulogised about the beautiful German 'soldiers of modernism'; if foreign correspondents admired in the synchronised movement of the masses 'the notable precision of the German Army, which is always a pleasure to watch';<sup>50</sup> if the British ambassador, Sir Nevile Henderson, described the massed formations of brown-shirts at the 1937 Party Rally as 'indescribably picturesque' with a 'grandiose beauty' surpassing that of the Bolshoi Ballet,<sup>51</sup> was the implication not that the British forces ought to give one similar pleasures, and similar reassurances about the strength of the national physique and the stability of the Empire? That, in other words, the German present spoke painfully of the British past?

48 Reginald Northam, *Conservatism the Only Way* (London: John Gifford, 1939), pp. 248, 252. In *European Journey*, Philip Gibbs identified precisely 'this devotion to duty, this readiness for sacrifice' as a potential danger in Nazi Germany. *European Journey* (London: Heinemann & Gollancz, 1934), p. 303.

49 Pugh, 'Hurrah For the Blackshirts!', p 180.

50 'Obedience to the first Law', *The Times*, 17.9.1936, p. 14.

51 Sir Nevile Henderson, *Failure of a Mission: Berlin 1937-1939* (London: Hodder & Stoughton, 1941), p. 71.

## Animated Bodies: Border Crossings into the Corporate State

The corporate state invented a new semiotics in which signs constituted a metonymy of racially pure national essence: the swastika flag, the two national anthems and patriotic songs, the ritualistic liturgical mass events, the ubiquitous uniforms and *Führer* portrait as well as nazified language all insured *völkisch* unity.<sup>52</sup> These omnipresent semiotics insisted on physical participation in the corporate state. The 1936 Baedeker, for instance, eager to decode indigenous culture, advised the English-speaking traveller of the German Salute:

The *Deutscher Gruß* (German Salute) or “Hitler-Gruss”, i.e. the raising of the right arm, accompanied by the words “Heil Hitler”, has since 1933 largely superseded the practice of hat-raising. The army, navy, and air force retain the military salute; but the *Deutscher Gruss* is compulsory for officials, and for everybody when the national anthems are played.<sup>53</sup>

While the salute may not be mandatory for the visitor, the anthropological tone of this passage (‘the practice of hat-raising’) certainly implies that the Hitler Salute is the polite thing to do when in Germany.<sup>54</sup> Consequently travellers who respectfully adapt to the host culture subject themselves to Nazification whereby their bodies participate in fascist aesthetics and practices. John Heygate, motoring through Germany in 1934 and 1936, found the German Salute the easiest way to signal to his environment that he was not a ‘hostile foreigner’ but merely a friendly tourist: ‘apart from feeling myself now an object of suspicion until my right hand went out like a

52 Already in 1933, ‘the prevalence of bunting [...] always, always and everywhere’ was noticed as a widespread demonstration of renewed self-confidence by the Germans in their government (Hamilton, *Modern Germanies*, p. 268). Patrick Leigh Fermor, who crossed the border from Holland into Germany in winter 1933 on his journey to Constantinople, remembered ‘the scarlet flag charged with its white disk and its black swastika’ as the clearest image of his transition into a new territory in ‘a confused memory of woods and snow and sparse villages’. *A Time of Gifts* (Harmondsworth: Penguin, 1977), pp. 42 f.

53 Baedeker, *Germany. A Handbook*, p. lxiii.

54 On those occasions, on German territory, the foreign body seems to have been invited to nazify itself in various degrees: at the entry of national delegations at the opening festivities of the Olympic Games a variation of salutes was observed by the *Times* foreign correspondent, from the ‘old’ Olympic salute of the raised hand to the goose-stepping of the Bulgarian team. Yet France, the old arch enemy, preceding Britain, ‘stole much of the British thunder’: while the British team saluted simply with eyes right, a ‘roar of surprise and delight went up when the Frenchmen, who included some smart military competitors in uniform, raised their right arms. And the roar grew in warmth’. ‘The Olympiad Opened’, *The Times*, 3.8. 1936, p. 11. On an ill-advised visit to Germany in 1937, the Duke of Windsor is reported to have given something between a wave and a proper Hitler salute. Twice, however, he gave the full Hitler Salute, once for Hitler himself, once when he was inspecting members of the SS in Pomerania (cited in Frances Donaldson, *Edward VIII* (London: Futura, 1976), p. 332).

shot from the shoulder, I enjoyed it. It was a game'. The salute could be modified into the wrist flicking of an 'English "heil"'.<sup>55</sup> For Nazi sympathisers such as Randolph Hughes, 'Hitler [was] the vital animating force behind all this [...] "Heil Hitler!" has replaced or supplemented a whole host of expressions from good-bye to Amen'.<sup>56</sup> Since the corporate state reshaped common language use and acculturated the body by *vitally* 'animating' it, this could turn transit into Nazi Germany into a more than usually anxious affair because it made it much harder to remain (literally) untouched by fascist practice.

When Virginia and Leonard Woolf motored from Holland to Rome in May 1935, their border crossing was fraught with considerable anxiety:

Sitting in the sun outside the German customs. A car with the swastika on the back window has just passed through the barrier into Germany. L. is in the customs [...] Ought I to go and see what is happening? The Dutch customs took 10 seconds. This has taken 10 minutes already. The windows are barred. [...] But L. said that when a peasant came in & stood with his hat on, the man said This office is like a Church & made him move it. Heil Hitler said the little thin boy opening his bag, perhaps with an apple in it, at the barrier. We become obsequious – delighted that is when the officers smile at Mitzi [the marmoset] – the first stoop in our back.<sup>57</sup>

Woolf's observation of the mechanisms of authoritarian discipline (formality, thoroughness, bureaucracy, order and regulations) are noticeable because their experience is also set against that of other German citizens: the car that passes through the barrier, the boy who crosses and identifies himself as German by the salute. The Woolfs are already marked – like the disrespectful peasant – as 'other' in the culture through which they wish to pass and which demands their submission to it like a physical stoop: the peasant has to take his hat off, the Woolfs become unconsciously 'obsequious'. Further along on their journey down the Rhine, things get worse:

we were chased across the river by Hitler (or Goering) had to pass through ranks of children with red flags. They cheered Mitzi. I raised my hand. People gathering in the sunshine – rather forced like school sports. Banners stretched across the street 'The Jew is our enemy' 'There is no place for Jews in –'. So we whizzed along until we got out of range of the docile hysterical crowd. Our obsequiousness gradually turning to anger. Nerves rather frayed. A sense of stupid mass feeling masked by good temper.<sup>58</sup>

Grotesque as this scene may be, Woolf's High Modernist unease about the encroaching masses has a lot to do with her anger here. For modern-

55 John Heygate, *Motor Tramp* (London: Jonathan Cape, 1935), p. 174 f., 193.

56 Randolph Hughes, 'Germany Re-Arisen', p. 11.

57 Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, ed. Anne Olivier Bell. 5 vols. (Harmondsworth: Penguin, 1983), vol. 4: 1931–35, p. 310 f.

58 Virginia Woolf, *Diary*, vol. 4, p. 310 f.

ists, masses were regressive, near-primeval phenomena, and therefore it is no surprise to find Leonard Woolf speak of the cheering German crowds encountered on this tour as 'native savages' in his autobiography, a term also reminiscent of anti-German rhetoric around the time of the first World War.<sup>59</sup> Most remarkable, however, is Woolf's *physical* response to the native savages, her obsequiousness – a term encompassing various degrees of cooperation, from dutiful compliance to servile ingratiation. Despite the anti-Semitic banners and despite her husband's Jewishness *she raises her hand*. This may not be a fully-blown Hitler salute (and we might remember here John Heygate's anglicised Hitler Salute of wrist-flicking), but Woolf's analysis of the situation in this elliptical passage suggests a level of guilt: is she angry at the Germans for their Nazi rituals or angry at herself for having been animated by them? Are her nerves frayed because she felt threatened by the situation or because her physical response to fascism made her uncomfortable? How could the crowd be both 'docile' and 'hysterical'? Heygate reports a similarly ambivalent moment of over-compensation in *Motor Tramp*. After an amicable chat with a couple of SS men he seems to enjoy the relief of kinship: 'A side of me was released and made instant contact with a side of the German character. [...] All this Nazi display, so far from repelling me, merely stimulated my own unsuspected nationalism'. Yet this feeling of familiarity is immediately countered with a dismissal of German sentimentality in favour of English emotional restraint and above all with the realisation that the Germans 'had lusts more animal than the animals': 'their real human feelings, thrust down and forgotten, turned cruel and brutal and drove them to surprising acts of violence'.<sup>60</sup> Any feeling of kinship with the Germans and the fascists equates to a civilisatory regression (a 'going native') that must be resisted at all costs. Therefore Woolf and Heygate repudiate fascism's affective force, its pull on the body, let alone the English body, which turns out to be just as docile, compliant and easy to train. What Woolf's diary dismisses as the encroachment of sentimentalism or hysteria is, rather, the traveller's unconscious desire to fulfil contradictory desires: to participate and yet remain outside the spectacle; to belong and yet not to assimilate; to be moved and yet remain untouched; to be emotionally deeply involved and yet intellectually critical; to dominate and yet to sub-

59 Leonard Woolf, *An Autobiography*, 2 vols. (Oxford: Oxford University Press, 1980), vol. 2: 1911–1969, p. 331. However, Woolf does not mention his wife's physical response to the crowd at all (pp. 328 f.). On High Modernism's loathing of masses see also John Carey, *The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice Among the Literary Intelligentsia, 1880–1939* (London: Faber & Faber, 1992), and Donald J. Childs, *Modernism and Eugenics: Woolf, Eliot, Yeats and the Culture of Degeneration* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

60 Heygate, *Motor Tramp*, p. 192.

mit. This paradox is precisely what we find in many of the scenarios in 1930s travel writing about Germany, accounts that dramatise the English body as animated or contaminated by fascist thought while at the same time actively courting this acculturation.

As Susan Sontag has argued in her essay 'Fascinating Fascism' (1974), the English response to the fascist body beautiful or to the corporeal force of fascism is perhaps often quite ambivalent.<sup>61</sup> And like the Aryan body in the Reich, the imperial body must both dominate and submit, serve and be served, although by the 1930s imperial corporeal phenomenology no longer naturally demonstrates the blissful clarity of its mythologised superiority. In travel writing, we see the representation of the *mythologised* fascist body beautiful as a palingenetic longing tinged with imperialist nostalgia in the construction of a *mythologised* imperial British corpus. The semiotic practice of the corporate state, however, may animate the foreign body into a form of 'release' that merely *appears* to confirm the desire for national difference and distinct identity (the German character, the dumb and hysterical German crowd – the detached English observer) while really pointing to uncomfortable congruences of obsequiousness and nationalism. While the foreign body thus animatedly re-dramatises its own nationalist fantasies of dominance or detachment, it may actually submit to the thrills of fascism, although this dynamic is hardly ever 'blissfully clear' to the British observer.

---

61 In *Under the Sign of Saturn* (London: Vintage, 1996), pp. 73–109.

# Kulturvergleich in den Mythentheorien der Spätaufklärung<sup>1</sup>

Lucas Marco Gisi (Basel)

„Sie (dort) sind jetzt, wie wir (hier) früher waren.“<sup>2</sup> So beschreibt Tzvetan Todorov das Geschichtsbild, das die Eroberung Amerikas prägt. Der Vergleich von Kulturen unterschiedlicher Zeiten und Räume prägt das geschichtliche Denken und – in Abhängigkeit davon – die Mythentheorien der Aufklärung. Indem die Hervorbringung von Mythen in der Frühzeit der kulturellen Entwicklung der Menschheit verortet wird, erscheinen den Gelehrten des 18. Jahrhunderts die Mythologien antiker und unzivilisierter Völker vergleichbar, ja geradezu als analoge Hervorbringungen derselben Umstände. Aber nicht nur kulturgeschichtlich, sondern auch individualgeschichtlich wird die Produktion von Mythen in die Frühzeit, das heißt in die Kindheit des Individuums, verlegt. Kulturgeschichte und ‚histoire de l'esprit humain‘ werden aufeinander bezogen, indem eine Parallele zwischen ontogenetischer Entwicklung des Menschen und phylogenetischer Entwicklung der Menschheit angenommen wird. Auf dieser Grundlage erscheint es im 18. Jahrhundert möglich, einen allgemeinen Mechanismus der Mythenhervorbringung zu postulieren. Basierend auf einer evolutionistischen Geschichtsphilosophie und Anthropologie erweist sich somit der Kulturvergleich als entscheidendes Moment in den Mythentheorien der Aufklärung.

Die Bedeutung des Kulturvergleichs für die Mythentheorien der Aufklärung soll im Folgenden in drei Schritten rekonstruiert werden. Im ersten Teil gilt es, nach den Voraussetzungen für eine komparative Kulturbetrachtung zu fragen. Im Zentrum wird dabei die Parallele zwischen antiken und primitiven Völkern stehen. Zweitens möchte ich anhand des Beispiels der Rezeption der Kamtschatka-Berichte die Bedeutung der ethnographischen

---

1 Den ganzen Themenkomplex habe ich ausführlicher dargestellt in Lucas Marco Gisi. Einbildungskraft und Mythologie. Die Verschränkung von Anthropologie und Geschichte im 18. Jahrhundert. Berlin/New York 2007 (spectrum literaturwissenschaft / Komparatistische Studien; 11).

2 Tzvetan Todorov. Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen. Frankfurt a.M. 1985. S. 201.

Erfahrung für die Ausbildung einer vergleichenden Mythologie darlegen. Der Auseinandersetzung Herders mit den Mythologien aller (bekannten) Völker im Spannungsfeld von Kulturtheorie, Ethnographie, Anthropologie und Geschichtsphilosophie widmet sich der dritte Teil.

1. Die Parallele zwischen antiken und unzivilisierten Völkern (Lafitau) und die ‚Geschichte des menschlichen Verstandes‘ (Fontenelle)

Im frühen 18. Jahrhundert konstituiert sich eine systematische und geschichtsphilosophisch abgestützte Parallelisierung von ‚Barbaren‘ und ‚Wilden‘. Es sind zwei Modelle, die in zwei Schriften von 1724 anhand zunächst konträrer Prämissen entwickelt werden: die Gräzisierung der Wilden bei Joseph-François Lafitau und die Archaisierung der Griechen bei Bernard de Fontenelle.

Ansätze zum Vergleich zwischen antiken und Indianerkulturen lieferte bereits die Naturgeschichte des Jesuiten José de Acosta von 1590.<sup>3</sup> Die Parallelisierung antiker und primitiver Kulturen wird vor Lafitau bereits von verschiedenen Autoren systematisch angewandt, namentlich von Pierre Mussard, Noël Alexandre und La Crequinière.<sup>4</sup> Mit komparativen Methoden arbeiten auch die großen Mythographen des 17. Jahrhunderts wie Gerhard Johann Voss, Samuel Bochart, Athanasius Kirchner oder Pierre-Daniel Huet. Diese parallelisieren die verschiedenen antiken Mythologien – insbesondere die ägyptische und die griechische – allerdings mit dem Ziel, die Mythen mittels unterschiedlicher, vornehmlich etymologischer Hypothesen auf die jüdisch-christliche Religion zurückzuführen.<sup>5</sup>

Was der Missionar Joseph-François Lafitau (ca. 1681–1746) unternimmt, ist die Integration der Bewohner Amerikas in die raum-zeitliche Organisation einer sich aus der göttlichen Schöpfung entwickelnden Geschichte.<sup>6</sup>

3 Wilfried Nippel. Griechen, Barbaren und „Wilde“. Alte Geschichte und Sozialanthropologie. Frankfurt a.M. 1990. S. 51–53.

4 Pierre Mussard in *Les conformitez des cérémonies modernes avec les anciennes* (1667), Noël Alexandre in der *Conformité des cérémonies chinoises avec l'idolâtrie grecque et romaine* (1700) und M. de La Crequinière in der *Conformité des coutumes Indiens orientaux avec les Juifs* (1704).

5 Vgl. den nach wie vor griffigsten Überblick bei Otto Gruppe. Geschichte der klassischen Mythologie und Religionsgeschichte während des Mittelalters im Abendland und während der Neuzeit. Leipzig 1921 (Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie; Supplement). S. 45–58. Auch Julie Boch. *Les dieux désenchantés. La fable dans la pensée française de Huet à Voltaire* (1680-1760). Paris 2002 (*Les dix-huitièmes siècles*; 68). S. 23–51.

6 Andreas Motsch. Lafitau et l'émergence du discours ethnographique. Paris 2001 (*Imago Mundi*; 2). S. 89–138; Edna Lemay. *Histoire de l'antiquité et découverte du nouveau mon-*

Das Ziel von Lafitaus *Mœurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps* (1724) ist es, durch die systematische „Vergleichung“ der Sitten der amerikanischen „Wilden“ mit denen der antiken „Barbaren“ wechselseitig Aufschluss über die beiden Kulturen zu erhalten.<sup>7</sup> Seine vergleichende Methode soll dazu dienen, zum einen die Einheit des Menschengeschlechts und seiner Geschichte, zum anderen die Universalität der christlichen Offenbarung zu ‚beweisen‘. Aus der „Gleichförmigkeit“ der Sitten der amerikanischen und der „ersten“ Völker könne man den Schluss ziehen, „sie seyn alle von einem Stamme entsprossen“.<sup>8</sup> Der Vergleich bestätigt somit die aus dem biblischen Schöpfungsbericht abgeleitete Monogenese des Menschen.

Als Begründung dieser „Gleichförmigkeit“ (*conformité*) lehnt Lafitau die These Pierre-Daniel Huets ab, der in seiner *Demonstratio Evangelica* (1679) die gesamte heidnische Mythologie auf Moses zurückzuführen versuchte.<sup>9</sup> Nach Lafitau sind den Menschen die Grundsätze der Religion vielmehr bereits seit Adam und Eva, also seit dem Anfang der Geschichte, bekannt.<sup>10</sup> Ausgehend von diesem Ursprung sei die Religion „als eine Art einer allgemeinen Erbschaft“ weitertradiert und allgemein verbreitet, dabei jedoch durch „Unwissenheit und Leidenschaften“ korrumpiert worden. Dass das Substrat einer ursprünglichen Religion noch erkennbar sein kann und gleichzeitig dem Gläubigen selbst nicht mehr bekannt ist, erklärt Lafitau damit, dass die heidnische Mythologie wie die Religion der ‚Indianer‘

---

de chez deux auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle. In: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 153 (1976), S. 1313–1328, hier: 1328. Vgl. Friedrich Meinecke. *Die Entstehung des Historismus*. Hrsg. v. Carl Hinrichs. München 1959 (Werke; 3). S. 70–72. Meinecke erkennt in Lafitaus Werk einen ersten „Versuch zu einer vergleichenden Religionsgeschichte“, allerdings unter dogmatischen Voraussetzungen. Karl-Heinz Kohl (*Entzauberter Blick. Das Bild vom Guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation*. Frankfurt a. M. 1986. S. 77–100) betont den Gegensatz von Lafitaus Unternehmen zu Lahontans „subjektivistischer Ethnographie“. Vgl. auch Boch. *Les dieux désenchantés*, S. 429–439; Nippel. *Griechen, Barbaren und „Wilde“*, S. 51–55; Georges Tissot. *Jean-François [sic] Lafitau: Figures anthropologiques*. In: *Studies in Religion/Sciences Religieuses* 4 (1974/1975), S. 93–107. Die Uneinigkeit in der Forschung über den Vornamen Lafitaus verdeutlicht, wie wenig bis heute über seine Biographie bekannt ist.

7 Joseph-François Lafitau. *Die Sitten der amerikanischen Wilden im Vergleich zu den Sitten der Frühzeit*. Hrsg. v. S[.]iegmund J[.]acob Baumgarten. Übers. v. J[.]ohann F[.]riedrich Schröter. Halle 1752, ND: Weinheim 1987. S. 2.

8 Ebd., S. 10.

9 Ebd., S. 6 f. Lafitaus Hauptargument gegen Huet ist, dass, wenn Moses für alle Religionen das „Urbild aller ihrer Gottheiten und die Grundlage aller mythologischen Fabeln“ gewesen wäre, das Heidentum vor Moses Zeit (also rund dreitausend Jahre) ohne Religion hätte sein müssen. Dies widerlege aber das Buch Mose selbst.

10 Ebd., S. 7 f. „In diesem Lehrgebäude sieht man eine an sich selbst und in ihrem Ursprung reine und heilige Religion; eine Religion, die von GOTT, der sie unsern ersten Eltern gegeben hat, ausgegangen ist.“

symbolisch bzw. hieroglyphisch ist und den Symbolen bzw. Hieroglyphen im Laufe der Zeit erfundene Mythen anstelle der ursprünglichen Wahrheiten zugrunde gelegt worden sind. Daher kann Lafitau die amerikanischen und heidnischen Religionen vergleichen und „alle symbolische[n] und hieroglyphische[n] Bilder auf die Gottheit und Grundwahrheiten unserer Religion“ zurückführen.<sup>11</sup>

Zwar wurden im Lauf der Zeit aus abstrakten Wahrheiten sinnliche Bilder, aus jedem Gegenstand des Schreckens und jedem Urheber von Furcht „Götzen“ gemacht, die „Creatur“ anstelle des Schöpfers verehrt und die Glückseligkeit in „Begierden“ der Sinne und der Einbildungskraft gesucht.<sup>12</sup> Dennoch blieb gemäß Lafitau der „wesentlichste Artikel“ der Religion, der Begriff einer Religion und eines höchsten Wesens, „beständig und unveränderlich“.<sup>13</sup> Darum repräsentieren die antike Mythologie und die Religion der amerikanischen ‚Wilden‘ für Lafitau dieselbe Stufe von „Chaos der Finsternis und Verwirrung“ des einen ursprünglichen Glaubens innerhalb einer genetisch gedachten Religionsgeschichte:

Die gesamte Anlage der alten Religion, welche bey den *Wilden* in *America* angetroffen wird, ist eine und eben dieselbe als der *Barbaren* ihre, die zuerst *Griechenland* inne gehabt, und sich hernach in *Asien* ausgebreitet. Es ist eben dieselbe, die die Völker hatten, so dem *Bacchus* in seinen Feldzügen folgten; und endlich eben dieselbe, welcher hernachmals die ganze heidnische Mythologie und *griechische* Fabeln zum Grunde dienete.<sup>14</sup>

Um die Spuren der ursprünglichen wahren Religion zu entdecken, müsse man den „Geist fremder Religionen“ genauer erforschen und deren „emblematische[n] Bilder“ analysieren, in denen sich die „Hauptpunkte“ des Glaubens, der Offenbarung und der Moral erhalten haben.<sup>15</sup>

11 Ebd., S. 8. „Daß diese [sc. die Religionen der Indianer] alle *hieroglyphisch* sind, ist offenbar; inzwischen wie viel grobe Fabeln hat nicht die Unwissenheit erdichtet, diese Sinbilder, deren Bedeutung ihnen nunmehr unbekant geworden, zu erleutern?“ Lafitau wendet sich mit seiner Methode der Mythenauslegung gegen die spätantiken Reduktionen auf Erklärungen physikalischer Phänomene.

12 Ebd., S. 53, 57 f.

13 Ebd., S. 53. Entsprechend falsch hätten die ersten Reiseschriftsteller geurteilt, die bei den ‚Wilden‘ nichts als „vichische Dumheit“ und einen Verstand, der „nicht weiter als ihre Sinne reichete“, zu finden meinten und daraus schlossen, diese richteten ihr Leben bloß auf diesseitige Dinge aus. Ebenso unzutreffend sei aber auch die entgegengesetzte Extremposition, wenn etwa La Hontan den ‚Wilden‘ eine verborgene Metaphysik zuschreibe (ebd., S. 54 f.).

14 Ebd., S. 55 f. Lafitaus Vergleich zwischen primitiven Völkern und der griechisch-römischen Hochkultur beruht wesentlich auf der Annahme einer Übereinstimmung ihrer religiösen Vorstellungen bzw. einer gleichartigen Verderbung derselben durch eine „Menge lächerlicher und abgeschmackter Fabeln“. Gleichzeitig habe aber die Antike die Wissenschaften und Künste „aufs höchste getrieben“ (ebd., S. 209).

15 Ebd., S. 58 f.

Nach Michèle Duchet bildet der Vergleich bei Lafitau – und dies sei das Neue – die einzige „raison du texte“.<sup>16</sup> Eine Hauptschwierigkeit seiner komparativen Methode bildet jedoch die Tatsache, dass das *Tertium comparationis* des Vergleichs zwischen ‚Wilden‘ und ‚Barbaren‘, die „premiers temps“, selbst erst noch konstituiert werden muss. Sie findet daher, wie Andreas Motsch herausgestellt hat, eigentlich ‚verkehrt‘ Anwendung.<sup>17</sup>

Die Zeit ist bei Lafitau noch nicht historische Zeit, es werden also keine Entwicklungsstufen verglichen, sondern sie hat zwei „komplementäre Funktionen“, nämlich kulturelle Bestände zu konservieren und zu ruinieren, was die „universale Vergleichbarkeit“ verschiedener Kulturen erst möglich macht.<sup>18</sup> Lafitaus Geschichtsdenken lässt sich als Versuch auffassen, die durch die Entdeckung und Erforschung außereuropäischer Kulturen von der Auflösung bedrohte Einheit der biblischen Chronologie bzw. des Menschengeschlechts zu restituieren. Ausgehend von der Annahme eines ‚consensus gentium‘ bedingen und stützen sich in seiner Argumentation Korruptions- und Diffusionismushypothese wechselseitig.

Durch den Vergleich zwischen Kulturen verschiedener Zeiten wird im frühen 18. Jahrhundert eine Übereinstimmung der kulturellen Hervorbringungen und der religiösen Vorstellungen konstatiert. Dieser Befund ermöglicht grundsätzlich zwei Schlussfolgerungen: Entweder die bei Lafitau angesetzte Annahme eines genetischen geschichtlichen Zusammenhangs oder aber die Annahme, dass sich unter gleichen Bedingungen unabhängig voneinander gleiche geschichtliche Entwicklungen vollziehen.

Die Ansätze zu letzterer Erklärung finden sich in der kleinen Schrift *De l'origine des fables* von Bernard Le Bouvier de Fontenelle, die, obwohl bereits im 17. Jahrhundert verfasst, erst 1724 publiziert wird. Fontenelle zeigt sich zu Beginn seiner Überlegungen erstaunt über das Paradox, dass die alte Geschichte nichts sei als ein „Haufe von Ungeheuern (chimères), Träumen und Ungereimtheiten (absurdités)“ und offensichtlich trotzdem

16 Michèle Duchet. *Le partage des savoirs. Discours historique et discours ethnologique*. Paris 1985. S. 30–52, Zit. 30. Um die ‚Objekte‘ vergleichbar zu machen, ist ihnen nach Duchet jegliche Historizität abzuspochen. Dieser „fixisme“ einer strukturalistischen Betrachtung der Sitten *avant la lettre* sei Zeichen eines „dysfonctionnement du discours historique“ (ebd., S. 50 f.). Die Geschichtlichkeit primitiver Kulturen wurde von den Ethnologen des 18. Jh. allerdings durchaus registriert. Stellvertretend sei fürs späte 18. Jahrhundert auf Georg Forsters Beschreibung der Osterinsel verwiesen, für den die „riesenmäßigen Monumente“ aus Stein „Überbleibsel vormaliger besserer Zeiten“ repräsentieren (vgl. Georg Forster. *Werke* in vier Bänden. Hrsg. v. Gerhard Steiner. Frankfurt a.M. 1967. Bd. 1, S. 505 f.).

17 Motsch. Lafitau, S. 64 f., auch S. 265 f. „[...] Lafitau utilise la ‚méthode comparative‘ à l'envers, c'est-à-dire qu'au lieu de la fonder sur un tiers commun et identique qui serait donné d'avance, il construit ce tiers.“

18 Markus Krist. *Kultur, Zeit und Anthropologie in J.-F. Lafitaus Mœurs des sauvages américains (1724)*. In: *Cahiers d'Histoire des littératures Romanes/Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 19 (1995), S. 21–42, hier: 31–37.

für wahr gehalten wurde. Um dieses Paradox aufzulösen, fordert er: „[...] läßt uns den menschlichen Verstand (*l'esprit humain*) in einer seiner wunderbarlichsten Wirkungen untersuchen: Hier pflegt er sich öfters am besten zu erkennen zu geben.“<sup>19</sup> Von der ‚Ignoranz‘ und ‚Barbarei‘ der ersten Zeiten kann man sich allerdings kaum mehr eine Vorstellung machen, da selbst die primitiven Völker diese überwunden haben.<sup>20</sup> Bestimmt durch die Einbildungskraft (*imagination*) neigten die ersten Menschen dazu, das Bekannte als Ursache des Unbekannten zu setzen und anthropomorphe Gottheiten zu kreieren, die sich vor allem durch körperliche Vorzüge auszeichnen. Dies lasse sich noch heute bei den amerikanischen ‚barbares‘, aber auch den alten Chinesen beobachten.<sup>21</sup> Wie Fontenelle durch die knappe Nennung dreier Beispiele darlegt, zeigt sich zwischen den Mythen der indigenen Amerikaner und denen der antiken Griechen eine erstaunliche Übereinstimmung (*conformité étonnante*), was belegt, „daß die Griechen gleichfalls einmal eben so wilde (*sauvages*) gewesen, als die Amerikaner, und durch eben die mittel aus ihrer Barbarey gerissen worden als diese“.<sup>22</sup> Dass so entfernte Völker offensichtlich dieselben Vorstellungen (*imagination*s) ausbilden, führt Fontenelle auf die allgemeine Unwissenheit (*ignorance*) der ersten Menschen zurück, denn: „[...] So gewiß ist es, daß die Unwissenheit bey allen Völkern fast eben dieselben Wirkungen hervor gebracht hat.“<sup>23</sup> Die anthropologische Basis dieser kausalen Erklärung bildet die Annahme einer doppelten Uniformität: einer uniformen menschlichen Natur, insbesondere hinsichtlich der Verstandesvermögen, und einheitlicher Entwicklungsstufen innerhalb einer „*histoire des erreurs de l'esprit humain*“.<sup>24</sup>

Dass sich der menschliche Verstand überall gleich und in vergleichbaren Stufen ‚natürlich‘ entwickelt, bildet für Fontenelle die hinreichende

19 Bernard Le Bouvier de Fontenelle. *Œuvres complètes*. Hrsg. v. Alain Niderst. 9 Bde. Paris 1989–2001 (*Corpus des œuvres de philosophie en langue française*). Bd. 3, S. 187–202, hier: S. 187. Fontenelles Schrift wurde von Gottsched ins Deutsche übersetzt, vgl. Johann Christoph Gottsched (Hrsg.). *Der Deutschen Gesellschaft in Leipzig eigene Schriften und Uebersetzungen in gebundener und ungebundener Schreibart*. 2., vermehrte Aufl. Leipzig 1735, S. 702–720, hier: 702. [*Des Herrn von Fontenelle Abhandlung vom Ursprunge der Fabeln übersetzt von Johann Christoph Gottscheden.*] In der *Vorrede* markiert Gottsched bezüglich der Beurteilung antiker Autoren eine gewisse Distanz zu Fontenelle. Vgl. Boch. *Les dieux désenchantés*, S. 451–473.

20 Fontenelle. *Œuvres complètes*, Bd. 3, S. 187. „Figurons nous les Cafres, les Lappons ou les Iroquois; et même prenons garde que ces Peuples étant déjà anciens, ils ont dû parvenir à quelque degré de connoissance et politesse que les premiers hommes n'avoient pas.“

21 Ebd., Bd. 3, S. 190 f., 198.

22 Ebd., Bd. 3, S. 197 (Abhandlung, S. 715). Fontenelle nennt als Beispiele den Styx als Fluss ins Jenseits, die Nymphen als Regenspenderinnen und Orpheus als Sohn der Sonne.

23 Ebd., Bd. 3, S. 196–198 (Abhandlung, S. 716).

24 Ebd., Bd. 3, S. 202.

Erklärung für die Übereinstimmung der kulturellen Hervorbringungen unterschiedlicher Kulturen verschiedener Zeiten. Damit werden die Versuche hinfällig, einen genetischen Zusammenhang der Kulturgeschichte etwa über die Tradition, Migration oder den Wissenstransfer nachzuweisen. Fontenelles Ansatz markiert einen prinzipiellen Bruch mit bzw. einen Gegensatz zu den Versuchen, durch den Vergleich verschiedener Kulturen und Zeiten Aufschluss über genetische Abhängigkeiten innerhalb einer immanenten Geschichte zu erhalten.

Die Hypothese eines ursprünglichen ‚primitiven‘ und ‚mythischen Bewusstseins‘ setzt eine Demystifikation der antiken Mythen voraus. Das heißt die Annahme eines ‚wahren Kerns‘ der Mythen – einer Offenbarungswahrheit, einer geheimen Weisheit oder eines Stücks heroischer Geschichte – muss durch die Auffassung ersetzt werden, die Mythologie repräsentiere in erster Linie die Ausdruckweise eines primitiven Volks. Die Unwissenheit (ignorance) und Barbarei (barbarie) der Frühzeit sind gemäß Fontenelle beinahe unvorstellbar, so dass es zur historischen Rekonstruktion dieser Zeiten einer psychologischen Theorie über die primitive Mentalität bedürfe. Diese versucht Fontenelle in der Folge zu skizzieren und kommt zum Schluss, dass der Mensch durch seine ‚Natur‘ ‚unwillentlich‘ – vor allem durch seine ursprüngliche Unwissenheit und die mündliche Tradierung – und ‚willentlich‘ – durch Täuschung und Ausschmückung – zur Entstehung von Mythen beiträgt.<sup>25</sup> Die Entstehung, Vermehrung und Beibehaltung der Mythen in der geschichtlichen Frühzeit lässt sich somit auf dieselben sowohl in der Natur als auch im Menschen gründenden Ursachen zurückführen.<sup>26</sup> Entscheidend ist für Fontenelle, dass es sich hierbei um ein universalisierbares Prinzip handelt. Das heißt die Neuzeit kennt nur deshalb keine derartigen Absurditäten wie die griechische Mythologie, weil sie ihren Anfang nicht in einem Zustand der völligen Ignoranz nehmen musste.<sup>27</sup> Da dem Prinzip nicht bloß historisch-zeitlich, sondern auch räumlich universale Gültigkeit zukommt, ver-

25 Ebd., Bd. 3, S. 187. Vgl. Claudine Poulouin. Fontenelle et la vérité des fables. In: *Corpus. Revue de philosophie* 13 (1990), S. 35-50.

26 Fontenelle. *Œuvres complètes*, Bd. 3, S. 196. „Voilà, selon toutes les apparences, ce qui a poussé les Fables à ce haut degré d’absurdité où elles sont arrivées, et ce qui les y a maintenues: car ce que la Nature y a mis directement du sien, n’étoit ni tout-à-fait si ridicule, ni en si grande quantité; et les hommes ne sont point si foux, qu’ils eussent pu tout d’un coup enfanter de telles rêveries, y ajouter foi, et être un fort long temps à s’en désabuser, à moins qu’il ne s’y fût mêlé les deux choses que nous venons de dire [sc. Erfindung und Tradition, LMG].“

27 Ebd. Fontenelle nennt hier außerdem (scheinbar) konformistisch die „lumières de la vraie Religion“ und „quelques rayons de la vraie Philosophie“ als Unterschiede zwischen Antike und Moderne.

wirft er klimatheoretische Erklärungen der Mythenentstehung.<sup>28</sup> Damit sind die Mythen verschiedener Zeiten und Kulturen vergleichbar geworden.

Als Produkt ursprünglicher Unwissenheit und einer durch die Einbildungskraft bestimmten Auffassung der Welt vermag Fontenelle den Ursprung der Mythen aus der allgemeinen Natur des Menschen zu erklären.<sup>29</sup> Aus dieser Perspektive erscheinen die späteren Auslegungen der Mythen als Ein- oder Verkleidungen physikalischer oder moralischer Wahrheiten völlig unangemessen, denn: „Laßt uns daher nichts anders unter den Fabeln suchen, als die Historie von den Irrthümern des menschlichen Verstandes.“<sup>30</sup>

Aus den bisherigen Ausführungen geht hervor, wie sich bei Lafitau und Fontenelle durch die komparative Betrachtung von Mythen zwei Traditionen eines auf dem Kulturvergleich basierenden Geschichtsdenkens ausbilden: das genetische Modell geschichtlicher Immanenz und das Modell einer progressiven Entwicklung in Stufen. Im einen Fall steht der durch die Offenbarung erleuchtete Mensch am Anfang der Geschichte, im anderen Fall der unwissende abergläubige Mensch. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts werden die Ansätze Lafitaus und Fontenelles jedoch zunehmend synthetisiert.

## 2. Der Fall Kamtschatka (Campe, Wieland, Herder)

Wie Kulturtheorie und vergleichende Mythologie ineinandergreifen und durch die ethnographische Erfahrung geprägt werden, möchte ich kurz

- 
- 28 Ebd., Bd. 3, S. 196 f. Vgl. in *Sur l'Histoire* steht allgemeiner „l'ignorance des hommes“ (ebd., S. 174). Auch diesbezüglich sieht sich Fontenelle aus theologischen Gründen gezwungen, das auserwählte Volk davon auszunehmen, bei dem die Providenz die Wahrheit bewahrt habe (ebd., S. 198). Dass er seine Thesen sehr wohl als allgemein gültig verstanden wissen will, verdeutlicht der Schlusssatz der Schrift: „Tous les hommes se ressemblent si fort, qu'il n'y a point de Peuple dont les sottises ne nous doivent faire trembler.“ (ebd., S. 202)
- 29 Ebd., Bd. 3, S. 200 f. In *Sur l'Histoire* formuliert Fontenelle den universalen Anspruch seiner Erklärung explizit: „Tout ceci est pris dans le fond de la nature humaine, et s'applique par conséquent à tous les Peuples du monde.“ (Ebd., S. 175) Als sekundäre Ursachen nennt er die Übernahme von Mythen anderer Völker und die dabei aus Übersetzungsfehlern neu entstehenden Mythen.
- 30 Ebd., Bd. 3, S. 201 f. (Abhandlung, S. 720) In *Sur l'Histoire* wird explizit das „réduire en allégories“ kritisiert (ebd., 182). Diese Schlussfolgerung wird Voltaire *Essai sur les mœurs* [...] Hrsg. v. René Pomeau. 2 Bde. Paris 1963 (Classiques Garnier). Bd. 1, S. 18, in zugespitzter Formulierung aufgreifen: „[...] le gros du genre humain a été et sera très longtemps insensé et imbécile; et que peut-être les plus insensés de tous ont été ceux qui ont voulu trouver un sens à ces fables absurdes, et mettre de la raison dans la folie.“

am Beispiel der Rezeption der Reiseberichte über Kamtschatka darstellen. Das Kamtschatka-Bild des 18. Jahrhunderts wird durch die immer wieder zitierten Reiseberichte von Georg Wilhelm Steller und Stepan Petrovic Krascheninnikov geprägt, die an der Großen Nordischen bzw. Zweiten Kamtschatka-Expedition zwischen 1733 und 1743 teilgenommen hatten. Große Beachtung finden deren ethnographischen Beschreibungen und dabei insbesondere die Darstellung naturreligiöser Praktiken und der kamtschadalischen Mythologie.<sup>31</sup>

Auf die Reiseberichte von Steller und Krascheninnikov reagiert Joachim Heinrich Campe im *Teutschen Merkur* mit einer Schrift über Kamtschatka.<sup>32</sup> Durch den Vergleich der Mythologie der Kamtschadalen mit der griechischen versucht er, eine allgemeine Theorie der Entstehung von Fabeln abzuleiten.<sup>33</sup> Sowohl die Griechen als auch die Kamtschadalen kennen eine höchste Gottheit, der sie aber zuweilen auch die schändlichsten Handlungen zuschreiben, was ein Widerspruch sei, „der nur von ungebildeten, mehr durch Imagination als durch reinen Verstand denkenden Völkern verdauet werden kann“.<sup>34</sup> Die Gottesvorstellungen beider Völker gründen auf denselben „Grund-Ideen“. Die Unterschiede rühren gemäß Campe von der verschiedenen Lebensweise und dem Klima her, was erklärt, wieso die Phantasie der Griechen mit angenehmeren Vorstellungen anfüllt ist.<sup>35</sup> Auch die große Anzahl an Götter-Fabeln hat nach Campe eine natürliche Ursache, nämlich im Wunderbaren von Erzählungen, das

31 Vgl. Gloria Flaherty. *Shamanism and the Eighteenth Century*. Princeton (N.J.) 1992. Insbes. S. 21–113. Flaherty untersucht, wie Beobachter über den Schamanismus berichten (mit Fokus auf der Reiseliteratur sowie den medizinischen Schriften), wie diese Berichte rezipiert und dem „intellectual mainstream“ des 18. Jahrhunderts assimiliert werden (ebd., S. 7).

32 Vgl. Joachim Heinrich Campe. Anmerkungen über die Religion der Kamtschadalen. In: *Der Teutsche Merkur* 1775:4, S. 205–242, hier: S. 227 f. Campe stützt sich im Wesentlichen auf Stellers Bericht, vermerkt aber hinsichtlich der Vorstellung der Kamtschadalen von einem Leben nach dem Tod kritisch: „Ohne Zweifel ist hier Stellers der Zufall mancher anderer Reisenden wiederfahren, daß er den Kamtschadalen, anstatt ihre Meynung genau zu erforschen, seine eigene Religions-Begriffe, wegen einiger, zwischen beyden wahrgenommenen Aehnlichkeiten, geliehen hat.“

33 Ebd., S. 205 f. Die „kindische[n] Phantasien“ der griechischen Mythologie repräsentieren die „Kindheiten des menschlichen Geschlechts“ in seinem „rohen Zeit-Alter“: „Ein sehr einfaches Mittel die Ungereimtheiten der griechischen Mythologie zu entschuldigen, und zugleich den Ursprung ihrer Fabeln zu erklären, hat mir immer die Vergleichung der Religionen wilder und erst neulich entdeckter Völker mit den Alten geschienen, weil sich hier oft die Data wiederfinden, die die Länge der Zeit aus den Jahrbüchern der Alten vertilget hat.“

34 Ebd., S. 206 f.

35 Ebd., S. 210 f.

„Kinder und ihnen ähnliche wilde Nationen“ ebenso wie den „Pöbel“ oder die Poeten des Mittelalters vornehmlich interessiere.<sup>36</sup>

Nach Campe ist es so, dass Träume von ‚Wilden‘ als wirkliche Begebenheiten angesehen werden, weil auf ihrer Stufe der Verstandesentwicklung die Vorstellungen keiner Prüfung durch die Vernunft unterliegen. Sie können nicht zwischen Traum und Wirklichkeit, zwischen wahren und falschen Vorstellungen unterscheiden, weil ihr Denken von der Imagination dominiert wird.<sup>37</sup>

Campe versucht also anhand der Annahme einer fortschreitenden Entwicklung des menschlichen Verstandes die vor allem auf der Einbildungskraft basierende ‚Denkweise‘ eines „poetischen Zeit-Alters“ zu rekonstruieren. Dabei erweist sich die seit Lafitau beliebte Parallelisierung von antiken und unzivilisierten Nationen auch im Fall von Kamtschatka als Zugang zur ‚Geschichte des menschlichen Verstandes‘:

Ein wesentlicher und bleibender Nutzen der neuen Entdeckungen auf der Erdkugel ist also für unsere Wissenschaften unstreitig dieser, daß wir die Menschen in den verschiedenen Zeit-Altern ihrer Cultur näher zu uns selbst bringen, um die Entstehung unserer Kenntnisse vollkommener kennen, und dadurch auch die Fabeln alter Völker dadurch besser verstehen zu lernen.<sup>38</sup>

Der Herausgeber des *Teutschen Merkur*, Christoph Martin Wieland, konnte sich nicht enthalten, die *Anmerkungen über die Religion der Kamtschadalen* des „jungen Philosophen“ Campe mit einigen bissigen Anmerkungen zu versehen.<sup>39</sup> So weitreichend Campes Ansätze zu einer allgemeinen und vergleichenden Mythentheorie sind, so grundlegend ist Wielands Kritik. Dieser lehnt Campes Erklärung, dass unzivilisierte Völker mehr mit der Einbildungskraft als dem „reinen Verstand“ „denken“, rundweg ab. Es sei weder ein Volk noch ein Individuum vorstellbar, das nur durch den „reinen Verstand“ gedacht habe. Ein durch die Imagination geprägtes Denken sei zudem nicht zwangsläufig ein inkonsistentes Denken.<sup>40</sup>

Die religiösen Vorstellungen der Kamtschadalen dürfen nach Wieland durchaus als traumähnliche Erdichtungen der Phantasie gelten, die sogar die eigenen ‚Dichtergenies‘ beschämen könnten; gleichwohl sei der Ver-

36 Ebd., S. 212. Die Erklärung von Naturbegebenheiten durch übernatürliche Ursachen sei dem Menschen natürlich: „Dieser Gang ist dem menschlichen Geiste so natürlich, daß auch noch jetzt unsere Philosophen mit aller Logik und aller Cultur des Verstandes ihn täglich betreten, und zur Erklärung der Wirkungen in der Natur nicht allemahl die besten, sondern gemeinlich die am ersten auffallenden, und in ihre Phantasie am tiefsten eingedruckten Gründe wählen.“

37 Ebd., S. 233 f. Campe führt hier zur Bestätigung die Berichte von Cranz über Grönland und von Lafitau über Nordamerika an.

38 Ebd., S. 224–226.

39 Ebd., S. 242 (Anm.).

40 Ebd., S. 239 (Anm. 3).

gleich mit den griechischen Gottheiten unpassend.<sup>41</sup> Die Vorliebe der mit einer starken Einbildungskraft begabten Kinder, des „Pöbels“ und der unzivilisierten Völker für das Wunderbare in Erzählungen sei nicht die korrekte Erklärung. Vielmehr üben nach Wieland „Geister- und Zaubershistorien“ eine Anziehung auf alle Menschen aus: „Der Grund davon liegt tiefer in der Natur. Wir sind um und um von Wundern, Geheimnissen und Unbegreiflichkeiten umgeben; alles ist Erscheinung für uns.“<sup>42</sup> Abgesehen von einer kleinen Zahl von Philosophen, bleiben immer Geister für den Großteil der Menschen die „Beweger der Natur“. Wieland greift hier eine erkenntnistheoretische Position auf, die er im folgenden Jahr mit seinem Aufsatz *Was ist Wahrheit?* präziser ausführen wird.<sup>43</sup> Darin bezeichnet er das „innige Bewußtseyn dessen was wir fühlen“, das innere Gefühl, als Kriterium der Wahrheit.<sup>44</sup> Damit ist für Wieland das Problem der ‚poetischen Weltdeutung‘ ein allgemein anthropologisches der menschlichen Erkenntnis. Der spezifisch-historische Einzelfall muss nach ihm auf universale Prinzipien der Anthropologie zurückgeführt werden.<sup>45</sup> Die „Naturmenschen“ stellen sich Geister und Gottheiten ebenso anthropomorphisiert vor wie die meisten zivilisierten Menschen, da der Mensch letztlich ein sinnliches Wesen ist.<sup>46</sup> Es sei daher unangemessen, Homer – den Campe wohl nie gelesen habe – die menschenähnliche Handlungsweise seiner Götter als „entsetzlich abgeschmackt“ vorzuwerfen.

Auch Johann Gottfried Herder rezipiert die Berichte über Kamtschatka. In seinen *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784–1791)

41 Ebd., S. 240 (Anm. 4). „Die Historie von Kutka und seinen Mäusen ist eine sehr hübsche Historie; es gehörte nun so gerade eine sich selbst gelaßene, noch von keinem Zaum der Vernunft gebändigte, Kamtschadalische Phantasie dazu, um so Traum ähnlich zu dichten; und es sollte gewiß unsern größten Genien sauer werden, den Pendant zu diesem Stücke aus ihrem Gehirne zu ziehen. – Aber wie einem einfallen kann, diese Fabel mit den Griechischen Fabeln vom Jupiter zu vergleichen, und durch die Vergleichung nicht einmal etwas herauszubringen, ist – seltsam genug!“

42 Ebd., S. 241 (Anm. 6).

43 Vgl. Wolfgang Pross. Die Konkurrenz von ästhetischem Wert und zivilem Ethos. Ein Beitrag zur Entstehung des Neoklassizismus. In: Roger Bauer u.a. (Hrsg.). Der theatralische Neoklassizismus – ein europäisches Phänomen? Bern 1986. S. 64–126, hier: S. 104–113. Wielands Aufsatz erscheint zuerst 1776 im *Teutschen Merkur*.

44 Christoph Martin Wieland. Sämtliche Werke. Hrsg. v. d. Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur 45 in 14 Bde. Reprintausg. 2. Aufl. Hamburg 1984. Bd. 24/VIII, S. 39–54, hier: S. 44–47. Einzig die nicht immer mögliche Unterscheidung zwischen Empfindung und Einbildung könne das Gefühl zuweilen betrügen.

45 Vgl. ebd., Bd. 24/VIII, S. 41 f. Die Wahrheit sei immer als „etwas verhältnißmäßiges“ aufzufassen: „Das Wahrste von allem, was jemahls wahr genannt wurde, ist: daß mitten unter allem Trug von Erscheinungen, Gespenstern und Traumgebilden, wovon wir umgeben sind, jeder Sterbliche gerade so viel Wahrheit auffassen kann, als er zu seiner eignen Nothdurft braucht.“

46 Ebd., S. 237 (Anm. 1).

bezeichnet er mit Verweis auf Steller den „Geistescharakter“ der Kamtschadalen als „scheinbare Anomalie in diesem kalten unwirtbaren Klima“. Jene Denkungsart sei aber diesem Klima dennoch durchaus angemessen, denn sie entspricht der spezifischen, das heißt durch die Sekundärursachen bestimmten Einbildungskraft dieses Volkes.<sup>47</sup> Diese kulturrelativistische Sicht legt Herder für Kamtschatka unter Anführung von Steller und Krascheninnikov wie folgt dar:

Mich wunderte z. B. in der Mythologie der so nördlichen Kamtschadalen eine freche Lüsterheit zu bemerken, die man eher bei einer südlichen Nation suchen sollte; ihr Klima indessen und ihr genetischer Charakter geben auch über diese Anomalie Aufschluß. Ihr kaltes Land hat Feuerspeiende Berge und heiße Quellen: starrende Kälte und kochende Glut sind im Streit daselbst; ihre lüsterne Sitten, wie ihre grobe mythologische Possen sind ein natürliches Product von beiden.<sup>48</sup>

Für die Mythologie der Kamtschadalen, welche die Zeitgenossen derart irritiert, findet Herder folglich durch deren Bestimmung als Produkt einer physiologisch (Genius) und durch die „Lebensart“ bestimmten Einbildungskraft eine natürliche Erklärung.

### 3. Herders Geographie der Einbildungskraft

Die Überlegungen Herders bilden den im 18. Jahrhundert wohl umfassendsten Versuch, die Mythologie aus der ‚Geschichte des menschlichen Verstandes‘ heraus als Ausdruck eines primitiven Denkens zu begreifen. Die entscheidenden Quellen für dieses Unterfangen sind ethnographische Berichte.

Beeinflusst durch die Mythentheorie des Göttinger Altphilologen Christian Gottlob Heyne äußert Herder bereits Mitte der 1760er Jahre nach der Lektüre der *Edda* Hamann gegenüber den Wunsch, eine vergleichende Mythologie zu verfassen, die anhand von Reiseberichten auch die

47 Johann Gottfried Herder. Werke. Hrsg. v. Wolfgang Proß. 3 Bde. München 1984–2002. Bd. 3/1, S. 197 f. Vgl. Flaherty. *Shamanism and the Eighteenth Century*, S. 132–149. Herders Identifizierung von Orpheus, Barden und Schamanen belegt nach Flaherty, dass dieser den Schamanismus als allgemeine Religion der geschichtlichen Frühzeit auffasst. Einen zentralen Topos innerhalb der Debatten um die Integration von Abweichungen in die gängigen Klimatheorien bilden die sogenannten patagonischen Riesen. Auf der Basis der affirmativen wie skeptischen Berichte seit Magellans Reisen geht es hierbei sowohl um die Frage der Bestimmung der ‚Gattung‘ des Menschen bzw. deren Einheit als auch um die Bestimmung der Varietäten des menschlichen Geschlechts über dessen Extremformen (etwa in Buffons *Histoire naturelle*). Vgl. Jacqueline Duvernay-Bolens. *Les géants patagons. Voyage aux origines de l'homme*. Paris 1995. Insbes. S. 203–253.

48 Herder: *Werke*, Bd. 3/1, S. 273.

außereuropäischen Mythologien berücksichtigen sollte.<sup>49</sup> Tatsächlich finden sich in Herders Frühwerk zwei Handschriften, in denen er Ansätze zu einer vergleichenden Religionsgeschichte skizziert. In dem Fragment *Ueber die verschiedenen Religionen* hält Herder programmatisch fest, dass die Religionsgeschichte weniger die Irrtümer sammeln, als vielmehr die „Entstehungsart“ dieser Vorstellungen im menschlichen Verstand erforschen muss.<sup>50</sup> Da die religiösen Vorstellungen durch die Sekundärursachen modifiziert werden, sind sie ein geeignetes Mittel, um auf den „Geist einer Nation“ zu schließen. Da alle Religionen ihren natürlichen Ursprung in der Entwicklung des menschlichen Verstandes haben, kommt Herder zum Schluss, „daß, wenn ich als Weltweiser reden will, ich alle Religionen für gleich natürlich und Menschlich halte“.<sup>51</sup> In einem zweiten Fragment, dem der Herausgeber Bernhard Suphan den Titel *Von den ältesten Nationalgesängen* gab, werden diese Gedanken weitergeführt. Mit Hume geht Herder davon aus, dass die Furcht für die Entstehung von Gottheiten verantwortlich ist, wie „die ersten Fabelurkunden fast aus jeder Nation, so wie alle Stücke der Vergleichung mit der Kindheit einzelner Menschen“ bestätigen.<sup>52</sup> Auf die erste Religion der Furcht folgen bei jedem Volk Ursprungsmythen. Diese „ursprüngliche[n] Urkunden“ sind, da in ihnen Relikte der ersten Religion weitertradiert werden, „mythisch“ und theologisch.<sup>53</sup> Die Ausgestaltung dieser Traditionen richtet sich jeweils nach den Sekundärursachen, ist also „national“ und „lokal“. Da sie noch den mythischen Geist der Anfangszeiten widerspiegeln und tradieren, sind diese „theologisch-philosophisch-historischen Nationaltraditionen“ in eine „starke(n), bildervolle(n), phantasiereiche(n) Sprache“ gefasst, die „sinnlich“ und „populär“ ist und keine Abstraktionen kennt.<sup>54</sup> Diese „mytholo-

49 Vgl. Johann Gottfried Herder. Briefe. Gesamtausgabe 1763–1803. Hrsg. v. Günter Arnold u. Wilhelm Dobbek. Bisher 14 Bde. Weimar 1977–. Bd. 1, Nr. 12, S. 38. „[...] als Weltweiser wünschte ich einst Muße zu haben, diese Götterlehre [sc. der *Edda*] mit der Mythologie der Griechen, der Hebräer, der Xsten, u. der vielen Heiden in den Reisebeschreibungen verglichen zu können; um einst hieraus vor mich eine Geschichte der Religionen samlen zu können wozu ich im ersten Feuer worin ich die Edda laß, einen Plan entworfen.“

50 Johann Gottfried Herder. Sämtliche Werke. Hrsg. v. Bernhard Suphan. 33 Bde. Berlin 1877–1913. Bd. 32, S. 145–148, Zit. S. 145. „Durch Verlieren lernen wir Spielen, und eine solche Metaphysik der Meinungen, die Physik, die das Produkt unserer Seele ausmißt und bestimmt, die Anatomie, die unsre Irrtümer bis auf ihren ersten falschen Gedanken zerstückt, würde eine Logik seyn, die theils die Streitigkeiten unendlich nützte, theils sie von selbst minderte, ohne sie zu wiederholen.“

51 Ebd., Bd. 32, S. 146 f.

52 Ebd., Bd. 32, S. 148–152, hier: S. 148.

53 Ebd., Bd. 32, S. 149.

54 Ebd., Bd. 32, S. 150 f. Da es sich um Urkunden handelt, die dazu dienen, das Wissen um den Ursprung weiterzutradieren, bezeichnet Herder diese Urkunden als eine „lebendige Gedächtnißkunst“.

gische[n] Nationalgesänge“ über den Ursprung der Dinge und der eigenen Kultur repräsentieren, so verschieden sie auch ausgestaltet sind, nach Herder „Eine gesammte Stimme“.<sup>55</sup>

Die Anthropologie müsse den „Geist urkundlicher Traditionen und mythologischer Gesänge“ rekonstruieren, um damit aus der „Kindheit“ der Menschheit für die Gegenwart zu lernen. Herder setzt diese Gedanken fort in einem *Fragment einer Abhandlung über die Mythologie, besonders die indische*.<sup>56</sup> Auch hier widersetzt er sich der Auffassung, Mythologien seien bloß Aberglauben.<sup>57</sup> Vielmehr könne der „Philosoph“ in diesen „Verirrungen“ die „erste[n] Kindesversuche“ der „menschlichen Vernunft“ erkennen, die ihre ersten Eindrücke und Empfindungen in „Ideen“ oder Bilder fasst und weitertradiert: „Man hat also an der Mythologie eines Volkes gewißermaasse die ganze Metaphysik seines kindlichen Zustandes in allen Farben seiner Vorstellungsart, so wie am Ausdruck derselben seine älteste Symbolik und Politik des Herzens und Geistes.“<sup>58</sup> Die bildliche Darstellung ersetzt das, was der menschliche Verstand in dieser Zeit noch nicht abstrakt zu (er)fassen vermag. Um Einsicht in die Funktionsweise und ‚Geschichte des menschlichen Verstandes‘ zu erlangen, muss zunächst eine „allgemeine Vernunft-Charte einzelner Völker“ der Antike wie der Gegenwart erstellt werden.<sup>59</sup> Das heißt es bedarf einer vergleichenden Mythentheorie.

Die weitreichendste Umsetzung dieser Pläne zu einer ‚Geschichte des menschlichen Verstandes‘ anhand seiner mythologischen Produkte – einer „Einbildungskraft der Völker“ –<sup>60</sup> findet sich in Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784–1791). Im achten Buch studiert Herder die Funktion der Einbildungskraft anhand ihrer kulturellen Produkte, den verschiedenen Mythologien. Die Ausbildung der Einbildungskraft richtet sich nach den organischen Kräften, dem Klima und der Tradition. Diese drei Faktoren sind die Ursachen für die Unterschiede der „Phantasieen“ der verschiedenen Völker und damit auch für die Schwierigkeit, Mythen anderer Kulturen zu ‚verstehen‘. Die Vorstellungsart ist jeweils der Lebensart eines Volkes entsprungen, ihr Vergleich würde eine „völlige

55 Ebd., Bd. 32, S. 152.

56 Das Fragment ist abgedruckt in: Ulrich Faust. *Mythologien und Religionen des Ostens bei Johann Gottfried Herder*. Münster 1977 (Aevum Christianum; 12). S. 43–46.

57 Ebd., S. 43.

58 Ebd.

59 Ebd., S. 44.

60 Der handschriftliche Entwurf ist abgedruckt in Herder: *Werke*, Bd. 3/1, S. 1155.

Geographie der dichtenden Seele“ zutage fördern.<sup>61</sup> Nun sind aber die verschiedenen Mythologien nicht einfach Erfindungen – denn wären sie durch Reflexion entstanden, ließen sie sich reflexiv wieder auflösen und wären somit nicht Anlass für Betrug und Irrtum. Vielmehr sind die meisten Mythologien vererbte Traditionen, „Töchter des Ohrs und der Erzählung“.<sup>62</sup> Darauf gründet die Glaubwürdigkeit, die sie genießen. Da die Tätigkeit der Einbildungskraft von den äußeren Umständen abhängt, erklärt sich, wieso sie in gewissen Kulturen – bei Völkern, welche die Einsamkeit lieben, oder solchen, die in einer „wilden“ Natur leben – lebhafter ist und unterschiedliche Formen von Naturreligionen („Dienst der Natur“) hervorbrachte. In ihrer jeweiligen Ausgestaltung ist die Mythologie eines Volkes somit von dessen Lebensart, dessen „genetische[m] Charakter“ und dem herrschenden Klima abhängig. Auch wenn Mythologien primitiver Völker wegen ihrer ‚Fremdheit‘ oder Obszönität wie eine „Anomalie“ innerhalb der ‚Geschichte des menschlichen Verstandes‘ erscheinen, so sind sie vielmehr „ein natürliches Product“ der genannten Faktoren:

Kurz, die Mythologie jedes Volks ist ein Abdruck der eigentlichen Art, wie es die Natur ansah, insonderheit ob es seinem Klima und Genius nach, mehr Gutes oder Übel in derselben fand und wie es sich etwa das Eine durch das Andere zu erklären suchte. Auch in den wildesten Strichen also und in den mißratensten Zügen ist sie ein philosophischer Versuch der menschlichen Seele, die ehe sie aufwacht, träumt und gen in ihrer Kindheit bleibt.<sup>63</sup>

Die Mythologie ist also nicht Erfindung oder gar Betrug, auch wenn sie zuweilen dazu missbraucht wurde, sondern Ausdruck eines primitiven Denkens, das sich durch Tradition erhalten hat. So sind Zauberer, Magier, Priester oder Schamanen nach Herder oft vielmehr selbst „Betrogene älterer Sagen“. Herder anerkennt damit der jeweiligen Stufe des menschlichen Denkens adäquate kulturelle Hervorbringungen. Allen Stufen gemeinsam ist das Bemühen, die umgebende ‚Welt‘ zu erfassen und in der dieser Entwicklungsstufe eigenen Ausdrucksweise zu vermitteln.

Über einen Zeitraum von gut fünfundzwanzig Jahren beschäftigt sich Herder immer wieder mit den Mythologien verschiedener Völker. Seiner komparativen Betrachtung von Mythen liegt das Bemühen zugrunde, anhand der ersten Produkte des menschlichen Verstandes dessen Geschichte zu erschließen. Der Mechanismus der Mythenbildung erscheint

---

61 Ebd., Bd. 3/1, S. 267–276 hier: S. 270. „Jeder Nation ist ihre Vorstellungsart um so tiefer eingepägt, weil sie ihr eigen, mit ihrem Himmel und ihrer Erde verwandt, aus ihrer Lebensart entsproßen, von Vätern und Urvätern auf sie vererbt ist.“

62 Ebd., Bd. 3/1, S. 270 f.

63 Ebd., Bd. 3/1, S. 272 f.

bei ihm generalisiert zu einem allgemeinen Verfahren der menschlichen Erkenntnis.

#### 4. Schluss

Ziel meiner Ausführungen war es, drei Aspekte des Kulturvergleichs in den Mythentheorien der Aufklärung zu umreißen:

Erstens. Die entscheidende Voraussetzung für den Vergleich unterschiedlicher Kulturen ist die Annahme einer Parallele zwischen antiken und primitiven Völkern. Diese Parallele wird auf der Basis von zwei entgegengesetzten Geschichtsmodellen formuliert: dem Modell eines genetischen Zusammenhangs der Geschichte wie bei Lafitau und dem Modell einer einheitlichen linearen Entwicklung wie bei Fontenelle.

Zweitens. Die vergleichende Betrachtung der Mythologien verschiedener Völker verdankt der zeitgenössischen Ethnographie die entscheidenden Impulse. Die Berücksichtigung zeitlich und räumlich fremder Mythologien erfolgt allerdings in der Regel als Integration in die Kulturtheorien der Aufklärung.

Drittens. Aus Herders Bestreben, die Mythologien aller Völker in eine ‚Geschichte des menschlichen Verstandes‘ zu integrieren, wird deutlich, wie eng seine Mythentheorie mit seiner Anthropologie und Geschichtsphilosophie verschränkt ist. Innerhalb seiner Kulturtheorie sind Mythen das natürliche Produkt einer durch die Einbildungskraft dominierten Kindheit der Menschheit.

Ob und auf welchem theoretischen Fundament eine komparative Mythentheorie *nach* der Destabilisierung des Geschichtsdenkens der Aufklärung möglich bleibt, ist eine andere Frage – sie kann hier lediglich aufgeworfen, aber nicht weiterverfolgt werden.

# Deutsch-englische Mythos-Mythen. Oxford 1908 – universelle und nationale Forschungstraditionen

Myriam Richter / Bernd Hamacher (Hamburg)

Die Mythologie ist, wie die Medizin, eine der ältesten und eine der jüngsten Wissenschaften. Als praktische Disziplin ist sie von Priestern und Gläubigen schon in einer Zeit geübt worden, in die nur eben noch die (mit ihr zusammenhängenden) Anfänge von Heilkunde, Rechtskunde, Sternenkunde hinabreichen. Als methodische Wissenschaft ist sie so jung, daß nur etwa noch die neuere Literaturwissenschaft ihre jüngere Schwester heißen darf.<sup>1</sup>

Im landläufigen Sinne bezeichnet ‚Mythologie‘ ein konsistentes System von Erzählungen, die das Unerklärliche erklären und den Umgang mit Phänomenen ermöglichen sollen, die die Menschen aus ihrer unmittelbaren und alltäglichen Welterfahrung heraus nicht erklären können – beispielsweise die Schöpfung der Welt, die Entstehung des Übels oder den Ursprung der Sprache. Die ‚moderne‘ Wissenschaft verheißt zum einen, mythische Erklärungen in falsifizierbare wissenschaftliche zu verwandeln und damit an die funktionale Stelle der Mythologie zu rücken. Zum anderen beginnt sie sich mit der Mythologie selbst zu beschäftigen: Die Mythologie, die Welterklärung ersten Grades, soll von der Wissenschaft als Welterklärung zweiten Grades erklärt werden, indem die Mythologie ihrerseits zu einer Wissenschaft ausgebildet wird (als ‚Mythologie 2‘ im Unterschied zum älteren, landläufigen Verständnis),<sup>2</sup> die Mythen unterschiedlicher Länder und Kulturkreise vergleicht, um eine kulturübergreifende und womöglich universelle Mythologie (1) von ihren kultur- und nationenspezifischen Ausprägungen zu unterscheiden. Von diesem Projekt einer ‚Mythologie 2‘ als moderner methodischer Wissenschaft spricht

---

1 Richard M. Meyer. *Altgermanische Religionsgeschichte*. Leipzig 1910. S. 569.

2 Vgl. die gängige lexikographische Differenzierung nach ‚Mythologie 1‘: „Gesamtheit der mythischen Überlieferungen [...] aus der Vorzeit eines Volkes“, und ‚Mythologie 2‘: „wissenschaftliche Erforschung, Darstellung der Mythologie (1)“ in: Duden. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in acht Bänden*. 2., völlig neu bearbeitete und stark erweiterte Aufl. Mannheim 1994. Bd. 5, S. 2331.

unser Eingangszitat aus der 1910 erschienenen *Altgermanischen Religionsgeschichte* des Berliner Germanisten Richard M. Meyer. Er bezeichnet sie dabei zu Recht als eine der jüngsten Wissenschaften, waren doch in Deutschland vergleichende Mythologie und Religionsgeschichte zur damaligen Zeit noch nicht akademisch institutionalisiert. Als im Jahre 1908 in Oxford der von Meyer besuchte *Third International Congress for the History of Religions* tagte, gab es in Europa und Amerika bereits 25 Lehrstühle für Religionswissenschaft und Religionsgeschichte<sup>3</sup>, davon jedoch noch immer keinen in Deutschland. Ein Deutscher hingegen war an ihrer Institutionalisierung in Oxford maßgeblich beteiligt: Max Müller habe, in den Worten Richard M. Meyers, „in der ganzen Kulturwelt ein neues starkes Interesse für religionswissenschaftliche Probleme erweckt, [...] durch seine öffentlichen Vorlesungen in England zuerst eine rein wissenschaftliche Behandlung dieser Fragen ermöglicht und durch seine Lehrtätigkeit die bedeutenden englischen Folkloristen, Tylor, Lubbock, Frazer, Hartland teils direkt teils indirekt erzogen“. Meyer sprach daher augenzwinkernd von „unsere[n] geistigen Kolonien im Ausland“.<sup>4</sup> In der noch jungen religionswissenschaftlichen Kolonie konkurrierten auf dem Oxforder Kongress nicht allein die Vertreter der Weltreligionen und der religionswissenschaftlichen Disziplinen, der Orientalistik, der Klassischen Philologie und der Neuphilologien, der Theologie und der Geschichtswissenschaften, der Anthropologie, Psychologie, Ethnologie, der Volkskunde und Soziologie, sondern es stießen auch nationale Forschungstraditionen auf dem Gebiet der vergleichenden Mythologie aufeinander. Begriffe und Thesen waren in Bewegung. In seinem Grußwort erinnerte zwar der Pro-Vizekanzler der Universität Oxford an die lokale Tradition der vergleichenden Religionsgeschichte und versuchte in Anknüpfung an ihre Gründerväter eine Art kleinsten gemeinsamen Nenner des wissenschaftlichen Konsenses zu formulieren: „that the scientific study of the Jewish and Christian religions was hardly possible, taken by themselves, that it must be taken in connexion with the histories of the other religions of the world.“<sup>5</sup> Doch schon in der *President's Address* von A.C. Lyall zeigte sich ein anderer Konsens:

The four great religions now prevailing in the world, which are historical in the sense that they have been long known to history, I take to be – Christianity, Is-

---

3 Vgl. Goblet d'Alviella. *Les Sciences Auxiliaires de l'Histoire Comparée des Religions. President's Address*. In: *Transactions of the Third International Congress for the History of Religions*. Oxford 1908. Vol. II, S. 365–379, hier S. 378.

4 Meyer. *Religionsgeschichte* (Anm. 1), S. 603.

5 *First General Meeting*. In: *Transactions* (Anm. 3), vol. I, S. xxxiii.

lam, Buddhism, and Hinduism. [...] the two former as the Religions of the West, and the two latter as the Religions of the East.<sup>6</sup>

„The four great religions“: Christentum, Islam, Buddhismus, Hinduismus – aber wo ist das Judentum geblieben, immerhin doch auch „long known to history“? Aus dem Blickwinkel von Meyer, der sich schon seit etlichen Jahren in unterschiedlichen Kontexten mit mythologischen und religionsgeschichtlichen Fragen beschäftigt hatte, erweist sich diese ‚Lücke‘ als eine heimliche Hauptkontroverse des Kongresses, die vor allem von Paul Haupt angestoßen wurde. Haupt, Schüler des durch den sogenannten „Bibel-Babel-Streit“ berühmten ‚Panbabylonisten‘ Friedrich Delitzsch,<sup>7</sup> wurde in Göttingen habilitiert, war seit 1883 Professor an der Johns Hopkins University in Baltimore und auf dem Oxforder Kongress offizieller Delegierter der amerikanischen Regierung – auch er gewissermaßen, wie Max Müller, der Gründer einer deutschen geistigen Kolonie im Ausland. Als „sensationell[.]“ qualifizierte Meyer Haupts Vortrag „über Christiarische Abstammung“ zwei Wochen später in seinen privaten Aufzeichnungen.<sup>8</sup>

Haupt ist in den Kongressakten mit Abstracts von zwei Vorträgen in der Sektion über die semitischen Religionen vertreten und präsentierte seine Aufsehen erregenden Thesen unter unscheinbaren und unverdächtigen Titeln: In *The Religion of the Hebrew Prophets* dienen ihm die alttestamentlichen Propheten nur als Folie, um vor allem seinen „great colleague and friend Paul de Lagarde“ als Propheten bezeichnen zu können.<sup>9</sup> Meyers Notiz bezog sich jedoch auf den zweiten Beitrag, *The Ethnology of Galilee*. Haupt wollte ein linguistisches Indiz für die unter anderem von Houston Stewart Chamberlain ventilerte These der arischen Abstammung Jesu liefern, nämlich phonetisch nachweisen, dass die Galiläer zur Zeit Jesu die semitischen Gutturale nicht unterscheiden konnten und daher kein reines Aramäisch sprachen. Haupts These und die daraus gezogene Folgerung lauten: „Many of the Assyrian colonists settled in Galilee were Aryans (Iranians). [...] Consequently it is by no means certain that Jesus of Nazareth and His first disciples were Jews by race; they may have been Aryans.“<sup>10</sup> Bei Jesu Bezug auf die Prophezeiung des Messias als Sohn

6 A.C. Lyall. President's Address. In: Transactions (Anm. 3), vol. I, S. 1–18, hier S. 1.

7 Vgl. Reinhard G. Lehmann. Friedrich Delitzsch und der Bibel-Babel-Streit. Freiburg/Schweiz/Göttingen 1994.

8 Richard M. Meyer. Hauschronik. Eintrag vom 30.9.1908, Bl. 73 r. Deutsches Literatur-Archiv Marbach.

9 Paul Haupt. The Religion of the Hebrew Prophets (Abstract). In: Transactions (Anm. 3), vol. I, S. 268–272, hier S. 271.

10 Paul Haupt. The Ethnology of Galilee. In: Transactions (Anm. 3), vol. I, S. 302–304, hier S. 303.

David's handele es sich demzufolge um eine spätere Harmonisierung als Konzession an jüdische Erwartungen oder Vorurteile – „Jewish expectations or prejudices“.<sup>11</sup>

Die Diskussion von Haupts' Thesen wurde Meyers Aufzeichnungen zufolge „unterdrückt[ ]“, jedoch „[i]m Hotel und auf der Strasse [...] mit Prof Peabody und Andern nachgeholt“.<sup>12</sup> Meyer, der gegenüber der junggrammatischen Schule, der Haupt zugezählt wird, grundsätzlich abgeschlossen war, betrachtete diese offenbar heruntergespielte antisemitische Provokation eher als wissenschaftliche Herausforderung. Für ihn dürfte es sich um einen exemplarischen Fall des Problems gehandelt haben, das auf dem Kongress methodisch im Vordergrund stand und dem auch Meyers Forschungen über den im engeren Sinne philologischen Bereich hinaus galten. In den Worten des Vorsitzenden der Sektion über die christliche Religion, W. Sanday: „deciding what are valid analogies and what are not“.<sup>13</sup> Oder in den Worten des Vorsitzenden der genau dieser Frage gewidmeten methodologischen Sektion *Method and Scope of the History of Religions*, Goblet d'Alviella: „formuler les lois de l'évolution religieuse“.<sup>14</sup> Die Vorschläge auf dem Kongress bewegten sich zwischen zwei Extrempositionen: auf der einen Seite stand die Vorstellung einer Schnittmenge sämtlicher Religionen, die zum Konzept einer Urreligion und der evolutionären Höherentwicklung zu einer gemeinsamen natürlichen Religion der gesamten Menschheit führt – und auf der anderen Seite ein religiöser Individualismus, der jede Religion als autochthon entstanden und nur aus sich selbst heraus erklärbar begreift. Geistesgeschichtlich ist die erste Vorstellung eher aufklärerisch, die zweite eher romantisch, wobei dieser romantische Religionsindividualismus zur Zeit der Emanzipation schon immer vornehmlich mit Blick auf die Juden formuliert war. In diesem Sinne hatte etwa Schleiermacher in seinen Reden *Über die Religion. An die Gebildeten unter ihren Verächtern* eine einheitliche Weltreligion als das Ende aller Kultur betrachtet und sich daher strikt gegen die religiöse Assimilation gewandt, da jede positive Religion die individuelle Ausbildung der religiösen Anlage eines Volkes sei.<sup>15</sup>

11 Haupt. *Ethnology* (Anm. 10), S. 304.

12 Meyer: *Hauschronik* (Anm. 8). Im Inhaltsverzeichnis der *Transactions* werden als Diskussionsteilnehmer „Calderon, Saunders, Whitehouse, Burkitt, Astely und Gaster“ aufgeführt (Vol. I, S. XXV).

13 W. Sanday. *Presidents's Address*. In: *Transactions* (Anm. 3), vol. II, S. 263–282, hier S. 268.

14 D'Alviella. *Sciences Auxiliaires* (Anm. 3), S. 365.

15 Vgl. Schleiermachers fünfte Rede, *Über die Religionen*; [Friedrich Schleiermacher:] *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*. Berlin 1799, S. 235–312. Dazu Wolfgang Frühwald. *Antijudaismus in der Zeit der deutschen Romantik*. In: *Conditio Judai-*

Meyer nun unterbreitete einen philologisch inspirierten methodischen Klärungsvorschlag. Sein Beitrag auf dem Kongress trug den Titel *Mythologische Studien aus der neueren Zeit*. Dieser temporale Zusatz – „aus der neueren Zeit“ – ist für seinen spezifischen Zugriff entscheidend. Über die Entstehung von Mythen oder auch Religionen in antiker oder gar prähistorischer Zeit etwas aussagen zu wollen – so lässt sich seine grundlegende Hypothese umreißen –, müsse notwendig zu Spekulationen führen. Als Sprachforscher führt er als Beleg immer wieder die Untersuchungen über den Ursprung der Sprache sowie etymologische Erklärungen ins Feld. Seine Wendung des Blicks beruht auf einer – im germanistischen Fachkontext von seinem Lehrer Wilhelm Scherer entwickelten – Maxime, mit der er sich in die religionswissenschaftlichen und mythologischen Debatten mit wissenschaftstheoretischem Anspruch einschaltete: der Methode der „wechselseitigen Erhellung“. „Als das Wesen dieser Methode läßt sich“ – nach Meyer – „dies bezeichnen: sie sucht einem wenig bekannten Vorgang dadurch näher zu kommen, daß sie einen besser bekannten Vorgang von vergleichbarer Art recht nahe rückt und die so gewonnenen Ergebnisse nach Maßgabe der Umstände dann auf den weniger bekannten überträgt.“<sup>16</sup>

Voraussetzung für die Fruchtbarkeit der Methode ist, dass die mythische Denkform nicht ausschließlich der Frühgeschichte der Menschheit angehört, sondern dass auch in der wissenschaftlich-technischen Welt der Gegenwart um 1900 noch Mythen entstehen. Genau diese Behauptung leitet auch die in den Kongressakten publizierte Kurzfassung von Meyers Vortrag ein: „Die ‚mythologische Epoche‘ ist selbst ein Mythos. Die mythologische Produktion dauert noch immer fort.“<sup>17</sup> Die Pointe seiner Auffassung besteht darin, dass die „mythologische Produktion“ in der Wissenschaft selbst im Fokus ist, also hypothetische, nicht falsifizierbare Bestände von ‚Mythologie 1‘ in der Wissenschaft zur Debatte stehen. Die ‚sekundären‘ Mythen nämlich, wie Meyer sie nennt – und man könnte dabei an eine begriffliche Vorläuferschaft von Roland Barthes’ *Mythen des Alltags*<sup>18</sup> denken –, sind Mythen des *wissenschaftlichen* Alltags. Neben der

---

ca. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg. Interdisziplinäres Symposium der Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg. Zweiter Teil. Hrsg. von Hans Otto Horch und Horst Denkler. Tübingen 1989. S. 72–91, hier S. 82. Vgl. ferner zum Kontext: Stefan Nienhaus. Geschichte der deutschen Tischgesellschaft. Tübingen 2003.

16 Richard M. Meyer. Die Methode der wechselseitigen Erhellung. In: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur 12 (1909), S. 56–64, hier S. 56.

17 Richard M. Meyer. Mythologische Studien aus der neueren Zeit (gekürzt). In: Transactions (Anm. 3), vol. II, S. 411 f., hier S. 411.

18 Roland Barthes. Mythen des Alltags. Frankfurt a.M. 1964 [u.ö.].

„psychologischen Notwendigkeit fortdauernder Mythologie“, die er unter anderem durch Nachahmung erklärt, betont Meyer besonders die „logische“ Notwendigkeit,<sup>19</sup> die er in einer gewissen funktionalen Analogie von mythologischer und wissenschaftlicher Welterklärung gegeben sieht. Nicht von ungefähr verweist er in diesem Zusammenhang denn auch auf Nietzsche. Zwar meint Meyer zunächst das „Mythologem der ‚Ewigen Wiederkehr‘“ als Beispiel einer Art unausrottbaren mythischen Residuums in der Wissenschaft,<sup>20</sup> doch kann man in seinem eigenen Sinne auch auf die in *Ecce homo* erzählte Legende von der Entstehung des *Zarathustra* verweisen, in der Nietzsche selbst die Methode wechselseitiger Erhellung gebraucht, um eine inkommensurable Erfahrung der Gegenwart durch Analogisierung mit alten – mythischen – Erzählungen zu erklären: „Dies ist meine Erfahrung von Inspiration; ich zweifle nicht, dass man Jahrtausende zurückgehen muss, um Jemanden zu finden, der mir sagen darf ‚es ist auch die meine‘.“<sup>21</sup>

Nach unserer These war ausgerechnet diese Mythenbildung Nietzsches für Meyer deswegen wissenschaftlich bedeutsam, weil es sich um sein, Meyers, ureigenes Forschungsgebiet handelte – die Frage nämlich nach der Entstehung von Kunstwerken und Dichtungen, auf die die Germanistik spätestens seit Wilhelm Scherer wissenschaftlich begründete Antworten geben wollte, darin der Anregung Goethes folgend, ein Kunstwerk im Entstehen ‚aufzuhaschen‘.<sup>22</sup> Im Siegeszug des Darwinismus gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde diese Form genetischer Erklärung selbstverständlich nicht auf Kunstwerke beschränkt – man könnte vielmehr denken, dass die Methode vom Erfolgsmodell der Evolutionsbiologie auf die Ästhetik übertragen worden wäre. Doch eben auch Goethe hatte schon „Natur- und Kunstwerke [...] im Entstehen aufhaschen“ wollen, so dass für den Goethe-Experten Meyer Mythologie und Wissenschaft von vornherein keine streng getrennten Bereiche bildeten und er daher nicht nur – wie im Fall Nietzsches – die prinzipielle Wissenschaftsfähigkeit der Mythologie (1), sondern umgekehrt – und wissenschaftsge-

19 Meyer. *Mythologische Studien* (Anm. 17), S. 412.

20 Richard M. Meyer. *Mythologische Studien aus der neuesten Zeit*. In: *Archiv für Religionswissenschaft* 13 (1910), S. 270–290, hier S. 286.

21 Friedrich Nietzsche. *Werke*. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzi Montinari. VI. Abt., Bd. 3. Berlin 1969, S. 338.

22 Goethe an Carl Friedrich Zelter, 4.8.1803: „Natur- und Kunstwerke lernt man nicht kennen wenn sie fertig sind; man muß sie im Entstehen aufhaschen, um sie einigermaßen zu begreifen.“ Johann Wolfgang Goethe. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hrsg. von Karl Richter u.a. Bd. 20: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832. Hrsg. von Edith Zehm u.a. Teil 1: Text 1799–1827. München 1991, S. 43.

schichtlich und -theoretisch spektakulär – die mythologische Gestalt noch der ‚modernen‘ Wissenschaft erkennen konnte. Diese problematische Analogie von Wissenschaft und Mythologie (1) hatte Meyer schon ein Jahrzehnt vor dem Oxforder Religionskongress an einem Ort formuliert, an dem man eine Diskussion mythologischer Fragen nicht ohne weiteres erwarten würde: in den *Volkswirtschaftlichen Zeitfragen. Vorträge und Abhandlungen herausgegeben von der Volkswirtschaftlichen Gesellschaft zu Berlin*. In der in dieser Reihe 1898 publizierten Schrift *Betrieb und Organisation der wissenschaftlichen Arbeit* definierte Meyer „Mythologie“ als

die Summe der von einem ganzen Volk sanktionierten Vorstellungen und Erklärungen. Jeder Dämon ist eine leibhaftige Hypothese, jeder Gott ein in menschliche Formen gebanntes Gesetz. Die Eskimos oder Buschmänner nennen es böse Geister, Zauberweiber, wir nennen es Bakterien oder Mikroben – was tötet, wissen wir nicht so sehr viel genauer als sie. Die Hellenen sagen, Helios lenke den Sonnenwagen, Newton: die Schwerkraft regiere die Bewegungen der Gestirne. Versuch einer Erklärung der Phänomene ist dies wie jenes, und sobald die „allgemeine Bildung“ sich der Erklärung bemächtigt, sobald auch nur ein geistlos-mechanisches Fortspinnen die Voraussetzungen vergisst, auf die sich die Hypothese aufbaut, da entsteht auch heute noch eine neue, gelehrte, aber dennoch unwissenschaftlich-atavistische Mythologie.<sup>23</sup>

Von einem heutigen Standpunkt aus vielleicht noch erstaunlicher – und für das Wissenschaftsverständnis provozierender –, als dass Meyer ausgerechnet in einem Publikationsorgan derjenigen Wissenschaft, die wie kaum eine zweite für den nüchternen Fortschrittsgeist der modernen Welt stand, diese Aussagen trifft, ist der Umstand, dass er mit dem gesamten Aufsatz *Betrieb und Organisation der wissenschaftlichen Arbeit* nach seinen eigenen Prämissen nichts anderes als eine (nicht falsifizierbare) wissenschaftliche Mythologie vorlegte, nämlich den Versuch von Aufriss und Funktionsbestimmung der gesamten Wissenschaftsentwicklung durch die Kulturgeschichte hindurch von der Urzeit bis zur Gegenwart und von der beobachtenden Tätigkeit des Einzelmenschen bis zur Ausdifferenzierung wissenschaftlicher Institutionen im wilhelminischen Kaiserreich.

Treten wir von dieser experimentellen Analogisierung von Wissenschaft und Mythologie (1) noch einmal einen Schritt zurück und blicken auf Meyers eigenen Versuch der methodischen Disziplinierung des Verfahrens der „wechselseitigen Erhellung“. In drei Fällen hält er die Metho-

---

23 Richard M. Meyer. *Betrieb und Organisation der wissenschaftlichen Arbeit*. Berlin 1898. S. 32. Einige Jahre später wurde diese Abhandlung unter demselben Titel überarbeitet (vor allem unter Tilgung der Zitatnachweise) abgedruckt in der u.a. Hermann Usener „in Dankbarkeit“ gewidmeten Aufsatzsammlung: Richard M. Meyer. *Gestalten und Probleme*. Berlin 1905, S. 1–55. Im Vorwort des Bandes wird für diesen Aufsatz als Erstpublikationsjahr 1894 statt 1898 genannt. Möglicherweise ist er 1894 zuerst als Vortrag entstanden.

de nicht nur im Alltagsleben für zulässig, sondern auch für wissenschaftlich akzeptabel und fruchtbar, und zwar auch in den Geisteswissenschaften, wo man es mit Einzeltatsachen zu tun habe und daher eine grundsätzliche Gleichartigkeit der zu vergleichenden Vorgänge nicht gegeben sei:

Es sind nun in solchen Fällen folgende Möglichkeiten vorhanden:

1. die beiden Vorgänge sind *identisch* d. h. es handelt sich um ein und dieselbe Erscheinung, die sich über einen so langen Zeitraum erstreckt, daß sie in zwei zeitlich getrennten Perioden betrachtet werden kann;
2. die beiden Vorgänge sind *gleichartig* d. h. die gleichen Ursachen haben in verschiedenen Epochen gleiche Folgen gehabt;
3. die beiden Vorgänge sind *ähnlich* d. h. sie sind in bestimmten Elementen sei es identisch, sei es gleichartig [...], in anderen aber verschieden.<sup>24</sup>

Nach diesen Prämissen handelt es sich bei dem modernen Verhältnis von Wissenschaft und Mythologie (1) beziehungsweise beim Auftreten von Mythen in wissenschaftlicher Zeit um den zweiten Fall – das Entstehen gegenwärtiger Mythen hat demzufolge dieselben Ursachen wie das Entstehen prähistorischer Mythen.

Die Ausarbeitung von Meyers Oxforder Vortrag, von dem in den heterogenen und hastig zusammengestellten Kongressakten nur eine kurze Zusammenfassung publiziert wurde, erschien 1910 im *Archiv für Religionswissenschaft* – und zwar mit einer charakteristischen Modifikation des Titels: Nicht mehr bloß *Mythologische Studien aus der neueren Zeit* wurden nun anonciert, sondern aus der *neuesten Zeit*, und wieder begann Meyer programmatisch: „Die Zeit ist vorbei, in der man die Mythologie ausschließlich längst überwundenen Epochen der Menschheit zuwies [...]. [J]ene Zeit, die ganz anders gedacht und zumal ganz anders gesehen und gehört haben soll als die unsere – sie ist selbst ein großes Mythologem.“<sup>25</sup> Und mit Bezug auf seine Methode endete er auch programmatisch: „Was Scherer die Methode der wechselseitigen Erhellung nannte, das hat in der Religionsgeschichte, Religionspsychologie, Mythologie noch eine weite Laufbahn vor sich.“<sup>26</sup>

Beispiele für diese spezifische, unterschiedliche Disziplinen umspannende Auffassung von Wissenschaft begegnen in Meyers umfangreichem Oeuvre auf Schritt und Tritt. Das Experiment einer Analogisierung von Wissenschaft und Mythologie (1) führte ihn zu einem grundsätzlich skeptischen Duktus der Selbstdistanz und der wissenschaftstheoretischen und

24 Meyer. Methode (Anm. 16), S. 58.

25 Meyer. Mythologische Studien aus der neuesten Zeit (Anm. 20), S. 270.

26 Meyer. Mythologische Studien aus der neuesten Zeit (Anm. 20), S. 290.

wissenschaftskritischen Selbstreflexion. Dabei gerieten jene Phänomene des Wissenschaftsbetriebs naturgemäß mit besonderer Schärfe in den Blick, von denen Meyer als Extraordinarius und Jude ausgeschlossen war, so etwa 1906 in der *Deutschen Rundschau* die *Wissenschaftliche Repräsentation*. Auch hier arbeitete er – diesmal historisch nicht ganz so großräumig – mit der Methode der wechselseitigen Erhellung, die ihn zu einer Analogie der „Blütezeit der Aufklärung“ und der nationalliberalen Ära vom Ende des 19. Jahrhunderts – die für Meyer bereits der unmittelbaren Vergangenheit angehörte – führte:

Nichts [...] verbindet beide Epochen stärker als die Anbetung der Wissenschaft. Der unbedingte Glaube an ihre unbegrenzte Macht; die freudige Gewißheit von ihrem hohen Stand in der Gegenwart; die rührende Verehrung ihrer Priester teilt die nationalliberale mit der rationalistischen Ära.

So sammelt die abstrakte Wissenschaft gleichsam, wie die Kirche des Mittelalters, einen riesigen „Gnadenschatz“ an, dessen Verwalter eben ihre „Priester“ sind. Aber eben doch nicht alle in gleichem Maße: zum Austeilen der Wundergaben gehört auch eine besondere Berufung, wie zu ihrer Vermehrung und Behütung. Persönlichkeiten sind dazu berufen, die den ganzen Schatz der geistigen Gnaden in sich aufgenommen haben und nun, wie ein wundertätiges Gefäß der Gnade, wieder ausspenden. Gewissermaßen lebendige „wundertätige Heiligenbilder“ sind es: in sie ist die konzentrierte Heilkraft der Wissenschaft niedergestiegen und wird dem frommen Verehrer zugänglich.<sup>27</sup>

Wissenschaft wäre demgemäß nicht nur analog zur Mythologie, sondern auch zur Religion zu sehen – mit der Ausbildung bestimmter Riten und eines durch kanonische Autoritäten vermittelten pseudoreligiösen Wissenschaftskults. Diese Betonung der kultisch-religiösen Elemente des Wissenschaftsbetriebs ließ Meyer in einer weiteren zeitgenössischen Debatte Stellung beziehen, die um die Priorität von Kultus und Mythos geführt wurde. Die herrschende Auffassung, „der Kultus sei älter als der Mythos“, bezeichnete er als „Dogma“: „In dieser Allgemeinheit ist auch das wieder nichts Besseres als ein wissenschaftlicher Mythos“<sup>28</sup> – gewissermaßen eine wissenschaftliche Mythos-Mythe.

Den nationalspezifischen Ausprägungen mythischer und religiöser Elemente im Wissenschaftsdiskurs ging Meyer in Bezug auf die *Wissenschaftliche Repräsentation* im Vergleich von Frankreich, England und Deutschland nach:

In Frankreich, wo alles zentralisiert ist, gab es stets einen [...] offiziell mit der Repräsentation der Philosophie beauftragten Gelehrten [...]. Seine Aufgabe ist nicht so sehr, das Wissen seiner Zeit zu vermehren oder auch nur zu verbreiten,

27 Richard M. Meyer. *Wissenschaftliche Repräsentation*. In: *Deutsche Rundschau* 2 (1906), S. 1326–1334, hier S. 1333 f.

28 Meyer. *Mythologische Studien aus der neuesten Zeit* (Anm. 20), S. 275.

als vielmehr es darzustellen. Er soll „der Philosoph“ der Zeit sein; ihn soll man in jedem Moment fragen können: was denkt „der Philosoph“ [...] über diese Politik, dies Kunstwerk, diese Persönlichkeit, diese Konfitüren?

In England sei zum einen die Zentralisation nicht so weit fortgeschritten, so dass es „kein einzelner Gelehrter [...] je zu so unumschränkten Repräsentationsrechten gebracht“ habe wie in Frankreich. Zum anderen fordere man in England „eine periodische Auffrischung der Autorität durch greifbare wissenschaftliche Leistungen“. In Deutschland finde man, prototypisch verkörpert in dem Physiologen Emil du Bois Reymond, eine „Kombination des französischen mit dem englischen Typus“.<sup>29</sup> Diese als nationalliberal bezeichnete, von wissenschaftlichen Repräsentanten geprägte Epoche der Wissenschaftsentwicklung sei indes zehn Jahre nach dem Tod Du Bois Reymonds zu Ende, „das unbegrenzte Vertrauen auf die Allmacht der Wissenschaft“ zurückgegangen – ein historischer Paradigmenwechsel, den Meyer mit dem Beginn der Reformation in der Religionsgeschichte vergleicht. Sein Fazit lautet: „Es ist eine andere Zeit gekommen, in vielem eine schlimmere, das aber gereicht ihr nicht zur Unehre, daß der Begriff des Repräsentierens in der Wissenschaft ihr fremd und fast unverständlich geworden ist.“<sup>30</sup> Wenn er diese Entwicklung begrüßte, sprach er sich mithin für die „Entmythologisierung“ der Wissenschaft aus, die er weder in der rationalistischen Aufklärung noch in der mit ihr analogisierten Epoche des wilhelminischen „Positivismus“ bereits als gegeben sah. Auch Meyers große *Altgermanische Religionsgeschichte* diene nicht zuletzt der Untersuchung wissenschaftlicher Mythen und Mythos-Mythen, wobei der analytische Blick bei der „wechselseitigen Erhellung“ wieder in die Vergangenheit ging. Doch auch die dort thematisierten Fragen waren jene „der neuesten Zeit“, nicht anders als 1908 auf dem Oxforder Kongress, auf dem die These einer arischen Abstammung Jesu Christi vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Antisemitismus stand. Mythologische Fragen forderten gegenwärtige Antworten, und *Mythologische Fragen* hieß auch eine 1906 begonnene Artikelreihe Meyers, die zum einen der Grundlegung und Vorbereitung seiner *Religionsgeschichte*<sup>31</sup> diene, zum anderen aber auch als vorweggenommener methodologischer Kommentar zum Oxforder Kongress gelesen werden kann. Der Verfasser empfahl nämlich an dieser Stelle einleitend sein Publikationsorgan, das *Archiv für Religionswissenschaft*, als einen „in Permanenz erklärte[n] ‚Kongreß für Religionsgeschichte‘ [...], ein Areopag, dem man mit glei-

29 Meyer. Repräsentation (Anm. 27), S. 1331 f.

30 Meyer. Repräsentation (Anm. 27), S. 1334.

31 Meyer hätte dieses Buch, wie er schreibt, lieber „Germanische Mythologie“ genannt, aber der Titel sei schon zu oft benutzt gewesen; vgl. Meyer: Religionsgeschichte (Anm. 1), S. 1.

chem Vertrauen die speziellsten und die allgemeinsten Fragen vorlegen darf.<sup>32</sup> Nachdem hierin bisher vorwiegend die speziellen Fragen behandelt worden seien, sei es nun wünschenswert, „daß wir uns von Zeit zu Zeit auch allgemein über methodologische Probleme unterhalten. Schon geht für manche Begriffe die Terminologie in die Brüche, für nicht wenige Worte die Auffassung auseinander“<sup>33</sup> – eine Gefahr, die offensichtlich dann besteht, wenn sich, wie eben bei der Mythologie (2), die unterschiedlichsten Disziplinen auf einem Feld tummeln. Meyer möchte „der Vorsicht das Wort reden“: „Jedenfalls aber wird die Unsicherheit dann vollends unerträglich, wenn nun aus den oft noch recht unsicheren Ergebnissen der Religionswissenschaft heraus in die verhältnismäßig gesicherten Gebiete der Literaturgeschichte, Historie, Kulturgeschichte Folgerungen getragen werden. Gerade der Abwehr solcher Gefahren suchen meine methodologischen Studien zu gelten.“<sup>34</sup> Mit ihnen sollte die wuchernde vergleichende Mythenforschung durch eine kontrollierte Anwendung der „wechselseitigen Erhellung“ – unter Beachtung des Verhältnisses von nationaler und universeller Perspektive – methodisch diszipliniert werden. Sein ideales Ziel bildete die am Vorbild von Goethes Konzept der Weltliteratur entwickelte Vorstellung einer friedlichen Arbeitsteilung der Nationen und Religionen.

Ein diplomatisches Gegenstück fand Meyers Mythen- und Religionskomparatistik wenige Monate nach dem Oxforder Religionskongress, am 5. Juni 1909, beim Empfang der englischen anglikanischen Geistlichen in der Universität Berlin. Adolf Harnack auf deutscher und Armitage Robinson, Dean of Westminster, auf englischer Seite betonten die deutsch-englischen theologischen Differenzen ganz im Sinne eines nationalen religiösen Individualismus und sprachen sich zugleich dezidiert für eine Zusammenarbeit gegen die drohenden antagonistischen nationalen Kräfte aus.<sup>35</sup> Diesem wohlmeinenden Appell, der sich auf politischer Ebene letzt-

---

32 Richard M. Meyer. *Mythologische Fragen*. In: *Archiv für Religionswissenschaft* 9 (1906), S. 417–428, hier S. 417.

33 Meyer. *Mythologische Fragen* (Anm. 32), S. 417.

34 Meyer. *Mythologische Fragen* (Anm. 32), S. 417 f.

35 „Dieser Tag fordert uns auf, darüber nachzudenken, was unser gemeinsamer Besitz ist [...] Daß dieser gemeinsame Besitz nicht in den Institutionen, Einrichtungen, Gesetzen, Gebräuchen liegt, die wir haben, das wissen wir, und Sie haben eben erst gehört, wie sehr die Verfassung unserer Kirchen eine ganz besondere und eigenartige ist, und wie es für jeden Fremden einer langen Zeit bedarf, bis er sich in sie findet. Wir dürfen und müssen umgekehrt dasselbe von uns sagen: bis wir uns in die englische Staatskirche und auch in die verschiedenen Denominationen finden, sodaß wir unmittelbar den gemeinsamen Geist herausfühlen, dazu bedarf es einer langen Zeit. [...] die Wissenschaft [...] ist [...] eine der kräftigsten und sichersten Grundlagen für die Gemeinsamkeit und für die Freundschaft der Nationen. Auf ihrem Boden Wissenschaft und Christentum zusammengeschlossen, er-

lich als hilflos erwies, fehlte indes die methodische Basis, die Meyers Vorschlag bereithielt. Die Wissenschaft scheiterte an der Aufgabe einer Reflexion nationaler Mythen, die sie stattdessen weiter tradierte, so dass eine Wissenschaftsgeschichte als reflektierte Mythengeschichte noch zu schreiben wäre. Die Geschichte ihrer Mythologie ist die Wissenschaft selbst, wie man – ein Goethe-Wort abwandelnd<sup>36</sup> – formulieren könnte.

---

scheint uns der Schrei ‚Krieg!‘ wie ein Wahnsinn, wie der Schrei aus einer Tiefe, die wir längst hinter uns haben.“ Adolf Harnack. *Internationale und nationale christliche Literatur*. In: *Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik* 3, Nr. 27 (3.7.1909), Sp. 837–848, hier Sp. 837 und 848. – „Peace has many and true friends in both countries: but it has also serious enemies. [...] Can it be that the cultivation of sympathy between individuals of both nations may counteract these hostile forces? If so, let us remember that the home of sympathy is the Church of Christ. [...] So may sympathy be naturally propagated: so may suspicion gradually give way to cooperation: and slowly, slowly, but surely a new day will dawn for both our nations, and through our influence and our example for all the peoples of the world.“ D. Armitage Robinson. *On some relations between English and German theological studies*. In: *Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik* 3, Nr. 27 (3.7.1909), Sp. 848–852, hier Sp. 851 f.

36 „Die Geschichte der Wissenschaft ist die Wissenschaft selbst [...].“ Goethes Werke. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. II. Abt., Bd. 9. Weimar 1892. S. 184.

# Mythos und Irrationalismus. Isaiah Berlins Blick auf Hamann

Timo Günther (Berlin)

„The most passionate, consistent, extreme and implacable enemy of the Enlightenment and, in particular, of all forms of rationalism of his time [...] was Johann Georg Hamann.“<sup>1</sup> Der erste Satz von Isaiah Berlins 1993 erschienenem Buch *The Magus of the North. J. G. Hamann and the Origins of Modern Irrationalism* lässt an der Eindeutigkeit der leitenden These seiner Untersuchung nichts zu wünschen übrig. Falls noch der Titel hinsichtlich der Intentionen des Autors möglicherweise Fragen offen ließ, so sind mit diesem Beginn alle Zweifel ausgeräumt. Berlins Buch spricht einerseits davon, wie der Irrationalismus mit Hamann über den Weg der Romantik zu einem spezifisch deutschen Phänomen wurde und sich schließlich, wie mehrfach angedeutet wird, mit all seinen negativen Auswirkungen in der Gewaltherrschaft des Nationalsozialismus manifestierte<sup>2</sup>; andererseits empfiehlt sich das Buch mit seinem Beharren auf einer britischen common sense Philosophie als Mittel, diesen Irrationalismus mit Hilfe der Vernunft zu erkennen und zu bekämpfen. Dem Mythos verfällt das Buch, wie ich meine, auf zweierlei Weise: zum einen, indem es die aufklärerischen Momente in Hamanns Philosophie übersieht und den „Irrationalismus“ zu einer geradezu nationalen deutschen Eigenschaft überhöht, zum anderen, indem es gleichermaßen die Mittel der Vernunft überhöht und versäumt, deren Grenzen, auf die gerade Hamann hinweisen will, zu bestimmen. Es verfällt damit der Dialektik einer jeden Aufklärung, die diese Reflexion unterlässt. Mit dem Begriff „Dialektik“ ist das Stichwort gefallen, das meinen Ausführungen eher entfernt zugrunde liegt als dass es

---

1 Isaiah Berlin. *The Magus of the North. J. G. Hamann and the Origins of Modern Irrationalism*. Hrsg. v. Henry Hardy. London 1993. S. 1.

2 Berlin. *The Magus of the North*, S. 108: „Hamann hated authorities [...]. This kind of reactionary democracy [...] is later to be found [...] in Facism and National Socialism [...]“ S. 121: „This hatred and this blind irrationalism have fed the stream that has led to social and political irrationalism, particularly in Germany [...].“ So weit sich die Berlin-Forschung überhaupt mit Hamann beschäftigt, wiederholt sie zumeist einfach Berlins Thesen; vgl. z.B. Georg Crowder. *Isaiah Berlin. Liberty and Pluralism*. Cambridge 2004. S. 101, 110.

thematisch würde: Wenn ich nämlich im folgenden „Mythos“ thematisiere, dann freilich nicht im Sinne von der „Mythologie“ oder den „Fabeln der Alten“, sondern annäherungsweise in dem Sinne, den Horkheimer und Adorno dem Begriff in der *Dialektik der Aufklärung* gegeben haben, derart nämlich, dass radikalisierte Aufklärung in Mythos umschlägt. Berlins Aufklärungsdenken, so daher meine These, schlägt im Hamann-Buch in Mythos zurück. So etwas sagt sich leicht und lässt sich schwer belegen. Ich will es im Anschluss an meine einleitenden Worte auf folgende Weise unternehmen. Während ich im ersten Teil die Affinitäten von Berlins Argumentation zu einem solcherart verstandenen mythischen Denken offenlegen möchte, so werde ich im zweiten Teil meiner Ausführungen versuchen, zu entmythologisieren, indem ich historisiere, das heißt: indem ich den zeitgeschichtlichen Kontext des Hamann-Buchs untersuche, der Berlins Vorgehen, wie ich denke, besser erklären kann als jeder Versuch, die Grenzen seines Vernunftbegriffs aufzuzeigen. Berlins Bücher werden häufig so gelesen, als ließe sich von ihren Entstehungsbedingungen absehen, und das umso mehr, da ihr Autor in ihnen immer wieder proklamiert, es gebe die eine, zeitlose, unwandelbare Vernunft. Dagegen kann eine Kontextualisierung von Berlins Gedanken zu Hamann in der zeitgeistigen Situation Großbritanniens zur Mitte des Jahrhunderts die spezifischen Interessen und leitenden Annahmen aufzeigen, die seinen Ausführungen unterliegen.

Berlin hatte sich erstmals 1956 mit Hamann beschäftigt, und zwar im Zusammenhang einer Anthologie, die Texte von Philosophen der Aufklärung versammelte.<sup>3</sup> Die Hamann-Monographie beruht auf einer Vorlesungsreihe mit dem Titel *Two Enemies of the Enlightenment*, die Berlin 1965 an der Columbia University hielt. Der Vorlesungsteil über den anderen Feind der Aufklärung wurde bereits 1990 unter dem Titel *Joseph de Maistre and the Origins of Fascism*<sup>4</sup> veröffentlicht, während die Vorlesungen über Hamann lange Zeit verschollen blieben, bis Henry Hardy sie wiederentdeckte und 1993 mit Hilfe des Autors publizierte.<sup>5</sup> Es verwundert nach den eingangs zitierten Worten nicht, dass Berlins Buch bei Hamann-

- 
- 3 Isaiah Berlin. *The Age of Enlightenment. The Eighteenth-Century Philosophers*. New York 1956. S. 271–275. Etwa zwischen 1950 und 1951 beschäftigte er sich erstmals mit den Philosophen der deutschen Romantik (vgl. Michael Ignatieff. *Isaiah Berlin. Ein Leben*. München 2000. S. 261). Hamann widmet er später vor allem in zwei Aufsätzen größere Aufmerksamkeit: 1973 in *The Counter-Enlightenment* und 1977 in *Hume and the Sources of German Anti-Rationalism*.
- 4 Isaiah Berlin. *Joseph de Maistre and the Origins of Fascism*. In: ders. *The Crooked Timber of Humanity. Chapters in the History of Ideas*. Hrsg. v. Henry Hardy. London 1990. S. 91–174.
- 5 Die Angaben beruhen auf den Vorbemerkungen des Herausgebers, S. ix von *The Magus of the North*.

Forschern zwar respektvoll aufgenommen, ihm aber doch im Detail wie auch im Ganzen zum Teil stark widersprochen wurde.<sup>6</sup>

Dass „der rational-szientistische Fortschrittsbegriff nicht notwendigerweise den Fortschritt im zwischenmenschlichen Bereich oder zwischen Nationen befördert“, diese in der Einleitung zu diesem Band ausgedrückte These (siehe S. 2) hätte vermutlich nicht die ungeteilte Zustimmung Berlins gefunden. Er hätte sie wohl wenigstens dahingehend eingeschränkt, dass eine mythische Denkweise noch weit weniger als die rationale der intersubjektiven Kommunikation und der Wahrheitsfindung dienlich ist.<sup>7</sup> Dem mythischen Denken – eine Begriffsverbindung, die ihm gewiss als eine schlimme *contradictio in adjecto* erschienen wäre – setzt Berlin gewöhnlich den „gesunden Menschenverstand“ entgegen, den er selbst als geradezu ideale Verkörperung britischen Geists repräsentierte, wie man ohne Übertreibung sagen darf. Als vielfältig gewandter Causeur erlangte der im Jahr 1909 in Riga geborene Isaiah als Kind jüdischer Eltern nach deren 1921 erfolgter Emigration nach London einen Ruhm, der für einen Intellektuellen außergewöhnlich ist. Als er am 5. November 1997 starb, schrieb William Waldgrave, ein Kollege von *All Souls*, dem College, an dem Berlin 1932 als erster Jude überhaupt zum Fellow gewählt wurde, in einem im *Daily Telegraph* veröffentlichten Nachruf: „Wenn jemand mich aufgefordert hätte, ihm zu erklären, was ich unter dem Ideal des Englischen verstehe, dann hätte ich ihm eine lettisch-jüdisch-deutsch-italienische Mischung von allen Kulturen Europas gezeigt. Ich hätte ihm Isaiah Berlin gezeigt.“<sup>8</sup> Das Ideal des Englischen, das Waldgrave hier anspricht, ist für Berlin entschieden mit einem Ideal von Aufklärung verbunden, das starke Züge einer Selbststilisierung aufweist, an deren dogmatischem Kern der Begriff einer ‚reinen Vernunft‘ liegt, der sich, wie ich im folgenden zeigen will, vor allem in der Abgrenzung gegen Hamanns deutschen ‚Irrationalismus‘ zu einem Prinzip von mythischer Qualität auswächst. Es gehört zu den von Berlin gar nicht verborgenen Implikationen dieser Auffassung, dass sich mit ihr Selbst- und Fremdbilder verknüpfen, deren Verteilung

6 Eine der ersten und wichtigsten Kritiken, die bald nach der englischen Buchausgabe formuliert wurde, stammt von einem amerikanischen Forscher, nämlich James O’Flaherty, der sie gleich nach dem Teilabdruck einiger Kapitel des Buchs in der *New York Review of Books* äußerte (Vol. 40, Nr. 19, 18. November 1993). Vgl. ferner Elfriede Büchsel, „Weitgefächertes Interesse“. Hamannliteratur 1986–1995. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 71:2 (1997) S. 294 f.; Bernhard Gajek, Rez. o. T.. In: *Arbitrium* 14:3 (1996), S. 345–347; Gwen Griffith Dickson, *Johann Georg Hamann’s Relational Metacriticism*. Berlin/New York 1995. S. 17–19.

7 Berlin, *The Magus of the North*, S. 121: „The fact that an equal, if not greater, degree of inhumanity was practised by those who rejected science [...] left him [i.e. Hamann] unaffected.“

8 *Daily Telegraph* vom 10. November 1997. Zitiert nach: Ignatieff, *Isaiah Berlin*, S. 384.

auf britisch-deutsche Mentalitäten und weltanschauliche Dispositionen unter den Begriffen Rationalismus versus Irrationalismus konsequent vollzogen und dabei mit gleichsam unverrückbaren Merkmalen ausgestattet wird.

### 1. Berlins Aufklärungsverständnis

1953 veröffentlichte Isaiah Berlin eine Rezension zu Ernst Cassirers Buch *Die Philosophie der Aufklärung*, das 1932 auf Deutsch erschienen war und 1951 in einer englischsprachigen Übersetzung publiziert wurde.<sup>9</sup> Es lohnt sich, einen kurzen Blick auf diese Besprechung zu werfen, denn sie lässt einen der grundlegenden Züge von Berlins Aufklärungsverständnis auf das Schärfste hervortreten, nämlich seinen polemischen Charakter. Berlins Kritik beginnt zunächst mit einem überschwenglichen Lob, das er dem universalen Gelehrten Cassirer zollt, der „a man of prodigious learning and uncommon gifts“<sup>10</sup> gewesen sei. Doch bleibt er hierbei nicht lange stehen, sondern kommt nach wenigen Sätzen zum Kern seiner Argumentation gegen Cassirers Buch: Es zeichne sich aus durch „a rooted distaste for sharp delineation and the drawing of firm distinctions between ideas or thinkers. Cassirer’s tendency was to conciliate and appease [...]“<sup>11</sup> Berlin findet in dem Buch „few frontiers and no collisions“<sup>12</sup>, dafür eine „characteristic vagueness“, durch die es der gesamten Darstellung an Klarheit fehlt und die schließlich gar in „obscurity“<sup>13</sup> mündet. *Collision, frontiers, appeasement* und *obscurity*: Was Berlin unter Aufklärung beziehungsweise deren Gegenteil begreift, lässt sich kaum besser als mit diesen Begriffen verstehen. Aufklärung bedeutet für ihn, klare und deutlich sichtbare Grenzen zwischen widerstreitenden Positionen zu ziehen, Gegenaufklärung jedoch, sie zu verwischen. Berlins Mittel der Grenzziehung ist Polemik, Polemik bildet aber gleichzeitig den Schwachpunkt seiner argumentativen Verfahrensweise. Wie ist das zu verstehen?

Im achten Kapitel des Hamann-Buchs, das *Politics* betitelt ist, erläutert Berlin Hamanns Verhältnis zu Staat, Herrschaft und Öffentlichkeit. Er beginnt mit der Behauptung, Hamanns Anschauungen treten wie immer am klarsten im Protest gegen eine bestimmte Position hervor, die ihn

9 Isaiah Berlin. o. T., Rez. zu Ernst Cassirer: *The Philosophy of the Enlightenment*, translated by F. C. A. Koelnn and J. P. Pettegrove, London 1951. In: *The English Historical Review* 68:269 (1953), S. 617–619.

10 Berlin. *The Philosophy of the Enlightenment*, S. 617.

11 Berlin. *The Philosophy of the Enlightenment*, S. 617.

12 Berlin. *The Philosophy of the Enlightenment*, S. 617 f.

13 Berlin. *The Philosophy of the Enlightenment*, S. 619.

ärgerere.<sup>14</sup> Als Beispiel führt Berlin die Kritik an Kants kurzer, 1784 publizierter Schrift *Was ist Aufklärung?* an. Es mag sein, dass Hamann bei der Abfassung seiner Replik auf diese Schrift, die er in einem Brief an Christian Jacob Kraus (18. Dezember 1784) formuliert hat, auch von „Ärger“ getrieben war; den argumentativen Gehalt seiner Ausführungen erschöpft diese Feststellung gewiss nicht, wirft aber ein Licht auf Berlins ja auch sonst in dem Buch gar nicht verholene Antipathie, ja, seinen eigenen Ärger gegenüber Hamann. „Kant’s central thesis is that to be enlightened is to be responsible, even when obedience to legitimate authority is demanded, for one’s own choices, to be independent, to determine oneself: not to allow others to lead one by the hand; not to be treated as a child, a minor, a ward.“<sup>15</sup> So gibt Berlin zutreffend Kants Grundgedanken wieder. Was aber erfahren wir von Hamanns Gegenargumenten? „Hamann, of course, was outraged“. Und weiter:

For him enlightenment and despotism – intellectual and political (for they are one) – march hand in hand. [...] All this rationalist patter seems to him like the cold light of the moon, which cannot be expected to illuminate our weak reason or warm our feeble will. [...] Hamann hated authorities, autocrates, self-appointed leaders – he was democratic and anti-liberal – and embodies one of the earliest combinations of populism and obscurantism, a genuine feeling for ordinary men and their values and the texture of their lives, joined with acute dislike for those who presume to tell them how to live. This kind of reactionary democracy, the union of anti-intellectualism and self-identification with the popular masses, is later to be found both in Cobbett and in the German nationalists of the Napoleonic wars, and is one of the strands that was most prominent in the Christian-Social Party in Austria, in the chauvinist clerical politics at the end of the century in France and, in due course, in Fascism and National Socialism, into which these streams in part poured themselves.<sup>16</sup>

Dieser Abschnitt, den ich hier ausführlich zitiert habe, gibt einen guten Eindruck von Berlins Eloquenz und seiner Wortmächtigkeit,<sup>17</sup> während er gleichzeitig nicht ein einziges Argument Hamanns erwähnt, das dieser in seiner Replik auf Kant formuliert hatte. Im Gegenteil, Hamann wird zu einem Kritiker der Autorität mit einem überschäumenden Sturm-und-Drang-Gebaren umgedeutet – was für Berlin gleichbedeutend ist mit der Auflehnung gegen die legitime staatliche Rechtsordnung und damit der Auflösung dieser Rechtsordnung –, Hamanns Neigung zu den „Massen“ wird über die Klimax „napoleonische Kriege“ – „christlich-soziale Partei Österreichs“ – „chauvinistische Politik“ Frankreichs und Nationalsozialismus in Deutschland zum Vorschein der Massenaufmärsche in Nürn-

14 Berlin. *The Magus of the North*, S. 107.

15 Berlin. *The Magus of the North*, S. 107.

16 Berlin. *The Magus of the North*, S. 107 f.

17 T. S. Eliot nannte sie „sinnflutartig“ (nach Ignatieff. Isaiah Berlin, S. 266).

berg. Berlin kann zwar auch nicht völlig Hamanns zentrale These gegen Kants Aufklärungsverständnis ignorieren, geht aber doch mit einem Seitenhieb gegen die „customary penetration“ – in der deutschen Übersetzung des Buchs wird daraus euphemistisch „Scharfsinn“<sup>18</sup> –, mit der er Kants „weakest parts“<sup>19</sup> getroffen habe, beinahe völlig darüber hinweg.

Wie lautet – in aller Kürze – Hamanns zentrale These? „Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit“, so der erste Satz von Kants Aufklärungsschrift. Hamann legt den Finger auf das eigene Verschulden, dass nach Kant der Unmündigkeit vorausliegt. Der eigentliche Skandal „unseres aufgeklärten Jahrhunderts“, so Hamann, liege nicht in der „unschuldige[n] Unmündigkeit“, sondern in der „allerhöchst verschuldete[n] Vormundschaft“<sup>20</sup>. Wie ist das zu verstehen? Kant hatte in seiner Schrift zwischen den Vormündern und den Bevormundeten unterschieden, deren Verhältnis jedoch gänzlich undialektisch gedacht. Tatsächlich steht jeder Mensch in einer politischen Dialektik von Unmündigkeit und Vormundschaft, in die er dadurch verwickelt ist, dass andere Macht über ihn ausüben und er über andere Macht hat.<sup>21</sup> Der Aufklärer Kant unterscheidet zwischen dem privaten und dem öffentlichen Gebrauch der Vernunft und fordert vom privaten, er müsse gegenüber der bestehenden Ordnung gehorsam sein. Damit aber begibt er sich in eine Unmündigkeit, ein Moment, das bei Kant gänzlich unreflektiert bleibt. Als eigentliches Problem, so Hamann, erweist sich schließlich die Blindheit des Aufklärers, „der sich für sehend ausgibt und eben deshalb alle Schuld verantworten muß“<sup>22</sup>. Hamann deutet hier auf einen zentralen Aspekt, indem er die Selbstverkenning des Aufklärers herausstellt, dessen Licht nicht alle Bereiche des Denkens und des Ich gleichermaßen erhellt. Nicht sein Licht, sondern das Gottes tritt bei Hamann an die Stelle, von wo aus sich alles klärt. Die skizzierte Dialektik von Herr und Knecht führt ihn zu der Einsicht, dass ein Christ die ihm zugesprochene Freiheit nur so wahrnehmen kann, dass er „barmherzig gegenüber seinen unmündigen Mitbrüdern“ und deshalb „mutig gegenüber Vormündern“ sein soll.<sup>23</sup> Diese Aufforderung zur Barmherzigkeit gegenüber den Mitmenschen in der Demut zu Gott wird bei Berlin völlig entstellt zum Vorschein eines totalitaristischen Kults der Massen.

18 Berlin. *Der Magus in Norden*, J. G. Hamann und der Ursprung des modernen Irrationalismus. Berlin 1995. S. 146.

19 Berlin. *The Magus of the North*, S. 108.

20 Zitiert nach Oswald Bayer. *Zeitgenosse im Widerspruch. Johann Georg Hamann als radikaler Aufklärer*. München 1988. S. 147.

21 Nach Bayer. *Zeitgenosse im Widerspruch*, S. 149.

22 Nach Bayer. *Zeitgenosse im Widerspruch*, S. 144.

23 Nach Bayer. *Zeitgenosse im Widerspruch*, S. 149 f.

Kant bleibt für Berlin der Maßstab aufgeklärter Vernunft, wengleich Kant selbst durchaus Einwände gegen seine Ideen aufnahm und sie auch selbst formulierte. Bei Berlin erfahren wird beispielsweise nichts von Salomon Maimons Werk *Versuch über die Transzendentalphilosophie* (1790), der Kants „Ding an sich“ als die „irrationale Wurzel“<sup>24</sup> seiner Philosophie bloslegt. Kant war voller Anerkennung für diese Arbeit, von der er in einem Brief an Marcus Herz schreibt, „daß nicht allein niemand von meinen Gegnern mich und die Hauptfrage so wohl verstanden, sondern nur wenige zu dergleichen tiefen Untersuchungen soviel Scharfsinn besitzen möchten, als Hr. Maymon“.<sup>25</sup> Und in der *Kritik der reinen Vernunft* schreibt Kant:

Daß aber die Vernunft, der es eigentlich obliegt, allen anderen Bestrebungen ihre Disciplin vorzuschreiben, selbst noch eine solche nöthig habe, das mag allerdings befremdlich scheinen; und in der That ist sie auch einer solchen Demüthigung eben daher bisher entgangen, weil bei der Feierlichkeit und dem gründlichen Anstande, womit sie auftritt, niemand auf den Verdacht eines leichtsinnigen Spiels mit Einbildungen statt Begriffen und Worten statt Sachen leichtlich gerathen konnte.<sup>26</sup>

Ganz ähnlich verhält es sich mit Sokrates, der Berlin zufolge „attempted to do his work by means of analytical reason.“<sup>27</sup> Berlin übersieht dabei beharrlich die aporetische Grundhaltung des Sokrates der platonischen Dialoge, der zwar in der Tat analytisch verfährt, sein Denken aber stets auf das ihm selbst unerklärbar bleibende Daimonion bezieht.<sup>28</sup>

Berlin blendet solche Einwände regelmäßig aus, sein Bild von der Aufklärung ist vielmehr geprägt von der „conviction that the world, or

24 Salomon Maimon. *Versuch über die Tranzendentalphilosophie*. Eingeleitet und mit Anmerkungen sowie einer Beilage hrsg. von Florian Ehrensperger. Hamburg 2004. S. 223 f. (= Berlin 1790, S. 419 f.).

25 Brief an Marcus Herz (26. Mai 1789), in: Immanuel Kant. *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin/Leipzig 1922. Bd. 11, S. 49 (Brief Nr. 362). Berlin hält das Apriori offenbar für rational oder wenigstens rationalisierbar, wie seine diesen Punkt betreffende Polemik gegen Hamann zeigt; vgl. Berlin. *The Magus of the North*, S. 38: „The whole world of the a priori is a fiction. Hamann is as certain of this as Bishop Berkeley was, or any modern positivist. One must avoid imposing one’s own theoretical fancies upon the world. The tendency of reason is to invent entities, to start from what is given in sense and then inflate this into ‚ideas of pure reason‘ or notions of ‚pure being‘. Nobody has ever understood what Aristotle or Kant really mean. Wisdom is one of the fruits of the tree of life. All evil comes from the tree of science.“

26 Immanuel Kant. *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1911. Bd. 3, S. 467.

27 Berlin. *The Magus of the North*, S. 104.

28 Vgl. dagegen zu Sokrates’ Daimonion bei Hamann die erhellenden Ausführungen bei Angus Nicholls. *Goethe’s Concept of the Daemonic. After the Ancients*. New York 2006. S. 81–89, bes. S. 87: Das Daimonion ist ein „non-rational hint that assists Socrates’ rational arguments by reminding him that his knowledge is human and not divine.“

nature, was a single whole, subject to a single set of laws<sup>29</sup> – eine Ansicht, die Berlin nicht nur für die Aufklärung als Epoche reklamiert und die er außer im Hamann-Buch an anderen Stellen äußert, sondern die er darüber hinaus offensichtlich als die eigene annimmt. Berlin scheint der Überzeugung anzuhängen, dass die Rationalität keine Geschichte habe, dass sie – wie im Mythos von der dem Kopf des Zeus entsprungenen Athene – immer schon da war, von Geburt an ‚fertig‘ und unveränderlich.<sup>30</sup>

Die Probleme, die ich hier am Beispiel von Berlins Hamann-Buch zu skizzieren versucht habe, hängen im Grunde mit Berlins ideengeschichtlichem Konzept als solchem und seiner polemischen Ausrichtung zusammen. Berlin war der Meinung, so sein Biograph Ignatieff, „daß man sofort in die Zitadelle der Hypothesen eines Denkers eindringen und sich der vorherrschenden Konzeption bemächtigen müsse, ohne sich um die davor liegenden Erdwälle der Voraussetzung und Entwicklung zu kümmern.“ Er „vereinfachte bei seiner Erforschung des Unterschieds in den Denkweisen von Aufklärung und Romantik deren Gegensätzlichkeit zu stark“<sup>31</sup>, wie Ignatieff richtig hervorhebt, ohne jedoch den programmatischen Zug hierin deutlich herauszustellen, der schon in der Cassirer-Rezension als Wunsch nach klaren Grenzen hervortrat. Die Klarheit der Grenzen ist jedoch erkaufte um den Preis der Einbuße an Dialektik. Berlin übersieht die progressiven Züge der Romantik, die beispielsweise in einem anderen totalitären System, nämlich dem der Deutschen Demokratischen Republik, im Jahr 1962 anlässlich einer Romantik-Tagung in Leipzig dazu führen, die abwechlerischen und arabesken Züge der Epoche gerade *gegen* den Totalitarismus in Stellung zu bringen und für einen Individualismus in Anspruch zu nehmen, der das Moment der Emanzipation betont. Besonders der Germanist Hans Mayer und der Romanist Werner Kraus brechen die seit Lukács’ *Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler* (1954) kanonische marxistische Lesart auf, in der die Romantik schlichtweg mit der Reaktion identifiziert wurde.<sup>32</sup> Das Beispiel könnte lehren, aus vermeintlich gegebenen, ‚schlichten‘ Fakten einseitige Schlüsse zu ziehen.

29 Berlin. *The Magus of the North*, S. 27; vgl. S. 30: „All principles of explanation everywhere must be the same. Indeed, this is what rationality consisted in.“

30 Vgl. Lorraine Daston. *Die Biographie der Athene oder Eine Geschichte der Rationalität*, in: dies., *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*. Frankfurt a.M. 2001, S. 7–27.

31 Ignatieff. *Isaiah Berlin*, S. 264 f.

32 Vgl. Hans Mayer. *Fragen der Romantikforschung*. In: ders. *Zur deutschen Klassik und Romantik*. Pfullingen 1963, S. 263–305; Werner Kraus. *Französische Aufklärung und deutsche Romantik*. In: *Romantikforschung seit 1945*. Hrsg. v: Klaus Peter. Königstein/Ts. 1980. S. 168–179.

Panajotis Kondylis hebt in seinem großen Buch über *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus* den durchgehend polemischen Charakter der Epoche hervor und verbindet seine Darstellung mit einer fundierten Kritik der Ideengeschichte. Das Kapitel mit dem Titel *Rationalismus und Irrationalismus* ist für unseren Zusammenhang besonders aufschlussreich, da der polemische Charakter der Aufklärung gerade an diesen beiden Begriffen am deutlichsten zum Vorschein kommt. „Die Bindung des Rationalismus an einen bestimmten Inhalt“, so heißt es hier, „und an bestimmte Thesen ist ja eine der wichtigsten Waffen in der philosophischen Polemik und Politik. Sie zielt darauf ab, die Fähigkeit zum logischen Gebrauch des Denkens überhaupt von der Annahme von Theorien bestimmten Inhalts abhängig zu machen und diejenigen, die diese Theorien nicht akzeptieren wollen, als Gegner logischen Denkens [...] hinzustellen.“<sup>33</sup> Verschiedene rationalistische Positionen bekämpfen sich immer wieder untereinander, weil sie logisch verfahrenes Denken von der Einhaltung bestimmter Grundannahmen abhängig machen und den Gegner „im Namen der Einen Vernunft (die merkwürdigerweise immer mit der eigenen zusammenfällt)“<sup>34</sup> anfeinden. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit einer Definition von Rationalismus, die Kondylis folgendermaßen formuliert: „Rationalismus wäre also für uns die zweckmäßige, formallogisch einwandfreie Verwendung der argumentativen Mittel [...] zur Untermauerung einer Grundhaltung. Diese Definition impliziert, daß die Grundhaltung bzw. -entscheidung selbst jenseits logischer Begründung liegt [...], denn die Beantwortung letzter Fragen erfolgt durch *Machtansprüche* [Hervorh. T. G.]“<sup>35</sup> Das heißt, dass nicht nur der Rationalist, sondern auch der Irrationalist auf der Ebene der gedanklichen Ausführung immer mehr oder weniger folgerichtig argumentiert, denn „eine irrationale Haltung im Sinne des programmatischen und restlosen Verzichts auf Rechtfertigungsgründe [...] [ist] einfach unmöglich.“<sup>36</sup> Das eigentlich Irrationale – Kondylis nennt es das mystisch-Irrationale – verlegt er demgegenüber hinter die argumentative Ebene zurück in die Sphäre jener durch Machtansprüche behaupteten Grundentscheidung. Die Differenzierung zwischen Rationalismus und Irrationalismus verliert hier ihre Bedeutung, insofern beide stets auf einem Fundament ruhen, das vor aller Rationalität liegt. Während also Rationalismus und Irrationalismus gleichermaßen eine Vorentscheidung in Hinsicht auf die Beantwortung letzter Fragen vollziehen müssen, beide also auf einem mystisch-Irrationalem beruhen, so macht es doch einen Unter-

33 Panajotis Kondylis. *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*. Hamburg 2002. S. 36.

34 Kondylis. *Die Aufklärung*, S. 36.

35 Kondylis. *Die Aufklärung*, S. 36 f.

36 Kondylis. *Die Aufklärung*, S. 38.

schied, ob die Grundentscheidung nun ihrerseits rationalisiert wird, ob sie also reflektiert und offengelegt wird. Hamann tut dies, indem er auf Gott als letzten Daseinsgrund verweist und die Angewiesenheit des schwachen menschlichen Denkens auf diesen letzten Grund betont, wobei er der Vernunft – was Berlin verschweigt –, und dem „rationalen Diskurs durchaus einen bestimmten Zuständigkeitsbereich und eingeschränkte Funktionen“<sup>37</sup> zuweist.

Und Berlin? Sein Buch verdankt viel, wie er gleich zu Beginn seiner Einleitung zur deutschen Ausgabe sagt, dem einflussreichen Werk Rudolf Ungers *Hamann und die Aufklärung* von 1911 – Berlin nennt es ein „Standardwerk“ –, also gerade der Untersuchung, die einen maßgeblichen Anteil an der Reduktion von Hamanns Denken auf „Irrationalismus“ hatte.<sup>38</sup> Hamanns religiöse Ideen wiederum, deren Untersuchung für Berlins Irrationalismus-Vorwurf doch von Bedeutung sein sollten, nimmt er nicht zur Kenntnis, weil er, wie er ganz offen bekundet, hier nicht kompetent sei.<sup>39</sup> Während er also Hamanns religiöse Ideen ignoriert, misst er dessen Denken beständig am Maßstab eines an Kant orientierten Vernunftbegriffs. Bei dieser Vorgehensweise drängt sich die Vermutung auf, dass wir es hier mit einem Beleg für die zitierte These von Kondylis zu tun haben: eine der

37 Ulrich Gaier. Gegenauflklärung im Namen des Logos. Hamann und Herder. In: Jochen Schmidt (Hrsg.). *Aufklärung und Gegenauflklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*. Darmstadt 1989, S. 270.

38 Gaier. *Gegenauflklärung im Namen des Logos*, S. 264.

39 Vorwort zur deutschen Ausgabe, S. 9. Auch sonst verfährt Berlin durchaus selektiv. Ein schönes Beispiel hierfür bieten diejenigen britischen Philosophen, die in seinem Verständnis eigentlich als Irrationalisten gelten müssten, deren philosophische Wirkung sich aber nicht in solchen politischen manifestiert hat, welche den vermeintlich fatalen Wirkungen deutscher Philosophen auf die politische Entwicklung ihres Landes gleichkämen. Diesem Umstand verdankt es sich, dass Berlin zwar anerkennen muss, welchen zum Teil bedeutenden Einfluss englische Denker auf deutsche bei der Entwicklung ‚irrationalistischen‘ Denkens hatten, dass er aber zugleich – quer zu seinem eigenen Verständnis von Ideengeschichte – diesen Einfluss als konträr zu den Intentionen jener englischen Denker glaubt verstehen zu dürfen. Um nur wenige Beispiele zu nennen: So spricht er zwar von Humes ‚attack on the Enlightenment‘, um gleich in Parenthese einschränkend hinzuzufügen, dass ‚he did not appear to himself to be mounting such an attack‘ (Isaiah Berlin. *The Roots of Romanticism*. Hrsg. v. Henry Hardy. S. 32; vgl. S. 78 und S. 83). Ganz ähnlich argumentiert er in *Hume and the Sources of German Anti-Rationalism*, S. 93; dass Hamann Hume als seinen ‚Feind‘ betrachtete, darf wohl als das genaue Gegenteil des wahren Verhältnisses bezeichnet werden: vgl. Hans Graubner. *Erkenntnisbilder oder Bildersprache. Hamann und Hume*. In: Oswald Bayer (Hrsg.) *Johann Georg Hamann. „Der helleste Kopf seiner Zeit“*. Tübingen 1998, S. 135–155. Während Hume also von Verantwortung freigesprochen wird, kann Hamann nicht mit gleicher Nachsicht rechnen. Obwohl auch er dem ‚common sense‘ anhängt, der Vernunft ihren eingeschränkten Raum lässt und die Sinne preist, kommt er bei Berlin schlecht weg. Vgl. Berlin. *The Magus of the North*, S. 39: ‚Hamann sometimes says that he obtained these ideas from Young’s Night Thoughts. If so, Young can hardly have known what a Pandora’s box he was opening.‘

schärfsten Waffen auch von Berlins Polemik besteht offensichtlich darin, den Gegner des Irrationalismus zu bezichtigen, sobald er Theorien bestimmten Inhalts – in diesem Fall die Kants – nicht teilt.<sup>40</sup>

Dass auch Hamann Dinge niedergeschrieben haben muss, die „zutreffend“ und „wahr“ sind, wird dort deutlich, wo Berlin Ansichten äußert, die durchaus von Hamann selbst stammen könnten, etwa, wenn er seinerseits die Begrenztheit der menschlichen Vernunft betont und eben auch tyrannische Momente an der Aufklärung entdeckt.<sup>41</sup> Spätestens hier sollte man vorsichtig werden, und es ist offensichtlich, dass Berlins Denken sehr viel komplexer ist, als es ich es bislang dargestellt habe, dass es – um das Mindeste zu sagen – Momente aufklärerischen Denkens mit solchen verknüpft, die durchaus aufklärungsskeptisch oder sogar -kritisch zu nennen sind.<sup>42</sup>

Allerdings, wie Berlin in einem späten Interview mit Guy Sorman sagt: „Manches sollte nicht niedergeschrieben werden, selbst wenn es stimmt.“ Es scheint, als sollten bestimmte Wahrheiten den Massen zu ihrem eigenen Besten vorenthalten werden, als müssten etwa diejenigen Elemente von Hamanns Kritik, die die Aufklärung womöglich im innersten traf, der Öffentlichkeit unbedingt verschwiegen werden.<sup>43</sup> Haben wir es hier mit einem neuerlichen Priesterbetrug zu tun? Schlägt hier nicht Aufklärung in Gegenaufklärung um, in Mythos? Zeev Sternhell geht in seinem kürzlich erschienenen Buch *Les anti-lumières* in der Tat so weit, Berlin vollständig der Gegenaufklärung zuzurechnen<sup>44</sup>, und dieser Umstand sollte

40 Von einer anderen Seite her, nämlich im Hinblick auf Berlins Liberalismus, betont Bert van den Brink. Gefahren der Selbst-Herrschaft. Isaiah Berlins Liberalismus. In: Zeitschrift für Ideengeschichte 4 (2007), S. 19–37, bes. S. 34 ff., die Bedeutung radikaler Entscheidungen in Berlins Denken, die sich letztlich nicht rational begründen lassen.

41 Vgl. Ignatieff. Isaiah Berlin, S. 367.

42 Vgl. Ignatieff. Isaiah Berlin, S. 261 f.: „Berlins persönliches Problem bestand darin herauszufinden, wie er das, was an dem großen Unterfangen der Aufklärung positiv war, vor dem retten konnte, was tyrannisch daran war. [...] Er erkannte [...], dass der Rationalismus der Aufklärung einen großen Mangel aufwies: Menschliche Werte konnten nicht mit Gewissheit aus der menschlichen Natur abgeleitet werden. Das hatten die Denker der Romantik begriffen. Werte wurden von Menschen in ihrem Bemühen, sich selbst, ihre Gesellschaft und die Welt der Natur in den Griff zu bekommen, geschaffen. Sie waren daher historisch.“

43 Eine Wahrheit dieser Art, die besser hätte verschwiegen werden sollen, ist z. B. auch Freuds Theorie des Unbewussten, wie Berlin im Interview mit Sorman meint; vgl. Isaiah Berlin. Wir wissen nicht, wo der Hafen ist, müssen also weiter lavieren. In: Guy Sorman. Denker unserer Zeit. 28 Gespräche. Aus dem Französischen von Brigitte Weidmann. München/ Leipzig 1989. S. 347; Berlin lehnte Freud lebenslang ab, obwohl er nur einige wenige Seiten von ihm gelesen hatte (Ignatieff. Isaiah Berlin, S. 69).

44 Zeev Sternhell. *Les anti-Lumières du XVIIIe siècle à la guerre froide*. Paris 2006. bes. S. 500–511, S. 521–553; zu Sternhells von der hier vertretenen gänzlich abweichenden Deutung des Verhältnisses Berlin-Hamann vgl. S. 534–536.

doch nachdenklich stimmen, und zwar insofern als er abermals darauf aufmerksam machen kann, dass Berlins Denken durchaus komplex ist, indem es nicht bei einem naiven Begriff von Aufklärung stehenbleibt. Das Problem ist nur: nichts von dieser Komplexität findet sich in dem Hamann-Buch. Weshalb?

## 2. Rationalismus, Irrationalismus und die *Two cultures*

Entgegen der Auffassung, die Berlin von Ideen und ihren Wirkungen hat, weist Kondylis darauf hin, dass sie sich nicht geradlinig verstehen lassen: „Ideen kommen zur Wirkung, eben weil sie in Lagen verwendet werden, die kein Ideenprodukt, sondern existentiell-politischer Ernst im reinsten Sinne des Wortes sind. [...] Sie sind zunächst nur verfügbare Waffen; wer sie verwenden wird, und das Wann und Wie hängen nicht von ihnen ab, und deshalb ist die Geschichte ihrer Wirkung, ja ihre eigene Geschichte im Grunde nur die Geschichte ihrer Interpretationen. [...] Eher sollte man also fragen, wie die Träger gewisser Ideen entstanden sind, als umgekehrt, wie diese Ideen Vorkämpfer gefunden haben.“<sup>45</sup> Die Frage, wie Berlin als „Träger“ der Idee von Hamanns Irrationalismus entstanden ist, soll daher im folgenden gestellt werden, und es wird sich, wie ich hoffe, zeigen, dass die Umstände, die diese Frage zu klären erlauben, jenen existentiell-politischen Ernst besitzen, von dem Kondylis spricht.

Berlins Denken weist im Hamann-Buch Züge auf, die es der zeitgeistigen Situation des Zweiten Weltkriegs ebenso wie der des Kalten Kriegs zuzuordnen erlauben. Es ist ein polemisches Denken in politischen Blöcken und dualistischen Freund-Feind Schemata und zeigt daher Merkmale der ideologischen Diskussionen der Zeit. Im Konflikt von Aufklärung und Gegenaufklärung zeichnet Berlin einen beinahe gnostischen Dualismus, dessen Rollen von Gut und Böse uranfänglich verteilt wurden und verteilt bleiben. Er findet sich wieder im Antagonismus des soeben überwundenen Nationalsozialismus sowie des Kommunismus gegenüber der restlichen, nämlich der freien Welt. Berlins kämpferischen Liberalismus, den man vor diesem Hintergrund betrachten muss, hat Christopher Hit-

45 Kondylis. Die Aufklärung, S. 32 f. Mit Berlins linearem Verständnis der Wirkung von Ideen geht deren Substantialisierung einher, eine Entwicklung, die Berlin im Einklang mit den allgemeinen Tendenzen der Aufklärung sieht; vgl. Larry Vaughan. The Organizing Principle of J. G. Hamann's Thinking: Irrationalism (Isaiah Berlin) or Intuitive Reason (James O'Flaherty)? In: Bernhard Gajek (Hrsg.). Johann Georg Hamann und England. Hamann und die englischsprachige Aufklärung. Acta des siebten Internationalen Hamann-Kolloquiums zu Marburg/Lahn 1996. Frankfurt a.M./Berlin u.a. 1999, S. 98.

chens treffend spöttisch mit den Worten charakterisiert: „Moderation or death!“<sup>46</sup>

Berlins Anspruch war kein dezidiert wissenschaftlicher. Er lehnte es ab, Ideen konsequent zu historisieren,<sup>47</sup> und es ist kein Geheimnis, dass er sich mehr dafür interessierte, die unterstellte Wirkung von Ideen der Geschichte auf die Gegenwart zu untersuchen als die Geschichte selbst.<sup>48</sup> Gegenwartsfragen waren es auch, die, wie ich meine, Berlin bei der Abfassung seiner Hamann-Vorträge im Jahr 1965 entschieden bewegten. Der radikale polemische Zug, der Berlins Aufklärungsbegriff ins Mythisieren umschlagen lässt, wenn er Hamanns Denken und das der Romantik an den Ursprung des Nationalsozialismus stellt, versteht sich am plausibelsten vor dem zeitgenössischen Hintergrund der Diskussionen über den wissenschaftlich-technologischen Niedergang Großbritanniens, die zwischen den späten fünfziger und frühen siebziger Jahren in der Hochphase des Kalten Kriegs geführt wurden. Ihren prominentesten Ausdruck haben diese Diskussionen 1959 in C. P. Snows These der „two cultures“ erhalten.<sup>49</sup> Natur- und Ingenieurwissenschaften, so Snows Behauptung, erführen in Großbritannien eine ausgesprochene Geringschätzung. Snow führt diesen Umstand darauf zurück, dass eine herrschende Schicht von ‚literary intellectuals‘, die große Teile der staatlichen Administration dominierte, Verständnis allein für die traditionellen Bereiche der Hochkultur – also ‚arts‘, die ‚schönen Künste‘ – aufbrächten. Natur- und Geisteswissenschaften seien durch einen kaum zu überbrückenden Graben voneinander getrennt und bildeten „two cultures“. So behauptete Snow zum Beispiel, dass die argumentativen Verfahrensweisen der Naturwissenschaften strenger seien und auf einem höheren konzeptuellen Niveau lägen als die der literarisch gebildeten Intellektuellen. Die Missachtung der *natural sciences*

46 Christopher Hitchens. Moderation or Death, Rez. zu Michael Ignatieff: Isaiah Berlin. A Life. In: London Review of Books 20:23 (26. November 1998).

47 Vgl. Sorman. Denker unserer Zeit, S. 348: „[W]enn solche Ideologien [wie Kommunismus und Imperialismus] auch aus persönlichen, beschränkten Beweggründen entstanden sind, können sie trotzdem universelle Verbreitung finden. Die Geschichte der Ideologien besteht aus solchen Begegnungen von Einzelschicksalen und universellen Bedürfnissen. Es ist folglich ganz sinnlos, Ideen nur aus ihrer Epoche heraus zu erklären, wie die Historiker sich das zu tun bemühen [...]. So was findet man in Cambridge richtig [...]“.

48 Das Buch über die Romantik, das er in späteren Jahren schreiben wollte, wurde nie vollendet. Er verzweifelte an seiner eigenen Unbekümmertheit, die er in früheren Arbeiten an den Tag legte und „sah jetzt hundert Ausnahmen oder Abweichungen, die an seinem intellektuellen Gewissen zerrten und Modifikationen erzwangen, die die ursprünglich klaren Umriss verwischten und ihm das Vertrauen in das Projekt nahmen.“ (Ignatieff. Isaiah Berlin, S. 354) Berlin kam wohl daher zu dem Schluss, es verdiente „lediglich die Ideen des 19. Jahrhunderts Aufmerksamkeit; die Ideen des 20. Jahrhunderts sind zu kompliziert, verworren.“ (Sorman. Denker unserer Zeit, S. 344)

49 Charles P. Snow. The Two Cultures and a Second Look. Cambridge 1965.

durch eine vorwiegend in den *humanities* gebildete politische Führungselite, die den traditionellen Oberschicht-Universitäten entstammt, erklärte für Snow den Niedergang der britischen Gesellschaft und die drohende Niederlage im Kampf um den wissenschaftlich-technologischen Fortschritt mit dem Ostblock. Als Berlin 1963 von einer Vortragsreise aus den USA wieder nach Oxford zurückkehrte, hatte er, wie Ignatieff berichtet, „– zum ersten Mal – das Gefühl, in ein Land zurückzukehren, das an Bedeutung verloren hatte und nur noch zweitklassig war.“<sup>50</sup> Die Diskussion um den Niedergang Großbritanniens, die Snow angestoßen hatte, erreichte zu dieser Zeit mit Anthony Sampsons *Anatomy of Britain* (1962) und dem von Arthur Koestler herausgegebenen Sammelband *Suicide of a nation* (1963) einen Höhepunkt. Beide Bücher stützten ihre Niedergangsdiaagnose auf die selben Elemente, die schon Snow benutzt hatte: die mangelnde Förderung und Anerkennung von Wissenschaft und Technik in Staat und Gesellschaft, deren Ursache in der Dominanz eines nutzlosen Wissens zu suchen sei, das auf der überkommenen Wertschätzung der *humanities*, der *liberal arts* beruhe.

Liest man Berlins Auseinandersetzung mit Hamann aus dem Jahr 1965 vor diesem entstehungsgeschichtlichen Hintergrund, so erscheinen zahlreiche Aspekte in neuem Licht. Es ist doch bemerkenswert, welchen Aufwand Berlin betreibt, um in der Anklage Hamanns einen Irrationalismus der Romantik anzugreifen, dessen eigentliches Ziel die Diktatur der Nationalsozialisten, ja der Totalitarismus als solcher ist. Verständlich wird das, wenn man Berlins Argumentation unterstellt, dass sie nicht nur eine historische Absicht verfolgt, sondern sich vor dem Hintergrund des Kalten Kriegs auch auf die aktuelle Situation bezieht.<sup>51</sup> Liest man Sätze wie: „[Hamann] never acquired respect for system of any kind.“<sup>52</sup> Oder: „He deliberately evaded acquiring useful knowledge and obstinately pursued humane studies for their own sake [...] He read enormously and chaotically and began that vast accumulation of apparently unrelated information which cluttered his pages in later years“,<sup>53</sup> dann klingt das wie ein Reflex eben der Argumente, die Snow gegen die humanistisch gebildeten Oxbridge Absolventen vorbrachte. Snows Argumentation pro Technik und Wissenschaft kann auch erklären, warum es für Berlin Technik und Wis-

50 Ignatieff. Isaiah Berlin, S. 313.

51 Vgl. Martin Bauer und Tim B. Müller im Editorial des Isaiah Berlin gewidmeten Themenhefts der Zeitschrift für Ideengeschichte 4 (2007), S. 4: „Der politische Kampf ist Ideengeschichte, und Ideengeschichte ist politischer Kampf. Das ist Berlins Lektion. [...] Die politischen Kontexte diktieren das Drehbuch der Ideengeschichte. [...] Die Konstellation, von der sein [Berlins] Liberalismus nicht zu lösen ist, war der Kalte Krieg.“

52 Berlin. *The Magus of the North*, S. 6.

53 Berlin. *The Magus of the North*, S. 7.

senschaft<sup>54</sup> nicht sein durften, die den Aufstieg des Nationalsozialismus ermöglichten, obwohl deren immens wichtige Rolle im Aufbau der Diktatur doch schon lange klar war. Noch einmal Berlin: Hamann, sagt er, wurde getrieben von einem

passionate hatred of men's wish to understand the universe or themselves in publicly intelligible terms and to rule themselves and nature in order to achieve ends common to most men and most times (to go no further) by taking such scientific knowledge into account. This hatred and this blind irrationalism have fed the stream that led to social and political irrationalism, particularly in Germany [...] and has made for obscurantism, a revealing darkness, the discrediting of that appeal to rational discussion in terms of principles intelligible to most men which alone can lead to an increase of knowledge, the creation of conditions for free cooperative action based on conscious acceptance of common ideals, and the promotion of the only type of progress that has ever deserved this name.<sup>55</sup>

Berlins Darstellung entspricht der Snows, insofern auch sie darauf abzielt, „nutzloses“ Wissen – das doch in der traditionell-aristokratischen Auffassung mit der Dignität ausgestattet war, Freiheit zu befördern und sie sogar allererst zu ermöglichen – zu diskreditieren und zu zeigen, wohin der Erwerb solchen Wissens führt. Hier, bei Hamann, wird es mit dem Verdikt belegt, es treibe in den Ruin des Denkens und schließlich den der Nation. Das zu betonen war nötig, denn die traditionelle, konservativ humanistische Bildung definierte sich häufig durch Ablehnung des „nützlichen“ Wissens der Naturwissenschaften, dem stets etwas Proletarisch-Sozialistisches anhaftete.<sup>56</sup> Wollte man den Niedergang Britanniens aufhalten, war es nötig zu zeigen, dass gerade umgekehrt das nutzlose Wissen den Totalitarismus ermöglicht und das nützliche vor ihm schützt.

Die Vorstellung vom wissenschaftlich-technologischen Niedergang Großbritanniens, die Snow und seine Nachfolger in den sechziger und siebziger Jahren propagierten, beruht, wie man heute besser sieht, auf einer „anti-history“. „Anti-history“ deshalb, weil die Natur- und Ingeni-

54 Technik und Wissenschaft haben auch sonst in Berlins Denken keine bedeutende Rolle, gleichwohl ist er sich der Bedeutung bewusst, die sie im Kampf um die Freiheit der westlichen Demokratie spielt: „Berlins hartnäckiger Argwohn gegenüber dem sowjetischen System veranlasste ihn dazu, sich von der großen Zahl seiner Oxforder Kollegen zu distanzieren, die die Kampagne für nukleare Abrüstung unterstützten. Als Philip Tonybee ihn 1958 um eine Erklärung bat, dass er eine unilaterale nukleare Abrüstung befürworte, antwortete Berlin [...], dass liberale Prinzipien wenig Bedeutung hätten, wenn man nicht bereit sei, das eigene Überleben zu ihrer Verteidigung zu riskieren.“ (Ignatieff. Isaiah Berlin, S. 301; vgl. S. 304).

55 Berlin. *The Magus of the North*, S. 121 f.

56 Vgl. David Edgerton. *C. P. Snow as Anti-Historian of British Science. Revisiting the Technocratic Moment, 1959–1964*. In: *History of Science* 43 (2005), S. 198. Zum gesamten Problemkomplex vgl. auch David Edgerton. *Warfare state. Britain, 1920–1970*. Cambridge 2006.

eurwissenschaften tatsächlich eine bedeutende Wertschätzung erlebten, die in der „declinist theory“ ein blinder Fleck blieb. Vor dem Hintergrund der ideologischen Auseinandersetzungen der Zeit wird dieser blinde Fleck allerdings sehr viel besser verstehbar. Besser verstehbar wird vor diesem Hintergrund auch Berlins harsche Kritik an Hamann und der deutschen Romantik. Beide können heute sicher unbefangener betrachtet werden, da sie aus den ideologischen Debatten über die Ursprünge des Nationalsozialismus oder den Niedergang Großbritanniens herausgetreten sind, deren tatsächliche Bedeutung sich wohl eher im Rekurs auf machtpolitische denn auf ideenhistorische Fragen erschließen. Es würde bedeuten, sich eines Missbrauchs von Ideen schuldig zu machen, würde man die Romantik in ähnlicher Weise instrumentalisieren, wie es der Nationalsozialismus – und in der Folge nicht weniger der Kommunismus – ohne Zweifel getan hat. Dies jedoch den Urhebern jener Ideen anzulasten, würde den historischen Tatsachen kaum gerecht und arbeitete einem missbräuchlichen, mythisierenden Geschichtsverständnis zu, dessen sich schuldig gemacht zu haben gerade die Nationalsozialisten aufs schärfste trifft. Die totalitären Regime des 20. Jahrhunderts sind heute Vergangenheit. Berlins kämpferisches Ideenkonzept darf man daher getrost polemisch abrüsten. Es wird der Ideengeschichte zum Vorteil gereichen.<sup>57</sup>

---

57 Wie schwer solch eine Abrüstung gerade im Hinblick auf die Romantik fallen kann, zeigte eine vor wenig mehr als zehn Jahren in Großbritannien und Deutschland gastierende Ausstellung, die in den Feuilletons zu erheblichen Kontroversen geführt hatte: *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990* (Haus der Kunst München, 4. Februar bis 1. Mai 1995). Die Ausstellung wurde in Großbritannien konzipiert und dort in Edinburgh und London gezeigt, bevor sie neu strukturiert nach Deutschland kam und abermals die These von der Romantik als Wegbereiterin des Nationalsozialismus aufstellte. Vgl. z.B. Franziska Augstein. Das Mißverständnis liegt im Kaffesatz. Ende der Münchner Ausstellung: Der sinnlose Streit über Romantik und Nationalsozialismus. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 105 (06. Mai 1995), S. 31; Cornelia Klinger. Sehnsucht nach einer geheilten Welt. Vom Geist der Romantik: zweideutige Revolte gegen Wunden und Widersprüche der Moderne. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 93 (22./23. April 1995), S. iii.

# Rationality in Myth and Science

Kurt Hübner (Kiel)

1

After the publication of the sensational works on mythical cultures around the turn of the 20<sup>th</sup> century by W.R. Smith, J. G. Frazer, J. E. Harrison, E. Durkheim, M. Mauss, F. M. Cornford and others,<sup>1</sup> the Kantian E. Cassirer posed himself the following question: on the one hand Kant has asserted that every kind of knowledge and experience is based on certain categories and forms of intuition which he thought to be the necessary a priori principles of consciousness; on the other hand Cassirer gathered from the above mentioned works that men who think mythically use completely different categories and forms of intuition than those which according to Kant's *Critique of Pure Reason*, are a priori necessarily valid. How was that possible and how could this contradiction be solved?

As so often in history, it was less the answer which Cassirer gave to this question than the question itself which made history. Because this question called attention to the fact that a mythical culture is also based on a system of intuitions and concepts which could be called *its* a priori elements.

Cassirer used Kant's forms of intuition and categories as a guide with which he classified, sifted and interpreted the facts of civilization's history brought to light by the works mentioned.<sup>2</sup> Therefore he asked: What do space and time mean mythically or quantity, quality, relation, modality causality etc.? In answering these questions he reconstructed the comprehensive system of those forms of intuition and thinking which according to his opinion are the a priori fundamentals of mythical experience. After

---

1 W. H. Smith, *Lectures on the Religion of the Semites* (Edinburgh: Adam and Charles Black, 1889); J. G. Frazer, *The Golden Bough* (London: Macmillan, 1890); J. E. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (Cambridge: Cambridge University Press, 1903); F. M. Cornford, *From Religion to Philosophy* (London: Arnold, 1912); E. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (Paris: Félix Alcan, 1912); M. Mauss, *Les fonctions sociales du sacré* (Paris: Minuit, 1968).

2 E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Teil 2: *Das mythische Denken* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1953), p. 20.

this he came to the following conclusion: even the mythically thinking man of remote antiquity already applied the Kantian forms of intuition and categories but he was not conscious of them. Only after a long historical process was he able to recognize these Kantian forms with total clarity. Their original mythical shape mirrors only the imperfect beginning of this endeavour. Cassirer calls this process a 'logical genesis'.<sup>3</sup> For example, he is of the opinion that the concept of causality 'had to pass the sphere of the mythical concept of effect [...] before it was dissolved into the mathematical logical functions of today'.<sup>4</sup>

However, a certain rehabilitation of mythical thinking by Cassirer cannot be denied. According to him, myth does not offer just error, superstition and fantasy as it was commonly believed, but it already contains all the foundations of knowledge which are postulated by transcendentalism although still bound in sensual images. By thinking about these hidden concepts continuously and by logical analysis, they came more and more to light. When finally purified of all original mythical sediments, they became perfectly clear in science and transcendental philosophy.

However, Cassirer's effort to combine Kantian transcendentalism with a theory of evolution is in distinct contradiction to the facts of the history of science. For reasons of brevity I shall only point out that, as we now know today, none of those who in the seventeenth and eighteenth century invented the system of the concept, which is widely used today in the so called scientific century, arrived at their thoughts by 'logical genesis' of the ideas of mythical origin which were still confused then.

Nevertheless, something can be gathered from Cassirer's effort which is epoch-making: it is the insight that mythical thinking, not different from our thinking, applies to a group of a priori forms with which the variety of all perceived things is classified and interpreted.

## 2

Another interpretation of myth, because of its logical structure related to that of Cassirer, is what we refer to as structuralism. I will explain this by using the works of Lévi-Strauss as an example.

According to the structural principle of Lévi-Strauss, a myth is a code which has to be decoded. This happens, for example, by first of all reducing its particular narrations to very short propositions like: 'Oedipus marries his mother, Jocasta', 'Antigone buries her brother Polyneikes' etc.

3 Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Teil 2: *Das mythische Denken*, p. 20.

4 Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Teil 2: *Das mythische Denken*, p. 20.

Propositions of that kind which have a common feature will be assigned to a certain group. Lévi-Strauss calls such groups 'constituent units' or 'mythemes'.<sup>5</sup> Thus, in his opinion the propositions just mentioned have in common that they refer to the 'overrating of blood relations' – whatever he may mean by that – and, therefore, are part of the same mytheme. By decoding the Oedipus myth in this way, Lévi-Strauss arrives at four mythemes altogether of which I shall mention one more mytheme. It contains the propositions: 'Oedipus kills his father, Laios', and 'Eteokles kills his brother, Polyneikes'. In contrast to the former, Lévi-Strauss interprets those as an 'underrating of blood relations'. Now, in his mind the sense of a part of the Oedipus myth is revealed by these two mythemes. Allegedly this myth serves as the solution to a contradiction which arises from the fact that the importance of blood relations is *overrated* on the one hand and *underrated* on the other. The mythical man, inclining to such extremes, should be moderate – medén agán!

Thus, the decoding of a myth reveals its *logical* function – and *this* is the structure which structuralism keeps in mind. The more versions of a myth are considered, the better its structure can be recognized. There is no single version which can be considered *the* true one among them; on the contrary, just by constantly repeating the same myth in its different versions will its function become strikingly clear, which is to absorb and solve the logical question of the mythical knowledge of reality.

To sum up: according to the structural point of view myth is an instrument by which reality is *logically ordered*. Its mythemes are quasi-logical operators by which this order is contrived.

### 3

Let us now compare the transcendental and the structural interpretation. Indeed, as already said, they share an important idea: both break with the hitherto widespread opinion that myth is something irrational, a part of the world of fancy and fairy-tales; they both reveal in myth the effectiveness of a certain rationality which consists of a certain form of ordering, of knowing and of experiencing the world. For both, myth is based on a comprehensive system of intuitions and concepts, a kind of coordinate system within which everything is interpreted and digested.

However, on the other hand they differ in some decisive respects. Whereas the transcendentalist tries to disclose the conditions under which the mythical object can only be formed and constituted (analogously to

---

5 C. Lévi-Strauss. *Structural Anthropology* (New York: Basic Books, 1963), p. 211.

the conditions under which according to Kant objects can be considered at all), the structuralist generally starts with the mythical objects as something given and only considers their logical relation to each other. If, for instance, the Sphinx in the Oedipus-myth is interpreted by Lévi-Strauss as a logical operator in a certain dialectical context, the Sphinx is already presupposed and we do not ask on which basis it can be thought possible or even real at all.<sup>6</sup> To express this in the technical language of the transcendentalist: the structuralist does not reflect upon the a priori rules of the general synthesis by which the miscellaneous perceptions are transformed to objects, but he starts with the objects which are already produced by those rules; he effectively jumps across the lower floor which the Kantians call the transcendental logic and considers only the more specific definitions and object constructions.

However, transcendentalism and structuralism still differ in another important point. For the transcendentalist, the a priori conditions of experience specified by Kant are the same for every consciousness. Therefore, they are not only present in science but, even if still hidden, also in myth. In contrast, the structuralist simply regards myth without valuation as a historical fact; however, he states its equality with science regarding the *logical* form of its rationality which consists of definitions, logical order, conclusions, solutions to contradictions etc. In other words, he asserts that formally men have always thought equally well, even if the *contents* of their thinking may have been very different.<sup>7</sup> Thus, in stressing the equality of myth and science regarding their identical formal rationality, Lévi-Strauss' structuralism still goes further in the rehabilitation of myth than Cassirer's transcendentalism. However, by being primarily occupied with this formal and purely logical rationality, the structuralist completely omits the crucial question: Does myth contain truth? Now, a system can be logically closed and consistent, yet it can be false.

Consequently, as long as we only compare the formal rationality of two systems like myth and science and not their truth value, we cannot really treat them as equal. However, before going into the details of this problem I shall turn to a third interpretation of myth which I call the numinous interpretation using the term 'das Numinose', the numinous, created for the first time by R. Otto in his famous book entitled *The Sacred*.<sup>8</sup>

6 The Sphinx is 'a female monster who attacks and rapes young men; in other words, a female being with an inversion of the sign.' (p. 230 f.)

7 Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, p. 230.

8 R. Otto, *Das Heilige* (Munich: Beck, 1936).

## 4

The origin of this interpretation dates back about 70 years, although it has not yet been characterized as a numinous one. I call this interpretation a ‘numinous’ one because this word denotes some common features found in the works of U. v. Wilamowitz-Moellendorf, W. F. Otto, V. Gronbech, J. P. Vernant, K. Kerényi, M. Eliade, R. Pettazoni, A. E. Jensen, A. Jolles and others, although on the other hand they differ in many respects. These common features can be summarized by the following theses.

*First:* a mythical world has its roots in the experience of a divine presence, i.e. something numinous. *Second:* on this basis myth represents a closed system of thinking and experiencing which comprises the whole reality of life but which differs completely from our system of thinking and experiencing. Such a system we call ‘ontology’ and therefore myth represents an ontology of its own. *Third:* we must understand this system historically, i.e. we must comprehend it by reflecting upon its historical conditions without being constrained by the ideas and prejudices of today. But to comprehend myth historically not only means to accept the fact that mythical cultures look at reality in the light of a completely different ontology than today’s thinking and experiencing does – it also means, as we will see, acknowledging that we cannot claim to be in possession of the only true one.

Looking back we can observe a certain progressive trend in the development of research on myth. First, transcendentalism attested a kind of provisional truth to myth on a low level; then structuralism stated that the formal rationality of myth is equal to the formal rationality of our civilization although on the other hand structuralism omits the question of truth; finally, the numinous interpretation conceded to myth to have found a divine truth. However – and with this we come to the decisive point – what proof do the advocates of the last interpretation mentioned have for such a bold assertion which contradicts our modern relation to reality so strongly? How can they substantiate or justify it? To anticipate it at once: one will search in their works in vain for a satisfactory answer to this question. The reason is that they work only as historians; but the question of the truth of myth, which is identical to the question how can mythical ontology be justified, can of course only be clarified in the framework of an ontological, i.e. a *philosophical* investigation.

It is not possible here to consider further interpretations of myth like, for instance, that of psychoanalysis which by the way would not bring anything substantially new to the given context. But let me now first state the following: the development of research on myth has, in constant expansion and penetration of its subject matter, finally led us to a point

where we must resolutely ask Kant's *questio juris*, that is the question of the truth of the mythical way of looking at reality. Vernant calls this a 'challenge' – I think we should accept this challenge.<sup>9</sup>

## 5

If we regard myth today only as some kind of fairy-tale, we are influenced by what is known as the so called scientific enlightenment. Consequently we have to examine whether and how mythical ontology can be justified compared to the one which science is based upon. As an example I have chosen the ontology of classical physics from which I have selected four main points for reasons of brevity.

*First:* physical laws refer to purely material objects like extension, mass, inertia, impact, force, field etc. They are purely material because there is a clear distinction between them and all ideal phenomena like feeling, expressions of will, thoughts etc. These material objects are defined by concepts. Furthermore, they are always at certain points in space and time.

*Second:* space and time are considered embracing and continuous media, *in* which the material objects are to be found.

*Third:* the transformation of material objects and their relations to each other are regulated by general laws. These laws are expressed by concepts.

*Fourthly:* the three foregoing points determine what in physics is taken for real, necessary, possible or accidental. So, for example, to be real, objects have to be material and have to be at certain points in space and time; events are called necessary if they are determined by general laws; they are possible if they do not contradict the first three points and they are accidental if there is no explanation for them by any natural law.

## 6

By using the material which research on myth has produced until today, let us examine step by step how the four points of physical ontology correspond to myth. With this method it can also be shown how not only a more or less rhapsodic reconstruction of mythical ontology can be derived as has been mostly done before, but also a systematic reconstruction of

---

<sup>9</sup> J. P. Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne* (Paris: Maspero, 1974), p. 227.

mythical ontology, which is completely independent of Cassirer's questionable transcendental philosophy.

With regards to the first point: the science of physics refers to purely material objects. On the contrary, for myth no natural object is something purely material but it is always also determined by something ideal, namely a numinous being or god. That is to say the god operates in the object by means of it, for example in lightening, in the sacred grove, in the fertility of the ground, at a fountain etc. However, since the numinous being exists and operates in the objects as something ideal, it also expresses itself through a language, that is it expresses itself through signs, in other words by numina which could appear in any type of natural phenomena. In the science of physics, things are defined by concepts, whereas in myth objects, which are the appearances of numinous beings, are given proper names. For instance, Homer does not speak of a rainbow but of Iris, not of a dawn but of Eos, not of a north wind but of Boreas etc. Proper names substitute the function of general concepts which is to comprise and classify the miscellaneous phenomena. Therefore, in myth the Najads live at many fountains simultaneously, the same dryads in many oaks, furthermore Pan simultaneously in many groves and Demeter everywhere where grain grows. The common feature of all these things is not denoted by abstract ideas but by proper names. In the first point it was said further that according to physics every natural object is at a certain point in space and time. However in myth this is not the case because there such points do not exist at all.

This leads me to point two: in the science of classical physics space and time are continuous media where natural objects are situated. Mythically on the other hand space and time are properties of these objects. For example, every god is associated with a certain place which the Greeks called a *témenos*. Added to this place are other places of that kind, which are other *teménea*. However, in contrast to the science of physics, all these *teménea* are not thought to be places in the continuous space which comprises everything. Instead they are additively strung together. This means that a mythical object can neither be distinguished from its mythical place nor can it arbitrarily be replaced by another object. Therefore, motions from one *temenos* to another mean transgressing the boundary of another numinous being and therefore are often subject to the observance of special rites. Hence, mythical space does not only lack continuity but also isotropy. By isotropy we mean that it shows the same properties in all directions.<sup>10</sup>

10 Regarding the mythical structure of time see K. Hübner, 'Über verschiedene Zeitbegriffe in Alltag, Physik und Mythos', in F.W. Korff (ed), *Redliches Denken* (Stuttgart-Bad Cannstadt: Frommann Holzboog, 1981).

Now to the third point: there it was said that in the science of physics the transformation of natural objects and their mutual relations are described by laws. On the other hand, in myth they are the effect of numinous beings. An example: according to Greek myth, spring and summer come when Proserpine emerges from the underworld and autumn and winter when she returns. Some day this event happened for the first time, 'the first time' meaning an unspecified beginning. Such an event is mythically called an *arché*. Such an *arché* is later constantly and identically repeated. Although new flowers always blossom in the spring, it still is mythically always the very same spring which is jubilantly hailed and celebrated every year.

Regarding point four we can say: mythical ontology, similar to the ontology of physics, defines what is real, what is necessary, what is possible and what is coincidental. It is not necessary to go into this further here.

## 7

The foregoing investigations have shown that each element in the ontology of classical physics corresponds to one element in the ontology of myth, at least as far as nature is concerned. The former ontology can be considered as a definition of physics, the latter one a definition of myth. We recognize for instance, that Greek myth in fact *is* a myth because it contains mythical ontology and that the Newtonian Gravitational Theory in fact *is* physics because it is based on physical ontology.

After this clarification and specification of what is actually meant by a mythical ontology, I will now return to the *quaestio juris* which I mentioned before. What gives us the right to say that the physical ontology is true, but that the corresponding mythical ontology is false?

There are two possibilities: one is that in contrast to the ontology of myth the ontology of physics is based on experience. The other is that it is based on reason. Both answers, of course, do not exclude each other. Let me commence by discussing the first of the two possible answers. What does it mean if we say that a physical proposition is based on experience? As the theory of science has shown, the investigation of this apparently simple question is complicated. Thus let me just briefly state its result.<sup>11</sup>

To base something on experience is nothing else than to base it on facts. But every fact is also an *interpreted* fact. This can be shown by a simple example. If we want to check the truth of a proposition by looking through a microscope, our statement about the object we see evidently

---

11 K. Hübner, *Critique of Scientific Reason* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

depends on the validity of certain optical laws. If these laws are also to be tested, we need other facts for which we again have to presuppose other natural laws etc. Since we cannot continue this process infinitely, we finally have to stop at some laws which we accept as axioms, i.e. which we either consider to be provisionally valid or which in principle can't be tested empirically any further. These axioms are the *a priori preconditions* for our experience. The very general axioms of the ontology of physics are part of them. Hence one does not need to be a Kantian to realize that all factual propositions and experiences and object constructions of the science of physics unavoidably depend on a certain ontology. This ontology may be inspired by experience but it can never be absolutely based on it. This statement may be surprising and even hard to believe, but even the greatest progress in science and technology cannot change this fact. We always have to say: if we presuppose a priori this or that we have this or that empirical success. If A, then B. But according to the rules of logic in such an if-then proposition, the truth of the premise 'A' does not follow from the truth of the consequence 'B' which alone can be verified in the given case. Generally speaking this means: *ontologies don't have an empirical truth no matter whether they are scientific or mythical ones, or whatsoever.*

Let us now consider the second possibility mentioned, that in contrast to mythical ontology the ontology of physics is based on reason. But what is reason in this case? We can only answer this question by referring to certain axioms which we consider to be the expression of reason. However, how can we be sure that these axioms indeed are the expression of reason without presupposing that they really are the axioms of reason? We are caught in a vicious circle. Philosophers and scientists often try to escape from it by simply stipulating in a dogmatic way what reason is supposed to be. What we find so often in the history of science and philosophy are the numerous attempts to arrive at an absolutely evident and, therefore, final truth by the appeal to reason. We must acknowledge that all of them have failed. Although our feelings and habits may strongly resist it, the following conclusion must be accepted: the contention that the ontology of physics is true but the one of myth is false is without any theoretical foundation because there is no provable truth or falsehood of any one ontology, no matter of what type. Ontologies are only frames of reference within which experience is organized. I call this the *principle of tolerance regarding ontologies*. There is still a second principle of tolerance regarding mythical or religious ontologies in so far as they claim to have an absolute, that is, divine validity. But it goes too far to enter into this more deeply.

## 8

But if we don't have theoretical reasons for preferring science to myth do we perhaps have practical ones? Can we deny that, during the last century an avalanche of scientific and technological progress has been rolling through the world, which has tremendously improved our living conditions and consequently contributed to an increasing happiness of mankind? What does myth produce which could equal these scientific achievements?

But the idea of happiness which prevails in our scientific and technological age has not always been accepted by philosophers. Not that they did not welcome the improvement of living conditions but they searched for them in the context of numinous or religious commandments. Let us recall that the rise of technology during the sixteenth and seventeenth centuries was brought about by a programme, so to speak, by a certain proclamation of will – for example by Bacon or Descartes. This program was explicitly meant to be a challenge to the former attitude, to dare to dominate the presumably divine nature within those limits only which were dictated by veneration and piety. Thus, ideas of happiness are closely connected with *normative ideas*.

But it is as impossible to justify the validity of normative ideals by reason as it is the validity of ontologies, because this would require that we again rely on the ideas of final normative axioms. Then, however, the question could again arise concerning how we can be sure that these are axioms of reason. At this point we are caught in the same vicious circle as before. In order to be able to accept these axioms as those of reason we first have to know what reason is, and in order to know that we have to rely on these axioms. But if we don't know what constitutes an idea of happiness which is in agreement with reason, we also cannot determine in a generally valid way the kind of relationship to nature which is absolutely necessary for the happiness of mankind.

## 9

There still is a last argument that apparently proves the superiority of science to myth. Scientific propositions are supposedly exact and therefore, inter-subjectively understandable whereas those of myth are vague and therefore not inter-subjectively understandable. Although Lévi-Strauss has already disproved this generally accepted assertion, as one can gather from my previous explanations, I still want to discuss this question in another way.

The assertion that scientific propositions are exact but mythical ones vague is as senseless as the sentence 'Paris is left'. Evidently this sentence is senseless because it lacks the system of reference which is needed in order to say what we mean by 'left'. If, for instance, somebody arranges to meet a friend on the following day at 12 o'clock in front of the town hall, then this arrangement is vague compared to the exact time and the exact space of a physical phenomenon in a laboratory which is determined by a thousandth of a second, or a thousandth of a millimetre respectively. And yet one would have doubts about the state of mind of a man who specified the date of a meeting in such an exact way. This is because the proposition 'we are meeting each other tomorrow at 12 o'clock in front of the town hall' fulfils the purpose – which here serves as the reference system – as exactly as one could wish. Consequently we cannot judge the exactness of mythical propositions by comparing them with scientific ones. Hence we ought to check them in the comprehensive context of life and aims which a mythical world consists of. It must be concluded that the exactness of propositions is not an absolute concept but a relative one. If we remember the outstanding role which the gods played in ancient times and the extent to which they determined everything in daily life, one can't have any doubts about the inter-subjective clearness and non-ambiguity of propositions referring to these gods. Today this is difficult to realize because the gods have vanished out of our life and only some isolated fuzzy ideas about them have remained.

## 11

Considering the rehabilitation of myth which I have tried here two questions of special importance arise in this context. Firstly: why did the ancient mythical age decay? Secondly: is it possible that the theoretical rehabilitation of myth could also lead to its revival? And if so, what does that mean?

If science is, as we have seen, neither the necessary result of experience nor of reason or practical aims, then the decay of myth and its replacement by science can, if at all, only be explained by certain historical circumstances. However, as we can gather from the foregoing explanations, such an historical event, namely the revolution of basic ontologies evidently cannot cogently be based on empirical laws or logical rules, since these ontologies are the a priori *frame*, so to speak the *coordinate system* in which every kind of cognition takes place. In this respect I agree with Heidegger who interprets this event rather as a fate, *ein Geschick*, as he said,

than for example Hegel, as the progress in which the *Weltgeist* comes to itself.

Now to the second question regarding a possible revival of mythical thinking. In order to avoid any misunderstanding, I want to stress with all clarity that a return to past myths is impossible because like all myths these too were bound to a certain historical world of men and nature, within which they displayed their numinous effects. So on the one hand myth represents appearances of the eternal *in* something temporal. e.g. a holy grove; and on the other hand *this kind* of numinous appearance is bound to something temporal even if it cannot be merged in it. And therefore it is characteristic that during the time of myth, myths of different types existed simultaneously or superseded each other historically. This is the reason why we distinguish a Greek myth from, for example, a Germanic one. To sum up: in myth the eternal reveals itself historically by various forms.

Correspondingly mythical thinking and feeling is still alive even today although in contrast to ancient times it is more or less suppressed by scientific thinking. It continues structurally to mark all events which are of crucial importance for our life: birth and death, love and fate, guilt and expiation, all solemnities, the commitment to a nation which implies the commitment to its history with its typical mythic belief in the presence of the past, experience with untouched nature, which influences strongly today's movement to protect nature against its unrestrained exploitation,<sup>12</sup> and last not least the transfigurations in art and cult. Although art today, influenced by modern times, partly tries to break away from all mythical influences it is of no avail: it does not get rid of it as could be demonstrated by several examples. The same is true for modern Christian theology: under the German catchword 'Entmythologisierung' (demythologisation) it tries to get rid of all mythical implications but in vain. I say 'implications' because of course Christianity is a religion and not a myth since according to its belief all the various numinous appearances, which it does not deny, have their common root in the *one* transcendent God. Generally we can say: there are myths without religion – for example Greek myth – but there is no religion without mythical elements, for example Christian religion. So it turns out more and more that on the one hand the modern elimination of all mythical elements in Christianity leads sooner or later to a self-destruction of Christian faith and that on the other hand this faith even if presently in retreat shows its unbroken vivacity in special existential situations. No scientific enlightenment could

12 W. Theobald, *Mythos Natur. Die geistigen Grundlagen der Umweltbewegung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003).

change this. I would need a special lecture to show on the one hand how everywhere and in almost every situation in our life mythical structures are effective, but that on the other hand they remain more or less hidden behind the curtain of scientific-technological ontology. I say and I stress: *mythical structures*. The gods of ancient times and their names are only a special and historically given version of such structures.

It is exactly because mythical feelings are widely suppressed today that they often explode and then mostly in political excesses. Presumably G. Sorel was the first person who theoretically recognized the possibilities which such a repression offers to political demagoguery.<sup>13</sup> Therefore, it is understandable that the rehabilitation of myth is frequently considered to be something uncanny. However, I think that we can only ban these dangers if we stop leaving mythical thoughts completely up to demagogues and self-made prophets; rather, we should investigate them scientifically, soberly and without prejudice so that we can also clearly distinguish political myths from original ones. By the way it has become clear that today we also have to fear quite equally the dangers of a non-critical belief in scientific and technological progress. Let me just mention its consequences, in part catastrophic, in the field of ecology, research into cells and atomic energy. However, even if this progress is irreversible, the same is true for the rehabilitation of myth. Hence in the future we will have to search for a balance between myth and science. I think that this question is of tremendous importance for our civilization.

---

13 G. Sorel, *Réflexions sur la violence* (Paris: M. Rivière, 1908).



## Verzeichnis der Abbildungen / List of Plates

1. Frontispiece from *Fingal: An Ancient Epic Poem, Composed by Ossian, the Son of Fingal*, translated from the Galic Language by James Macpherson, 2<sup>nd</sup> Edition (London: Printed for T. Becket and P.A. De Hondt, 1762).
2. Detail, frontispiece from *Fingal: An Ancient Epic Poem* 2<sup>nd</sup> ed. (1762).
3. Shawn Baldwin, 'New York, following the attacks of 11 September 2001', reproduced courtesy of AP Images.
4. Doug Kanter, 'New York, following the attacks of 11 September 2001', reproduced courtesy of AFP.
5. 'Coventry Cathedral. After the Destruction', (1940), reproduced courtesy of the Coventry History Centre.
6. Richard Peters, 'Dresdner Frauenkirche', Richard Peters: *Dresden – Eine Kamera klagt an* (Dresden: Dresdener Verlag Gesellschaft, 1949), p. 54.
7. Photographer not known: 'Coventry during World War Two', 17 November 1940, reproduced courtesy of Manchester *Daily Express*, Science and Society Picture Library.
8. W. Hahn, 'Dresden following the bombings of World War Two', 25 February 1945, Rudolf Förster, et al, *Dresden. Geschichte der Stadt in Wort und Bild* (Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1984), p. 179
9. Suzanne Plunkett, 'New York, during the attacks of 11 September 2001', *The New York Times: A Nation Challenged – a Visual History of 9/11 and its Aftermath* (New York: The New York Times, 2002), p. 27. Reproduced courtesy of AP Images.

10. Julius Schnorr von Carolsfeld, 'Loth fliehet aus Sodom', zwischen 1852-1860, *Die Bibel in Bildern*. 240 Darstellungen erfunden und auf Holz gezeichnet von Julius Schnorr von Carolsfeld. Mit kurzen Bibeltexten nach der redigierten lutherischen Bibel, 11. Ausgabe (Leipzig: Georg Wigand, 1906), p. 26.
11. Albrecht Dürer, 'Loths Flucht' ca. 1496, Karl-Friedrich Hahn and Eberhard Zwink, Hg., *Die Bibel in Bildern: Schatzkammer der Malerei* (Köln: Naumann und Göbel, 1987), p. 44.
12. Gustav Doré, 'Lots Errettung' ca. 1866, *Die Heilige Schrift: Alten und Neuen Testaments*. Dargestellt in den berühmten 230 Illustrationen von Gustav Doré. Mit einem Vorwort von Walter Dirks (Wiesbaden: Ebeling, 1974), p. 43.
13. John Martin, 'The Destruction of Sodom and Gomorrah', 1852, William Feaver, *The Art of John Martin* (Oxford: Oxford University Press, 1975), p. 195.
14. Stan Honda, 'Woman Following the Attacks of 11 September 2001', *The New York Times: A Nation Challenged – A Visual History of 9/11 and its Aftermath* (New York: The New York Times, 2002), p. 51. Reproduced courtesy of AFP.
15. Gustav Doré, 'Lots Errettung' ca. 1866, *Die Heilige Schrift: Alten und Neuen Testaments*. Dargestellt in den berühmten 230 Illustrationen von Gustav Doré. Mit einem Vorwort von Walter Dirks (Wiesbaden: Ebeling, 1974), p. 43.
16. Guilio Romano and Gianfrancesco Penni, 'Fuga di Loth,' Nicole Dacos, *Le Logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico* (Rome: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1986), plate 21.
17. Annibale Carracci: 'Perseus und Medusa.' Lunettenfresko, Camerino des Palazzo Farnese, Rome.
18. William Hogarth, 'Sigismunda' (1759), based on the original, engraved by T.W. Shaw, *The Complete Works of William Hogarth in a Series of One Hundred and Fifty Steel Engravings* (London: Charles Griffin, 1890), p. 188.

19. William Hogarth, 'The Bathos' (1764), *The Complete Works of William Hogarth in a Series of One Hundred and Fifty Steel Engravings* (London: Charles Griffin, 1890), p. 201.
20. Louis François Roubillac, 'Monument to General William Hargrave' (1757), Westminster Abbey, London, reproduced courtesy of the Courtauld Institute of Art, London.
21. Louis François Roubillac, detail from 'Monument to General William Hargrave' (1757), Westminster Abbey, London, reproduced courtesy of the Courtauld Institute of Art, London.
22. Albrecht Dürer, 'Melencolia I' (1514), from David Pingree, 'A New Look and Melencolia I', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 43 (1980), pp. 257-258, here 257.
23. Salvator Rosa, 'Democritus' (1662), from Wojciech Balus, 'Dürer's 'Melencolia I': Melancholy and the Undecidable', *Attribus et Historiae* 15, no. 30 (1994), pp. 9-21.
24. William Hogarth, detail from *The Analysis of Beauty* (1753), Plate 1, *The Complete Works of William Hogarth in a Series of One Hundred and Fifty Steel Engravings* (London: Charles Griffin, 1890), p. 180.
25. William Hogarth, detail from Frontispiece to the *Analysis of Beauty* (1753), *The Analysis of Beauty*. Edited by Joseph Burke. (Oxford: Clarendon Press, 1955), p. 2.
26. William Hogarth, 'The Beer Street' (1751), *The Complete Works of William Hogarth in a Series of One Hundred and Fifty Steel Engravings* (London: Charles Griffin, 1890), p. 180.
27. Johann Caspar Lavater, 'Six Christs', Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente* (Leipzig/Winterthur, 1775-1778), reproduced courtesy of the British Library.
28. William Blake, 'Johann Caspar Lavater' (1800), reproduced courtesy of the William Blake Archive.
29. Max Ernst, 'After Us, Maternity' (1927), oil on canvas, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, reproduced courtesy of ADAGP, Paris, and DACS, London, 2009.

30. Max Ernst, 'Illustration for La dame ovale' (1939), Indiana University Art Museum, Bloomington, reproduced courtesy of ADAGP, Paris and DACS, London 2009.
31. Leonora Carrington, 'Self-Portrait Inn of the Dawn Horse', (1937/38), oil on canvas, Metropolitan Museum of Art, reproduced courtesy of ARS, New York and DACS, London 2009.
32. Leonora Carrington, 'Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen' (1975), oil on canvas, Charles B. Goddard Center for Visual Performing Arts, Ardmore, Oklahoma, reproduced courtesy of ARS, New York and DACS, London 2009.
33. Nicolai Abildgaard, 'Ossian. Den gamle blinde' (1780-1782), Statens Museum for Kunst, Copenhagen, reproduced courtesy of the Statens Museum for Kunst.
34. John Martin, 'The Bard' (c. 1817), Laing Art Gallery, Newcastle, reproduced courtesy of Tyne and Wear Museums.
35. Richard Westall, 'Lord George Gordon Byron', (1813), National Portrait Gallery, London, reproduced from *Lord Byron. Ein Lesebuch mit Texten, Bildern und Dokumenten*, ed. Gert Ueding (Frankfurt a.M.: Insel, 1988), p. 240.
36. 'Byron at Harrow' (1801) by Unknown, reproduced from Friedrich Raphael, *Byron* (Bodmin, Cornwall: Thames and Hudson, 1982), 21.
37. 'Byron in Travelling Costume' (no date), reproduced from Friedrich Raphael, *Byron* (Bodmin, Cornwall: Thames and Hudson, 1982), p. 41.
38. 'Byron resting in a fisherman's house after having swum the Hellespont', detail of a painting by Sir William Allan (1831), reproduced from Friedrich Raphael, *Byron* (Bodmin, Cornwall: Thames and Hudson, 1982), p. 48.
39. 'Lord Byron as a Cricketer'. Lithograph from Byron's *Poems and Letters* (1912), reproduced from Friedrich Raphael, *Byron* (Bodmin, Cornwall: Thames and Hudson, 1982), p. 24.

40. 'Byron at Villa Diodati on the Lake of Geneva' (1816), Lithograph by Spengler and Company, Lausanne, reproduced from Friedrich Raphael, *Byron* (Bodmin, Cornwall: Thames and Hudson, 1982), p. 104.
41. 'The meeting of Lord Byron and Sir Walter Scott in the drawing room of the publisher John Murray, Albermarle Street, 1815' (c. 1850), watercolour by L. Werner, reproduced from Friedrich Raphael, *Byron* (Bodmin, Cornwall: Thames and Hudson, 1982), p. 97.
42. 'Les Amants Célèbres. Lord Byron et La Comtesse Guccioli (sic)', undated lithograph by L. Platier, reproduced from Friedrich Raphael, *Byron* (Bodmin, Cornwall: Thames and Hudson, 1982), p. 170.
43. Thomas Phillips, 'George Gordon Byron' (1813). National Portrait Gallery, London, reproduced from *Lord Byron. Ein Lesebuch mit Texten, Bildern und Dokumenten*, ed. Gert Ueding. (Frankfurt a.M.: Insel, 1988), p. 240.
44. T. Vryzakis, 'Byron's arrival at Missolonghi where he is met by Prince Alexander Mavrocordato, 5 January 1824' (1861), reproduced from Friedrich Raphael, *Byron* (Bodmin, Cornwall: Thames and Hudson, 1982), p. 172.
45. Joseph Odevaere, 'The Death of Byron' (c. 1826), reproduced from Friedrich Raphael, *Byron* (Bodmin, Cornwall: Thames and Hudson, 1982), p. 174.
46. Eugène Delacroix, 'Das sterbende Griechenland auf den Ruinen von Missolonghi' (1827), reproduced from *Lord Byron. Ein Lesebuch mit Texten, Bildern und Dokumenten*. Herausgegeben von Gert Ueding. (Frankfurt am Main: Insel, 1988), p. 240.
47. J.A.J. Falguière, 'Nineteenth-century marble statue of Lord Byron being crowned by "Greece"', Zappeion Gardens, Athens, photo by Jorge Lewinski, reproduced from Friedrich Raphael, *Byron* (Bodmin, Cornwall: Thames and Hudson, 1982), p. 176.



## Namenverzeichnis / Name Index

- Aberth, Suan L. 249, 253, 255–256  
Abilgaard, Nicolai 260  
Ackroyd, Peter 228  
Acosta, José de 326  
Adamowicz, Elza 247  
Adler, Alfred 150  
Adorno, Theodor W. 2, 12, 94, 117, 235, 354  
Agrippa von Nettersheim, Heinrich Cornelius 246–247  
d'Alembert, Jean le Rond 141  
Alexandre, Noël 326  
Ali Pascha von Janina 299  
Allan, Sir William 287  
d'Alviella, Goblet 344  
Aragon, Louis 234  
Archimboldo, Giuseppe 249  
Aristotle 1, 2, 18, 63, 169  
Armbruster, J. M. 213  
Arnim, Achim von 232  
Arp, Hans 238  
Auden, Wystan Hugh 314  
Augustine, St. 63  
Aurenche, Marie Berthe 247  
Assmann, Jan 23  
Austen, Jane 132  
Bachofen, Johann Jakob 101, 156  
Bakhtin, Michail Michailovitsch 34  
Bacon, Francis 378  
Baker White, John 319–320  
Baldung, Hans 253  
Baldwin, Shawn 172  
Balthasar, Hans Urs von 144  
Barlach, Ernst 154  
Barrow, Sir John 290  
Barruel, Abbé 128, 141  
Barthes, Roland 310, 316–317, 345  
Bataille, Georges 231, 233–236  
Bauer, Bruno 111–112  
Becker, Christiane Amalie Louise 66, 68, 72, 81, 85–86  
Beil, Ulrich J. 94  
Belloc, Hilaire 136  
Berger, Peter 57  
Berlin, Isaiah 353–360, 362–368  
Bertram, Anthony 308  
Bertram, Ernst 236  
Bidney, David 44  
Bindman, David 225  
Birtwistle, Harrison 6–7  
Bismarck, Otto von 131  
Blackwell, Thomas 266  
Blake, Catherine 228  
Blake, William 116, 211–213, 215–219, 223–226, 228–230  
Bloom, Allan 108  
Blumenberg, Hans 2, 6, 10, 12, 18, 22, 28, 33–34, 36, 43–44, 53–64, 87, 234  
Boccaccio, Giovanni 188  
Böhm, Gottfried 15, 220  
Bohrer, Karl Heinz 10, 12  
Bois Reymond, Emil du 350  
Borchart, Samuel 326  
Borkenau, Franz 21  
Bosch, Hieronymus 249, 256  
Böschenstein, Bernhard 95  
Brantlinger, Patrick 134

- Breker, Arno 309  
 Breton, André 231–237, 239, 247  
 Breughel, Pieter the Elder 249  
 Brisson, Luc 27  
 Broch, Hermann 28, 147–150, 154–155, 162–164, 166–167  
 Brody, Daniel 149  
 Bultmann, Rudolf 43, 54, 60  
 Burckardt, Jacob 24  
 Bürger, Gottfried August 218  
 Burkert, Walter 19, 21, 43, 283  
 Burke, Edmund 5, 141, 194  
 Burke, Kenneth 43  
 Burleigh, Michael 315  
 Busch, Wilhelm 131  
 Byatt, A. S. 8  
 Byron, Lord 281–292, 294–302, 304–307  
 Cagliostro 222  
 Caillois, Roger 235  
 Campbell, Joseph 43, 47, 53, 57–60  
 Campe, Joachim Heinrich 332–335  
 Campion, Edmund 132  
 Canning, John 290  
 Carlyle, Thomas 116  
 Carracci, Annibale 181  
 Carrington, Harold 249  
 Carrington, Gabriel 254  
 Carrington, Leonora 231, 233, 247, 249–259  
 Carrington, Pablo 254  
 Carroll, Lewis 249  
 Carus, Paul 156  
 Cary, Joyce 313  
 Cassirer, Ernst 16, 20, 33–34, 43, 50, 356, 360, 369–370, 375  
 Castiglione, Giovannin Benedetto 197  
 Celan, Paul 236  
 Chamberlain, Houston Stewart 156, 343  
 Chamisso, Adelbert von 296  
 Chénieux-Gendron, Jacqueline 233, 237, 258  
 Chesterton, Ada 318  
 Chesterton, Gilbert Keith 107, 136  
 Chodowieci, Daniel 218  
 Christiani, Rudolf 305  
 Churchill, Charles 189–190, 203  
 Cioran, Emil 87, 110  
 Claudius, Matthias 87, 90  
 Cobbett, William 357  
 Coleridge, Samuel Taylor 116, 137, 222, 261, 263, 275, 277–280  
 Collingwood, Robin George 59  
 Collins, Wilkie 132, 136–137  
 Conan Doyle, Arthur 136, 144  
 Conley, Katherine 255  
 Cornford, Francis Macdonald 43, 369  
 Coxe, William 222  
 Creuzer, Friedrich 4, 97, 156  
 Cunnings, Laura 187  
 Dahn, Felix 131  
 Dante, Alighieri 154  
 Darwin, Charles 175  
 Davies, John Gordon 229  
 Dawkins, Richard 46  
 Dechend, Hertha von 44  
 Délaacroix, Eugène 301  
 Deleuze, Gilles 228  
 Delitzsch, Friedrich 343  
 De Quincey, Thomas 137  
 Descartes, René 378  
 Dickens, Charles 126, 135, 137  
 Diderot, Denis 141  
 Dilthey, Wilhelm 63  
 D'Israeli, Isaac 290  
 Dodds, Eric Roberston 108

- Doré, Gustave 175, 177, 179  
 Droste-Hülshoff, Annette von 138  
 Dryden, John 188  
 Duchet, Michèle 329  
 Dürer, Albrecht 175, 177, 197  
 Duerr, Hans Peter 13  
 Durkheim, Emile 60, 369  
 Dürrenmatt, Friedrich 6–7  
 Eagleton, Terry 139  
 Eco, Umberto 34  
 Edgeworth, Maria 249  
 Eliade, Mircea 6, 19–20, 47, 61–63, 373  
 Eliot, Thomas Stearns 4, 98  
 Elizabeth I (Queen of England) 126  
 Élouard, Gala 247  
 Ernst, Max 231–233, 237–251, 257–259  
 Eschenburg, Johann Joachim 85  
 Essick, Robert 227  
 Euripides 3, 93, 109  
 Falguière, Jean, Alexandre Joseph 302  
 Fichte, Johann Gottlieb 263, 269  
 Fielding, Henry 187  
 Fildes, Luke 137  
 Fini, Leonore 247  
 Flaubert, Gustave 55  
 Fontenelle, Bernard de 326, 332, 340  
 Forster, Edward Morgan 313  
 Fouqué, Friedrich de la Motte 91  
 François Roubillac 195–196  
 Frankfort, Henri 50  
 Frazer, James George 4, 43, 49, 52, 60, 98, 100, 342, 369  
 Freud, Sigmund 43–44, 56–58, 60, 153, 155–159, 231–232, 236, 238, 241–243, 245  
 Freytag, Gustav 130–131  
 Friedrich, Caspar David 232, 240  
 Friedrich der Große (Frederick II of Prussia) 141  
 Frisch, Max 39–40  
 Füssli, Heinrich 213, 216–219, 221–223, 230, 232, 240, 253  
 Gaskell, Elizabeth 138  
 Gaskill, Howard 65  
 Gassner, Johann Joseph 222  
 Gehlen, Arnold 13  
 Gerzso, Günther 254  
 Gibbs, Philip 315  
 Gifford, William 290  
 Gilbert, Stuart 154  
 Gilchrist, Alexander 228  
 Girard, René 19, 93, 109  
 Goedsche, Hermann 128  
 Goethe, Johann Wolfgang von 28, 65, 67–69, 72, 78–79, 81, 82, 85–86, 116, 221, 245, 261, 263, 266, 282–283, 290–292, 304–307, 346, 351–352  
*Euphrosyne* 65, 73, 76–77, 80, 82, 84  
*Faust* 83, 245, 291  
*Iphigenie auf Tauris* 93  
*Die Leiden des jungen Werthers* 65, 72–75, 81, 90  
*Wilhelm Meisters Lehrjahre* 263, 275, 277–280  
 Göring, Hermann 322  
 Gould, Stephen Jay 46  
 Graevenitz, Gerhart von 27–28  
 Graham, John 213  
 Graves, Robert 254  
 Greengrass, Paul 170  
 Gronbech, Vilhelm 373

- Groom, Nick 262, 264  
 Grosvenor, Richard 189  
 Grünbein, Durs 186, 171, 175,  
 180–182, 185  
 Grünwald, Alfred Ferdinand  
 238  
 Gryphius, Andreas 186  
 Guattari, Félix 228  
 Guiccoli, Teresa 294–295  
 Haas, Rosemarie 67, 72, 82  
 Habermas, Jürgen 12, 15  
 Hagstrum, Jean H. 225  
 Hahn, Walter 174  
 Hall, Carol Louise 217  
 Hallpike, Christopher 33–34  
 Hamann, Johann Georg 336,  
 353–358, 360, 362–368  
 Hamilton, Cicely 315  
 Harden, Maximilian 140  
 Hardt, Michael 109  
 Hardy, Henry 354  
 Hardy, Thomas 107  
 Harnack, Adolf 351  
 Harrison, Jane Ellen 43, 101,  
 369  
 Hartland, Edwin Sidney 342  
 Hartley, David 203  
 Hartmann von Aue 36  
 Haupt, Paul 343–344  
 Hebbel, Friedrich 236  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich  
 4, 113, 238, 378  
 Heidegger, Martin 113, 378  
 Heidmann, Ute 29  
 Heine, Heinrich 89, 289, 305–  
 307  
 Henrich, Albert 91, 109  
 Hecataeus of Miletus 1  
 Hensler, Carl Friedrich 83  
 Herder, Johann Gottfried 79, 81,  
 84, 261, 266–270, 272–274,  
 277, 326, 290, 332, 337–340  
 Hermann the Cheruscan 126  
 Herz, Marcus 359  
 Hesiod 3, 18, 22, 52, 54, 62–63  
 Heygate, John 321, 323  
 Heyne, Christian Gottlob 336  
 Himmler, Heinrich 317  
 Hitchens, Christopher 364  
 Hitler, Adolf 160, 166, 313, 318,  
 322  
 Hobbes, Thomas 119  
 Hölderlin, Friedrich 4, 28, 97,  
 296  
 Hoerle, Heinrich 238  
 Hofmannsthal, Hugo von 2,  
 140  
 Hogarth, William 187–197,  
 199–207, 209–210  
 Holbein, Hans the Younger 212  
 Holcroft, Thomas 213  
 Homer 18, 22, 45, 52, 62, 81–  
 82, 86, 266–267, 335, 375  
 Honda, Stan 175, 178  
 Hooke, Samuel Henry 43  
 Horkheimer, Max 2, 12, 235,  
 354  
 Horton, Robert 43  
 Huber, Erwin 309  
 Hubert, Renée Riese 250  
 Hübner, Kurt 3, 6, 10, 12  
 Huet, Pierre-Daniel 326–327  
 Hughes, Randolph 318, 322  
 Hume, David 203, 337  
 Hunter, Henry 213–215, 218,  
 221–222, 226  
 Hüppauf, Bernd 310  
 Hurd, Richard 271  
 Ignatieff, Michael 360  
 Jarry, Alfred 232  
 Jensen, Adolf E. 373  
 Joan of Arc 126  
 Johnson, Joseph 217–218  
 Johnson, Mary Lynn 213

- Jolles, André 373  
 Joly, Maurice 128  
 Jonas, Hans 43  
 Joyce, James 148–149, 154–155,  
 162, 164  
 Jung, Carl Gustav 43–44, 47,  
 57–58, 60, 147, 149–154, 157–  
 159, 161–162  
 Jünger, Ernst 8  
 Kafka, Franz 28, 38–40, 155  
 Kahl, Paul 65  
 Kant, Immanuel 269, 357–359,  
 363, 369, 372, 374  
 Kanter, Doug 172  
 Kaschnitz, Marie Luise 8  
 Keller, Gottfried 130  
 Kerényi, Karl 6, 10, 107, 159–  
 161, 373  
 Keynes, Geoffrey 228  
 Kirchner, Athanasius 326  
 Kleist, Heinrich von 91–94, 97,  
 104, 106, 110  
 Knigge, Adolph Freiherr von  
 140  
 Koch, Robert 136  
 Koestler, Arthur 366  
 Kolakowski, Leszek 13, 31–32  
 Kommerell, Max 69  
 Kondylis, Panajotis 361, 364  
 Korff, Hermann August 94  
 Kracauer, Siegfried 180  
 Kramer, Samuel Noah 61  
 Krascheninnikov, Stepan Petro-  
 vic 333, 336  
 Kraus, Christian Jacob 357  
 Kraus, Werner 360  
 Krauss, Rosalind 234  
 Kuhn, Adalbert 43  
 Kürnberger, Ferdinand 139  
 Lacoue-Labarthe, Philippe 12  
 La Crequinière, M. de la 326  
 Lafitau, Joseph-François 326–  
 329, 332, 340  
 Lagarde, Paul de 343  
 Lainez, James 144  
 Langer, Susanne K. 15  
 Lautréamont, Comte de 232  
 Lavater, Johann Caspar 211–  
 230  
 Lawrence, David Herbert 98,  
 101, 102–106, 108, 110, 113–  
 114, 121–125  
 Lear, Edward 249  
 Leavis, Frank Raymond 102  
 Lenau, Nikolaus 296  
 Leiris, Michel 235  
 Lessing, Gotthold Ephraim 79  
 Leviné, Eugen 145  
 Lévi-Strauss, Claude 12–13, 15–  
 16, 20, 30–33, 44, 51, 61, 283,  
 370–372, 378  
 Levitt, Annette Shandler 252  
 Lévy-Bruhl, Lucien 13, 50, 61,  
 152  
 Lewis, Matthew 232  
 Lichtenstern, Christa 234  
 Light, Alison 310  
 Linnell, John 228  
 Lochner, Stefan 238  
 Longfellow, Henry Wadsworth  
 290  
 Longinus 193  
 Löwith, Karl 113  
 Loyola, Ignatius de 128  
 Lukács, Georg 360  
 Lubbock, John 342  
 Ludendorff, Erich 128  
 Lugowski, Clemens 34, 39  
 Lyall, Alfred C. 342  
 Maaß, Ernst 67

- Macpherson, James (Ossian)  
 72, –75, 77, 79, 81–82, 84, 86,  
 260, 266–267, 269  
*Poems of Ossian* 65, 69, 71–74,  
 78
- Maimon, Salomon 359
- Malinowski, Bronislaw 43, 60–  
 62
- Mann, Thomas 1, 28, 63, 126,  
 140, 147, 149, 155, 164, 254,  
 285  
*Der Zauberberg* 131, 142–145  
*Die Stellung Freuds in der moder-  
 nen Geistesgeschichte* 156  
*Freud und die Zukunft* 157–159  
*Joseph und seine Brüder* 156,  
 159–161
- Marc, Franz 238
- Mariana, Juan de 128–129
- Marlowe, Christopher 307
- Martin, John 175, 178, 261
- Martínez, Matías 34
- Mauss, Marcel 369
- Mavrocordatos, Prinz Alexander  
 298
- Mayer, Hans 360
- Melville, Herman 63
- Mendelssohn, Moses 220, 230
- Mesmer, Franz Anton 222
- Metternich, Klemens Wenzel,  
 Prinz von 139
- Meuli, Karl 19
- Meyer, Richard M. 342–352
- Michelangelo, Buonarroti 121,  
 125
- Miller, Norbert 66
- Miller, William 218
- Moser, Moses 306
- Motsch, Andreas 329
- Müller, Friedrich Max 43, 48,  
 342–343
- Müller, Wilhelm 296
- Müller-Funk, Wolfgang 26
- Müller-Lyer, Franz Carl 143
- Murray, Gilbert 43
- Murray, John 293–294, 296
- Mussard, Pierre 326
- Negri, Antonio 109
- Nerval, Gérard de 232
- Nestle, Wilhelm 13, 30
- Neumann, Georg Paul 238
- Newman, Sir George 319
- Newton, Isaac 228, 347
- Nietzsche, Friedrich 3, 28, 44,  
 91, 95–96, 99–101, 106–107,  
 110–116, 118–121, 123, 125,  
 231, 235–236, 238  
*Also sprach Zarathustra* 121,  
 346  
*Der Wille zur Macht* 112  
*Die fröhliche Wissenschaft* 125  
*Die Geburt der Tragödie aus dem  
 Geiste der Musik* 91, 95–96,  
 111  
*Ecce Homo* 113, 118, 346  
*Götzen-Dämmerung* 118  
*Unzeitgemässe Betrachtungen* 112  
*Versuch einer Selbstkritik* 96
- Novalis (Friedrich von Harden-  
 berg) 232
- Northam, Reginald 319–320
- Oberreit, Heinrich 222
- Oesterdiekhoff, Georg W. 30,  
 33, 35
- Orages, Alfred Richard 106
- Orwell, George 313–314
- Ossian (see Macpherson, James)
- Otis, Laura 136
- Otto, Walter F. 109, 373
- Otto-Peters, Louise 135
- Ovid 234, 246, 296
- Ozenfant, Amédee 250
- Panikkar, Raimundo 7
- Palmer, Samuel 228

- Paulsen, Ronald 201  
Pellow, Thomas 138  
Percy, Thomas 262, 270–271,  
279–280  
Peters, Richard 173  
Pettazoni, Raffaele 373  
Phillips, Thomas 297  
Plunkett, Suzanne 175–176  
Poussin, Nicolas 194–195  
Pater, Walter 99–101  
Paul, Jean (Johann Paul Fried-  
rich Richter) 187, 204–209  
Penni, Gianfrancesco 175, 179  
Percival, Melissa 213  
Persons, Robert 132  
Peters, Günter 84  
Piaget, Jean 32, 34–35  
Picasso, Pablo 154  
Pindar 1  
Pisanello 249  
Pitt, William 189  
Pius VII 130–131  
Plato 1, 12, 18, 45, 62  
Plotinus 62  
Plumpe, Gerhard 29  
Pope, Alexander 193, 199  
Pound, Ezra 98  
Prinzhorn, Hans 238  
Properz (Sextus Aurelius Pro-  
pertius) 67  
Raabe, Wilhelm 138  
Radcliffe-Brown, Alfred Regi-  
nald 60, 132  
Ransmayr, Christoph 29  
Raphael (Raffaello Sanzio da  
Urbino) 221–222  
Rapp, Adolf 91  
Redon, Odilon 232–233  
Reinwald, Heinz 17  
Rembrandt, Harmenszoon van  
Rijn 194  
Reynolds, Joshua 189  
Richardson, Michael 235, 239  
Richmond, George 228  
Riefenstahl, Leni 309  
Rilke, Rainer Maria 236  
Rimbaud, Arthur 232  
Robert, Friederike 306  
Robert, Ludwig 306  
Roberts, John Maddox 141  
Robins, Elizabeth 101  
Robinson, Armitage 351  
Róheim, Géza 57  
Romano, Guilio 175, 179  
Roosevelt, Franklin Delano 1  
Rosa, Salvator 197–198  
Rosenberg, Alfred 6, 156, 160–  
161  
Rubens, Peter Paul 194  
Rushdie, Salman 8  
Russell, Lord John 132–133  
Sagarra, Eda 131  
Salzmann, Christian Gotthilf  
218  
Sampson, Anthony 366  
Sanday, William 344  
Santillana, Giorgio de 44  
Sartre, Jean Paul 3  
Sassetta (Stefano di Giovanni)  
249  
Schuschnigg, Kurt von 144  
Schelling, Friedrich 4, 233  
Scherer, Wilhelm 345–346  
Schiller, Friedrich 83, 89, 263,  
281  
Schlegel, Friedrich 90, 97 263  
Schlegel, August Wilhelm 263  
Schleiermacher, Friedrich Daniel  
Ernst 344  
Schmidt, Wolf-Gerhard 65, 72  
Schopenhauer, Arthur 112  
Schnorr von Carolsfeld, Julius  
175–176  
Schwab, Gustav 8

- Scott, Walter 272, 277, 280–281, 294  
 Seaford, Richard 109  
 Searle, Adrian 187  
 Seiwert, Franz Wilhelm 238  
 Seligman, Kurt 252  
 Sextus Empiricus 1  
 Shakespeare, William 76, 86, 269, 281  
 Shaftesbury (Anthony Ashley Cooper) 290, 306  
 Shaw, George Bernard 107  
 Shelley, Percy Bysshe 98, 100, 289–290  
 Shookman, Ellis 213  
 Sidgwick, Christopher 313  
 Silberer, Herbert 246  
 Sinclair, Catherine 134  
 Smith, William Robertson 369  
 Snow, Charles Percy 365–367  
 Socrates 359  
 Sontag, Susan 324  
 Sophocles 69, 269  
 Sorel, Georges 381  
 Sorman, Guy 363  
 Spengler, Oswald 116, 156  
 Spies, Werner 232, 239, 243  
 Stanley, J. T. 218  
 Steinfeld, Thomas 168–171, 185  
 Steller, Georg Wilhelm 333, 336  
 Stemmler, Joan K. 226  
 Sterling, Charles J. 304  
 Sterne, Laurence 187  
 Sternhell, Zeev 363  
 Stifter, Adalbert 37, 40  
 Stirner, Max 238  
 Stoker, Bram 139  
 Stolberg, Auguste Luise 89  
 Strauss-Ernst, Luise 247, 238  
 Sue, Eugene 133  
 Suhrkamp, Peter 162  
 Suleiman, Susan Rubin 258  
 Suphan, Bernhard 337  
 Swedenborg, Emanuel 223  
 Symonds, John Addington 133  
 Tanning, Dorothea 247  
 Tatham, Frederic 228–229  
 Tennyson, Alfred Lord 272  
 Thackeray, William 135  
 Thales of Miletus 18, 62–63  
 Todorov, Tzvetan 325  
 Traska, Georg 221  
 Trollope, Anthony 135  
 Trollope, Frances 132  
 Trumpener, Katie 262  
 Tylor, Edward Burnett 10, 43–54, 60, 62, 64, 342  
 Tytler, Graeme 213  
 Uccello, Paolo 249  
 Varo, Remedios 254  
 Vernant, Jean-Pierre 373–374  
 Verrocchio, Andrea del 221  
 Veyne, Paul 31–32  
 Vialou, Denis 24  
 Vinci, Leonardo da 121, 125, 127, 242–243, 245  
 Voltaire (François-Marie Arouet) 129, 141  
 Voss, Gerhard Johann 326  
 Voß, Johann Heinrich 69, 90  
 Vryzakis, Theodoros 298  
 Wagner, Richard 28, 96, 154, 238  
 Waldgrave, William 355  
 Waln, Nora 318  
 Warlick, M. E. 246  
 Warner, Maria 250, 253–255, 257  
 Weber, Max 15, 31  
 Weidemann, Volker 168  
 Weishaupt, Adam 141  
 Weisz, Chiki 250  
 Welcker 97  
 Wells, Herbet George 136

- Werner, L. 290  
Westall, Richard 281  
Weston, Jessie L. 4  
Wieland, Christoph Martin 332,  
334–335  
Wilamowitz-Moellendorf,  
Ulrich von 96, 373  
Wildmann, Daniel 310  
Wilkes, John 189  
Williams, Helen Maria  
211–212  
Winch, Peter 17  
Winckelmann, Johann Joachim  
99, 217–218  
Winterson, Jeannette 8  
Wippermann, Wolfgang 315  
Wiseman, Cardinal Nicholas  
132–133  
Wolf, Christa 29  
Wolf, Gerhard 221  
Woolf, Leonard 322  
Woolf, Virginia 322  
Wordsworth, William 261, 272–  
274, 280  
Xenophanes 1  
Yeats, William Butler 113–121,  
123  
Zumsteeg, Johann Rudolf 72