

ÄNGSTLICHE RETTUNG.
ZU EUGEN GOTTLÖB WINKLERS DIALOG
DIE ERKUNDUNG DER LINIE*

von LUCA CRESCENZI

Nihilismus — so lautet eine neulich versuchte Definition — «ist [...] der mit der Modernisierung wesentlich verbundene Orientierungsverlust»¹. Er ist Folge eines konsequenten Fortschreitens ohne erkennbares Ziel bei vergessenem Anfangspunkt. Er ist, anders gesagt, richtungslose Bewegung. Ähnliches liest man schon bei Nietzsche: «Der moderne Mensch glaubt versuchsweise bald an diesen, bald an jenen Werth und läßt ihn dann fallen: der Kreis der überlebten und fallengelassenen Werthe wird immer voller; die Leere und Armut an Werthen kommt immer mehr zum Gefühl; die Bewegung ist unaufhalt-sam»². Da, wo das Neue entsteht, ist das Alte endgültig überwunden und auch als Wegweiser unbrauchbar. Das Neue setzt sich so als Negation des Alten durch; somit ist es aber auch eine Erscheinung des Negativen und an sich keine unbedingte Orientierungshilfe, denn es wird bald von etwas Neuerem ersetzt. Die vom Mythos des Fortschritts bewegte Moderne ist in ihrem zeitlichen Selbstbewußtsein deshalb nihilistisch, weil sie die Flüchtigkeit des Werdens als eigenes Gesetz erkennt und annimmt. Orientierungsverlust ist Folge des modernen Willens zum Neuen.

*Als Vortrag gehalten im September 1999 in Cortona bei einem im Rahmen des Programmas Vigoni von Klaus Laermann und Andreina Lavagetto organisierten Doktoranden-Seminar über *Furcht und Angst in der Literatur des 20. Jahrhunderts*.

¹ G. FIGAL, *Erörterung des Nihilismus*. Ernst Jünger und Martin Heidegger, in «*Etudes Germaniques*», octobre-décembre 1996, S. 717.

² FR. NIETZSCHE, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, München 1980, Bd. XIII, S. 56-57.

Gleichzeitig ist aber die Moderne selbst vom ständigen Versuch charakterisiert, der drohenden Vernichtung aller ihrer Inhalte zu entgehen, indem sie rastlos neue Weltanschauungen, Einstellungen, Gesichtspunkte aus sich selbst produziert, die eine wenn auch provisorische Gültigkeit im Sog der flüchtigen Erscheinungen behaupten können. Das Neue zeigt hier ein anderes, konstruktives Gesicht, indem es die Angst vor völliger Vernichtung der Werte bannt. Modern scheinen also jene Entwürfe zu sein, die aus Angst vor dieser Vernichtung entstehen und in ihrer Neuheit das Zeichen ihrer Ängstlichkeit tragen. Sie sind — so gesehen — ängstliche Rettungsversuche der Moderne.

Daß sich ein solcher Rettungsversuch im Werk eines jungen Autors findet, der mit 24 Jahren Selbstmord begangen hat, läßt sich unter diesen Voraussetzungen verstehen³. Denn Angst

³ Winklers Biographie ist mehrmals skizziert worden, am besten von Walter Warnach im Geleitwort zum ersten Band der ersten, zweibändigen Werkausgabe (Bd. I: *Dichterische Arbeiten*; Bd. II: *Gestalten und Probleme*), die 1937 bei Karl Rauch in Leipzig erschien. Sie läßt sich rasch nacherzählen. Am 1. Mai 1912 in Zürich aus deutschen Eltern geboren, verlebte Winkler seine Kindheit und Jugend in Wangen bei Stuttgart. Nach dem frühen Tod seines Vaters im Jahr 1927 begann der ungewöhnlich begabte aber scheinbar gar nicht frühreife Winkler eine intellektuelle Lehrzeit, während der er sich zuerst ausschließlich der Malerei widmete. 1930 unternahm er seine erste Reise nach Italien (Oberitalien und Florenz), der im Jahr 1933 eine zweite (nach Sizilien) folgte. Diesen Reisen sind die besten Erzählungen Winklers gewidmet. Im Frühjahr 1930 bezog Winkler die Universität München, um dort Romanistik, Germanistik und Kunstgeschichte zu studieren. Bald führten ihn seine Studien nach Paris, Köln und Tübingen, wo er bei Karl Voßler mit einer Arbeit über *Klassikeraufführungen auf modernen französischen Bühnen* promovierte. Die Liste der von Winkler als Student gehörten Dozenten findet sich am Ende der in der Tübinger Universitätsbibliothek lagernden Dissertation enthalten und ist schon an sich ein Zeugnis der günstigen Konstellation, die Winklers intellektuelle Bildung begleitete. Sie enthält u.a. die Namen von Ernst Bertram, Hans Heinrich Borchardt, Walter Brecht, Fritz Gerathwohl, Hugo Kehrer, Carl von Kraus, Artur Kutscher, Eugen Lerch, Jean Nogué, Franz Rauhut, Jules Simon, Leo Spitzer, Alfred Stange, Leonello Vincenti und, natürlich, Karl Voßler. Nach der im Mai 1933 erlangten Promotion versuchte Winkler zweimal — laut Warnachs Biographie — «zuerst in Tübingen, darauf in München das Studium wiederaufzunehmen, um sich auf ein Berufsziel vorzubereiten». Der Versuch endete aber «mit einem inneren und äußeren Zusammenbruch» (p. 22). Gleichzeitig setzte Winkler seine dichterischen Versuche fort und war, mit unterschiedlichem Erfolg, als Essayist tätig. Während kleine Zeitschriften und Zeitungen Erzählungen und Aufsätze veröffentlichten, fing Winkler an zu hoffen, als Schriftsteller frei und unabhängig werden zu können. Zwischen 1934 und 1936

ist in der Moderne immer mit einer extrem zugespitzten Erfahrung des drohenden Nichts verbunden; und Rettung — wenn überhaupt möglich — ist immer Rettung vor dieser Angst.

Nun ist im Dialog *Die Erkundung der Linie* von Eugen Gottlob Winkler ein Versuch zu bewundern, der gerade diese Grunderfahrung der Moderne außerordentlich präzise definiert, indem er Kunst als Ort der möglichen Rettung ansieht. Auch das ist schon bei Nietzsche zu lesen, denn Kunst, genauer: die Kunst des großen Stils ist bei ihm als «Gegenbewegung» betrachtet, als Reaktion auf das nihilistische Wesen der Moderne, auf ihre Selbstvernichtung im unaufhörlichen Strömen und Vergessenwerden der Erscheinungen und der Werte. Dieser Kunstvorstellung ist aber bei Nietzsche selbst schon widersprochen. Denn Kunst leidet unter ihrem Wahrheitsanspruch. Wenn sie die Wahrheit umschreiben will, kann sie sich dem Nihilismus nicht widersetzen, denn Nihilismus ist das wahre Wesen der Moderne; versucht sie aber, die eigenen Welt- und Wertanschauungen überzeugend darzustellen, so lügt sie: sie leugnet die Wahrheit, die sie darstellen will, weil gerade diese Wahrheit

entstanden, neben der *Erkundung der Linie*, die großen Aufsätze über Stefan George, Ernst Jünger, August von Platen, den späten Hölderlin. Verlage erklärten sich bereit, ihn während der Vorbereitungszeit eines geplanten Romans zu finanzieren. Doch im Oktober 1936 beging Winkler Selbstmord. Die Ursache dieser scheinbar unerwarteten Tat war eine plötzliche Panik-Reaktion auf die Aufnahme der Personalien durch einen Gestapo-Beamten. Das Ereignis erschreckte Winkler, der im vorigen Jahr wegen einer Plakatbeschädigung in Tübingen einige Tage im Gefängnis verbracht hatte. Am selben Abend nahm er eine Überdosis von Veronal-Tabletten und legte sich mit einem Spiegel ins Bett, um die eigenen letzten Lebensmomente zu betrachten. Zwei Tage danach starb er in einem Schwabinger Krankenhaus. In der hinterlassenen Abschiedsnotiz hatte er geschrieben: «Gestern Nacht auf einem Spaziergang nach Bogenhausen blieb ich vor dem Haus von Thomas Mann stehen, um es zu betrachten. Da trat ein Mann von der Gestapo auf mich zu und verhörte mich. Ich gab meine Adresse an. Ich habe einmal in meinem Leben eine Untersuchungshaft mitgemacht. Nie mehr. Ich betrachte dies als das Zeichen; das Leben hat ohnedies zu lange gedauert». Eugen Gottlob Winklers Werk ist noch nicht gründlich erforscht worden. Außer das oben erwähnte Geleitwort von Walter Warnach und Durs Grünbeins Essay zur hier benutzten Reclam-Ausgabe der Werke gibt es m.W. kaum Nennenswertes. In Italien hat Giuseppe Dolei verdienstvoll als erster auf Winklers sizilische Erzählungen die Aufmerksamkeit gelenkt. Vgl. G. DOLEI, *Sulle orme di Goethe e oltre: la Sicilia di Eugen Gottlob Winkler*, in *Letteratura, lingua e società in Sicilia*, Palermo 1989, S. 449-459.

keine positive Anschauungen zuläßt. Kunst hat also bei Nietzsche kein Recht auf Sonderstellung im undifferenzierten Lauf der modernen Welt. Sie ist mit jeder anderen menschlichen Tätigkeit gleichgesetzt.

Dieser radikale Nihilismus des späten Nietzsche ist Winkler sicherlich präsent. Er ist, sozusagen, der wahre, verborgene Antagonist in seinem Dialog. Denn hier geht es in der Tat darum, eine minimale Definition jenes grundsätzlich Positiven zu finden, das sich prinzipiell dem erscheinenden Nichts entgegengesetzt. Zu diesem Zweck bietet sich die hier gar nicht metaphorisch präsentierte Metapher der Linie, die als Grundelement jedes abstrakten künstlerischen Erzeugnisses in Betracht gezogen wird.

Die Situation des Dialogs ist somit bald skizziert: drei Freunde — Cosmas, Constantin und Vigilius — debattieren über Kunst, am Beispiel einer abstrakten Zeichnung, die Vigilius scheinbar gedankenlos entworfen hat. Er, Vigilius, wird in der Folge die Rolle des Sokrates spielen, während Constantin eine Art aufklärerischen Bewußtsteins zum Ausdruck bringt und Cosmas eine romantische Kunst- und Weltanschauung (sogar durch wörtliche Zitate aus Friedrich Schlegel) vertritt. Das Thema des Dialogs ist gleich durch Constantins skeptische Beschreibung von Vigilius' Zeichnung eingeführt:

Wie? [...] Was soll das heißen? [...] Widersinniges Gekritzel! Wer in aller Welt soll daraus klug werden?... Kreise, die sich ineinander schlingen, Bruchstücke von Kreisen; andere wieder, die sich an Linienbündel lehnen; Querstriche und Parallelen, die sich kreuzen; Geflochtenes, Geschupptes; Striche, die plötzlich grundlos abbrechen; andere, die nach scharfer Biegung rückwärtskehren... [...] Ihr Auftreten bedeutet die Verwirrung des Unterschiedenen. Bedeutet das nicht eine Rückkehr ins Nichts? (EdL, 55-56, 61)⁴.

Vigilius Antwort bildet gleichzeitig den Anfang der antinihilistischen Argumentation:

⁴ Zitate und Seitenangaben aus E.G. WINKLER, *Die Erkundung der Linie. Erzählung-Aufsatz-Gedicht. Mit einem Essay von Durs Grünbein*, Leipzig 1993. Winklers Aufsätze werden im Text folgendermaßen bezeichnet: EdL = *Die Erkundung der Linie*; ML = *Maschinen-Lyrik*; OL = *Oberst Lawrence*.

O Freund! Ich habe damit das Gegenteil getan von dem, was du glaubst, daß ich getan hätte. Ich bin dem Nichts entflohen; ich habe es besiegt (EdL, 61).

Relevant ist in unserem Kontext nicht nur diese, für den ganzen Dialog entscheidende Behauptung, sondern ihre psychologische Begründung, die Darstellung des innerlichen Impulses, der die schöpferische Reaktion verursacht. Es handelt sich um einen ängstlichen Impuls:

Du kennst also nicht jenes gestaltlose Grauen, du hast noch nie jene Leere und Kälte gespürt, die einen Augenblick lang, aber bedrohlich genug, in mir geherrscht hat, bevor ich die Fläche dieses Papiers mit meinen krausen Zeichen bedeckte? (*ebd.*).

«Grauen», «Kälte» sind Bezeichnungen für die spontane Reaktion angesichts des Nichts, das sich in Form eines leeren Papierblattes zeigt. Das Ganze faßt Vigilius in zwei Wörtern zusammen: «Ich erschauerte» (EdL, 62). Wenn aber ein Schauergefühl die plötzliche Erscheinung des Nichts begleitet, so ist Angst der Gefühlszustand, der die Lage des Menschen im Zeitalter des Nihilismus beschreibt. Ob Winkler Heideggers Reflexionen über Angst als Grundmodus des «In-der-Welt-seins» schon kannte, kann dahingestellt bleiben. Wichtiger scheint mir aber, daß Winklers Angstbegriff — anders als der des frühen Heidegger — immer epochenbezogen ist und zwar auf sehr subtile Weise. Denn das, was Winkler als Ursache der Angst beschreibt, ist das Verschwinden aller Erscheinungen im ständigen Werden, das jede mögliche Dauer leugnet. Es ist — in seinen Worten — das «unaufhörliche Sichverändern, in dem die lebenden und toten Körper begriffen sind, erdulnd dies Gesetz teils als begründet in ihrer Natur, teils als auferlegt von außen» (EdL, 84). Dies Werden erschreckt nur da, wo der Geist nicht mehr imstande ist, den tausendfältigen Erscheinungen Konsistenz zu geben («Ach,» — ist noch in Winklers Dialog zu lesen — «wir besitzen nichts als durch den Geist!»); es wird grauenhaft da, wo — anders gesagt — das Epochengesetz und das tödliche Gesetz des Werdens völlig koinzidieren.

Das ist bekannterweise die Vision der Moderne, so wie sie Winkler bei Baudelaire, bei Friedrich Schlegel und natürlich auch bei Nietzsche dargestellt finden konnte. Angst ist also bei ihm Reaktion auf das Erscheinen des Nichts in der Geschichte oder, präziser, in der Moderne.

Wenn es aber der Geist ist, der den Dingen eine Dauer im Wechsel verleihen kann, dann kann man sich fragen, welche Form er annehmen muß, um die Vernichtungsangst zu bekämpfen. Winklers Antwort darauf lautet: die Form der künstlerischen Tätigkeit. Nietzsche hatte aber schon dieselbe Antwort gegeben und ihre Schwäche gezeigt, indem er auf den illusionären Charakter der Kunst hingewiesen hatte. Um seine These zu rechtfertigen, muß also Winkler jenes fundamentale Wahrheitsmoment der Kunst erleuchten, das prinzipiell dem Nichts als Wesen des nihilistischen Zeitalters entgegengesetzt ist. Und in diesem Sinn zeigt der Vergleich mit Nietzsche schon an und für sich den Rang von Winklers Unternehmen. Denn Rettung der Kunst würde Rettung einer fundamentalen Dimension des Geistes heißen, «die den Anbeginn aller seiner Tätigkeiten darstellt» (EdL, 64). Rettung der Kunst wäre also gleichzeitig Rettung des Geistes.

Nun ist dies fundamentale Moment der Kunst wohl durch das Beispiel der Linie illustriert, deren Wesen im Trennen besteht. Die Linie ist bei Winkler (anders als etwa bei Kandinsky) das minimale Zeichen einer künstlerischen Tätigkeit, das in sich schon die ganze Bedeutung der Kunst zusammenfaßt:

Aber dies Zeichen [...] — so setzt Vigilius seine Deutung der Linie fort —, das mit seiner Anwesenheit die Abwesenheit meines Seins durchstrichen hätte, konnte nicht anders, als sein Wesen aus der Wesenlosigkeit selbst bilden. Ich zeichnete auf die unermesslich abgründige Leere dieses Papiers eine Linie, die, entsprungen jenem verborgenen Drang, der bildend an die Stelle des Nichts die Hinterlassenschaft eines Wollens setzt, zunächst von keinem anderen Willen beseelt war als von dem, zu scheiden. Die Linie war da und trennte (EdL, 62).

Mit diesem Satz ist schon die Gegenbewegung dargestellt, die die Linie als Grundelement der künstlerischen Tätigkeit ist. Während alles ins Nichts zu gehen scheint, schafft die Linie

etwas Erkennbares, das sich vom Nichts prinzipiell und eindeutig als Willensakt unterscheidet. Sie teilt das Nichts in zwei Hälften, die durch die Trennung selbst unterschiedlich werden und deshalb in ihrer Nichtigkeit nicht identisch sind. Anders als bei Nietzsche ist die von Winkler dargestellte künstlerische "Gegenbewegung" im formalen Element der Kunst fundiert, nicht in ihrem weltanschaulichen Anspruch. Kunst, wie jede geistige Tätigkeit, trennt, scheidet, und dies Scheiden ist gerade das, was sie vom in sich undifferenzierten Nichts unterscheidet. Das ist so evident — und darin liegt m.E. die Größe von Winklers Versuch —, daß man es kaum widerlegen kann. Man lese noch diese Passage:

Sieh dieses völlige Leersein, das der Weiße des Papiers nicht einmal gestattet, eine Farbe zu sein. Ich zeichne darauf eine Linie. Sie rundet und schließt sich. Was geschieht? Das Nichts: plötzlich zerfällt es in zwei Bezirke, die sich zueinander derart entgegengesetzt verhalten, daß das Ganze, rein infolge dieser Gegensätzlichkeit, aufhört, nichts zu sein. Du bist geneigt oder sogar gezwungen, in der von der Linie umschlossenen Fläche etwas anderes wahrzunehmen als in dem, was außerhalb ihrer ist (EdL, 63).

Auf diese Aussage folgt das Übrige nahezu selbstverständlich. Wenn Kunst «Wesen aus der Wesenlosigkeit» bildet, so kann sie jede Realität vom drohenden Wesensverlust retten. Das unmittelbare Beispiel, das Winkler entwickelt, ist das der aus dem Gedächtnis geschöpften Realität. Diese Realität ist *per definitionem* eine verschwindende, die aus dem Nichts der Vergessenheit gerettet werden muß; gerade sie kann aber durch die mnemonische Kunst der Linie immer wieder vergegenwärtigt werden. Lineare Kunst — und abstrakte Kunst insofern sie von der Linie ihren Ausgang nimmt — ist die Grundform der künstlerischen Seinsrettung. «Wenn nun [...] die Linie hinreicht» — so Winkler weiter — «um von einem Gegenstand dasjenige zur Anschauung zu bringen, was als erste und letzte Bedingung gilt, damit wir sagen, er ist; seine Form; wenn die Linie dazu nicht nur hinreicht, sondern uns die Form in ihrer möglichsten Reinheit anschauen läßt; und wenn dieses außerordentliche Anschauenlassen von Wesenheiten des Daseins, die wir in der

Wirklichkeit nur getrübt erkennen, die Ursache jener ungeheuren Ergriffenheit ist, die uns angesichts mancher Bilder durchdringt: — Freunde! » — so Winklers Fazit — «so mögen wir einsehen, daß nichts von der Malerei entfernter ist als die Absicht, einen billigen Ersatz für die Erscheinungen der äußeren Welt zu bereiten» (EdL, 83).

Nihilismus als Horizont moderner Erfahrung und Angst vor Realitäts- und Geistesverlust sind also der linearen Schöpfung entgegengesetzte Momente. Kunst als geistige Tätigkeit ist aber keine zeitbedingte Erscheinung, sondern eine dem Menschen innewohnende. In Winklers Argumentationsstrategie bedeutet das, daß Kunst geistige Überwindung des Zeitbedingten ist.

Im wichtigen Aufsatz über *Maschinen-Lyrik* formuliert das Winkler am deutlichsten:

Dichtung aber, wenn auch wie alles Menschliche innerhalb von Raum und Zeit entstehend und beiden Ordnungen verpflichtet, gehört ihrem Wesen nach so völlig dem Überzeitlichen an, daß, sollte sie sich dieser Verpflichtung entbinden, sie damit den Wert ihres Daseins von selbst aufhebt. Dichtung ist Überwindung der Zeit. Es ist ihre Aufgabe, alles, was uns im Zeitlichen ergreift und erschüttert, was uns wert und teuer an ihm wird, und unser zeitliches Dasein selbst aus der Gefährdung durch die Zeit herauszuheben, um es kraft des Geistes im Wort zu bewahren. Deshalb kann sie nur von Menschen geleistet werden, die der Gewalt ihrer Zeit mit einer stärkeren Gewalt, die aus ihrem Inneren wächst, entgegen-treten, von Menschen, die ihr Leben innerhalb ihrer Zeit überwinden durch ihr Leben im Geiste (ML, 203).

Zeit aber, oder besser gesagt, das Zeitbedingte steht für Winkler im Zeichen des Nichts. Darauf reagiert der Mensch in der Kunst, oder auch in der Lebenskunst, d.h. in der Praxis. Das schönste Beispiel liefert Winkler im großartigen Aufsatz über *Lawrence of Arabia*, wo der englische Oberst als Retter des Menschlichen im Zeitalter der Materialschlacht und der Technik erscheint. Der Erfolg seines Unternehmens beweist — so Winkler —, daß auch noch in der Zeit, wo Vernichtung durch technische Instrumente systematisch praktiziert wird, der Mensch als Geisteswesen gerettet werden kann. Für *Lawrence* «war der Soldat noch ein teurer und wertvoller Gegenstand»,

während die Einflußsphäre der technisch überragenden türkischen Armee «faktisch nicht größer, als die Schußweite ihrer Gewehre reichte» (OL, 181). «In dem Feldzug, den Lawrence unternahm, war das Individuum der oberste Wert. Der Mensch war hier nicht als Material zu betrachten wie bei einer modernen Armee, sondern konnte nur unter der größten Verantwortung der Gefahr der Vernichtung ausgesetzt werden» (EdL, 180). Das Individuum ist hier zum minimalen Maßstab des Menschlichen im kriegerischen Unternehmen geworden, so wie die Linie zum minimalen Kriterium der Geistestätigkeit in der Kunst wird. Nur daß diese Maßstäbe erst im Moment der größten Gefahr gültig werden; wäre die Gefahr nicht da, so blieben sie reine Selbstverständlichkeiten. Ihr Rettungswert wird erst beim Erscheinen des Nichts in der Geschichte verständlich, denn sie geben der Vernichtungsangst eine Antwort. Sie geben unterschiedlichen Rettungsversuchen eine Chance. Doch bleibt die Gefahr und mit ihr die Angst. Der vom späten Hölderlin begeisterte Winkler weiß ganz genau, daß da wo Gefahr ist, auch das Rettende wächst. Lawrence unterliegt der Enttäuschung und der Versuchung, sich dem Geist des Zeitalters hinzugeben, indem er zum Flugzeugenthusiasten wird und als Motorradfahrer stirbt. Winkler erfährt im Dritten Reich, welchen Gefahren die Kunst und der Künstler ausgesetzt sind und begeht Selbstmord. Es bleiben seine Versuche. Sie sind aber, wie kaum ein anderer, ängstliche Rettungsversuche.

