

Schneider · Brüggemann (Hrsg.)

GLEICHZEITIGKEIT DES UNGLEICHZEITIGEN



Sabine Schneider · Heinz Brüggemann (Hrsg.)

# GLEICHZEITIGKEIT DES UNGLEICHZEITIGEN

Formen und Funktionen von Pluralität  
in der ästhetischen Moderne

Wilhelm Fink

Umschlagabbildungen:  
entnommen aus: UN AUTRE MONDE. Transformations, Visions, Incarnations,  
Ascensions, Locomotions, Explorations, Pérégrinations, Excursions, Stations.  
Cosmogonies, Fantasmagories, Rêveries, Folatrerries, Facéties, Lubies. Métamorphoses,  
Zoomorphoses, Lithomorphoses, Métempsychoses, Apothéoses et autres choses.  
PAR GRANDVILLE. Paris M DCCC XLIV (1844). Faksimiledruck Köln 1982.

#### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe  
und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung  
einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung  
und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien,  
soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2011 Wilhelm Fink Verlag, München  
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4978-8

# Inhalt

SABINE SCHNEIDER, HEINZ BRÜGGEMANN Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne. Eine Einführung . . . . .	7
JOACHIM JACOB Die Vielzahl der Welten oder die Fülle der Welt. Ästhetische Pluralisierung am Beginn der Moderne (Fontenelle, Baumgarten, Klopstock) . . . . .	37
RALF SIMON Gespensterkomik (Goethes Balladen) . . . . .	59
GIOVANNA PINNA Formalismus und Geschichtlichkeit. Zur Pluralität der modernen Kunst in Hegels Ästhetik. . . . .	77
MICHAEL GAMPER Gegenwärtige Politik des Vergangenen. Politische Nachträglichkeit bei Heinrich Heine . . . . .	89
HANS-GEORG VON ARBURG „Freier Faltenwurf des Gemüths“. Zu einem Stilideal in der Architekturästhetik Gottfried Sempers und Friedrich Nietzsches. . . . .	105
ALEXANDER HONOLD Wilhelm Raabe, <i>Pfisters Mühle</i> . Das Idyll als Zirkulationsort ungleichzeitiger Gegenwart . . . . .	125
ULRIKE LANDFESTER Scheitern als Wertschöpfung. Die poetologische Ökonomie von Gottfried Kellers <i>Martin Salander</i> . . . . .	143
BIRGIT NÜBEL Die vergänglichen Kleiderschichten oder Mode als ‚Dauerzustand‘ der Moderne . . . . .	161

ULRICH STADLER Die dauernde Anstrengung zum Komparativ. Kafkas Selbstbehauptungs- versuche und die Theorie der „Kleinen Literaturen“ . . . . .	185
CHRISTOPH ASENDORF „Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter“? Eine Debatte der Zwischenkriegszeit. . . . .	199
SABINE SCHNEIDER Erzählen im multiplen Zeitenraum. „Restitution des Epischen“ in der Moderne (Döblin, Benjamin, Musil) . . . . .	215
HEINZ BRÜGGEMANN Text-Bühnen: Pluralität als Zeitdiagnose, ästhetisches Programm und Spielform im 20. Jahrhundert . . . . .	233
HEINRICH KAULEN Die Heterogenität der Moderne. Krisensymptomatik und Zeitdiagnostik in Hermann Hesses <i>Der Steppenwolf</i> . . . . .	261
HARALD TAUSCH Der Garten als Heterotopie. Michael Kleebergs Roman <i>Ein Garten im Norden</i> (1998) . . . . .	275
CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER „Gestaute Zeit“ / „Episches Gefälle“. Erfahrung und Gestaltung historischer Ungleichzeitigkeit bei Johann Peter Hebel und W.G. Sebald . . . . .	295
MARGRIT TRÖHLER Mediale Ordnungen der Gleichzeitigkeit. Der Realismus der filmischen Objekte. . . . .	311
Die Beiträgerinnen und Beiträger des Bandes . . . . .	331
Abbildungsverzeichnis. . . . .	337

## Gespenssterkomik (Goethes Balladen)

### I. Symbol und Ding

Den Symbolbegriff assoziieren wir nicht mit Goethes frühesten Dichtungen aus der Zeit des Sturm und Drang. Das Symbol setzt im poetischen Kosmos von Goethes Texten eine vielfache Bezugnahme voraus: eine schon stattgefunden habende, sich in ihrem Inneren vervielfältigende Spiegelung und eine ästhetische Theorie, die das Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem als bloße Verhältnisbestimmung unterwandert hat, um das eine im anderen wiederzufinden. Der Symbolbegriff ruht bei Goethe einem fortgeschrittenen Zustand der Werkentwicklung auf.<sup>1</sup> Umso verwunderlicher ist es, dass die Entwicklung der Ballade im Werk Goethes den entgegengesetzten Weg geht. Der Becher des Königs von Thule kann zu Recht als Symbol gelten. Ebenfalls symbolisch blickt der auf dem „alten Turne“ (MA I. 1, 248)<sup>2</sup> stehende edle Geist, dem die ausfahrenden Schiffe nur noch in der Form der Allgemeinheit des menschlichen Schicksalsweges gewahr werden. Selbst das *Heidenröslein*, die Volkslied gewordene Vergewaltigungsgeschichte, hat das Zeug zum Symbol. Wählt Goethe in den 70er Jahren das Genre Ballade, dann verallgemeinert er die Dinge zu Dingsymbolen, die Szenen und Situationen zu prototypischen Tableaus und die Handlungen zu Symbolen des menschlichen Lebensgangs.

Ganz anders lesen sich die ab dem so genannten Balladenjahr 1797 entstandenen Balladen. Es ist, als hätten sich die Dinge gegen ihre Ingebrauchnahme zu Dingsymbolen gewendet und als solche emanzipiert. Inmitten einer nun schon vorhandenen Symbolterminologie Goethes geht seine Balladenproduktion nun den Weg einer entsymbolisierenden Konkretion. So ist die mit *Legende* (1797) überschriebene Antilegende wortwörtlich ein Gang zur Konkretheit des Dinges. Mitgeteilt wird uns, dass der Herr, noch bevor er ein Heiland geworden sein wird, seinem Jünger, der sich weigert, ein zerbrochenes Hufeisen aufzuheben, eine Lek-

---

1 Die meisten Nachweise zum Symbolbegriff und alle theoretisch wichtigen liegen nach 1790. Moritz' Autonomieästhetik Ende der 80er Jahre und Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) mögen für die Entwicklung von Goethes Symbolbegriff eine initiierende Rolle gespielt haben, das beginnende Nachdenken über die Urfpflanze in den 90er Jahren und die Differenzbestimmungen zu Schiller haben dann zu ersten prominenten Formulierungen geführt. Der frühe Goethe kannte den Symbolbegriff kaum (vgl. Robert Stockhammer: Art. „Symbol“. In: Goethe-Handbuch. Bd. 4/2. Hg. von Bernd Witte u.a. Stuttgart/Weimar 1998, S. 1030–1033.)

2 Die Goethe-Zitate erfolgen nach der Münchner Ausgabe (MA) unter Angabe von Band- und Seitenzahl: Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hg. von Karl Richter, Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder. München 2006 (Taschenbuchausgabe).

tion erteilt. Indem er selbst das Hufeisen nimmt, es im nächsten Dorf gegen geringes Geld verkauft, für das Geld Kirschen ersteinet und diese auf einer trockenen und heißen Wegstrecke einzeln fallen lässt, nötigt er den vordem allzu idealistischen Jünger, sich ganz *in concreto* zu bücken, um mit jeder einzeln aufgehobenen Kirsche seinen Durst zu stillen. Die Lehre lautet:

Dann sprach der Herr mit Heiterkeit:  
Tätst du zur rechten Zeit dich regen,  
So hättest du's bequemer haben mögen.  
Wer geringe Ding' wenig acht't,  
Sich um geringere Mühe macht.  
(MA IV. 1, 267)

Legende heißt wörtlich übersetzt: das zu Lesende. Zu lesen gibt uns dieser Text hinter der durchaus komischen Handlung eine poetologische Inversion. Das zerbrochene Hufeisen ist das Bild des Symbols, wenn man so möchte, ein Meta-Symbol, denn es stellt das *symbolon* selbst vor. Als Erkennungszeichen handelt es sich um einen in zwei Hälften gebrochenen Gegenstand, den zwei Vertragspartner oder Gastfreunde bei sich tragen, um ihre Wiedererkennung dadurch zu bewahrheiten, dass die beiden Hälften zusammenpassen. *Symballein* heißt zusammenhalten, zusammenballen. Wenn ein gebrochenes Hufeisen, auf das der zukünftige Heiland weist, kein Symbol sein soll, dann ist schwer zu sagen, was noch Symbol heißen kann. Vom zukünftigen Jünger – vorausschauend wird er ironisch schon einmal „Sankt Peter“ genannt – wird das Symbol verkannt. Dies würde noch gut in die Logik von Heilsgeschichten passen. Dass aber der Heiland *in spe* selbst das bereitliegende Symbol nur deshalb aufhebt, um es zu Geld zu machen und seinem Jünger mit kalkuliert fallengelassenen Kirschen eine ganz unsymbolische Lehre zu erteilen, bereitet dem Symbolbegriff selbst ein Ende; nichts anderes gibt diese *Legende* zu lesen. So findet sich am Ende des Gedichtes schlicht das Wort *Ding*. Der Gang des zu Lesenden geht vom verkannten Symbol über das Geld als allgemeinem Medium des Tausches zur Konkretheit des Dinges: Entsymbolisierung.

Wir befinden uns im Jahr 1797 in der Gründungsphase dessen, was später die Literaturgeschichte als *Weimarer Klassik* bezeichnet hat. Umso irritierender ist die ganz und gar unklassische Inversion, die diese *Legende* genannte Ballade nimmt. Goethe schreibt den Symbolbegriff in den 90er Jahren seiner morphologischen Anschauungstheorie ein. Damit semiotisiert und versprachlicht er das Symbol. In den Balladen aber findet die Gegenbewegung statt: Sie gehen auf die Dinge, also zum eigentlichen Symbol zurück, aber sie tun dies ironisch oder, in einem später zu bestimmenden Sinne: komisch.

War die frühe Ballade ungleichzeitig zum realistischen Impuls des Sturm und Drang symbolisch, so kehrt die Ballade im Kontext der Klassik unsymbolisch zur Konkretheit der Dinge zurück. Die Ballade, die man am einfachsten als Schwellenkunde des Gespenstischen definieren kann, scheint also auch in Goethes *Ceuvre* eine gespenstische Präsenz zu haben. *Legende* ist als poetologische Kernszene eines gegen die Klassik geschriebenen Textkorpus namens Ballade zu lesen. In der Zeit

der Klassik ist die Ballade deren Ungleichzeitigkeit.<sup>3</sup> Es revoltiert nicht nur die im Staub liegende Kirsche gegen Symboliken, sondern überhaupt die Dingwelt als solche. Der *Zauberlehrling* (1797; MA IV. 1, 874 ff.) kämpft vergebens gegen den Besen. *Ritter Curts Brautfahrt* (1802) kommt nicht ans Ziel, weil widerspenstige Dinge aus einer Brautfahrt einen ironisch so genannten „heldenhaften Lebenslauf“ oder einfach eine „verteufelte Geschichte“ (MA VI. 1, 74 f.) machen. Denn aufgehoben wird der Bräutigam durch „Widersacher“, „Weiber“ und „Schulden“, also durch die prosaische Einrichtung der Wirklichkeit, in der, durch bloße Kontiguitätsassoziation verstrickt, der Held nicht ans Ziel kommt, sondern in den Verhältnissen der Verdinglichung stecken bleibt. Das *Hochzeitlied* (1802; MA VI. 1, 79 ff.) erzählt von einem „Gräfflein“, das nach Heldentaten in sein verfallenes Schloss zurückkehrt und dort anstelle des erwarteten Glanzes mit einer Mäusehochzeit vorlieb nehmen muss: eine Verkleinerung der heroischen Erhabenheitsgeste auf das Niveau piepsender Vierbeiner – als ob die geschrumpfte Dingwelt ihr humanes Analogon in einer Größenordnung wiederfindet, welche die von Mäusen ist. *Wirkung in die Ferne* (1808; MA IX, 22 f.), humoristisch den von Goethe einst durchaus ernst genommenen naturmagischen Terminus *actio in distans* aufnehmend, handelt von einem Fleck, der durch einen Kuss vom Kleid einer Hofdame auf die Weste eines Pagen befördert wird. Der Fleck ist der Abdruck der Dinghaftigkeit auf den Dingen; er ist die durch ihre inverse Selbstreflexion in sich hinein verkleinerte bloße Kontingenz des Dinglichen. Erzählt nicht auch die Ballade *Der getreue Eckart* (1813; MA IX, 77 ff.) eine ganz analoge Geschichte, wenn die Frage danach, ob Bier im Krug sei, vom Schweigen der Kinder abhängig gemacht wird? Auch der Krug ist ein Gegenstand, den man als Meta-Symbol bezeichnen kann. Er ist das Bild der Zusammenballung selbst, der Ort der Umrundung des Inhalts, das Versprechen der mit ihm gegebenen Tiefe. Aber in dieser Ballade wird er, man weiß nicht warum, von einem guten Geist mit Bier gefüllt, weil drei böse Geister es vorher ausgetrunken haben. Der Zauber verschwindet in dem Moment, in dem die Kinder – „Die Mäuslein“ – dann doch „schwätzen“, so dass Inhalt und Rede einander unmittelbar Gegensatz sind, eine Konstellation, die am Ende der Ballade in der vollkommen unsinnigen Lehre, die den Kindern erteilt wird, noch einmal performativ in Szene gesetzt wird. *Die wandelnde Glocke* (1813; MA IX, 81 f.) erzählt von einem Angsttraum, der zur Humoreske wird. Ein Kind, welches sich vorm Kirchengang drücken möchte, wird von der es verfolgenden Glocke ins Gotteshaus gejagt. Freilich, die Glocke macht dabei keinen furchterregenden Eindruck:

Doch Welch ein Schrecken hinterher!  
Die Glocke kommt gewackelt.  
Sie wackelt schnell, man glaubt es kaum  
(MA IX, 82)

3 An dieser Stelle ist klar: Ich lese Goethes Balladen nicht von den beiden klassischen Musterballaden her. *Die Braut von Korinth* und *Der Gott und die Bajadere* bleiben in diesem Aufsatz unbeachtet. Es geht darum, die anderen Balladen lesen zu können.

## II. Dingbegriff und manufaktuelle Produktion

Goethes Balladendichtung beginnt im Sturm und Drang mit dem hohen Einsatz von Dingsymbolik und gerät zusammen mit der Entwicklung klassizistischer Ästhetikideale in einen grotesken Taumel der antisymbolischen Konkretetheit der Dinge. Erzählt werden poetologische Geschichten, die den Symbolbegriff dekonstruieren und menschliche Aktanten inmitten revoltierender Dinge zu gänzlich unexemplarischen Opfern einer ihnen inkompatiblen Umgebung werden lassen. Dabei wird allerdings, untypisch für die Ballade, keine Atmosphäre des Unheimlichen, Atavistischen oder Gespenstischen erzeugt, sondern eine solche der Komik.

Es wurde Wert auf den Begriff des Dinges gelegt. Zunächst sind ein paar Bemerkungen zur Semantik dieses Wortes zu machen, um die geradezu revolutionäre Dimension vor Augen zu führen, die Goethes Sturm der Dinge unter den Prämissen seiner zeitgenössischen historischen Semantik bedeutet. Denn Goethe musste den Begriff des Dinges offenkundig erst erfinden. Zweitens soll plausibel gemacht werden, dass mit dem Entstehen eines neuen Dingbegriffes das Entstehen einer Ästhetik des Komischen zusammenhängt. Das komische Subjekt stolpert über inkompatible Dinge, die sich dem Allgemeinen nicht beugen wollen. Dazu muss es aber überhaupt erst einmal Dinge geben. Schließlich hängt mit der Erfindung des Dingbegriffes zugleich die Erfindung des Wiedergängers der Dinge, nämlich des Gespenstes, zusammen. Denn die Ballade ist diejenige Gattung, die im 18. Jahrhundert die Rede über Gespenster organisiert hat. Aus dieser Konstellation der nun folgenden Argumentationsschritte erhellt, dass überraschenderweise Goethes Balladen mitsamt ihren Gespenstern in den Kontext der Komik gerückt werden sollen.

Wären wir um Auskunft gefragt, was ein Ding sei, so würden wir nach kurzem Nachdenken wohl in etwa so antworten, wie der Philosoph Manfred Sommer es in seinem Buch über das Sammeln getan hat: „[...] man kann Dinge begreifen als Gegenstände, die im Raum vorkommen und eine gewisse zeitliche Dauer haben. Sie müssen Raum ausfüllen, also ein Volumen haben; sie müssen begrenzt sein, eine sie umschließende Form besitzen; und sie müssen eine Zeitlang existieren.“<sup>4</sup> Es lassen sich weitere Definitionsmerkmale hinzufügen, z.B. dass Dinge eine gewisse Größe weder über- noch unterschreiten sollten. Nanoteilchen nennen wir ebenso wenig Ding wie das Matterhorn.

Dieser uns selbstverständliche Dingbegriff ist weit von dem entfernt, was man als Wortsemantik des Wortes Ding im 18. Jahrhundert namhaft machen kann. Ein Blick in das Adelung'sche Wörterbuch,<sup>5</sup> zeitgleich zu Goethes Balladen, gibt zur Auskunft, dass Ding zuerst Gespräch, insbesondere feierliches Gespräch und

<sup>4</sup> Manfred Sommer: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*. Frankfurt/M. 2002, S. 104.

<sup>5</sup> *Adelung* zitiere ich in der Ausgabe Leipzig 1793–1801: Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* (Elektronische Volltext- und Faksimile-Edition nach der Ausgabe letzter Hand Leipzig 1793–1801. Berlin 2001. Digitale Bibliothek Band 40).

näherhin rituelles Gespräch, vor allem aber öffentliche Gerichtsversammlung heißt. Eine zweite Bedeutung wird angeführt; Ding heißt: Hausrat, Werkzeug, körperliches Hilfsmittel, sodann: Arbeit, Geschäft, und erst in weitestem Verstande eine Sache im Gegensatz zu einer Person. Der Lexikonartikel verweist *expressis verbis* darauf, dass es sich hier um eine Wortverwendung handelt, welche ihren Ursprung im juristischen Diskurs hat. Besonders interessant ist hier, dass der Wortwechsel vor Gericht Ding heißt „und figürlich auch eine streitige Sache“ (Adelung I, 1497). Offenkundig ist für das Adelung'sche Wörterbuch die eigentumsrechtliche Bedeutung von Ding eine Übertragung von der Gerichtsverhandlung hin auf den Streitgegenstand, so dass der Gegenstand selbst nur insofern Ding genannt wird, als hier ein rechtlicher Oberbegriff für objekthafte Streitgegenstände im juristischen Sinne gesucht wurde. Dies wird bestätigt, wenn es bei Adelung weiterhin heißt, dass Ding Hausrat, Werkzeug, eine Arbeit meint, sodann Sache im Gegensatz zur Person, alles Individualisierte als solches und alles, was vorhanden ist (Adelung I, 1498 ff.).

Selbst noch der Eintrag im Grimm'schen Wörterbuch<sup>6</sup> aus dem Jahr 1860 führt bei neunzehn Bedeutungsvarianten überraschenderweise nicht die erwartete elementare Definition, nach der ein Ding ein materieller, dreidimensionaler, in Raum und Zeit vorfindbarer, begrenzter, gestalt- und formhafter sowie für eine längere Zeit vorhandener Gegenstand sei. Das Wort Ding wird vielmehr von vornherein in der Summe der uns als metaphorisch erscheinenden Anwendungen referiert, die sich aus der gegenwärtigen Basisbedeutung erzeugen lassen.

In einem gewissen Sinne wird dieser Befund, dass noch um 1800 Ding durchaus nicht den individualisierten Gegenstand meint<sup>7</sup>, an der einen Stelle, an der in Goethes Balladen das Wort Ding vorkommt, bestätigt. In Goethes Ballade *Legende* war zu lesen: „Wer geringe Ding' wenig acht't, / Sich um geringere Mühe macht.“ In der Paraphrase, die dieser Stelle oben gewidmet wurde, bezog sich das Wort Ding auf die fallengelassenen Kirschen. Aber meint der Vers nicht von vornherein Dinge im Plural, also die unspezifisch gelassene Form der Dingheit überhaupt und gerade nicht konkrete Kirschen? Das ist eine komplexe Frage. Goethes Balladen sind im Begriffe, diesen Schritt aus der alten Wortsemantik von Ding zu seiner

6 Der zweite Band des *Grimmschen Wörterbuchs* datiert auf das Jahr 1860: Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Band 2. Leipzig 1860 (Reprint München 1984), Spalte 1152–1169.

7 Es muss die bedeutende Ausnahme von der hier behaupteten Wortgeschichte benannt werden. Im Kontext der Leibniz-Wolffschen Philosophietradition entsteht früh ein Begriff vom Ding, der genau im heutigen Sinne das besondere Einzelding meint. Die Lage der Monade im Kontext der anderen Monaden und im Zusammenhang der Dinge führt dazu, dass der Verbund der jeweils nachbarschaftlichen Gegenstände theoriefähig wird. Das in der Wolffschen Philosophie formulierte Theorem *individuum est ens omnimode determinatum* führt direkt zu einem solchen Dingbegriff. In Moritz' *Magazin zur Erfahrungs-Seelenkunde* wird diese Semantik genau formuliert (vgl. z.B. Karl Philipp Moritz: *Magazin zur Erfahrungs-Seelenkunde*. 10 Bde. Bd. 1. Hg. von Petra und Uwe Nettelbeck. Nördlingen 1986, S. 266). – Diese interessante begriffsgeschichtliche Position findet aber offenkundig nicht den Weg von der spezialisierten philosophischen Debatte in die allgemeine Wortgeschichte.

neuen zu machen: ein Schritt, der *nach Lage der Dinge* ein paradoxer ist. Der alte Begriff wird genannt, während der neue inszeniert wird, aber beides noch nicht zueinander kommt.

Die These lautet, dass die heutige Bedeutung von Ding in dem Moment entsteht, in dem die eigentlichen Dinge aus unserer Lebenswelt verschwinden. Die industrielle Massenproduktion erzeugt lauter im Ursprung identische Doubletten ohne Original, Exemplare von Serien. Karl Marx beginnt seine Analyse der Dinglichkeit im Moment des Verschwindens der eigentlichen Dinge. So entsteht der Begriff vom einzelnen Ding gleichsam sentimentalisch, in einer Abschiedsgeste.<sup>8</sup> Der Begriff des Dinges, so wie wir ihn heute unterstellen, kommt gleichsam schon als Gespenst auf die Welt. Er findet seine Gegenwartsform als seine eigene Vergangenheit, wenn Dinge begriffsemantisch in dem Moment identifiziert werden, in dem sie gerade aus der Erfahrungswelt verschwinden.

Es gibt in der Geister/sgeschichte wahrscheinlich viele Orte, an denen derart von den Dingen Abschied genommen wird. Die Ballade, das literarische Medium der Gespenster, ist einer dieser Orte. Denn in Goethes Balladen wird, vielleicht stärker noch als in der Novelle oder in der Komödie, das Singuläre bedacht. Es wird bedacht mit der Lizenz, atavistisch von Gespenstern reden zu dürfen und historistisch vergangene Lebenswelten vor allem des Mittelalters zu evozieren.<sup>9</sup> Dies alles findet in einer Situation zunehmender gesellschaftlicher Ausdifferenzierung statt und im Kontext einer vorhandenen manufakturrellen Produktionsweise, die kaum wahrnehmbar an der Aushöhlung der Dinge arbeitet.

Diese Konstellation ist in mehrfacher Hinsicht eine der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Die Ballade ruft inmitten der Aufklärung die Gespenster herbei; sie ist geradezu eine Gespensterkunde. Inmitten eines optimistischen Fortschrittsbegriffs beugt sie sich auf ein imaginiertes Mittelalter zurück, eine historistische Geste in unmittelbarer Nachbarschaft zu Herders historistischem Präludium der Bückeburger Geschichtsphilosophie, die ihrerseits Grund hatte, sich in die Opposition zum Zeitgeist zu stellen und dabei den Terminus Zeitgeist<sup>10</sup> erst erfand.

8 Vgl. zu diesem hier nur angedeuteten Argument ausführlich Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Hamburg 2006.

9 „Die historische Kunstballade war eigentlich erst möglich, als die historische Distanz bewußt geworden war“ (Winfried Woesler: *Die historische Ballade*. In: *Ballade und Historismus*. Hg. von Winfried Woesler. Heidelberg 2000, S. 7). – „Weit stärker als bisher angenommen, ist die Ballade mit dem Historismus verbunden“ (Markus Fauser: *Ballade und Historismus*. In: ebd., S. 15).

10 Ausweislich des Grimmschen Wörterbuchs (Bd. 31, Spalte 558, zitiert nach Anm. 6) taucht das Wort Zeitgeist mit Herder auf, wird häufig von Herder und Goethe benutzt und so der deutschen Sprache zugeführt: „[zeit]-g e i s t, m., die zu einer zeit geltenden meinungen, geschmack, wille: zeit- und nationalgeist L. MEISTER kurze geschichte (1789) L; der frivole welt- und zeitgeist LAVATER hdbibl. f. freunde 5 (1791) 57; noch nicht von ADELUNG in sein wb. aufgenommen, häufig bei HERDER (5, 217; 17, 54 S., öft.) und GÖTTE: dem z. ... ein opfer darbringen IV 24, 125; 5, 154; der prosaische z. 48, 23 W., öft.; doch schreibt er 1826 noch von dem sogenannten z. IV 41, 147 W. und spricht Faust 577 geringschätzig vom geist der zeiten; FR. L. JAHN definiert: die übereinstimmung der gemüter ist der z. w. 2, 311, SCHOPENHAUER: die herrschenden begriffe w. 1, 313 Gr.; die früchte ... des volks- und zeitgeistes A.

Goethes Balladen gehen den Weg vom Symbol zum Ding zurück, im Krebsgang zur *via regis* der Genese des Symbolbegriffs bei Goethe. Indem die Texte derart das Ding aufsuchen und finden – fast muss man sagen: erfinden –, es zugleich aber komisieren, es der Tücke des Objektiven einschreiben, buchstabieren die Balladen Goethes ein Querstehen der Dinge, welches eigentlich erst bei Marx in voller theoretischer Durchdringung<sup>11</sup> und bei Vischer in humoristischer Exponierung<sup>12</sup> vorhanden ist. Die Reflexion des Dings in seiner abstrakten Einzelheit ist also, eine weitere historische Inversion, von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf die Zeit um 1800 vorzudatieren. Wollte man zu diesem in mehrfacher Hinsicht seltsamen Ort der Goetheschen Balladen ein Pendant finden, so ist an Jean Pauls wilde Enzyklopädie der Dinge zu erinnern.

Eine Vordatierung des Dysfunktionalwerdens der Dinge könnte sich auf Goethes intensive Erfahrung der manufakturrellen Produktionsweise beziehen. Schon in seiner Jugend hat er die Prozellanmanufaktur in Höchst kennengelernt; mit dem Modellmeister dieser Manufaktur, Johann Peter Melchior, war er befreundet. In den *Lehrjahren* findet sich zu Beginn, im zweiten Buch, die Beschreibung einer Theateraufführung im Gebirge, die der Unternehmer einer großen Fabrik im Winter veranstaltet, um seine Arbeiter zu beschäftigen und sie am Ort zu halten.<sup>13</sup> Kaum merklich wird hier die arbeitsteilige Kunstproduktion des Theaters mit der Manufaktur ins Verhältnis gesetzt und auf diese Weise Verdinglichung und Theater analogisiert. Fabriken haben Goethe immer sehr interessiert, und man kann durch sein Gesamtwerk hindurch ein wachsendes Interesse an automatisierten, arbeitsteiligen Produktionsprozessen beobachten, kulminierend im letzten Akt des *Faust* und den Reflexionen der *Wanderjahre* über Spinnertechnik,<sup>14</sup> Webertechnik,<sup>15</sup> Verhältnis von Mensch und Arbeit,<sup>16</sup> und Maschinenwesen.<sup>17</sup> Mit den Spinnereien und Webereien nennt Goethe die prototypischen Manufakturen, in denen schon früh kapitalistische Prinzipien wie die Trennung von Arbeit und Besitz der Produktionsmittel oder Trennung von Arbeitssequenz und Arbeitsergebnis durchgesetzt wurden. So entsteht bei ihm ein Bewusstsein von der in die Kunstproduktion durchschlagenden Automatisierung der Arbeit und ihrer Ergebnisse. Denn die

---

RUGE briefw. 2, 68; der unruhige, anarchische z. FR. SCHLEGEL s. w. 12, 355; demokratisch: V. ALTEN hdb. f. heer u. flotte 4, 404; dem ... z-e ... schmeicheln J. H. VOSZ krit. blätt. 2, 61, huldigen SCHLOSSER weltgesch. 4, 562; allgemein in anwendung; selten plur.: eine menge z-e F. W. GUBITZ erlebnisse 2, 61; personen, bücher, zeitumstände und ... [31,559] z-er (schildern) CAROLINE PICHLER denkw. 1, 4; vielfach zusammengesetzt: -gefühl A. RUGE s. w. 1, 339, -kind FR. V. HEYDEN br. e. flüchtlings 4, 76 u. a.; adj. -ig: z-e phrasen GRABBE 3, 181 B.; J. GOTTHELF ges. schr. 22, 421.“

11 Vgl. Karl Marx: Das Kapital. Paderborn o.J., insbes. das berühmte Kapitel über den Fetischcharakter der Ware.

12 Friedrich Theodor von Vischer: Auch Einer. Frankfurt/M. 1987.

13 MA V, 86 f.

14 MA XVII, 571 ff.

15 MA XVII, 574 ff.

16 MA XVII, 580 ff.

17 MA XVII, 657 ff.

Fabrik erzeugt Gegenstände, die zunehmend ihre Individualität verlieren, und damit auch ihre spezifische Bindung an den Besitzer. Als reine Dinge werden sie abstrakt und gleichgültig gegen den Gebrauch. So können sie im Wege stehen, unpassend sein oder dysfunktional animiert werden. Die Glocke läuft dem Kind nach, der Besen revoltiert, dem Gräflein schrumpft sein Besitz auf Mäusegröße, der Fettfleck wandert verräterisch beim Kuss auf des anderen Bekleidung. Die Dinge melden sich, ungleichzeitig, in Goethes Balladen, während gleichzeitig die Klassik zum Symbol fortschreitet und die Integration des Besonderen in das Allgemeine behauptet.

### III. Komik und Gespenst

Es ist ebenfalls ein diskursives Ereignis der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, dass eine Theorie des Komischen entsteht. Seit der *Poetik* des Aristoteles hat man vom Lächerlichen gesprochen und das Lächerliche als dasjenige Hässliche oder Grotteske definiert, welches keinen Schaden anrichtet, so dass man über es lachen kann.<sup>18</sup> Diese Definition des Lächerlichen reicht weit ins 18. Jahrhundert hinein. Erst langsam etabliert sich ein Begriff des Komischen, der sich von der grotesken Verkörperung, welche durch die Unschädlichkeitsklausel geschützt ist, loslöst. Dabei wird seltsamerweise der Begriff des Komischen aus dem Begriff der Komödie abgeleitet. Trotz vieler gegenteiliger Aussagen ist nämlich darauf zu beharren, dass schon im Altgriechischen der Begriff der Komödie nicht aus dem dionysischen Umzug, dem Komos, abgeleitet wurde. Aristoteles hat diese falsche Etymologie in seiner *Poetik* entsprechend kritisiert.<sup>19</sup> Begriffsgeschichtlich ist es genau andersherum. Der Begriff der Komik wird aus der Komödie abgeleitet. Diese Ableitung vollzieht sich in Konkurrenz und in Abgrenzung zum Lächerlichen. Zu erinnern ist an Lessings Unterscheidung des vernichtenden Verlachens des Lächerlichen im Gegensatz zum befreiten Mitlachen.<sup>20</sup> Unterzieht die Aufklärung das vernichtende Lachen einer Kritik, so muss sie dazu eine Theorie erfinden, die das schwer zu leugnende Lachen als eine positive Kraft denkbar macht. Lachen soll nicht in der satirischen Negation aufgehen, sondern vielmehr gemeinschaftsbildend sein und eine gesellige Kohäsion garantieren. Dies zu leisten treten ästhetische Theorien an, welche mühsam das Komische dem Lächerlichen entwinden.

18 Aristoteles: *Poetik*. Hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, S. 16 (Kap. 5, 1449a): „Die Komödie ist, wie wir sagten, Nachahmung von schlechteren Menschen, aber nicht im Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur insoweit, als das Lächerliche am Hässlichen teilhat. Das Lächerliche ist nämlich ein mit Hässlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht“.

19 Vgl. Aristoteles, *Poetik* [Anm. 18], S. 11 (Kap. 3, 1448a): Aristoteles erklärt den Namen aus den Umzügen der Ehrlosen durch Vororte („komai“).

20 Gotthold Ephraim Lessing: *Werke*. Hg. von Herbert G. Göpfert u.a. 8 Bde. München 1970–1979, Bd. IV, S. 175–178.

In diesem Zusammenhang etabliert sich die Denkfigur, nach der das Komische aus dem Kontrast oder der Inkongruenz zwischen dem Allgemeinen und dem dazu inkompatiblen Einzelnen entsteht.<sup>21</sup> Das, was sich quer stellt, was sich in einer vertrackten Weise dem Gang der Dinge nicht beugen will, bekommt komische Qualitäten. Im 18. Jahrhundert, das eine erstaunliche Dichte von Komiktheorien erlebt, lassen sich verschiedentlich Anläufe zu Komikbegriffen finden, die die Reparatur des aristotelischen Lächerlichen mit dem Dingbegriff verbinden. So bezieht sich Friedrich Just Riedel in seiner Schrift *Vom Lächerlichen und Belachenswerthen* zwar auf Aristoteles, deutet dessen lächerliche Person aber sofort zum lächerlichen Gegenstand um.<sup>22</sup> Die zentralen Definitionen lauten deshalb: „Das Komische (oder Lächerliche) besteht darinnen, wenn Dinge zusammen vereinigt werden, die keine Proportion gegen einander haben“<sup>23</sup> und: „Ein lächerliches Objekt muß ferner etwas Unschickliches, eine Ausnahme von der Regel fassen und von der gemeinen Einrichtung seiner Gattung merklich abweichen“.<sup>24</sup>

Auch Sulzer ist in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* auf dem Weg, das Komische mit dem sich nicht fügenden Dingzusammenhang zu verbinden, wenn er die komische Gattung des abenteuerlichen Lächerlichen als eine solche „Vereinigung der Dinge, für welche kein Grund anzugeben, deren Zusammenhang unbegreiflich und abentheuerlich ist“ definiert.<sup>25</sup> Diese „höchstseltsame Verbindung der Dinge, davon kein Grund anzugeben ist“,<sup>26</sup> emanzipiert das Einzelding aus dem Verbund der Gegenstände ebenso wie aus dem Zusammenhang des Allgemeinen, dem die normale Semantik des Dingbegriffs in dieser Zeit noch verhaftet ist. Man kann deutlich sehen, dass die Komiktheorien entgegen der Lexikon-einträge bei Adelung schon den Schritt zu Individualisierung und Vereinzelung des Dinges gehen.

21 Man hat dies die Kontrast- oder Inkongruenztheorie des Komischen genannt (Art. „Komische, Lachen“. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 4, S. 890). Die Benennung bezieht sich auf den Begriff, der dem Einzelnen, das auch eine sprachliche Wendung oder eine Handlungssequenz sein kann, nicht gerecht wird. Für das Argument, das hier vorgetragen wird, verdeckt diese Benennung aber, dass es zunächst das querstehende Ding als solches ist, das Komik erzeugt. Diese kann sich in die Inkongruenz z.B. auch des Begrifflichen auslegen, aber auch ganz unbegreiflich bleiben, etwa als Stolpern oder als sonstige groteske körperliche Aktion. Dann würden wir von Situationskomik sprechen. Es ist aber wichtig zu sehen, dass beiden Formen des Komischen – Inkongruenz- bzw. Kontrastkomik und Situationskomik – das Ding zugrunde liegt.

22 Zitiert aus Friedrich Just Riedel: *Sämtliche Schriften*. Dritter Theil. Wien 1787, S. 159–161.

23 Ebd., S. 164.

24 Ebd., S. 167.

25 Das Zitat im Zusammenhang: „Es scheint, daß die verschiedenen Arten des Lächerlichen sich auf zwey Hauptgattungen bringen lassen, die den zwey Hauptgattungen des Wahren entgegengesetzt sind. Die erste Gattung entsteht aus Vereinigung solcher Dinge, die nach unsern Begriffen unmöglich zugleich seyn können; weil eines das andere aufhebt. Die zweyte aus Vereinigung der Dinge, für welche kein Grund anzugeben, deren Zusammenhang unbegreiflich und abentheuerlich ist. Wir wollen der ersten Gattung den Namen des *ungereimten*, der andern, des *abentheuerlichen Lächerlichen* geben.“ (Johann Georg Sulzer: Art. „Lächerlich“. In: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Leipzig 1771–1774. Bd. 2, S. 645).

26 Ebd., S. 646.

Dass das Wort Ding sogar ganz unmittelbar mit der komischen Verkörperung identifiziert wird, lässt sich einem Wortgebrauch entnehmen, der nach dem Artikel „Ding“ im *Grimmschen Wörterbuch* im 18. Jahrhundert gängig wird. Kinder, kleinere Tiere, junge Mädchen und abschätzig bezeichnete Personen werden gerne Ding genannt: Das Ding schreit den ganzen Tag (Kleinkind), das Ding putzt sich (Mädchen). Man kennt lose, unbesonnene, alberne, sonderbare, närrische, arme, süße, garstige, trotzige, grobe, eigensinnige, lustige, dumme Dinger, wenn man vorzugsweise von jungen Mädchen spricht.<sup>27</sup> In allen diesen Qualifikationen entsteht der Konnex von Komik und Vereinzelung durch die Anschauungsform der Dinglichkeit.

Weil offenkundig die Singularisierung des Dinglichen sofort komisch wird, wird es die Verdinglichung des Singulären unmittelbar auch. Dass kleine Tiere und Kinder komische Dinger sind, lässt sich wiederum auf Goethes Balladen beziehen: auf die Mäusehochzeit des *Hochzeitlieds*, auf das Kind aus *Die wandelnde Glocke*, auf die Kinder aus *Der getreue Eckhard*.

Am bekanntesten ist in diesem Kontext vielleicht der Begriff von der Tücke des Objekts, der im Zusammenhang komischer Situationen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildlich durch Wilhelm Busch, begrifflich und literarisch aber durch Friedrich Theodor Vischer geprägt wurde. Es ist freilich einen Hinweis wert, genau diesen Begriff der Tücke schon bei Goethe, und zwar in einer seiner Balladen, auffinden zu können. Der Zauberlehrling, der den Besen zum Wasserholen angestellt, aber die Formel, ihn zu stoppen vergessen hat, versucht, das widerspenstige Ding mit eigenen Händen zu fassen:

Nein nicht länger  
Kann ichs lassen,  
Will ihn fassen,  
Das ist Tücke!  
Ach! nun wird mir immer bänger!  
Welche Miene! welche Blicke!  
(MA IV. 1, 876)

Die Tücke des Besens blickt bedrohlich und mit böser Miene auf den Lehrling, der dem Eigenleben der Dingwelt gleichsam nur noch sekundär attribuiert ist. Die Dingmagie, die dieses Szenario noch motivieren muss, um eine Balladenhandlung erzählbar zu machen, wandert später, in Vischers Roman *Auch Einer* in die metonymische Kontiguität der Dingwelt selbst ein, um aus unüberschaubaren Kettenreaktionen Effekte zu erzeugen, die den Subjekten als querstehende Magie der Dinge entgegen kommen. Mir scheint aber, dass diese Ballade um das Beste gebracht wäre, würde man sie in den bereitstehenden Typologien der magischen Ballade zurechnen. Es handelt sich vielmehr um eine dingbasierte Form von Situationskomik, deren ikonische Vergegenwärtigung uns eher an die Stummfilmkunst eines Buster Keaton denken lässt.

<sup>27</sup> Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch [Anm. 6], Art. „Ding“.

Der zur Verzweiflung treibende Besen wird in der großartigen Ballade *Ritter Curts Brautfahrt* (MA VI. 1, 74 f.) strukturell mehrfach substituiert. Ritter Curt schwingt sich mit des Bräutigams Behagen auf sein Ross, um die Liebste zu heiraten. Mit dem ersten Gegner, der sich ihm stellt, wird er schnell, schon in der zweiten Strophe, fertig. Andere Dimensionen hat schon die Versuchung, als ihm auf dem Weg ein Liebchen samt Säugling durch den Hain schleichend begegnet. Von süßer Flamme durchglüht widmet er sich zunächst den hier sich stellenden Aufgaben, die sich durch die hinzukommende, ebenfalls liebenswerte Amme wundersam verdoppeln. Curt schafft es aber dennoch, durch das Blasen der Diener gelockt, sich auf den Weg zu machen, findet sich aber „auf seinen Straßen“ weiterhin aufgehoben, weil er auf dem Markt erst noch einiges einkaufen möchte. Bei dieser Gelegenheit erwischen ihn Gläubiger – ganz unwahrscheinlich, da ihm ja immerhin die Straßen gehören –, so dass er nun auch noch durch die Gerichte aufgehoben wird. So endet die Brautfahrt darin, dass der Held inmitten der Widerfahrnisse, der unwahrscheinlichen oder kontingenten Zufälle stecken bleibt:

O verteuflte Geschichte!  
 Heldenhafter Lebenslauf!  
 Soll ich heute mich gedulden?  
 Die Verlegenheit ist groß.  
 Widersacher, Weiber, Schulden,  
 Ach! Kein Ritter wird sie los.  
 (MA VI. 1, 75)

Unser Ritter wird ein Opfer derjenigen Umstände, die Hegel die Prosa der bürgerlichen Verhältnisse nennt.<sup>28</sup> Der heldenhafte Lebenslauf besteht nicht mehr aus großen Taten, sondern aus dem Kampf gegen das Nichtige. Es ist wohl weitgehend nebensächlich, ob die Dingwelt aus einem wilden Besen besteht, aus den verdinglichten Zitate vergangener Lebenswelten wie Ritterkampf und Gretchenschema oder aus gegenwärtigen Weltzuständen wie Konsumversuchung und Gerichtstermin. Die querstehende Objekthaftigkeit ist eine Verdinglichung auch dort, wo menschliche Akteure statt magischer Besen den Weg verstellen. Goethes Balladen lassen ihre Helden gegen diese neue Welt von Dingen, deren Widerständigkeit als subjektlose und anonyme Struktur hartnäckiger ist, als je ein Balladengespenst hartnäckig war, vergebens anrennen. Sie werden zu komischen Figuren. Sie werden es in einem solchen Ausmaße, dass sie ihre im Zeichen des Komischen geschehende Verkleinerung selbst schon mit der Geste der Affirmation annehmen. Ritter Curt fügt sich in sein Schicksal. Die Hochzeit findet nicht statt. Zuviel war im Weg. Auch das Gräflein aus dem *Hochzeitlied* (MA VI. 1, 79 ff.) überlegt nicht lange und findet eine Mäusehochzeit immerhin noch besser als gar nichts.

<sup>28</sup> Vgl. Hegels Analyse des prosaischen Kunstwerks und des prosaischen Weltzustandes in seiner *Ästhetik* gemäß der wirkmächtigen Hothoedition der Vorlesungen; Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III. In: Werke. Hg. von Eva Moldenhauer. Frankfurt/M. 1993. Bd. 15, S. 237 ff.

## IV. Der Totentanz

Dass in der Tat die mit dem Gespenstischen einhergehende Balladensemantik bei Goethe zu einer wahren Gespensterkomik wird, zeigt die Ballade *Der Totentanz* (1813; MA IX, 79 f.). Ein Türmer beobachtet von oben herab zur Geisterstunde den Tanz der Gerippe auf dem Kirchhof. Da es dort unten so schön klippert und klappert und überhaupt die Ästhetik der tanzenden Knochenwesen zwischen Lächerlichkeit und Harmlosigkeit changiert, entsteht dem Beobachter des Lächerlichen ein komischer Einfall:

Das kommt nun dem Türmer so lächerlich vor;  
Da raunt ihm der Schalk, der Versucher ins Ohr:  
Geh! hole dir einen der Laken  
(MA IX, 79)

Bevor die aparte Geschichte weiter behandelt wird, seien einige poetologische Anspielungen benannt. Der Terminus Ballade hat zunächst und vor allem die Bedeutung von Tanzlied.<sup>29</sup> In der Musik ist eine Ballade ein Genre, nämlich eine unschuldige und muntere Weise, zu der getanzt werden soll. Sie hatte im Spätmittelalter ihre Blütezeit. Goethes Ballade *Der Totentanz* zitiert also die ursprüngliche und wortwörtliche Bedeutung des Genres.

Aber Goethe, der so unendlich tabulos ist, dass er selbst vor nekrophiler Pornographie nicht zurückschreckt (*Der Gott und die Bajadere*) und sie uns als Humanität verkauft, hat noch eine andere Anspielung in seinen Text eingeflochten. Der Schalk, der Versucher, ist niemand anderes als die *musa iocosa*,<sup>30</sup> also die Muse der erotischen Dichtung. Es ist der erotische Schalk, der die Versuchung einflüstert, aufgrund derer in der Regel ein galanter Hirt sich mit einer ebensolchen Hirtin zur Mittagszeit hinter den Busch verdrückt, während die Schäfchen in der Mittagshitze unschuldig das Schäferstündchen verschlummern.

Im *Totentanz* wurde die Mittagsstunde zur Geisterstunde und die Schäfchen zu den weißen Totenhemden, derer sich die Skelette entledigen, um besser tanzen zu können. Sie sind also gewissermaßen nackt, sofern man dies von Skeletten behaupten kann. Und unser Türmer, der Voyeur einer promiskuen Szene, lässt sich durch den erotischen Schalk den Witz eingeben, ein solches weißes Totenhemd zu entwenden.

Getan wie gedacht! und er flüchtet sich schnell  
Nun hinter geheiligte Türen  
(MA IX, 79)

29 Aus okzitanisch *balar* (‚tanzen, Reigen tanzen‘, von lat. *ballare* ‚tanzen‘, griech. *ballein* ‚werfen, bewegen, sich bewegen‘) entstand *balada* (seit ca. 1200) als Wort für ‚Tanz‘ und Gattungsbezeichnung für ein Tanzlied, neben dem auch die eng verwandte Gattung *dansa* existiert.

30 Heinz Schlaffer: *Musa iocosa. Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland*. Stuttgart 1971.

Als die Geisterstunde ihrem Ende zugeht, holen sich die Skelette ihre Bekleidung und verschwinden in ihre Gräber.

Nur einer, der trippelt und stolpert zuletzt  
 Und tappet und grapst an den Gräften;  
 Doch hat kein Geselle so schwer ihn verletzt;  
 Er wittert das Tuch in den Lüften.  
 Er rüttelt die Turmtür, sie schlägt ihn zurück  
 Geziert und gesegnet, dem Türmer zum Glück;  
 Sie blinkt von metallenen Kreuzen.

Das Hemd muß er haben, da rastet er nicht,  
 Da gilt auch kein langes Besinnen,  
 Den gotischen Zierat ergreift nun der Wicht  
 Und klettert von Zinne zu Zinnen.  
 Nun ist's um den armen, den Türmer getan!  
 (MA IX, 80)

Was hier für den vom erotischen Schalk heimgesuchten Voyeur des gespenstischen Treibens verhängnisvoll zu werden droht, ist wiederum ein Ding – eines, das in einer Weberei produziert sein könnte. Das Gespenst konnte zwar ohne Bekleidung tanzen, aber anständige Dinge wie schlafen sind nun einmal ohne Verkörperung nicht zu bewerkstelligen. Es ist schon fast unnötig zu betonen, dass Goethe hier ein frivoles Spiel mit der alten abendländischen Metaphorik von der Bekleidung der Seele treibt. Die Farbe Weiß, Unschuld konnotierend, wurde mit erotischer Absicht dem Gespenst entwendet, so dass es, nach dem knochenreibenden Tanz, nun gleichsam seine Unschuld zu erlangen trachtet, um derart den Ort aufzusuchen, der ihm nach christlicher Sitte gegeben worden ist: das Grab. Wäre nach platonischer wie christlicher Metaphysik eine aufstrebende Seele im Übergang zum Jenseits damit beschäftigt, sich ihres Kleides, nämlich des Leibes, zu entledigen, so strebt hier ein Skelett just am gotischen Zierrat – „langbeinigen Spinnen vergleichbar“ – empor, um wiederum seine Art von Leib, nämlich sein Kleid, zu erlangen, damit es ins Bett des christlichen Aberglaubens zurückkehren könne.

Die Bekleidung als Bild des Körpers ist in diesem Gedicht kein Symbol. Es handelt sich schlicht wiederum um ein Ding am falschen Ort und in falscher Lage, ähnlich dem Besen, ähnlich den Widerspenstigkeiten, denen sich der wackere Ritter Curt zu stellen hat. Goethes Ballade versucht hier die schmale Balance zwischen Grauen und Komik. Sie teilt diese virtuose Reflexionsübung mit der Ballade *Die wandelnde Glocke* (s. o.), in der, einem Angsttraum gleich, das Kind von einer Kirchenglocke verfolgt wird, aber in einer Weise, in der das dämonische Ding zu einer burlesken Verkörperung findet. Das Numinose wird von Goethe gleichsam bei seinem Hinterteil ergriffen, im Sinne der Bemerkung Thomas Manns aus dem *Doktor Faustus*, dass jedem Heiligen ein Lästerungsreiz und damit das Lachen innewohne.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*. Frankfurt/M. 1980, S. 101 (Kap. XIII).

Damit aber derart eine Komik entspringen kann, muss die Formation des Dinglichen an sich selbst umgewendet werden. Das komisierte Ding muss gleichsam ver-rückt sein, sich am falschen Ort befinden, störend und durchaus mit Tücke dazwischen kommen, aber so, dass seine Singularität nicht wiederum eine andere Allgemeinheit, nämlich die einer dämonischen Gegenwelt erzeugt. Der Schritt zu einer durchaus ernsten und erschütternden Dämonie liegt in den Balladen Goethes nahe. *Der Totentanz* und auch *Die wandelnde Glocke* haben das Zeug zu einem panischen Angstgeschehen. Die Bedingungen dafür, dass dieser Umschlag in den Horror nicht stattfindet, lassen sich angeben. Das Totenhemd und die Glocke dürfen wiederum nicht in Allgemeinheiten eingegliedert werden. Am richtigen Ort sind Totenhemd und Glocke in der Allgemeinheit des Christlichen funktional aufgehoben. Am falschen Ort, in einer kohärenten Dämonologie, wären sie wiederum in einer anderen Allgemeinheit, der des Teuffischen, aufgehoben. Goethe aber entwindet Totenhemd und Glocke der christlichen Allgemeinheit, ohne sie im Gegenzug einer widerchristlichen umstandslos zuzuschlagen. In der Tat wäre ja die pure Negativseite des Christlichen nichts anderes als seine Bestätigung. Goethes eigentliches Verfahren ist viel radikaler. Totenhemd und Glocke werden individualisiert, indem sie von beiden Systemen – der christlichen Allgemeinheit und der widerchristlichen Allgemeinheit – Bestimmungen behalten, ohne jeweils darin aufzugehen. Man kann also auch sagen: Totenhemd und Glocke werden erst eigentlich zu Dingen. Sie werden zu individuellen und einzelnen Gegenständen diesseits eines Dingbegriffs, der um 1800 für diesen Tatbestand noch kaum ein semantisches Register zur Verfügung gehabt hat.

Diese Emanzipation des Dinges aus den gewesenen Allgemeinheiten heraus macht viele von Goethes Balladen zu komischen Texten. Es handelt sich um eine Komik, in welcher die Tücke des Objekts zu verqueren Situationen führt, deren Regelstruktur zwar aus der alten Metaphysik herkommt, sich ihr aber zugleich ins Offene entwindet.

Was aber passiert mit dem Türmer, dem das Skelett, gotische Bauweise klettertechnisch ausnutzend, so bedenklich nahe kommt?

Der Türmer erbleicht, der Türmer erbebt,  
 Gern gäb er ihn wieder den Laken.  
 Da häkelt – jetzt hat er am längsten gelebt –  
 Den Zipfel ein eiserner Zacken.  
 Schon trübet der Mond sich, verschwindenden Scheins,  
 Die Glocke, sie donnert ein mächtiges Eins  
 Und unten zerschellt das Gerippe.  
 (MA IX, 80)

Glück gehabt: Weil die Geisterstunde zu Ende ist, verliert das gespenstische Skelett seine Kraft und zerschellt. Aber in den zitierten Versen stimmt etwas nicht. Wie soll man den Satz „Da häkelt – jetzt hat er am längsten gelebt – / Den Zipfel ein eiserner Zacken“ verstehen? Der Kommentar der Hamburger Ausgabe scheint Bescheid zu wissen: „Das vom Türmer herabgeworfene Sterbehemd bleibt an

einem Haken hängen, und er muss fürchten, das Gerippe werde nun zu ihm kommen und ihn holen.“<sup>32</sup>

Würde die These stimmen, dass mit dem Totenhemd ein dekonstruktives Zitat von der Kleidung der Seele gegeben ist, so wäre der Hinweis darauf, dass sich das vom Turm geworfene Laken an einem Zacken aufhäkelt, von metaphysischer Bedeutsamkeit. Denn nicht das Ende der Geisterstunde allein würde das Gerippe zerstören, sondern die Tatsache, dass sich seine Bekleidung zersetzt. Genau genommen zersetzt sich die Textur des Gewebes, indem sich die einzelnen Fäden aufhäkeln. Schon der Vergleich mit der Spinne hat auf die Textmetapher hingedeutet. Bei Goethe ist zudem der Webstuhl an vielen Stellen die Allegorie des Textes. *Der Totentanz* ist, wie bemerkt, ein Text über die Gattungsherkunft der Ballade, welche ursprünglich ein Tanzlied war. Indem dieser Text die Gattungsherkunft aufruft und neu schreibt, sie also überschreibt, textualisiert er seinen thematischen Vorwurf. Er häkelt gewissermaßen das Totenhemd der Ballade auf, um eine neue Textualität zu erfinden, er versetzt die Metaphysik in die Manufaktur, als wäre der aufhäkelnde Kirchturm die Aussenseite der Fabrik.

Das Gerippe zerschellt nicht nur durch das Ende der Geisterstunde, sondern auch deshalb, weil sich ihm seine Kleidung in eine *textura* auflöst. Es ist diejenige Textualität, die implizit den Begriff des Dinges erfindet, um explizit als Komik nach außen zu treten. Und damit ist die Textualität der Ballade bei Goethe die Negation der Ballade, deren Gattungsgeschichte im 19. Jahrhundert nur deshalb so frisch gespenstisch weiterlaufen konnte, weil sie Goethes komplexe poetologische Inversionen nicht gelesen hat. So gesehen ist die deutsche Ballade nach Goethe eine weitere Ungleichzeitigkeit: nicht auf dem Stand der Reflexion.

Es lässt sich eine weitere Lesart anstrengen. „Da häkelt [...] / den Zipfel ein eiserner Zacken“. Man kann dies auch als fortgeführte Beschreibung des gotischen Turmes lesen. Zu dessen Zierrat, Zinnen, gotischen Figuren und Reliefs gehört auch: ein Zipfel mit Zacken; vielleicht ist es eine überstehende Regenrinne aus Gusseisen. Den Zipfel greifend, rutscht das Skelett ab. In dieser Lesart könnte man auf die Ergänzung der Hamburger Ausgabe – man weiß nicht: Ist es Dichtung oder Wahrheit? –, der Türmer hätte das Laken hinausgeworfen, verzichten. Würden wir so lesen, dann entstände die Vorstellung des gotischen Turmes als Text, den das gespenstische Skelett erklettern möchte, um dann an ihm abzurutschen. Stärker formuliert: Das Gespenst klettert an der Außenfassade der balladesken Textualität herum, aber ihm wird der Einlass verwehrt. Im Inneren der Ballade steckt der Türmer, dem der eigene erotische Schalk anhand eines Dinges gespenstisch wird.

Im Ergebnis konvergiert diese zweite Lektüre mit der ersten in dem Theorem, dass Goethes Ballade derart eine in sich reflektierte Textualität ist, dass sie den Atavismus des Gespenstischen abweist, um aus dem Numinosen Dinge zu machen:

<sup>32</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe. Hg. von Erich Trunz. München 1981. Bd. I, S. 669.

Solche Dinge, die sich gegen die Allgemeinheiten individualisieren und deshalb komisches Potential erlangen.

Indem Goethe die Ontologie der Ballade derart inversiv reflektiert, raubt er ihr diejenige Stabilität, die eine gute Gespenstergeschichte haben muss. So gesehen sind selbst die zwielichtigen Jenseitsgestalten, die in Goethes Balladen auftauchen, Gespenster zweiter Ordnung (systemtheoretisch gesprochen). Mögen nach gängiger Typologie die Balladen eine Phänomenologie des Gespenstischen enthalten, sofern ihrer naturmagischen, totenmagischen, spukhaften, schicksalbezogenen und mythischen Ausprägung (so eine gängige Balladentypologie)<sup>33</sup> jeweils verschiedene Formen numinoser Aktanten entsprechen, so ist Goethes Gespenstern nicht zu trauen. Sie sind eher Bilder der poetologischen Reflexion. Man kann sagen: Sie sind solche Balladengespenster, die den Diskurs der Ballade selbst als Gespenst vorstellig machen. So wie Goethe die Balladen reflektiert und ins Komische zieht, entsubstantialisiert er das Genre, so dass die Ballade wie verduzt als Gespenst aus der arbeitsteilig produzierten Wäsche schaut. Goethes Gespensterkomik ist am Ende die Komik der Ballade selbst, sofern sie sich als ihr eigener Wiedergänger begegnet. Man braucht nur die Dinge singular zu nehmen, um die Ontologie in den Witz zu überführen. Immerhin: „Die Kinder, sie hören es gerne“ (MA XI. 1. 1, 175–178: *Ballade*).

## V. Ungleichzeitigkeiten

Bevor der Symbolbegriff sich formiert, sind Goethes frühe Balladen symbolisch. In Gegenwart des Symbolbegriffs finden die Balladen ab der Zeit der Klassik zu einem antisymbolischen Dingbegriff. So entsteht die These, dass die Balladen in Goethes Werk die Position einer ungleichzeitigen Präsenz innehaben und in dieser Weise poetologisch reflektiert sein wollen. Ungleichzeitig ist aber die Ballade als Gattung schon in sich selbst. Gegen die exoterische Seite der Aufklärung gewandt, beugen sich die Balladen historistisch über das Mittelalter und lassen aus ihm Gespenster entstehen. Eine ganze Gespensterkunde formuliert sich in ihnen, als wäre die Aufklärung von einer unförmigen Gleichzeitigkeit atavistischer Wiederholungsfiguren begleitet.

Die mehrfache Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die in diesem Genre kodiert ist, trifft bei Goethe auf eine der frühesten Wahrnehmungen von der Aushöhlung der Dinge durch arbeitsteilige Produktionsweisen. So arbeitet Goethes latent komische Dekonstruktion des Balladenernstes mit einem impliziten Dingbegriff, der zumindest nach der zeitgenössischen lexikalischen Erfassung der Wortsemantik noch gar nicht existent ist. Dieser noch nicht vorhandene Dingbegriff, der bei Marx gleichsam die personifizierte Ungleichzeitigkeit ist – das Ding wird semantisch benannt im Moment seines Verlusts –, wird der Sache nach in die

<sup>33</sup> Vgl. die Balladentypologien zusammenfassend Gottfried Weißert: *Ballade*. Stuttgart <sup>2</sup>1993, S. 20 ff.

Komiktheorie eingespeist, welche somit selbst von einer Ungleichzeitigkeit heimgesucht wird. Denn das querstehende Ding wird theoretisch erst wirklich bei Vischer entdeckt, während die Inkongruenz- und Kontrastkomik, wie sie z.B. von Jean Paul formuliert wird, das dem Allgemeinen inkompatible Einzelne nicht zuvörderst als Ding identifiziert.<sup>34</sup> So arbeitet hier offenkundig eine Komik mit einem noch nicht explizit vorhandenen Dingbegriff, der dann, sobald er vorhanden ist, zu spät gekommen sein wird. Diese Konstellation markiert innerhalb der Gattungsgeschichte der Ballade eine Position der äußersten Reflektiertheit, die freilich nicht wahrgenommen worden zu sein scheint. So dichtet das 19. Jahrhundert andere Balladen und in den Balladen andere Komplexitäten, ohne dem semantischen Wirbel, den Goethes mehrfache Ungleichzeitigkeiten immanent entfachen, Rechnung zu tragen.

---

<sup>34</sup> Vgl. den §28 der *Vorschule der Ästhetik*, der das Lächerliche vermittelt des Begriffes des Kontrastes (objektiver, subjektiver, sinnlicher Kontrast) diskutiert (vgl. auch §31: Humor und unendlicher Kontrast), dabei auch die einzelne Verkörperung in die komische Konkurrenz zum Allgemeinen bringt, aber seltsamerweise das Ding nicht thematisiert. Seltsam ist dies, weil gerade Jean Paul in seiner wilden Enzyklopädie der Dinge viele Szenen gedichtet hat, in denen der komische Effekt unmittelbar mit tückischen Objekten zusammenhängt. Und der *Wutz* ist das Musterbeispiel für ein solches Ding, das ein kleines Tier oder ein Kind ist (hier beides). Vgl. Jean Paul: *Sämtliche Werke*. Hg. von Norbert Miller. München <sup>4</sup>1980. Abteilung I, Band 5, S. 109 ff. (§28).