



POINTE

Ottmar Ette, Yvette Sánchez,
Veronika Sellier (Hrsg.)

Lebenslang Lebenslust

Der Lebensbegriff in den
Literaturen, Künsten und Wissenschaften

Ottmar Ette, Yvette Sánchez, Veronika Sellier (Hg.)

Lebenslang Lebenslust

Der Lebensbegriff in den Literaturen,
Künsten und Wissenschaften

Potsdamer inter- und transkulturelle Texte



Herausgegeben von / Editados por
Ottmar Ette, Werner Mackenbach, Gesine Müller

„Potsdamer inter- und transkulturelle Texte“ (POINTE),
Band 15

Mit freundlicher Unterstützung von



POINTS Potsdam
International Network
for TransArea Studies

Ottmar Ette, Yvette Sánchez,
Veronika Sellier (Hg.)

Lebenslang Lebenslust

Der Lebensbegriff in den Literaturen,
Künsten und Wissenschaften

edition tranvía · Verlag Walter Frey
Berlin 2015

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

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

Lebenslang Lebenslust

Der Lebensweg in der Literatur
Künste und Wissenschaften

www.tranvia.de

Copyright:

edition tranvia · Verlag Walter Frey

Umschlaggestaltung: Tobias Kraft

Umschlagfoto: Lise_Noergel, photocase.de

Druck: Rosch-Buch, Scheßlitz

ISBN 978-3-938944-98-1

Berlin 2015

edition tranvia · Postfach 150455 · 10666 Berlin

E-mail: Tranvia@t-online.de · Internet: www.tranvia.de

Dieses Buch wurde auf alterungsbeständigem und säurefreiem Papier gedruckt.

Inhalt

Einführung: Lebenslang Lebenslust	7
LEBENSLUST	17
Melinda Nadj Abonji Piano pianissimo	19
José F. A. Oliver Vaterskizze, m:einen Kühlschrank betrachtend	23
Janett Reinstädler Spanische Frühlingsgefühle: Der <i>erotic turn</i> in der postfranquistischen Literatur	25
Claudia Franziska Brühwiler Verschwiegen, verspottet: Ayn Rands libertäre Einstiegsdroge und ideologische Vergnügungsliteratur	41
Hansmartin Siegrist Lebensspuren auf Leinwand – une liaison pornographique?	51
Uwe R. Brückner und Linda Greci Er-Lebenslust. Szenografie – Raumkunst aus Logik und Magie	73
Yvette Sánchez Kein Vorspiel ohne Nachspiel. Quellen der Lust und der Ernüchterung auf der lebenslangen Endlosschleife	85
LEBENSLANG	103
Ottmar Ette Von Länge(n) des Lebens. Alexander von Humboldt – Reisen und Schreiben ein Leben lang	105

Hansmartin Siegrist	
Fessel oder Gängelband: das Kino als Zelle	149
Thomas Rösch	
„Wie lange ist lebenslang?“	
Theoretische und praktische Anmerkungen zur lebenslangen Freiheitsstrafe in Deutschland und der Schweiz	175
Thomas Geiser	
Lebenslang? – oder etwas kürzer oder etwas länger?	
Der zivilrechtliche Umgang mit ‚Lebenslang‘	189
Irmgard M. Wirtz	
Lebenslang und danach: Literatur im Archiv	203
Melanie Fröhlich	
Albert Cohens lebenslanges Bündnis mit dem Tod	219
Oliver Bidlo	
Für immer und ewig. Das Tattoo als konservatives Zeichen	227
Xoán Elías Castiñeira Varela	
Aria da capo. Musik, Werkkonzept und die Zeit des Menschenlebens	235
Maja Wicki-Vogt	
Ein Leben lang anders sein – Individuum sein	247
Epilog:	
Roman Signer, LE NOZON	261
Autorinnen und Autoren	265

Einführung

Lebenslang Lebenslust

Nach insgesamt vier im Schweizer Jura durchgeführten Tagungen zum Lebensbegriff, *LifeLive*, *Lebensmittel*, *Lebenslust* und *Lebenslang*, legen wir zum Abschluss dieses Zyklus einen Band vor, der eine Mehrzahl der Aufsätze aus den letzten beiden ertragreichen Symposien zusammenführt. Die Voraussetzungen der Tagungsform im L'Arc von Romainmôtier, in welcher sich immer Künstlerinnen und Künstler mit Vertretern der Wissenschaft austauschten, waren ideal, um Fragen des Lebenswissens, des Überlebenswissens und Zusammenlebenswissens zwischen den Künsten, den Literaturen und den Wissenschaften intensiv zu diskutieren. Für diesen Raum, in dem anregende Gespräche zur kreativen Ideenentwicklung geführt werden konnten, sind wir dem Migros Kulturprozent sehr dankbar.

Der erste Teil des Bandes vereint sieben Aufsätze zur *Lebenslust*, darunter zwei schriftstellerische Texte, und der zweite Teil präsentiert zehn Beiträge zu verschiedenen Facetten des Begriffs *Lebenslang*.

Lebenslust – 1957, also vor mehr als einem halben Jahrhundert, hat der Romanist Hugo Friedrich in einem vielbeachteten Vortrag das Spannungsfeld zwischen „Verstehen“ und „Genießen“ kritisch ausgeleuchtet, die Deutung von Dichtung als eine „genießende Wissenschaft“ bezeichnet und diese zugleich mit dem Leben der Lesenden in Verbindung gebracht. Anderthalb Jahrzehnte später schlug Roland Barthes in *Le Plaisir du texte* aus einer völlig anderen Perspektivik eine Ästhetik der Lust vor, bei der sich im bewegenden Spiel von *plaisir* und *jouissance* eine alles umfassende Textualität entfaltet, welche ohne ihre Sexualität und mehr noch ohne ihren Eros nicht verstanden werden könne. Ziehen die Triebkräfte des Lesens (von Kunst, von Literatur, von Wissenschaft, von Wirklichkeiten), die Triebkräfte des Lebens (unserer Wirklichkeiten, unserer Träume, unserer Räume, unserer Hervorbringungen) ihr *movens*, ihre Bewegungskraft, nicht aus einer Lebenskraft, welche ohne den Genuss, ohne die Lust schlechterdings nicht gedacht werden kann?

Unser Band fragt nach der faszinierenden Beziehung zwischen Verstehen und Genießen, zwischen Lebenskraft und Lebenslust, zwischen den Künsten und unseren kühnsten Wünschen, in denen sich das Wissen künst-

lerisch wie wissenschaftlich nach den unterschiedlichsten Formen und Normen eines *élan vital* streckt, welcher der Lust am Leben die Lust an der Erkenntnis und dem Verstehen stets die Hoffnung auf ein lustvolles (Er)Leben als Bewegungsmoment zur Seite stellt. Die Tagung verstand sich als lebenswissenschaftlicher Experimentierraum, in dem den vitalen Dimensionen in den Künsten wie in den Wissenschaften nachgegangen und nachgespürt wurde. Denn Verstehen und Erkenntnis wollen nicht nur im Sinne Paul Valéry's als ein „Fest der Intelligenz“, sondern auch als ein Fest der Lust im Polylog der Künste und der Wissenschaften lustvoll verstanden werden.

Die Lust am Text und die Verbindungen zu Literatur und Film auf der Meta-Ebene stehen in den Beiträgen dieses ersten Blocks im Mittelpunkt. Yvette Sánchez, Janett Reinstädler und Claudia Franziska Brühwiler widmen sich verschiedenen Autorinnen und Autoren der hispanischen und US-amerikanischen Welt; Hansmartin Siegrist behandelt Varianten der Lebenslust im Film, Uwe Brückner stellt szenographische Ausformungen vor. Melinda Nadj Abonji und José F. A. Oliver berühren mit ihren kurzen Texten zwei zentrale Themen der Lebenslust, Essen und Eros. Eine sorgfältig lustvolle Begegnung von Händen und Fingern in einer Mondnacht im März – wider alle Klischees – und die kontrastreiche Lust auf ein handfestes Steak, ein Stück Fleisch, werden bei Melinda Nadj Abonji geschürt. Der prallvolle spanische Kühlschrank im Schwarzwald von José Olivers Vater enthielt nach den Entbehungen, dem erlittenen Hunger während des Spanischen Bürgerkriegs, immer Essen im Überfluss. Die Entsprechung im erotischen Bereich untersucht Janett Reinstädler anhand verschiedener literarischer Texte, die nach dem Ende jahrzehntelanger Repression mit Francos Tod eine entfesselte sexuelle Lust zelebrieren. Der heftige und provokative Befreiungsschlag hat sich in letzter Zeit, vierzig Jahre danach, deutlich abgeschwächt, wohl auch durch den zügellosen Internet-Konsum.

Literatur und Kunst, das Schreiben, die Sprache als Leitthemen und Stimulantien der Lust reihen sich im Werk des peruanischen Schriftstellers Julio Ramón Ribeyro neben die Wonnen des Sports (Fußballs) und die Nikotinsucht, das zwiespältige Laster des Rauchens sowie die erotische Wollust, das Begehren, die Leidenschaft. Diese Serie von Elixieren illustriert die Vieldeutigkeit des Kernbegriffs der Lebenslust. Vor allem aber zeigt Ribeyro die Ambivalenz von Lust und Unlust (bzw. Leid) auf, vom Illusionären der Lust (Yvette Sánchez).

Trotz polarisierender ideologischer Standpunkte wird Ayn Rands Werk als libertäre Droge in den USA höchstes Lustpotential nachgesagt. Ihre Romane rufen demnach entweder einen leidenschaftlichen, fiebrigen Lese-

rausch hervor oder einen – bestenfalls lustvollen – Hass. Nach Claudia Franziska Brühwiler möchte die Autorin Begehren und Vernunft apollinisch verbunden wissen, mit dem Hauptziel, Kreativität als Lebenslust zu entfalten anstatt einem „kopflösen Hedonismus“ anheimzufallen. Wie José Olivers Jamón Serrano oder Melinda Nadj Abonjis Steak werden Rands Bücher verschlungen als „Kapitalisten-Porno“, der Lebenskraft, ja intellektuelles Donnergrollen verursachen soll. Der Vorgang kann demnach auch durch eine ideologische Lebenslust in Gang gesetzt werden.

Leintuch und Leinwand als Projektionsflächen von Lebens- und Fleischlust werden in Hansmartin Siegrists Reigen von kunstvoll und dicht aneinander gereihten Filmausschnitten aus der Gattung „Bettfilm“ inszeniert. Die haptischen Dramaturgien der Erotik im Reich der Textilien spielen mit Traum und Sinnlichkeit, mit Licht und Schatten, mit Verhüllen und Enthüllen und verweisen auf weitere Plattformen künstlerischer Lust auf der Leinwand des Malers oder dem Bühnenvorhang. Kunst und Bett werden im englischen Homonym *sheet* des Zeichenblatts und Leintuchs vereint.

Uwe Brückner führt die Lust am inszenierten Erleben von durchaus abstrakten Inhalten auf einer physischen Bühne, in einem Ausstellungsraum, vor. Sein „stenographisches Gestalten“ möchte komplexe Gegenstände über eine partizipative, räumlich-leibhaftig erlebbare Immersion des Betrachters erschließen. Auch Verborgenes aus der Vergangenheit, etwa der Untergang der legendären Titanic oder Bachs Kompositionskategorien, werden über die „Aura“ der Dinge freigelegt, indem Begeisterung, Lust, ja Begierde am Objekt geweckt werden. In szenischen Ausstellungen nähern wir uns nicht nur Opernpartituren über körperliche, haptische Wahrnehmungen, sondern etwa auch dem Mysterium des Teilchenbeschleunigers am CERN in Genf. Während es den Betreibern dieses für Laien undurchdringlichen technischen Gebildes größte Mühe bereitet, seine Plausibilität als Metapher des Kosmos darzulegen, schicken uns die Ausstellungsmacher des Atelier Brückner auf emotionale wie lustvolle Bahnen des Ringens um Erkenntnis. Aber auch den Teilchenphysikern wollen wir nicht absprechen, dass sie uns mit „Passion, Hingabe und Mut“ in ihren Bann zu ziehen vermögen.

* * *

Lebenslang – der Begriff bewegt, schillert in seiner Bedeutungsvielfalt und verlangt nicht nach einer, sondern vielen Logiken, um ihn greifen, denken, begreifen zu können. Leben ist ohne die Frage nach seiner Länge weder

vorstellbar noch lebbar. Als Figur des Ausschlusses gedacht, wirkt die Länge wie ein Gefängnis, beispielsweise im Adjektiv *lebenslang*. Wie lang ist lebenslang?, ließe sich etwa in der Gefängnisliteratur, in der Gefängnis-kunst, in der Rechtswissenschaft und im Strafvollzug fragen. Es kommt, wie sich zeigen wird, zu unterschiedlich langen Lebenslängen, je nach Strafkultur und Strafvollzugspraxis. Den Gefängnischarakter der Länge brachte, im übertragenen Sinne, Roland Barthes zum Ausdruck: „Was denn, ich werde also immer, bis zu meinem Tod, Artikel schreiben, Vorlesungen und Vorträge halten über ‚Sujets‘, die sich als einzige, und dabei so wenig, verändern!“ Ob als Exklusion aus der Gesellschaft oder als Inklusion in eine (akademische) Gemeinschaft: Im Wörtchen *lebenslang* schwingen eine Unveränderlichkeit und Eintönigkeit mit, die sich jeweils bedrohlich gebärden.

Und zugleich eröffnet sich im Eheversprechen „bis dass der Tod uns scheidet“ die Hoffnung auf einen Zeithorizont im Zeichen lebenslanger Erfüllung. Freundschaften werden geschlossen, Bünde, die auf Konvivenz, ein Zusammenleben zielen, ein Leben lang. In diesem *lebenslangen* haust gleichsam die Frage nach den Voraussetzungen für die Koexistenz eines Anderen mit dem Eigenen: Wie wollen, wie sollen, wie können, wie müssen wir zusammenleben?

Wie lang ist überhaupt das Leben? Medizinische Diskurse, mithin die Transplantationsmedizin, machen das Zukunftsversprechen eines sich verlängernden Lebens durch den stetigen Aufschub einer gestundeten Zeit: Versprechen auf Zukunft, in einer säkularen Welt, mit Hilfe von gewissermaßen aus dem Jenseits kommenden Organen von Toten: medizinische *Mémoires d'outre-tombe*. Lebensverlängernde Maßnahmen in Medizin und Biopolitik wirken wie ein Residuum des Versprechens aller Religionen, die auf ein „ewiges Leben“ zielen und hoffen lassen. Im *lebenslangen* steckt seit jeher Transzendenz. Noch im kleinen Tod scheint die Ewigkeit auf, wie Friedrich Nietzsche unterstrich: Denn „alle Lust will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit!“ Unsterblichkeit im Augenblick – im Leben wie in der Kunst wie in der Wissenschaft: eingefangen in der Begrenztheit des Materiellen, die sich unserer Tage zunehmend monetär ausdrückt. Denn weltweit ist die Möglichkeit solcher Lebens- und Lustverlängerung an die finanziellen Ressourcen des Einzelnen gebunden, welches nämlich Rückschlüsse auf die Lebenserwartung zulässt. Sterbetafeln weisen aus, was bei Lebensversicherern in Versicherungspolicen eingeht.

Denken wir nun an die Gegentendenz zur Verlängerung: Was ist mit einem *zu* langen Leben gemeint? Der Verlängerung wie auch der Abkürzung des Lebens ist das Paradox eines „natürlichen“ Todes, der niemals „natür-

lich“ ist, sowie eines Freitodes, der niemals „frei“ ist, inhärent. Bald schon kommen wir zu Fragen der Sterbehilfe, des Abgeschaltetwerdens bzw. der Frage nach einem „würdigen Tod“. Doch alle Beiträge in diesem Band lassen keinen Zweifel, dass im Begriff *Lebenslang* Ende und Anfang außergewöhnlich nah beieinander liegen. Mitgedacht sind immer die Geburt mit dem Schrei des Lebens, die Vorgänge des Essens, die Verwandlungen, die dazu führen, dass wir zur Welt kommen. *Lebenslang* bezeichnet damit, Roland Barthes hat es angedeutet, den Eintritt in ein neues Terrain, den Abschluss eines Verwandlungsprozesses. Zur *conditio humana* gehört, dass wir in unserem Bewusstsein weder die Erfahrung unserer eigenen Geburt noch die Erfahrung unseres eigenen Todes reflektieren können. Die Künste, die Literaturen der Welt, springen hier in die Bresche und machen uns eben dies zugänglich: das Versprechen, ein ganzes Leben in seiner Länge, von der Wiege bis zur Bahre, aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu deuten und die uns auferlegte Irreversibilität des Lebens noch im Leben umzukehren: eine Reise zum Ursprung, ein *Viaje a la semilla*, dem Tod das Recht absprechend, einem langen Leben von seinem Ende her Sinn zu geben.

Dem Schreiben der künstlerischen Imagination, der literarischen Fiktion kommt eine lebensspendende Funktion zu. Alexander von Humboldts lebenslanges, bewegtes Schreiben schürte die Hoffnung auf eine lebensverlängernde Wirkung. Ein Jahrhundert später beklagte Roland Barthes die Längen, ja Überlängen, die dem Schreiben und Leben zuweilen innewohnen. Barthes' Aufschrei gegenüber der ewigen Wiederkehr desselben mitten im Akt des Schreibens, *é-crit-ture*, und Lebens steht Alexander von Humboldt gegenüber, der rastlos und vital weiter schreibt und liest, entlang dem über ein halbes Jahrhundert „gespannten“ Lebensfaden (Ottmar Ette). Auf seinen globalen Reiserouten mit all ihren Brüchen und Rissen, etwa im Scheitern am Berg Chimborazo, errichtet er Schicht um Schicht ein Wissensarchiv (vgl. Irmgard Wirtz' Beitrag zum Literaturarchiv) und lässt es zirkulieren.

Barthes dagegen legt seinen Wissensraum als ein Sich-im-Kreise-Drehen an – vergleichbar mit der existentiellen Endlosschleife, auf welche Adolfo Bioy Casares' Fiktion (mit ‚Morels Erfindung‘) seinen Protagonisten geschickt hatte. Eine bewegte Lebensreise wird eingefroren und überdauert so das geopferte Leben in der kreisenden Ewigkeit von unbegrenzten Wiederholungen, virtueller, rotativer, faustischer Projektion und Reproduktion bzw. Multiplikation. Die bedingungslose Liebe zu Faustine bis zur Selbstaufgabe in einer zyklischen Wiederkehr von einer Woche Leben erhält in Morels Maschinen eine artifiziell lebensverlängernde Wirkung.

Bioy Casares ließ sich für die ausgeklügelte Erfindung Morels vom kinematographischen Apparat inspirieren, den Hansmartin Siegrist ebenso ins Zentrum seines Beitrags stellt. Den Begriff *Lebenslang* nimmt er zum Anlass, die Gattung des Gefängnis-Films Revue passieren zu lassen, in allerlei Klaustrophobie und Abgründe erzeugenden Ausformungen, von der mehr oder weniger frei gewählten, lebenslangen Selbstdisziplinierung in der Klosterzelle oder dem Eingesperrtsein in einem Raumschiff bis zum Wegsperrern im Gefängnis oder gar denjenigen Strafen, die dem Leben ein abruptes Ende setzen (Schafott, Guillotine, Galgen). Auf der begrifflichen Metaebene verweist das Bild der Zelle zurück auf die Projektionen von Licht und Schatten in Platons Höhlengleichnis und auf Lumières Erfindung der ständigen Wiederherstellung von Leben (Bioskop) mit der „machine à refaire la vie“, so dass das Kino, vom Kinosaal bis hin zu heutigen digitalen Simulationen, selbst als Zelle erscheint.

Diese Metaebene ist bei Buster Keaton, der die Tochter eines Gefängnisdirektors bewundert und sich deshalb versehentlich selbst in den Knast einsperrt, mitgedacht und führt zugleich zum Aufsatz des ehemaligen Gefängnisdirektors aus Freiburg im Breisgau, Thomas Rösch, der in seinem Beitrag das Thema *Lebenslang* als Sanktionsform von der empirischen Wirklichkeit her aufschlüsselt. Die Gesetzgebung definiert *lebenslänglich* von Land zu Land in ganz unterschiedlichen Zeithorizonten. Im Gegensatz zu einer generellen Verbüßungsdauer bzw. Mindesthaftzeit von 12 in Dänemark oder Finnland bis 50 Jahren (Kalifornien) oder 50 Jahren (Texas), 15-20 (effektiver Durchschnitt 18,6) Jahren in Deutschland sehen etwa die USA auf Bundesebene und sieben Staaten Europas (darunter England und Frankreich) keinen Anspruch auf Entlassung vor. Nach dem Schweizer Strafgesetzbuch werden Gefangene seit 2013 bei hohem Rückfallrisiko bis ans Lebensende verwahrt.

Der Prototyp des „Lebenslänglichen“ in Deutschland scheint männlich (95%) zu sein zwischen 40 und 50 Jahre alt, reuig, unauffällig, mit narzisstischen Zügen, anfänglich erschüttert, dennoch relativ niedriger Suizidrate, mit erst nach Jahren abnehmenden Schuldgefühlen; er arbeitet und bildet sich weiter, nimmt seine Abschottung von der Außenwelt in den ersten Jahren als Erleichterung wahr und wird vom Gefängnispersonal als „angenehmer“ Insasse beurteilt.

Auch der Jurist unter den Autoren, Thomas Geiser, stellt die Frage nach der eigentlichen Länge des Lebens und kommt zum Schluss, dass diese, trotz ihrer genauen Festlegung im Zivilrecht, nicht immer klar definiert werden kann. Die Rechtsfähigkeit beginnt wohl mit der vollendeten Geburt, nicht aber das Leben, denn es kann ein Leben vor der Geburt geben,

bzw. keines danach (z.B. bei Totgeburten). Falls der Vater vor der Geburt stirbt, kann der früheste Zeitpunkt der Familienbande derjenige der Zeugung sein. Als Lebensende gilt im schweizerischen Gesetz der Hirn-, nicht der Herztod. Im Familienrecht werden lebenslange Bindungen nicht als unauflöslich angesehen, seit 1874 nicht einmal die Ehe und dies sogar im Katholizismus. Heute kann jede Ehe nach zwei Jahren „Kündigungsfrist“ geschieden werden; eine lebenslange nacheheliche Unterhaltsrente ist kaum mehr üblich.

Lebenslange Verwandtschaft gestaltet sich bei Mutter und Vater jeweils unterschiedlich. Sie gilt bei der Mutter ab der Geburt – und nicht ab der Eispende –, während als Vater der Genspender und nicht der Erzeuger fungiert.

Über das Leben hinaus erlischt der Persönlichkeitsschutz des Verstorbenen, aber nicht derjenige der Hinterbliebenen (z.B. aus Pietätsgründen oder bei der Bestimmung von Organspenden). Wenn sich sämtliche Erben einig sind, können sie sich über den Willen des Erblassers hinwegsetzen. Ein längerfristiges Fortleben weit über den Tod hinaus kann über Stiftungen (oder Trusts) und Archive erreicht werden, auch wenn zivilrechtlich die Lebenslänge einer Persönlichkeit nur von der Geburt bis zum Tod besteht. Diese Fakten über die bewegliche Grenze des Lebens in der Juristerei erlauben einen Ausblick auf die Voraussetzungen für die Liebe zum Leben: „Die Welt und das Leben lieben können wir nur, weil wir die Zukunft nicht kennen, weil wir vergessen können, und das Leben nicht ewig dauert.“ (Thomas Geiser)

In ihrer Tätigkeit am Literaturarchiv als posthumes Gedächtnisspeicher sammelt Irmgard Wirtz die Nachlässe von Schriftstellern und Gelehrten (auch von Verlagen oder literarischen Gesellschaften). Das Archiv dient als bloßer Aufbewahrungsort für die von den AutorInnen oft akribisch aufbereiteten Schriftstücke und zugleich als literarische Kanonisierungsstätte. Matthias Zschokke nannte es den „unterirdischen Olymp“, Dieter Bachmann sprach, etwas zurückhaltender, von der „Ruhestätte“ und dem „Mausoleum“. Die Nachlassverwaltung wird überdies exakt vertraglich geregelt – auch zum Persönlichkeitsschutz der Angehörigen.

Das literarische Nachleben in der Sammlung, die durchaus als Kunstwerk bezeichnet werden kann, begünstigt zwar nicht ein Leben nach dem Tod, aber doch das Fortwirken der Werke, indem es einen lebenslangen Schaffensprozess dokumentiert. Das vorherrschende Speichermedium ist Papier; rein digitale Nachlässe gibt es nicht. Solche Speicherorte bestehen in Deutschland seit über einem Jahrhundert, in der Schweiz legte erst Friedrich Dürrenmatt den Grundstein zum Literaturarchiv (1991).

Einer, der ins Literaturarchiv Einlass gefunden hat, ist der auf Korfu geborene Schriftsteller Albert Cohen, der die Kunst des Schreibens als lebenslanges Mittel zur Abfederung oder Überwindung des Sterblichseins, der Todesgewissheit als Überlebensstrategie verstand. Melanie Fröhlich geht dieser existentiellen Grunderfahrung der Endlichkeit im letzten Buch eines lebensmüden Cohen nach. „Ich bin 82 Jahre alt und werde bald sterben.“ Ist das Schreiben zu diesem Zeitpunkt Katalysator für mehr Menschlichkeit und Mitgefühl, so war es zuvor wirkmächtiges Lebensmittel gegen den Tod, im Opus Magnum des 999 Seiten zählenden Romans *Die Schöne des Herrn* (1968), dessen Niederschrift mehr als vier Jahrzehnte in Anspruch nahm (fast so lange wie Alexander von Humboldts gesamtes Schaffen). Darin schaut er dem allgegenwärtigen und graduell während des ganzen Lebens eintretenden Tod etwa mit zahlreichen morbiden Bildern auf dem Friedhof frontal ins groteske Antlitz der Vergänglichkeit – bis zum Tanz der Skelette des verstorbenen Liebespaares, das er so ins Leben zurückholt.

Im Gegensatz zum lebenslangen Schreiben erlöschen die Zeichen des im Körper eingravierten Tattoos mit dem Tod und der Verwesung, gebunden an die physische Endlichkeit. Das tätowierte Sinnbild bleibt, nach Oliver Bidlo, lebenslänglich quasi unauslöschbar, hat aber nur kurze Zeit über den Tod hinaus Bestand. Als Ankerpunkt eines Selbstentwurfs ist die Tätowierung zum Zeitpunkt des Stechens die zu konservierende, bedeutende, unveränderliche Momentaufnahme einer unverwechselbaren Persönlichkeit. Es trachtet nach lebenslanger Fortdauer in einer wandelbaren, fluiden Welt des Zufalls. Das universale Phänomen des Festschreibens auf der Haut als Erinnerungsstrategie ist in den letzten Jahrzehnten von den Subkulturen (z.B. Gefängnis, Matrosen) in den Mainstream übergegangen.

Die rein zeitliche Dimension des Konzeptes *lebenslang* rückt im Zusammenhang mit der Musik, mit Johann Sebastian Bachs Goldberg-Variationen, erneut in den Fokus. Gegenüber den früheren zeitlosen, auf die Ewigkeit verweisenden Linien der gregorianischen Gesänge tauchte mit der Einführung des Taktes das Werkkonzept auf, wobei die Musikkompositionen im 20. Jh. diese Ordnung gleich wieder auflösten, indem sie mit neuen Zeitentwürfen experimentierten (Stockhausen, Cage, Ives). Die kurze Lebensdauer gegenüber der Langlebigkeit der Kunst, der Musik und ihrem Medium Zeit führt Xoán Castiñeira zur Pianistin Rosalyn Tureck. Sie suchte in ihren Interpretationen immer auch nach einer persönlichen Lebenserfahrung und Wahrheit, die sie über die Identifikation, den Einklang mit dem Werk und dessen Komponisten, dem Menschen Bach, zu finden glaubte. In ihrer Lebensaufgabe, der Interpretation der Goldberg-Variatio-

nen, flossen Anfang und Ende ineinander über. Das Werkkonzept spiegelt den zeitlichen Ablauf eines Menschenlebens, eines Künstlerlebens, wider. Ludwig van Beethoven beispielsweise war über die Narration klanglicher Ereignisse zeitlebens auf der Suche nach Erlösung. Sind das tonale Leben der Musik (Schenker) in einer Uralinie und die psychologische Zeit des Zuhörens in den Goldberg-Variationen zu finden?

An die existentielle Erlösung über das Komponieren und Musizieren knüpft die Suche nach innerer Freiheit an, die Maja Wicki-Vogt anhand dreier Fallbeispiele schwieriger Biographien aufzeigt: Traumata und Gefangensein 1) in der Gehörlosigkeit (Sonja Brunschweiler, *Lebenslänglich*), 2) im Strafverfahren mit drohendem ‚Lebenslänglich‘ nach beruflicher Entlassung, Drogenabhängigkeit und massiver Gewaltanwendung, und 3) in einer schwierigen Vater-Tochter-Geschichte mit Selbstzweifeln, Unruhe, Ängsten und obendrein einer Krebsdiagnose. Es geht hier darum, Auswege aus dem Labyrinth von Mangelserfahrungen zu finden, zu deren gemeinsamen Nennern, so Maja Wicki-Vogt, ein lebenslanges Suchen nach Mitmenschlichkeit (Vergeben und Vergebung, Respekt, Anerkennung, Reziprozität im Zusammenleben, auch Zustimmung zum Leid) und persönlicher Entfaltung gehören.

Der Band *Lebenslang Lebenslust. Der Lebensbegriff in den Literaturen, Künsten und Wissenschaften* fragt zunächst nach der Spannung lebensfördernder und lebensfeindlicher Ingredienzien, die dem Konzept der Länge für das Leben anhaften. Eine überraschende Schlussfolgerung ist, dass die Vorstellung von Länge unmittelbar zur Frage nach der Lust – und diese wiederum zum Begriff der Liebe – führt, die sich zwischen Erleben und Überleben, zwischen Knast und Konvivenz, zwischen verlängertem und abbrechendem Leben äußert. Die Frage nach den Lebensmitteln drängt in der Kippfigur von *life* und *live* nach Lebenslust, ein Leben lang.

Wir danken Frau Dr. Patricia Gwozdz für die aufmerksame und kluge Betreuung des vorliegenden Bandes.

Ottmar Ette, Yvette Sánchez, Veronika Sellier

Ottmar Ette

**Die Länge(n) des Lebens.
Alexander von Humboldt – Reisen und Schreiben
ein Leben lang**

Reisen und Schreiben

Was also bleibt zu zeigen, wenn am Ende eines langen Lebens alles Schreiben zu einem unvermittelten Abbruch zu kommen droht, kurz bevor der Tod am 6. Mai 1859 Alexander von Humboldt im fünften Band des *Kosmos* die Feder aus der Hand nahm? Eduard Buschmann, der oft vergessene Helfer beider Humboldt-Brüder, vermerkte an dieser Stelle der Humboldt-schen Summa: „*Der Tod des großen Autors* hat den Faden dieses Werkes abgeschnitten“ (Humboldt 1845-1862 Bd V: 85). Das Abreißen, das Auslaufen des Lebensfadens lässt buchstäblich ein Lebenswerk zu seinem abgebrochenen Ende finden, das im *Kosmos* spektakulär vor Augen geführt wird. Schreiben bis zum Ende: bis zum Ende des eigenen Lebens. Nicht umsonst hatte Humboldt gleich zu Beginn seines großen, ein gigantisches Œuvre abschließenden Werkes das Ende in eine Beziehung mit Leben und Bewegung gesetzt. So heißt es im berühmten, auf November 1844 in Potsdam datierten Auftakt zu jenem Werk, das erst anderthalb Jahrzehnte später im fünften Band abbrechen sollte:

Ich übergebe am späten Abend eines vielbewegten Lebens dem deutschen Publikum ein Werk, dessen Bild in unbestimmten Umrissen mir fast ein halbes Jahrhundert lang vor der Seele schwebte. In manchen Stimmungen habe ich dieses Werk für unausführbar gehalten: und bin, wenn ich es aufgegeben, wieder, vielleicht unvorsichtig, zu demselben zurückgekehrt. Ich widme es meinen Zeitgenossen mit der Schüchternheit, die ein gerechtes Mißtrauen in das Maaß meiner Kräfte mir einflößen muß (Humboldt 2004: 3).¹

Kein Zweifel: Die Erwähnung der eigenen schwindenden Kräfte und die trajektorielle Zuordnung zum Abend seines langen Lebens lassen deutlich erkennen, dass das Schreiben an diesem Œuvre für Alexander von Hum-

¹ Vgl. auch die erste seitengleiche Ausgabe des „Ur-Kosmos“ im selben Band.

boldt zu einem Schreiben im Angesicht des eigenen Todes geworden war. Von diesen berühmten Eröffnungszeilen seines *Kosmos* aus wird eine autobiographische Dimension erkennbar, die nicht nur die zentralen Lexeme „Leben“, „Bewegung“, „Werk“ sowie das eigene Ende zusammenbindet, sondern in eine Zeit zurückverweist, in der sich der junge Humboldt trotz immer wieder wechselnder und von den politischen Verhältnissen und Kriegen der heraufziehenden napoleonischen Ära abhängiger Reisepläne der Notwendigkeit stellte, prinzipiell eine Reise nach Amerika durch eine Reise nach Asien zu komplettieren. Bereits der während seiner Russisch-Sibirischen Forschungsreise verfasste Brief vom 15. September 1829, vom Tag nach seinem sechzigsten Geburtstag, kündete zugleich von der Erfüllung seines Reiseprojekts und vom Bewusstsein eines sich nunmehr anschließenden letzten Lebensabschnitts im Zeichen des *memento mori*. In diesem Brief an den ihn unterstützenden russischen Finanzminister heißt es:

Gestern habe ich hier meinen 60jährigen Geburtstag, auf der asiatischen Seite des Urals, erlebt, ein wichtiger Abschnitt des Lebens, ein Wendepunkt, auf dem es einen gereuet, so vieles nicht ausgeführt zu haben, ehe das hohe Alter die Kräfte dahin nimmt. Vor 30 Jahren war ich in den Wäldern des Orinoco und auf den Cordilleren. *Ihnen* verdanke ich es, daß dieses Jahr, durch die große Masse von Ideen, die ich auf einem weiten Raume habe sammeln können, (wir haben seit Petersburg schon über 9000 Werst vollendet), mir das wichtigste meines unruhigen Lebens geworden ist. [...] Ew. Excellenz wird es gewiß angenehm sein zu erfahren, daß unsere Reise nun auch die Gewißheit von der Existenz des Zinnes im Ural gegeben hat. [...] Der Ural ist ein wahres Dorado und ich bestehe fast darauf (alle analogen Verhältnisse mit Brasilien lassen es mich seit zwei Jahren behaupten), daß noch unter ihrem Ministerium Demanten in den Gold- und Platina-Wäschen des Ural werden entdeckt werden. Ich gab der Kaiserin diese Gewißheit beim Weggehen, und wenn meine Freunde und ich die Entdeckung auch nicht selbst machen, so wird unsere Reise doch dahin wirken, andere lebendig anzuregen (Humboldt 1869, 92ff.).

Alexander von Humboldt nutzt gleichsam die Extraterritorialität seiner Reise, um seine gesamte bisherige Lebensreise zu überblicken und im Grunde bereits in drei verschiedene Phasen zu unterteilen: eine erste, die mit der Amerikanischen Reise ihren Höhepunkt und Abschluss findet, eine zweite, die in der Russisch-Sibirischen Forschungsreise eine ebenfalls knapp dreißig Jahre umfassende Periode beendet, und eine dritte Phase, die er selbst ins Zeichen schwindender Kräfte stellt. Die Rekurrenz des Lexems „Leben“ unterstreicht in dieser Briefpassage die für Humboldt typische Verbindung von Leben und Bewegung, wie sie sich nicht nur im Ein-

gangssatz seines *Kosmos*, sondern an vielen Stellen seines gewaltigen Werkes findet. Das Verständnis seines eigenen „unruhigen Lebens“ als eines, das durch seine Bewegungen, durch sein „Nomadisieren“ und seine Reisen stets in der Lage sein will, nicht nur bei der Suche nach Diamanten „andere lebendig anzuregen“, setzt die beiden einzigen transkontinentalen Reisen seines Lebens als die entscheidenden Wendepunkte der eigenen Biographie in Szene: ein durchaus bewusstes Vorgehen, das nicht exakt den im Brief gemachten Zeitangaben entspricht². Ein Leben wird hier autobiographisch so beleuchtet, dass es ohne Bewegung, ohne die Vielzahl an Reisen, die im Schreiben ihren Niederschlag finden, weder gedacht noch visualisiert werden kann.

Alexander von Humboldt hatte nicht nur ein ausgeprägtes Bewusstsein hinsichtlich seiner literarischen oder epistolaren Selbstportraits, sondern auch mit Blick auf all jene Portraitgemälde, die unterschiedliche Künstler im Laufe seines Lebens von ihm anfertigten. Noch auf die letzte seiner großen Darstellungen hatte Humboldt entscheidenden Einfluss nehmen können, gab er sich hier doch noch ein letztes Mal ganz so zu sehen, wie er von seiner Nachwelt gesehen, gelesen und verstanden werden wollte. Was aber kommt in diesen späten Portraits, in diesen Bild-Schriften seiner Theorie und seiner Epistemologie, zum zugleich künstlerischen und wissenschaftlichen Ausdruck?

Schon auf den ersten Blick fällt auf, dass selbst im letzten, an den Tod heranreichenden Portraits Alexander von Humboldts die Amerikanischen Reisetagebücher nicht fehlen durften. Schreiben und Reisen bilden bei Alexander von Humboldt eine fundamentale epistemologische Einheit: Stets stand er für eine Wissenschaft in Bewegung und aus der Bewegung ein. Denn in dem von Julius Schrader meisterhaft geschaffenen Gemälde (Abb. 1) tritt uns ein Humboldt entgegen, der vor dem Hintergrund von Chimborazo und Carguairazo vom Schreiben aufblickt und uns so anblickt, als hätten wir, die wir ihn betrachten, ihn gerade bei der Niederschrift in einem kleinen Büchlein, das er auf den Knien hält, unterbrochen oder gar gestört. Ein letztes Mal erscheint hier in der langen Ikonographie³ Alexander von Humboldts jenes „Schreiben im Angesicht der Dinge“, das für die Epistemologie der Humboldt'schen Wissenschaft von so ungeheurer Bedeu-

² Humboldt hielt sich am 14. September 1799 in der Mission San Antonio im heutigen Venezuela auf; die Orinoco-Fahrt und die Reise durch die Hochanden folgten erst später.

³ Vgl. hierzu Nelken 1980.

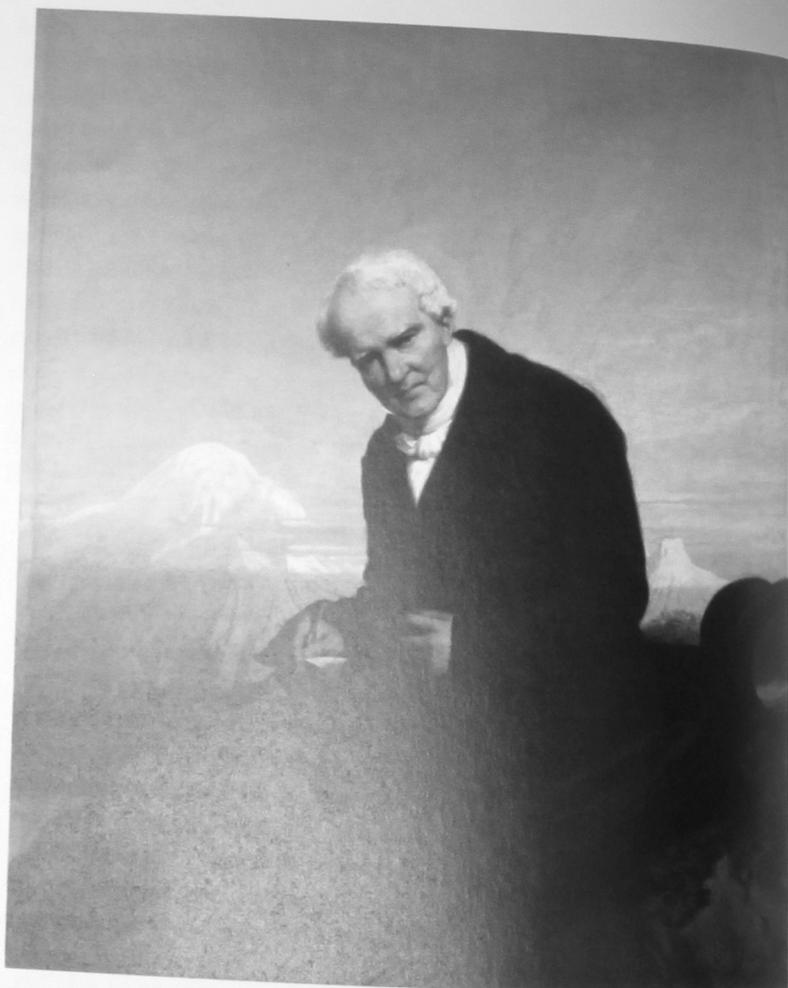


Abb. 1: Julius Schrader: „Alexander von Humboldt (1769–1859)“.
Öl auf Leinwand, 158.8 x 138.1 cm, 1859 (Quelle: Wikimedia Commons)

tion ist⁴. Die Bild-Schrift Julius Schraders verweist auf die Hand-Schrift eines ganzen Lebens, das im Zeichen unablässiger Reisen steht.

Alexander von Humboldt, der stets größten Einfluss auf jene Portraits zu nehmen suchte, die ihn als Wissenschaftler bei der Arbeit zeigten, erscheint an einem Ort des Schreibens, der inmitten der Natur, mitten auf seiner

⁴ Zu diesem „Schreiben im Angesicht der Dinge“ und zur Relevanz des Visuellen für Humboldt vgl. bereits Ette 1991: 1563-1597.

Reise quer durch die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents angesiedelt ist und sich in eine Abfolge von Schreibtischbildern einfügt, die in klarem Gegensatz zur dominanten Ikonographie des 18. Jahrhunderts stehen, in welcher sich die Autoren vorzugsweise vor dem Hintergrund ihrer Bücher in der geschlossenen Welt eines Arbeitszimmers oder einer Bibliothek zu präsentieren pflegten⁵. Für Julius Schraders Gemälde von 1859 aber hatte sich Humboldt – wie schon mehr als ein halbes Jahrhundert zuvor in den großen Entwürfen von Friedrich Georg Weitsch aus dem Jahre 1806 – eine Inszenierung gewünscht, die ihn in jenen Raum zurückversetzte, der gleichsam emblematisch für sein ganzes Werk wie für sein ganzes Leben stand: in den Raum der Reise, in den Raum seines Schreibens in Amerika.

Denn der Chimborazo bildet zweifellos nicht nur aufgrund des dort von Humboldt erzielten Höhenweltrekords in einem bergsteigerischen Sinne den Höhepunkt der Amerikanischen Forschungsreise, sondern ging zugleich auch als jener andine Berggriese in das Humboldt'sche Selbstverständnis ein, dessen Besteigung unvollendet blieb. Der Chimborazo, unzählige Male in die Humboldt-Portraits transportiert, steht ikonisch für ein Wissen ein, das niemals ankommen kann, das niemals zu seinem Ende kommt. Doch auch wenn Humboldt stets ein Mann des Aufbruchs, ein Mann des Auf-dem-Wege-Seins und nicht des Ankommens war, wenn er sich also gerade jenen Berg, den zu besteigen er nicht vermocht hatte, als Symbol der Unabschließbarkeit des eigenen Tuns erwählte: Auf Julius Schraders Gemälde überragt das weiße Haar des Greises, der sich gerne ebenso scherzhaft wie hintergründig als den „alten Mann vom Berge“⁶ bezeichnete, die beiden Andenkolosse nicht umsonst um Haupteslänge. Von dieser Höhe aus ließ Schrader den großen Reisenden und Schreibenden mit einem Publikum in Verbindung treten, das sehr wohl wusste, zu welcher nicht nur bergsteigerischen Höhe dieser Forscher und Gelehrte hinaufgestiegen war. Die Bild-Schrift zeigt es deutlich: Humboldt selbst war im Verlauf seines weit überdurchschnittlich langen Lebens zu einer Ikone der Wissenschaft geworden.

Die kühlen, fast schon entrückten Farben des Himmels und der Andenpfel, die im Licht einer untergehenden Sonne noch einmal aufblitzen, prägen eine eindrucksvoll gelungene Bildkomposition, die Humboldt kurz vor seinem Lebensende fast schon in eine Nachwelt zu entrücken scheint –

⁵ Vgl. das Kapitel „Auge, Ohr und Ort des Schreibens“ in Ette 2001: 119-192.

⁶ Vgl. hierzu Biermann 2008: 71-73.



Abb. 2:
Friedrich Georg
Weitsch:
„Alexander von
Humboldt“.
Öl auf Leinwand,
1806
(Quelle: Staats-
bibliothek zu Ber-
lin – Preußischer
Kulturbesitz)

in eine Nachwelt freilich, die im geschriebenen Wort ihr Medium auch künftiger Kommunikation gefunden hat. Die Schrift im Bild, die hier ins Bild gesetzt wird, führt uns zum Kern des Humboldt'schen Schaffens, zum Reisetagebuch, das freilich nicht allein dem Bereich von Schrift und Schriftlichkeit zugerechnet werden darf. Denn es ist – wie noch zu zeigen sein wird – ein eigentliches *Lebensbuch*.

Nicht mit seinem *Kosmos* wird hier Humboldt portraitiert, sondern mit jenen Heften, in die er schrieb und zeichnete, unterstrich und wieder strich, vermerkte, skizzierte und notierte. In den fast schon lebensfernen, gleichsam vergeistigten Farbtönen des Gemäldes wird das Leben eines Nomaden der Wissenschaft in Szene gesetzt, das seinen besten Ausdruck gerade nicht im gedruckten und damit abgeschlossenen, beendeten Werk finden kann, sondern nach dem aus der Bewegung Entstandenen verlangt, nach einem Schreiben in Bewegung folglich, das die Unabgeschlossenheit und Prozessualität der Humboldt'schen Wissenschaft wie des Humboldt'schen Schre-

bens sehr bewusst und ästhetisch höchst gelungen vor Augen führt. Das Schrift-Bild in Humboldts Tagebuch vermögen wir kaum zu erkennen: Doch ist es die Bild-Schrift einer Hand-Schrift, die für die Epistemologie eines nomadischen Denkens steht. Leben und Schreiben werden in ein Spannungsfeld von Wechselbezügen mit dem Reisen gestellt.

Dabei mag auf den ersten Blick erstaunen, dass hier ein alter Mann in Reisetagebücher schreibt, die doch – so könnte es zumindest scheinen – allein der junge Humboldt einst auf seiner Reise zwischen 1799 und 1804 auf Tausenden von Seiten mit seinen Berichten und Notizen, Messprotokollen und Tabellen, Diagrammen und Skizzen, Zahlenkolonnen und Zeichnungen gefüllt hatte. Werden hier in Schraders Gemälde nur zwei Zeitebenen und zwei Räume ineinandergeblendet, die man aus wissenschaftlicher Sicht doch besser auseinanderhielte? Hat sich hier nicht die künstlerische Freiheit des Malers erlaubt, das Schreiben des Dreißigjährigen mit jenem des Achtzigjährigen und zugleich das Schreiben in Amerika mit dem Schreiben in Europa⁷ in einer einzigen Gestalt, jener von Humboldt durchaus mit Hintersinn und Gesellschaftskritik ins Spiel gebrachten Figur des *Vecchio della Montagna*, zusammenzuführen?

Überprüfen wir die Humboldt'sche Ikonographie aus dieser Perspektive, so wird rasch klar, dass uns Schraders schwarzgekleidete Gestalt bereits Jahre zuvor auf rezeptionsgeschichtlich wirkungsvolle Art in einer früheren Bild-Schrift entgegnet. Denn bereits Eduard Hildebrandt hatte den Schreibtisch im Urwald, den Friedrich Georg Weitsch 1806 mit vollster Zustimmung Humboldts ins Bild (*Abb. 2*) gesetzt hatte, in Raum und Zeit auf eine Weise transferiert, die in Schraders Gemälde von 1859 nur noch eine letzte Wendung zu Humboldts Lebzeiten nahm. Auch in Hildebrandts Arbeit von 1848 spielten die Reisetagebücher eine nicht zu übersehende und kaum zu überschätzende Rolle. Denn betrachten wir das Aquarell des als Landschaftsmaler bekannt gewordenen Hildebrandt genauer, so sehen wir hier einen ebenfalls schwarzgekleideten Humboldt an seinem Schreibtisch sitzen, der in Blick, Haltung und Pose Julius Schrader geradezu als Modell gedient haben muss (*Abb. 3*). Beim Vergleich der beiden Bilder lässt sich Humboldts Handschrift – hier im Sinne seiner Mitwirkung bei der Arbeit an einem ikonischen Schema – leicht erkennen. Denn auch dieses Bildnis ist weit mehr als das Portraits eines alt gewordenen Gelehrten.

Eduard Hildebrandts Aquarell ist folglich nicht allein von dokumentarischem Wert, sondern in ein Wissenschaftsverständnis eingebettet, welches

⁷ Vgl. hierzu Ette 2001a sowie Kutziński 2012.

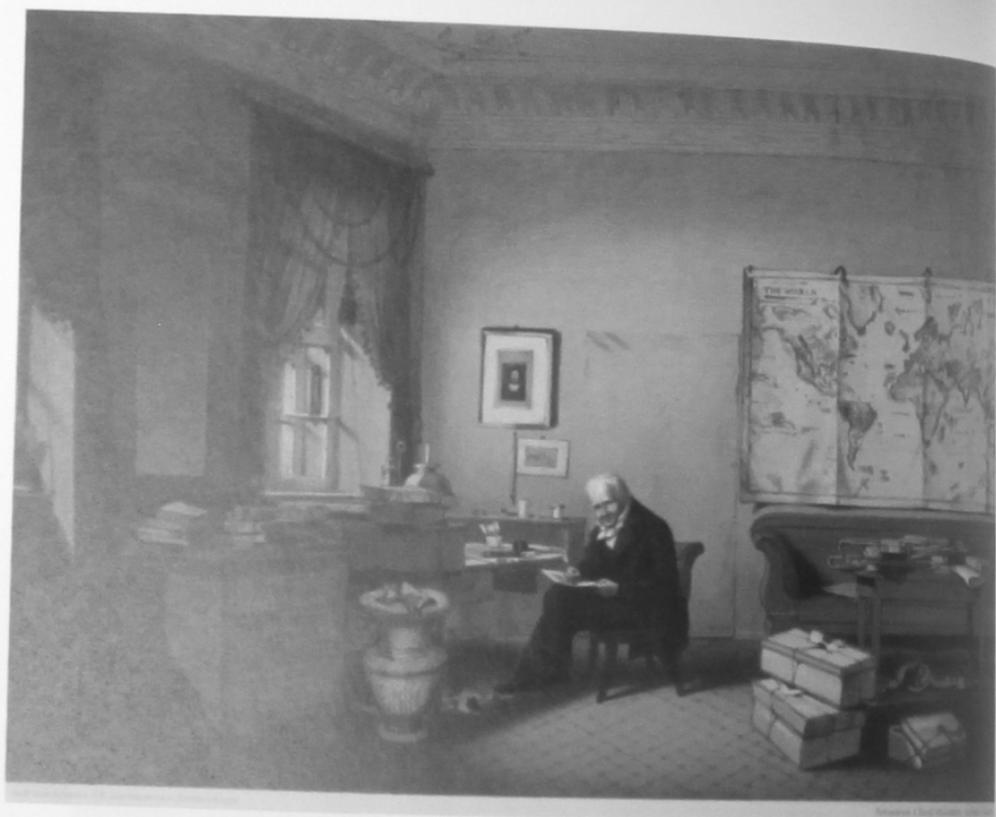


Abb. 3: Bardenschlager: „Alexander von Humboldt in seinem Arbeitszimmer“.
Farblithographie nach einer Vorlage von Eduard Hildebrandt, 1847
(Quelle: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz)

hier sichtbar gemacht werden soll. Gewiss: Seit 1843 stand Hildebrandt mit dem damals mehr als Siebzigjährigen in direkter Verbindung⁸ und kannte Humboldts Arbeitszimmer in der Oranienburger Straße sehr genau. Gerade nach Humboldts eigener Einschätzung gelang dem noch jungen Landschaftsmaler mit seinem Aquarell ein sehr lebensnaher Entwurf von nahezu dokumentarischer Qualität. Dies belegt eine faksimilierte Inschrift auf der kolorierten Lithographie: „Ein treues Bild meines Arbeitszimmers, als ich den zweiten Theil des ‚Kosmos‘ schrieb. A.v. Humboldt“ (ebd.).⁹

In der Tat ist der Porträtierte mit einem Schreiben beschäftigt, das er – wie beim Eintritt eines Besuchers in sein Arbeitszimmer – kurz unterbricht.

⁸ Vgl. Nelken 1980: 134.

⁹ An dieser Stelle gilt es nicht zu vergessen, dass der zweite Teil des *Kosmos* den eigentlichen Kern von Humboldts ästhetischen wie wissenschaftlichen Konzeptionen zur Landschaftsmalerei enthielt.

Doch schreibt der Weitgereiste nicht auf der Schreibfläche seines Arbeitstisches, sondern auf seinem rechten Knie, die Beine wie so oft übereinandergeschlagen. Wie viele der Zeitgenossen zu bestätigen wussten, enthielt das Aquarell von 1848 eine Vielzahl von Details, die mit der Lebenswirklichkeit von Humboldts Berliner Arbeitszimmer recht präzise übereinstimmen¹⁰. Gleichviel, ob sich später manche der Zeugen von Hildebrandts Arbeit rückwirkend beeinflussen ließen¹¹: Entscheidend ist für uns in dieser Darstellung, dass Humboldt, wie später bei Schrader, auf seinem Knie schrieb und damit auf eine spezifische Schreibsituation aufmerksam machte. Womit er ein Schreiben praktizierte, das wie ein Schreiben auf der Reise, wie ein Schreiben in einem Reisetagebuch ins Bild gesetzt ist. Humboldts Reisetagebücher sind auch hier allgegenwärtig und verbinden Leben und Schreiben im Zeichen des Reisens.



Abb. 4:
Alexander von Humboldts
Notizbuch
(Quelle: Staatsbibliothek zu
Berlin – Preußischer Kultur-
besitz)

¹⁰ Mehrere Beispiele finden sich bei Nelken 1980: 134 ff.

¹¹ Vgl. hierzu ausführlicher Ette 2001: 186 f.

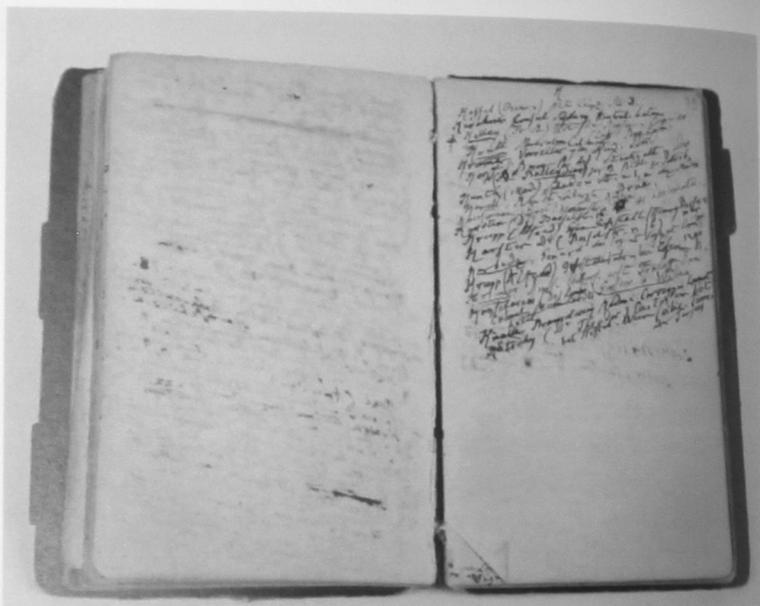


Abb. 5: Alexander von Humboldts Notizbuch
(Quelle: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz)

Die referentielle Funktion dieser Darstellungsweise steht außer Frage. In der Humboldt gewidmeten Forschung ist seit langer Zeit unstrittig, dass der Schriftsteller die oft bezeugte Gewohnheit besaß, aufgrund eines rheumatischen Leidens, das er sich wohl am Orinoco zugezogen hatte, auf seinen Knien zu schreiben. Mit dem Verweis auf diese Schreibhaltung pflegt man die ungewöhnliche und oft nur schwer zu entziffernde Handschrift Humboldts mit dem charakteristischen und mitunter schwindelerregenden Ansteigen ihrer Zeilen nach rechts oben – wie etwa auch in seinem kleinen Notizbuch (Abb. 4 und Abb. 5) – zu begründen. Bereits ein oberflächlicher Blick in die Amerikanischen Reisetagebücher (Abb. 6) verdeutlicht, wie sehr diese Schreibhaltung das *Schrift-Bild* auf Tausenden von Seiten des Reisetagebuches prägt.

Sicherlich wissen wir nicht, ob es sich bei den sich auf Humboldts rechtem Knie befindlichen Seiten tatsächlich um Teile aus Humboldts Amerikanischen Reisetagebüchern handelt. Diese Vorstellung wäre freilich, auch wenn dies einen mit der Geschichte der Tagebücher nicht vertrauten Leser überraschen mag, auch dann keineswegs abwegig, wenn es um das Schreiben des damals hoch in den Siebzigern stehenden Gelehrten geht. Denn Alexander von Humboldt hat sich in der Tat ein Leben lang mit seinen

Eduard Hildebrandts Aquarell ist freilich keine dokumentarische Photographie, sondern ein künstlerisches Werk, das sich jenseits aller referentiellen Funktionen als ästhetische Konstruktion in ganz bestimmte Repräsentationsformen, Traditionen und Sehgewohnheiten einschreibt. Ein Raum des Wissens entsteht, der weitaus mehr ist als das Arbeitszimmer eines preußischen Gelehrten. Die an der Wand befindliche Weltkarte lässt nicht nur erahnen, sondern signalisiert unmissverständlich, in welchem Maße hier ein Weltbürger portraitiert wird, dessen weitgespanntes Wissen mit dem Verweis auf unterschiedlichste Bände, Pakete, Karten, Manuskripte und andere Materialien gleichsam eine Welt in sich abbildet, die ganz bestimmten Darstellungsmodi entspricht.

Doch die Weltkarte an der Wand signalisiert noch mehr. Im Verbund mit ihr schafft das von links, vom Fenster her einfallende Licht eine Beleuchtungs- und Objektkonstellation, die sehr wohl an prestigeträchtige künstlerische Vorbilder aus der Geschichte der Malerei erinnert. Zahlreich sind die Bezüge, die sich zu einem der berühmtesten Gemälde von Jan Vermeer herstellen lassen, seiner um 1666 entstandenen und höchst beziehungsreich gestalteten *Allegorie der Malerei* (Abb. 7). Auch wenn das vom Fenster auf der linken Seite her einfallende Licht neben dem hier platzierten Tisch keine Weltkarte, sondern „nur“ eine durchaus hintergründig gestaltete Karte der Niederlande beleuchtet, so ist doch offenkundig, wie sehr das von Vermeer gewählte Schema die gesamte Struktur von Hildebrandts Aquarell beherrscht, ja dessen eigentlichen Bauplan darstellt. Legten wir beide künstlerischen Gestaltungen übereinander, so nähme den Platz von Clio, der allegorischen Verkörperung der Geschichte, aber auch des Ruhmes, in Hildebrandts Konstellation jener Mann ein, der sich wiederholt selbst als „Geschichtsschreiber des amerikanischen Kontinents“ bezeichnete und in seinem *Examen critique* einen über Jahrzehnte entstandenen Versuch der kritischen Reflexion der ersten Phase beschleunigter Globalisierung vorlegte¹². In der Allegorie der Geschichte wird unter Rückgriff auf die Fama eine Zeitlichkeit erzeugt, die über das lebenslange Schaffen des Malers, über das Leben des Künstlers, über den Tod des Individuums weit hinausreicht. Die Figur des Ruhmes steht für eine Dauer, welche die Zeit des lebenslangen Tuns auf eine transgenerationelle Dimension, ja auf eine Transzendenz hin öffnet.

¹² Zur Globalisierungstheorie Humboldts vgl. Ette 2009 sowie die erst seit wenigen Jahren vollständig zugängliche Ausgabe des in französischer Sprache verfassten *Examen critique* in Humboldt 2009 und Humboldt 2009a.



Abb. 7: Johannes Vermeer van Delft: „Die Malkunst“.
Öl auf Leinwand, 120 x 100 cm, um 1666/1688 (Quelle: Wikimedia Commons)

Gleichsam kryptographisch ist in die von Hildebrandt entworfene und von Humboldt hervorgehobene wirklichkeitsgetreue Darstellung folglich eine allegorische, ja symbolische Repräsentationsebene eingewoben, die deutlich macht, wie sehr es sich bei dem Dargestellten um eine Persönlichkeit handelt, deren Ruhm sich über die ganze Welt erstreckt und deren Geschichte auf einem Wissens-Raum beruht, der in seinen weltumspannenden Ausmaßen in ständiger Veränderung und Ausweitung begriffen ist.

Hier wird das Werk eines ganzen Lebens inszeniert. Zugleich wird Humboldts Raum des Wissens und der Wissenschaft in einen Raum der Kunst überführt, eine wechselseitige Verbindung, die nicht umsonst die Kürze des Lebens mit der Länge, der Dauer der Kunst kontrastiert.

Die fortgesetzte Schreibtätigkeit des Porträtierten führt zugleich vor Augen, dass dieses Bild des Wissens von einem Ort des Schreibens her beleuchtet wird, der immer auf die anderen, mobilen Schreib-Orte des Weltreisenden verweist. Wissen erscheint so mit einer (Reise-)Bewegung verknüpft, die zwar anders als im Gemälde von Weitsch nicht mehr unmittelbar sichtbar ist, wohl aber im Zusammenspiel zwischen Weltkarte und Haltung des auf seinen Knien Schreibenden eine Bild-Schrift entfaltet, in welcher der Fokus sehr wohl gerade auf die Hand-Schrift und das Schreiben aus der Bewegung gelenkt werden kann. Die Anrufung jener Muse der Geschichte und des Ruhmes, die Jan Vermeer in so ausdrucksstarker Form in seine Bildersprache übersetzte, wird in dem von Eduard Hildebrandt 1847 ausgeführten Aquarell auf höchst subtile Weise nicht nur in Humboldts Zeit übersetzt, sondern auf Humboldt selbst projiziert. Damit wird die zentrale Konfiguration seiner Wissenschaftstheorie wie seiner Wissenschaftspraxis sichtbar gemacht: eine Wissens-Konfiguration, die sich in einer Poetik der Bewegung, in einem Wissen auf der Grundlage eigenen Reisens entfaltet.

Auch wenn sich die Figur des Malers selbst bei Hildebrandt ganz sacht aus der ihm von Vermeer zugewiesenen Präsenz entfernt hat und lediglich im Blick des von seinem Schreiben aufblickenden Humboldt noch gesucht werden kann¹³: In dem für zahlreiche Stiche als Vorbild dienenden Aquarell von 1848 ist virtuos eine wechselseitige Verwobenheit von Schrift und Bild in Szene gesetzt, die in diesem Raum des Wissens vom Schreibtisch, genauer: vom Schreiben wie im Angesicht der Dinge, wie auf der Reise, ausgeht. Die Kraftlinien von Weltkarte und Weltgeltung, von Wissen und Werk laufen in der Inszenierung des Schreibens in den Reisetagebüchern zusammen. Wie aber lässt sich die hier ins Bild gesetzte Epistemologie näher begründen und mit einer Analyse der Amerikanischen Reisetagebücher verbinden?

Um diese Frage beantworten zu können, sollten wir uns noch kurz einer weiteren Bild-Schrift eines Wissens-Raumes zuwenden. Wie sehr es Eduard Hildebrandt um die Dynamiken eines Wissensraumes ging, zeigt ein weiteres, nicht weniger wirkungsvolles Aquarell aus dem Jahre 1856.

¹³ Vgl. hierzu Ette 2001: 190.



Alexander von Humboldt in seiner Bibliothek.

Das Bild zeigt Alexander von Humboldt in seinem Bibliothekszimmer in der Oranienburger Straße 67 in Berlin. Humboldt ist an einem Schreibtisch in der Mitte des Bildes zu sehen, der von einem Stuhl umgeben ist. Er trägt eine dunkle Kleidung und eine Mütze. In der Umgebung sind zahlreiche Bücherregale, eine große Tischlampe und verschiedene Gegenstände auf dem Schreibtisch zu sehen. Die Szene ist in einem klassischen, detaillierten Stil dargestellt, der typisch für die Lithographie des 19. Jahrhunderts ist.

Abb. 8: „Alexander von Humboldt sitzend in seinem Bibliothekszimmer in der Oranienburger Straße 67 in Berlin“. Lithographie nach einem Aquarell von Eduard Hildebrandt, 61 x 75,3 cm, 1856 (Quelle: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz)

das uns Alexander von Humboldt in seiner Bibliothek präsentiert (Abb. 8). Die Strategien der Sichtbarmachung dieses Wissensraumes konzentrieren sich hier nicht auf den Akt des Schreibens, sondern auf jenen des Lesens, unterbricht der Portraitierte hier doch nicht die Niederschrift eines Textes, sondern seine Lektüre. Alexander von Humboldt sitzt inmitten seiner Bücher, einer Vielzahl kleiner Kunstwerke¹⁴, Manuskripte, Karten, Dokumente und Sammelobjekte, die sich dem Betrachter zumindest teilweise erschließen und auch hier wiederum eine referentielle Funktion erfüllen.

Dabei bildet die räumliche Beziehung zwischen Humboldts Kopf und dem Globus eine horizontal verlaufende Symmetrieachse, welche die Kraftlinien dieses Raumes unverkennbar bündeln soll. Das Weltwissen, das hier in Form der unterschiedlichsten Artefakte ins Bild gesetzt und in der Kugel des Globus fokussiert werden soll, personifiziert sich in der Figur des Weltweisen, der zwar nicht mehr die Welt zu bereisen vermag, wohl aber in seinen „Reisen durch das eigene Zimmer“ noch immer ein Wissen repräsentiert, das aus der eigenen weltweiten Bewegung wie den Reisen anderer gewonnen wird. Das Zusammenspiel zwischen Humboldts Kopf und der Weltkugel strukturiert eine Landschaft der Theorie¹⁵, eine Bibliothekslandschaft des (wohlgemerkt: europäischen) Wissens, das in Humboldts Bibliothek wie in einem Mikrokosmos fraktal eingefangen und sichtbar gemacht werden kann. Wir haben es mit einem Wissensraum zu tun, der als Mikrokosmos des Makrokosmos in dieser Form nur durch ein lebenslanges Arbeiten entstehen kann.

Wie sich in der Körperhaltung des Schreibenden ein doppelter Ort des Schreibens abzeichnet, in dem zugleich das Schreiben auf der Reise und

¹⁴ Ein sehr detaillierter, ohne das Zutun des Gelehrten nicht denkbarer Begleittext betonte die dokumentarische Treue auch dieser Darstellung. Dieser Text wurde anlässlich der Ausstellung dieses Bildnisses auf deutsch, französisch und englisch publiziert und enthielt eine Auflistung der in der Darstellung von Humboldts Bibliothek sichtbaren Gegenstände. Nur einige dieser Objekte seien hier zumindest kurz vermerkt; sie bilden so etwas wie potentielle narrative Kerne, von denen sich ausgehen ließe, um die Geschichte der Reisen Alexander von Humboldts, aber auch einzelne Aspekte seiner Bibliothek wie seines Arbeitszimmers zu entfalten. Zu den identifizierbaren Objekten zählen etwa die von Christian Rauch geschaffene Büste des Königs von Preußen, eine Statuette der Königin, ein Modell des Obeliskens von Luxor oder eine von Ferdinand Bellermann entworfene Darstellung des Eingangs zur Guácharo-Höhle, die Humboldt zu Beginn seiner Reise besichtigt hatte. Zugleich werden auch die Instrumente aufgeführt, die der Weltreisende fünfzig Jahre zuvor in Amerika eingesetzt hatte (vgl. Nelken 1980: 136).

¹⁵ Zu diesem Begriff vgl. Ette 2013.

das Schreiben am heimischen Schreibtisch aufscheinen, so entfaltet sich auch aus der scheinbar ruhenden Position des Lesenden eine Bewegung, die durch die unterschiedlichsten Artefakte in der Bewegung eines *Voyage autour de ma chambre* – um den Titel des im Jahre 1790 während eines Gefängnisaufenthalts verfassten Romans des französischen Schriftstellers Xavier de Maistre hier einzublenden – eingefangen wird. Noch im Innenraum der Bibliothek des Siebenundachtzigjährigen ist ein Wissen von der Welt ohne ein Bereisen dieser Welt nicht vorstellbar. So verwundert es nicht, dass die Tagebücher gerade jener Reise, die Humboldts weltweiten Ruhm begründen sollte, den zweifellos wichtigsten Schatz des Humboldt'schen Wissensraumes in der Oranienburger Straße zu Berlin darstellten. In ihnen überschneiden sich nicht allein jene Kraftlinien eines Wissens-Raumes, den Eduard Hildebrandt meisterhaft entwarf, sondern zugleich die Epistemologie wie die Poetik eines Schreibens, das ohne seine empirische Fundierung und damit ohne seine Reisebewegungen nicht gedacht werden kann.

Schreiben ohne Reisen?

Alexander von Humboldts große Reise in die amerikanischen Tropen situiert sich im Kontext jener wichtigen und weltweit wahrgenommenen Berliner Debatte um die Neue Welt, die mit der Veröffentlichung der beiden französischsprachigen Bände von Cornelius de Pauws *Recherches philosophiques sur les Américains*¹⁶ im Berlin der Jahre 1768 und 1769 begann und einen ersten Höhepunkt mit der Rede seines Gegenspielers Antoine-Joseph Pernety am 7. September 1769 – mithin eine Woche vor der Geburt des Jüngeren der beiden Humboldt-Brüder – vor der Berliner *Académie des Sciences & Belles-Lettres* erreichte. Ohne an dieser Stelle auf die große Bedeutung dieser Berliner Debatte eingehen zu können¹⁷, sei doch festgehalten, dass Alexander von Humboldts gesamtes Schaffen und insbesondere seine Reisen zu einem fundamentalen Paradigmenwechsel gegenüber dem bis zu diesem Zeitpunkt in Europa dominanten Diskurs über die außereuropäische Welt entscheidend beitrugen. Humboldts neuer Diskurs über die „Neue Welt“ wandte sich gegen eine zweifellos gesamt-

¹⁶ Vgl. Pauw 1768: 69.

¹⁷ Vgl. hierzu ausführlich Ette: *Die Berliner Debatte um die Neue Welt. Globalisierung aus der Perspektive der europäischen Aufklärung* (im Druck). Zu den Auseinandersetzungen um die „Neue Welt“ vgl. das Standardwerk von Gerbi 1983.