

Kaltërina Latifi |
Rüdiger Görner

Im Davor
Grundlegungen zum
Antizipatorischen

Wallstein

Kaltërina Latifi und Rüdiger Görner
Im Davor

Kleine Schriften zur literarischen
Ästhetik und Hermeneutik
Bd. 14

Herausgegeben von
Wolfgang Braungart | Joachim Jacob

Kaltërina Latifi und Rüdiger Görner

Im Davor

Grundlegungen zum Antizipatorischen

Wallstein Verlag

Inhalt

I	Vorspiel zu vier Händen	7
II	Theatralisches Davor	17
III	Sprachliche Formen und Semiotik des Davor . . .	35
IV	Poetische Formen des Davor	45
V	Romantisches Davor	67
VI	Vordenken	81
VII	Im Politischen des Davor	105
	Nach dem Davor	113

I Vorspiel zu vier Händen

Lange haben wir in einer Phase gelebt, die sich als eine Art ›Postismus‹ darstellte, um unsere in Ismen befangene Kultur mit einem weiteren Ismus zu bereichern. Er meint eine eigentümliche Befindlichkeit, nämlich die simulierte Dauer des Danach in postindustriellen Zeiten: *nach* der Moderne, *nach* der Natur, *nach* dem Verlust jeglicher Unschuld. Wir haben auch gelernt, dass Vielem ein zumeist unheilschwangeres Nachspiel beschieden ist. Jedoch stellt sich mittlerweile die Frage, ob wir darüber das Vorspiel vergessen, die Einstimmung, aber auch die Vorahnung. Immer kommen wir gleich zur Sache, treffen nicht selten überstürzt Entscheidungen, an deren Folgen wir fortwährend laborieren, weil es an gründlicher Vor-Arbeit mangelte, am Erkunden des Vorfelds. Gründliches Nachdenken kann aber zum Vordenken werden.

Das Davor lohnt in seiner Vielgestaltigkeit eingehender Betrachtung. Seine Formen reichen vom Prolog bis zu den Präludien, vom Vorurteil bis zu Ouvertüren, vom kantischen Prolegomenon bis zum Bloch'schen Vor-Schein, von Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* bis zum Vorbild, aber auch zum Vorurteil, vom Proszenium bis zur Präambel eines Verfassungstextes, vom Vorgeschmack bis zum sinnlichen Vorspiel auf der Walstatt der Liebe.

Wenn man über das Davor nachdenkt, steht mithin ein ästhetisch-intellektuelles, kulturgeschichtliches, aber auch verhaltenspsychologisches Phänomen mit seinen vielfältigen Formen in Rede, die appellativen Charakter haben können, wie im Fall von Vorreden an Leser und (pädagogischen) Vorbildern, oder einstimmend wirken sollen, wenn man etwa Ouvertüren in Betracht zieht. Gelegentlich haben sich solche Vorspiele verselbstständigt, wie beispielsweise in den *Préludes* eines Chopin, Liszt und Debussy, aber auch dann, wenn ein umfangreiches Werk wie *Jenseits von Gut und Böse* von seinem Verfasser – nicht ganz

ohne Ironie – als »Vorspiel einer Philosophie der Zukunft« ausgegeben wird.

Diese genannten Formen des Davor sind Vorfelder, auf denen sich gemeinhin Darstellungs- oder Argumentationsstrukturen eines darauf folgenden Haupttextes ankündigen und gleichsam probeweise abzeichnen. Bedenkt man jedoch konkrete künstlerische Entstehungsprozesse, dann fällt auf, dass gerade diese Vorfelder, die Ouvertüren, Vorspiele und Prologe, erst im Nachhinein ›bestellt‹ worden sind: das geläufigste Beispiel hierfür ist Mozarts Ouvertüre zum *Don Giovanni*, die wohl erst am Tage vor der Prager Premiere entstanden sein dürfte. Literarisch bedeutsam wiederum ist, dass über fünf Jahrzehnte später Eduard Mörike auf das »Vorfeld« zur Premiere dieser Oper zurückblickte, und es mit seiner Novelle *Mozart auf der Reise nach Prag* fiktiv ›bestellte‹, eine subtile Prosadichtung, die voller Antizipationen und vermuteter Vorgriffe ist, sich phantasievoller Rückschau verdankend.

Die uns wohl geläufigste Form des Vorfeldhaft-Antizipatorischen ist die Vorrede. In gewissem Sinne bilden etwa die Vorreden zu den verschiedenen Auflagen eines literarischen oder philosophischen Werkes auch eine Art ›Rahmenerzählung‹. So schrieb der wohl gewitzteste unter den Literaten deutscher Zunge, Jean Paul, zwei Vorworte zu seiner eingangs genannten *Vorschule der Ästhetik*, um ihr dann noch eine »Kleine Nachschule« beizugeben.¹ Jean Paul beherrschte es virtuos, das Spiel mit dem Davor und dem Danach, worauf später noch einzugehen sein wird.

Überhaupt das Problem der Vorrede. Als Arthur Schopenhauer im Sommer 1818 in Dresden die Vorrede zu seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* schrieb, tat er dies, listig genug, um mögliche Leser abzuschrecken. Ich sage ›listig‹, weil Schopenhauer in dieser Vorrede (wie auch in zwei weiteren zu späteren Auflagen) seinen Kerngedanken vorstellt,

1 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. Nach der Ausgabe von Norbert Miller herausgegeben, textkritisch durchgesehen und eingeleitet von Wolfhart Henckmann, Hamburg 1990.

bekanntlich jenen, wie er meint, unbequemen Befund, die Welt sei bloße Vorstellung – Vorstellung im Sinne von Imagination, aber auch in einer sehr spezifischen Bedeutung des philosophischen Davor: Wir *stellen* unser Weltbild *vor* die Wahrheit über unsere Existenz. Die dritte Vorrede nun, die Schopenhauer genau ein Jahr vor seinem Tod verfasste, spricht davon, dass er am Ende seiner Laufbahn den Anfang seiner Wirksamkeit erlebe: somit nehme sein Ende einen neuen Anfang vorweg – Anfänge, wie sie dann etwa der junge Nietzsche aufnahm. Im Dezember des Jahres 1872 schrieb er »Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern«, »vergnügten Sinnes« übrigens, wie er in der Widmung an Cosima Wagner sagte.²

Mit Nietzsche gewann der Sinn der Vorrede, überhaupt des Davor im denkerischen Prozess eine neue, radikalere Dimension und Qualität, weswegen in unserer Studie sein Beitrag zur Ästhetik des Davor im Rahmen philosophisch-poetologischer Vorreden auch eingehender zu betrachten sein wird. Sie wurde ihm zunehmend zu einem Mittel der Selbstkritik, ja der Selbstrevision, aber auch der emphatischen Selbstvergewisserung. Ohne Umschweife gesagt: Nietzsche war *der* Virtuose der Vorrede, weil er sich dort, im Davor, vor dem Eigentlichen, im Vorhof des Denkens zu einem regelrechten Antizipatoren stilisieren konnte, einem Denker des Übermorgen.

Nietzsche setzte sich dabei drastisch von jeglicher Proömi-ums- oder Prologtechnik ab, die ihm von der klassischen Rhetorik her vertraut war; ihm kam es darauf an, seinen Vorreden eine Eigendynamik zu geben, die an Suggestivität alles in der Philosophie bislang Dagewesene weit hinter sich ließ. Ohnehin hat es den Anschein, als habe er sich weniger an diesen Vorgaben orientiert als vielmehr an der Wirkung musikalischer »Vorreden«, sprich: Ouvertüren oder – in Wagners Sinne – Vorspielen. Einmal mehr, eben auch im Falle der Gestaltung des philosophischen Davor, nahm Nietzsche Maß an Wagner.

2 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, Bd. 1, S. 754. (= KSA)

In seinem frühen Aufsatz *Über die Ouvertüre* (1840/41) hatte Wagner die Entwicklung dieses Genres beschrieben – vom bloßen Einleitungsstück in den ersten Akten einer Oper zum charakteristischen Vorspiel, das alle Hauptmotive der Oper anklingen lässt und zu einem eigenständigen Vor-Werk, Wagner sagte »selbständiges Tonstück«, verwebt. Als herausragende Beispiele nannte Wagner die Ouvertüren Mozarts, Beethovens und Carl Maria von Webers und bemerkte: »Die höchste Aufgabe [des Komponisten] bestünde [...] darin, daß mit den eigentlichen Mitteln der selbständigen Musik die charakteristische Idee des Dramas wiedergegeben und zu einem Abschluß geführt würde, welcher der Lösung der Aufgabe des szenischen Spieles vorahnungsvoll entspräche.«³ Die eigentliche These Wagners war jedoch, dass der Komponist gerade in der Ouvertüre sich quasi als Philosoph erweisen müsse, da er sich dort nur mit der musikalischen Idee hinter den Erscheinungen und nicht mit ihrer szenischen Ausgestaltung auseinandersetze.

Die nahezu hinter allen Vorworten stehende prinzipielle Frage, welches Vorwissen nötig sei, um eine bestimmte Arbeit beginnen zu können, hatte Hegel im ersten Teil seiner *Wissenschaft der Logik* gestellt. Das Kapitel: »Womit muß der Anfang der Wissenschaft gemacht werden?« beginnt mit folgender These: »In neueren Zeiten erst ist das Bewußtsein entstanden, daß es eine Schwierigkeit sei, einen Anfang in der Philosophie zu finden, und der Grund dieser Schwierigkeit sowie die Möglichkeit, sie zu lösen, ist vielfältig besprochen worden. Der Anfang der Philosophie muß entweder ein Vermitteltes oder Unmittelbares sein.«⁴ Was Hegel das ›Vermittelte‹ nennt, wäre in unserem Sinne ein Denken, das durch Prolegomena, durch einleitende Denkeübungen oder Vorklärungen der wissenschaftlichen Fragestellung gleichsam das Terrain absteckt, in

3 Richard Wagner: *Dichtungen und Schriften*. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden. Hg. von Dieter Borchmeyer. Bd. 5: *Frühe Prosa und Revolutionstraktate*, Frankfurt a.M. 1983, S. 205.

4 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Wissenschaft der Logik*. Hg. von Georg Lasson, 2 Bde., Hamburg 1967, S. 51.

dem sich Denken oder Forschen abspielen soll. Das Vermittelte gleiche einem, paradox gesagt, mehrteiligen, auskomponierten Auftakt zum eigentlichen Denkgeschehen.

Auch Wagner hatte das Problem der Vermittlung an den Anfang seiner Überlegungen zur Overture gestellt, wobei er – zunächst mit Bezug auf den klassischen Prolog – die Vermittlung aus der Sicht des Zuschauers zwischen seinen Eindrücken des Alltagslebens und der Kunstwelt des Bühnengeschehens meinte. Der Prolog, so Wagner, »wendete sich an die Einbildungskraft der Zuschauer, erbat die Mitwirkung derselben zur Ermöglichung der beabsichtigten Täuschung, und fügte eine kurze Erzählung der als vorausgehend zu denkenden, sowie eine Übersicht der nun vorzuführenden Handlung hinzu.«⁵ In der musikalischen Overture dagegen sei diese narrative Dimension ins rein Motivische, Wortlose übergegangen. Schon der bloße musikalische Vorgeschmack entrücke den Zuhörer mit den ersten Takten, wodurch die Aufgabe des Prologs, Übergänge zum eigentlichen Kunstwerk zu schaffen, hinfällig werde. Anders gesagt: Die musikalische Overture lässt keine Wahl: Sie verführt dazu, sich auf die Oper einzulassen. Die berühmten fünf Schläge etwa, mit denen die Overture zur *Zauberflöte* beginnt, haben dabei im Prinzip dieselbe Funktion wie der hohe Gesang der Violinen zu Beginn des *Lohengrin*-Vorspiels: Sie kündigen eine andere Welt an, die von herkömmlichen Diskursen frei zu sein scheint.

Was entscheidet sich im Davor? Welche Grundlagen werden dort gelegt? Was von der kommenden Hauptsache sieht sich wie vorweggenommen? Diese Fragen stellte sich Goethe, als er 1797 seinen *Faust* wieder vornahm. Um sich für eine Fortsetzung in Stimmung zu bringen, verfasste er, sich des besonderen, geradezu feierlichen Augenblicks bewusst, vier Stanzas, bestehend aus je acht jambischen Fünftaktern, eine Feier des poetischen Gefühls, wenn man so will, ein Heraufbeschwören dessen, was dem Dichter einst möglich war und wieder möglich werden soll: »Was ich besitze, seh' ich wie im Weiten, / Und was verschwand,

5 Wagner: Dichtungen und Schriften (Anm. 3), Bd. V, S. 194.

wird mir zu Wirklichkeiten.«⁶ Bekanntlich genügte Goethe dieses erste mit dem Wort »Zueignung« überschriebene Vorspiel zur Fortsetzung des *Faust* nicht; es folgen um 1799/1800 das »Vorspiel auf dem Theater« und der »Prolog im Himmel«. So entstand eine dramengeschichtlich einzigartige Trilogie des Davor, in der sich Dichter, Theaterdirektor, Lustige Person, die Erzengel, Herr und Teufel (Mephistopheles) gleichsam auf die folgende Handlung einspielen. In der »Zueignung« spricht der Dichter mit sich selbst und seinen »schwankenden Gestalten«, im »Vorspiel auf dem Theater« redet er in eigener Sache über den Grundwiderspruch in ihm selbst, »den Drang nach Wahrheit und die Lust am Trug«,⁷ und im »Prolog im Himmel« lässt er sprechen. In allen drei Teilen dieses Davor geht es um die Frage, was an Subjektivität in der heutigen Welt durchsetzbar und welcher Wirklichkeitssinn vom Künstler gefordert ist.

Diesen dreiteiligen Vorspann zum *Faust* durchzieht das Motiv des Schwankens, dem *Wallenstein* übrigens nicht unähnlich, in dessen Prolog bekanntlich vom schwankenden Charakterbild des Protagonisten die Rede ist. Goethes »Zueignung« weiß vom Sichnähern »schwankender Gestalten«, der Theaterdirektor schwankt zwischen den Forderungen des Dichters und den Anliegen der Lustigen Person, und schließlich spricht der Herr von der »schwankenden Erscheinung«, die mit »dauernenden Gedanken« zu befestigen sei. Damit ist aber bereits ein Hauptmotiv Fausts eingeführt: Das Schwanken zwischen Tat und Kontemplation, zwischen einer über sich selbst hinausweisenden Vorwegnahme von Zukunft und dem Nachspiel des soeben Getanen.

Auch aus dem Überdenken dieses klassischen Terrains widersprüchlicher Verhältnisse und faustischer Antinomien entwickelte Bloch im *Prinzip Hoffnung* die Theorie vom Vor-Schein. Laut Bloch schaffe die Kunst als »Laboratorium und Fest ausgeführter Möglichkeiten« den Vor-Schein der Welt. In diesem

6 Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe. Hg. von Erich Trunz, München 1988, Bd. 3, S. 9 (V. 31 f.).

7 Ebd., S. 14 (V. 193).