

Reinhard Brunner und  
Franz-Josef Deiters (Hg.)

## **Die Geschichtlichkeit des Utopischen**

**Für Eberhard Braun  
zum 60. Geburtstag**

Sonderdruck  
im Buchhandel nicht erhältlich



Röhrig Universitätsverlag  
St. Ingbert 2001

Anna Czajka

„Die Sammellinse“ – Vom Lebensgedicht, Poesie und System

„Mein Erbteil wie herrlich, weit und breit!  
Die Zeit ist mein Besitz, mein Acker ist die Zeit.“  
Johann Wolfgang Goethe

Schatz meiner Kindheit, laß dich wiederfinden.  
Wladyslaw Broniewski

*Vita*

In der Mitte des Erzählbuchs, das in Blochs gesamtes Werk einführt, in *Spuren*, steht ein Text<sup>1</sup>, den Bloch in Manuskripten und Entwürfen mit *Vita* überschrieb, in Anknüpfung an die Lebensbeschreibungen von Plutarch oder Suetonius, die Heiligenlegenden des Mittelalters, die *Vite* von Dichtern wie Dante und Petrarca, von Künstlern der Renaissance wie Vasari oder Cellini und diejenigen der Philosophen wie Abälard oder Vico, die Autobiographien schließlich des achtzehnten bis neunzehnten Jahrhunderts mit der berühmtesten unter ihnen: Goethes *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Eine unscheinbare Selbstdarstellung mitten im Werk, an die Figuren der Baumeister der gotischen Dome erinnernd, die sich in den

1 Ernst Bloch: *Geist der sich erst bildet*. In: Ders.: *Spuren*. Berlin 1930, S. 81-98; in der letzten erweiterten Ausgabe im Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1969, S. 61-72. Die Erstveröffentlichung des Textes, kurz vor der Erscheinung des Buches am 18.9.1930, erfolgte in der *Frankfurter Zeitung* am 15.8.1930. Die Notizen zu *Spuren* sind bis 1996 im Ernst-Bloch-Archiv der Universitätsbibliothek Tübingen unter der Signatur Md 1085, Mappe 107, aufbewahrt worden (jetzt Ernst-Bloch-Zentrum der Stadt Ludwigshafen am Rhein). – Fragmente des *Vita*-Textes finden sich in einigen frühen Arbeiten von Bloch eingeflochten: *Über die Melodie im Kino*. In: Ders.: *Durch die Wüste*. Berlin 1923, S. 124-132 (nicht enthalten in anderen Versionen des Aufsatzes; in *Argonauten*. Heidelberg 1914-1921; und in den beiden Versionen in *Literarische Aufsätze*. Frankfurt a.M. 1965) und in *Die Silberbüchse Winnetous*. In: *Die literarische Welt*, 1926 (2), Nr. 49 (nicht identisch mit dem gleichbetitelten in der *Gesamtausgabe*, Bd. 4, wiederabgedruckten Text aus der *Frankfurter Zeitung*); der zweite Text ist übrigens neben Walter Benjamins Kinder-Texten (*Karussellfahrendes Kind*, *Zu spät gekommenes Kind*, *Verstecktes Kind*) plaziert, vgl. Anm. 79. – Blochs Werke werden, soweit nicht anders angegeben, nach der *Gesamtausgabe* im Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1959-1975, direkt im Text zitiert. Die römische Ziffer bezeichnet dabei den Band, die arabische die Seite der Fundstelle. Weitere Schriften von Ernst Bloch: *Briefe 1903-1975*. Frankfurt a.M. 1985; *Logos der Materie. Eine Logik im Werden. Aus dem Nachlass 1923-1949*. Hg. v. Gerardo Cunico. Frankfurt a.M. 2000.

Stützpunkten der eigenen Konstruktionen abbildeten, ein Selbstspiegel, in dem man sich seiner immer wieder vergewissern kann. Freilich ist das in dieser *Vita* dargestellte Leben kein herausragendes, kein an Aktionen und Großtaten, an geistigen und künstlerischen Durchbrüchen reiches, sondern es ist das Leben eines Kindes, eines Jungen, schließlich Mannes, das „Jedermanns“ Leben, das als solches nichtsdestoweniger ein besonderes und außergewöhnliches sein kann. Keine Großtaten werden erinnert, keine weiten Gegenden aufgeführt, statt dessen wird Marmor gespielt, geträumt und nachgedacht: acht-, zwölf-, siebzehnjährig. An dieser *Vita* ist das Leben selbst wichtig: daß und wozu es sich bildet.

Der Vorgang im Erzähltext ist rasch, wechselhaft, differenziert. Plötzlich, unvermittelt, taucht das erste Befinden des Kindes um sein Da-und-Hier-zu-sein auf. Es ist dumpf und schwebend, wie atemporal: „Spüre mich leicht atmen, hin und her, koche leise“ (*Spuren*; I, 61). Dem Befinden folgt die Wahrnehmung des räumlichen Bestimmtheits und seiner Wechselhaftigkeit:

„[...] man kauerte herum. Vor den Ritzen im roten Sandstein und den rennenden Ameisen, sonst ist nichts da. Sonderbar werden die Ritzen kleiner, sobald man wächst, die Hand deckt zu viel von ihnen zu“ (I, 61).

Das Bild wird immer differenzierter: es tauchen aus der Umgebung des Kindes immer mehr Objekte hervor: „Büsche, der Garten hinterm Haus“, mit denen es im Einklang steht. Die Dinge, mit denen es spielt, verwandeln sich nach seinem Wunsch, sind so, wie sie genannt werden, aber sie verwandeln sich auch von selbst und sprechen selbst an. Das Bild wechselt: es wird die Angst erinnert beim Gewährwerden des Anderen, des Unheimlichen in der äußeren Welt: „Fast jede Nacht schien das Bett draußen zu stehen, darum herum die weißen klingelnden Clowngespenster“ (I, 62). Gegen die Angst half kein Wort, nur ein Tun, ein Sich-Einprägen in etwas: „lieber in die Küche und am Wasserstein Griffel spitzen“ (I, 62).

„Blaugraue Striche“ des Griffels tauchen im Gedächtnis auf: „das half“. Das nächste Alter des Kindes ist jenes, in dem es sich selbst zum ersten Mal bezeichnet und auf vorgefundene Formen direkt bezieht; es ist das Alter des Märchens:

„Das böse Weib kam hundertfach vor, auch im Märchen, sie kochte Brei und raubte. Hinter dem oberen Fenster eines hohen Eckhauses wohnte der kleine Muck; stundenlang sahen wir zu den scheußlichen Ziegelsteinen empor“ (I, 62).

Die Unruhe und unklare Sehnsucht des Bin finden Entsprechungen im Äußeren, zu denen sie sich angezogen fühlen. In der Sprache: „Fatme klang

vertrauter als Anna“ (I, 63). In den Gegenständen, Marmeln, arabischen Steinen: „man hat gern etwas Buntes in der Hand“ (I, 63). An den Tieren. „Ich betete zu der Schlange“ (I, 63). Der Bezug zum Äußeren wird immer mehr von Worten und Bildern vermittelt, die zunächst ganz real, magisch wirken: „Chinarinde‘ [...] ich hielt den Brocken für ein Stück aus der chinesischen Mauer“ (I, 63). Direkt wirken auch die Bilder „der ersten Galerie“ im Leben, die Inserate, die übertrieben versprechen.

Das sich selbst unbekanntes Bin findet man überraschend und augenblickhaft an den sich an unscheinbaren Begebenheiten zutragenden Erlebnissen und die momentane Adäquatheit wird sinnhaft festgehalten:

„Es war aber um sechs Uhr abends draußen auf dem Feld, genau hörte ich die Glocke vom Kirchturm herüber schlagen. Ich sammelte Rheinkiesel, wie ich im Dämmer genau hinsah, die Glocke schlug, bewegten sich kleine Männchen darin, kleine schwarze, rasch wie Schatten. Ich rannte nach Hause und glaubte dort Freunde zu finden, die gekommen waren, um mich mitzunehmen, bunte schwarze Freunde; zuhause war niemand“ (I, 63).

Das Bin des Kindes findet Adäquatheit mit der Wirklichkeit im Phänomen der kleinen schwarzen Schatten, das die Unruhe, Bewegung und gutes Geheimnis beinhaltet: „bunte schwarze Freunde“. Das Kind nimmt das Bild wörtlich und wird, indem es die wahrgenommene Bedeutung in der Wirklichkeit sucht, enttäuscht; es erlebt den Abstand zwischen dem Bild und dem Leben. Die Erinnerung an das Bild bleibt aber: „sie ist scharf und nüchtern“ (I, 63), seine Struktur lebt in einer Werbung für ein Waschmittel auf, einem „nächtlichen Stilleben“, das die „dem Kind nahen“ Küchengegenstände darstellte:

„Still stand der Zuber mit eingeweichter Wäsche in der Luft, gleich hinter ihm ein schwarzes Kellerfenster mit weißem Kreuz und quer darin hing ein riesiger, dünner, weißer Neumond [...]. Eine Musik war in diesem Bild, die wachte, während sie schlief, und spielte immer dasselbe [...]“ (I, 65).

Schließlich kommt das Moment der im Bild wahrgenommenen durchdringendsten Adäquatheit des Bin mit seinem in Unruhe und unklarer Sehnsucht im Äußeren gesuchten Selbst. Es ereignet sich an einem kleinen bemalten Gegenstand in einem momentanen, unerklärlichen und beglückenden Zusammenwirken des Bin und der phänomenalen Züge des Dargestellten:

„[...] die Nährollenschachtel in einer Auslage am Schulweg; sie stand zwischen Wolle und Deckchen mit weiblicher Handarbeit, die einen doch nichts anging. Doch auf der Schachtel war etwas abgebildet, mit vielen Farbpunktchen oder Fleckchen auf dem glatten Papier, als ob das Bild geronnen wäre. Eine Hütte war zu sehen, viel Schnee, der Mond stand hoch



und gelb am blauen Winterhimmel, in den Fenstern der Hütte brannte ein rotes Licht“ (I, 63 f.).

Das Bin erfährt sein Selbst übers Bild, welches in sich Unruhe, Wandern, Suchen, Mühe, schließlich Erfüllung und Ankunft enthält. Antrieb und Ziel gehen im Bild ineinander, was bewirkt, daß der Antrieb nicht ziellos und unendlich herumtreibt und das Ziel nicht beziehungslos enthoben schwebt. Das Bin des Kindes-Jungen erreicht in dem Bild seine Bestimmung, die bildhaft-poetische Bestimmung seines noch ungewordenen, ungewissen, unbekanntenen und möglicherweise über das Einzelleben hinaus andauernden Wesens.

„[...] ich hatte eine durchdringende Erschütterung dabei, die ganz unaussprechlich war, und habe das rote Fenster nie vergessen. Wahrscheinlich wird jedem einmal, irgendwann und dann wieder an andrem so zumut; ob es nun Worte oder Bilder sind, die ihn treffen. Der Mensch fängt früh damit an, hörte er nicht ebenso früh damit auf, so wäre ihm das Bild wichtiger als er selbst, ja als sein ganzes Leben“ (I, 64).

Gleichzeitig mit der Manifestation des zentralen Bildes erfolgt eine andere Einsicht, „so schrecklich wie wunderbar“ (I, 64), die Einsicht in das Ich, von dem man nie mehr loskommt, in welches eingeschlossen man schließlich einsam stirbt und aus dem der einzige Ausgang derjenige durch das Fenster des Bildes ist als der Bestimmung des gelungenen, fruchtbaren Gangs des Bin durch die Welt, der Befreiung und Fülle. Der Gang kreuzt und quer durch die Welt entgegen dem in ihr versteckten Geheimnis wird zum Hauptinteresse eines etwa zwölfjährigen Jungen, daher in diesem Alter die Identifikation mit den Abenteuer- und Detektivgeschichten und nicht etwa mit den „gebildeten“ Bildern und Büchern“ (I, 65). Der Aufbruchstimmung eines Jungen waren „gegensätzliche Satzbilder“ adäquat und der darin gemeinte Ausbruch, der erprobende Gang durch die Welt und das Glück der Ankunft: „Eiskalt piff der Nordwind über die öde Prärie; eine ungeheure Wärme war in diesem kalten Satz [...]“ (I, 65). Mit zwölf Jahren geht man, das Ich entdeckt, in die äußere Welt aus, um sich daran zu messen, „auszugleichen“. Mit etwa fünfzehn Jahren ist der Blick auf die Welt von besonderer Strenge gekennzeichnet, einer „Männlichkeit“, die sich auf Aufklärung berief und alles auf eine feste Ursache zurückführte:

„Maschine, Materie waren folglich des Pudels Kern, immerhin ein sehr männlicher und erwachsener; Kinder kommen aus dem Mutterleib, das Leben kommt aus dem Kohlenstoff, der Kohlenstoff besteht aus Atomen“ (I, 67).

Der Umfang der so aufzuklärenden Welt lastete fast physisch auf dem sie verarbeitenden Bewußtsein; es entstand der Wunsch, die Gespanntheit im Verhältnis zur Welt in Ruhe überzuführen: „[...] über aller Unruhe gibt es eine Lust, kalt zu werden“ (I, 67).

Die im Gang des bewußtwerdenden Bin nach außen gemusterte Welt unterliegt auch einer träumerischen Verarbeitung und sobald sie reift, mit etwa sechzehn Jahren, fängt die nächste Lebensstufe an, wo das von der Welt Geträumte in ihr auch gesucht wird. Die Sehnsucht im Inneren wird von den phänomenalen Vertretern der Ferne angezogen: von Matrosen, die von weiten Ländern und ihren Wundern erzählten, von der Stimmung der Hafenstadt, in der sich Nahes und Fernes verschränkte. Man wird durch den das Geheimnis der Sehnsucht domestizierenden Kitsch angezogen, durch die Jahrmärkte und Zirkus, wo das Einfache, Gemeine, sich mit dem Verwundernden, Abnormen in einer populären Verkürzung durchkreuzt und vermischt. Die Welt wird bevölkert mit den Gestalten aus Märchen und Abenteuerbüchern in ihrem Neben- und Ineinander, und ein Bild aus dieser Zeit ist wörtlich wieder da:

„Das Licht in den Buden brannte und hinter den Bäumen leuchtet es vor, das Zigeunerweib hat das Grafenkind gestohlen, Rumpelstilzchen haust, wo die Wölfe und Füchse sich gute Nacht sagen, das Zauberpferd steigt, der Magnetberg droht, Zaleukos, so empfängst du deinen Gastfreund? Lässig schlugen die Segel an den Mast der Brigg, indessen saß Kilian in seiner Hütte, Mitternacht war längst vorüber und ehe noch der Morgen graut, müssen die Yumas umzingelt werden, Sam Hawkens, Old Wabble, Old Death, Old Surehand, Old Firehand durchstreiften die weite Prärie. Nscho-tshi leuchtete, Winnetou umarmte Old Shatterhand und nun erst wurde er erkannt, der Blizzard rast, der Hurrikan, der Monsun, der Taifun, dumpf setzt er an, wie eine überblasene Baßtrompete, und nun schwang sich die Fahrt herüber, fort vom Fourche la fave, von Little Rock, vom öden Llano estacado und den Rocky Mountains, tief ins heiße wimmelnde Asien, den Weg herauf von Bagdad bis Stambul, treu reitet Halef zur Seite, der verfolgte Krumir macht selbst den Führer über Schott Dscherid, den furchtbaren Salzsee“ (I, 69).

Die Bilder dieser Zeit sind übertrieben, schäumend, Bilder des Lebensgottes oder der „funkelnden Schale“, wie es in *Das Prinzip Hoffnung* heißt (V, 26). Das „Gleiche“ zum unruhigen, suchenden Bin fand man nicht nur in den Märchen- und Abenteuergeschichten, sondern man verstärkte es noch im „Rausch“ der spekulativen Bücher und in der eine unaussprechbare Fülle verkündigenden Schönheit der Natur. Die Lebensstufe von sechzehn Jahren zeichnete sich dadurch aus, daß zum ersten Mal versucht wurde, die Vielheit der Bilder im Bin des Lebens und um es zu ordnen und folglich auf den Begriff zu bringen. Die überlieferten Begriffe und ebenso das überlieferte Wissen, die niemals bisher darum bemüht waren, das Le-



ben zu fassen, erwiesen sich als dazu ungeeignet, daher die Schwierigkeiten („[...] der Lebensgott wollte nicht begrifflich werden“; I, 70) und die vom Metaphorischen durchdrungenen Formulierungen: „[...] das Wesen der Welt ist Drang und Kraft zur Gestaltung, zum aufgeschlagenen Geheimnis des Lebens an jeder Stelle; *das Ding an sich ist die objektive Phantasie*“ (I, 70 f.).

Diese ersten Systematisierungen bedeuten einen Bruch im angeeigneten Wissen. Aber die Betrachtung des objektiven Gestaltungsprozesses der Welt genügt bald auch nicht mehr. Man sucht nach einem Ansatz für einen subjektiv durchsetzten Weltprozeß, für eine Subjekt-Objekt-Beziehung und ihre Dialektik. Und dieser Ansatz taucht in der letzten der erinnerten Lebensstufen auf: in dem schon von Kindheit her bekannten Bild des roten Fensters. Das momentane Selbst- und Glückserlebnis im Bild des roten Fensters, das die Aufnahme des All-Lebens prägt, ließ den Weltgang als einen auf die Adäquatheit mit dem noch nicht fertigen, sich im Traum manifestierenden Menschsein ausgerichteten fassen. In der sich ausschütten- den, verstreuen- den, zentrifugalen Bewegung der Welt kann eine Umkehrung erfolgen: sie kann zentripetal werden, sich auf das Menschenhafte hin ausrichten. Der Blick durch das rote Fenster läßt den Weltgang in das noch unbekannt- e und sich stets bis zur Erfüllung zu bestimmende Menschsein münden.

„Aber später freilich kam das rote Fenster wieder, von der Mondlandschaft auf der Schachtel, in der Auslage; es kam gleichsam als Mondlandschaft am Tag [...]. Der Blick durch das rote Fenster, das ganze mit ihm gesetzte (ziemlich menschnahe und musikalische) Ensemble vertrieb das scheinende All-Leben von damals. Etwas Menschenhaftes oder der Traum von einer noch nicht gekommenen menschlichen Sache setzte sich in die Welt ein [...]. Das heimliche Fenster, [...] es ist die Sammellinse für die *utopischen Stoffe*, aus denen die Erde besteht“ (I, 71 f.).

Die *Vita* besteht nicht in dem Entrollen der vollzogenen Lebensabläufe, sondern in der Vergegenwärtigung der Selbstfassungen des Lebens. Die Selbstfassungen des Lebens, die Kindheits- und Jugendbilder, tauchen im Gedächtnis wie reale Erscheinungen auf. Sie wechseln unvermittelt, sprunghaft, ohne Übergang. Sie werden im Text wie ungeduldig „gezeichnet“, wie in einem Rubato, mit nur den wichtigsten Zügen, flüchtig, auf die Weise, die einer gelebten Vergegenwärtigung eigen ist (und die nicht eine Bloch so oft unsinnigerweise vorgeworfene Schlampigkeit bedeutet). Die evozierten Lebensfassungen bieten sich wie in einem Staccato dar, ihre Bilder sind in sich wie „löcherig“, unterbrechungsfähig. Fast ostentativ widerstreben die Darstellungen der einzelnen Lebensstufen der syntaktischen

Ordnung im Satz; die evozierten Lebensmomente liegen außerhalb ihrer. Wie in der Darstellung der kleinen Gußschlange:

„Aber die Schlange war kleines gelbes Gußzeug, auf das man den Federhalter legen sollte. Mit einem rauhen Rücken, der wie die Berg- und Talbahn auf- und niederging. Ich betete zu der Schlange, noch lange nachher in schlechten Zeiten für Schule und Haus. Mit Lauten, die immer gleich und fast leer waren, sich Mut summt“ (I, 63).

Die Syntax wird von Asyndeta, Anacolutha und Ellipsen durchsetzt. Wie gleich am Anfang der *Vita*:

„Spüre mich leicht atmen, hin und her. Merke auch, daß ich taste, schrie, hörte aber nichts [...]. Andres steigt auf, Büsche, der Garten hinterm Haus, sehr verwildert; man wagt sich überall hin, der Wind in den Blättern“ (I, 61).

Das mit Märchen- und Karl-May-Gestalten gefüllte, überreiche, überschäumende jugendhafte Wirklichkeitsbild drücken Parataxen aus. Überhaupt ist das gebrochene syntaktische Gefüge des Erzähltextes keines einer einlinigen, homogenen und synchronen Wirklichkeit, sondern einer der „vielen Kammern im Welthaus“ (*Erbschaft dieser Zeit*; IV, 387-396), der Wirklichkeit als Feld von verschiedenen Daseinsweisen (mit deren Spannungszentren), die in Wechselwirkung geraten, der Wirklichkeit als ständigen prekären Übergang zwischen Vergangenheit und Zukunft. Es ist die Syntax der Wirklichkeit, deren Sinn in Erinnerung, Traum und Bewußtsein – im Medium des erzählenden Bin – gesucht wird, ursprünglich mündlich artikuliert und stets im nachhinein, dem Puls des Gelebten entsprechend, berichtigt.

Die „löcherige“, springende Syntax begünstigt die Erscheinung der Sprachbilder, die ihrerseits semantische Ordnungen brechen. Bloch setzt den Protest von Henri Bergson, Paul Valery, Marcel Proust und (in Deutschland) Fritz Mauthner und Rainer Maria Rilke fort gegen die Worte, die die Wirklichkeit des Lebens zudecken.<sup>2</sup> Die Bilder der *Vita* geraten in

<sup>2</sup> Besonders ist Bloch Bergsons Kritik an der Sprache und Herausforderung an sie verpflichtet. „[...] das Wort in seinen festen Umrissen, das brutale, das in sich aufspeichert, was an Stabilität, an Gemeinsamem und folglich Unpersönlichem in den Eindrücken der Menschheit liegt, vernichtet oder verdeckt wenigstens die zarten und flüchtigen Eindrücke unseres individuellen Bewußtseins [...]. Wenn nun ein kühner Romandichter das geschickt gewobene Gewebe unseres konventionellen Ich zerreißt und uns unter jener scheinbarer Logik eine fundamentale Absurdität, unter jener Aneinanderreihung einfacher Zustände eine unendliche Durchdringung von Tausenden verschiedenen Eindrücken sehen läßt, die im Augenblick, wo sie benannt werden, bereits zu sein aufgehört haben, dann spenden wir ihm Lob dafür, daß er uns besser kannte als wir selbst. So ist es indessen



den Text wie lebendig, mit „Haut und Haaren“<sup>3</sup>, sie sind sinnhaft und dinghaft, plastisch, synästhetisch. Man sieht „die kleine schwarze Pumpe“, „blaugraue Striche“ und „scheußliche Ziegelsteine“, berührt den Rücken der Gußschlange, riecht den Tabak im Zimmer des Gymnasiasten, empfängt synästhetisch „die weißen klingelnden Clowngespenster“. Man wird in die Stimmung des Zimmers in der Bakerstreet versetzt: „wenn der Regen an die Scheiben schlägt, Sherlock Holmes sitzt mit Dr. Watson am Kamin, und es schellt“ (I 65). Und in einen Abend am Rhein: „Die grünen und roten Lichter an Backbord und Steuerbord der Schiffe, wenn sie Grün und Rot durchs Wasser zogen und sonst nichts mehr war“ (I, 70). In ihrer Dinghaftigkeit sind die Bilder so real und gleichzeitig einprägsam wie der scharlachrote Schlafrock aus Kellers Geschichte *Der Schmied seines Glückes*, wie der rote Gürtel aus Tolstois *Die Kreuzersonate*, wie der schwarze Zopf Lucias und weiße Bart des Paters Christopher in Manzoni's *Promessi sposi*, wie die schillernde Eidechse in Joseph Conrads *Allmayer's Folly* oder Rilkes alte Häuser in *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Wie die Syntax so werden auch die Bilder „locker“, verkürzt zusammengesetzt, aber sie sind als Bestimmung hinreichend und treffend:

„Ein blonder Junge von schlechter Gesichtsfarbe, man hatte ihn in Bleyles Knabenanzüge gesteckt, aber er trug sie mit Haltung und in seinen grünen Augen lag Macht. Er preßte Pflanzen und lieb uns Bücher, in denen der Seewind pfiff“ (I, 65 f.).

Verschiedene Wirklichkeitsbereiche verschränken sich in dieser Bilddarstellung und das Resultat ist die Vielfalt ihrer charakteristischen Züge; aus ihrem Zusammenwirken ergibt sich die Möglichkeit einer komplexen und wirklichkeitssteigernden Auffassung. Die Zusammenführung entlegener Wirklichkeitsbereiche ist das nicht nur von Bloch, sondern auch von Goethe und Gottfried Keller, auch von späteren, unter anderem den von Bloch gerne gelesenen und heute eher in Vergessenheit geratenen Schriftstellern wie Johannes V. Jensen und Gilbert Keith Chesterton verwendete Konstruktionsverfahren der Vergleiche und Gleichnisse. Aus ihm ergeben sich

nicht [...]“. Henri Bergson: *Sur les données immédiates de la conscience*. Paris 1889; dt. *Zeit und Freiheit* [1920], Frankfurt a.M. 1989, S. 99 f. „So gibt es keine Sprache, die beweglich, lebendig genug in jedem ihrer Bestandteile so ganz präsent wäre, daß sie das Fixfertige ausmerzen [...] könnte“. Henri Bergson: *Le rire*. Paris 1900; dt. *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Darmstadt 1988, S. 84. Zu Blochs Befassung mit dem Problem der *contemporanéité*, das zum zentralen Problem des Gegenwärtigseins als „zweiter“ Wahrheit in *Geist der Utopie* (III) wurde, siehe die Briefe an Lukács u.a. Bloch: *Briefe* (Anm. 1), S. 176.

<sup>3</sup> Bloch: *Logos* (Anm. 1), S. 379.

auch die Zeugmata („man war ihr Hund und rebellisch“; I, 66) und die Oxy Mora („die wachte, während sie schlief“; I, 65), die die antithetische Wirklichkeit auf ihre Einheit im Mehr hinsteuern. Es gibt schließlich in *Vita* geheimnisvolle Metaphern, die sich von keiner bekannten Metapherntheorie fassen lassen. Blochs „bunte schwarze Freunde“, dieses dreifach gefügte Zeichen hat kein *tertium comparationis* in der bestehenden Wirklichkeit, sondern es liegt im Unfertigen und Unbekannten und setzt mit der Metapher erst ein.<sup>4</sup>

Es sei noch einmal zusammenfassend auf den Vorgang und die Darstellungsart im Text oder anders: Komposition und Bilder zurückgegangen. Der Rhythmus der sich präsentierenden Selbstfassungen des Lebens ist unterschiedlich: „dumpf und schwebend“ in der ersten Kindheit, dann „heller“, „nüchtern“, „verträumt“ und „bacchantisch“; der „Stil“ variiert vom lakonischen über den sachlichen, dann traumhaften bis zum ausgeglichenen reifen, und die Darstellungsweise wird immer ausführlicher. Bis auf die letzte Selbstfassung des Lebens erweisen sich alle vorangehenden als ungenügend und ihr Anderes herausfordernd: es entsteht wie in der Sonate „forttreibend und sich steigernd ein Anderes“ (*Geist der Utopie*; III, 207). Sich in ihren zentralen Momenten deckend weisen sie auf das Bin des Daseins als auf ihre Quelle hin und auf das zentrale Bild als eine „Sammel linse“ (I, 71), die so lange aufeinander wirken, bis der mühevollen Gang durch Eis, Schnee und die Winterlandschaft der Wirklichkeit in das „Rot“ ihrer Erfüllung eingeht, bis die vielen Selbstfassungen des Lebens ein Eins des Alles werden. Die Selbstfassungen des Lebens, indem sie aus dem Gedächtnis in einer Reihe aufsteigen, ergeben ein zwischen sinnlicher, affektiver Anziehung und reflexiver Distanzierung oszillierendes Vorgehen. Es ist ein Spezifikum von Blochs ganzem, der *docta spes* gewidmetem Werk, die ästhetisch-affektive Sensibilität gegenüber den Phänomene mit der begrifflichen Auffassung und Systematisierung zu verbinden.

<sup>4</sup> Dazu heißt es u.a. in dem kürzlich herausgegebenen Manuskript zu Gleichnis, Allegorie und Symbol: „Das Tertium comparationis ist nicht begrifflich, gar nicht durch den Begriff von Tatsachen bezeichnet, sondern bildlich und zwar durch das Bild eines gemeinsamen Bedeutungsinhalts, das dem einen Glied des Gleichnisses tendenzhaft und latent, dem andern Glied manifest und spiegeifähig eigen ist. [...] jedes Glied eines Gleichnisses kann dem andern Tendenz oder Spiegel sein; das Symbol gar, das vielerlei Bedeuten in sich sammelt und informiert, hat das Wie gänzlich in sich zusammengezogen, steht als Bild des eigenen Grundes da“ Bloch: *Logos* (Anm. 1), S. 388.



### Das Lebensgedicht

Was wird in dieser Geschichte erzählt? Wer ist der Erzähler? Und wem wird erzählt? Es ist das Bin, das sein Selbst vermißt und fordert, das es im Äußeren, es durchdringend, sucht, das sich auf Phänomene bezieht, und in Distanzierung zu ihnen und in Annäherung, schließlich in einer sich im Jetzt zutragenden Kontraktion ihrer Züge sein augenblickhaftes Bild erreicht. Um die Subjektkonstitution eines Bin geht es, wie es niemals ein egoistisches und verschlossen-verderbendes, „geschwüreübersätes“ (*Geist der Utopie*; III, 348) Ich sein kann, sondern eines, welches über vielfach Anderes unermüdlich stets zu sich sucht und es von einem Augenblicksbild zum anderen findet.

„Das Ich steht fest, sofern es nur auf seine Weise den Anderen spiegelt, wodurch es eben sein bloßes abgetrenntes, leeres selbstisches Freisein bricht, und nicht minder dazu mithilft, das Ganze des zu Spiegelnden zu bilden [...]“ (III, 358).

„In uns arbeitet [...] die Unruhe des *sich suchenden ich bin's oder Jetzt*, sein Wort zu finden [...]“ (III, 386).

„Wir ruhen also nicht, immer neu zu bewegen, von unten an sich alles bewegen zu lassen. Wir schlagen um uns, rufen, schaffen, beschleunigen, befehlen, eingedenken, legen die Antwort so nahe wie möglich [...]“ (III, 385).

„Wie wir wandern, so will die Welt selber in unserer Wanderschaft zu Ende wandern. Mit uns wachen die Dinge auf [...]“ (III, 387).

In *Vita* wird erzählt, wie der Sinn des Lebens erzählt wird. Des Lebens, das an sich „sinnlos hin und her taumelt“ (III, 9), dem aber „wir“ sein Weg und seine Ziele werden können. Von der „Verworrenheit“ des Lebens und davon, daß es „nicht für uns gebaut“, aber auch augenblicklich wendbar ist, heißt in *Die Wasserscheide*:

„[...] es fällt [...] bald auf Hügel und selten auf Gottharde, ja auch dort macht noch ein Steinchen Wasserscheide, läßt mit kleinstem Ausschlag hier ans Mittelmeer, dort an die Nordsee fahren“ (*Spuren*; I, 39).

Das Leben enthält freilich ein Organ für seine Wendbarkeit und ihre Gestalten – davon spricht der Text *Kleiner Wechsel* –, ein Maß der Adäquatheit mit sich selbst, dessen Träger zunächst einmal der Erzähler ist. Und der Erzähler ist das Bin des Lebens, das einen Halt für sich sucht: in einem Ich, Du, Er, Sie, im Anderen, im Wir des Menschensubjekts, das personhafte Schranken zwar erkennt, aber sie auch überschreitet.

„Einer, der in guter Haut steckte, sah einen recht kümmerlichen Menschen vor sich gehen. Sogleich war ihm klar; dies vor mir ist mein Schritt, meine Art, die Achseln zu heben, ja sogar mein Gesicht“.

heißt es in *Graf Mirabeau* über das Nicht-Festgemachte, Lockere und Wandernde am Menschen (I, 40). Ein Bin erzählt sich also durch Lebens- und Naturgestalten: die Ich-Form fehlt oft, sie wechselt mit „Er“, „Man“ und „Wir“. Die Bilder, die das Bin mit der Außenwelt vermitteln, sammeln sich um es, und werden zu einem dem Bin, das da und hier ist, adäquaten Bild. Aber immer noch nötig ist die aktive *mensura* des Erzählers, der einmal vielleicht, wenn die Verhältnisse nicht mehr chaotisch, sondern auf das Menschenhafte konzentriert werden, sich erübrigen wird. Der Erzähler spricht so von sich selbst im *Daneben: Wirtshaus der Irren*:

„Dann ist der Irrsinn abgeschafft [...]. Mir selbst wird man wahrscheinlich ein Denkmal setzen [...]. Ein Denkmal in Gestalt eines S-Zeichens oder auch nur eines Wegweisers mit einem Arm. Selbstverständlich ohne meinen Kopf, den braucht dann keiner mehr“ (I, 140).

Das Anliegen von *Vita* in *Spuren* erweist sich also als eines der Verwesentlichung des Lebens, des „Lebens-ge-dichtes“, welches sich als ein grundlegendes in Blochs Poetik erweist. Konkrete Verwirklichung dieses Anliegens sieht Bloch im ganzen Werk von Goethe und konzentriert im *Faust*. Am Werkplan dieses Goetheschen „Lebensgedichtes“ identifiziert Bloch dessen konstitutive Momente: die Unruhe des Bin, den Gang durch die „Wandelgalerie der Welt“ (*Das Prinzip Hoffnung*; V, 1199), auf dessen jeder Etappe sich eine Subjekt-Objekt-Beziehung vollzieht, die bisher stets unzureichend war und lediglich die Gestalten hinterließ, die „wie gerahmt“ wirken und die sich „auf ein antönend erfüllendes Nunc stans“ (*Tübinger Einleitung in die Philosophie*; XIII, 80) beziehen. Im Gang durch die Welt wird das Ich „gestaffelt“ und es bezieht sich auf die bildhaft gestaffelten „Startpunkte“ (*Das Prinzip Hoffnung*; V, 1197) jeder Stufe bis hin zum Ereignis des adäquat erfaßten Augenblicks, das seine Einlösung vorausdeutet. Das ästhetisch-theoretische, stets um den Augenblick wettende Vorgehen im *Faust*, das eine Philosophie des Geistes, der sich bildet, impliziert<sup>5</sup>, setzt Bloch dem in der *Phänomenologie des Geistes* von Hegel erfaßten „Abschreiten der einzelnen Stufen des Gewordenen“ durch ein

<sup>5</sup> Zum Ausdruck „Geist, der sich erst bildet“ siehe schon im Aufsatz *Über den sittlichen und geistigen Führer oder die doppelte Weise des Menschengesichts* [1920] (*Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie*; X, 208-209).



zwar in sich differenziertes, aber abgeschlossenes Subjekt, welches am Objekt kein Fremdes kennt, entgegen.<sup>6</sup>

Auf beeindruckende Weise stimmt Blochs Werkplan des Lebensgedichts damit überein, was das Gedicht „seinem innersten Wesen nach“ für Paul Celan ist: die (Selbst)begegnung, Gegenwart und Präsenz, das Ereignis einer anderen Zeit.<sup>7</sup>

Die in Blochs Werkplan des Lebensgedichtes auf jeder Wirklichkeitsstufe erzeugten unruhig-festen Gestalten sind jeweils ein Versuch, den Kern des Menschlichen, das antreibende Daß herauszuheben und es als voll vermittelt und erfüllt, als zu realisierende Vor-Bilder darzustellen. Es sind in einer Reihe von den sich in Blochs Arbeiten in verschiedenen Kontexten artikulierenden Bestimmungen die Bilder der Selbstbegegnung und des Gegenwärtigseins (*Geist der Utopie*; III, passim), des „dichterisch zu bewältigenden Jetzt“ (*Literarische Aufsätze*; IX, 149) der „Aktualität, gesehen durch Eingedenken“ (IX, 156).

Die Bilder, die die „Fahrt ihrer Zeit und das Zeitanliegen überhaupt“ (*Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz*; VII, 404) zu „inhaltlichen, substanziellen, qualitativen Zeichen“ (*Das Prinzip Hoffnung*; V, 1590 f.) fassen, sind „Wesensbild der Sache“ (V, 249), „die Daseinsformen der Vorwirklichkeit ihres Inhalts“<sup>8</sup> und im Zusammenwirken mit der Philosophie der Praxis, „prozeßmächtig“, „seinsmächtig“ (*Das Prinzip Hoffnung*; V, 341; *Literarische Aufsätze*; IX, 151).

### Don Quijote der Poesie

Aus dieser Bedeutung des Gedichts ist der poetische Charakter von Blochs ganzem Werk, das sich im Staunen, Eingedenken und Gespräch vollzieht, herzuleiten. Daher auch Blochs heroische Verteidigung der Poesie im „Maschinenzeitalter“, angesichts der Versachlichung, Verflüchtigung der Kunst bzw. ihrer Geringschätzung oder vollkommener Ignorierung. Besonders betrifft Bloch der Schwund der Kunst bzw. ihre Reduzierung auf fassadenhaften ideologischen Neorealismus oder Pragmatismus bei marxistischen bzw. fortschrittlichen Autoren:

<sup>6</sup> Den Vergleich von den beiden „Exodus- und Heimkehrbüchern“ führt Bloch während der Arbeit am Hegel-Buch in den vierziger Jahren in den USA aus, siehe: Ernst Bloch: Das Faustmotiv in der Phänomenologie des Geistes. In: *Neue Welt*. Berlin Ost 1949, 4, S. 71-86; *Das Prinzip Hoffnung*, V, 1188-1201; und *Tübinger Einleitung in die Philosophie* (XIII, 49-82).

<sup>7</sup> Paul Celan: *Der Meridian*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 3. Frankfurt a.M. 1986, S. 187-202, hier: S. 198 f.

<sup>8</sup> Bloch: *Logos* (Anm. 1), S. 394.

„Das war vor dreißig Jahren noch anders [...]. Die Materie hatte Weinlaub im Haar [...]. Es war eine Zeit, wo das Diesseits ‚tragische Dithyramben‘ komponierte, gerade das Diesseits [...]. Aber heute werden andere Papiere verlangt. [...] Der Wagen der Weltgeschichte ist wieder ein sehr enger Wagen geworden [...]“ (*Literarische Aufsätze*; IX, 127 f.).

„Wie ein Heinrich IV., der dem Papst recht gibt, stehen solche durch den Marxismus sich verhindert glaubende Dichter [wie Proust, Joyce, Green; AC] im Hof des russischen Canossa, und vom Himmel scheint ihnen nichts übrig zu bleiben als der schmale Weg zu ihm“.<sup>9</sup>

Wie ein Don Quijote hält Bloch in der verkahlten Welt die Flagge der Poesie aufrecht:

„[...] bedeutende Dichtung [bringt] einen *beschleunigten Strom von Handlung*, einen *verdeutlichten Wachtraum von Wesentlichem* ins Bewußtsein der Welt; sie will dazu verändert werden“ (*Literarische Aufsätze*; IX, 141).

„Die Wahl eines poetischen Berufs ist heute also hart, doch eben nützlicher, tapferer, militärischer, weniger Don Quijote als je; man braucht solche Spezialisten, weil man sie scheinbar nicht braucht. [...] Sie haben erst recht Nüchternheit und Zweckhaftigkeit als ihre eigene Sache zu halten, also nicht nur in der analytischen Zerstörung des falschen Bewußtseins bis ins Letzte zu gehen, sondern auch bei den Wahrheitsgestalten des als echt erkannten Bewußtseins zu fragen, welcher Praxis sie hoc rerum statu zuständig sind; aber was dann noch bleibt, der Rauch oder das Licht, ist keine bloße unanalytisierte Milchstraße, sondern durchaus echter gebärender Sternnebel und muß genau aus praktischen Gründen in den Prozeß, in die Sache als Prozeß. Es gibt noch sehr viel unverbrauchten Traum, unerledigte Geschichtsinhalte, unverkaufte Natur in der Welt [...]“ (IX, 134 f.).

Blochs Haltung und seine Produktion hat zu einer Auseinandersetzung mit Bertolt Brecht geführt, der von einem Philosophen den wissenschaftlichen „Jargon“ angesichts des Weltuntergangs verlangte.<sup>10</sup> Brecht scheint von

<sup>9</sup> Vortrag auf dem Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur, abgedruckt in: *Paris 1935. Erster Internationaler Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur. Reden und Dokumente*. Hg. v. Wolfgang Klein. Berlin 1982, S. 324; erweiterte Version des Vortrags ist der Aufsatz *Marxismus und Dichtung* (*Literarische Aufsätze*; IX, 135-143).

<sup>10</sup> Bertolt Brecht: *Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei u. Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a.M. 1988 ff. Bd. 28, S. 511. Zu dem Briefwechsel Brecht – Bloch siehe: Erdmut Wizisla: Ernst Bloch und Bertolt Brecht: Neue Dokumente ihrer Beziehung. In: *Bloch-Almanach* 10 (1990), S. 87-105. Zum Verhältnis des dichtenden Philosophen und des nachdenkenden Dichters siehe Anna Czajka: Rettung Brechts durch Bloch? In: *The Brecht Yearbook – Das Brecht-Jahrbuch* 17 (1993), S. 121-137. – Zu Schwierigkeiten von Blochs poetischer Sprache unter seinen philosophischen



Blochs Argumenten nicht unbeeindruckt geblieben zu sein; vielleicht ihnen unter anderem und nicht zum letzten verdankt man unschätzbare Strophen seiner späten Lyrik. Nicht fern von Blochs Problematik ist seine Formulierung des Dilemmas des künstlerischen Schaffens in den Versen des bekannten Gedichts *Schlechte Zeit für Lyrik*:

„In mir streiten sich  
Die Begeisterung über den blühenden Apfelbaum  
Und das Entsetzen über die Reden des Anstreichers,  
Aber nur das zweite  
Drängt mich zum Schreibtisch“.<sup>11</sup>

Aber nicht nur das Dilemma des ethischen, des politischen Dichters ist in dieser Strophe formuliert; es klingt mit darin das alte Problem der Schwierigkeiten in der Darstellung der positiven Inhalte, das Problem des „Rafaels ohne Hände“ in Lessings *Emilia Galotti*, das Bloch in einem *Spuren*-Text behandelt, das Problem des Niels Lyhne aus dem gleichnamigen Roman von Jakobsen.<sup>12</sup> Es ist das Problem, das Brecht in Bezug auf Benjamins Schrifttum zusammenfassend aussprach: „So liegt die Zukunft in Finsternis und die guten Kräfte / Sind schwach“.<sup>13</sup>

#### Exkurs über einen polnischen „Botschafter der Traumrepublik“

Die Zerrissenheit zwischen der Poesie und ihrem zweckbezogenen Einsatz in der Handlung ist deutlich sichtbar im Werk eines der besten polnischen Dichter des zwanzigsten Jahrhunderts, Wladyslaw Broniewski (1897-1962). Broniewski, Erbe der polnischen Romantik mit ihrem prometheisch-menschheitsbildenden, patriotisch-universalfreiheitlichen Anspruch (Adam Mickiewicz, Juliusz Slowacki) war ein aktiver Kämpfer der revolutionären Arbeiterbewegung (1940 von den Sowjetbehörden verhaftet, wurde Broniewski nach der Freilassung mit der in der UdSSR geformten polnischen Armee in den Nahen Osten evakuiert). In der Auseinandersetzung mit den befreundeten Arbeiterdichtern, die angesichts der Kampfsituation einen Verzicht auf die Kunst bzw. ihre Einschränkung auf die agitatorische Funktion forderten, ergreift Broniewski leidenschaftlich Partei für Poesie: „Niemand lasse ich meine Harfe zerstören, die aus hundert Blutadern erklingende, die hundertsaitige“, heißt es im unbetitelten Ge-

und politischen Gesinnungsgenossen siehe auch den Briefwechsel mit Joachim Schumacher. Bloch: *Briefe* (Anm. 1), S. 466 f., 478 f., 483 f.

<sup>11</sup> Brecht (Anm. 10). Bd. 14, S. 432.

<sup>12</sup> Jens Peter Jakobsen: *Niels Lyhne* [1880]. Leipzig 1920, S. 554.

<sup>13</sup> Brecht (Anm. 10). Bd. 15, S. 48.

dicht aus dem Jahre 1932 mit dem Incipit *Mein Freund, man hat uns getrennt*.<sup>14</sup> Die unüberbietbar der Sache der Entrechteten und Ausgerotteten verpflichtete, unmittelbar ansprechende, einfach-tiefste und verschiedene Traditionen verbindende Dichtung von Broniewski vollzieht sich im Eingedenken des Letztinhalts des verwirklichten Menschenseins und gleichzeitig ihrer konkreten Tatbezogenheit, in tätiger Ergreifung der Augenblicke („die Dämmerung eines jeden von ihnen kann Brüderlichkeit begünstigen“),<sup>15</sup> darunter der glücklichen Augenblicke im Alltagsleben und in der Natur. Der sich selbst „Botschafter der Traumrepublik, Minister für unnütze Angelegenheiten“<sup>16</sup> nennende Broniewski erkennt der Dichtung wesenstiftende, erlösende („das Gedicht tragen und unter ihm fallen“)<sup>17</sup> – trotz aller Enttäuschungen („Ich weigere mich nicht vor dem Tod, das Leben ist kurz sowieso, aber ich weigere mich, weigere mich, weigere mich vor der Traurigkeit“)<sup>18</sup> – Bedeutung zu.

#### „Die Sprache des Kindes“

Das Lebensgedicht von Bloch ist ein deutlicher Rückgang zur Kindheit und Jugend, eine Bewegung, die zunächst fester Bestandteil der Autobiographie in zunehmendem Maß zu demjenigen der Roman- und Erzählliteratur des zwanzigsten Jahrhunderts wurde. „Eigene Kindheit leisten“, dieses poetische Anliegen aus Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*<sup>19</sup>, findet man überall in der Literatur anfangend von Marcel Proust über Virginia Woolf bis Christa Wolf. Man findet es auch in der Musik bei Igor Strawinski und Bela Bartók.<sup>20</sup>

<sup>14</sup> Wladyslaw Broniewski: *Wiersze i poematy*. Lodz 1981, S. 133.

<sup>15</sup> Wladyslaw Broniewski: *Ich habe gelebt* [1956]. In: Broniewski (Anm. 14), S. 374.

<sup>16</sup> Wladyslaw Broniewski: *W.B. ohne Titel* [1951]. In: Broniewski (Anm. 14), S. 319.

<sup>17</sup> Wladyslaw Broniewski: *Das Versprechen* [1956]. In: Broniewski (Anm. 14), S. 368.

<sup>18</sup> Wladyslaw Broniewski: *Wisla* [1953]. In: Broniewski (Anm. 14), S. 467.

<sup>19</sup> Zu den Kindheitserzählungen des Grafen Brahe heißt es dort: „Was er aber nicht vergessen wollte, das war seine Kindheit. Auf die hielt er. Und es war ganz in der Ordnung, seiner Meinung nach, daß jene sehr entfernte Zeit nun in ihm die Oberhand gewann, daß sie, wenn er seinen Blick nach innen kehrte, dalag wie in einer hellen nordischen Sommernacht, gesteigert und schlaflos“. Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*. Frankfurt a.M. 1966. Bd. IV, S. 846.

<sup>20</sup> Diese Rückkehr in ihrem Modus wird von Adorno negativ beurteilt: „Zurück ins Kinderland“ wird einer Kunst zur Kardinalsünde, die den präsubjektiven Aspekt wiederherstellen möchte“. Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt a.M. 1958. 1975, S. 176.



Die „Leistung der Kindheit“ gehört zur Problematik des poetischen Sinns aus dem Zusammenhang des Lebens, der im Grunde Goetheschen und später implizit Bergsonschen Problematik, die wirkungsvoll von Georg Lukács in *Die Theorie des Romans* thematisiert wurde.<sup>21</sup> Wie die Dichter und Denker nach Bergson geht auch Bloch der Frage des Sinns aus dem Lebenszusammenhang nach und wie sie sieht er sich in erster Linie vor das Problem des Lebensstroms und seiner ungebändigten Zeitlichkeit gestellt. Aber nicht nur der „gespenstische“ Lebensstrom, der „weder Quell noch Mündung aufweist“ (*Das Prinzip Hoffnung*; V, 339) ist für Bloch ein Problem. Fast ebenso sind es für ihn die Versuche, ihm zu entkommen, die sich im einlinigen Rückgang zum Vergangenen vollziehen. *Wiedersehen ohne Anschluß* in *Spuren* ist eine Auseinandersetzung Blochs mit den Versuchen – von Freud über Proust zu Benjamin und Kracauer – den Lauf der Zeitlichkeit durch die Bindung ans Vergangene zu „pervertieren“.<sup>22</sup>

Blochs Kindheitsbezogenheit ist kein einfacher Rückgang: es ist ein Hin- und Herschweben des unfertigen, werdenden Bin quer über die Wirklichkeitsschichten des Äußeren, auf die es sich bezieht, bis hin zur Natur, ein Hin- und Herschweben im Medium der in diesem Durchgang zueinanderschickenden Bilder, ein Durchwandern der in diesen Bildern subjektiv, qualitativ geschichteten Zeitlichkeit und deren möglicherweise weitere steigernde Gestaltung.

Das Kindheitsbild soll keine Zuflucht des zerfallenen, fühllosen, „eingekapselten“ Subjekts zu den Dingen und kein Alibi zu einer Auffassung der Zeit als des Immergleichen, keine Gelegenheit der „melancholischen Vergaffung“ sein (*Spuren*; I, 88), sondern es soll wie in Tolstois *Der Tod Ivan Illitschs*, wo die Kindheitserinnerung an das Selbst erinnert und eine Le-

<sup>21</sup> Georg Lukács: *Die Theorie des Romans* [1920]. 1989, S. 98 f.

<sup>22</sup> Es handelt sich um die in der Anm. 1 erwähnten Texte von Walter Benjamin, die mit anderen Kinder-Texten in *Einbahnstraße* [1928] unter dem Titel *Vergrößerungen* enthalten sind. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M. 1974. Bd. IV, S. 113-116; und um das Kindheitsbild von Siegfried Kracauer in seinem Roman *Ginster. Von ihm selbst geschrieben*. Siegfried Kracauer: *Schriften*. Bd. 7. Frankfurt a.M. 1973, S. 21 f. – *Wiedersehen ohne Anschluß* wird folgendermaßen dargestellt: „Die Menschen und Dinge sind dann verzogen, selbst wenn sie genau so aussehen wie früher. Der Zwischenmensch ist fort, der sich zwischen Ich und Du gebildet hatte; dieser alte Dritte ist meist gestorben, die Erinnerung bringt ihn nicht wieder, er ißt nicht von diesem Eingemachten. So sehen sich frühere Freunde wie Revenants an, ihr Sich-Erinnern ist krampfhaft, selten behaglich und fast immer schal“. (*Spuren*; I, 86). – Zu Benjamins Kindheitsbildern schreibt Bloch an Adorno in einem Brief vom Dezember 1934: „Meine Philosophie wünscht dem Kind nicht die Sprache zu rauben und es in Gesten festzuhalten, sie sieht in Chladnischen Klangfiguren (als welche sich allemal nur im Staub, ja, im Todesstaub bilden) nicht die adäquatere und treffsicherste Artikulation der uns intendierten Materie [...]“. Bloch: *Briefe* (Anm. 1), S. 430.

benswende herbeiführt, eine stete, wenn auch melancholische Unterbrechungen nicht verabscheuende, Aktivierung zum Menschsein sein. Die Kindheitsbilder dürfen auch nicht „wie gemalt sein, sonst halten sie im Leben nicht“.<sup>23</sup> Sie sollten nicht die essentialen *diamants du temps* von Proust sein, die Bloch anders „Mosaiken der Todesstunde“ (*Erbschaft dieser Zeit*; IV, 243) nennt, und auch nicht die arkadisch-paradiesischen, unberührbaren wie bei Dorothy Richardson.<sup>24</sup> Die Kindheitsbilder im Lebensgedicht sind ein zwitterhaftes, manchmal glänzendes Ineinanderübergehen der Augenblicksbilder, sie haben die Zuverlässigkeit des vom Abendzug gesehnen Nebelstreifens über den Wiesen, die „Festigkeit des kleinen Windes“.<sup>25</sup> Sie können das Leben unaufhörlich verdichten, sind die „Sammellinse“, die es „so augenblicklich und voll“ (*Spuren*; I, 91) erfaßt.

Das Lebensgedicht ist, seinem Namen nach, lebendig, pulsierend, sich weit verzweigend, wachsend, sammelnd. Davon zeugt u.a. der Umstand, daß die kleine *Vita* aus *Spuren*, so vielen anderen Büchern verwandt zu sein scheint, daß sich darin manchmal nur über eine leise und trotzdem starke Andeutung eine Mitgegenwart von vielen Stellen bzw. Momenten in unendlich vielen Büchern vollzieht wie, außer den schon genannten, in Jean Pauls *Selberlebensbeschreibung* (1826), Chestertons *Orthodoxy* (1908), Joseph Conrads *A personal record. Some reminiscences* (1912), Jean-Paul Sartres *La nausée* (1938). Unruhig, kritisch-aufnehmend, die Wirklichkeit kreuz und quer durchdringend auf die, selbst nur „funkartig“ aufleuchtende (aber doch nicht umsonst) Wahrheit des Menschen und ihre Wahrheit, ist das Lebensgedicht im Werk von Bloch. Mit ihm scheint das Goethesche autobiographische und poetische Prinzip der Lebensverwesentlichung in der Dichtung eingelöst zu sein.<sup>26</sup> Und noch eine Forderung löst Blochs Lebensgedicht ein, in dem das Leben nicht vom Alter her, sondern in seiner Jugend zu einer „Sammellinse“ gefaßt wird, um nachfolgen-

<sup>23</sup> So heißt es in einer *Spuren*-Geschichte unter dem Titel *Der edle Schein* (I, 55).

<sup>24</sup> Es geht hier um das mehrbändige Werk von Dorothy Richardson, in dem das Ringen mit der Vergänglichkeit und dem Tod sowie die Suche nach der produktiven Identität der Frau sich unter ständigem Rückblick auf das Kindheitsbild vollziehen. Das immer wieder sich einstellende Bild des Gartens in Babington weist deutlich Züge einer sinnhaften, arkadisch-paradiesischen Einheit mit der Natur und einer mystischen Verklärung. Dorothy Richardson: *Pilgrimage*. 4 Bde. London 1967.

<sup>25</sup> Siehe das Bild des kleinen Windes in der Lyrik von Brecht: „NUR DIE FESTIGKEIT des kleinen Windes / Der nicht in des Hof's vier Mauern bleibt“; und *Das Lied vom kleinen Wind*. Brecht (Anm. 10). Bd. 15, S. 62 u. 86 f.

<sup>26</sup> Diese Entwicklung bestätigt die Einschätzung der zukunftsweisenden Bedeutung der sich bei Goethe vollzogenen literarischen „Steigerung“ der Zweckform Autobiographie, die Klaus-Detlef Müller in seiner klassischen Monographie gegeben hat. Klaus-Detlef Müller: *Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit*. Tübingen 1976, S. 361.



den Lebensgang „zeitgemäß“, „gegenwärtig“ zu entwerfen; es ist Friedrich Nietzsches Forderung der *Unzeitgemäßen Betrachtungen*, die eigene Jugend in ihren Möglichkeiten und ihrem Wesen zu erfassen.<sup>27</sup> Und wenn man in Bezug auf die Autobiographie des zwanzigsten Jahrhunderts von der Ohnmacht des Ichs und Undurchschaubarkeit des Weltzusammenhangs spricht<sup>28</sup>, zeichnet das Lebensgedicht den Vorgang der jeweiligen Selbstkonstituierung und Erkundung der Welt, das augenblickhafte Zustandekommen eines poetischen Wesensapriori vor.

Das Lebensgedicht mit seiner Subjektivitätsauffassung bot schon in den dreißiger Jahren die Möglichkeit an, die sich bei der Ohnmacht des Subjekts unendlich verstreuen Diskurse der modernen Literatur einzusammeln und zu konzentrieren.<sup>29</sup> Diese Möglichkeit scheint weiterhin zu bestehen, trotz des vertieften und befestigten Zerfalls des Subjekts, der Reduzierung der Komplexität des Menschenseins, der Verwirrung aller Bezüge. Das Bin des Lebensgedichts durchwühlt die Wirklichkeit, reißt die sie zerschneidenden eingefrorenen Schranken ein, stellt neue Zusammenhänge her, in denen das weitest Auseinanderliegende zusammenrückt und aufeinander bezogen in einem gleichnishaften Hin- und Herschweben etwas erklingen läßt, was nah und fern zugleich, der Menschenname ist. In wiederholten Akten des episch-poetischen Eingedenkens erklingen viele Namen, welche zusammen etwas wie ein Sternennetz bilden, in das die Welt zu fangen ist: nicht wie sie besteht, sondern wie sie in ihrer erfüllten Wahrheit noch-nicht ist. Wenn nicht mehr in „großen Erzählungen“, so in den kleinen wie die *Vita* und andere *Spuren* kann sich die Sinnsuche vollziehen.

### Poesie und die Ethik

Das poetische Bild bringt aber noch nicht die Gerechtigkeit mit sich; was es bringt, ist die Aufforderung, ihm gerecht zu werden. Es blitzt auf und ist nicht für „bare Münze“ zu nehmen, wie es in *Spuren* heißt, „bare Münze, die es so noch nicht gibt, so noch nicht gilt“.<sup>30</sup> Das poetische Gebilde, verundeutlicht durch das unerfaßte Leben, ist noch niemals „wörtlich“ zu

<sup>27</sup> Friedrich Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. In: Ders.: *Werke*. Frankfurt a.M. 1969, Bd. 1, S. 281 f.

<sup>28</sup> Autobiographie. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. v. Gert Ueding. Bd. 1. Tübingen 1994, Sp. 1275.

<sup>29</sup> Siehe Blochs Äußerungen zu der Prosa von Joyce, Proust, Green vor allem im Aufsatz *Romane der Wunderlichkeit und montiertes Theater*. (*Erbschaft dieser Zeit*; IV, 240-250).

<sup>30</sup> So im *Spuren*-Text unter dem Titel: *Der zweimal verschwindende Rahmen* (I, 151). Siehe auch *Das Tor-Motiv* (I, 155 f.).

nehmen, sagt Bloch in Auseinandersetzung mit der u.a. von der Geographischen Schule her verbreiteten Monumentalisierung des Dichterwortes, das Menschenbild niemals schlicht zu imitieren<sup>31</sup>, sondern es ist stets neu, in „tätiger Erwartung“ (*Das Prinzip Hoffnung*; V, 84), zu zertrümmern und „steigernd“ wiederaufzunehmen, bis der wahre, letzte Menschenname gefunden wird. Damit die unaufhörliche Selbstsuche unentstellt, „unentfremdet“ vorankommen kann, ist die Herstellung der Bedingungen des aufrechten Gangs des Menschen in der Welt nötig, die Realisierung des Naturrechts auf das (poetisch bezeichnete) Selbstwerden. Es bedeutet für Bloch die Ethik der *tricolore*, wie sie geschichtlich zu realisieren ist, im Zusammenwirken des ethischen mit dem metaphysischen (poetischen) Denker. Und wie es keine Monumentalität des Poetischen gibt, so auch keine der Ethik:

„Hier gilt [...] nur das Eine, sich untereinander zu helfen, sich immerfort wechselseitig ins rechte Leben zu weisen [...]. Es gibt [...] im ethischen Bereich keinerlei flußlose Gebautheit, sondern lediglich unablässig tauchende, tauschende, diskontinuierliche, zurückfallende, von neuem untereinander exzentrische Bewegung, dadurch allein das experimentum crucis verbürgend und sein mögliches Gelingen“.<sup>32</sup>

### Poesie und System

Aber es genügt auch nicht, wenn das poetische Wort mit dem Handeln zusammeneht. Die Wortfügung, das mit den Worten von Margarete Susman „von der Leier angekündigte Gesetz“<sup>33</sup>, hat spinozianisch zur „gründenden Ordnung“ der ganzen Wirklichkeit zu werden. Die Fügung des Menschennamens wird von Bloch in einem System eingemeindet, einem System unseres gerecht-glücklichen Lebens unter den von uns zu uns und sich selbst belebten Dingen und der Natur. Im faustischen Durchgang durch alle Sphären der Wirklichkeit, in einer Philosophie des freigelegten Subjekts, das stets im Anderen und Objekt und Natur sein Selbst aktiv sucht (und es in Bildern-Symbolen findet), der Philosophie des „Geistes, der sich erst bildet“, wird das Wort „seinsmächtig“.

<sup>31</sup> Ernst Bloch: Das Bild bedeutender Menschen und die Identität. In: *Der neue Merkur* 7 (1923/24), S. 926-932.

<sup>32</sup> Ernst Bloch: Über den sittlichen und geistigen Führer oder die doppelte Weise des Menschengesichts (*Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie*; X, 207). Siehe auch *Geist der Utopie* (III, 347 f.).

<sup>33</sup> Margarete Susman: *Aus sich wandelnder Zeit. Gedichte*. Zürich 1953, S. 35.

„Die Symbolwelt als Ganzes umgibt das Subjekt wie ein riesiger polyphoner Chor, dessen jede Stimme in wachsender (Verflechtung und immer intensiverer) Eindringlichkeit das Geheimnis singt und loslöst, das wir selber sind. Das Subjekt selbst aber bringt dies alles zum vernehmlichen Tönen, ist am Vergangenen fortarbeitendes Gedächtnis des Gehalts, am Gegenwärtigen und Zukünftigen mitarbeitendes Eingedenken, schafft also dadurch erst, mittels dieser faustischen Wiedergeburt oder letzten Genesis, den taumelnden Gestaltmomenten das Bewußtsein dessen, was sie erwarten und was sie erwartet. Erst mit Faust als Erdgeist, mit dem Subjekt als Substanz füllt sich die Umwelt wahrhaft philosophisch mit treibenden Geheimnissen, bricht das sonst nur Unzulängliche in ihr zu einer universellen Symbolik auf, Ewig-Seelisches umkreisend“.<sup>34</sup>

Wahrheitspendend, den aufrechten Gang anführend und Glück bringend ist die „Sammellinse“ des Kindheitsbildes; sie ist das Beste und nie zu vergessen:

„Beim Gehen an der See gerieten wir ins Wasser. Rasselnde Kiesel um die Knöchel. Wir hielten einander an den Händen: ein Kind; ein Mann unterwegs an den Ort wo die Toten sind; und sie, das Kind, das ich war“.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Bloch: *Logos* (Anm. 1), S. 32 f.

<sup>35</sup> Uwe Johnson: *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl*. Frankfurt a.M. 1983, S. 1891.