

Uwe Hebekus

Der Wille zur Form. Politischer Ästhetizismus bei Georg Simmel, Ernst H. Kantorowicz – und Alfred Rosenberg

Ein erhebliches Irritationspotential für unsere Sicht auf die Klassische Moderne birgt noch immer die Konjunktion, in die Gottfried Benn 1933 die Lyrik Stefan Georges und das nationalsozialistische Denken Alfred Rosenbergs gesetzt hat:

Nicht weil er [sc. George; U.H.] 1919 den jungen Führer sah, ‚das keusche, klare Barbarenaug‘, ‚der Mann, der vertritt‘: ‚Ich bin gesandt mit Fackeln und mit Stahl, daß ich euch härte‘, ihn hebbelsch hart und felsenhaft sah: ‚Was heut mich umbiegt, wird mich morgen brechen‘ –, das alles ist es nicht! Die Kunst wird nicht tiefer, wenn die Geschichte sie bestätigt, die Idee nicht reiner, wenn eine Wirklichkeit sie entdeckt. Es ist vielmehr die unerbittliche Härte des Formalen, die über seinem Werk liegt, durch die er sein Werk schuf, ihm Einheit und Norm erkämpfte, und der er sein Leben zum Opfer brachte; es ist das, was Alfred Rosenberg den ‚ästhetischen Willen‘ nennt, diesen deutschen Willen, der im Kunstwerk eine Welt aufrichtet und eine überwindet, *f o r m e n d* überwindet, das ist es, was George in die große abendländische Perspektive der Zukunft stellt.¹

Für Benn sind George und Rosenberg zusammengespannt in der Praxis und im Denken einer autonomen ästhetischen Form, die sich gleichermaßen im Feld der Literatur und im Feld des Politischen auswirken kann und soll. Genau das ist es, was Benn zum wohl anstößigsten Satz seiner Gedenkrede auf George führt: „Dieser Geist [des Formgefühls; U.H.] ist ungeheuer allgemein, produktiv und pädagogisch, nur so ist es zu erklären, daß sein Axiom in der Kunst Georges wie im Kolonnenschritt der braunen Bataillone als ein Kommando lebt.“²

Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß ‚Form‘ eines der Losungsworte der Klassischen Moderne (nicht nur ihrer Literatur) ist – und daß es von dort sehr schnell auf andere, außer-ästhetische zeitgenössische Diskurse übertragen wird. Allerdings: So emphatisch der Begriff der Form in dieser Zeit gehandhabt wird, so vage scheint er zunächst. Man kann sich des Eindrucks kaum erwehren, er stelle eine Metapher dar, von der man nicht weiß, wofür sie steht. So läßt etwa Herman Hefele in seinem hier einschlägigen Traktat *Das Gesetz der Form* nacheinander als Verkünder und Erfüller dieses ‚Gesetzes‘ aufmarschieren: Petrarca, Goethe, Schiller, Michelangelo, Hugo Wolf, den Hl. Benedikt, Lorenzo Valla, Erasmus von Rotterdam, Macchiavelli, Caesar, Napoleon, Dante;³ doch bleibt dabei die Rede von der Form semantisch merkwürdig ungesättigt. Nicht viel anders scheint es sich bei Carl Schmitt

¹ Gottfried Benn, „Rede auf Stefan George“, in: ders., *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*, hrsg. von Bruno Hillebrand, Bd. 3: *Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke*, hrsg. von dems., Frankfurt a.M. 1997, S. 479–490, hier S. 487.

² Ebd., S. 488.

³ Vgl. Herman Hefele, *Das Gesetz der Form. Briefe an Tote*, Jena 1919.

zu verhalten, wenn er von der romantischen „Vernichtung jeder Form“⁴ spricht, oder wenn er dem Katholizismus attestiert, dieser habe die „Kraft zu der dreifach großen Form: zur ästhetischen Form des Künstlerischen, zur juristischen Rechtsform und endlich zu dem ruhmvollen Glanz einer weltgeschichtlichen Machtform“⁵.

Gleichwohl soll hier die These vertreten werden, daß der Zeitraum der Klassischen Moderne die Inkubations- und Austragungszeit eines Konzepts der Form ist, das *erstens* radikal mit all jenen Differenzbestimmungen – etwa *hylé* vs. *morphé*, Inhalt vs. Form – bricht, über die Form traditionell gefaßt worden war, und das *zweitens* mit nur geringer Verzögerung auf politische Entwürfe abstrahlt, die als totalitaristisch anzusprechen sind. Scheinbar anachronistisch, beginnt der Gang der Argumentation bei Alfred Rosenbergs *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, gewiß kein Text von größter Komplexität, aber doch ein solcher, dessen ästhetische Erwägungen durchaus mit den Impulsen einer genuin modernen Ästhetik der Form synchronisiert sind. (I.) Von dort geht der Blick (historisch) zurück zu Georg Simmel, der in seinen kapitalen Essays zu Stefan George dessen literarische Modernität dadurch ausweisen will, daß er die Georgische Lyrik einer ästhetizistisch-artistischen Poetik der Form verpflichtet sieht, die das ästhetische Artefakt *als* Manifestation eines *l'art pour l'art* ins Außer-Ästhetische eingreifen lassen will. Wenn dabei gelegentlich Niklas Luhmanns Unterscheidung von ‚Medium‘ und ‚Form‘ aus *Die Kunst der Gesellschaft* zur Explikation herangezogen wird, so ist das nicht im Sinne einer schlichten Applikation zu verstehen. Es ist vielmehr dadurch legitimiert, daß Luhmann mit seiner Unterscheidung erstens einen formtheoretischen Entwurf des Gestalttheoretikers Fritz Heider aus dem Jahr 1927⁶ ausschreibt, zweitens – und mehr noch – dadurch, daß Luhmanns Kunst-Buch mit guten Gründen eine signifikante Nähe zum Ästhetizismus des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts nachgesagt worden ist. (II.) Den letzten Abschnitt bewegt die These, daß der Georgeaner Ernst H. Kantorowicz mit seinem monumentalen Frühwerk *Kaiser Friedrich der Zweite* von 1927 die Georgisch-Simmelsche Poetik der Form adaptiert, zugleich mit ihm aber die Probe aufs Exempel ihrer Übertragbarkeit in eine Gestalt des Politischen macht, die nicht anders denn als totalitär einzustufen ist. (III.)

I. Die Souveränität ästhetischer Form: Alfred Rosenberg

Wer sich der (sauren) Mühe unterzieht, Alfred Rosenbergs *Mythos des 20. Jahrhunderts* eingehender zu studieren, der kann überraschende Entdeckungen machen. So findet sich bei

⁴ Carl Schmitt, *Politische Romantik* [1919/25], Berlin ⁵1991, S. 17.

⁵ Carl Schmitt, *Römischer Katholizismus und politische Form* [1923/25], Stuttgart 1984, S. 36.

⁶ Fritz Heider, „Ding und Medium“, in: *Symposium. Philosophische Zeitschrift für Forschung und Aussprache* 1 (1927), S. 109–157.

Rosenberg – als studierter Architekt auch seiner akademischen Sozialisation nach *in aestheticis* einigermaßen kompetent – nachgerade eine Dekonstruktion der traditionellen terminologischen Differenz von ‚Form‘ und ‚Inhalt‘ bzw. ‚Gehalt‘. Rosenberg sieht im „nordisch-rassische[n] Schönheitsideal“ einen Primat der Form wirken, der aber gerade daran kenntlich wird, daß in diesem Ideal „der Gehalt *als* ein Problem der Form“ sich erweist.⁷ Genauer wird dieser Zusammenhang so entfaltet:

In dem Bemühen, den ästhetischen Gegenstand von allen außeraesthetischen Elementen zu trennen, ist u. a. stets auch der Gehalt von der Form geschieden worden. Durchaus mit Recht, um der ewigen Vermengung etwa von Moralpredigten und Aesthetik vorzubeugen. Diese methodisch notwendige Scheidung hat aber das Wichtigste dabei zu betonen vergessen: daß *der Gehalt* im Falle der nordisch-abendländischen Kunst *außer seinem Inhalt zugleich auch ein Formproblem darstellt*. Die Wahl oder die Ausscheidung gewisser Elemente des Gehaltes ist für uns bereits ein formender, durchaus künstlerischer Vorgang. (M 304)

Ästhetische Form als Produkt einer wählenden und ausscheidenden Tätigkeit am ‚Material‘, die der Form selbst eine spezifische Semantik zuwachsen läßt, wie sie im Bereich des Außer-Ästhetischen nicht zu haben ist – mit dieser Option steht Rosenberg kunsttheoretisch einigermaßen avanciert da. Denn sie läßt sich als Vorformulierung der formtheoretischen Innovation etwa eines Nicolai Hartmann lesen, der ästhetische „Formung“ als eine „Funktion des Weglassens und der Auslese“⁸, als „Umformung“ im Sinne einer „Entwicklung“⁹, einer Herauslösung des ‚Materials‘ aus seinen außerästhetischen Kontexten begreifen wird; eine Innovation, die andererseits – vor Rosenberg – auch vom frühen literaturtheoretischen Formalismus eines Viktor Šklovskij oder Roman Jakobson vorgeprägt worden war.¹⁰

Rosenberg weiß sich mit seiner – wenn man die über den voluminösen *Mythus* verstreuten, allerdings zahlreichen, Überlegungen und Bemerkungen so nennen darf – Ästhetik dem Postulat ästhetischer Autonomie verpflichtet, indem er auf einer „Eigengesetzlichkeit des ästhetischen Gegenstandes“ (M 411) insistiert. Ein spezifisch moderner Zug dieser Präferenz aber zeigt sich nun da, wo er – in implizitem Bruch mit der von Platons *Ion* ausgehenden Tradition, die Genese des künstlerischen Werks in einem einmaligen, ekstatisch-

⁷ Alfred Rosenberg, *Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, München ^{183–186}1942, S. 321f.; weitere Stellennachweise unter der Sigle M und mit Seitenzahl.

⁸ Nicolai Hartmann, *Ästhetik*, Berlin ²1953, S. 226.

⁹ Ebd., S. 230.

¹⁰ Zum Formbegriff des Formalismus instruktiv: Klaus Städtke, „Form“, in: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2: *Dekadent–Grotesk*, Stuttgart, Weimar 2001, S. 462–494, dort S. 486. — Zu fragen wäre auch, ob sich im wichtigsten Vorläufertext zu Rosenbergs *Mythus*, in Houston St. Chamberlains *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts* (1899) bereits Spuren einer derartigen ästhetischen Innovation abzeichnen. Zu Chamberlain hierzu anschließfähige Überlegungen in Christian Geulen, *Wahlverwandte. Rassendiskurs und Nationalismus im späten 19. Jahrhundert*, Hamburg 2004, dort 173–181.

enthusiastischen Augenblick der Inspiration gründen zu lassen¹¹ – auf einen ‚verdiessseitigten‘ *Arbeitscharakter* der ästhetischen Formgebung abhebt¹² (und dabei zugleich betont, daß die entsprechende ästhetische Produktivkraft nicht zurückführbar ist auf eine bloße, vulgärrassistisch verstandene „Biologie“ [M 316]). Es ist die an ästhetische Form gewendete Arbeitsenergie, die für Rosenberg den Ausschlag gibt; seine Ästhetik ist eine Art *psycho-soziale Energielehre der ästhetischen Form*. Über eine Unterscheidung von „Wille“ und „Trieb“ (M 406) bestimmt Rosenberg den „ästhetischen Willen“ (M 405), der nichts anderes ist als Wille zur Form, als „selbtherrlich[es]“ Ändern von „Kraftlinien“ (M 319). Solche Arbeit an der Form, solche formende Arbeit ist es, die das Kunstwerk zur Wahrnehmung bringen soll; die Energie, die sie erfordert, soll – gleichsam in einer ‚Aufdeckung des Verfahrens‘ – dem Betrachter der Form sichtbar bleiben und sich im Vollzug der Betrachtung auf ihn übertragen.¹³

Der Künstler geht von innen nach außen, der Empfänger von außen – vom geschaffenen Werk – nach innen, um zum Erlebnis zu gelangen, das den Künstler bei der Urschöpfung des Werkes erfüllte. Das ist der einzige echte Kreislauf des ‚ästhetischen Gefühls‘, und des Kunstwerks höchste Aufgabe ist, die formende Tatkraft unserer Seele zu steigern, ihre Freiheit gegenüber der Welt zu festigen, ja diese zu überwinden. (M 418)

Zu eigen – und nur ihr allein zu eigen – aber soll weiter dieser weltüberwindenden „formen- den Tatkraft“ eine Energie sein, die *spezifisch ästhetische Effekte der Totalisierung* zeitigt, wie es sich aus Rosenbergs Absetzung des ästhetischen von den anderen ‚Willen‘ ergibt:

Der Wille ist Seelenprägung für eine zielbewußte Energie, gehört also in die zielbewußte (finale) Betrachtungsweise, während der Trieb mit der ursachenerforschenden (kausalen) Denkweise verbunden ist. Noch heute wird innerhalb des willenhaften, jede Zweckmäßigkeit einschließenden Ichs der *ästhetische Wille* gelehnt. Dabei ist gerade er [...] der umfassendste Ausdruck des menschlichen Willens überhaupt. Denn künstlerisches Schaffen ist das bewußte Umwandeln des Stoffes und des Gehaltes durch eine in jeder Kunst durch bestimmte Formen gebundene Einheit. Haben die anderen Richtungen des Willens nur *einen* Charakterzug, *einen* Stoff, so nimmt die Kunst *sämtlichen Stoff und Gehalt*, sowohl sinnlichen, wie übersinnlichen, als ihr Material in Anspruch. Im weitesten Sinne ist unsere gesamte geformte Aneignung von Welt und Ich eine willenhaft-künstlerische Tätigkeit. (M 406)

¹¹ Vgl zu dieser Tradition: Heinz Schlaffer, *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis*, Frankfurt a.M. 1990, S. 11–44.

¹² Rosenberg zitiert in diesem Zusammenhang mit großer Zustimmung aus Balzacs „La Cousine Bette“: „Die ständige Arbeit ist das Gesetz der Kunst wie das des Lebens; denn Kunst, das ist die idealisierte Schöpfung. Die großen Künstler, die vollkommenen Dichter erwarten nicht Befehle noch Anfeuerung; sie gebären heute, morgen, immer. Daraus folgt die Gewohnheit der Arbeit, diese ständige Kenntnis der Schwierigkeiten, die sie in ständigem Konkubinats mit der Muse, mit den schöpferischen Kräften erhält.“ (M 316)

¹³ Man könnte hier eine – wohl verblüffende – Parallele ziehen zu poetologischen Maximen des frühen russischen Formalismus; vgl. etwa Viktor Šklovskij, „Kunst als Verfahren“ [1916], aus dem Russischen von Rolf Fieguth, in: *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1: *Texte der allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, mit einer einleitenden Abhandlung hrsg. von Jurij Striedter, München 1969, S. 3–35, dort S. 15: „[D]ie Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig.“

Solche Bestimmungen erbringen zwei prägnante Markierungen, die Rosenbergs ästhetische Reflexionen einmal mehr vom Formdenken der Tradition absetzen. *Erstens*: Wenn Rosenberg abhebt auf eine Anstrengung und Angespanntheit der Arbeit an der Form – eine Anstrengung und Anspannung, die, wie gesehen, vom Betrachter der Form im Akt der Betrachtung wiederholt werden muß –, dann widerstreitet dies einer ‚goethe-zeitlich‘-antikisierenden Harmonielehre der Form. Ästhetische Form ist zwar eigengesetzlich, aber nicht auf eine kalmierte und kalmierende Weise selbstgenügsam. Sie verdankt sich nicht einem (Kantischen oder Schillerschen) reservathaften ‚Spiel‘, einem, wie Rosenberg schreibt, „„Spieltrieb““ (M 410), sondern ist Produkt einer *Bemächtigung* des Außerästhetischen. Für die *Wahrnehmung* von Form gilt in genau dieser Linie: Sie darf nicht „„spielerisch und im Gleichgewicht aller seelischen Kräfte““ erfolgen, sondern zweckt auf den Nachvollzug „„eine[r] schöpferische[n] Formkraft““ (M 410) ab. Dem entspricht eine Distanzierung dessen, was Rosenberg „griechische Aesthetik“ nennt:

Griechische Schönheit ist [...] stets ein statisches, nicht dynamisches Wesen. Diese gleiche Schönheit aber in der Kunst des Abendlandes zu suchen und sie allein in den Kreis der ästhetischen Betrachtungen zuzulassen, war eine Versündigung am Geist Europas: denn unsere Kunst war von allem Anfang an [...] nicht auf plastisch ruhende Schönheit eingestellt, sondern auf seelische Bewegung; das heißt, nicht der äußere Zustand wurde Form, sondern der seelische Wert in seinem Kampf mit anderen Werten oder Gegenkräften.“ (M 305)

„Die Mächtigkeit des inneren Hochtriebes“, so heißt es weiter, „ist jenes Moment, welches in eine griechische Aesthetik nicht hineingehört, in eine über das nordische Abenland aber unbedingt als ein Formproblem [...] einzugliedern ist“ (M 305) – Formgebung weist so nach Rosenberg vor allem Züge einer Art ästhetischen Imperialismus auf: „Das höchste Kunstwerk des Abendlandes ist [...] nicht ein ‚Schönes‘, sondern das Werk, welches das Äußere mit seelischer Stoßkraft durchsetzt, es von innen heraus über sich selbst erhebt.“ (M 305) *Zweitens*: Eng damit zusammen hängt ein weiterer – und theoriegeschichtlich vielleicht grundsätzlicherer – Aspekt. Wenn Rosenberg die Vorstellung einer Instantaneität der Formschöpfung (und -wahrnehmung) distanziert und diese stattdessen als eine *prozessuale* seligierende Arbeit, als „Wahl“ oder „Ausscheidung“ von „Elemente[n]“ begreift, dann zeigt das an, daß für sein Konzept ästhetischer Form das – seit der Antike – klassische hylemorphe Modell nicht mehr recht in Anschlag gebracht werden kann. Form ist nicht etwas, was in der Einbildungskraft des Künstlers fix und fertig vor- und daliegt und sodann einer an sich gänzlich unstrukturierten und unartikulierten, eben: *amorphen* Materie gleichsam aufgeprägt wird,¹⁴ sondern Produkt einer konstruierenden Intelligenz, die „Elemente“, die

¹⁴ Der *locus classicus* dieser Denktradition: „Durch Kunst [...] entsteht dasjenige, dessen Form in der Seele vorhanden ist“ ([Aristoteles,] *Aristoteles' Metaphysik*, Griechisch-Deutsch, Neubearbeitung der Übers. aus dem Griechischen von Hermann Bonitz, mit Einleitung und Kommentar hrsg. von Horst Seidl, griechischer Text in der Edition von Wilhelm Christ, 2. Halbbd.: *Bücher VII [Z] – XIV [N]*, Hamburg²1984, S. 27).

als solche auch im Außerästhetischen bereits *distinkt*, also gerade eben nicht *amorph* (bloße *hylé*) sind, neu konfiguriert. Formgebung ist gewissermaßen *Transformation*.

Kunst schafft nach Rosenberg Form, indem sie „sämtlichen Stoff und Gehalt, sowohl sinnlichen, wie übersinnlichen“ – gewissermaßen die ‚Lexeme der Welt‘ –, „als ihr Material in Anspruch nimmt“ (M 406), diese sämtlichen Elemente aus ihren angestammten Kontexten heraussetzt und sie in eine ästhetische Totalität überführt, die in nichts anderem besteht als in den gebündelten Stellungseffekten ebendieser Elemente. Diese Totalität ist dabei aber nicht, um es nochmals zu betonen, die in sich ruhende und wie abgelöste ästhetische Totalität der ‚Goethe-Zeit‘. Als Effekt eines „bewußten[n] Umwandel[n]s des Stoffes und des Gehaltes“ (M 406), als „selbstherrlich[es]“ Ändern von „Kraftlinien“ (M 319) trägt sie vielmehr ein unverkennbar aggressives Potential in sich und zeigt dieses vor.

Eine solche Gestik eines forcierten Willens zur Form läßt sich angemessen wohl nur mit dem (proto-)poetologischen Terminus der Verdichtung umschreiben, einer Verdichtung, die gewaltsam das Material in einen Aggregatzustand höherer Intensität und Artikuliertheit versetzt. — Und man sollte sich hinsichtlich der politischen Implikationen eines solchen ästhetischen Willensmodells keiner Täuschung hingeben: Nirgendwo anders als in der nationalsozialistischen Theorie der Führer-Souveränität wird der Terminus der Verdichtung ins Feld geführt und die politische Aktionsform des Führens über eine Reihe von Metaphern als ins Politische gewendete Formgebung *à la* Rosenberg gefaßt. Es ist, so schreibt Herbert Krüger – und auch er weist dabei zumindest implizit das hylemorphe Modell der Formgebung zurück und faßt diese stattdessen als seligerende Konstruktion aus bereits vorliegenden distinkten Elementen –, es ist

unmöglich [...] eine Weltanschauung an sich, d. h. unabhängig von Volk und Raum anzunehmen. Eine Idee ist niemals fertig vorgegeben, sondern ihre Zeugung ist den Menschen aufgegeben. Bevor diese Zeugung in und durch die menschliche Gemeinschaft nicht stattgefunden hat, ist sie nicht vorhanden. Sie kann daher nicht mit Hilfe eines Erkenntnisaktes gefunden, sondern *muß mit Hilfe eines Willensaktes gesetzt werden*. Diese Schöpfung der Idee im Volke ist aber nicht nur das organische Ergebnis des still und unsichtbar wirkenden Volksgeistes, sondern der Schöpfungsvorgang vollzieht sich vor allem in der Person des Führers, und zwar ist diese nicht nur Gefäß, sondern in erster Linie *Täter der Idee*. Der Volkskörper und der Volksgeist sind zwar ein Ganzes, an dem alle Glieder in irgendeiner Weise mitwirken. Aber diese Mitwirkung bleibt in den meisten Menschen *immer eine teilweise und einseitige*, und vor allem überwiegt das Nehmen das Geben. Das Auszeichnende und deshalb das Andere des Führers besteht darin, *daß sich in ihm alle Linien und Kräfte des völkischen Lebens vereinigen, daß er dieses Leben in allen seinen Seiten und Bereichen und in ihrer Zusammengehörigkeit als Person in sich enthält und sichtbar macht*. Da dieses Leben aber ein Ineins von Zustand und Aufgabe ist, so wird dieses Ineins in ganz besonderem Maße im Führer deutlich. Der Führer enthält also nicht nur seine besondere Aufgabe in sich, sondern dieses Sein und dieses Aufgabe ist die des ganzen Volkes, zur Person *verdichtet*. Diese *Verdichtung des ganzen Volkes zur Person* bedeutet aber weiter, daß hier das Volk als Aufgabe wie die Aufgaben des Volkes, sein Lebens- und Schöpfungswille, in Erscheinung tritt. Während also das einzelne Volksglied *nur einseitig und teilweise am Volksleben teilnimmt* und daher, von diesem als einem Ganzen aus gesehen, mehr nehmend als gebend wirkt, wirkt *die Person des Führers, die das ganze völkische Leben in allen Seiten und Bereichen in sich enthält*, vor allem gebend, bestimmend, richtungweisend. Nicht nur in dem Sinne, daß der Führer diesen Lebens- und Schöpfungswillen des Volkes, gewissermaßen als

sein Exponent, nur aussprache, sondern durch in und in ihm bildet sich derselbe erst, und in und durch den Führer findet er erst seinen konkreten Inhalt.¹⁵

Auf eine Formel gebracht: Nationalsozialistisches Führen ist setzende ‚Tathandlung‘, die das Volk dadurch zum Körper macht, daß sie seine ‚Elemente‘ seligierend zu einer ästhetischen – weil, wie es heißt, „sichtbaren“ – *Gestalt verdichtet*.

Rosenbergs „ästhetischer Wille“, wie er hier als Wille zur Form rekonstruiert wurde, unterhält aber zur totalitaristischen Figur der Souveränität noch eine weitere Beziehung. „Der Formwille“, heißt es an einer Stelle, und zwar exakt im Zusammenhang von Rosenbergs psycho-sozialer Energielehre der Form, „*ergreif[t] gestaltend Besitz* von der *Umwelt* und *Innenwelt*. Dieses Formen ist, so sehr die Erkenntnis auch mitbestimmen mag, eine *Willensstat*“. (M 316) Der Künstler ist (Willens-), „Täter“, nicht der „Idee“ (Krüger), aber der Form. Und diese Form ist deshalb durch ihre *Grenzhaftigkeit* entscheidend bestimmt, weil sie ihre Dynamik in zwei Richtungen entfalten soll, nämlich auf die „Umwelt“ der Subjekte ebenso wie in ihre „Innenwelt“, und sich somit als Grenz-Form von diesen beiden Dimensionen absetzen muß, wenn sie denn auf sie wirken soll. Es ist darum bei Rosenberg – und Krüger – ein Modell politisch-ästhetischer Form, das zum Motor des nationalsozialistischen Projekts gerät: der Schaffung eines *body politic*, der erstens durch seine artikulierende An-Ordnung der Subjekte eine spezifische Totalität aufweist und der zweitens vermöge dieser Totalität eine konturenscharfe Abgegrenztheit sehen läßt. — Wir versuchen im folgenden zu zeigen, daß dieses Modell ästhetischer Form – natürlich aber nicht schon seine politisch-totalitaristische Indienstnahme – seinen genealogischen *starting point* in poetologischen Reflexionen des literarischen Ästhetizismus aus der Zeit um 1900 hat.

II. „Objektives Erleben“. Georg Simmels parapolitische Poetik

In die Geschichte der Moderne-Modelle ist Georg Simmel auch deshalb eingegangen, weil er uns eine ‚Tragödie der modernen Kultur‘ erzählt hat. Bekanntlich hat Simmel im Zuge seiner Bergson-Rezeption, Hegels Lehre vom ‚objektiven Geist‘ in lebensphilosophische Denkkzusammenhänge überschreibend, eine kulturphilosophische Theorie der Entfremdung entwickelt. Der „ganz fundamentale Gegensatz zwischen dem Prinzip Leben und dem Prinzip Form“¹⁶, von dem Simmel in kulturanthropologischer Generalisierung ausgeht, impliziert, daß die ‚Form‘ das ‚Leben‘ fortwährend stocken und erstarren läßt. Mit sichtbarer Parteinahme für das ‚Leben‘ heißt es etwa: „[E]s ist die Form der Festigkeit, des Ge-

¹⁵ Herbert Krüger, *Führer und Führung*, Breslau 1935, S. 34f.

¹⁶ Georg Simmel, *Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel* [1918], in: ders., *Gesamtausgabe*, hrsg. von Otthein Rammstedt, Bd. 16: *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen, Grundfragen der Soziologie, Vom Wesen des historischen Verstehens, Der Konflikt der modernen Kultur, Lebensanschauung*, hrsg. von Gregor Fitzi und Otthein Rammstedt, Frankfurt a.M. 1999, S. 209–425, hier S. 352.

ronnenseins, der beharrenden Existenz, mit der der Geist, so zum Objekt geworden“ – Hegels ‚objektiver Geist‘ also –, „sich der strömenden Lebendigkeit [...] der subjektiven Seele entgegenstellt“.¹⁷ Die Moderne nun verschärft die grundsätzliche Spannung innerhalb der Kultur zur ‚Tragödie‘, weil sich in ihr der ‚objektive Geist‘ zu einer in sich heterogenen Vielfalt ‚objektiver Geister‘ auseinanderlegt. Hatte, so Simmels Konstruktion, die vormoderne „geschlossene Einheit“¹⁸ der Kultur dem Subjekt den ‚objektiven Geist‘ noch als einen „*Kosmos*“ angeboten, als das Sinngefüge „einer nicht verfließenden, sachlichen Ordnung von Werten“¹⁹, so sieht Simmel für die Moderne den ‚objektiven Geist‘ von jener Logik sozialer Differenzierung ergriffen, wie er selbst sie in seinen Frühschriften untersucht hatte. In seiner modernen Verfaßtheit entzieht sich der ‚objektive Geist‘ „der kulturellen Assimilation“, der sinnhaften Integration „durch Subjekte“²⁰, weil er in eine Vielzahl von „Objekte[n]“ auseinanderfällt, die eine jeweils „eigene Logik ihrer Entwicklung haben“.²¹ Paradoxerweise ist es so in der Moderne gerade „die Formlosigkeit des objektivierten Geistes als Ganzheit“²², die seine Objektivität noch steigert. Denn von der Verpflichtung auf sinnhafte Integrierbarkeit entbunden und transformiert in eine „unorganische[]“²³ Anhäufung „selbstgenugsamer [...] *kristallisierte[r]* Gebilde“²⁴, adressiert der ‚objektive Geist‘ die Subjekte nicht einmal mehr, sondern läßt sie zurück und vergleichgültigt sie – durch ihre „Form- und Grenzenlosigkeit“, so heißt es, „setzt die Kulturentwicklung“ der Moderne „das Subjekt außerhalb ihrer selbst“.²⁵

Vor dem Hintergrund dieser soziologischen und kulturphilosophischen Entwürfe ausgerechnet in Simmel einen emphatischen Theoretiker der Form und des ‚objektiven Geistes‘ sehen zu wollen (und darüber hinaus den jüdischen Autor Simmel in einen denkgeschichtlichen Kontakt mit dem nationalsozialistischen Chefideologen Rosenberg zu bringen), mag zunächst als kontraintuitiv, wenn nicht als waghalsig erscheinen. Und doch gibt es in Simmels Denken eine – mißt man mit den Maßstäben der Simmel-Forschung – apokryphe Argumentationslinie, über die er exakt als ein solcher Theoretiker sich zeigt. Sie hat, so die These, ihren Ausgangspunkt in der explizit 1909, implizit aber bereits 1898 im Re-

¹⁷ Georg Simmel, „Der Begriff und die Tragödie der Kultur“ [1911/12], in: ders., *Gesamtausgabe* (Anm. 16), Bd. 12: *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918. Band I*, hrsg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt, Frankfurt a.M. 2001, S. 194–223, hier S. 194.

¹⁸ Ebd., S. 196.

¹⁹ Ebd., S. 200.

²⁰ Ebd., S. 222.

²¹ Ebd., S. 218. Als Motor dieser Dynamik benennt Simmel das Phänomen moderner Soziabilität schlechthin, die „Arbeitsteilung“ (ebd., S. 214).

²² Ebd., S. 222.

²³ Ebd., S. 219.

²⁴ Ebd., S. 198.

²⁵ Ebd., S. 219.

kurs auf die Lyrik Stefan Georges postulierten „Objektivität“ und „überindividuelle[n] Gültigkeit“ des „Gedicht[s]“²⁶.

Eine Semantik des ‚objektiven Geistes‘, die quersteht zu der angesprochenen kulturkritischen, zeigt sich in Simmels Kulturphilosophie – spätestens seit der Mitte der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts – dort, wo sie sich auf die Dimension des Ästhetischen erstreckt. Gegen die fragmentarisierende Moderne wird dabei erstaunlicherweise gerade eine Kunst aufgeboten, die in gleichem Maße selbstgenügsame und eigenlogische ‚kristallisierte Gebilde‘ hervorbringt wie der ‚objektive Geist‘ in seiner modernen Gestalt selber. Paradox aus der Perspektive der Akzent- und Wertsetzungen von Simmels entfremdungstheoretisch gewendeter Lebensphilosophie, wirkt hier eine Kunst genau deshalb ‚erlösend‘, weil sie das ‚Prinzip Form‘ gegen das ‚Prinzip Leben‘ kehrt: „Sie [die Kunst; U.H.] ist das Andere des Lebens, die Erlösung von ihm durch seinen Gegensatz, in dem die reinen Formen der Dinge, gleichgültig gegen ihr subjektives Genossen- oder Nicht-Genossen-Werden, jede Berührung durch unsere Wirklichkeit ablehnen.“²⁷

Von den übrigen ‚Gebilden‘ des ‚objektiven Geistes‘ unterscheiden sich aber die der Kunst durch ihre Totalität. An den Gemälden Böcklins etwa beobachtet Simmel eine „Ent-rücktheit aus allen bloßen Relationen, allem Bedingten, aller Bindung und Begrenzung durch ein Außerhalb“ und weist dies als Merkmal „jeder höheren Kunst überhaupt“ aus.²⁸ Innerhalb der Differenzierungsdynamik der kulturellen Moderne ist die ‚höhere Kunst‘ so deshalb Ort einer reservathaften „Erlösung“²⁹, weil sie durch ihre „Geschlossenheit“³⁰ eine ‚Gegenwelt‘ aufscheinen läßt, einen „eigenständige[n] Mikrokosmos“³¹ bereitstellt, in der das grundlegende Prinzip jener Differenzierung, nämlich die Arbeitsteilung zurückgenommen scheint. Genau darauf verweist im übrigen – gegen ihren kulturpessimistischen Tenor – selbst noch Simmels tragische Moderneerzählung: An der ‚höheren Kunst‘ wird „jene innere Durchseeltheit“ greifbar, „die nur der ganze Mensch dem ganzen Werk geben kann“; „[d]eshalb ist das Kunstwerk ein so unermeßlicher Kulturwert, weil es aller Arbeitsteilung unzugänglich ist, d. h. weil hier [...] das Geschaffene den Schöpfer aufs innigste bewahrt“.³² Das Kunstwerk macht die an und in ihm vollzogene Rücknahme der Arbeitsteilung gleich-

²⁶ Georg Simmel, „Der siebente Ring“ [1909], in: ders., *Gesamtausgabe* (Anm. 16), Bd. 12 (Anm. 17) S. 51–54, hier S. 53.

²⁷ Georg Simmel, „Das Christentum und die Kunst“ [1907], in: ders., *Gesamtausgabe* (Anm. 16), Bd. 8: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Band II*, hrsg. von Alessandro Cavalli und Volkhard Krech, Frankfurt a.M. 1993, S. 264–275, hier S. 265.

²⁸ Georg Simmel, „Böcklins Landschaften“ [1893], in: ders., *Gesamtausgabe* (Anm. 16), Bd. 5: *Aufsätze und Abhandlungen 1894–1900*, hrsg. von Heinz-Jürgen Dahme und David P. Frisby, Frankfurt a.M. 1992, S. 96–104, hier S. 99.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., S. 102.

³¹ Klaus Lichtblau, *Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende. Zur Genealogie der Kulturosoziologie in Deutschland*, Frankfurt a.M. 1996, S. 212.

³² Simmel, „Der Begriff und die Tragödie der Kultur“ (Anm. 17), S. 222.

sam sichtbar, weil seine „Geschlossenheit“ und Ganzheit die Einheit und Ganzheit des Schöpfersubjekts widerspiegelt, das es hervorgebracht hat.

In theoretischer Hinsicht scheinen diese ästhetischen Positionsnahmen Simmels indessen wenig originell. Zu Recht hat Klaus Lichtblau festgestellt, daß mit ihnen bloß die „Tradition einer idealistischen Autonomieästhetik“³³ fortgeschrieben wird. Das läßt sich zumal dort beobachten, wo Simmel in ‚goethe-zeitlicher‘ Manier auf das Musterexemplar ‚höherer Kunst‘, auf die „griechische Plastik“³⁴ mit ihrem „klassische[n] Ideal“ der „Substantialität und Geschlossenheit der anatomischen Form“³⁵ zu sprechen kommt. Es sind nichts anderes als ihre Formqualitäten, durch die dieser Plastik genau jene „Geschlossenheit“ zuwächst, „deren Mangel das spezifisch Fragmentarische unserer [modernen; U.H.] Existenz ausmacht“³⁶: Mit ihrem „in sich vollendete[n], im Gleichgewicht aller [...] [ihrer] Momente stehende[n] Dasein“ ist diese Plastik – wie die Plastik überhaupt, sofern sie denn ‚höhere Kunst‘ ist – „porenlos gegen die Welt außerhalb ihrer abgeschlossen“.³⁷ Die Verpflichtung Simmels auf die klassisch-idealistische Autonomieästhetik erweist sich hier als Verpflichtung auf das gleichermaßen klassisch-idealistische Modell der Form, auf ein Formdenken, demzufolge Form – um es mit Luhmann zu sagen – „als geordneter Zusammenhang von Elementen, also gleichsam *von innen heraus* begriffen“³⁸ wurde.

Diesen klassischen ästhetischen Vorgaben scheint sich auch Simmels Essay über den Bildrahmen zu verschreiben, wenn dort von der Autonomie *und* Autarkie des Kunstwerks, von seiner „inselhafte[n] Stellung“³⁹ die Rede ist, einer Stellung, die zugleich für das Erlösungspotential der Kunst bürgen soll: „[E]rst wenn und weil das Kunstwerk diese Selbstgenügsamkeit besitzt, hat es uns so viel zu geben, jenes Für-sich-Sein ist der Anlaufschritt, mit dem es um so voller und tiefer in uns eingeht.“⁴⁰ Eine zunächst kaum merkliche Differenz zu diesen Vorgaben stellt sich aber im Rahmen-Essay dort ein, wo er Simmels eigene Theorie sozialer Differenzierung metaphorologisch bearbeitet, und zwar auf zwei voneinander divergierende Weisen. Der Essay nimmt aus Simmels Frühschrift *Über soziale Differenzierung* die Metapher von der modernen Heterogenität und Gegenstrebigkeit der

³³ Klaus Lichtblau, „Ästhetische Konzeptionen im Werk Georg Simmels“, in: *Simmel Newsletter* 1 (1991), S. 22–35, hier S. 23.

³⁴ Georg Simmel, „Rodin (mit einer Vorbemerkung über Meunier)“ [1918], in: ders., *Gesamtausgabe* (Anm. 16), Bd. 14: *Hauptprobleme der Philosophie, Philosophische Kultur*, hrsg. von Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt, Frankfurt a.M. 1996, S. 330–348, hier S. 334.

³⁵ Ebd., S. 339.

³⁶ Georg Simmel, „Michelangelo“ [1918], in: ders.: *Gesamtausgabe* (Anm. 16), Bd. 14 (Anm. 34), S. 304–329, hier S. 310.

³⁷ Ebd., S. 312.

³⁸ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995, S. 48.

³⁹ Georg Simmel, „Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch“, in: ders., *Gesamtausgabe* (Anm. 16), Bd. 7: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Band I*, hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, Frankfurt a.M. 1995, S. 101–108, hier S. 102.

⁴⁰ Ebd.

„unzählige[n] sociale[n] Fäden“⁴¹, die dort für den fragmentarisierenden Charakter der modernen Soziabilität steht, noch einmal auf, schreibt sie aber um in ein Bild, das das jedem Außenkontakt und jeder Außenreferenz gegenüber gleichgültige Kunstwerk, seine Autarkie und Autonomie in systematischer Hinsicht veranschaulichen soll: „Das Wesen des Kunstwerkes [...] ist, ein Ganzes für sich zu sein, keiner Beziehung zu einem Draußen bedürftig, jeden seiner Fäden wieder in seinen Mittelpunkt zurückspinnend.“⁴² In der Logik dieses Bildes liegt es einmal mehr, die Kunst als ebenso isolierte wie in sich geschlossene ‚Gegenwelt‘ vor Augen zu führen, die sich in genau dem Maße schroff von der ‚Welt‘ der kulturellen Moderne absetzt, wie sie jeden Übergang von dieser ‚Welt‘ zu sich verunmöglicht. In Simmels Rahmen-Essay findet sich jedoch noch eine zweite Bearbeitung der ‚Fäden‘-Metapher: „Jeder Ausschnitt der unmittelbaren Natur ist durch tausend räumliche, historische, begriffliche, gemüthliche Beziehungen mit alledem verbunden, das in größerer oder geringerer, physischer oder seelischer Nähe es [das Stück Natur; U.H.] umgibt. Erst die Kunstform schneidet diese Fäden durch und knüpft sie gleichsam nach innen zusammen.“⁴³ Erscheint in der ersten Bearbeitung der Metapher das Kunstwerk als klassisch-idealistische Form, als Form „von innen heraus“ deshalb, weil es „jeden *seiner* Fäden“ in einen „geordnete[n] Zusammenhang von Elementen“ überführt, so in der zweiten als Form, die jene „Fäden“, die ihr von *außen* gegeben werden, „nach innen“, zur Einheit ‚zusammenknüpft‘. Die Elemente, aus denen die Einheit gefügt wird, erscheinen darum nunmehr auf beiden Seiten der Form, auf ihrer Außen- und auf ihrer Innen-Seite, in der Differenz von Nicht-Form und Form. Mit anderen Worten: Als Form ist das Kunstwerk zwar autonom, *aber nicht autark*, trägt es eine ästhetische „Autonomie“ aus, die „die Beziehungen zur Umwelt nicht unterbindet, sondern gerade voraussetzt und reguliert“.⁴⁴ Und zugleich gilt: Weil das Kunstwerk seine Außen- und seine Innenseite als zwei unterschiedliche Verfaßtheiten der Elemente, aus denen es besteht, voneinander unterscheiden und absetzen muß, ist seine Form, durch die genau dies geschieht, wesentlich ‚Grenze‘. Deshalb rückt in dieser zweiten Bearbeitung auch die „Grenzbegrifflichkeit der Form“⁴⁵ verstärkt in den Blick. War die ‚Grenze‘ des Kunstwerks in seiner „inselhafte[n] Stellung“ noch unproblematisch, weil gleichsam ‚naturhaft‘ gegeben, so wird sie nun zum Ort einer Bewehrung und Verteidigung. An ihm muß verhindert werden, daß die Elemente, die das Kunstwerk gewissermaßen importiert, in ihrer

⁴¹ Georg Simmel, *Über sociale Differenzierung. Sociologische und psychologische Untersuchungen* [1890], in: ders., *Gesamtausgabe* (Anm. 16), Bd. 2: *Aufsätze 1887 bis 1890, Über sociale Differenzierung, Die Probleme der Geschichtsphilosophie (1892)*, hrsg. von Heinz-Jürgen Dahme, Frankfurt a.M. 1989, S. 109–295, hier S. 241.

⁴² Simmel, „Der Bildrahmen“ (Anm. 39), S. 101.

⁴³ Ebd., S. 104.

⁴⁴ Niklas Luhmann, „Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst“, in: Hans-Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt a.M. 1986, S. 620–672, hier S. 626.

⁴⁵ Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* (Anm. 38), S. 49.

nicht-formhaften Zuständlichkeit in es einwandern. Im „Kunstwerk“, schreibt Simmel, ist die „Grenze[] [...] der Ort [...] jene[s] unbedingte[n] Abschl[usses], der [...] die Abwehr nach außen und den vereinheitlichenden Zusammenschluß nach innen in einem Akte ausübt“.⁴⁶ Und es fällt nicht schwer, diese Formulierung als eine Prolepse von Luhmanns Theorem der ‚doppelten Schließung‘ des Kunstwerks durch seine Form zu lesen:

Zu den Besonderheiten einer Formfestlegung, die den Anspruch verfolgt, ein Kunstwerk zu erzeugen, scheint es zu gehören, daß von Anfang an eine ‚doppelte Schließung‘ angestrebt wird: eine äußere und eine innere. Nach außen muß das Kunstwerk von anderen Dingen oder Ereignissen unterscheidbar sein, es darf sich nicht in die Welt verlieren. Nach innen schließt sich das Werk dadurch, daß jede Formsetzung einschränkt, was an weiteren Möglichkeiten übrig bleibt. Im Effekt ist dann die innere Schließung die äußere Schließung, sie hält sich an den Rahmen, der als unüberschreitbar mitproduziert wird.⁴⁷

Entschiedener aber als der Bildrahmen-Essay, der in dieser Hinsicht noch merklich ambivalent bleibt, tragen Simmels Essays zu Stefan George ein nicht-klassisches Konzept ästhetischer Autonomie und ein nicht-klassisches Modell der Form vor: „Stefan George. Eine kunstphilosophische Betrachtung“ (1898), „Stefan George. Eine kunstphilosophische Studie“ (1901), „Der siebente Ring“ (1909).⁴⁸

Simmels, an der Lyrik Georges entwickelte Poetologie der Form hebt an mit einer zunächst ein wenig seltsam anmutenden Affektenlehre. Auch diese aber kreist um den Begriff der Objektivität und ist damit ein Beitrag zu Simmels *ästhetischer* Theorie des ‚objektiven Geistes‘: Die tiefste Einheit des Gefühls, so heißt es,

läßt in ihm selbst noch einer Scheidelinie Raum, für deren Diesseits und Jenseits noch keine Zeichnungen gefunden sind. Vielerlei Augenblicke nämlich, ja ganze Szenen und Akte des Lebens durchfühlen wir in einer eigentümlich fremden Art, als einen reinen Gefühlsinhalt, in dem die Note des Nur-Persönlichen fehlt, als ein gleichsam *objektives Erleben* der selben inneren Erregungen, die uns sonst als unser Persönlichstes erschüttern, die unser eigenstes Sein bedeuten. Was so, in Begriffen gedacht, einen Widerspruch zu enthalten scheint: daß die innerlichste Energie unserer Seele, in der allein ihr ungebrochen subjektives Wesen lebt, in dem sie ganz nur sie selbst ist, doch ihren Inhalt auch in dieser Form entfaltet, ‚wie aus der Ferne‘ und als fühlte sie ein Ich, das über dem persönlichen ist, wenngleich es doch in ihm ist, – dieser Widerspruch ist dennoch eine psychologische Wirklichkeit; gerade in der tiefsten Schicht des Ich fühlen wir gewisse Gefühle so, als ob nicht wir sie fühlen, sondern als wäre das Ich nur das Sprachrohr einer viel breiteren Macht oder Nothwendigkeit. (*StG I* 288)

Für Simmels Argumentation ausschlaggebend an dieser Gegenüberstellung zwischen „Nur-Persönliche[m]“ und „objektive[m] Erleben“ ist, daß sie keineswegs unterschiedliche Semantiken von Affekten auf den Begriff bringen will, sondern abstellt auf eine *Differenz von Form-Qualitäten des Gefühls*. Ist das „Nur-Persönliche[]“ bestimmt als „primäre[s], sozusa-

⁴⁶ Simmel, „Der Bildrahmen“ (Anm. 39), S. 101.

⁴⁷ Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* (Anm. 38), S. 53.

⁴⁸ Georg Simmel, „Stefan George. Eine kunstphilosophische Betrachtung“, in: ders., *Gesamtausgabe* (Anm. 16), Bd. 5 (Anm. 28), S. 287–300 (im folgenden zitiert unter der Sigle *StG I* und mit Seitenzahl); ders., „Stefan George. Eine kunstphilosophische Studie“ [1901], in: ders., *Gesamtausgabe* (Anm. 16), Bd. 7 (Anm. 39), S. 21–35 (im folgenden zitiert unter der Sigle *StG II* und mit Seitenzahl); ders., „Der siebente Ring“ (Anm. 26).

gen naturalistische[s] Gefühl“, als „*unartikulierte*[] Gefühlsäußerung[]“ (*StG I* 290), als „Zufälligkeit der momentanen Erregung“ (*StG I* 289), ist es das Gefühl in „aller[] *Trübe*, alle[m] Drang, alle[r] *Unruhe*“, so zeigt sich das „objektive[] Erleben“ als „klare, weite, *über-subjektive Form*“ (*StG I* 291) des Gefühls. Und es ist diese „über-subjektive“ Gefühls-Form, mit der sich das „objektive[] Erleben“ als Domäne „alle[r] Kunst höheren Sinnes“ (*StG I* 288) von der bloßen „Ergeboretheit“ (*StG I* 291) des Gefühls abgrenzt.

Für sich genommen wären diese Bestimmungen auch anschließbar an das hyle-morphe Modell der Form – der Amorphie der Affekte in ihrer „Ergeboretheit“ prägte sich dann die „über-subjektive Form“ auf. Schon die soeben zitierte längere Passage aber läßt die entscheidende Differenz zu diesem Modell anklingen, wenn es dort heißt, daß es dieselben Elemente, die „selben inneren Erregungen“ sind, die sich im „Nur-Persönlichen“ des Gefühls ebenso wiederfinden wie in dessen „objektive[m] Erleben“. Gelesen vor dem Hintergrund von Luhmanns Theorie der Form, führt deshalb Simmels Affektenlehre eine frühe Ausarbeitung der Luhmannschen Differenz von Medium und Form als Differenz von ‚loser‘ und ‚fester Kopplung‘ vor.⁴⁹ Denn gegen die *strikte Divergenz* von *hylé* und *morphé* in der formtheoretischen Tradition bietet Luhmann ein Moment *zentraler Indifferenz* seiner beiden formtheoretischen Leitgrößen Medium und Form auf: „Das Gemeinsame der beiden Seiten dieser Unterscheidung [von Medium und Form; U.H.], also das, was sie als Unterscheidung von anderen Unterscheidungen unterscheidet, liegt im Begriff der Kopplung von Elementen.“⁵⁰ Medium und Form unterscheiden sich dann einzig durch die Intensität der Kopplung, durch den Grad der Verdichtung ihrer Elemente, die auf beiden Seiten, wie Luhmann anmerkt, sogar durchaus „dieselben“ sein können; der Unterschied zwischen Medium und Form ist allein bestimmt als der Unterschied von „lose[r] bzw. feste[r] Kopplung“ von Elementen.⁵¹

Zumal im ersten George-Essay sind die Belege für eine solche Vorläuferschaft (und, wie sich zeigen wird, für die weitreichenden Implikationen, die dieser Einsatz Simmels enthält) zahlreich. Die „Kunst höheren Sinnes“ markiert nichts anderes als „den Uebergang des unmittelbaren subjektiven Gefühles zu jenem objektiven, das *den gleichen Inhalt* [...] aus der Impulsivität [...] jenes in Ruhe und breitere Giltigkeit überführt“ (*StG I* 288). Georges „Kunst ist [...] nicht mehr [] bloßes Ausströmen einer inneren, starken, ihrem Ursprung

⁴⁹ Damit kann man Luhmanns formtheoretische Unterscheidung nicht nur auf Fritz Heider, den Luhmann selbst ja ausdrücklich als Vorläufer anführt, rückprojizieren, sondern auch – und vielleicht sogar mit gewichtigeren Implikationen – auf die historisch sehr viel frühere ästhetizistische Poetologie Georg Simmels. — Bei Heider gestaltet sich die Vorwegnahme von Luhmanns formtheoretischen Basisannahmen so: Das Medium hat „viel Geschehensmöglichkeiten in sich“ (Heider, „Ding und Medium“ [Anm. 6], S. 116), zwischen seinen Elementen „besteht keine wesentliche Kausalverbindung“ (ebd., S. 117), „gekoppelt“ sind sie darum „nicht [...] oder nur in geringem Maße“ (ebd., S. 133); für das „Ding“ hingegen gilt: Seine Elemente „sind voneinander abhängig und nicht voneinander zu lösen“ (ebd., S. 117).

⁵⁰ Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* (Anm. 38), S. 167.

⁵¹ Ebd.

nach aber kunstfremden Bewegung“, sie ist vielmehr eine solche, „die *aus den Inhalten der Wirklichkeit*, das Ich mit all seinen Ursprünglichkeiten eingeschlossen, sich gleichsam erst“, so heißt es in – darauf ist zurückzukommen – politisch-herrschaftstechnischer Metaphorik, „ihr Gefolge bestimmt“ (*StG I* 293). In Georges Lyrik fügt sich nicht *die* Form – wie es der Logik des hylemorphen Form-Modells entspräche – prägend *dem* Gefühl hinzu, sondern ist die Form nichts anderes ein Aggregatzustand des Gefühls:

Das Bedürfnis nach künstlerischer Form der Dinge ist unter ihre Oberfläche, mit deren Gestaltung zum ‚schönen Schein‘ es sich sonst befriedigte, hinuntergestiegen und ist über den Gefühlsinhalt Herr geworden. Es scheint mir, als sei hier zum ersten Male die Lyrik ihrem Fundament nach in das Stadium des *l’art pour l’art* getreten und habe das des *l’art pour le sentiment* verlassen. Wenn die Entwicklung [der Kunst; U.H.] von der rein naturhaften, undifferenzierten Aeußerung des Affektes ausging, von der sich einzelne Elemente allmählich in objektiven Kunstausdruck umsetzten, so ist hier die Materie des Seelenlebens, immer mehr der ästhetischen Formung zuwachsend, nun völlig in die Kunstform aufgegangen. (*StG I* 291)

‚Objektive‘ Form wird die Dichtung Georges erst und nur dadurch, daß sie die herkömmlichen Formqualitäten und -intensitäten von Lyrik überbietet: „[E]rst in der Lyrik Stefan Georges [ist] diese Fundamentierung auf das Ueber-Subjektive des Gefühles [...] zum unzweideutigen Prinzip der Kunst geworden. Keine Spur dabei jener Formalistik, die sich überhaupt auf kein Gefühl mehr beziehen, sondern von der Vollendung der nur äußerlichen Gestalt von Reim und Rhythmus leben will“ (*StG I* 290). Ort oder vielmehr Produktionsstätte des „Ueber-Subjektive[n] des Gefühles“ ist Georges Lyrik, indem sie sich fortwährend auf ihre andere Seite, nämlich auf das (subjektive) Gefühl ‚bezieht‘, aber so, daß sie dessen Transformation in „objektives Erleben“, in das Erleben der ‚Objektivität‘ vorführt. Die Überwindung der bloßen „Formalistik“ ergibt sich deshalb aus dem, was man eine ‚Semantisierung der Form‘ nennen könnte: Gesprochen in der Terminologie der rhetorischen Tradition, umgreift die Seite der *verba* (Form) die Seite der *res* (Gefühl) – oder wird, wie in Rosenbergs formtheoretischer Akzentsetzung, der „Gehalt“ zu einem „Formproblem“ (*M* 304).

Von daher verwundert es nicht, wenn Simmels Poetologie, auch darin Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form entsprechend, mit paradoxal gebauten *re-entry*-Figuren nicht geizt – indem er Georges Lyrik als eigentliche Leistung etwa attestiert, „führend über dem Gefühl zu stehen“ (*StG I* 290). Die Unterscheidung von Medium (‚subjektives Gefühl‘) und Form (‚objektives Erleben‘) muß auf der Form-Seite wiederkehren, weil diese sich als Transformation *ihres* Mediums vorführen muß, weil sie, im „Gefühl“ verbleibend, dieses transzendieren, „die Inhalte des Lebens über das Leben selbst hinauswachsen“ (*StG II* 22) lassen muß. Georges Lyrik bestimmt sich so als ‚Grenz-Poesie‘ im eminenten Sinne: Ihr gelingt es, „an jener Grenzlinie innerhalb seiner [des Gefühls; U.H.] sich anzubauen, [...] die die Provinz naturalistischer, ich möchte sagen: unartikulirter Gefühlsäußerungen [d.h.

des subjektiven Gefühls; U.H.] von der Grundlage der Kunst [d.h. vom objektiven Erleben; U.H.] scheidet.“ (*StG I* 290)

Poetologisch handhabbarer werden Simmels Bestimmungen nun dort, wo sie die etwas nebulöse Dimension des ‚Gefühls‘ verlassen und sich dem – mit Hofmannsthal zu sprechen – eigentlichen „Material der Poesie“, den „Worte[n]“⁵² zuwenden. Dabei bleibt allerdings die (von Simmel nicht terminologisch, aber der Sache nach entfaltete) Unterscheidung von Medium und Form nicht nur erhalten, sondern wird sogar noch präzisiert.

Dem ‚subjekten Gefühl‘ in seiner ‚Unartikuliertheit‘ und ‚Ungeschiedenheit‘ entspricht im Gang der Argumentation das vor-ästhetische, das vor-lyrische Wort durch seinen ‚Vielsinn‘ und durch die heterogene Fülle seiner „assoziativen Mitschwebungen“ (*StG I* 298). ‚Polysemie‘ und ‚Dissemination‘ sind also nach Simmel – im Gegensatz zu gegenwärtigen literaturtheoretischen Gepflogenheiten – nicht dem Wort der Kunst, sondern dem Wort in seiner vor-ästhetischen, alltagssprachlichen Verwendung zu eigen. Gegenüber diesem Sich-Verströmen der Semantik des vor-ästhetischen Worts tritt für Simmel Georges lyrische Formgebung als Operation der Schließung auf. Sie erreicht solche Schließung nicht durch ‚Prägung‘ (der *hylé*), sondern durch Selektion (am Medium). Die Semiose des Gedichts überführt ihr Medium in einen Zustand ‚fester Kopplung‘ – Simmel schreibt: der „Verknüpftheit“ (*StG I* 299) –, indem sie an ihm solche Elemente auswählt, die allein durch ihre Zusammenstellung ihren vor-ästhetischen, diffusen Verweisungsreichtum gegenseitig limitieren:

George besitzt die merkwürdige Fähigkeit, aus den vielfachen Bedeutungen eines Wortes keine einzige anklingen zu lassen außer der, die gerade dieser einen Stimmung, diesem einen Bilde dient: aus dem Vielsinn der Worte borgt er keinen einzigen Reiz in das Kunstwerk hinein, der nicht allein aus dem Ganzen des Kunstwerkes herauskäme. Aus den einzelnen Worten sind *durch Zusammenhang und Klang* alle assoziativen Mitschwebungen ausgeschieden, die ihnen einen dem Kunstzweck des Gedichtes fremden Werth zufügen könnten. Auf diesen ist alles so konzentriert, *daß alle nach anderen Richtungen hingehenden Bedeutungsstrahlen erloschen sind*. Nur die dem Centrum des Gedichtes zugewandte Seite ist durch das Bewußtsein beleuchtet, alles Andere ist dunkel, wie der Theil des Mondes, der der Sonne abgewandt ist. (*StG I* 298f.)

Keineswegs ist es jedoch Simmel allein um das Resultat dieser „Vielsinn[s]“-Tilgung in seiner Statik zu tun; und keineswegs pocht Simmels George-Poetologie einmal mehr auf eine klassisch-autonomieästhetische „inselhafte Stellung“ des Kunstwerks. Georges Lyrik besitzt nämlich nach Simmel den ästhetischen Vorzug der Reflexion ihrer eigenen Form-Genese: Die ästhetische Form des Georgeschen Gedichts repräsentiert jene Valenzen ihres Mediums, die sie durch ihre Selektionsoperationen abblendet, mit, weil sie gleichsam erlebbar sein will als *Produktion* jenes Verweisungs-zusammenhangs, der den „Vielsinn“ ihrer Elemente

⁵² Hugo von Hofmannsthal, „Poesie und Leben. Aus einem Vortrag (1896)“, in: ders., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, [Bd. 8:] *Reden und Aufsätze I (1891–1913)*, Frankfurt a.M. 1979, S. 13–19, hier S. 15.

tilgt und ebendiese Elemente in jenen Zustand ebenso wechselseitiger wie vereindeutigender Selbstlimitierung übersetzt; weil sie zeigen will, wie sie sich gegen ihr eigenes Medium durchsetzt. Mit George muß das „Kunstwerk“ vorführen, wie es aus seinen „inneren, jede Bereicherung oder Abzug von außen her *ablehnenden* Bedeutungen *zusammen[wächst]*“ (*StG II 29*); ästhetische Formgebung muß sich inszenieren als ein aktives Abbrechen „jede[r] Brücke“, die es „dem Hörer“ ermöglichte, „aus der Einheit des Kunstwerkes zu abseits liegenden Attraktionen seines Stoffes auszuschweifen“ (*StG I 299*).

Daß es aber Simmel nicht lediglich darauf anlegt, die Eigenlogik eines ‚ausdifferenzierten Subsystems ‚Kunst‘‘ innerhalb der modernen Gesellschaft herauszupräparieren, daß er vielmehr seine Theorie ästhetischer Form öffnen will auf Dimensionen, die außerhalb des Bezirks der Kunst im engen Sinne liegen, dafür ist bereits die politische, ja gelegentlich militärische Metaphorik, in die er die Operationen von Georges ästhetischer Formgebung kleidet, ein Indiz. In Georges Formgebung wirkt eine „absolute[] Souverainetät“ (*StG I 292*) des Ästhetischen und wird „der Künstler absoluter Herrscher“ (*StG I 293*); in Georges Lyrik manifestiert sich „die Signatur einer Gesetzmäßigkeit, die über dem Subjekte thron“ (*StG II 29*). Der „Sieg“ des „Kunstwerkes“ darf nicht „mit Hilfstruppen von fremder Herkunft“ – will heißen: mit außer-ästhetischen Reizen – „erkämpft“ sein (*StG I 297*). „[T]riumphierend über die Gewalt aller Dinge“ zeigt sich die lyrische Form, indem sie eine Herauslösung „aus jenem Verflochtensein mit der Welt, das in den unmittelbaren Gefühlen liegt“, ins Werk setzt (*StG I 293*). Die Formgebung am Medium wird bewirkt durch „die erste und souveraine Macht [...], die aus den Inhalten der Wirklichkeit, das Ich mit all seinen Ursprünglichkeiten eingeschlossen, sich gleichsam erst ihr Gefolge bestimmt“ (*StG I 293*).

Dieses metaphorische Vergleichsregister des Politischen ist in Simmels George-Poetologie keineswegs äußerlich. Überhaupt geht es seiner Ästhetik vielerorts darum, nicht nur die Autonomie, sondern auch die *Macht* der Kunst zu erweisen. Das wird etwa in der *Philosophie des Geldes* da kenntlich, wo Simmel das Kunstwerk mit dem Staat vergleicht, und zwar exakt vor dem Hintergrund des Form-Modells, wie es die George-Studien vortragen. Die Kunst vermag hier, was dem Staat nicht – man möchte sagen: noch nicht – gelingt:

Das Kunstwerk ist unter allem Menschenwerk die geschlossenste Einheit [...] – selbst den Staat nicht ausgenommen. Denn so sehr dieser, unter besonderen Umständen, mit sich selbst auskommen mag, so saugt er doch seine Elemente nicht so vollständig in sich ein, daß nicht ein jedes noch ein Sonderleben mit Sonderinteressen führte: immer nur mit einem Teile der Persönlichkeit, deren andere sich anderen Zentren zuwenden, sind wir dem Staate verwachsen. Die Kunst dagegen beläßt keinem aufgenommenen Element eine Bedeutung außerhalb des Rahmens, in den sie es einstellt, das einzelne Kunstwerk vernichtet den Vielsinn der Worte und der Töne, der Farben und der Formen, um nur ihre ihm zugewandte Seite für das Bewußtsein bestehen zu lassen. Diese Geschlossenheit des Kunstwerks aber bedeutet, daß eine subjektive Seeleneinheit in ihm zum Ausdruck kommt; das Kunstwerk fordert nur *e i n e n* Menschen, diesen aber ganz und seiner zentralsten Innerlichkeit nach: es vergilt dies dadurch, daß seine Form der reinste Spiegel und Ausdruck des Subjekts zu sein

gestattet. Die völlige Ablehnung der Arbeitsteilung ist so Ursache wie Symptom des Zusammenhangs, der zwischen der in sich fertigen Totalität des Werkes und der seelischen Einheit besteht.⁵³

Gegenüber dem Staat besitzt das Kunstwerk schlicht die größere Inklusionspotenz. In ihm wird die Stelle eines Subjekts – die ‚Ausdrucks-‘ und ‚Spiegel‘-Metaphorik der zitierten Passage sollte darüber nicht hinwegtäuschen – *erzeugt*, das sich genau deshalb als „Totalität“ erfahren kann, weil die ästhetische Form die „Arbeitsteilung“, das Prinzip aller modernen Differenzierung und Fragmentierung überwindet.

Von daher gewinnt an Plausibilität, daß Simmel in seinem ersten George-Essay seine Theorie der Form über den – scheinbaren – Seiteneinstieg einer Affektenlehre starten läßt. Gerade durch ihre Engführung der Differenz von Affektlagen mit der Prolepse der Differenz von Medium und Form weist diese Theorie nun auch über Luhmanns Modell hinaus; ihr ist es immer zugleich um den *subjektformierenden* Status der ästhetischen Form zu tun. Hinsichtlich der Unterscheidung zwischen ‚subjektivem Fühlen‘ und ‚objektive[m] Erleben‘ zeigt sich die Macht ästhetischer Form daran, daß diese eine „zweite[] Gefühlsprovinz“ zu gründen vermag, „in deren Grenzen“ das erstere, „die bloße Ichheit hinweggeläutert ist“ (*StG I* 290). Man könnte nachgerade vom Programm einer ‚ästhetisch-textuellen Erziehungsdictatur‘ sprechen, wenn Simmel schreibt:

[D]as Wesen der Kunst als solcher, Das, was die Kunst zur Kunst macht, [liegt] in der Entwicklung von jenem [unmittelbarem Fühlen; U.H.] hinweg: in der Entwicklung gleichsam vom subjektiven Ich zum objektiven, zu jener Schicht unseres Fühlens, in der es die geheimnißvolle Gewähr trägt, über die Zufälligkeit der momentanen Erregung hinaus zu gelten, ja, überhaupt einer Ordnung jenseits des nur persönlichen Ich anzugehören. (*StG I* 289)

Für Simmel verfährt eine ästhetische Formgebung *à la* George strikt a-mimetisch. Genau darin sieht er sie markant abgesetzt von den ästhetischen Verfahrensweisen eines literarischen Naturalismus, dessen Fürsprecher er selber kurz zuvor noch gewesen war:⁵⁴

Der Naturalismus hatte sich auf der pantheistischen Empfindung aufgebaut, daß der Sinn und die Bedeutsamkeit der Welt jedem beliebigen Ausschnitt ihrer gleichmäßig innewohne; das bloße Herausheben eines solchen, indem man ihn in die äußerlichen Grenzen einer Kunstform versetzte und gegen sein Vorher, Nachher und Daneben isolierte, schien so der Forderung der Dinge an das Kunstwerk, ihrem Werth und Geist die Zunge zu lösen, schon zu entsprechen. Nicht daß die Kunst ein *B i l d* des Lebens sei, sondern ein *B i l d* des *L e b e n s*, war dem Naturalismus ihre Seele. Wenn nun der Lyrik Georges selbst das Gefühlsleben und seine zartesten und intimsten Inhalte in unmittelbarem Ausdruck noch nicht die Kunst ausmachen, sondern erst ihren zu höherer Form zu gestaltenden Rohstoff, so ist damit der Gipfel des Anti-Naturalismus erreicht. Das Interesse wendet sich von dem Inhalt, den das Gedicht mittheilt, vollkommen ab und ausschließlich seiner künstlerischen Durchbildung zu. (*StG I* 294f.)

⁵³ Georg Simmel, *Philosophie des Geldes* [1907] (= ders., *Gesamtausgabe* [Anm. 16], Bd. 6, hrsg. von David P. Frisby und Klaus Christian Köhnke), Frankfurt a.M. 1989, S. 629f.

⁵⁴ Simmels frühe Affinität zum literarischen Naturalismus ist belegt etwa durch seine Rezension von Gerhart Hauptmanns *Die Weber* (vgl. Georg Simmel, „Gerhart Hauptmanns ‚Weber‘“ [1893], in: ders., *Gesamtausgabe* [Anm. 16], Bd. 17: *Miszellen, Glossen, Stellungnahmen, Umfrageantworten, Leserbriefe, Diskussionsbeiträge 1889–1918, Anonyme und pseudonyme Veröffentlichungen 1888–1920*, hrsg. von Klaus Christian Köhnke, Frankfurt a.M. 2004, S. 26ff.

Wie sehr aber Simmel dabei das Ästhetische und seine Form nicht in eine Art *splendid isolation* versetzt wissen will, sondern vielmehr auf eine Rückkoppelung des Ästhetischen ins ‚Leben‘, nachgerade auf einen Rückstoß der Form ins ‚Leben‘ setzt, das zeigt sich am nachdrücklichsten an der Art und Weise, auf die er selbst noch die Gewalt-Phantasmagorien von Georges *Algalab* in seine Theorie der Form integriert. Die Figur des *Algalab* wird ihm zum Exponenten „[e]ine[r] in jedem äußeren wie inneren Sinne nur ästhetische[n] Lebensgestaltung“ (*StG I 292*). Es ist nicht einfach eine ‚lebensweltliche‘, sondern eine ästhetische, eine Gewalt der Form, die sich *in der Faktur* des *Algalab* zur Anschauung bringt, „eine ästhetische Selbstherrlichkeit, die einfach jenseits der Frage nach Lust und Leid steht“ (*StG I 292*). *Algalab* avanciert zum Garanten der Macht ästhetischer Form, wenn er sich in rückhaltloser „Grausamkeit“ (*StG I 292*) – vor allem gegen sich selbst – an seinen eigenen ästhetischen „Bau“ (*StG I 293*) angleicht. Diese Angleichung aber besteht in nichts anderem als in dem Einrücken in jene Subjektstelle, in deren Hervorbringung Simmel zuvor „das Wesen der Kunst“ erblickt hatte: In der Form-Gewalt des *Algalab* zeigt sich „jenes Objektiv-Werden des Kunstgefühles [...], jene Lösung von allen subjektiv-natürlichen Gefühlsreflexen“ (*StG I 293*), deren Transformation in „objektives Erleben“ der Form der Kunst obliegt.

Immer wieder insisitiert Simmel darauf, daß es die Formgebung als Folge von seligierenden Operationen an ihrem Medium selbst ist, die die Subjektstelle des „objektive[n] Erlebens“ hervorbringt. Die ästhetische Faktur von Georges Lyrik ist gekennzeichnet durch ein „vollkommene[s] Artistenthum, das keinem bloß persönlichen Tone Raum giebt, und in dem der Wille zum objektiven Kunstwerk allein herrschend geworden ist“ (*StG II 30*). Was die Repräsentation von Subjektivität betrifft, so mündet dies in eine *Inversion der Mimesis*. Am nachdrücklichsten zeigt sich das an der Figur von Autorschaft, die Simmel durch Georges Lyrik freigesetzt sieht. Im Schreiben wirkt das entstehende Werk auf den Akt des Schreibens ein und bringt so gewissermaßen den Autor hervor, der es hervorbringt: Die „Personalität“, die nur vermeintlich hinter und vor dem Werk steht, ist nichts anderes als „die Form, in der die einzelnen ästhetischen Gegebenheiten [...] zusammenhängen“, nichts anders als „eine Funktion des gegebenen Kunstwerks selbst“ (*StG II 32*). Der Autor, wie er sich im Text zeigt, erlaubt keinerlei Rückschlüsse auf ein lebensweltlich vorfindliches Subjekt, sondern hat „die Worte und Gedanken des Gedichts“ und „ihre innere Einheit“ als sein „Apriori“ (*StG II 34*). *Als Form* seines Werks ist der Autor das „objektive“ Ich, welches nach Simmel das buchstäblich leibhaftige „Wesen der Kunst“ ausmacht – und keineswegs belegt Simmel diese Formwerdung und Objektivierung des Subjekts mit der Erstarrungssemantik seiner kulturphilosophischen Entfremdungstheorie, sondern insisitiert darauf, daß das „objektive[] Erleben“ in seinem „Gegensatz zu[r] [...] Wärme [des subjektiven Geühls; U.H.] nicht Kälte ist“ (*StG I 291*).

Auch bei seiner Konstruktion einer Objektivierung des Autor-Subjekts durch die und in der Form seines Werks nun läßt Simmel die Engführung der Differenz von Affektlagen mit seiner Vorwegnahme der Luhmannschen Differenz von Medium und Form greifen. Das Subjekt ‚formiert‘ sich zum Autor, indem es sein ‚subjektives Fühlen‘ formgebend als Medium bewirtschaftet: „Die Absicht und Stimmung, aus der das Werk geschaffen ist, haben zu dem geschaffenen“ nur insofern eine „Beziehung“, als „sie zu objektiven Qualitäten desselben geworden sind: nicht weil der Künstler sie empfand, sondern weil sie dem Werke wahrnehmbar einwohnen, sind sie jetzt wesentlich.“ (*StG II* 31) Genau diese Logik einer Objektivierung und Formwerdung des Subjekts erfaßt aber nach Simmel nicht nur die Produktion, sondern auch die Rezeption des Kunstwerks. Auch für sie muß gelten, daß in ihr „die bloße Ichheit hinweggeläutert“ wird. Als Instanz einer ‚Erziehung zur Form‘ tritt das Werk dem „unkultivirte[n] [...] Hörer und Beschauer“ entgegen, der in den Geleisen jener „unmittelbare[n], sozusagen materielle[n] Affekte“ verbleiben will, die „das Kunstwerk in ihm hervor[ruf]t“ (*StG I* 289). Auch in der Rezeption soll deshalb die Form des Werks als das „Apriori“ wirken, muß die Figur des im Werk Form gewordenen und objektivierten Autor-Subjekts „die innere Bedingung“ auch „unserer Auffassung“ (*StG II* 32) werden. Das Leser-Subjekt hat sich gleichsam mit diesem Autor-Subjekt kurzzuschließen: „[S]o wird uns die Mannigfaltigkeit der Töne und Farben, der Worte und Gedanken eines Kunstwerks in Wechselwirkung gesetzt, durchdrungen, zusammengehalten durch die Seele, von der wir sie ausstrahlen fühlen und die als der Träger der Einheit erscheint, zu der sie in unserer eigenen Seele werden.“ (*StG II* 31) Und dergestalt zur Form erzogen, „empfinden“ auch „wir [...] das Subjektive, das in uns vorgeht, als ein objektiv Nothwendiges, dem Werke selbst Zukommendes“ (*StG II* 29).

Als Fazit dieser produktions- und rezeptionsästhetischen Wendung von Simmels Theorie der Form läßt sich der folgende Satz verstehen: „Die ursprüngliche Leidenschaft des Gefühles, das Nur-Persönliche seiner Betonung, die ausschließende Giltigkeit für das eine Subjekt, muß es [das Gefühl; U.H.] im Schaffenden wie im Genießenden des Kunstwerkes verlieren.“ (*StG I* 288) Gleichsam als Purgatorium wirkt so durch seine Form das Werk in beide Richtungen, in die des noch empirischen Autor- und in die des noch empirischen Leser-Subjekts, dabei auf beiden Seiten eine „überindividuelle Persönlichkeit [...] auskristallisierend“ (*StG II* 34). Mit diesem theoretischen Einsatz aber will Simmel zugleich einen Ausblick auf die Struktur des – wie es ausdrücklich heißt – „gesellschaftlichen Dasein[s]“ (*StG II* 33) eröffnen. Man kann in der Tat dafür argumentieren, daß Simmels Theorie der ästhetischen Form, namentlich in ihrer zuletzt analysierten Wendung, *in nuce* ein bestimmtes Modell von Gesellschaftlichkeit enthält. Denn Simmels Theorie ästhetischer Form ist ja zugleich eine Theorie *ästhetischer Kommunikation*. In gewisser Weise stiftet das Werk durch seine Form einen Kontakt, einen kommunikativen Bezug zwischen Autor- und

Leser-Subjekt. Es stiftet ihn aber so, daß es zugleich die jeweils individuellen Inkommensurabilitäten zwischen beiden abschleift. Das Werk lagert sich gleichsam als ein Drittes zwischen Produzent und Rezipient und schließt sie – wenn auch (vorerst) nur *in aestheticis* – zu einer sozialen Einheit zusammen, indem es sie beide durch sein „objektives Erleben“ in jene „überindividuellen Persönlichkeit[en]“ transformiert, die die „Wesen der Kunst“ sind .

III. Der Staat als „Fug“ und „Dichte“. Ernst H. Kantorowicz' *Kaiser Friedrich der Zweite*

1927 setzt Ernst H. Kantorowicz, 1918/19 jüdischer Freikorpskämpfer in Posen, Berlin und München und nun einer der nicht wenigen jüdischen ‚Jünger‘ des ‚Meisters‘ Stefan George, dem Staufer Friedrich II. ein historiographisches Monument: *Kaiser Friedrich der Zweite*. Wer bei dessen Lektüre nach Zügen Ausschau hält, „die totalitäre Praktiken der Zeit, in der Kantorowicz erzählt [...], in die erzählte Zeit des Spätmittelalters projizieren“,⁵⁵ wird schnell fündig. Mit Blick auf den jugendlichen, aber ‚frühvollendeten‘ Friedrich heißt es bereits im ersten Kapitel:

[J]edenfalls konnte der Papst [Innocenz III.; U.H.] berichten, daß der Knabe mit beschwingterem Schritt die Schwelle der Reife überschreite und daß er von Tag zu Tag wie an Alter so an Weisheit und Tüchtigkeit zunähme. Auch seine Klarheit und seinen Scharfsinn hob man damals hervor und meinte, daß man bei Friedrich nicht die Zahl der Jahre nachrechnen dürfe, da er schon an Wissen ein Mann und an Majestät ein Herrscher sei. Trotz seiner fast übernatürlichen Begabung war Friedrich aber kein überzüchteter Spätling, sondern genau die Erfüllung dessen, was man von bester Jugend überhaupt erhoffen konnte ... und so hat man an ihm auch gerade *das Normale* bemerkt, sein Ausgefülltsein und die allgemeine Durchbildung: er sei ‚*completus*‘ gewesen.⁵⁶

Friedrich II., die ‚normale‘ Stufenfolge der Entwicklung („Knabe“, „Jüngling“, „Mann“) außer Kraft setzend, gewissermaßen ein *puer senex* – Ernst Robert Curtius hätte auch hier Belegmaterial für seine Behandlung des Topos finden können⁵⁷ – und ‚*completus*‘ – man kann lesen: ‚total‘ – vor der Zeit, dennoch aber „das Normale“, also auch die Norm, repräsentierend: Diese spannungsreiche Verknüpfung von Attributen zeigt Friedrich als Verkörperung dessen, was Herbert Krüger 1935 als ‚Führertum‘ theoretisch auf den Begriff bringen wird: „Verdichtung des ganzen Volkes zur Person“, zur „Person des Führers, die das ganze völkische Leben in allen Seiten und Bereichen in sich enthält“.⁵⁸

⁵⁵ Friedrich Balke, „Der verfernte Teil. Ernst H. Kantorowicz' *Kaiser Friedrich der Zweite*“, in: Uwe Hebe- kus / Ethel Matala de Mazza /Albrecht Koschorke (Hrsg.), *Das Politische. Figurenlehren des sozialen Körpers nach der Romantik*, München 2003, S. 60–85, hier S. 70.

⁵⁶ Ernst H. Kantorowicz, *Kaiser Friedrich der Zweite. Hauptband* [1927], mit einem biographischen Nach- wort von Eckhart Grünwald, Stuttgart 1998, S. 31; weitere Stellennachweise unter der Sigle *KF* und mit Sei- tenzahl.

⁵⁷ Vgl. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, S. 106–109.

⁵⁸ Krüger, *Führer und Führung* (Anm. 15), S. 34f.

Exakt als einen solchen ‚Verdichtungsführer‘ kann Kantorowicz Friedrich II. buchstäblich ins ‚Bild‘ setzen, wenn er dessen äußere Erscheinung einer Art politischen Physiognomik unterzieht. Als Ausnahmegestalt tritt er schon gleichsam ikonographisch aus der Sukzession der Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation heraus, wenn an ihm „kaum noch etwas erinnert an den gewohnten Gottvaterotyp deutscher Kaiser, wie ihn zuletzt noch ein Barbarossa verkörpert hatte und in den nach Friedrich II. die Renaissance-Kaiser bald wieder zurückfielen“ (KF 284). An seiner physischen Gestalt wird sichtbar vielmehr dies:

Er habe Schlangenaugen gehabt, sagt einer der Freunde, wohl um *das Fesseln und Bannen* auszudrücken: kein saugend-flackerndes, stechendes oder bohrendes Auge, sondern wahrscheinlich jener ganz große offene ruhig-leuchtende Blick, *dessen Stetigkeit die Dinge festhielt* und der – *ganz unchristlich* – nichts nach innen Gekehrtes hatte. [...]

Wie sich in diesen geheimnislos-unheimlichen Augen *der die morgen- und abendländischen Weiten überfliegende verwegen-kühne Geist* gefangen, wie der ungeheure Verstand den Kopf, die ‚heitere Stirn‘ geformt haben mag, läßt sich nicht sagen. Eigenartig aber bleibt an dem Gesamteindruck bei aller *breitnackigen Festigkeit und stählernen Härte* ein *Schwingendes Liedhaftes*, das selbst die halbrömischen Augustalen noch zeigen ... ein deutsches Erbe wohl, das einem Caesar so wenig eignete wie einem Napoleon. (KF 285)

Unmittelbar zeigt hier die physische Erscheinung Friedrichs II. das, was er politisch tut / tun wird: Er ‚fesselt‘ die ‚Weiten‘, die Totalität der ihm gegebenen Welt zur ‚festhaltenden‘ Form, der es trotz ihrer ‚Härte‘ nicht an ästhetischen Qualitäten, am ‚Schwingenden Liedhaften‘ gebricht. Damit nicht genug: In seiner ‚plastisch-formgebenden Kraft‘ wird Friedrich nicht nur zum ‚Bild‘ dessen, was er hervorbringt, er findet zudem selber sein ‚bildhaftes‘ Double in der zeitgenössischen Kunst, die der Aufschwung des Kaisertums unter ihm hervortreibt, nämlich im Bamberger Reiter – jenem Bamberger Reiter, der in der Weimarer Republik, spätestens mit den Photographien Walter Heges (ab 1927) *die* Ikone des politischen Programms einer deutschen *renovatio imperii* ist und der wenige Jahre später, in der ‚Bild‘-Propaganda des Nationalsozialismus als ästhetisches Double des Führers Adolf Hitler erhalten wird.⁵⁹ Kantorowicz stattet den Bamberger Reiter, die Verkörperung „eine[s] bei aller Gebundenheit freie[n] und gelöste[n], fast mittelmeerische[n] Germanentyp[s]“ (KF 68), mit genau der politischen Physiognomie aus, die er der äußeren Erscheinung des Führer-Kaisers Friedrich abgenommen hat: „Das Überraschende und erregende an dieser Plastik, die ganz und gar der Spätzeit Friedrichs II., des sizilisch-italischen Staufers angehört, ist ja dies: daß sich in Werken wie dem ‚Reiter‘ [...] zum einzigsten Mal dem Auge im gemeißelten Stein, noch nicht in Lied oder Wort, jene Möglichkeit offenbart *eines zugleich weltweiten und dennoch deutschen Wesens*.“ (KF 68)

⁵⁹ Vgl. dazu Wolfgang Ullrich, „Der Bamberger Reiter und Uta von Naumburg“, in: Etienne François / Hagen Schulze (Hrsg), *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. I, München ⁴2002, S. 322–334 und S. 694f. (Anmerkungen).

Wie gelingt es Kantorowicz' Narration, diese extreme politische Souveränität Friedrichs, die *als* spätmittelalterliche doch so ganz und gar politisch modern, nämlich totalitär sein soll, historiographisch zu plausibilisieren? Friedrich Balke hat, unter Rekurs auf Giorgio Agambens Buch *Homo sacer*, überzeugend gezeigt, daß es in der erzählerischen Ökonomie Kantorowicz' paradoxerweise die päpstliche Bannung Friedrichs ist, die allererst diese Figuration politischer Souveränität freisetzt.⁶⁰ Die Friedloslegung und *hors-la-loi*-Setzung Friedrichs durch den Bann versetzt ihn in „einen ‚freien, d.h. rechtsleeren Raum‘“⁶¹. Wenn sich dergestalt das (kirchliche) Recht von ihm zurückgezogen hat, dann bedeutet dies, daß er in einem gleich zweifachen Sinne *legibus solutus* ist. Einerseits ist er durch seine vollständige Entrechtung der politischen Gewalt des Papstes schutzlos ausgeliefert, andererseits aber „fühlt [er] sich im Gegenzug ermächtigt, als Gesetzgeber in einem radikalen Sinne zu agieren, da [für ihn] alles überlieferte Recht mit einem Schlage seine Verbindlichkeit eingebüßt hat“⁶². Kantorowicz wird denn auch nicht müde zu betonen, daß Friedrich II. selber seine politische Souveränität gerade in seinem Status als Gebannter begründet sieht: „Besser als je zuvor sei jetzt seine Lage: denn bisher habe er dem Papst gehorchen müssen, nun sei er – *ein Freibeuter* – jeder Verpflichtung ledig.“ (KF 460)

Dem Befund Balkes bleibt allerdings hinzuzufügen, daß der päpstliche Bann nicht nur die *histoire* von Kantorowicz' ‚Kaiserroman‘ entscheidend prägt, sondern daß er in mindestens ebenso großem Maße Strukturmoment von deren *discours* ist: Der Bann schwebt über Friedrich nicht nur als Spruch des Papstes, sondern ist gleichsam primordial eingelassen in seine gesamte Existenz. Schon von Geburt an, Kantorowicz erzählt es in umfangreichen Passagen, ist Friedrich aus allen Ordnungen, auch den basalsten herausgefallen. Zuvörderst aus der familialen: Sein Vater Heinrich VI. stirbt drei, seine Mutter Konstanze vier Jahre nach seiner Geburt; danach wächst er auf als Mündel des Papstes Innocenz III., allerdings gänzlich unbehütet; Erben wird Friedrich II. nicht hinterlassen. Sein historiographisches *emplotment* gewinnt aber Kantorowicz vor allem aus dem Umstand, daß Friedrich als sich selbst überlassene Waise sich gleichsam ausgesetzt findet auf der fernen Insel Sizilien. Mit dem Bild nämlich, das Kantorowicz von der – er schreibt es durchgängig so – „sizilischen“ Insel zu Zeiten von Friedrichs Kindheit gibt, kann er gleich zu Beginn seiner Erzählung das Thema der Form anschlagen, die zu geben, Friedrichs II. politische Mission sein wird. Die „sizilische“ Insel ist ein Ort, an dem sich in unübersehbarer Fülle die Strandgüter der Geschichte aufgehäuft haben, ist ein Ort, von dem sich nicht nur das Gesetz, sondern jedwede Form überhaupt zurückgezogen hat (und ist damit nur zu leicht lesbar auch als

⁶⁰ Vgl. Balke, „Der verfemte Teil“ (Anm. 55), S. 78f. — Zur ersten Bannung Friedrichs durch Gregor IX. (1227) vgl. KF 135–141.

⁶¹ Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, aus dem Italienischen von Hubert Thüring, Frankfurt a.M. 2002, S. 47.

⁶² Balke, „Der verfemte Teil“ (Anm. 55), S. 79.

Karikatur eines geschichtswissenschaftlichen Historismus einerseits, der laut Nietzsche in einem „Umsichsammeln zahlloser anderer Kulturen“ besteht⁶³, und als Bild der politischen und soziokulturellen Gemengelage der Weimarer Republik andererseits):

[I]n dem kleinen Sizilien waren alle Kräfte des Morgen- und Abendlandes vertreten durch eine Auslese sämtlicher Mächte der damaligen Welt, die sich auf der Insel und in Apulien herumschlugen und tummelten und wie im Urchaos mit primitivsten Kräften durch- und übereinanderwogeten: da waren die Deutschen Kaiser Heinrichs, die Franzosen des Grafen von Brienne, Sizilier und Apulier, Sarazenen, Pisaner und Genuesen, dazwischen tauchten immer wieder päpstliche Legaten auf mit italischen Truppen, bis zuletzt noch spanische Ritter eingreifen sollten. (KF 27)

In ein gleichsam spekuläres Verhältnis zu diesem entformten Gebilde versetzt sich Friedrich durch seinen kindlichen ‚Bildungs‘gang. „[D]en Aristoteles Friedrichs“, heißt es lapidar, „hat man nicht gefunden. [...] Friedrich II. ist ein typischer Nicht-Schüler gewesen“. (KF 29) Georges Algabal nicht unähnlich,⁶⁴ vagabundiert er durch seinen ‚Exilort‘ Palermo, an jeder Ecke fragmentarische ‚Bildungs‘güter auflesend:

[U]nbeaufsichtigt streifte der acht-, neunjährige König durch Gassen Märkte und Gärten der halbafrikanischen Hauptstadt am Fuße des Pellegrino, wo in verwirrend buntem Gemisch Völker Religionen Sitten sich wechselseitig durchdrangen [...]. [A]uf den Märkten ging in buntem Durcheinander das Volk den Geschäften nach: Normannen und Italiener, Sarazenen, Deutsche, Juden und Griechen. Auf den Verkehr mit ihnen allen war der geweckte Knabe angewiesen, der Gebräuche und Sprachen all jener Völker und Stämme sehr bald beherrschen lernte [...]. (KF 29)

Der Form-Entzug – er wird im päpstlichen Bann nur seine narrative Fortsetzung finden – ist also ein zweifacher: Formlosigkeit des herrscherlichen Selbst und Formlosigkeit seines Volkes, das noch kaum eines ist.

Die nicht gerade geringfügige Aufgabe, vor die Kantorowicz Friedrich II. gestellt sieht, die Aufgabe nämlich einer „Erschaffung des Volkes, *das heißt*: Erschaffung des Menschen“ (KF 169), ist darum eigentlich eine doppelte: Er hat sich selbst eine Form zu geben, *indem* er sein Volk als Form schafft. Genau daran läßt Kantorowicz nicht den mindesten Zweifel:

Tatsächlich schien Friedrich, der Erbe des römischen Reiches, schon von Natur zum Begründer eines eigenen Staates ersehen, weil erst solch selbstgeschaffener Körper ihm die verhaltende zügelnde Mäßigung aufnötigen konnte, die dem elternlos in fremdem Land Aufgewachsenen in der Form von Sippe Heimat Stamm versagt war [...]. [G]erade die ungewöhnliche Begnadung dieses Kaisers, sollte sie nicht sinnlos ins Leere verwehen als eine gefährliche vielseitige Genialität, die ihm den Sprung über jedes Hemmnis ermöglicht hätte, bedurfte erst recht des auffangenden Gefäßes, bedurfte zum Schaffen und Wirken erst recht der denkbar festesten und straffesten Bindung in Form des selbstgeschaffenen staatlichen Fuges, dessen Gesetz das eigene Gesetz und dem zu gehorchen er selbst um seiner Schöpfung willen gebunden war. Denn ein Herrscher seiner Art konnte sich nur durch sich selbst in Fesseln schlagen. (KF 168f.)

⁶³ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus. Neue Ausgabe mit dem Versuch einer Selbstkritik* [1886], in: ders., *Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1: *Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV, Nachgelassene Schriften 1870–1873*, München, Berlin / New York 1988, S. 9–156, hier S. 146.

⁶⁴ Vgl. Stefan George, „So sprach ich nur in meinen schwersten Tagen“ [1892], in: ders., *Algabal*, in: ders., *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, Bd. II: *Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal*, Stuttgart 1987, S. 55–85, dort S. 71.

Wenn deshalb „der Staufer [...] sich selbst einen ‚Sproß neuer Züchtung‘ hieß“ (KF 243), einer Züchtung nämlich, die nichts anderes ist als sein Volk, und wenn er „mit [s]einem Volke wirklich verwachsen durfte“ (KF 167), dann besagt dies auch, daß er nicht (lediglich) ein Diktator⁶⁵, sondern eben: ein Führer ist. Als Führer ist Friedrich II. Vor-Bild und darf sich dennoch von seinem Volk getragen wissen. In bemerkenswert drastischer Metaphorik – und unter Anspielung auf Friedrichs II. berühmtes Falken-Buch *De arte venandi cum avibus* – bringt Kantorowicz dies noch einmal so zum Ausdruck:

Auch er [Friedrich II.; U.H.] wäre wohl zerflattert als ein hohes Schemen, ein erhabenes Kaiserge-spenst, das nicht auf Erden im Wirklichen wurzelte und unter den Füßen den Boden verlor, hätte er nicht trotz seiner gottnahen verderbensträchtigen Hoheit wieder zur Erde zurückgefunden, hätte der Weise es nicht verstanden zu den natürlichen Kräften der Erde immer wieder und immer tiefer hin-abzustoßen, seinen Flug auf ein Volk hinabzusenken, um durch dieses gesichert desto höher zu steigen und wiederum aus den Äthern des Alls vom ewigen Feuer zu holen. (KF 167f.)

Kaiser und Volk – sollte man nicht doch schon sagen können: ‚Führer‘ und ‚Gefolgschaft‘? – haben sich in eine Symbiose begeben, in der sie in stetigen Rückkopplungen aneinander wachsen.

Es macht den literarischen Rang und die Komplexität des *Friedrich* nicht zuletzt aus, daß in einer Art *mise en abyme* Kantorowicz den Form-Kaiser die politisch-poetologischen Prämissen und Prinzipien seiner Form-Gebung selber durchspielen läßt. Es handelt sich dabei um den umfangreichen Abschnitt, der Friedrichs II. Gesetzeswerk, dem *Liber Augustalis* (1231) gewidmet ist⁶⁶ und der auch bei eher wohlwollenden zeitgenössischen Rezensenten auf wenig Verständnis gestoßen ist.⁶⁷ Das Eigentümliche dieses Abschnitts liegt in seinem Erzählcharakter: Der Abschnitt gibt keine systematische Darstellung des *Liber Augustalis*, sondern er beobachtet gleichsam Friedrich bei jenem Denken, dessen Produkt das epochale Gesetzeswerk dann sein wird. Als eigentlicher *impact* dieses Denkens entpuppt sich eine Dekonstruktion des überkommenen rechtstheoretischen Gegensatzes von göttlichem/ewigem/natürlichem Recht und menschlichem/zeitlichem/positivem Recht, die in die Figur einer *lex animata in terris* mündet,⁶⁸ die von Friedrich selbst verkörpert wird – im textuellen Zusammenhang von Kantorowicz’ ‚Kaiserroman‘ eine treffende Formel für Friedrichs politisches Führertum. Diese Figur eröffnet die Möglichkeit eines diesseitig-autotelischen Staates, der „Begründung des irdischen Staates auf sich selbst“ (KF 186), die

⁶⁵ So die schiefe Zuordnung bei Clemens Pornschlegel, *Der literarische Souverän. Zur politischen Funktion der deutschen Dichtung*, Freiburg i.Br. 1994, S. 197–213, dort v.a. S. 208.

⁶⁶ Vgl. KF 176–201.

⁶⁷ Vgl. etwa Karl Hampe, „Das neueste Lebensbild Kaiser Friedrichs des II.“ [1932], in: Gunther Wolf (Hrsg.), *Stupor Mundi. Zur Geschichte Friedrichs II. von Hohenstaufen*, Darmstadt 1966, S. 62–102, dort S. 82: „In ihrer ausführlichen Breite, die gelegentliche Wiederholungen nicht scheut, sprengt sie [die Darstellung von Friedrichs Staatsmetaphysik; U.H.] fast das Gefüge des lebensvollen Gesamtbildes.“

⁶⁸ Vgl. KF 179.

Möglichkeit also des kühnen Programms einer von jedweder Transzendenz abgekoppelten *reinen Immanenz des Politischen*, die „Gott in den diesseitigen Staat herab[.]zwing[t], nicht nur den Staat auf den weltflüchtigen Allgott [...] steiger[t].“ (KF 181). Mit einem solchen autotelischen Staatsleben will Friedrich, so Kantorowicz, das irdische Paradies Adams (in des Wortes mehrfacher Bedeutung) renovieren.⁶⁹ Dieser Neu-Bau des Paradieses ist totalitär, und in gleichem Maße ist er ein Führer-Staat. Denn in diesem *body politic* vollständig aufzugehen, ist für seine Glieder das höchste Glücks- und Heilsgut (vgl. KF 194).⁷⁰ Daß aber „auf Erden Gesetzeserfüllung Erlösung sei“ (KF 198), versetzt zugleich den politischen Souverän Friedrich II. an die Stelle des Führers: Weil er als „die menschengewordene Justitia“ (KF 199) bereits die „Verwirklichung der ‚besseren Natur‘“ (KF 198) des Menschen, „Leben aller Leben“ (KF 193) ist, fordert er als Vor-Bild die Glieder seines Volkes auf, sich ihm anzugleichen. — Für die Frage nach der politischen Form des Kantorowiczschen Friedrich entscheidend bei all dem aber ist, daß – gestützt auf die historischen Quellen, wie der *Ergänzungsband* von 1931 zeigt⁷¹ – Kantorowicz Friedrich seine Staatsschöpfung keineswegs als eine *creatio ex nihilo* verstehen läßt; Kantorowicz läßt Friedrich nicht einmal Gott selbst die Fähigkeit zu einer solchen zubilligen: „Seine [Friedrichs II.; U.H.] Stellung zu den philosophischen Zeitfragen: ob die Welt von Gott geschaffen sei oder ob Gott nur den vorhandenen Urstoff geformt, ist eindeutig im Gesetzesvorwort festgelegt. Gott habe als der Werker den vorhandenen Urstoff geprägt, heißt es da – *also: gleich dem Kaiser!*“ (KF 194) Trotz seiner philosophisch-theologischen Radikalität klingt dies zunächst – wie es ja bei einer Paraphrase der immerhin mittelalterlichen Quellen auch gar nicht anders möglich ist – nach dem alten hylemorphen Modell der Form. Wo aber Kantorowicz bei der Beschreibung von Friedrichs juristischem Modell der Staatsschöpfung seine eigenen politisch-poetologischen ‚Begriffe‘ in Anschlag bringt, dort kommt genau jenes energetische Modell der Form heraus, wie wir es bei Simmel und Rosenberg bereits beobachtet haben: „Der notwendig begrenzte Staat [...] kennt weniger das Beruhen auf einer Idee als das bis zu seinen Grenzen und Rändern hin von einer lebendigen Kraft Durchglüht- und Durchwirktsein. (KF 184) Und darüber hinaus: In Kantorowicz’ *mise en abyme* spiegelt die Faktur des Gesetzeswerks Friedrichs, das ihr Gegenstand ist, selber dieses energetische Modell der ‚verdichtenden‘ Form noch einmal wider: „So hatte“, heißt es, „Friedrich II., was die Welt darbot, in einer bestimmten Stunde zusammengefaßt und zu jenem feierlich triumphierenden Kult der Justitia gebunden, der Gottheit des weltlichen Staates.“ (KF 183)

⁶⁹ Vgl. KF 187 und KF 199f.

⁷⁰ Vgl. KF 194.

⁷¹ Ernst H. Kantorowicz, *Kaiser Friedrich der Zweite. Ergänzungsband* [1931], Düsseldorf, München 1963 S. 125ff.

In immer neuen Wendungen variiert Kantorowicz dies Modell einer ‚verdichtenden‘ politischen Form. Gegen die übrigen politischen Gebilde des Mittelalters mit ihren diffusen territorialen Grenzen und ihren sich vielfach überlagernden und widerstreitenden ‚indirekten Mächten‘⁷² sieht er die „große[] Kunst Friedrichs II.“ gesetzt, „alles in den Staat einzubeziehen, nicht in dem leeren Raum verflattern zu lassen“ (KF 227). Wie es schon die politische Physiognomie, die lebendige Erscheinung des Kaisers im ‚Bild‘ zeichenhaft zum Ausdruck bringt, erwächst in Friedrich ein „Weltmonarch[] nicht der Ausdehnung, sondern der Intensität“ (KF 341), der politische Souverän eines „ins Intensive statt Extensive versetzten italischen Weltstaat[s]“ (KF 377). Dabei ist Friedrich „Künstler und [...] Umformer der Kräfte“ (KF 429) in genau dem Sinne, in dem es auch Simmels George ist: „[Was] er mit feinfühligem Fangarm den Weiten“ – seinem Medium gleichsam – „entsaugt, setzt er im [...] Staat als *Dichte*“ – als Form – „um“ (KF 429). — Noch in seiner Frankfurter Abschiedsvorlesung vom 14. November 1933, die den Titel „Das geheime Deutschland“ trägt, wird Kantorowicz dieses politische Form-Modell des Staates als intensiver „Dichte“ beschören: Auf den Spuren seines Lehrers George spricht er dort die Hoffnung (nicht aber mehr die Erwartung) aus,

daß wie einst Hellas auf engstem Raum so dereinst Deutschland auf eigenem Raum wiederum das Gesamt aller urmenschlichen Gestaltungen und Kräfte erstehen lassen werde. Den zum Bau jedes Kosmos notwendigen Gestalten- und Kräfte-reichtum, [...] diesen Reichtum an menschlichen Urar-tungen wußte George in Deutschland – im ‚geheimen Deutschland‘ vorhanden, wenn man nur die Geheimnisvollen entdeckte und ihr Geheimnis fruchtbar zu machen verstand. Wie also Hellas – um hier eine vereinfachende Formel zu bringen – in dem Gesamt seiner Götter gleichsam den Makro-Anthropos schlechthin ahnen ließ, so erstünde dieser Makro-Anthropos deutscher Prägung wieder in dem Gesamt der durch das ‚geheime Deutschland‘ gebannten Gestalten und Kräfte und ihrer Ein-wirkung auf das sichtbare Reich [...].⁷³

Wenn Kantorowicz mit Blick auf Friedrich generalisierend festhält, „daß es für den wirklichen Staatsmann überhaupt keinen unbrauchbaren Stoff gibt, wie immer der Stoff auch geartet sei“ (KF 208), so versäumt er es nicht, Beispiele für die mühevoll Kleinarbeit der ‚verdichtenden‘ politischen Formung zu geben, der jedweder „Stoff“ willfährig sein kann. Aus „16000 Muslims“ bildet Friedrich die sarazenische Militärkolonie Lucera und rekrutiert sodann aus dieser seine „sarazenische Leibwache“, die deshalb so verlässlich ist, weil sie aus leicht ersichtlichen Gründen „gegen päpstlichen Bann gefeit[]“ ist (KF 105). „Wie die Sarazenen, so hat er die Juden verstaatlicht.“ (KF 207). Und selbst des Kaisers Gesetzgebungspraxis ist nichts anderes als Formung schon vorhandenen juristischen ‚Materials‘: „Nicht einmal, daß Friedrich II. wesentlich neue Gesetze ‚erfunden‘ hätte: aber er rief

⁷² Vgl. KF 217f.

⁷³ Zit. nach Eckhart Grünewald, „Sanctus amor patriae dat animum – Ein Wahlspruch des George-Kreises? Ernst H. Kantorowicz auf dem Historikertag zu Halle a. d. Saale im Jahr 1930. (Mit Edition)“, in: *Deutsches Archiv zur Erforschung des Mittelalters* 50 (1994), S. 457–471, hier S. 103.

bestimmte normannische Gesetze mit bestimmter Tendenz und Erweiterung wieder ins Gedächtnis.“ (KF 95f.)

Gleichsam als *pictura*, zu der der gesamte übrige Text die *subscriptio* ist, aber steht im *Friedrich* das vom Kaiser erbaute Castel del Monte. Das Castel figuriert im Text als ‚Bild‘ von Friedrichs Kunst-Staat. Nach außen stellt es sich dar als abweisende und grenzbefestigende Trutzburg: „ein regelmäßiges Achteck aus gelblichem Kalkstein, durch die sorgfältig geglätteten und fugenlos aneinander gepaßten Quadern wie ein Monolith wirkend“ (KF 249). Im Inneren aber zeigt es die Regelmäßigkeit einer ganz und gar verdiesseitigten Klösterlichkeit, ist es zu geometrischer und nachgerade ornamentaler Geschlossenheit ‚verdichtete‘ Form all dessen, was Friedrich II. „mit feinfühligem Fangarm den Weiten ent-saugt“ hat:

mit Antiken und nach Antiken gearbeiteten Skulpturen geschmückt ein achteckiger Innenhof, in dessen Mitte ein großes achteckiges Marmorbassin als Bad diente. Überall ist die *Geistesmischung* des staufischen Großhofs herauszulesen, *ohne irgend die großen geraden Linien zu beeinträchtigen*: östliche Monumentalität des Ganzen, [...] gotische Fenster und zwischen Rippen gewölbte Räume. Der Trotz und die Dürsterkeit der kleinfenstrigen Gemäcker ward gemildert durch die Ausstattung: mit Mosaik waren die Böden bedeckt, die Wände bekleidet mit rötlicher Breccia oder weißem Marmor, die Rippengewölbe von Halbsäulen mit korinthischen Kapitellen getragen oder von zarten Pfeilerbündeln aus weißem Marmor. Majestät und Grazie waren hier ineinander gewachsen. (KF 250)

Nicht bezogen auf Kantorowicz’ ‚Kaiserroman‘, aber unausgesprochen durchaus dessen zentralen Impuls wiedergebend, hat Walter Seitter das architekturpolitische Programm des Castel del Monte so veranschaulicht: „Das Amalgam aus Quasi-Schloß und Quasi-Kloster verweist gerade mit seinem Kloster-Inneren auf eine gewisse Neuerung in der friderizianischen Machtform: die Einbeziehung der klösterlichen Menschengesammlungs-, -teilungs-, -führungskunst in die Politik. [...] Das ist es, was dieses ganz und gar mittelalterliche Monument [...] programmatisch übers Mittelalter hinaustreibt. Daher der schroffe Abbruch dieses Projekts im Mittelalter 1250.“⁷⁴

Genau von einem solchen „Abbruch“ her fällt denn auch ein Licht auf die eigentümliche Geschichtszeit, in die Kantorowicz seine Kaiserfigur gesetzt sieht. Als Gebannter, der aus allen Bindungen herausgefallen ist und der dennoch ein – im Sinne Kantorowicz’ – vollkommenes, nämlich totalitäres Staatswesen zu formen weiß, das ihn selbst wie sein Volk vollständig bindet, ist Kantorowicz’ Friedrich II. ein *moderner* Revolutionär in einem radikalen Sinne. Ganz und gar unzeitgemäß, ragt er erratisch und inkommensurabel aus dem Lauf der Geschichte heraus und unterbricht – zerbricht – diesen. Kantorowicz trägt damit eine Konstruktion der Geschichte vor, die sehr entschieden das historistische Leittheorem

⁷⁴ Walter Seitter, „Kristall, Labyrinth: Die zwei Seiten des Schlosses. Ein Beitrag zur Physik des Kaisers“, in: Wolfgang Ernst / Cornelia Vismann (Hrsg.), *Geschichtskörper. Zur Aktualität von Ernst H. Kantorowicz*, München 1998, S. 47–58, hier S. 53.

einer ‚historischen Entwicklung‘ verabschieden will. Heinz Dieter Kittsteiner hat sie mit Walter Benjamins geschichtstheoretischem Modell des „dialektischen Bildes“ verglichen: „Das unerlöst Abgeschlossene in der Geschichte verlangt nach Erlösung, und aus der Gegenwart schießen durch das Eingedenken Splitter der ‚Jetztzeit‘ helfend in die Vergangenheit ein.“⁷⁵ Man müßte aber vielleicht eher davon sprechen, daß Kantorowicz’ ‚Kaiserroman‘ die Geschichte *annektiert*, indem es sie ohne Rest ver-gegenwärtigt: Friedrich soll in einer Art absolutem historischen Präsens erscheinen. Kantorowicz denkt mit seinem *Friedrich* Geschichte durch und durch kairologisch. Es ist die „höchste[] Kraft der Gegenwart“⁷⁶, die politische Moderne, die für das Bewußtsein mancher Zeitgenossen im Totalitarismus ihre avancierteste Gestalt, ihre Spitze findet, von der aus die Chance ergriffen werden muß, Friedrich II. von seiner Verkennung – man könnte auch sagen: aus seiner Bannung – zu befreien und ihm ein angemessenes politisch-kulturelles Gedächtnis zu sichern; und umgekehrt vermag es allein diese ganz und gar ‚jetztzeitige‘ Avantgarde des totalitaristischen Politischen, in Friedrich II. einen politischen ‚Mythus‘ zu errichten, der sie selber vorantreibt. Nichts anderes besagt die ebenso pathetische wie rhetorisch durchkalkulierte Schlußpassage von Kantorowicz’ nicht nur historio-, sondern nachgerade mytho-poetischem Monument:

Aus Friedrich II. ward allmählich der bärtige Ahn Barbarossa, aus dem Ewig-jungen der Greis.⁷⁷ Der Traum Deutschlands begann sich zu wandeln: und Mythenwandel spiegelt Leben und Sehnen des alternden oder sich verjüngenden Volkes nur wieder. Den Heutigen hat der eisgraue Schläfer, dessen Bart den Tisch durchwachsen, nichts mehr zu sagen: er ist in der Tat schon erlöst, der Greis von dem Greise [sc. von Wilhelm I.; U.H.] und von des Reiches größtem Vasallen [sc. von Bismarck; U.H.]. Doch der müde Herr des Endes hatte bei seiner Erlösung nichts mehr gemein mit dem feurigen Herrn des Anfangs, dem Verführer, Berücker, dem Strahlenden, Heiteren, dem Ewig-jungen, dem strengen kraftvollen Richter, dem Gelehrten und Weisen, dem im Helm den Musenreigen führenden Krieger, der nicht schläft sondern sinnt, wie er ‚das Reich‘ erneue. Wäre nicht Barbarossas Enkel, so stände der Berg heute leer ... doch der größte Friedrich ist bis heut nicht erlöst, den sein Volk weder faßte noch füllte. ‚Er lebt und lebt nicht‘ ... *nicht mehr den Kaiser: des Kaisers Volk meint der Spruch der Sibylle.* (KF 528)

Im Klartext: Der Typus des politischen Führers ist schon da und kann besetzt werden – Kandidaten gibt es mehrere: George, Mussolini oder andere –, auch seine Vorkämpfer agieren bereits; die Besetzung des Typus eines ihm gemäßen Volkes indessen steht noch aus.

Man muß die Rufe, die auch 1927 auf den Straßen der Weimarer Republik skandiert werden, nicht mithören, aber man kann es, wenn man im *Friedrich* vom „erwachende[n] junge[n] Deutschland“ (KF 66) liest. Allerdings kommt es auf solche doch eher vordergründigen Möglichkeiten der ‚tagesideologischen‘ Besetzung von Kantorowicz’ Buch nicht ei-

⁷⁵ Heinz Dieter Kittsteiner, „Von der Macht der Bilder. Überlegungen zu Ernst H. Kantorowicz’ Werk *Kaiser Friedrich der Zweite*“, in: ebd., S. 13–29, hier S. 25.

⁷⁶ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, in: *Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, Bd. 1 (Anm. 63), S. 243–334, hier S. 293f.

⁷⁷ Kantorowicz spielt damit darauf an, daß seit der Reformationszeit der Protagonist der Kaisersage ausgetauscht worden war: Nicht mehr sitzt – wie ursprünglich – Friedrich II. im Kyffhäuser, sondern Barbarossa.

gentlich an.⁷⁸ Was Karl Löwith mit Blick auf die Georgeaner generell gesagt hat, das läßt sich auch auf den frühen Kantorowicz münzen: „Sie haben dem Nationalsozialismus Wege bereitet, die sie dann selber nicht gegangen sind.“⁷⁹ Kantorowicz konnte einen solchen Weg schon deshalb nicht gehen, weil auch seine Protektion durch ranghohe Nationalsozialisten⁸⁰ nicht verhindern konnte, daß er, jüdischer Abstammung, 1938 emigrieren mußte. Gleichwohl hat er mit seinem *Kaiser Friedrich der Zweite* dem totalitaristischen Denken des Politischen scharfe Munition geliefert. Eine kairologische Verfaßtheit nimmt Kantorowicz exklusiv für die deutsche Geschichte in Anspruch, indem er so entschieden „[d]as Kontinuitätslose deutschen Geschehens“ (KF 527) betont. Wenn er 1927 nicht eine akademische ‚Laufbahn-Arbeit‘ präsentiert, sondern ein gewichtiges „popular manifesto“⁸¹, ein „Geistbuch“ oder „Staatsbuch“⁸², das politische Tat sein will, dann bedeutet das die Aufforderung an die Deutschen, den Kairos, den er für die eigene Gegenwart gekommen sieht, zu ergreifen und wie Friedrich II., dessen ‚Bild‘ Kantorowicz vollständig vergegenwärtigt hat, aus der Geschichte herauszuspringen: in einen totalitären Führer-Staat, der vermöge seiner Form ebenso ästhetisch modern ist, wie es auch der ganz und gar unzeitgemäße und deshalb moderne Kunst-Staat des Form-Kaisers gewesen ist.

⁷⁸ Gleichwohl soll an dieser Stelle nicht unterschlagen werden, daß *Friedrich der Zweite* unter den Nationalsozialisten prominente Leser gefunden hat. Zwei davon benennt Kantorowicz selbst, wenn er nach Erscheinen der ersten Nachkriegsauflage seines Buches (1963) selbstkritisch – aber vielleicht doch auch mit einem Anflug von Selbstgefälligkeit – an seine Verlegerin schreibt: „Man sollte halt ein Buch, das bei Himmeler auf dem Nachttisch lag und das Göring an Mussolini mit Widmung verschenkte, in völlige Vergessenheit geraten lassen“; zit. nach Eckhart Grünewald, „Biographisches Nachwort“, in: Kantorowicz, *Kaiser Friedrich der Zweite* (Anm. 56), S. 531–551, hier S. 550. Einen noch prominenteren Leser nennt Kantorowicz’ ehemaliger Historikerkollege Percy Ernst Schramm, wenn er des ‚Führers‘ Bemerkung, geäußert während des Krieges im Führerhauptquartier, mitteilt, „er [sc. Hitler; U.H.] habe dieses Buch zweimal gelesen“; Henry Picker, *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941–1941*, neu hrsg. von Percy Ernst Schramm, Stuttgart² 1965, S. 69 (Erläuterung von Schramm).

⁷⁹ Karl Löwith, *Mein Leben in Deutschland vor und nach 1933. Ein Bericht*, Stuttgart 1986, S. 24.

⁸⁰ Vgl. dazu Norman F. Cantor, *Inventing the Middle Ages. The lives, works, and ideas of the great medievalists of the twentieth century*, New York 1991, S. 95.

⁸¹ Ebd., S. 82.

⁸² Zur Semantik dieser ‚Genre‘-Bezeichnungen im George-Kreis vgl. Michael Winkler, *George-Kreis*, Stuttgart 1972, S. 93ff.