

Kunstform und Lebensform, Hybrid und Parasit Poetologien des »Lebens« um 1848 bei Hebbel und Wagner

I.

Auf das Jahrhundertereignis der Revolution von 1848 hin und von ihm weg wird traditionell das 19. Jahrhundert erzählt, mit Recht. Die poetologischen Begründungen für diese Strategie sind bekannt und gut eingespielt: Wenn die Geburt der Formation des »bürgerlichen Realismus« auf 1848 zurückzuführen sein mag, dann deshalb, weil romantische wie vormärzliche Poetiken (und Gesellschaftskonzepte und Konzepte von der möglichen gesellschaftlichen Rolle der Kunst) ihre Überzeugungskraft eingebüßt haben; mit Blick auf die Gattungen die romantische Unordnung und transzendentalpoetische Lust an der Grenzüberschreitung einerseits, die vormärzliche Privilegierung politischer und operationalisierter Literatur andererseits. Die programmrealistische Theoriebildung antwortet darauf mit einer besonderen Version von Klassizismus; die wieder erhobene Forderung nach literarischer »Gattungseinheit« kann sich dabei auf das starke kulturelle Interesse an »reinen Typen« ebenso verlassen wie sie es befördert. Es dominiert um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Anthropologie, Ästhetik, Politik und anderen Interessensphären. An Friedrich Hebbel und Richard Wagner sollen einige Facetten des Zusammenspiels solcher institutionalisierter Diskurse gezeigt werden, sofern sie zum »Lebenswissen« in der Poetik beitragen; ein Seitenblick wird auf Adalbert Stifter gerichtet werden.

Die Frage nach dem »Wissen« soll unter Rücksicht auf die literarischen Gattungen gestellt werden; oder, anders gesagt, die literarischen Gattungen sollen als Kategorien exponiert werden, die ebenso selbst wissenshaltig sind wie sie Texte formieren. Demgemäß geht es weniger um einen spezifischen Begriff als um das historische Phänomen der literarischen Gattung in seiner eigentümlichen Viskosität: definitorisch oft halt- und wertlos, dennoch von hoher Wirkungsmächtigkeit. Lebenswissen, und schon die Rede von der »Gattung«, vom *genus*, indiziert Nachbarschaft von Biologie und Poetik, hat hier seine besondere Rolle. Dazu enthalten die Gattungen aber von jeher auch einen anderen Typ von Wissen: Wissen über das Soziale und über die Typen von Vergesellschaftung. Mit den und durch die literarischen

Gattungen verhandeln Gesellschaften ihre Basisfragen: Fragen vor allem der Zugehörigkeit und der Platzanweisung; in der Gattungspoetik und ihren Figurationen konvergieren daher (proto-)soziologische, biologische und genuin ästhetische Diskurse; ihr *tertium comparationis* sind Prozesse der Ordnung, der Klassifikation und der Sortierung, und von daher sind ›Gattung‹ (wie Roman und Novelle) und ›Gattung‹ (wie in Naturgeschichte und Biologie) und auch die Rede von einer besonderen ›Gattung Menschen‹, wie es heißt, keine bloßen Äquivokationen.¹ Diese beiden Formen von in den literarischen und künstlerischen Gattungen präsenten Wissensbeständen sind daher nicht bloß Aussagen oder Thesen, sondern auch in doppelter Weise generativ und performativ; sie erzeugen und formieren zum einen die Werke selbst, zum anderen bilden sie nicht bloß gesellschaftliche Kategorien ab, sondern erzeugen, befestigen und implementieren sie. Dass die Gattungen dazu in mindestens ebenso hohem Maß ihre Rolle auch in der Rezeption und Distribution von Literatur spielen, soll bei der epistemologischen und metaphorischen Attraktivität von Gattungen und ›Formen‹ für die Kulturwissenschaften nicht vergessen werden. Das Gattungssystem bildet, unter Auspizien des literarischen Feldes gesehen, auch das Terrain der Positionskämpfe unter Produzenten; Agonalität ist nicht nur im Raum der Werke, sondern auch im Bereich der ästhetischen Positionen zu erwarten. Gattungsforschung ist ohne die Befragung der performativen Dimension der Gattungen in diesem Sinn unvollständig; und ebenso unvollständig ohne die Befragung der systematischen Konsequenzen der Prämisse, dass Gattungsarbeit soziale Handlung ist.²

¹ Vgl. zum Verhältnis von Wissensgeschichte und Gattungspoetik und zum methodischen und historischen Kontext des Folgenden Werner Michler: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950*, Göttingen 2015.

² Vgl. ebd., zum 18. Jahrhundert insbes. S. 119–160, zu Adalbert Stifter und der Situation um 1848 S. 440–458; zur literatursoziologischen Dimension vgl. auch Ders.: *Möglichkeiten literarischer Gattungspoetik nach Bourdieu. Mit einer Skizze zur »modernen Versepike«*, in: *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*, hg. von Markus Joch und Norbert Christian Wolf, Tübingen 2005, S. 189–206; zur epistemologischen Thematik vgl. Sebastian Schönbeck/Matthias Preuss: *Bêtes Studies. Flaubert's and Balzac's Lessons in Natural History*, in: *Journal of Literary Theory* 9/2 (2015), S. 250–270. Zum Motiv der biologischen Kreativität vgl. auch die Beiträge in: *Die Biologie der Kreativität. Ein produktionsästhetisches Denkmodell in der Moderne*, hg. von Matthias Krüger, Christine Ott und Ulrich Pfisterer, Zürich u.a. 2013; zur Vorgeschichte auch zuletzt Urte Helduser: *Imaginationen des Monströsen: Wissen, Literatur und Poetik der »Missgeburt« 1600–1835*, Göttingen 2015.

II.

Die Skepsis, auf die Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer* (1857) stößt, artikuliert sich in der Sprache des »Lebens«. Schon dass sich der Text paratextuell defensiv »Erzählung« nennt, wird ihm übel genommen: Die »Erzählung im Allgemeinen«, so der Ästhetiker Adolf Zeising, sei entweder »Mischlingsprodukt verschiedener Arten« oder auch »eine ganz neue Art [...], für die es noch keine besondere Bezeichnung gibt«. ³ Für Friedrich Hebbel gehört Stifters Literatur zum »Genre« und ist Symptom der Krankheiten seiner Gegenwartskultur; »der Genre« infiziert, wie Hebbel in seiner berühmt gewordenen Stifter-Kritik *Das Komma im Frack* erklärt, alle Gattungen; auch im historischen Bild seien bereits »Zwitter-Elemente« zu konstatieren, die »es scheinbar dem Gemüth näher führen, es in demselben Grade aber auch dem Geist entfremden und es im Grund vernichten«. ⁴ Stifter allerdings, so die Ironie der Kontroverse, teilt viele Prämissen der Kritik (auch ihre politischen Positionen um 1848 sind sehr ähnlich); ⁵ auch bei ihm erzeugt nicht der (sterile) Zwitter die Poesie, sondern »[n]ur was als lebendiger Strom aus der Einheit einer lebendigen warmen Seele quillt, kann wieder Leben erzeugen und fortwirken machen«. ⁶ So Stifter 1848 in seiner eigenen Polemik *Über Stand und Würde des Schriftstellers* gegen die (insbesondere) jungdeutsche Tendenzliteratur. Fragt man bei Hebbel zurück, wie es um die Reinheit der Form bestellt ist, wenn schon Stifter ins Genre mit seinen zwitterhaften Zügen zu stellen sei, zeigt sich ein literarisches Profil von tatsächlich klassischem Zuschnitt. Hebbel ist, wie der frühe Hebbel-Herausgeber Hermann Krumm das ausdrückt, »in allen Sätteln gerecht«. ⁷ Hebbel hat sich in sehr

³ Adolf Zeising: *Der Nachsommer* (»Blätter für literarische Unterhaltung«, 1858), zit. nach: Moriz Enginger: Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit. Festgabe zum 28. Jänner 1968, Wien, S. 223.

⁴ Friedrich Hebbel: *Das Komma im Frack*, in: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, besorgt von Richard Maria Werner, 24 Bde. in 3 Abt., Berlin 1901–1907, Bd. 1/12, S. 189–193, hier S. 190.

⁵ Zur Auseinandersetzung Stifter/Hebbel mit Hinweis insbesondere auf strukturelle und poetologische Ähnlichkeiten vgl. Alfred Doppler: Hebbel und Stifter – Gegensätze und Gemeinsamkeiten, in: *Vierteljahresschrift des Adalbert Stifter-Instituts* 34/1–2 (1985), S. 27–33; sowie Helmut Bachmaier: Spekulation oder Wahrnehmung. Zur Hebbel-Stifter-Kontroverse, in: *Hebbel-Jahrbuch* 51 (1996), S. 65–75.

⁶ Adalbert Stifter: *Über Stand und Würde des Schriftstellers* [1848], in: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald, Stuttgart/Berlin/Köln 1978ff., Bd. 8/1, S. 38.

⁷ Friedrich Hebbel: *Tagebücher*, hg. von Hermann Krumm, 4 Bde., Leipzig 1904, hier Bd. 1, S. XVIII. Der Nachwelt gilt Hebbel hingegen als »geborene[r] Dramatiker, Tra-

vielen verschiedenen Gattungen geäußert, er hat das System gleichmäßig abgedeckt, mit dem Drama gleichwohl als der Königsgattung, die es unangefochten auch bei Hebbel ist: Die dramatischen Gattungen umfassen die Tragödie (*Herodes und Mariamme*, 1849), durchaus, wie im *Gyges*, nach Art der französischen Tragödie (also »selon les règles«, ⁸ wie Goethe seine *Iphigenie* und andere Texte in Frankreich empfohlen hat); das bürgerliche Trauerspiel (*Maria Magdalena*, 1844), die Komödie (*Der Diamant*, 1847); die Tragikomödie (*Ein Trauerspiel in Sizilien*, 1847); das Märchenlustspiel (*Der Rubin*, 1849), ein Libretto (*Ein Steinwurf*, 1858, für Anton Rubinstein), die *Nibelungen* (1862) sind »ein deutsches Trauerspiel«. Die Lyrik reicht vom Sonett zum Epigramm, von der Stanze (ausgerechnet im Widmungsgedicht zur sozialen Tragödie *Maria Magdalena*) zur Naturlyrik. Das epische Œuvre umfasst Novelle (die sehr frühe Erzählung *Der Maler* von 1832 heißt »Versuch in der Novelle«, wobei Novelle noch als »Wertbegriff«⁹ aufgefasst wird), Märchen, Erzählung, *Schnock*, 1850, wird als »niederländisches Gemälde« bezeichnet. Tagebuch und Autobiographie, Abhandlung, Rezension, Reisebericht vervollständigen das Bild. Das Epos ist mit *Mutter und Kind* (1859) in Nachfolge von Goethes *Hermann und Dorothea* vertreten. Eine auffällige Leerstelle bildet nur der Roman, doch auch hier gab es Projekte seit 1839; ein historischer Roman wurde von Hebbels Verleger Campe bereits bevorschusst. In einer Epoche nicht bloß der sogenannten Verwischung der Gattungsgrenzen, sondern vor allem der arbeitsteiligen Spezialisierungen der Literatur unter Verwertungsinteressen zeigt also Hebbels Œuvre den traditionellen Habitus der »Meisterschaft«, der hinter diesem systematischen Abschreiten der Gattungen und seit der Renaissance immer wieder hinter einzelnen exponierten Autorenoeuvres steht, vergleichbar mit Goethe, Hauptmann, Hofmannsthal, Brecht. Hebbel zeigt das Bild eines auch um die Vollständigkeit hinsichtlich des zeitgenössischen Gattungskanons bemühten

giker«. Bei Werner Krauss wird er als Beispiel gegen Benedetto Croce's Gattungsskepsis in Stellung gebracht. Hätte Croce recht, »müßte jeder zur Dichtung oder zur Literatur Berufene ohne Schwierigkeiten in allen Sätteln gerecht sein [...]. Tragiker wie Grabbe oder Hebbel [...] machen diese Monopolisierung eines Lebenswerkes durch eine einzige Gattung besonders deutlich.« Werner Krauss: Grundprobleme der Literaturwissenschaft, in: Ders.: Literaturtheorie, Philosophie und Politik, hg. von Manfred Naumann, Berlin/Weimar 1987, S. 139–272, hier S. 176.

⁸ Goethe über *Stella*, *Iphigenie auf Tauris* und *Tasso*, Johann Wolfgang von Goethe: *Ouvrages poétiques de Goethe*, in: Ders.: *Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie v. Sachsen [=Weimarer Ausgabe], 4 Abt., 133 Bde. in 143 Tln., Weimar 1887–1919, I/53, S. 208–210, hier S. 208f.

⁹ Zum »Wertbegriff« »Novelle« vgl. Karl Konrad Polheim: Gattungsproblematik, in: *Handbuch der deutschen Erzählung*, hg. von dems., Düsseldorf 1981, S. 9–16.

Autors. Das bürgerliche Trauerspiel ist, abseits von Schiller und Lessing, zu »regeneriren«; dann ist »zu zeigen, dass auch im eingeschränktesten Kreis eine zerschmetternde Tragik möglich ist.«¹⁰ Ungeachtet seiner in manchen Aspekten literaturhistorischen Randlage zielt Hebbel also dezidiert in das Zentrum einer ganzen Literatur.

Andererseits ist zu konstatieren: Es mögen »alle« Formen oder die wichtigen sein, immer aber geht es um »reine« Formen, nicht um die »verwilderten« romantischen und jungdeutschen oder um die »vieltönigen« aus Friedrich Sengles Formenwelt des Biedermeier.¹¹ Der Gestus des Scheidens, Trennens, Sonderns, Definierens verbindet Hebbel mit seinen Gegnern wie etwa dem *Grenzboten*-Programmatiker Julian Schmidt, aber auch mit Hermann Hettner. Wir kämen niemals »zu einer gründlichen Einsicht in das Wesen der bürgerlichen Tragödie«, so Hettner, »wenn wir nicht die verschiedenen Arten, in die sie zerfällt, mit strengster Klarheit von einander sondern.«¹² Dieses Interesse an reinen Formen artikuliert sich nun in biologischen Deszendenz-, Reinheits- und Gattungsformeln. Das »Schauspiel« ist bei Hettner eine »zwitterhafte Mittelgattung«, zwischen den, wie zu folgern ist, »reinen«, »fruchtbaren« Formen Tragödie und Komödie.¹³ Auffällig ist in den Tagebüchern die immer wichtigere Rolle der Naturdinge. Der Dramatiker ist bei Hebbel eine Art Naturforscher: Er muss sich »auf jede Species menschlicher Charactere einlassen«, »wie der Naturforscher auf jede Thier- und Pflanzengattung, gleichviel, ob sie schön oder hässlich, giftig oder heilsam ist, indem er die Totalität darzustellen hat!«, wie es 1851 im Tagebuch heißt.¹⁴ Tiere sind »Gedanken der Natur«, und das Tier ist »selbst dem bedeutendsten Menschen gegenüber« »relativ im Vorteil«, denn »es spricht den Gedanken seiner Gattung rein und ganz aus; welcher Mensch aber thäte das?«¹⁵

¹⁰ Hebbel: Sämtliche Werke (wie Anm. 4), Bd. 2/2, S. 325 (Nr. 2910; 1843).

¹¹ Vgl. Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848, Bd. 1: Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel, Stuttgart 1971.

¹² Hermann Hettner: Das moderne Drama. Ästhetische Untersuchungen, Braunschweig 1852, S. 83.

¹³ Ebd., S. 79.

¹⁴ Hebbel: Sämtliche Werke (wie Anm. 4), Bd. 2/3, S. 395f. (Nr. 4908; 1851). Zu Hebbels Auffassungen die literarischen Gattungen betreffend, vgl. den monographisch angelegten Beitrag von Astrid Stein: Die Gattun[g]spoetik Friedrich Hebbels im Kontext ihrer Epoche, in: Hebbel – Mensch und Dichter im Werk, hg. von Ida Koller-Andorf unter Mitarb. von Hilmar Grundmann, Wien 1992, S. 19–77. Die Zentralität der Geschlechterproblematik für die Dramenpoetik betont Alexandra Tischel: Tragödie der Geschlechter. Studien zur Dramatik Friedrich Hebbels, Freiburg i.Br. 2002.

¹⁵ Hebbel: Sämtliche Werke (wie Anm. 4), Bd. 2/4, S. 137 (Nr. 5701; 1859).

»Die Kunst ist eine zusammen gepreßte Natur und die Natur eine aus einander gelaufene Kunst.«¹⁶ »Ich bin der unerschütterlichen Überzeugung«, heißt es schon 1841 in einem unveröffentlicht gebliebenen Vorwort zu einer Ausgabe der Erzählungen,

daß die wahren Kunstformen ebenso nothwendig, eben so heilig und unveränderlich sind, [als] wie die Naturformen. Sie können, wie in der physischen Welt mit der Umbildung des Erdkörpers ganze Geschlechter der Lebendigen ausstarben, allerdings aufhören, dem Schöpfungs- und Schönheitsbedürfniß der Zeiten zu entsprechen, aber sie können nicht ohne Lebensgefahr aus einander gezerrt, nicht verengt und erweitert werden.¹⁷

Individualität gefährdet diese Formen, wie sie in der Dramentheorie die »tragische« Vereinzlungsschuld annonciert: »Die Kunstformen sind Organismen, wie die Lebensformen«,¹⁸ heißt es noch deutlicher in einer Fassung des Textes von 1844. »Die Kunst«, sagt Hebbel in *Ein Wort über das Drama* (1843),

hat es mit dem Leben, dem innern und äußern, zu thun, und man kann wohl sagen, daß sie Beides zugleich darstellt, seine reinste Form und seinen höchsten Gehalt. Die Hauptgattungen der Kunst und ihre Gesetze ergeben sich unmittelbar aus der Verschiedenheit der Elemente, die sie im jedesmaligen Fall aus dem Leben herausnimmt und verarbeitet. [...] Das Drama stellt den Lebensproceß an sich dar.¹⁹

Durch diese dramentheoretische Schrift spuken viele Stichwortgeber, Hegel ist nur einer von ihnen. Goethe wird mit dem Satz zitiert, Form habe allemal etwas Unwahres:

Aber der Inhalt des Lebens ist unerschöpflich, und das Medium der Kunst ist begrenzt. Das Leben kennt keinen Abschluß, der Faden an dem es die Erscheinungen abspinnt, zieht sich in's Unendliche hin, die Kunst dagegen muß abschließen, sie muß den Faden, so gut es geht, zum Kreis zusammen knüpfen, und dieß ist der Punct, den Goethe allein im Auge haben konnte, als er aussprach, daß alle ihre Formen etwas Unwahres mit sich führten.²⁰

Hebbel zitiert hier eines der wichtigsten poetologischen Manifeste des Sturm und Drang, den Text *Aus Goethes Brieftasche*, aus dem Anhang zur *Mercier*-Übersetzung, von 1776:

¹⁶ Ebd., Bd. 2/3, S. 45 (Nr. 3406; 1845).

¹⁷ Ebd., Bd. 1/8, S. 418.

¹⁸ Ebd., S. 421.

¹⁹ Ebd., Bd. 1/11, S. 3.

²⁰ Ebd., S. 6.

Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres; allein sie ist ein- für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln. Aber das Glas! Wem's nicht gegeben wird, wird's nicht erjagen; es ist, wie der geheimnißvolle Stein der Alchymisten, Gefäß und Materie, Feuer und Kühlbad.²¹

Hebbel will sagen, dass die Totalität der Kunst von anderer Dimension, nicht so sehr anderer Art ist als die Totalität des Lebens. Die Formskepsis des Sturm und Drang, die aus der Goethe-Stelle spricht, wird bei Goethe dadurch aufgefangen, dass das *Medium* in ein *Brennglas* umfunktioniert wird, also in ein fokussierendes Medium; wichtig ist die Stelle aber vor allem deshalb, weil sie der erste Beleg für die Poetik der *Inneren Form* ist; jener Form, »die alle anderen in sich begreift«. Diese *Innere Form* verweist auf die naturphilosophische Spekulation der frühen Goethezeit; sie lässt sich auf Alchemie, aber auch auf Buffons *moule intérieure* beziehen, das ist die »innere Gussform«, die den Organismen eingeprägt ist und die die Gattungen hervorbringt, die also dafür sorgt, dass Katzen wieder Katzen gebären und Hunde Hunde. Hebbel liest Goethes »unwahre Form« so, dass die Bündelung des Lebensstromes durch ein Medium (ein »Glas«, eine Linse, ein Prisma) erfolgen muss, um in der Kunst eine Darstellung zu erreichen, derer das Leben in seiner, wie Hebbel sagt, »unbewussten Darstellung«²² nicht bedarf: »Bei diesen [den philosophischen Dramen] kommt Alles darauf an, ob die Metaphysik aus dem Leben hervorgeht, oder ob das Leben aus der Metaphysik hervorgehen soll. In dem einen Fall wird etwas Gesundes, aber gerade keine neue Gattung entstehen, in dem andern ein Monstrum.«²³ Zu Ernst von Feuchtersleben heißt es 1853, der »Begriff der Form« sei in ihm »nie recht lebendig« geworden, »er wurde wenigstens nicht fruchtbar in ihm«:

Feuchtersleben hatte offenbar keine Ahnung davon, daß, wie der Organismus in der Natur, so die Form in der Kunst der reinste Ausdruck für jene unbegreifliche, fast eigensinnige Mischung des Zufälligen und Ewigen ist, aus der das individuelle Leben entspringt, und daß eben deshalb die eine mit der andern nie vertauscht werden kann.²⁴

Damit ist der Lebensbegriff von der Biologie aus tatsächlich auf dem Terrain der Biographie, wo nicht der Soziologie angelangt. Die implizierte Soziologie

²¹ Goethe: Werke (wie Anm. 8), I/37, S. 314.

²² Hebbel: Sämtliche Werke (wie Anm. 4), Bd. 1/11, S. 7.

²³ Ebd., S. 9f.

²⁴ Ebd., Bd. 1/12, S. 57f.

einer solchen Auffassung von Gattung könnte nun andererseits, so ließe sich erwarten, in einer neoklassizistischen Befestigung der Ständeklausel liegen; das ist aber bei Hebbel dezidiert nicht der Fall. Viel eher führt der Weg in eine solche Soziologie über die Biologie eines in Gattungen eingefassten *Lebensstroms*, wie sie die Lebensphilosophie, Bergson und Simmel etwa, ausgebildet hat. Mit Zustimmung zitiert Georg Lukács in seiner *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* von 1911 den Satz, dass das Drama »den Lebensprozeß an sich« darstelle, legt aber nicht den Akzent auf ›Darstellung‹, sondern erklärt, »daß das Drama das Leben selbst« sei, in dem Sinn, dass das Drama die Zielgattung des Lebens werde, »das Drama, die Tragödie« sei »das platonische Ideal des Lebens.«²⁵ *Life imitates art*. Lukács hat gerade aus Hebbel seine eigene Gattungstheorie abgeleitet; es ist ja Hebbel, an dem Lukács den Begriff des Formapriori des Sozialen gewinnt; und von Hebbel bezieht Lukács die Intuition, es gäbe eine ›generische‹ Wahrnehmung. Hebbel, so Lukács, »erlebte das Ereignis durch das tragische Schema«.²⁶ Er sei einer jener »Künstler, für die die formalen Forderungen einer Gattung für ihr ganzes Leben a priori sind«.²⁷ Dem korrespondieren bei Hebbel Sätze wie jene über die Gattung Tagebuch und damit über die Formgebung der eigenen Biographie:

Das ganze Leben ist ein verunglückter Versuch des Individuums, Form zu erlangen; man springt beständig von der einen in die Andere hinein und findet jede zu eng oder zu weit, bis man des Experimentirens müde wird und sich von der letzten ersticken oder aus einander reißen läßt.²⁸

(Dass die Formen ›zu eng‹ oder ›zu weit‹ sein können, ist übrigens ein tragendes [Hebbel-] Motiv von Lukács' späterer *Theorie des Romans*.) Die Gattung als Anschauungsform a priori, die Kunstgattungen als Lebensgattungen: darin dürfte der Fluchtpunkt auch von Hebbels Gattungstheorie liegen. Das ›Leben‹ wird *sub specie formae* gesehen und aus dem Apriorismus von Raum und Zeit eine soziologisch leicht herleitbare Poetologie, die dann erst vergessen muss, dass sie als Soziologie angefangen wurde. Wenn das generische Formapriori der Wahrnehmung bei Lukács aus der Hebbel-Interpretation

²⁵ Georg Lukács: *Die Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, hg. von Frank Benseler, Darmstadt/Neuwied 1981, S. 207. Zur Konstellation Hebbel/Lukács vgl. Herbert Kaiser: »Der schöne Tod«. Hebbel und die Tragödientheorie des jungen Lukács, in: *Hebbel-Jahrbuch* 58 (2003), S. 11–26.

²⁶ Ebd., S. 206.

²⁷ Ebd., S. 205.

²⁸ Hebbel: *Sämtliche Werke* (wie Anm. 4), Bd. 2/2, S. 264 (Nr. 2756; 1843).

gewonnen ist, dann wäre auch bei Hebbel auf eine solche epistemologische Dimension zu achten. Das ist wohl der Grund dafür, dass Hebbel die *Brief-taschenaufsatz*-Passage herangezogen hat: Die Gattung (»die Form«) ist das »Glas«, ein Medium, eine generische Brille, mit der die Welt gesehen wird. Die Bedeutung von Hebbels »Form« dürfte also darin liegen, dass sie zugleich als Anschauungsform und als Naturform fungiert, nicht aber als Texteigenschaft; das Tragische wird in die Gegenstände hineingesehen, weil es dort schon investiert gewesen sein wird. Gewiss herrscht zwischen kreatürlichem und sozialem, »biographischem« Leben eine »bloß« metaphorische Analogiebeziehung; doch eher deutet die Mobilisierung der Polysemien von »Leben« auf ein Projekt, das das eine im anderen gestützt und gespiegelt wissen will. Und es kann ja auch leicht gesehen werden, dass bei Hebbel Zeugung, Prokreation und Kinder nie weit sind und auf den *nexus in re* verweisen. Neben dem Geschlechterverhältnis ist das der Fortpflanzung und ihrer Legitimität ein Zentralthema Hebbel'scher Produktion, von *Judith* über *Maria Magdalena* bis zu – naheliegender Weise – *Mutter und Kind*. Wenn Hebbel nach einer Illustration sucht, warum die Unwahrheit der Form schon im Leben ihr Analogon habe, fällt ihm die Polarität der Geschlechter ein; wenn es um die Legitimität alter Gattungen geht, die durch den modernen Individualitätsbegriff zersetzt würden, heißt es: »[D]as Epos hinterließ Söhne und Töchter: Roman, Ballade, Novelle.«²⁹ In einem Dramenplan, *Der Dichter*, der Hebbel zwischen 1841 und 1863 beschäftigt, gibt der Verfasser eines »Nationalepos« sein Werk, sein »Kind«, wie es mehrfach heißt, einem anderen ab, *in nuce* übrigens der Plot von *Mutter und Kind*, nur mit Epos als Kind statt Kind im Epos.³⁰ Eine symptomale Lektüre von Hebbels Vorwort zu *Maria Magdalena* müsste ein ganzes Pandämonium von Nabelschnüren, Frucht, Fleisch, Kern und Kindern zutage fördern. Über die Gattungen bearbeitet bei Hebbel die Kunst verschiedene Sphären (Elemente) des Lebens. Mit der Unschärfe, die der Begriff »Form« traditionell an sich hat, wenn er nicht seine Antonyme mitführt (Form/Inhalt, Form/Chaos, Form/Unform, innere oder äußere Form), erreicht Hebbel eine aktivistische Gattungspoetik, die an eine Naturphilosophie weitgehend bruchlos anschließbar ist. Dass es in den 1840er Jahren die romantische Naturphilosophie ist, beweist das bereits herangezogene, zu Lebzeiten ungedruckt gebliebene Vorwort zur geplanten Ausgabe der Erzählungen in der Fassung von 1844:

²⁹ Ebd., Bd. 1/8, S. 418.

³⁰ Ebd., Bd. 1/5, S. 111–121.

Die Kunstformen sind Organismen, wie die Lebensformen, sie können, wie in der physischen Welt mit der Umbildung des Erdkörpers ganze Geschlechter der Lebendigen ausstarben, allerdings aufhören, dem Schöpfungs- und Schönheits-Bedürfnis der Zeiten zu entsprechen, aber sie können nicht ohne Lebensgefahr verengert und aus einander gezerrt werden, denn in keinem Organismus tritt, dem ihn ablösenden Höheren gegenüber, in dem der Lebens- und Werde-Proceß fortgesetzt und gesteigert werden soll, der Sättigungs- und Indifferenz-Punct ohne innere Nothwendigkeit ein, wenn man freilich auch in jedem noch eine Seite aufzeigen kann, die, den Thier-Ansätzen in der Pflanze ähnlich, weiter zu deuten scheint.³¹

Damit erreicht die Poetik der Produzenten auch eine Totalzuständigkeit für die Anthropologie. Mit der tentativen Vollständigkeit des Gattungskosmos, wie ihn Hebbel angestrebt zu haben scheint, kann auch eine vollständige Anthropologie gegeben werden; sie kann ›Poetik‹ bleiben, eine Lehre vom Produzieren, und die Produzierenden mit umfassender Definitionsmacht ausstatten. Die mitunter bemerkte Spannung zwischen der ›Heiligkeit‹ und ›Ewigkeit‹ der Formen, die auf Platonismus deuten, und der eingeräumten Koordination von Form (hier: Gattung) und einem historisch variablen ›Schöpfungsbedürfnis‹ ist, ließe sich sagen, nicht schlechte Philosophie, sondern gar keine, oder Paraphilosophie, weil man hinter ihr den Versuch sehen könnte, die Definitionsmacht über die Poesie wieder auf die Seite der Produzenten zu bringen; diese Definitionsmacht war ja in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts von der Philosophie übernommen worden, obwohl sie zuvor für solcherlei eine Zuständigkeit weder besessen noch gefordert hatte. Ideen-Platonismus, Prokreationsmodell und Gesetzesgeleitetheit verlangen ›reine‹, wohl auch traditionelle und kulturell konsakrierte Gattungen; Hebbels über die Gattungen geführter Versuch, die Definitionsmacht über die Poesie für die Produzenten zurückzugewinnen und zugleich die Gattungspoetik anthropologisch zu universalisieren, zahlt als Preis den Schematismus der Reinheit der Gattung.

Die Auseinandersetzung mit Stifter ist im Kern eine Gattungskontroverse gewesen. Das »überschätzte Diminutiv-Talent [der »Mann der ewigen Studien«, Stifter also] kommt eben so natürlich vom Aufdröseln der Form zum Zerbröckeln und Zerkrümeln der Materie, schließt damit aber auch den ganzen Kreis vollständig ab.«³² Wo Hebbel im Gattungssystem von oben herab arbeitet, arbeitet Stifter gewissermaßen von unten herauf. Eine Parallele zwischen beiden Autoren in dieser, es wurde angedeutet, an Ironien reichen,

³¹ Ebd., Bd. 1/8, S. 421. Als naturphilosophische Referenzautoren Hebbels werden in der Forschung immer wieder Schelling, Schubert und Steffens genannt.

³² Ebd., Bd. 1/12, S. 193.

polemischen Beziehung lässt sich gerade am Thema der Prokreation ziehen. Fast zur selben Zeit als der *Nachsommer* herauskommt, entsteht Hebbels *Mutter und Kind*, eine Hexameter-Idylle, ein »Gedicht in sieben Gesängen«, wie die Gattungsangabe lautet. In Nachfolge von *Hermann und Dorothea* geht es dort um biologische und soziale Mutterschaft, anders, als im liberalen Zeitalter vielleicht zu erwarten, siegt die »biologische«; das reiche, kinderlose Paar, das dem armen Paar die Erstgeburt gegen lebenslanges Auskommen abkaufen wollte, verzichtet; anstelle des Kindes der Armen werden am Ende die Armen als Kinder *in toto* adoptiert – Hebbels Beitrag zur sozialen Frage. Jedenfalls artikulieren sich hier soziale Positionen im Medium des Nachmärz-Klassizismus, der auch für die – allerdings längst biologisierte – Gattungslegitimität und -reinheit der poetologischen Diskussion verantwortlich zeichnet. Dasselbe ließe sich von Stifters *Nachsommer* sagen, nur dass hier die Sphäre der Prokreation planvoll gemieden und stattdessen soziale Adoption durch die keuschestmögliche Verheiratung der Familien Risach/Tarona und Drendorf betrieben wird. *Hermann und Dorothea* bekommt im *Nachsommer* der junge Gustav Risach zu lesen, homerische Szenen und Szenarien werden immer wieder in den Roman eingespiegelt, von Lektüren und Statuen bis zur *Nausikaa*. Bei Hebbel ist das klassische Medium überraschenderweise dasjenige, in dem Zeitfragen angemessen verhandelt werden können: Der Held Christian ist Malthusianer, ein anderer ist Anhänger des Proudhon'schen Kommunismus; beim Brand Hamburgs tauchen die »Hunger-Gesichter, / Welche mit Ratten und Mäusen verschüchtert zu Tage sich drängten«,³³ aus den Kellern auf; soziale Dichotomien erfordern Mischung, wie der Apotheker sagt.³⁴ Idyllengemäß allerdings wird die soziale Frage auf dem Lande gelöst – besser, sie verschwindet dort – und nicht in der Stadt, wo sie aufgetaucht ist; und sie wird *privatum* gelöst, in einer Politik, die in liberal-konservativer Manier nur die Extrapolation privater Intervention ist. Das stimmt »mit der Form zusammen«; die Hexameteridylle kann »modernen« Inhalt aufnehmen. Allerdings finden diese modernen Gegenstände, Problematiken ersten Ranges für den Tragiker des Industriezeitalters, gerade nur in der Idylle, in der sie gattungsgemäß als immer schon bloß noch nicht ganz gelöste erscheinen, ihren Ort.

³³ Ebd., Bd. 1/8, S. 293.

³⁴ Vgl. ebd., S. 295.

III.

Wo Hebbel auf der Sonderung der Gattungen besteht, geht es Richard Wagner um die Stiftung einer neuen Form des Theaters, der Oper oder des Musikdramas. Der Exilant Wagner, nach seiner Involvierung in den Dresdner Maiaufstand von 1849 steckbrieflich gesucht, entwickelt in Zürich in einer Reihe von theoretischen Schriften eine weitgespannte Ästhetik, von *Die Kunst und die Revolution* über *Das Kunstwerk der Zukunft*, beide 1849, zu *Oper und Drama* (1851), wo es um das »wirkliche Drama« geht, das die getrennten Sphären von Schauspiel, Tanz und Poesie wieder zu jener Einheit bringen soll, die die zeitgenössische Oper nur als Karikatur zustande bringt. Versucht man zu übersehen, wie die drei Dimensionen von Natur, Gesellschaft und Kunst bei Wagner konstelliert sind, zeigt sich zunächst an der Grenze Kunst/Gesellschaft die Erneuerung der politischen Funktion der Kunst, die Wagners Ästhetik als nachmärzliche Neukonzeptualisierung des revolutionären Impulses ausweist. Es ist das Volk, das der Künstler des neuen Kunstwerks sein wird:

Wer wird demnach aber der *Künstler der Zukunft* sein? Der Dichter? Der Darsteller? Der Musiker? Der Plastiker? – Sagen wir es kurz: *das Volk*. Das *selbige Volk*, dem wir selbst heutzutage das in unserer Erinnerung lebende, von uns mit Entstellung nur nachgebildete, einzige wahre Kunstwerk, dem wir die Kunst überhaupt einzig verdanken.³⁵

Oder, anders gesagt: Das »große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes *aller*« wird nicht »die willkürliche mögliche Tat des Einzelnen [sein], sondern [...] das notwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft.«³⁶ Das Einrücken des Volks in die Planstelle des Genies als Produzenten lässt sich lesen als imaginäre Beauftragung eines neuen Typs von Genie durch jenes »Volk«; der »wahre Dichter ist aber der vorverkündende Prophet«.³⁷

Das Kunstwerk wird so performativ zur Produktion des Volkes als einer politischen Einheit beitragen, wie es letztlich sein Produkt gewesen sein wird.

³⁵ Richard Wagner: Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe, 6. Aufl., 16 Bde., Leipzig o.J., Bd. 3, S. 169f. (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1850).

³⁶ Ebd., S. 60.

³⁷ Richard Wagner: *Das Judentum in der Musik* [1850], in: Jens Malte Fischer: *Richard Wagners »Das Judentum in der Musik«*. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus, Frankfurt a.M. 2000, S. 139–196, hier S. 154.

Andererseits arbeitet im Zentrum dieser Ästhetik eine Natur, die auf ihre Resurrektion im Menschen ebenso angewiesen ist wie umgekehrt er auf sie:

Durch diese Erkenntnis [dass die Natur nicht willkürlich handelt] wird die Natur sich ihrer selbst bewußt, und zwar im Menschen, der nur durch seine Selbstunterscheidung von der Natur dazu gelangte, die Natur zu erkennen, indem sie ihm so Gegenstand wurde: dieser Unterschied hört aber da wieder auf, wo der Mensch das Wesen der Natur ebenfalls als sein eigenes, für alles wirklich Vorhandene und Lebende, also für das menschliche Dasein nicht minder als für das Dasein der Natur, dieselbe Notwendigkeit, daher nicht allein den Zusammenhang der natürlichen Erscheinungen unter sich, sondern auch seinen eigenen Zusammenhang mit der Natur erkennt.³⁸

Das ist mehr als ein Postulat, denn Sprache – und das ganze neue Kunstwerk basiert, man hat das phonozentrisch genannt, auf einem Sprachkonzept – ist eine gleichermaßen physiologische wie kulturelle Angelegenheit. Die Bedingung der Möglichkeit der neuen Kunst ist der Rekurs auf die ursprünglichen Ausdrucksmittel, die sich in der Sprache niedergeschlagen haben. Anders als der Endreim nimmt der Stabreim im Wortsinn radikal die Wortwurzeln in Anspruch, in denen wieder Volkhaftigkeit-als-Ursprung und Jeweiligkeit des Volkscharakters konvergieren. (Die Nähe zu den Wissensbeständen der Philologie ist bei Wagner gegeben.³⁹) Der Stabreim ist die Form, heißt es in *Eine Mitteilung an meine Freunde*, in welcher »einst das Volk selbst dichtete, als es eben noch Dichter und Mythenschöpfer war.«⁴⁰ Wagners im Post-48er-Kontext entwickelte Theorie basiert auf der Priorität der Sprache, die erst unmittelbarer vokaler Ausdruck gewesen sei, sich dann, um signifizieren zu können, konsonantisieren und schließlich als Worttonmelodie ihre musikalische Form finde.⁴¹ Solcherlei Sprachschöpfung bedarf eines erhöhten Tonus in ihren Produzenten, eines physiologischen Erregungszustands. Man hat es mit einer erotischen Linguistik zu tun. Eine sexuelle Lautphysiologie

³⁸ Wagner: Sämtliche Schriften (wie Anm. 35), S. 43.

³⁹ Wagners Onkel Adolf war Philologe; ausgedehnte Studien sowie insbesondere die Lektüre von Schriften Jacob Grimms sind belegt. Dazu Reinhart Meyer-Kalkus: Richard Wagners Theorie der Wort-Tonsprache in »Oper und Drama« und »Der Ring des Nibelungen«, in: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 6 (1996), S. 153–196; vgl. auch Udo Bernbach: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie, Frankfurt a.M. 1994.

⁴⁰ Wagner: Sämtliche Schriften (wie Anm. 35), Bd. 4, S. 329.

⁴¹ Vgl. Meyer-Kalkus: Wagners Theorie (wie Anm. 39); Udo Bernbach: Das ästhetische Motiv in Wagners Antisemitismus. »Das Judentum in der Musik« im Kontext der »Zürcher Kunstschriften«, in: Richard Wagner und die Juden, hg. von Dieter Borchmeyer, Ami Maayani und Susanne Vill, Stuttgart/Weimar 2000, S. 55–76.

ist zugleich das Produktionsmodell für das Kunstwerk: Organisches Produzieren ist Gebären mit allen Charakteristika des organischen Vorgangs – und der ist nicht Bild, sondern viel eher ein anderes Betätigungsfeld solcher gesteigerter Zustände. Von daher kommt auch die Somatik der Künste ins Spiel. Erst im Gesamtkunstwerk wird künstlerische Produktivität wieder ihrer somatisch-physiologischen Grundlagen eingedenk. Die Metaphorizität des Wagner'schen Textes, etwa in *Oper und Drama*, ist daher eine graduelle; wo literarisch-musikalische Produktion als physischer Akt gedacht ist, kann man dann auch sagen, dass »das Volk« dort, wo es »Melodien erfand«,

wie der leiblich natürliche Mensch [verfuhr], der durch den unwillkürlichen Akt geschlechtlicher Begattung den Menschen erzeugt und gebiert, und zwar den Menschen, der, wenn er an das Licht des Tages gelangt, fertig ist, sogleich durch seine äußere Gestalt, nicht aber etwa erst durch seinen aufgedeckten inneren Organismus sich kundgibt.⁴²

Oder, an anderer Stelle:

Die »Stumme von Portici« und »Wilhelm Tell« wurden nun die beiden Achsen, um die sich fortan die ganze spekulative Opernmusikwelt bewegte. Ein neues Geheimnis, den halbverwesten Leib der Oper zu galvanisieren, war gefunden, und so lange konnte die Oper nun wieder leben, als man irgend noch nationale Besonderheiten zur Ausbeutung vorfand. Alle Länder der Kontinente wurden durchforscht, jede Provinz ausgeplündert, jeder Volksstamm bis auf den letzten Tropfen seines musikalischen Blutes ausgesogen, und der gewonnene Spiritus zum Gaudium der Herren und Schächer der großen Opernwelt in blitzenden Feuerwerken verpraft.⁴³

Das kohärente Zusammendenken und -schreiben von Kunst, Volk und Physiologie, das sich in *Oper und Drama* ergibt, einem ›Hauptwerk‹, wie Wagner bekannte, kann die Bedingungen dieser Reflexion nicht verleugnen. In der ein Jahr zuvor entstandenen Schrift über das *Judentum in der Musik*, die ohne Zweifel in die Reihe der poetologischen Schriften des Nachmärz gehört – auch wenn sie ihre eigentliche Wirkung erst mit der Wiederauflage von 1869 entfalten wird –, wird tatsächlich Volk und Kunst realiter zusammengedacht, wird tatsächlich eine künstlerische Position durchsichtig auf eine Positionierung des Künstlers, haben tatsächlich Physiologie und Somatik und auf ihrer Basis Verhalten und Sprache erstmals eine poetologische Funktion erhalten. Hier ist eine ebenso arbiträre wie rabiate Sozialklassifikation am Werk, die auf Identifikation und Ausschluss einer Gruppe von Pro-

⁴² Wagner: Sämtliche Schriften (wie Anm. 35), Bd. 3, S. 309.

⁴³ Ebd., S. 266.

duzenten und ihrer Produkte setzt; sie ist auch der Ort, wo sich die Theorie des Kunstwerks der Zukunft und die Sprachtheorie aus *Oper und Drama* bewährt. Es mag sein, dass sich die Idee der Sprachwurzeln weniger aus der Begegnung mit der Grimm'schen Philologie als von der Abrechnung mit den Wurzellosen und ihrer Sprache herleitet: Dem fremd-sprachigen Juden fehlen ja die Wurzeln einer Sprache; als Musik hat er den Synagogalgesang, gleichwohl nicht mehr in seiner würdigen Urform, sondern als ein »Sinn und Geist verwirrende[s] Gegurgel[], Gejodel[] und Geplapper[]«. ⁴⁴ Wo die Schöpfer »unserer« Kunstgesang- und Instrumentalmusik sich auf »das unwillkürliche Innehaben der Weisen und Rhythmen unsres Volksliedes und Volkstanzes« ⁴⁵ verlassen können, da reproduziere die jüdische Musik nur die Oberfläche als Geplapper und Stilchaos: ⁴⁶

So lange die musikalische Sonderkunst ein wirkliches organisches Lebensbedürfnis in sich hatte, bis auf die Zeiten Mozarts und Beethovens, fand sich nirgends ein jüdischer Komponist: unmöglich konnte ein diesem Lebensorganismus gänzlich fremdes Element an den Bildungen dieses Lebens teilnehmen. Erst wenn der innere Tod eines Körpers offenbar ist, gewinnen die außerhalb liegenden Elemente die Kraft, sich seiner zu bemächtigen, aber nur um ihn zu zersetzen; dann löst sich wohl das Fleisch dieses Körpers in wimmelnde Viellebigkeit von Würmern auf: wer möchte aber bei ihrem Anblicke den Körper selbst noch für lebendig halten? Der Geist, das ist: das Leben, floh von diesem Körper hinweg zu wiederum Verwandtem, und dieses ist nur das Leben selbst: nur im wirklichen Leben können auch wir den Geist der Kunst wiederfinden, nicht bei ihrer Würmer-zerfressenen Leiche. ⁴⁷

Die somatische Qualität, die dem Musikdrama, das jetzt nur Virtuosenmusik sei, abgehe, soll im Gesamtkunstwerk wieder erstehen. Wo die erotische Physiologie den Schöpfungsakt erklärt und befeuert, bleibt dem Juden nur die »vollendete Unproduktivität«.

Es sind das die nicht sehr glamourösen, aber umso wirkungsmächtigeren Formen einer Poetik, die mit dem Leben Ernst macht. Auch hier aber wieder ist überall dort, wo das »Leben« auftaucht, das Soziale nicht weit. Den Anlass zu Wagners Schrift gibt, erstens, die Konkurrenzsituation mit dem erfolgreichen Komponisten Meyerbeer. Aus ihr bezieht die Schrift ihre agonale Energie und Topik, in den künstlerischen Feldern soll der Text eine Waffe gegen Meyerbeer sein. Zweitens zeigt die *Judentums*-Schrift idealtypisch eine performative Sozialklassifikation, indem sie eine Kategorie

⁴⁴ Wagner: *Judentum* (wie Anm. 37), S. 159.

⁴⁵ Ebd., S. 160.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 161.

⁴⁷ Ebd., S. 171 f.

von Künstlern schafft und begründet, die es davor so noch nicht gegeben hat: eben das ›Judentum in der Musik‹, und ihnen ihren Platz anweist.⁴⁸ Wagners polemische Biopoetik der Juden wird dann von ihm zu einer Biopoetik der künstlerischen Produktion überhaupt extrapoliert: Zu Sprache, Organismus, Verhalten und/oder Form/Gattung treten ihre Analoga in der Kunst: zur Sprache die Poesie, zum Organismus Musik und Tanz, zum Verhalten das Theater. Die *Judentums*-Schrift weiß auch, woher der relative Erfolg der jüdischen Musik, ihr sprachwurzellooses, damit worttonmusikloses Virtuositentum, herrührt; eben *weil* die Künste getrennt sind, ist das in ihnen jeweils zu Erreichende schon geleistet worden – es kann daher von jenem ›Judentum in der Musik‹ imitiert werden. Hier setzt dann auch das Projekt des wiedervereinigten Gesamtkunstwerkes ein.

Wagners Kunstschriften stehen damit im Horizont einer Produzentenpoetik, die sich auf die Teilungen des sozialen Raumes nicht nur verlassen kann, sondern solche Teilungen robust vornimmt. Die changierende Metaphorizität ihrer Kategorien bezahlt sie mit der allzu hohen Konkretion des Ressentiments, das an ihrer ›Wurzel‹ sitzt. ›Um 1848‹, wenn man diesen Zeitpunkt den eingespielten Wendungen ›um 1800‹ und ›um 1900‹ zugesellen dürfte, bezeichnete dann eine Reihe von Indifferenzpunkten oder aber Kippunkten, an denen Poetik des ›Lebens‹, das Naturwissen von ihm und das Gesellschaftswissen vom Leben sich in prekärer Balance befinden; und auch jederzeit ineinander zu kollabieren vermögen.

⁴⁸ Es ist hier nicht der Ort, Wagners (oder Hebbels) Konzeptionen (oder auch nur die Rede) vom ›Leben‹ auf bestimmte biologische oder medizinische Wissensbestände zu beziehen; dass um die Jahrhundertmitte die Physiologie eine Leitdisziplin ist und dass sie ihre Spuren in literarischen und poetologischen Texten hinterlassen hat, steht außer Frage. Bemerkenswert allerdings scheint, *pro domo* gesprochen, dass gerade ein Phänomen wie der Antisemitismus eine jener Aushandlungsflächen zwischen den Wissenschaften und den Künsten darstellen könnte, die von der kulturwissenschaftlichen Analyse gesucht werden, nur eben keine ansehnliche; gerade der Antisemitismus stellte sich dann als eine eigentümliche Sozialform des Somatischen dar, von der man auch sagen wird können, dass sie, die interessanteste, brisanteste und fatalste der Rassenkunden, selbst ›naturwissenschaftlich‹ eminent produktiv geworden ist.