

Mathias Greffrath

**Montaigne, Pilz, Beckett –
eine abgebrochene Traditionslinie in der europäischen Neuzeit**

Als ich den Auftrag übernahm, zu diesem Pilz-Symposium einen Beitrag zu liefern, war ich, wie wohl alle Beiträger dieser kalendarisch leicht verspäteten Würdigung, von der tradierten Lesart überzeugt, die in Pilz den großen Unterlassungshelfer sieht. Meine Absicht war es dementsprechend, sein verhinderndes Schaffen einzuordnen in die Tradition anderer großer Verhinderer jener exponentiell sich steigernden, ursprünglich von Westeuropa ausgehenden Beschleunigung der Zirkulation von Bildern, Klängen, Dramen, Poemen, kurz semantischen Potentiale aller Art, die inzwischen globale Ausmaße angenommen hat, eine Beschleunigung, die ihrerseits, wie Thomas Mann in seinem Brief an Paul Sagave schrieb, eine Folge der Abtrennung der Kultur vom Kultus war, der Verselbständigung der Sinnproduktion vom Lebensvollzug – noch einmal Thomas Mann – „des Volkes oder, um es unromantisch zu sagen, der Massen“.

Von Montaigne bis John Lennon. Die Geschichte des Verhindern als Chronologie notwendigen Scheiterns

Pilz also als Mann, wenn schon nicht des Volkes, so doch einer Rehabilitation der Massen und ihrer Kraft zur Individualisierung. Pilz als einer in dieser Reihe, die mit Montaigne begann, jenes Mannes, der zwar die Vierzeiler schätzte, die seine Kollegen am Gericht von Bordeaux auf Zettelchen schrieben, die sie vom Rand des Urteils gegen einen Ehebrecher abgerissen hatten, um die Frau eben jenes gerade verurteilten zum Stelldichein zu laden, der aber in den subtilen Seins- und Seelenerkundungen eines Tasso, den er im Irrenhaus von Ferrara besuchte, schon die gefährlichen Vorboten des neuzeitlichen Dreiecks von Kunst, massenhafter Exzentrizität und kollektivem Wahnsinn sah. „Es reicht mir, wenn ich es fühle“, schrieb Montaigne in seinem Essay über die rationale Theologie des Johannes Sebundus – das Exemplar von Bordeaux von 1588, das einzusehen ich vor einigen Jahren die Freude hatte, enthält an dieser Stelle den Zusatz: „Warum dann also überhaupt schreiben?“

Montaigne hat diesen Zusatz wieder gestrichen und mit dieser Durchstreichung, so möchte ich den Strich deuten, den konstitutiven Widerspruch zu verdecken versucht, der seither allen literarischen Bemühungen zur Verhinderung weiterer Literatur, ja Kunst überhaupt innewohnt: Denn auch, wer gegen das Schreiben schreibt, schreibt. Auch, wer gegen abgedroschene Harmonien komponiert, macht Lärm. Auch, wer Bilder übermalt, verbraucht Farbe.

So waren wir erst in jüngster Zeit wieder ohnmächtige Zeugen einer Flut von Essays, Dissertationen, Kongressen, Symposien, fein ziselierten philologischen Interpretationen, Intervention, Installationen und Inszenierungen jenes moderneren Archetyps der Verweigerung, des Kanzleischreibers Bartleby, mit dem Melville es unternahm gegen die Dispositive der Vervielfältigung und perennierenden Reproduktion, die im 19. Jahrhundert entstanden, zu protestieren. Auch er einer in der langen Reihe der ohnmächtigen Mahner, die die Flut nicht eindämmen konnten, ebenso wie Jean du Chas, der vielleicht konsequenteste der stoischen und stummen Heroen der Kultur-eindämmung im kurzen, aber beschleunigten 20. Jahrhundert. Jean du Chas, dessen

mit lebenslangen Absinth- und Tabakgenuss teuer erkaufte radikale Konstruktion des „Konzentrismus“ die Überschwemmungen der Moderne des 20. Jahrhunderts nicht einmal eindämmen konnte, die, wie üblich, nach einem laut ausgerufenen „Ende der Kunst“ einsetzten: weder die blauen Reiter, noch die Klebesucht und Collagenmanie der Dadaisten – und schon gar nicht die Zunahme der Varianten von Anna Karenina und Emma Bovary.

Jean du Chas, der Verfasser des „Diskurses über den Ausgang“, der, wenn er schon nicht andere hindern konnte, in einem Akt resignierter Radikalität aus dem Scheitern seines Konzepts der sich selbst zurückschraubenden Spirale wenigstens für sich selbst die radikale Konsequenz des erinnerungslosen Verlöschens ziehen wollte und deshalb in einem (vermeintlichen?) Akt der Selbstüberlistung seine Manifeste, in Packpapier geschlagen, einer zwielichtigen Gestalt in einer Hafenkneipe in Marseille übergab, in der Hoffnung, einen Fischhändler vor sich zu haben, der am nächsten Morgen schon Makrelen hineindreihen würde – allein, es war ein Philologe aus Dublin und die Sache endete, wie üblich in solchen Fällen, wenn auch mit sechs Jahrzehnten Verzögerung (immerhin), bei Suhrkamp und führte zu mehreren Paletten philologischer Folgeerscheinungen.

„Ich will nur meine Ruhe“, sagte der Biochemiker und große Schüler des Karl Kraus, Erwin Chargaff, nachdem er miterleben musste, wie Crick und Watson ihm die Maßverhältnisse der DNA, die er in seiner Schreibtischschublade begraben wollte, gestohlen hatten und dieser Diebstahl eine Plethora von Publikationen und Experimenten entfachten, und er fügte hinzu: „und ich will, dass die anderen Ruhe geben“. Ein schöner, aber verhängnisvoller Nachsatz. Es war das Lächeln seiner Frau über diese gelungene Formulierung und die Morgensonne an einem Maitag im Central Park, die er wegen einer kurzfristigen Gehbehinderung nur vom Fenster genießen konnte, die Chargaff dazu verführten, den als endgültig intendierten Satz zum Ausgangspunkt einer umfänglichen Produktion von Essays gegen die Geschwätzigkeit zu machen, deren Versinken in Antiquariatslagern heute durch eine neuerliche Hörbuchproduktion seiner Biographie verhindert wird.

Ähnlich erging es, ohne dass wir hier weitläufige Spekulationen über den *genius loci* der Strawberry Fields anstellen wollen, John Lennon, der, in die Aura einer Pustebume versunken, in eben diesem Central Park zum finalistischen Mantra „let it be“ fand und es, Gnade der ganzheitlichen Gebrauchsverweigerung, damit hätte bewenden lassen können, hätte nicht Yoko Ono in diesem Moment, ihrerseits in die Aura einer Turnschuhwerbung versunken, jene drei absteigenden Töne gesummt, deren unaufgelöste Harmonie Lennon instinktiv aufsteigend ergänzte, um dann ohne Verzögerung ins Studio zu eilen.

Die Geschichte des Verhinderns, sie ist vor allem eine von tragisch verhinderten Verhinderungen, von böswillig blockierten Blockaden, von destruierten Dämpfungen, die sich bis heute der Systematisierung verweigern: Koinzidenz von Akzidenzien, durch feminine Einwirkung ausgelöste Produktivitätsschübe, gattungstypische biochemische Blockierungen des Omm-Gens? Wir werden es – vielleicht – nie wissen. Vielleicht werden wir uns dem Rätsel der, gegen allmorgendliche Lähmungen des Willens zum Machen, gegen alle allabendlichen Erschöpfungen im Angesicht untergehender Sonnen über dem Oranienplatz oder am Horizont hinter der Villa Massimo, nie erlöschenden Sucht nach Ausdruck auf ewig nur asymptotisch nähern können, in der banger Sicherheit, dass der Horizont möglicher Antworten im Maße unserer Annäherung an ihn sich in eine ebenso präsent, wie unerreichbare Ferne entzieht.

Die Geschichte des Verhinderns ist, so schließe ich daraus, jenseits der kontingenten Erzählungen einzelnen, individuellen Scheiterns, wenig mehr als eine Chronologie des grundsätzlichen und notwendigen Scheiterns an der Radikalität eines Postulats, dessen Dringlichkeit *als solche* ja auch in diesem Kreise – sonst wäre die Pilz-Gemeinde hier nicht so zahlreich versammelt – die überzeugend opake Plausibilität einer *petitio principii* gefunden hat, ohne dass wir für dieses Postulat über eine legitime Letztbegründung verfügten.

Pilz: Der vermeintliche Dämpfer in Wahrheit ein Vertreter kämpferischer Klassizität

Aber zurück zu Gottlieb Theodor Pilz. Auch bei ihm haben wir es mit einem gescheiterten Dämpfer, einem verhinderten Verhinderer zu tun. „Ich gebe Ruhe“, so mag in frisch erworbener Radikalität der fünfzehnjährige Jungdramatiker noch gerufen haben, als er sein einziges Werk, jenen *Herzog Theodor von Gotland*, im Schuhkarton entsorgt hatte. Aber auch er wollte mehr, wollte, „dass die anderen Ruhe geben“. Trotz des frühen und selbstbewussten Endpunkts, den er der *eigenen* Produktivität setzte, war Pilz, wenn wir, etwas nüchterner als in den Pilz-Elogen üblich, nur den gesicherten Befunden folgen, nicht sehr erfolgreich in seinem Versuche, vom eigenen Sinn-Verweigern, vom Ersticken des eigenen Produktivitätswillens zur Verhinderung der allgemeinen Symbolaffluenz fortzuschreiten – denn diesen Anspruch an sein kontraproduktiv angelegtes Leben hat er – so jedenfalls haben es seine zahlreichen Biographen bis jetzt immer wieder als den Kern seiner geistigen Physiognomie herausgehoben – zeitlebens nicht widerrufen.

Aber: Grabbe und die Staël, Meyerbeer – das waren im Letzten doch alles erfolglose Versuche. Einsichtsvolle und mindergetriebene Dilettanten wie Friedrich Ludwig Jahn und den Zitherspieler Mühlwiesel von einer Dichterkarriere abzubringen – das waren verheißungsvolle Fingerübungen gewesen. Aber weder konnte der reife Pilz den Rückfall Rossinis in die „Sünden des Alters“ verhindern, noch hatte er irgend einen Einfluss auf Meyerbeer, der ihm physiognomisch und psychologisch am nächsten stand. George Sand hat er geradezu in die Schriftstellerkarriere getrieben, und die nichtgeschriebenen Symphonien von Mendelssohn – nun ja, die Zuschreibung dieser Unterlassungen steht m. E. auf wackeligen Füßen.

„Ich hatte letztlich“, das bekennt Pilz in seinem letzten Brief an Georg Sand, „nicht einmal die durchschlagende Kraft zum Retardieren“. Und dieses „nicht einmal“ offenbar nicht nur Pilz' tiefe Resignation, sondern es apostrophiert das Dilemma, von dem wir anfänglich sprachen, den tiefen Zweifel an der Erfüllbarkeit-an-sich des Postulats, das den Grund aller Verhinderungsversuche abgibt: Es soll Schluss sein.

Denn das Retardieren ist ja bereits eine resignierte, eine Schrumpfform der Negation. Die geschrumpfte Negation aber ist der Grund der ästhetischen Moderne in ihrer real existierenden, dem Zwang der Objektivierung in Werken unterliegenden Form. Zwischen der radikalen, in ihrer reinen Form nur denkbaren Negation und der Mittäterschaft beim ewigen Weiterproduzieren hat kein dritter Weg erfolgreichen Dämpfens und beruhigenden Retardierens eine Bremsspur auf dem Asphalt der Moderne hinterlassen können. Und das mit zwingender Notwendigkeit.

Solange wir nicht über eine allgemeine Theorie der „Unfähigkeit zur Entschleunigung“ verfügen, bleiben wir beschränkt auf Explikationen im Meso-Bereich. So hat es auch bei Pilz zahlreiche Versuche gegeben, sein Versagen epochenspezifisch oder tiefenbiographisch zu erklären. Ich will hier nur an zwei erinnern:

Georg Lukacs – in Einigem zu Unrecht vergessen – hat Pilz als einen Vertreter der von Anfang an geschwächten deutschen Bürgerlichkeit begriffen, die weder Grund noch Kraft zur radikalen Negation der feudalen Repräsentationskultur und der biedermeierlich-innerlichen Bücherschränke fand und deshalb von ihren Anfängen an unter progressivem Wirklichkeitsverlust litt, ja, den Aufbruch nicht einmal denken konnte, denn wie Immanuel Kant uns lehrte – und Tilman Spengler mir erst jüngst in Erinnerung rief –: ein Gegenstand ist nur denkbar, wenn das rasonierende Subjekt auch sein Verschwinden perzipieren kann.

Pilz, so rief es der Lukacs-Schüler Wolfgang Harich Anfang der siebziger Jahre bei einem seiner Besuche im westberliner Hansa-Viertel verzweifelt aus – und spülte seine Betablocker mit Cognac herunter – Pilz habe letztlich nur den Stillstand denken können, nicht hingegen das Aufhören überhaupt, aber daran sei schon Hegel gescheitert, allerdings in seiner wesentlich dynamischeren Formulierung des Endes der Kunst, mit dem bekannten Mangel, dass der Weltgeist und seine Derivate, die entwickelten Subjektivitäten, immer noch – und *ad calendas graecas* – durch die Betrachtung ihres Gewordenseins, sprich der doch sehr umfangreichen Kunstproduktion der vergangenen Epochen, in Ruhelosigkeit gefangen bleiben.

Harichs philosophischer Erkenntnis folgend, bin auch ich der Meinung, dass einiges dafür spricht, dass der rezeptive Geist Gottlieb Theodor Pilz' ebenso wie sein Verhinderungswillen in den Säulen der Klassik einen normierenden Endpunkt sahen. Das aber hieße, sein Schaffen nicht länger als *gescheitertes Bremsen* misszuverstehen, sondern ihn als Vertreter einer kämpferischen Klassizität einzuordnen, die dieser normativen Forderung zu weltformender Geltung verhelfen will. Dass er mit seiner Dämpfpraxis um Weimar einen großen Bogen gemacht hat, spräche ebenso dafür wie die Tatsache, dass sein Verhinderungsschaffen beim späten Beethoven, bei Grabbe, E.T.A. Hoffmann und Schumann ansetzt, dass er – vielleicht sogar paradoxerweise durch Grabbe inspiriert? – die Minderachtung der Klassiker für Shakespeare teilte, dessen Charakterführung und Sprache er, darin Hegel gleich, der Romantik zurechnete und allenfalls der Vertonung durch Meyerbeer, dem leichten Fall der Opera buffa oder gar der Operette, fähig sah.

Pilz ein Klassiker? Ich meine: Ja. Im Sinne eines kämpferischen Verteidigers des Verharrens und aktiven Behauptens der abschließenden Gültigkeit erreichter Endzustände, kein fortführender, in leerer Tätigkeit sich erschöpfender Epigone. Pilzens Verhinderungsarbeit richtete sich nicht gegen das Repertoire, die Sammlungen, die, wenn sie gestatten „backlist der Vernunft“, sondern gegen die überbordende Subjektivität und tiefenrauschbesessene Seelentiefe der Romantiker.

Hier sah er, selbst wohl zur Nervosität neigend – die *itineraires* seiner ruhelosen Reisen berühren alle seinerzeit renommierten Thermalbäder – die Krankheit der Moderne. Seine Art, Italien „rein zu schauen“ – unter Verzicht auf jegliche Reflexivität oder Tagebuchpoesie oder FAZ-Vorabdrucke – dieses Verharren im reinen sensuellen Genuss, dieser Verzicht auf Deutung oder hinterweltlerische Sinnggebung, ja selbst auf wortloses Zeigen, das die Staël zu dem Ausruf „Italien ist voll von *singenden* Arbeitslosen, braucht es noch diesen stummen Tölpel aus Nördlingen“ provozierte (ein Zeugnis, das wir der jahrzehntelangen sorgfältigen Edierung des Schlegel'schen Tagebücher verdanken – im Übrigen, das habe ich damit gesagt, bin ich kein Parteigänger der Grützbacher'schen Dinkelsbühl-Theorie); schließlich seine Affinität zum, ja seine Anstiftung des beginnenden geistfreien Körperkults der deutschen Burschenschaften sprechen eine deutliche Sprache.

Jegliche Form der inneren Ausziselierung, abstrakten Überhöhung oder psychologischen Verfeinerung der Erfahrung von Naturqualitäten oder sonstigen sensualistischen Regungen waren Gottlieb Theodor Pilz verhasst. Er ertrug sie nur in der ironisch gebrochenen Form etwa der Heine'schen Produktion. Darauf deutet hin, dass alle Biografen sich einig sind, dass Zeugnisse für eine Begegnung mit dem Kaufmannsneffen aus Hamburg, trotz der Jahre währenden Überschneidung beider Lebenswege in Paris sich nicht finden lassen. Wäre es dazu gekommen, Pilz und Heine dürften sich mit respektvollem Unverständnis begegnet sein.

Diese Deutung des Pilz'schen Beharrungswillens, wiewohl nicht ganz frei von den Schematismen einer rein historischen Deutung ästhetischer Gehalte, scheint mir dennoch plausibler als die denunziatorische, vulgärsoziologische Deutung, die er in der letzten Zeit erhalten hat, etwa in einigen, in der Endfassung glücklicherweise gestrichenen Fußnoten der Monographie von Hartmut Rosa („Beschleunigung“), die aus Pilzens komprimierenden, kondensierenden oder kolportagenahen Fassungen der Klassiker – ob nun dem Versuch, Beethoven aus der Verquältheit der späten Streichquartette in die Heiterkeit einer in seiner Fassung der „lustigen Weiber“ angestrebten rein äußerlichen Erotik zu locken, die nur Scheitern, aber keine Schuld kennt; oder seiner publikumsbezogenen Kürzung von Racines *Phaedra* – darauf schließen, er sei einer der ersten Zulieferer der kapitalgestützten Kulturindustrie gewesen, die im Frankreich Napoleons III. ihrer ersten großen Blüte entgegenging. Pilz: ein Content-Beschleuniger – das wäre in der Tat eine groteske Umkehrung des bisher gültigen Pilz-Bildes. Aber nichts spricht dafür.

Der ödipale Konflikt der frühen Jahre als Motor

Allerdings: dass es ausgerechnet Racines *Phaedra* war, deren Fortleben er retten wollte, mit der er sich bis zu seiner Todesstunde beschäftigte, deren Rezitation – ich drücke mich vorsichtig aus – durch seinen Schlagfluss jäh beendet wurde, das brachte mich auf eine andere Spur beim Bemühen, das Rätsel Pilz zu entschlüsseln – und zu einen Versuch, der sich komplementär zu dem oben ausgeführten geschichtsmaterialistischen fügt und den ich Ihnen wenigstens in Umrissen vorstellen möchte.

Er handele in seinem Kampf gegen Oberflächlichkeit und romantische Innerlichkeit aus „Gewissen“, so schreibt Pilz in dem von Hildesheimer hoch bewerteten letzten Brief an Madame de Staël, und er sei gescheitert. Ohne hier länglich auf die Zusammenhänge von Logozenitismus, ab- wie ausgrenzendem Formenwillen und Über-Ich einzugehen, die in diesem Kreis hinlänglich bekannt sein dürften, ohne also hier noch einmal die einschlägigen Theorien von Lacan bis Theweleit zu referieren, schlage ich folgende Deutung vor:

Pilz ästhetische Kämpfe finden ihren Grund im ödipalen Konflikt seiner frühen Jahre, die er ein Leben lang konsequent ausagiert. Die Kritiklosigkeit, ja die Sehnsucht nach geschlossener Form und gefestigten Körpern, die er in der Kunst in der Fünften Sinfonie fand und die er als Lebensprinzip in seinem Lob des Turnens stark vertrat, in Verbindung mit einer Verzärtelung des eigenen Körpers, bis hin zur Hypochondrie, legt die Vermutung nahe, dass Pilz – ja – nie zu voller psychosexueller Reife gelangt ist.

Die Abwesenheit jeglicher Zeugnisse über Begegnungen mit Frauen, dabei die kaum gezügelte Esslust, die zuweilen in Gier ausarten konnte, das Bedürfnis, gewärmt zu werden und die panische Furcht, ohne vertraute Halstücher auskommen zu müssen –

all das spricht die deutliche Sprache einer Flucht in die Regression. Eine Regression, deren Stufen in beeindruckender Weise dem Regressionsschema Freuds folgen, dessen Geburts- in Pilzens Sterbejahr fällt.

Erinnern wir uns an das wenige, das wir über Pilzens Kindheit wissen: ein Vater, der schon den Zweijährigen, kaum konnte er sprechen, aus der liebenden, wenn auch von Buxtehude-Chorälen überdachten Symbiose mit der Mutter in die puritanische, von manichäischem Denken und Strafvisionen erfüllte Welt von Miltons *Paradise Lost* reißt – härter und symbolüberformter kann ein ödipales Dreieck wohl kaum konturiert sein. Ein Vater, der die Forderungen des Über-Ich überstark und drohend repräsentiert, eine Mutter, die sich diesem Muster fügt und als verlorenes, aber doch immer gegenwärtiges, wiewohl verbotenes Paradies sich in steter doppelt konnotierter Präsenz zeigt/entzieht – das erklärt die Stärke der präpubertären Kleptomanie UND deren Verschiebung, durch die Pilz – aus konstitutioneller Schwäche oder Übermacht der Liebes- und Versagungsobjekte Mutter und Vater (Freud würde hier von einem gleitenden Zusammenwirken sprechen) – durch die Pilz seinen ödipalen Hass, der, wegen des Milton-Wahns des Vaters zum Hass auf alles Gereimte zunächst zusammengezogen und dann fixiert hatte, auf den fast schon blinden (...!) Greis Klopstock richtet; weiter: die Flucht vor der andrängenden Sexualität in heroische Tagträumereien, die sich in eigener, durch Identifikation mit dem Aggressor ausgelöste Dichtungsversuchen kanalisieren, in ein Werk, von dem Dorner schreibt, es übertreffe „alle gewalttätigen Jugendwerke von Lohensteins *Ibrahim Bassa* bis zu Kleists *Familie Schroffenstein* an Maßlosigkeit und Grausamkeit“, und dem Tieck in einem Brief an Pilz bescheinigt, es trage „Seltsamkeit, Härte und Bizarrerie“ in sich, ja, es sei von „unpoetischem Materialismus“. Aus libidinöser Überwältigung geschrieben, überwältigt dieses Werk die Pilz'sche Libido, führt zu einem emotionalen Erdbeben. Pilz flieht vor den plötzlichen Stimmungsschwankungen und sadistischen Wünschen, die sich in seinem Drama manifestieren, aber nicht lösen, überstürzt nach Italien, unwiderruflich, wie er damals wohl glauben dürfte: „Die Gothlands sind nicht mehr“ – wir können den Satz aus dem 5. Akt getrost lesen als: Deutschland ist nicht mehr, Deutschland soll nicht mehr sein.

Italien bringt ihm keine Ablösung von der Mutter, sondern lässt den infantilen Wunsch (in seinem Brief aus Palermo) in ihm aufsteigen, die Mutter möge ihn in samtene Textilien einhüllen, ihn schützen gegen die monumentale Kälte der klassischen Säulen, die überall auf Sizilien mit väterlich-phallischer Strenge in den Himmel ragten.

Aber das ist erst der Anfang der Regressionsspirale. Nachdem Pilz sein Begehren auf einen reinen, objektlosen „*désir de chaleur*“ reduziert hatte, kommt es nun zu der wirklich schicksalhaften Begegnung in Rom: Schlegel und Madame de Staël wollen die Caracalla-Thermen aufsuchen und fragen ihn nach dem Weg. Er habe „geblinzelt“, berichtet die Staël, habe die wärmende Sonne genießen, aber ihr Licht von sich abwehren wollen. Auch das ein Versuch, die intrauterine Besinnungslosigkeit, die pure Passivität wieder herzustellen.

Wie ein Blitz muss es Pilz durchfahren haben: *Thermen* – die Rückkehr ins Fruchtwasser, in die besinnungslose Allumfängenheit in einem umhüllenden Medium. Aber auch die, so der zweite unmittelbar folgende, das Trauma in seine Metamorphose treibende Blitz: diese Rückkehr kann sich offenbar realisieren nur in der produktiven Begegnung von Mann und Frau. Aber Schlegel und die Staël, was verbindet sie? Seine Herkunft und ihre Liebe zu Deutschland – das entchiffrierte Gothland, also eine blutige Angelegenheit. Der Vater ist furchtbar, aber die Vereinigung von Vater und

Mutter ist blutig. „Wozu?“ fragt Pilz Madame de Staël – es ist die Abwehr des Gedankens, er – der Sohn – könne seine Existenz einer solchen Vereinigung verdanken.

Pilz wendet sich – nächste Stufe – von der drohenden Weiblichkeit als solcher ab. Da ist die zumindest homoerotisch *getönte* Begegnung mit Jahn – die Stählung des eigenen und aller Körper der Nation. Vielleicht aber ist es auch der Versuch einer Regression im Dienste des Ich: Hinter der angeblichen Verhinderungsaktion verbürge sich dann der Versuch der Konstruktion eines Vaters, dem der Sohn die Aufgabe seiner – und aller – Männlichkeitsproduktion in projektiver Identifikation suggeriert, somit zum aktiven Subjekt der Produktion des prägenden Objekts sich aufwirft.

Dann, nach der Trennung von Jahn, die Phase des Zockens mit Mühlwiesel, Spiel, die phantasie- und begehrensfreie reine Bewegung, als Masturbationsersatz. Zugleich eine Verschiebung der Bedrohung: Mühlwiesel wollte, so berichtet Pilz, über „das Geschlecht der Habsburger“ schreiben. War es zunächst das reale Geschlecht, das bedroht, so ist es jetzt schon das *Schreiben* über den „origine du monde“ – sie erinnern sich alle an das Courbet-Gemälde, das Lacan hinter einem roten Vorhang verbarg. Wundert es noch, dass Pilz sich totstellt, als Madame de Staël bei ihrer zweiten Begegnung aktiv auf ihn zugeht?

In der Gleichung „Schluss mit X (groß)“ ist während der Mühlwiesel-Phase, nach „Deutschland“, „Gothland“, das Schreiben an die Stelle von „x(klein)“ getreten. Pilzens zweiter Berliner Aufenthalt fällt in das Jahr 1810, in dem Hegel in der dritten Folge seiner *Vorlesungen zur Ästhetik* die bereits apostrophierte Verurteilung der Romantik ausführt; „romantisches Schreiben“ wird nun zum negativen Signifikanten der Angst vorm Blut der Vereinigung. Wie bekannt, scheitern Pilz' Bemühungen, die Angst aktiv abzuwehren, an Hoffmanns Trinkfestigkeit; auch Grabbes Schreibzwang kann er nicht niederringen. Geschwächt durch diese wiederholten Erfahrungen des Scheiterns, meidet Pilz 17 Jahre lang das – blutig drohende – Deutschland, flieht nach Paris, wo er einen fast klassischen Versuch zur Überwindung der Kastrationsangst unternimmt, indem er der Baronin Dupin-Dudevant den Vorschlag macht, sich phallisch zu modellieren.

Der Vorschlag wird angenommen, aber es kommt, obwohl von George Sand begehrt, nicht zur reifen Objektbeziehung. Angstgeschüttelt manipuliert Pilz die Verbindung einer penetrierenden Muttergestalt, die das logos-Prinzip vertritt, mit einem musizierenden Mann herbei – es ist der Versuch, durch eine Inversion der frühen Situation in der Hamburger Kindheit aus dem Dreieck zu springen. Aber dieser Wunsch einer symbolischen Neuerschaffung seiner selbst durch eine phallische Frau und einen Komponisten, der nie die tiefe Seinshingegebenheit der deutschen Romantik erreichte, sondern in koketter Virtuosität die gefährlichen Tiefen der Verschmelzung nicht berührte, musste naturgemäß schief gehen. Pilzens Triebgeschehen war zu kompliziert geworden.

Immerhin, es war ein Scheitern, das die Regressionsspirale auch einmal aufwärts trieb: War Pilz angesichts der ersten ödipalen Triade (Rom) noch panisch in den blinzeln den Stupor geflohen, führte die Pariser Konstellation zwar zum Erfolg, nicht aber zur Triade. Sand und Chopin reisen ab, die Vereinigung der Elternsubstitute findet ohne ihn statt.

Pilz sucht nun Heilung in der erneuten Anklammerung an Beethoven, bleibt dabei in der Inversion, versucht Beethoven zu verführen zu einer Wiederholung der traumati-

schen Vater-Sohn-Beziehung, zu einer nicht von Milton'scher, puritanischer Strenge geprägten, sondern einer spielerisch-heiteren. Beethoven soll das Libretto, das Pilz Grabbe gestohlen hat, vertonen, mit seiner ins Sanfte gemilderten Kompositions-Potenz zum Leben bringen. Der immer noch idealisierte, aber um den strafenden Phallus kastrierte Vater soll ihm ein gemeinsames Kind schenken – das ist die vielleicht erstaunlichste Variante, mit der Pilz sein Urtrauma zu lösen versucht.

Aber damit ist zugleich der Schritt aus der Realität hinaus getan. Denn es darf bezweifelt werden, dass ihm Beethovens Tod verborgen geblieben war. Der Wunsch als solcher ist nun derealisiert, das Begehren richtet sich nicht mehr auf ein wirkliches, gemeinsames Werk, auf die Empfängnis, die Konzeption als Geliebter des Vaters, sondern es richtet sich auf eine Totenmaske. Um Benjamin zu paraphrasieren: Die Konzeption soll das Werk einer Totenmaske werden. Aber das Libretto – der Körper, der sein Leben durch die Komposition empfangen soll – ist gestohlen. Es kann nicht gut gehen. Die eliminatorische Spirale kommt zu einem letalen Stillstand.

Aber irgendwie – wir wissen noch nicht wie – entgeht Pilz der passiven Nekrophilie und der Dekomposition durch die nagende Selbstkritik mit Hilfe einer Wendung nach außen. Wie Hildesheimer schreibt, erklimmt er nun (mit 47 Jahren) die Höhe seines Wirkens: Die Fauna ist zu groß – mit diesem hingeschleuderten Satz vernichtet er eine ganze Staffel Delacroix'scher Urwaldlandschaften. Aber es wäre wohl nicht gut gegangen, wenn diese negierende Aktivität nicht von der bejahenden Passivität getragen worden wäre, zu der es in seiner glücklichen Begegnung mit dem heiteren Rossini, im Schicksalsjahr 1836, kam.

Mussets *Confessions d'un enfant perdu* treffen ihn abermals wie ein Blitz, aber diesmal ist es der Blitz, der ihm seine Identität enthüllt. Und diesmal nimmt er sie an – und lässt sich von Rossini füttern. Er kehrt dem Unglück den Rücken. Il tourne le dos aux origines de sa misère – so lässt sich diese Speisung lesen, und die wendeltreppenartige Dekomposition seiner Persönlichkeit hat – zunächst – ein Ende. Die orale Sättigung führt ihn, gefestigt durch die Regression im Dienste des Ich zum ersten Mal auf den Weg zu einer Objektbeziehung.

Zunächst allerdings bildet er nur Übergangsobjekte – die Halstücher, die ihm die Waschfrau bringt, deren Verlust nur zeitweilig ist und die deshalb eine erste, fragil geknüpfte Brücke zur Realität des Anderen ermöglichen. In Walter Benjamins zahlreichen Sammlungen fanden sich – undatiert und unbeschriftet – drei in auffällig grellen Farben gehaltene und zwei einfarbige schwarze Halstücher aus industriell gefertigtem Nanking-Seiden-Imitat. Und in einem der Notizbücher Benjamins, die Georges Bataille in der Bibliothèque Nationale durch die Zeiten der Besetzung rettete – Konvolut XVII, 87– steht die kurze Notiz: „So wie der bürgerliche Krawattenträger den Ursprung dieses Kleidungsstückes, das als Symbol der bedingungslosen Unterwerfung kroatischer Offiziere unter den Kaiser entstand, verkennt der Dandy ahnungslos die barbarische Genese des Halstuchs“. Darunter in Klammern „Bric à brac, Impasse des Sourds-Muets“. Sollte es sich bei den Sammelstücken um Halstücher von Pilz handeln? Die Vermutung ist nicht total abwegig, denn 13, Impasse des Sourds-Muets war die Adresse, die sich Pilz eine Zeitlang auf seine Visitenkarten drucken ließ. Es war keine Adressenangabe, sondern eine Mystifikation.

Aber wie dem auch sei: Auf der fragilen Basis von Halstüchern spielt der prekäre und kurze Rest des Pilz'schen Lebens, ein Leben zwischen der auflösenden Dispersion des Konzentrismus und dem zentripetalen Zusammensturz ins schwarze Loch der elimina-

torischen Spirale. Phasen der innere Leere, der bewegten Gleichgültigkeit – Pilzens Reise durch die Salons Deutschlands und Italiens, auf der er die Orte der Revolution von 1848 systematisch meidet – werden punktiert durch solche, in denen er noch einmal die Kraft zur Zerstörung findet: seinen negierende Energie richtet sich nun ausschließlich auf romantische Komponisten, deren Schaffen seinen eingekapselten Schmerz am stärksten bedroht.

Nach Schumanns Verstummen ist auch Pilz ausgebrannt, geht er zurück nach Paris, wo die Kulturindustrie haussiert. Er maskiert sich als Dandy, als Gleichgültiger, legt lange Tangenten an die leeren Wirbel einer zunehmend desillusionierten Gesellschaft. „Geh ruhig weiter, es ist doch egal, wo du dich langweilst“ – mit diesem Satz (hatte er ihn Baudelaire gestohlen?) gab er, wo nicht dem Second Empire, so doch einer Saison ihre Parole. Ein durchgereicherter Charakter unter anderen, ein weiches Gesicht, mit hängenden Backen, zusammengehalten vom Kummerbund, ein Rentier, dem der Genuss versagt war, ohne Begehren und zunehmend ohne Lust auf auch nur die kleinste Zerstörung, ein Schnüffler an verwelkten Blumen, der nun am Ende der Meinung war, die Aleatorik der Marktmoden werde effektiver und dauerhafter wirken als die Arbeit an der Destruktion einzelnen Schaffens. Die beschleunigte industrielle Massenproduktion entauratisierter Derivate werde die quasi handwerkliche Entmutigung von Sinnproduktion obsolet werden lassen. Und er, Pilz, so ein letztes Aufbäumen, wollte diesen Prozess noch einmal beschleunigen.

Deshalb wohl, und weil das elterliche Erbe aufgebraucht war, trat er in die Dienste des Verlegers Duverger, der eine in hohen Auflagen gedruckte Sammlung von illustrierten und sentimental und dramatisch überhöhten Versionen der Klassiker vorbereitete. Es ist kein Vertrag auffindbar, aber die Abendgesellschaft, auf der Pilz seine gekürzte *Phaedra*-Bearbeitung vortrug, fand im Hause Durvergers statt – merkwürdig, dass das keinem der Pilz-Forscher aufgefallen ist. Und hier nun brach die frühe, verkrustete Wunde dramatisch auf. Pilzens Streichungen, vor allem aber seine Kondensierung des Stoffes spricht eine deutliche Sprache: Hippolytes Geliebte taucht gar nicht auf, die Szene, in der wir erfahren, dass es sich bei *Phaedra* um die zweite Frau des Theseus handelt, ist gestrichen, die Amme und *Arcia* ebenso, und das „Stück“, falls man bei einem Einakter von neun Kleinoktavseiten noch von einem solchen reden kann, endet in einer dramaturgisch unmotivierten Umarmung von *Phaedra* und Hippolyte, die von einem entgeistert durch die Tür tretenden Theseus überrascht werden, der sich, kaum hat er die in missverstandenen Inzest sich Liebenden erblickt, mit den Worten „Na dann, macht's gut, Kinder“ wieder geht. Eine gänzlich ambivalenzfreie, insofern utopische Wunscherfüllung in einem Klartext, dessen symbolische Überformungen Pilz vier Jahrzehnte lang auch in seinen subtilsten Manifestationen in Kunstwerken aller Art aufspürte und zu vernichten suchte. Und nun die Wunscherfüllung in ihrer nackten Banalität, möglich geworden nicht durch Selbsterkundung oder Seinsvertiefung, durch die Umfangszwänge illustrierter Klassiker, die nur mehr begrenzten Raum für Graumasse lassen. Ist es – und mit dieser Spekulation will ich Sie entlassen – ist es vermessen, anzunehmen, dass es die Massivität dieses nun zugelasenen Verschmelzungswunsches war, die in Pilz die Urszene aufsteigen ließ und in Verbindung mit der unabweisbaren Erkenntnis seines verfehlten Lebenszwecks seinen Zusammenbruch provozierte?

Was also bleibt von Pilz, wenn allein die Nichtentdeckung der ödipalen Katastrophe in seiner Persönlichkeit der Grund für seine Stilisierung durch Kulturkritik und Komparatistik zum ebenso kenntnisreichen wie bakuninistischen Kunstbekämpfer erst möglich

machte? Rebellen, so wissen wir seit Wilhelm Reich, wachsen aus Charakteren, die ihre volle Genitalität nicht erreichen. Sie zappeln zuviel, wie Tschewow richtig bemerkte. Die Bewegung des Verhinderns treibt die Beschleunigung in die nächste Ebene der Spirale. In diesem Sinne war Pilsz „kein Revolutionär, sondern ein Rebell“, wenn ich den unsterblichen Eddie Constantine zitieren darf.

Was bleibt: das Warten

Wir Pilsz-Epigonen und Pilsz-Liebhaber aber, die wir uns diesen ebenso unwiderlegbaren wie desillusionierenden Ergebnissen der kritischen Wissenschaft zu beugen haben, hundertundfünfzig Jahre nach dem jähen Herztod Pilszens, sollten uns daran machen, in einem herzhaften Akt transdisziplinärer Drittmittelforschung das Paradigma des „Verhinderns“ nebst seinen Ausformulierungen als „Dämpfen“ oder „Zügelns“ einer empirisch-analytischen wie kategorialen Überprüfung zu unterziehen. Den Ergebnissen einer solchen, den Aufbau neuer Institute, Forschungsverbünde und Studiengänge erfordernden nationalen Anstrengung kann ich hier nicht vorgreifen. Lassen Sie mich hier nur, und damit will ich endlich enden, mit der Lizenz meiner Intuition und sonst nichts bekleidet, eine Vermutung äußern: Die „Verhinderung“ hat sich erschöpft, sie führt nicht aus dem Zirkel der Produktion von Sinn und vielen anderen Sachen heraus. Versuchen wir es, der Abwechslung halber, einmal mit dem „Warten“. Der rasenden Beschleunigung ist nicht mit Antibewegungen beizukommen, die im Zirkel der Dromologie befangen bleiben. Wenn etwas hilft, dann ist es der Übergang zu einer Topologie des nicht-reduktiven Verharrens und Wartens. „Warten“ wie jene beiden großen Clochards, die, indem sie sitzen bleiben und ihre Füße betrachten und dabei reden – ja: reden, und da sehen wir denn doch einen Bezug zu jenem Satz, den Pilsz am Ende seines Lebens formulierte, aber in seiner ödipal getriebenen, rastlosen Bemühung um Reduktion redundanter Repetition nicht leben konnte: „Mehr reden, weniger handeln“ – wie jene großen Figuren Becketts, die, indem sie den Sinn bewegungslos immer leerer dreschen, den realen Boden unter ihren Füßen für andere unbrauchbar und unbetretbar machen. „Warten“, das ist die Kraft zur Nicht-Veränderung, die reale Orte mit der Schwerkraft ihrer Verzweiflung und ihrer Liebe beschwert und pflegt. Warten, das heißt: die Geräte für die nächste Runde pflegen, ohne dass wir wissen, wann sie beginnt, mit der Kraft einer postfossilen Pastorale, etwa so, um mit einem theoretischen Gedanken zu enden – etwa so wie John Berger beim ersten fallenden Schnee unter dem Gipfel eines savoyischen Dreitausenders seine Moto Gucci immer weiter warten wird, auch wenn der letzte Tropfen Mineralöl längst verbrannt ist.