

## Ex poesia salus? Carl Schmitt und die Literatur.

Gabriele Stumpp

Mit einer gewissen Regelmäßigkeit erleben heute Theoretiker der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Renaissance. Dies gilt auch für Carl Schmitt, der durch seine Zusammenarbeit mit den Nationalsozialisten lange Zeit tabuisiert war und bis heute kontrovers bleibt.<sup>1</sup> Die Beschäftigung mit ihm rechtfertigt sich jedoch jenseits moralischer oder ideologischer Vorbehalte als Unterfangen, ein möglichst differenziertes Spektrum der Modernekritik zu rekonstruieren, und in diesem Kontext profilieren sich Schmitts Schriften als originärer und eigenständiger Beitrag in der Auseinandersetzung mit der Sattelzeit des fin de siècle.<sup>2</sup> Seine Wiederentdeckung konzentriert sich meist auf seine politischen Theoreme, die Verquickung von Souveränität und Ausnahmezustand<sup>3</sup> oder seine Definition des Politischen als „Freund-Feind-Verhältnis.“<sup>4</sup>

Im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen stehen aber weniger seine politischen und juristischen Arbeiten als vielmehr sein Verhältnis zur Literatur im weitesten Sinne, wie es sich vor allem in seiner Monografie „Theodor Däublers ‚Nordlicht‘. Drei Studien über die Elemente, den Geist und die Aktualität des Werkes“<sup>5</sup> von 1916 und in seinem Essai über Shakespeares Hamlet, „Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel“<sup>6</sup> von 1956, dokumentiert. Dass Schmitt nicht nur ein passionierter Leser war, was bereits die frühen Briefe an seine Schwester aus den Jahren 1905 bis 1913<sup>7</sup> oder seine Tagebücher von 1912–1915<sup>8</sup> verraten, belegen auch seine eigenen literarischen Versuche, die als Parodien von der Lust am Spiel mit der Sprache bzw. am Sprachspiel der Stilmasken zeugen.<sup>9</sup>

Aber beginnen wir mit Schmitts „Studien“ zum „Nordlicht“.<sup>10</sup>

Es fällt heute schwer, seine Begeisterung für Theodor Däublers Opus zu teilen. Auch dem gutwilligen Leser erscheint das „Nordlicht“ wegen seiner unzähligen Sprachmanierismen und Neologismen als ein ungenießbarer, oft unfreiwillig komischer Wust. Vorbehalte dieser Art räumt Schmitt selbst ein, wenn er auf die vielen „Banalitäten“, „sprachlichen ‚Härten‘“ und „Geschmacklosigkeiten“<sup>11</sup> von Däublers Versen hinweist. Dass dieser selbst sich veranlasst sah, einer späteren Ausgabe eine „Selbstdeutung“<sup>12</sup> voranzustellen, die den Rezipienten eine Art Wegweiser durch das Labyrinth seiner Dichtung an die Hand geben soll, unterstreicht die ästhetische Sperrigkeit und Unzugänglichkeit dieser Lyrik. Vor diesem Hintergrund erscheint Schmitts intensive Beschäftigung mit ihr umso aufschlussreicher, denn sie speist sich aus zwei vielleicht nur scheinbar gegensätzlichen Antrieben, die sich in seinen

späteren Schriften in den Figuren des Ausnahmezustands und der „konkreten Ordnung“<sup>13</sup> verdichten.

Im Zeichen von Ordnung steht gleich die erste Studie, die unter der Kapitelüberschrift „Historische und ästhetische Elemente“ darlegt, in welchem Maße das „Nordlicht“ der romantischen Naturphilosophie und ihren Sinnstiftungen verpflichtet ist („Im *Nordlicht* herrscht der romantische Deutungsdrang ganz ungebrochen und unbefangen.“ (N1, 16)) und die selbst in der Art einer kosmogonischen Narration einsetzt: „Denkt man sich die Erde als einen von der Sonne fortgeschleuderten Teil der Sonne, so hat die Erde in ihrem Inneren einen feurigen Kern. Dadurch, dass dieser durch die Erdrinde zur Sonne zurückdrängt, entsteht das animalische und vegetative Leben; Bäume, Tiere und Menschen, alles sind Sonnenfunken, die aus der Erde zur Sonne zurückstreben.“ (N1, 11) Um die Symbolik des Nordlichts als Naturphänomen zu erläutern, wird der Erd- und Naturgeschichte ein teleologischer Sinn verliehen, der qua sprachlicher Anschaulichkeit eine Art Selbstevidenz gewinnt. Die zitierte Passage wie auch einige andere lässt die Leser im Unklaren, wer hier eigentlich spricht: Referiert Schmitt nur Däublers naturphilosophische Vorstellungen, versucht er, mit einer Hilfskonstruktion das Geheimnis der Nordlichtsymbolik zu erhellen, oder artikuliert er zugleich seine eigenen Ansichten? Eine solche Grenzverwischung zeigt sich exemplarisch auch an folgender Stelle: „Das Leben ist ein ‚Feuerprozeß‘. In drei Stufen spielt es sich ab: der siderischen, der atmosphärischen, der tellurischen. (. . .) Der menschliche Körper aber ist, entsprechend diesen drei Stufen, in drei (. . .) eiförmige Komplexe eingeteilt: das Gehirn als das Abbild des siderischen Brennpunkts, die Brust (. . .) als die atmosphärische Hülle; und die Gedärme als der tellurische Teil.“ (N1, 13f.) Auffällig wie bei der bereits zitierten Stelle ist auch hier die stilistische Eingängigkeit und Klarheit, die eine eigene Plausibilität für sich in Anspruch nehmen kann. Zweifelhaft aber bleibt, ob die Analogie von Makro- und Mikrokosmos nur die Anschauungen des zuvor genannten Naturphilosophen Malfatti (N1, 12) paraphrasiert, sich das Ganze ausschließlich auf den poetischen Text bezieht oder ob diese Ausführungen auch darüber hinaus irgendeine Geltung beanspruchen. Diese Fragen sind nicht so abwegig, wie sie auf den ersten Blick scheinen mögen. Denn Schmitts Vorliebe für makrologische Ordnungskonstellationen lässt sich in fast allen seinen Schriften aufspüren, so dass die Nordlichtstudien am Beispiel der Poesie nur vorwegnehmen, was sich danach strukturell an ganz anderen Gegenständen und Gegenstandsbereichen wiederholt. Im „Nomos der Erde“, um nur ein Beispiel zu nennen, wird die Verquickung von Recht und Raum aus der „mythischen Sprache“<sup>14</sup> hergeleitet und die erste Bestimmung des Nomos folgendermaßen vorgestellt: „Erstens birgt die fruchtbare Erde in sich selbst, im Schoße ihrer Fruchtbarkeit ein inneres Maß. Denn die Mühe und Arbeit, Saat und Bestellung, die der Mensch an die fruchtbare Erde verwendet, wird von der Erde durch Wachstum und Ernte gerecht belohnt.“<sup>15</sup> Dass die Bedingungen menschlicher Naturauseinandersetzung um einiges komplizierter und problematischer sein dürften, von Missernten und Naturkatastrophen einmal abgesehen, versteht sich

von selbst. Die von Schmitt beschworene, auf Vergils „justissima tellus“ aus den *Georgica* (2,460) zurückgreifende Agraridylle aber scheint in ihrer sprachlichen Plastizität alle skeptischen Einwände auszuschließen, zumal nicht transparent wird, ob sie illustrativen oder spekulativen Charakter hat. Der Gewinn eines solchen empirieabweisenden Denk- und Sprachgestus<sup>16</sup> liegt in der Reduktion von Komplexität, was zugleich seine eigentümliche Suggestivkraft begründet.

Im „Nordlicht“ selbst benennt Schmitt mit der geometrischen Figur der Ellipse dessen prägnantestes Ordnungsprinzip; der Ellipse sollen alle Vorgänge unterstehen und durch sie lesbar werden: „Da alles auf kosmische Verhältnisse zurückzuführen ist, lässt sich die Ellipse überall wieder erkennen“. (N1, 12) Auch dem Drang einer Rückkehr zum Ursprung, der die Menschheit umtreibt und der die inhaltlichen Stationen des „Nordlichts“ vom Mittelmeer über Ägypten nach Indien, den Iran, Spanien Frankreich und Deutschland nach Norden motiviert, dieser Wanderungsbewegung durch verschiedene Zeiten und Kulturräume ist die Ellipse eingeschrieben. Und selbst in der Anordnung und Abfolge der einzelnen Gedichte macht Schmitt sie aus: „Ihre Form (der Ellipse, G. St.) kommt (. . .) in dem Aufbau des Werkes häufig zur Geltung“ (N1, 16). Auf diese Weise versucht er, die Hermetik des „Nordlichts“ aufzubrechen und durch den Text Spuren eines klärenden und ordnenden Verständnisses zu legen.

Neben dieser ‚Ordnungslogik‘ arbeitet er jedoch noch eine völlig andere Dimension des „Nordlichts“ heraus, die er selbst mit Neuheit und Traditionslosigkeit (N1, 17) umreißt; beide verdanken sich der innovativen Sprache dieser Dichtung, die Schmitt vor der Folie einer vehementen Gegenwartskritik entfaltet:

„Dies Zeitalter hat sich selbst als das kapitalistische, mechanistische, relativistische bezeichnet, als das Zeitalter des Verkehrs, der Technik, der Organisation. In der Tat scheint der ‚Betrieb‘ ihm die Signatur zu geben, der Betrieb als das großartig funktionierende *Mittel* zu irgendeinem kläglichen und sinnlosen Zweck“ (N1, 59, Hv. C. Sch.). „Der Erfolg des ungeheuern materiellen Reichtums, der sich aus der allgemeinen ‚*Mittel*‘barkeit und Berechenbarkeit ergab, war merkwürdig. Die Menschen sind arme Teufel geworden“ (N1, 60, Hv. C. Sch.). Der desolaten Welt umfassender Vermittlung entspricht die „Sprache des täglichen Lebens“, die ebenfalls „durch den Zweck (beherrscht wird): sich einem anderen verständlich zu machen, eine Gemeinschaft mit ihm herzustellen, die durch eine utilitaristische Absicht ihren Zweck erhält.“ (N1, 43) Die Alltagssprache erschöpft sich in referenziellen Bezügen und kommunikativen Funktionen im Dienste materiellen Zweckdenkens und schließt sich dadurch von Dichtung im eminenten Sinne aus. „In der Sprache des täglichen Lebens aber lässt sich kein Mythos dichten, nicht einmal ein schönes Gedicht; es wird entweder eine Banalität oder eine kunstgewerbliche Leistung.“ (N1, 43) Auf die Hierarchie von Mythos und „schönem Gedicht“ ist noch zurückzukommen, zunächst interessiert die Konsequenz, die Schmitt aus seiner Diagnose zieht: „Im ‚Nordlicht‘ ist der Naturalismus der Sprache der Absicht nach überwunden“ (N1, 43), d.h. sie wird aus signifikativen Konventionen herausgelöst, jeder Referenz überhoben und

einer freien, rein ästhetischen Semiose überantwortet, wodurch auch ihre kommunikativen Leistungen erlöschen: „Die Sprache wird völlig zum ästhetischen Mittel, ohne Rücksicht darauf, was die gleichen Worte im täglichen Verkehr an Assoziationen mit sich führen. Ein solches Unternehmen, das eigene Reich der künstlerischen Sprache zu begründen, ist vielleicht das Kühnste und Sensationellste, was in der Geschichte irgendeiner Kunst je erlebt wurde.“ (ibid.) Dies liest sich wie die Feier einer absoluten Sprache: Ihre Schönheit entspringt jenen sinnlichen Qualitäten, die im Geflecht ihrer pragmatischen Bezüge unterdrückt bzw. marginalisiert werden, d.h. ihren klanglichen, farblichen und bildlichen Potenzen: Däubler „holt ( . . . ) alles, Farbe, Klang, inhaltliche Beziehungen, aus der immanenten Fülle der Sprache heraus“ (NI, 42). Das „Nordlicht“ entbindet eine Sprache, die es so noch nicht gegeben hat, eine Sprache *sui generis*, die zu sich selbst zu kommen scheint, indem sie sich selber „singt ( . . . ) malt ( . . . ) und denkt.“ (NI, 45)

Am Beispiel der Verwendung des Lautes „Ra“, der zunächst den ägyptischen Sonnengott bezeichnet und zugleich als Schrei der verzweiferten Menschheit auftaucht, dann aber alle semantischen Zuweisungen abstreift, gelingt Schmitt eine fast strukturalistische Textbetrachtung, indem er dem Lautelement „ra“ in den verschiedensten Wörtern und Wortprägungen nachspürt: „„Ra“ ist wiederzuerkennen in den Worten ‚Sahara‘, ‚Iran‘, ‚Ararat‘, ‚Tartarus‘.“ (NI, 44) Die Wiederkehr des „ra“ in den unterschiedlichen Signifikanten knüpft zwischen ihren Signifikaten ein Netz überraschender und omimöser Beziehungen. Einmal für die Distribution von „ra“ sensibilisiert, springt dieser Laut dem Leser auch in Schmitts eigenem Vokabular wie z.B. in „Kraft“, „Sprache“ (NI, 45), „prachtvolle Bilder“ (NI, 46), ins Auge, wodurch sich der Text der Studie mit dem des „Nordlichts“ selbst verwebt und wieder den Effekt einer Indifferenzierung produziert.

Wie das Beispiel „Tartarus“ zeigt, wird das Augenmerk aber nicht nur auf die Iteration des „ra“ gelenkt, sondern auch auf den Umkehrlaut „ar“, exemplarisch in Däublers Vers: „„Gar furchtbar sind des Wasserdrachens Brandungskrallen““ (NI, 46) Die Opposition von „ra“ und „ar“ lässt sich auf Schritt und Tritt entdecken, sowohl in der exaltierten Zeile: „der *Ra*-Wallfahrt alle Altare erraffen“ als auch in „Sahara“ / „Sahara“ und „Ar ar at“ / „A rara t“, die einer doppelten Aufspaltung unterzogen werden können. Wegen der Schlüsselrolle, die dem Ararat im „Nordlicht“ als Kulminationspunkt zyklischer Menschheitskatastrophen und -erneuerungen zukommt, macht das Ineinander von „ar“ und „ra“ eine Art *coincidentia oppositorum* sinnfällig, die für das Ende wie den Neuanfang steht, so dass hier tatsächlich die Sprache aus sich selbst eine eigene Bedeutungsfülle hervortreibt.

Die semantische und phonetische Einheiten unterlaufenden Segmentierungen, die Schmitt am Leitfaden der Klangvalenz „ra“ vornimmt, könnte man so auch bei Jurij Lotman<sup>17</sup> finden! Anders als bei diesem assimiliert sich der Stil der Nordlichtstudie jedoch der lyrischen Rede nicht nur auf der Mikroebene in der Präferenz des „ra“, sondern auch mit poetischen Bildern und Metaphern: „Ra“ „ist ein Reservoir von Gedanken- und Klangwerten, ein Herd, der bis in den einzelnen Vers hinein sein

loderndes Feuer bald leuchtend und wärmend, bald sengend und brennend erstrahlen lässt.“ (NI, 44) Hier scheint der oben erwähnte, alles durchdringende „Feuerprozeß“ die sprachliche Bildfindung zu inspirieren. Der Duktus poetischer Sprache affiziert auf diese Weise die Metasprache und springt auf sie über, was auch hier wieder in einer eigentümlichen Grenzverwischung resultiert. Schon jetzt soll die These gewagt werden, dass solche Transgressionen in den Bereich der Poetizität bzw. Literarizität von Sprache bei Schmitt immer wieder auch in ganz anderen nicht-literarischen Kontexten auftauchen und virulent werden; man denke etwa an seinen Aufsatz „Recht und Raum“, wo aus der phonetischen Eigenart des „R“ und „M“ am Anfang und Ende des Wortes „Raum“ auf eine spezifische Konzeption von Räumlichkeit geschlossen wird.<sup>18</sup>

Im Zusammenhang mit der ästhetisch freigesetzten Sprache drängt sich die Frage nach dem dichterischen Subjekt und dessen Status auf: Tritt Däubler als lyrischer Prometheus auf, als Souverän, der den Ausnahmezustand der Sprache erklärt, um über sie als sein Instrument zu verfügen, oder ist er selbst lediglich ein Medium, durch das etwas ans Licht gebracht wird? Tatsächlich attestiert Schmitt dem Verfasser des „Nordlichts“, dass er „gewaltsam mit der Sprache um(geht)“ (NI, 42), dass er diese zum „ästhetischen Mittel“ (NI, 43, Hv. C. Sch.) macht, aber nur um im selben Atemzug zu betonen, dass Däublers Gewalttätigkeit die „Sprache in ihrem Wesen (faßt) (. . .) und diesem treu (bleibt)“. (ibid.) Hier wird die Transsubjektivität von Dichtung an die Sprache selbst verwiesen. Eine andere Stelle scheint diese Auffassung zu variieren: Das „Nordlicht“ entspringt keiner dichterischen Erfindung, denn „(d)er Dichter ist nur die Feder eines anderen, der schreibt (. . .) ein Werkzeug. Er vollzieht, was ihm befohlen.“ (NI, 55)

Der Dichter „schreibt nicht, er wird geschrieben“<sup>19</sup>, heißt es, allerdings etliche Jahre später, 1930, bei einen anderen Vertreter der sogenannten konservativen Moderne, der Schmitts Ablehnung und Kritik der zeitgenössischen Gegenwart teilt und in seiner Dichtungstheorie zu ganz ähnlichen Befunden gelangt, bei dem Lyriker, Essayisten und Übersetzer Rudolf Borchardt (1877–1945), den ich zur Profilierung von Schmitts Thesen heranziehen möchte. Ähnlich entschieden wie dieser geht Borchardt mit der herrschenden Un-Kultur ins Gericht: Der „historische Begriff des Volks“ ist „wirtschaftlich durch den der neuen Massen ersetzt, mit dem alle Idolbegriffe der Zeit, ihr Luxus, ihre Prahlerei, ihre Ansprüche im allerweitesten und niedrigsten Sinne in Wechselwirkung stehen, Masseneinkünfte, Massenbeiträge, Massenauflagen.“, so Rudolf Borchardt 1927 in „Schöpferische Restauration“<sup>20</sup>. Im Sinne einer Verfallsgeschichte beklagt auch Schmitt: „Die wichtigsten und letzten Dinge waren ja schon säkularisiert. Das Recht war zur Macht geworden, Treue zur Berechenbarkeit, Wahrheit zur allgemein anerkannten Richtigkeit, Schönheit zum guten Geschmack (. . .)“ (NI, 61). Angesichts materialistischer Verflachung und Traditionsvergessenheit, die der von Schmitt angeprangerten Säkularisation entsprechen, erscheint Poesie bei Borchardt als rettende Instanz und zwar einmal in ihrer Funktion als Kulturgedächtnis, indem sie das Hier und Heute mit der Tiefenstaffelung der Vergangenheit desavouiert

und als bloße Oberfläche entlarvt, zum anderen aber indem sie eine andere Sprache freisetzt, „eine Sprache vor der Sprache und vor aller Sprache“<sup>21</sup>. In der Poesie hebt eine Sprache an, die den Zwängen der Mittel- und Mittelbarkeit immer schon voraus liegt. Sie kennt kein „System lahmer Gewöhnungen und Bezeichnungen, in denen die Tagessprache sich abschleppt und erschöpft“<sup>22</sup>. Die Parallele zu Schmitts Verwerfung der in referentiellen und kommunikativen Zwecksetzungen befangenen Alltagssprache dürfte augenfällig sein. Die Kritik einer auf bloße Bezeichnungsfunktionen reduzierten Sprache konvergiert im übrigen mit Walter Benjamins Sprachtheorie, die dem Sündenfall der benennenden und urteilenden Sprache die adamitische Namensgebung entgegenhält.<sup>23</sup> Aber wo Benjamin auf eine „Sprache der Dinge“<sup>24</sup> und die verschüttete mimetische Dimension von Sprache abhebt, rekurrieren Schmitt und Borchardt auf die Selbstreferenzialität von Sprache; wenn diese nach Schmitt „sich selber singt, malt und denkt“, so „lebt,“ bei Borchardt das poetische Wort „in einer eigenen Syntax oder Grammatik, schafft sich eigene Worte, Formen, Beugungen, Endungen, schafft Ausdruck über Ausdruck aus sich selber“<sup>25</sup>. Die dichterische Sprache erfüllt alle Merkmale einer Fremdsprache, das poetische Wort ist per se Fremdwort. Anders aber als andere (Fremd-)Sprachen unterläuft Poesie alle Sinnstiftung, sie entzieht sich nach Borchardt dem „Sinngemäßen“ und „Sinnreichen“<sup>26</sup> und bleibt Rätselrede. „Wer das *Nordlicht* aufschlägt, (. . .) und anfängt zu lesen, steht zunächst vor lauter Rätseln.“<sup>27</sup> „Oft löst er (Däubler, G. St.) sie (die Sprache, G. St.) völlig in Klangwerte auf, neben denen der Inhalt nur adminikulierend in Betracht kommt. Die absolute Musik der Sprache, die Farben der Vokale und Konsonanten wirken sich selbst das lebendige Kleid dichterischer Schönheit.“ (NI, 42)

Die Sprache der Dichtung kann beanspruchen, das Andere jeder Sprache zu sein, weil sie sich durch eine Qualität auszeichnet, die der herkömmlichen Sprache versagt ist, durch Unmittelbarkeit. Die Welt ubiquitärer Mittelbarkeit und permanenter Vermittlungen wird von der Unmittelbarkeit des dichterischen Wortes als dem Garanten seiner unhintergehbaren Alterität durchstoßen. So versichert Schmitt, wie „gewaltig (. . .) die Unmittelbarkeit im ganzen Werke (dem *Nordlicht*, G. St.) herrscht.“ (NI, 39)

Angesichts der frappierenden Übereinstimmungen zwischen Borchardt und Schmitt darf jedoch eine wichtige Differenz nicht übersehen werden. Denn der Andere, zu dessen Medium der Dichter in den *Nordlichtstudien* von 1916 wird, ist nach Maßgabe ihrer theologischen Implikationen: Gott. Er ist der Souverän, der über den Ausnahmezustand der Sprache entscheidet. In paradoxalen Wendungen versucht Schmitt, auf eine theologische Fundierung der lyrischen Sprache abzuheben, indem er gerade im Konnex mit dem Motiv künstlerischer Gewalt religiöse Termini der Selbstentmächtigung des künstlerischen Subjekts mobilisiert: „Däubler ergreift das Mittel (die Sprache, G. St.) mit der Gewaltigkeit des Künstlers (. . .) Aber seine Gewaltigkeit ist nur vollkommene *Hingabe*.“ (NI, 47, Hv. G. St.) „Soviel die schöne Form bedeutet, soviel an ihr bewußt erarbeitet werden kann. Das Wesentliche

ist *Offenbarung, Geschenk, Gnade.*“ (NI, 55, Hv. G. St.) Bei Borchardt „handhabt“ der Dichter ebenfalls das Wort und erscheint als eingreifendes ‚souveränes‘ Subjekt, das dann gleichfalls entmächtigt wird, aber nicht im Namen Gottes, sondern von einer anonymen Sprachgewalt, die sich in keinen theologischen Rahmen mehr einfügen lässt.<sup>28</sup> Das „Nordlicht“ aber avanciert zum Widerlager des ganzen im Zeichen des „Antichrist“ (NI, 61) stehenden Zeitalters: „Es ist so tief, wie die Zeit flach, so groß wie die Zeit klein, so voll des göttlichen Geistes wie die Zeit leer davon; die Kompensation des Zeitalters der Geistlosigkeit.“ (NI, 64)

In einer apokalyptischen Situation vollendeten Unheils kann Aussicht auf Rettung nur verheißen, was sich dieser so entzieht wie Däublers „Nordlicht“. Dessen kompromisslose Unzeitgemäßheit fällt mit seiner Aktualität zusammen: Seine „Aktualität beruht auf dem Verhältnis zum innersten Wesen der Zeit, dessen großartige Verneinung dieses Werk ist.“ (NI, 65) Das „Nordlicht“ tritt als Negation der Negation, d.h. aller herrschenden und auf die Spitze getriebenen Negationen auf, im Sinne solch negativer Zeitbezogenheit ist es aktuell, mehr aber noch im ursprünglichen Wortsinn der actualitas als Wirksamkeit: Ex poesia salus!

Schmitts eigene literarische Versuche aus dieser Zeit verhalten sich geradezu spiegelverkehrt zum „Nordlicht“, denn sie betreiben im Falle der „Schattenrisse“ z.B. in ironischer bzw. parodistischer Absicht eine perfekte Mimikry an Aussagen und Stilvorlieben bekannter Repräsentanten des zeitgenössischen Kulturlebens von Wilhelm Ostwald über Walter Rathenau bis zu Richard Dehmel, Fritz Mauthner und Thomas Mann.<sup>29</sup> Aber auch ihnen liegt im Grunde eine theologische Intention zugrunde; denn wenn sich der Antichrist darin gefällt, „Christus nachzuahmen“ (NI, 61), dann betreibt die ‚teuflische‘ Nachahmung der Nachahmer, die diese bloßstellt und der Lächerlichkeit preisgibt, ebenfalls eine Negation der Negation und geht auf diese Weise mit dem „Nordlicht“ konform. Die nichtutilitaristische Sprache kann demnach zwei komplementäre Verfahren der Kritik freisetzen: die reine Ästhetik des Worts, die qua Alterität alles Vorfindliche übersteigt, oder die subversive Enthüllung der Nichtigkeit gängiger kultureller Diskurse.

Wie beunruhigend für Schmitt selbst aber trotz der religiösen Einbindung des Dichters die Entschränkung der dichterischen Sprache ist, lässt sich an verschiedenen Eingrenzungsversuchen ablesen, mit denen er der Radikalität seiner ästhetischen Sprachtheorie zu steuern sucht.

„Nur scheinbar ist die unbekümmerte Phantasie, die einen betäubenden Reichtum von Bildern und Gedanken gebiert, regellos. In Wahrheit ist alles sorgfältig überlegt und aufgebaut.“ (NI, 36) Unvermittelt wird das kommunikative Bedürfnis potentieller Rezipienten rehabilitiert: „(D)er kommunikable Sinn (ist) nur übertönt, nicht erstickt, wie es denn überhaupt höchst bemerkenswert ist, daß auch in dieser hemmungslosen Hingabe an den Sprachklang die *gedankliche Richtigkeit* immer gewahrt bleibt.“ (NI, 44, Hv. G. St.) Nicht umsonst steht das Sich-selber-Denken der Sprache als sinnstiftendes Moment am Ende der Reihe ihrer Selbstbezüglichkeiten: die Sprache „singt und malt (nicht nur sich selber), sondern *denkt* (auch sich selber).“ (ibid., Hv.

G. St.)

Erhellend sind in diesem Zusammenhang zwei Äußerungen, die sich in einer Veröffentlichung von „Theodor Däubler, der Dichter des ‚Nordlichts‘“ aus dem Nachlass<sup>30</sup> finden und in der Publikation von 1916 fehlen. Während Schmitt nichts von der Schärfe seiner Polemik gegen die Bildungsphilister und Anhänger eines bürgerlichen Individualismus zurücknimmt, versucht er, die wuchernde Bildfülle des „Nordlichts“ einem philosophischen Ordnungswillen zu unterstellen: „(E)s erhebt sich die Frage, ob es nicht letzten Endes doch eine philosophische Tendenz ist, die das Bestreben nach der Form (im „Nordlicht“, G. St.) regiert.“<sup>31</sup> Zum andern biegt er den Rätselcharakter lyrischer Rede in ein episch-narratives Muster um: Es „liegt in dem, was als Rätsel bezeichnet wird, eben wieder die Entwicklung, das unermüdlich sich weiter ereignende Geschehnis, das dem Epiker unentbehrlich ist. (. . .) In der Welt des menschlichen Gedankens, wie sie das ‚Nordlicht‘ bedeutet, lebt dieselbe epische Spannung, wie in der Welt konkreter Geschichtlichkeit.“<sup>32</sup> Es gehört schon ein erheblich guter Wille dazu, die Klassifizierung des „Nordlichts“ als Epos zu akzeptieren.<sup>33</sup>

Die Anbindung an die „konkrete Geschichtlichkeit“ oder besser die Verpflichtung der poetischen Rätselsprache auf sie schlägt die Brücke zu der vierzig Jahre nach den Nordlichtstudien verfassten Arbeit zu Shakespeares „Hamlet“. Schmitt greift darin zunächst verschiedene einander widersprechender Hamlet-Interpretationen auf, um dann seine eigene ‚Lösung‘ des Hamleträtsels anzubieten. Die ungeklärte Frage nach der Schuld der Königin wie die Hemmung des Racheschemas in der Figur des zweifelnden und zögernden Königssohns verdanken sich einem von Schmitt so genannten „Einbruch“ „konkreter Geschichtlichkeit“ in das Drama; die politische Konstellation, dass König Jakob, der 1603 den Thron bestieg, der Sohn Maria Stuarts war und dass sein Vater tatsächlich vom späteren Ehemann der Mutter ermordet worden war, liefert den Schlüssel zur Eigentümlichkeit der Hamlet-Tragödie: „Eine furchtbare geschichtliche Wirklichkeit schimmert durch die Masken und Kostüme des Bühnenspiels hindurch.“<sup>34</sup> Diese Auszeichnung bestimmter historischer Situationen könnte mit einer Akzentverschiebung zu tun haben, über die sich Schmitt bezeichnenderweise wieder im Kontext mit Däublers „Nordlicht“ Rechenschaft ablegt: das Zurücktreten theologischer Deutungsmuster zugunsten historisch-anthropologischer. So heißt es in „Zwei Gräber“<sup>35</sup>: „Ich habe, in einer noch sehr jugendlichen Schrift aus dem Jahre 1916, (dem „Nordlicht“, G. St.) eine christliche Deutung gegeben (. . .) Heute weiß ich, dass das Nordlicht im fahlen Schein einer Menschheits-Gnosis leuchtet. Es ist das meteorologische Signal einer sich selbst rettenden Menschheit, eine autochthone Strahlung, die von den Promethiden der Erde in den Kosmos hineingesendet wird.“<sup>36</sup> Nun findet weder das Konzept einer „sich selbst rettenden Menschheit“ noch die selbstbewusste Anmaßung des Prometheus aufgrund der Subjektzentriertheit beider Schmitts Billigung, was seine Wertschätzung der ästhetischen Qualitäten des „Nordlichts“ allerdings unangetastet lässt.<sup>37</sup> Aber die Blickumstellung, die er hier vornimmt, hat m.E. strukturelle Bedeu-

tung<sup>38</sup>, denn sie verweist auf eine von Schmitts zentralen Denkfiguren seiner mittleren und späten Schriften: die Verortung.<sup>39</sup> Deren Tragweite lässt sich auch an Hand von Schmitts Aussagen zur Ästhetik in „Hamlet oder Hekuba“ nachvollziehen.

Er betont zunächst den Unterschied zwischen Lyrik und Drama, indem er das letztere aufgrund seines öffentlichen Charakters vom Publikum als regulierender Instanz abhängig macht, da an dessen „Wissen“ und „Erwartungen“ (H, 38) die „freie Erfindung jedes Theater-Dichters“ eine „Grenze“ (H, 37) findet: „Das anwesende Publikum muß die Handlung des Stücks verstehen, sonst geht es einfach nicht mit und die Öffentlichkeit zergeht“ (ibid.). Deshalb „achtet das Publikum auf die Einhaltung der Sprach- und Spielregeln“ (H, 39). Im „Nordlicht“ hatte noch gegolten, dass gerade „die Beziehung *ad alterum* ( . . . ) das (ist), was die Sprache hässlich macht“ (NI, 43) und dass Däubler „überhaupt kein Verhältnis zum Publikum (hat)“ (NI, 41). Was sich in „Hamlet oder Hekuba“ zunächst wie eine entschiedene Revision der früheren sprachästhetischen Radikalismen liest, die strikte Einbindung des Dramas in die Belange und Bedürfnisse der Gesellschaft, wird jedoch zuletzt in der Definition der Tragödie transzendiert: „Die echte Tragödie hat gegenüber jeder anderen Form ( . . . ) eine besondere und außerordentliche Qualität, eine Art Mehrwert ( . . . ). Dieser Mehrwert liegt in der objektiven Wirklichkeit des tragischen Geschehens selbst, in der rätselhaften Verkettung und Verstrickung unbestreitbar wirklicher Menschen in den unberechenbaren Verlauf unbestreitbar wirklicher Ereignisse. ( . . . )“. (H, 46f.) Ohne dass die Theologie aufhörte der Fluchtpunkt allen innerweltlichen Geschehens zu sein, wird dieses doch in ein besonderes Licht getaucht: Es ist das Rätsel seines konkreten So-und-nicht-anders-Seins, durch das es sich dem wissenschaftlich-rationalen Zugriff entzieht und stattdessen eine unabsehbare Wirksamkeit entfaltet: „Die gemeinsame Öffentlichkeit, die bei jeder Theateraufführung den Dichter, die Sprecher und die Zuschauer umfasst, beruht bei der Tragödie *nicht auf gemeinsam anerkannten Sprach- und Spielregeln*,“ — dies revoziert die sonst für das Drama verbindlichen Bedingungen —, „sondern auf der *lebendigen Erfahrung einer gemeinsamen geschichtlichen Wirklichkeit*.“ (H, 47, Hv. G. St.) In „Ex Captivitate Salus“<sup>40</sup> spricht er im Kapitel gleichen Titels von der „Verortung und Angulierung“<sup>41</sup> „unserer eigenen Wirklichkeit“<sup>42</sup>. Die Metaphorik von „Verkettung“, „Verstrickung“, und „Angulierung“, die für Modalitäten historischer Konkretion steht, setzt einen Vorstellungskomplex ins Bild, der um das Motiv des Fest- und Aufhaltens gravitiert. Dass dieses vor allem auf eine temporale Stabilität bzw. *Zeitenthobenheit*<sup>43</sup> zielt, lässt sich einer Eintragung des „Glossariums“ entnehmen, in dem Schmitt am 5. 3. 48 notiert: „In der Bezugnahme auf den Tod Christi ( . . . ) kommt es ( . . . ) zu konaturierten Angulationen; es entsteht z. B. eine Krone, d.h. eine *dem Fluß der vordergründigen Zeit entzogene*, andererseits aber auch nicht jenseitig-ewige Verknotung von Mann und Familie, nicht<sup>44</sup> Gefolgschaft und Boden. Das ist eine geschichtlich kreaturierte Angulierung ( . . . ) Ein Mensch, eine Familie ( . . . ), ein Stück Erde, ein geschichtlicher Moment, ein Ereignis ( . . . ) das wächst zu einer Verbindung zusammen, die als Krone erscheint und von einem Menschen getragen werden kann.“<sup>45</sup> Das Zitat

illustriert auf exemplarische Weise das, was weiter oben mit der Akzentverschiebung zwischen Theologie und Geschichte bzw. Anthropologie gemeint war. Der religiöse Bezug bleibt unangetastet, aber in den Vordergrund rückt eine jeweils konkrete geschichtliche Realität. Diese kann ebenso zum Gegenstand eines Dramas wie dem juristischen Überlegungen werden. Dabei besetzt sie im Falle des ersteren genau die Stelle, die Gott in der Nordlichtstudie zugekommen war: „Die geschichtliche Wirklichkeit ist stärker als jede Ästhetik, stärker auch als das genialste Subjekt.“ (H, 31) „Tragisches Geschehen und Erfindung sind miteinander unvereinbar und schließen sich gegenseitig aus.“ (H,51) Hier erfolgt die Entmächtigung des Dichters nicht mehr im Namen Gottes, sondern dem „konkreter Geschichtlichkeit“, der Ästhetik nachgeordnet wird.

Umgekehrt spielen sprachästhetische Gesichtspunkte in Schmitts nichtliterarischen Schriften eine nicht unerhebliche Rolle, denn die von ihm favorisierten Darstellungsweisen sind entweder narrativen Mustern verpflichtet<sup>46</sup> oder verfahren direkt narrativ. Nicht zufällig vermerkt ein Deckblatt zu „Land und Meer“: „Meiner Tochter Anima erzählt“ und tatsächlich präsentiert sich die ganze Abhandlung in einer abwechslungsreichen erzählerischen Form, die sogar eine ‚Geschichte in der Geschichte‘ enthält<sup>47</sup>. Das mag zunächst belanglos erscheinen, indem es auf eine möglichst breite und problemlose Rezeption abheben könnte, es kann aber auch etwas mit dem mythischen Potential „konkreter Geschichtlichkeit“ zu tun haben; da eine der wörtlichen Bedeutungen von „Mythos“ eben „Erzählung“ ist, würde die Narration selbst für eine mythische Dimension des Erzählten eintreten. Und so wie sich die historische Verortung oder „Angulation“ dem „Fluß der Zeit“ entzieht und ihn in gewisser Weise aufhält, so rettet Narration die Sprache vor jener Erosion, der sie in den Koordinaten zweckgebundener Alltagskommunikation ausgesetzt ist. Auf solche Weise fiele der Sprache selbst die Rolle eines Katechon, eines Aufhalters, zu!<sup>48</sup> Vor diesem Hintergrund könnte die auffällig häufige Substitution argumentativer Strategien durch narrative bei Schmitt einen präzisen Sinn erhalten. Wenn, wie Villinger richtig bemerkt, Poesie und Recht im antiempirischen, antinaturalistischen Begriff der Fiktion konvergieren<sup>49</sup> und in beiden Fällen die Sprache als deren Medium fungiert, dann rücken Schmitts Darstellungsstrategien als sprachliche Umsetzungen der Fiktion in den Vordergrund des Interesses. Die Sprache der Narration aber ist auf jeden Fall eine domestizierte Sprache, die nichts mehr mit dem Sinnenzauber des „Nordlichts“ zu tun hat!

Aber Schmitt zehrt nicht nur vom Fundus narrativer, sondern auch von dem poetischer Sprachverfahren. In „Weisheit der Zelle (April 1947)“<sup>50</sup> wird dies explizit: „Wunderbar ist die Reimkraft und die Keimkraft der deutschen Sprache. Sie hat es zustande gebracht, dass Wort und Ort sich reimen.“ Die Reimverklammerung bringt eine untergründige Wechselbeziehung zwischen Sprache und Raum ans Licht, die jene buchstäblich ‚verortet‘, anstatt sie unmittelbar mit der Theologie kurzzuschließen. „Sie hat sogar dem Wort *Reim* seinen Raum-Sinn bewahrt und erlaubt ihren Dichtern das dunkle Spiel von Reim und Heimat.“<sup>51</sup> Das Sprach-„Spiel“ ist allerdings

mehr als bloßer Spracheffekt: „Der deutsche Reim“ ist „eine Wünschelrute der Verortungen des Sinns.“<sup>52</sup> Dieser kann auch jenseits der Poesie Geltung beanspruchen aufgrund der „immanenten Orakelhaftigkeit unserer deutschen Sprache“<sup>53</sup>, wie Schmitt an Hand der Signifikantenverschiebung von „Pan“ zu „Plan“ demonstriert: „Der Pan versinkt, der Plan tritt auf den Plan.“<sup>54</sup> Mit diesen Worten versucht er, der seiner Ansicht nach heillos subjektzentrierten Gegenwart die Diagnose zu stellen und sie dem Spott zu überliefern. Prophetisch in dieser Weise kann Sprache aber nicht als autonomes System werden, sondern nur kraft ihrer geheimen und enigmatischen Bindung an eine jeweils „konkrete Geschichtlichkeit“.

Unter solchen Vorzeichen entpuppt sich die dichterische Sprache als ein privilegierter Zugang nicht nur zur Sprache des Unbewussten, sondern in erster Linie zum ‚Unbewussten der Sprache‘<sup>55</sup>, das Schmitt auf diese Weise *avant la lettre* exponiert<sup>56</sup> und für seine juristischen, historischen etc. Überlegungen fruchtbar macht.<sup>57</sup> Aber nicht nur für sie! Noch 1955 inszeniert er virtuos wie in den „Schattenrissen“ noch einmal einen dadaistischen Karneval sprachimmanenter Bedeutungsproliferation mit „DIE SUB-STANZ UND DAS SUB-JEKT. Ballade vom reinen Sein“<sup>58</sup>: ihres Präfixes „sub“ überdrüssig streifen Substanz wie Subjekt, die beiden Fundamentalbegriffe der Hegelschen Philosophie, diese Vorsilbe einfach ab und emanzipieren sich; die segmentierten Sprachpartikel, (Sub-) Stanz und (Sub-) Jekt, aber gewinnen als STANZ und JEKT ein ‚sub-stantivisches‘ Eigenleben:

„Sub-Widerstand  
STANZ ist Nichts-als-Stanzität  
Während JEKT als Jektität  
Höhnisch die Nüstern bläht“<sup>59</sup>.

Das sinnliche Faszinosum einer autonomen Sprache jenseits aller Sinnstiftungen, seien sie nun narrativer oder divinitorischer Art, bleibt für Schmitt auch noch in der Nachkriegszeit virulent: „Däubler: die Dinglichkeit ist tot; das Wort erfüllt den Raum! Nein, der Ton erfüllt die Räume, *hebt sie sogar auf.*“ (Hv. G. St.)<sup>60</sup> Hier triumphiert noch einmal die Musikalität von Sprache über die ordnungsbegründende Räumlichkeit.

Will man ein Fazit ziehen, so könnte man sagen, dass das Interessante an Schmitts Verhältnis zur Sprache und zur Literatur seine Ambivalenz ist, wieder ablesbar an seinen Aussagen über Däubler, denn neben dessen Wertschätzung als „sybillinischer Dichter“<sup>61</sup> steht unvermittelt auch der Unmut über „zu viel Klang-Geräusche der Worte und Wortballungen“.<sup>62</sup>

Das letzte Wort aber soll dem Nordlicht gehören, dessen Zauber eine junge Schriftstellerin, Judith Hermann, so beschreibt: „(W)ir legten die Köpfe in den Nacken und sahen das Nordlicht an, ins All geschleuderte Materie, ein Haufen heißer Elektronen, zerborstene Sterne ( . . . ).“<sup>63</sup>

#### Anmerkungen

1 Siehe dazu u.a. Susanne Heil, „Gefährliche Beziehungen“. Walter Benjamin und Carl Schmitt.

Stuttgart 1996 (Metzler) S. 1ff., Ruth Groh, Arbeit an der Heillosigkeit der Welt. Zur politisch-theologischen Mythologie und Anthropologie Carl Schmitts. Frankfurt/M 1998. (Suhrkamp) und Nicolaus Sombart, Die deutschen Männer und ihre Feinde. Carl Schmitt — ein deutsches Schicksal zwischen Männerbund und Matriarchatsmythos. München 1991.

2 In diesem Sinne argumentiert auch Ingeborg Villinger in ihrer brillanten Studie „Carl Schmitts Kulturkritik der Moderne. Schattenrisse. Text, Kommentar und Analyse der „Schattenrisse“ des Johannes Negelius“. Berlin 1995.

3 Carl Schmitt, Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität (1922), 7. Aufl., Berlin 1996 (Duncker u. Humblot), S. 13.

4 Carl Schmitt, Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien, 7. Aufl., Berlin 2002 (Duncker u. Humblot). Siehe dazu auch die Beiträge von Kazuo Masuda, Gil Anidjar und Alexander Garcia Düttmann zum Carl-Schmitt-Symposium 2003 an der Universität Tokyo.

5 Carl Schmitt, Theodor Däublers *Nordlicht*. Drei Studien über die Elemente, den Geist und die Aktualität des Werkes. Unveränd. Ausg. der 1916 bei Georg Müller erschienenen Erstauflage. Berlin 1991. (Duncker u. Humblot).

6 Carl Schmitt, Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel (1956). Stuttgart 1985 (Klett Cotta).

7 Carl Schmitt, Jugendbriefe. Briefschaften an seine Schwester Auguste 1905 bis 1913, Hrsg. Ernst Hüsmert, Berlin 2000 (Akad. Verlag).

8 Carl Schmitt, Tagebücher. Oktober 1912 bis Februar 1915, Hrsg. Ernst Hüsmert, Berlin 2003 (Akad. Verlag).

9 Hier sind an erster Stelle die „Schattenrisse“ zu nennen, die zusammen mit dem Freund Fritz Eisler verfasst unter dem Pseudonym Johannes Negelius 1913 o.O. (Straßburg) erschienen sind, wieder publiziert bei Villinger (1995). Außerdem: Carl Schmitt, Drei Tischgespräche, in: Die Rheinlande, 21. Jg. 1911, S. 250, wieder abgedruckt in: Schmitt (2000), S.183-184; Carl Schmitt, Der Spiegel, in: Die Rheinlande, 21. Jg., 1912, S. 61–62, wieder abgedruckt in: Schmitt (2000), S. 185–189; Carl Schmitt, Die Buribunken. Ein geschichtsphilosophischer Versuch, in: Summa, Bd. 1, Jg. 1917 / 18, Heft 4, S. 89–106, in Auszügen wieder abgedruckt in: Friedrich A. Kittler, Grammophon Film Typewriter, Berlin 1986 (Brinkmann u. Bose), S. 334–351. Carl Schmitt, DIE SUB-STANZ UND DAS SUBJEKT. Ballade vom reinen Sein, unter dem Pseudonym Erich Strauss in: Civis, 2. Jg., Nr. 9, dann anonym in: Texte und Zeichen. Eine literarische Zeitschrift, 1. Jg., Heft 4, 1955, wieder abgedruckt in: Carl Schmitt — Briefwechsel mit einem Schüler, Hrsg. Armin Mohler in Zus.arbeit mit I. Hahn u. P. Tommissen, Berlin 1995 (Akad. Verlag), S. 192–198.

10 Theodor Däubler, Das Nordlicht, Florentiner Ausgabe in 3 Bdn., München u. Leipzig 1910.

11 Carl Schmitt, Theodor Däublers *Nordlicht*. (1991), S. 40. Im Folgenden werden alle Seitenzahlen im fortlaufenden Text in Klammer nach der Abkürzung NI angegeben

12 Siehe die Ausgabe „Das Nordlicht“, Bd. 1, Leipzig 1921 (Insel Verlag), S. 7–40.

13 Siehe Carl Schmitt, Über die drei Arten des rechtswissenschaftlichen Denkens, Hamburg 1934. siehe auch Heil (1996), S. 167ff.

14 Carl Schmitt, Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum (1950), 4. Aufl., Berlin 1997 (Duncker u. Humblot), S. 13.

15 *Ibid.*

16 Siehe Ingeborg Villinger (1995), S. 137.

17 Als klassischem Vertreter strukturaler Textanalyse. Siehe Jurij Lotman, Die Struktur literarischer Texte, übersetzt von R.-D. Keil, 4. Aufl., München 1993, z.B. S. 158ff.

18 Carl Schmitt, Recht und Raum, in: Tymbos für Wilhelm Ahlmann, Berlin 1951, 241–251, S. 241 ff.

19 Rudolf Borchardt, Das Geheimnis der Poesie, in: Rudolf Borchardt, Reden, Hrsg. Marie Luise Borchardt u. Mitarbeit von R. A. Schröder und S. Rizzi, Stuttgart o. J., (Klett) S. 123–139, S. 133.

- 20 Rudolf Borchardt, *Schöpferische Restauration*, in: Borchardt, *Reden*, a.a.O., S. 230–253, S. 245.
- 21 Borchardt, *Geheimnis der Poesie*, a.a.O., S. 133.
- 22 Borchardt, *Geheimnis der Poesie*, *ibid.*
- 23 Walter Benjamin, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II,1, Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M 1977, S. 140–157, S. 149ff. u. S. 157ff. Da zu Benjamins Sprachtheorie bereits eine umfangreiche Forschungsliteratur existiert, soll sie hier, um Wiederholungen zu vermeiden, nur gestreift werden.
- 24 Benjamin (1977), S. 142.
- 25 Borchardt, *Das Geheimnis der Poesie*, a.a.O., S. 133
- 26 *Ibid.*, S. 134.
- 27 Carl Schmitt, *Theodor Däubler, der Dichter des ‚Nordlichts‘*. Veröffentlicht aus dem Nachlass in: Piet Tommissen (Hg.), *Schmittiana I*, Brüssel 1988, XVII, abgedruckt in *Auszügen in: Schmitt (2003)*, S. 348–363, S. 348.
- 28 Siehe Borchardt, *Das Geheimnis der Poesie*, a.a.O., S. 133, wo es im Zusammenhang mit der „Sprache vor der Sprache“ heißt: „aus dieser Gewalt stammt das Wort, dessen er (der Dichter, G. St.) sich bedient und das er handhabt.“
- 29 Siehe dazu Villinger (1995) sowie dies., *Politische Fiktionen. Carl Schmitts literarische Experimente*. In: *Technopathologien*, Hrsg. Bernhard J. Dotzler, München 1992, S. 191–222.
- 30 Carl Schmitt (2003).
- 31 Schmitt (2003), S. 356.
- 32 *Ibid.*, S. 359 .
- 33 In den Nordlichtstudien wird die Zuschreibung des Epischen nur einmal und eher beiläufig erwähnt. NI, 59 versichert Schmitt: „Das ‚Nordlicht‘ ist das Gedicht des Okzidents“, nicht sein Epos! An einer Stelle spricht er davon, dass eine „wilde(.) Orgie mit fabelhafter Epik erzählt“ (NI,35) sei und an einer anderen ist von „eine(r) Fülle epischer Lebendigkeit“ (NI, 66) die Rede.
- 34 Schmitt (1985), S. 21. Im Folgenden werden alle Seitenangaben direkt im Text in Klammer nach dem Kürzel H vermerkt. Die Plausibilität von Schmitts Deutung sowie deren Kompatibilität mit historisch gesicherten Fakten steht hier nicht zur Debatte.
- 35 Carl Schmitt, *Zwei Gräber (Sommer 1946)*, in: Ders., *Ex Captivitate Salus. Erfahrungen der Zeit 1945/47* (1950), 2. Aufl., Berlin 2002 (Duncker u. Humblot), S. 35–53.
- 36 *Ibid.*, S. 48f.
- 37 Siehe *Zwei Gräber*, a.a.O., S. 46f.
- 38 In diesem Punkt weiche ich von Villingers Auswertung der oben zitierten Stelle aus den „Zwei Gräbern“ ab. Villinger sieht darin nur einen Widerruf von Schmitts früherer Auffassung des „Nordlichts“ und dessen Einreihung in die anderen, von Schmitt abgelehnten Formen der Kunst um 1900. Siehe Villinger (1995), S.309ff.. Merkwürdigerweise geht sie auf die „Hamlet“-Schrift an keiner Stelle ein.
- 39 Das Motiv der Verortung durchzieht den „Nomos der Erde“ (Schmitt ,1997), sowie Carl Schmitt, *Völkerrechtliche Großraumordnung mit Interventionsverbot für raumfremde Mächte. Ein Beitrag zum Reichsbegriff im Völkerrecht* (1941), Berlin 1991 (Duncker u. Humblot), Carl Schmitt, *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung* (1954), 4. Aufl., Stuttgart 2001 (Klett), Carl Schmitt, *Glossarium. Aufzeichnungen der Jahre 1947–1951*, Hrsg. E. Freiherr von Medem, Berlin 1991 (Duncker u. Humblot) etc., um nur einige Texte anzuführen.
- 40 Carl Schmitt, *Ex Captivitate Salus. Erfahrungen der Zeit 1945/47* (1950), 2. Aufl., Berlin 2002 (Duncker u. Humblot).
- 41 Carl Schmitt, *Ex Captivitate Salus*, in: Ders., *Ex Captivitate Salus. Erfahrungen der Zeit 1945/47*, a.a.O., S. 55–78, S. 68.
- 42 *Ibid.*
- 43 Siehe auch die in „Ex Captivitate“ wie im „Glossarium“ wiederholte Formel von „Ich verliere meine Zeit und gewinne meinen Raum.“ (Ex Cap., S. 90 u. Glossarium, 16. 12. 47, S. 60.)
- 44 Bei diesem „nicht“ muss es sich um einen Druck- oder Lesefehler handeln, m.E. ergibt nur die

Präposition „mit“ einen Sinn! Zu schreiben wäre also: „mit Gefolgschaft und Boden“!

45 Glossarium, a.a.O., S. 110, Hv. G. St.

46 Siehe das weiter oben angeführte Zitat aus „Der Nomos der Erde“.

47 Siehe die Geschichte der Familie Killigrew in „Land und Meer“, a.a.O., S. 47ff.

48 Zu dem für Schmitt relevanten eschatologischen Begriff des Katechon siehe u.a. Glossarium, 19. 12. 47, S. 63, 13. 3. 48, S. 113, 11. 1. 48, S. 80 sowie den Beitrag von Ryuichi Nagao zum Carl Schmitt-Symposium 2003 an der Univ. Tokyo „Carl Schmitt und die Eschatologie“.

49 Villinger (1995), S. 311ff.

50 Carl Schmitt, Weisheit der Zelle (April 1947), in: Ders., *Ex Captivitate* (2002), S. 79–91.

51 *Ibid.*, S. 90f., Hv. C. Sch.

52 *Ibid.*, S. 91.

53 *Ibid.*, S. 83.

54 *Ibid.*

55 Inwiefern das ‚Unbewusste der Sprache‘ eine andere als poetische oder psychoanalytische Relevanz beanspruchen darf, soll hier nicht zur Debatte stehen!

56 Hier wäre Villingers Behauptung, dass Schmitt sich ausschließlich auf die „Grammatik und Logik“ der Sprache bezieht, unbedingt zu relativieren. Villinger (1995), S. 140 und S. 310f.

57 Die Verschränkung von Raum und Recht beglaubigt sich u.a. auch im Gleichklang von „Ordnung und Ortung“, Glossarium, 7. 1. 47, S. 37.

58 Schmitt (1995), siehe Anm. 8.

59 *Ibid.*, S. 194.

60 Glossarium, a.a.O., 23. 1. 48, S. 89, Hv. G. St.

61 So wird er zusammen mit dem katholischen Dichter und Schriftsteller Konrad Weiß noch in „Weisheit der Zelle“, a.a.O., S. 91 genannt.

62 Glossarium, a.a.O., 24. 12. 47, S. 68.

63 Judith Hermann, Die Liebe zu Ari Oskarsson. In: Dies., *Nichts als Gespenster. Erzählungen*. Frankfurt/M 2003, S. 273–318, S. 318.