

Zarathustra in den Tropen.

Der Text als Spirale der Wiederholung in Nietzsche und Robert Müller¹

Catarina Martins

Universität Coimbra

Der Einfluss Nietzsches auf die Autoren des *Fin-de-Siècle* und des so genannten „Expressionistischen Jahrzehnts“ wird unumstritten von der Kritik akzeptiert. Jedoch beschränkt sich diese Einschätzung auch in den jüngsten Abhandlungen (Ester 2001) aufgrund von Thesen aus den 70er Jahren (zum Beispiel die des kanonischen Bandes von Martens von 1971) auf den Parameter des Vitalismus. Die Untersuchungen zur Rezeption Nietzsches in dieser Zeit konzentrieren sich größtenteils auf *Also sprach Zarathustra* und ignorieren oder unterschätzen somit andere philosophische Texte des Autors. Auf jeden Fall kann man den deutlichen Einfluss Nietzsches auf den deutschsprachigen Modernismus weder auf den *Zarathustra* und sein vorherrschendes Thema den Übermenschen, noch auf die metaphysische Dimension seiner Philosophie beschränken, ein Umstand, den auch das fiktionale und essayistische Werk des Wiener Autors Robert Müller (1887-1924) musterhaft unter Beweis stellt. *Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs* (1915) ist ein Beispiel für einen essayistischen Roman, der nicht nur direkt von der Philosophie Nietzsches, sondern auch gerade von der jeweiligen begrifflichen und diskursiven Methodologie sowie dem

¹ Dieser Artikel führt einen Teil der Überlegungen weiter, die ich bereits in meiner Doktorarbeit mit dem Titel *Modernismo, Ensaísmo, Imperialismo. Robert Müller e a corrente amazônica da alma humana* (Martins 2007) begonnen habe. Der Text wurde am 5. März 2008 im Rahmen eines Beitrags auf der Konferenz *Imaginação do Mesmo: a Diferença Na Repetição*, in der Philosophischen Fakultät der Universität Coimbra vorgestellt.

jeweiligen textuellen Konzept profitiert. Es handelt sich damit um Faktoren, die auch unter dem Zeichen des Essayismus gesehen werden müssen.

Obwohl kontrovers diskutiert wird, ob Nietzsches Schriften gattungstheoretisch zum „Essay“ gehören, besteht doch ein Konsens in der Auffassung darüber, dass seine Philosophie weit mehr als nur die Grundlage des Essayismus der Moderne bildet. Die Untersuchungen über den Essay im deutschen Sprachraum (z.B. Müller-Funk 1995 und Schärf 1999) stimmen sogar darin überein, dass Nietzsche zur Jahrhundertwende eine Revolution im Essayismus vollzogen hat, die die „Bedingungen festgeschrieben [hat], unter denen dieser in die Welt des 20. Jahrhunderts tritt“ (Müller-Funk 1995, 166). Der Vorsatz des Philosophen, die mentale Attitüde Montaignes auf die Gegenwart und die Zukunft anzuwenden, führte zu dieser Revolution. Als frei denkender Geist, der die Religion und das Dogma verneint, stellt er das Kulturelle aufgrund seiner geschichtlichen Fundamente radikal infrage. Wie Montaigne stellt sich auch Nietzsche außerhalb der kulturellen Diskurse. Für Müller-Funk erreicht der deutsche Philosoph diese exzentrische Perspektive am Rand einer Leere, die die Grundlage und Voraussetzung für den späteren Essayismus bildet, durch eine heftige Kritik an der Gesellschaft und der Kultur. Diese radikale Zerstörung zeigt den „radikalen Ressentimentismus“ eines Subjektes, das es nötig hat, sich kämpferisch gegen die Strömungen seiner Zeit zu behaupten (Müller-Funk 1995, 166). Dieses Subjekt enthüllt die Paradoxie des „Ichs“ in der ästhetischen Moderne, d.h. es stellt ein „unrettbares Ich“ dar, das sich aber gleichzeitig trotz oder wegen seiner Hoffnungslosigkeit als unabhängiges und absolutes Wesen gegen die Modernität durchsetzt. Das erreichte Gebiet am Rand der zeitgenössischen kulturellen Diskurse ist somit auch der Platz des Subjektes, das sich auf diese Weise durch einen Prozess der Abgrenzung (oder der Suche nach seinen Konturen durch die Aufzeichnung von Differenzen) aber auch der Überwindung konstruiert. Denn es geht um den Protest und die Umschreibung der Wirklichkeit, die die Erfindung eines höheren, genialen und elitären „Ichs“, also eines „Übermenschen“ (Müller-Funk 1995, 167-8) ermöglichen soll.

Die Suche nach dem Erbe Montaignes bei Nietzsche führt notwendigerweise zum Nihilismus, der als radikale Übung der Vernunft und der Kritik oder als Instrument der modernen Epistemologie gegen die eigentlichen epistemologischen Fundamente der

Modernität verstanden wird und ihre Zerstörung provoziert. Nietzsche verrät uns, dass nichts außer der fragmentierten und subjektiven Welt der Erscheinungen existiert. Keine ihr „zu Grunde liegende“ oder „tiefere“ Realität kann ihr aus diesem Grund Sinn oder Wahrheit verleihen. Wenn die Wirklichkeit nichts anderes ist als eine Schöpfung des Subjekts oder eine Fiktion, existiert auch keine Basis für einen wissenschaftlichen, philosophischen oder metaphysischen Diskurs, der die Wahrheit aus einer totalisierenden Perspektive als *Telos* ableiten könnte. Diese Diskurse können demnach nur als Erzählungen, subjektive Konstruktionen ohne ontologische Legitimierung verstanden werden.

In jedem Fall versteht Nietzsche seine Kritik am konsolidierten Wissen nicht als destruktiv, sondern verleiht ihr die Aufgabe, Wege zu neuen Konstrukten des Realen zu öffnen. Somit ist die zentrale Stellung der Kunst in der Philosophie Nietzsches das Ergebnis des Nihilismus. Genau dieser Nihilismus führt zur Anerkennung der Welt als rein ästhetische Dynamik im Sinne eines ewigen Prozesses der Um-Schöpfung, die auch als *Überwindung* verstanden werden kann. Dieser Prozess, der die Welt als Ganzes betrifft, folgt derselben Logik, die den Menschen in den Übermenschen verwandelt, d.h., letztendlich folgt er demselben Ziel einer Rettung des modernen Ichs.

Der größte „Wahrheitswert“ der von Nietzsche formulierten Konstruktionen des Realen ist aus den folgenden zwei Faktoren abgeleitet: Auf der einen Seite vom Bewusstsein des jeweiligen fiktionalen Charakters und der Tatsache, dass sich das komplette Wissen über das Subjekt und die Welt auf eine subjektive und symbolisch-metaphysische Interpretation beschränkt, dessen Ritualisierung und Konventionalisierung solchen Konstruktionen eine scheinbare Substanz und Objektivität verleiht, ohne hierbei auf ein ontologisches Fundament etwas in Form von Begriffen zurückzugreifen. Auf der anderen Seite leiten sie sich von der Klarheit hinsichtlich der Tatsache ab, dass jede Erzählung über die Welt und das Ich eine Antwort auf bestimmte „menschliche, allzumenschliche“ Ziele darstellt. Dieses Bewusstsein und diese Klarheit sollten konsequenterweise in jeder Behauptung über die Welt mit eingeschlossen sein, um so den größtmöglichen „Wahrheitsgehalt“ zu erreichen. Dieses geschieht durch eine Selbstreflexion über die eigenen Aussagen unter Berücksichtigung verschiedener und immer neuer Perspektiven, d.h. durch einen

Prozess der ständigen Wiederholung, Prüfung und Verbesserung in Form einer Spirale. Hierin liegt die Dynamik des „Essays“ als Gattung und des „Essayismus“ als Modus der Reflexion und des Diskurses, wie er von den Gelehrten in der Entwicklung von Montaigne bis Adorno - mit besonderem Augenmerk auf die Romantiker (und die jeweilige transzendente Philosophie und Poesie) und natürlich auf den Perspektivismus Nietzsches - verstanden wird.

Die Auffassung der Welt als künstlerisches Werk in ewiger Neuformulierung mit Einbezug der durch die Selbstreflektion erschaffenen möglichen „Wahrheit“ öffnet bei Nietzsche den Weg für eine neue metaphysische Behauptung des Lebens. Oder anders formuliert, erlaubt diese Auffassung die Bildung einer neuen ästhetischen Metaphysik auf den Ruinen der alten, die durch den Nihilismus zerstört wurde. Darüber hinaus ermöglicht sie die Rettung des Subjekts, das derselbe Nihilismus in die Leere einer auf menschliche, allzumenschliche Ziele zurückzuführenden Abstraktion verwandelt hatte. Denn die neue Behauptung des Lebens hat nichts mit einer dem Subjekt und der sinnlichen Wirklichkeit transzendenten Dimension zu tun. An ihrer Stelle verlagert sie sich auf die Handlung des „Ichs“ als sein eigener Schöpfer und Schöpfer der Welt, als eine Art der Angleichung der Theorie Fichtes, aber in Bezug auf ein „Ich“ ohne Unterbewusstsein, das Besitzer einer unerbittlichen, schmerzhaften und unbesiegbaren Deutlichkeit ist. Aus dieser Perspektive heraus ist es die Aufgabe des außergewöhnlichen Subjektes, das Wirkliche in eine „promesse de bonheur“ (im Sinne der Formulierung Stendhals, die in Nietzsche und Adorno die Mission des Essayismus erklärt) zu verwandeln. Dieses außergewöhnliche Subjekt ist dazu fähig, den Nihilismus und die jeweilige Verzweiflung in ein künstlerisches Handeln zu verwandeln. Es kann auch als eine Art von Aktivist angesehen werden, zwar nicht im politischen oder sozialen Kontext, sondern eher in einem globaleren Umfeld, als Wiederentdecker oder Neu-Gründer der Welt, laut einem neuen Konzept von Kultur.

Robert Müller konzipiert seinen Roman *Tropen* als ein Instrument eines ähnlichen Aktivismus. Die Motivation des Romans liegt in einer Kritik an der Modernität, die eine komplette Erneuerung der Kultur und des Menschen in Gang setzen soll. Diese soll unter anderem die Krise des der Aufklärung entstammenden epistemologischen Paradigmas und in demselben Rahmen auch die Krise des

modernistischen Subjekts lösen. Die Verbindung zu Nietzsche ist explizit vorhanden. Der Titel als Motto des Romans wurde anscheinend den Schriften des Philosophen entnommen, in denen die Tropen als Begriff häufig auftauchen. Dort bezeichnen sie ein ästhetisch aufgefasstes, stereotypisches Szenarium, das metaphorisch die mentale, moralische und ästhetische Antithese zur dekadenten westlichen Kultur seiner Zeit darstellt. Dieses kann man in einem Aphorismus mit dem Titel „Die Zonen der Kultur“ aus einem der von Müller bevorzugten Texte Nietzsches - *Menschliches, Allzumenschliches* - nachlesen:

236 *Die Zonen der Kultur.* - Man kann gleichnisweise sagen, dass die Zeitalter der Kultur den Gürteln der verschiedenen Klimata entsprechen, nur dass diese hintereinander und nicht wie die geografischen Zonen nebeneinanderliegen. Im Vergleich mit der gemäßigten Zone der Kultur, in welche überzugehen unsere Aufgabe ist, macht die vergangene im Großen und Ganzen den Eindruck eines tropischen Klimas. Gewaltsame Gegensätze, schroffer Wechsel von Tag und Nacht, Glut und Farbenpracht, die Verehrung alles Plötzlichen, Geheimnisvollen, Schrecklichen, die Schnelligkeit der hereinbrechenden Unwetter, überall das verschwenderische Überströmen der Füllhörner der Natur: und dagegen, in unserer Kultur, ein heller, doch nicht leuchtender Himmel, reine, ziemlich gleich verbleibende Luft, Schärfe, ja Kälte gelegentlich: So heben sich beide Zonen gegeneinander ab. Wenn wir dort sehen, wie die wütendsten Leidenschaften durch metaphysische Vorstellungen mit unheimlicher Gewalt niedergerungen und zerbrochen werden, so ist es uns zumute, als ob vor unseren Augen in den Tropen wilde Tiger unter den Windungen ungeheurer Schlangen zerdrückt würden; unserem geistigen Klima fehlen solche Vorkommnisse, unsere Phantasie ist gemäßigt; selbst im Träume kommt uns das nicht bei, was frühere Völker im Wachen sahen. (Nietzsche 2004, 4543-4)

Ein Aphorismus wie dieser erscheint zweifellos als ein mustergültiges Beispiel des typischen Essayismus Nietzsches, in der die Kritik und die philosophische Reflexion sich nicht von der ästhetischen Schöpfung unterscheiden. Tatsächlich finden die Analyse und die Erklärung des Realen in Form eines Prozesses statt, in dem die ästhetische Analogie dominant ist und im Sinne einer Stilisierung und einer figurativen Vor- / Darstellung verstanden werden soll. Bei der Lektüre und Analyse der Welt scheint sich erst mal eine Dynamik der Abstraktion zu ergeben, die aufgrund von sensiblen Daten und durch die Stilisierung des Visuellen untrennbar mit der Bildung von Metaphern verbunden ist. Im dem dazu folgenden Moment der Darlegung derselben Ideen stellt sich eine Dynamik der Kodierung der abstrakten Begriffen in

stark synästhetischen und plastischen Bildern ein. Dadurch verwandelt sich der philosophische Diskurs in eine dichte künstlerische Ausdrucksweise.

Robert Müllers Texte folgen auf intelligente und geschickte Art und Weise mehreren Varianten des reflexiven und diskursiven Prozesses Nietzsches. Das bedeutet, dass Müller sich selbst eine ähnliche Methodologie des Lesens, der Analyse und der Reflexion über die Wirklichkeit aneignet und sie auf einen Text anwendet, in dem die ästhetische Dimension sogar noch verstärkt wird, denn die philosophische Seite² wird absichtlich auf einen künstlerischen Kontext verlegt, nämlich den Roman. Der Autor erstellt ein kohärentes, fiktionales und den Prinzipien der epischen Gattung treues Universum, in dem der Großteil der Metaphern Nietzsches aus dem oben zitierten Aphorismus - aber auch aus anderen Werken und Quellen des Philosophen - in Romanstrukturen, Episoden der erzählerischen Handlung, in Elemente des Raumes oder der Figurenkonstellation verwandelt werden und an fiktionaler Wahrscheinlichkeit gewinnen. Sogar als Elemente des Diskurses (Zitate) kommen sie vor. *Tropen* stellt in der Tat ein dichtes metaphorisch-symbolisches Netz dar, das, genau wie das gesamte Werk Nietzsches, die komplexe und paradoxe Entwicklung eines Netzes von Ideen und Philosophemen in sich birgt. In diesem Sinne übernimmt Müller ausdrücklich nicht nur den philosophischen und intertextuellen Dialog mit den Texten Nietzsches, sondern auch die Wiederholung als Methodologie der Reflektion und der Erstellung von Texten innerhalb einer Perspektive der Potentialisierung der im Werk des Philosophen schon bestehenden potenzierenden Dynamik. Der Unterschied zu Nietzsche, der auch, besonders im *Zarathustra* auf die essayistische Fiktion zurückgreift, besteht in der tiefen Kohärenz, mit der ein philosophisches Programm sich in einem komplexen fiktionalen Rahmen entwickelt.

Nehmen wir noch einmal „Die Zonen der Kultur“ als Beispiel für das, was ich gerade behauptet habe. Dieser Aphorismus scheint Müller tatsächlich als Vorlage gedient zu haben, der in dem Roman *Tropen* nicht nur die dort enthaltenen philosophischen Ideen in eine romantische Intrige verwandelt, sondern auch die entsprechenden metaphorischen Ausdrücke und die dem Aphorismus Nietzsches eigene

² Die philosophische Dimension ist unzertrennlich von der ästhetischen. Dieser Unterschied hat hier bloß einen heuristischen Wert.

Methodologie der essayistischen Reflexion. Im Roman wohnen wir einer Handlung bei, die in einer übertriebenen und übermäßigen tropischen Natur stattfindet, die voll mit abrupten Kontrasten ist, unter anderen mit dem Kontrast, der den Tag von der Nacht unterscheidet. Diese ist erfüllt von gewaltigen Leidenschaften und von Personen, die sich wie die primitiven Völker bei Nietzsche zwischen der Wirklichkeit und dem Traum und durch die metaphorisch entsprechenden epistemologischen Paradigmen bewegen. Somit erfinden sie neue metaphysische Strukturen, laut der Vorschrift, die der Philosoph am Schluss des Aphorismus in Bezug auf die Überlegenheit der primitiven Wahrnehmung gegenüber der modernen verkündet. Darüber hinaus verwandeln sich die Raubkatzen und die Schlangen, die das nietzianische Bild-Philosphem des *Raubtiers* verkörpern und mit dem Begriff des *Übermenschen* und der *blonden Bestie* verbunden sind, in die hauptsächlich symbolischen Urwaldbewohner des Romans *Tropen*, sowie die jeweiligen Jäger, die sowohl in Nietzsche als auch in Müller als Metapher für das Wissen gelten. Aber auch viele andere Metaphern (Tropen) erlauben es, den Text Müllers mit dem Werk Nietzsches in Verbindung zu setzen: zum Beispiel, der *Tanz*, den Müller durch indianische Tänzerinnen des amazonischen Urwaldes inszeniert, dessen Beschreibung direkt wie von *Zarathustra* durchgepaust wirkt, und die Schlüsselbegriffe des Werkes Nietzsches wie *Lust* und *Trieb* personifizieren. Andere weniger wichtige nietzschianische Symbole wie der Schmetterling und der Drachen sind auch im Roman vorhanden.

Aber Müller geht bei seiner Anlehnung an Nietzsche noch viel weiter. Die in „Zonen der Kultur“ hergestellte Verbindung von verschiedenen kulturellen Paradigmen mit verschiedenen Klimata, mit der Landschaft und besonders der Vegetation als symbolische Konfiguration derselbigen, wird in *Tropen* wieder aufgenommen. Die romantische Intrige der Reise dreier westlicher Entdecker im Urwald des Amazonas und deren Aufeinandertreffen mit indianischen Volksstämmen inszeniert die Fiktion der Auseinandersetzung von Kulturen, wie sie im obigen Aphorismus beschrieben wurden. Bezeichnenderweise benennt Müller im Untertitel des Romans die Reise als einen Mythos, der somit der Vorstellung entspricht, die Nietzsche in „Die Zonen der Kultur“ auch schon formuliert hatte. Demzufolge ist der Unterschied zwischen den mentalen und den kulturellen Paradigmen nicht durch geografische, sondern durch diachronische Parameter bestimmt. *Tropen* selber enthält explizite Hinweise in diesem Sinne. An einer

Stelle des Romans beschreiben beispielsweise die Figuren des Romans selbstreflexiv das Buch, in dem sie enthalten sind (d.h. den Roman *Tropen*), und in dieser Beschreibung setzten sie den Text Nietzsches auf einsichtige Weise fort.

Und das Schönste ist dies, ich lasse die ganze Geschichte von einem erzählen, der gar nie in den Tropen gewesen ist. Das ist nämlich die Pointe. Es stellt sich heraus, dass er, der Nordländer, die Tropen in sich hat. Er braucht gar nicht erst an den Äquator zu gehen, er hat ihn in sich. Sein Gehirn, mit einer üppigen Vegetation von Tropen und Gleichnissen angefüllt, ist aus den Rückständen seiner Abstammung zu erklären. Inmitten der kalten Zone ist er ein klimatisches Residuum. Dieser Mensch, den ich dort zeige, ist bei aller Kultur, die er besitzt, gleichsam ein ›neuer Wilder‹. Die Verhältnisse, denen er begegnet, sind Transplantationen seiner nächsten Umgebung, die Tropen mit all ihren Einzelheiten sind also gleichsam ein Schlüsselbegriff. Ich werde sogar so weit gehen, eine diesbezügliche Gebrauchsanweisung einzuflechten - - - (Müller 1993, 333)

Wie man sieht, zieht die Reise in *Tropen* keine Veränderung des Ortes mit sich. Im Gegenteil, sie vollzieht sich dem Roman zufolge entlang dem „Amazonenstrom der menschlichen Seele“ (Müller 1993, 190), während sie im Geiste des Individuums nach dem Spiegelbild des Ursprungs des Menschen sucht. Dieses Individuum ist, wie auch die Hauptfigur des Abenteurers, ein deutscher Ingenieur, also ein Nordländer, der, wie man in der zitierten Passage nachlesen kann, die Tropen wie ein *Tropos* eines vergangenen primitiven Gehirns in sich trägt. Der Urwald und die Indianer bilden die symbolische Inszenierung eines Urzustandes der menschlichen Evolution. Die Suche nach dem Primitiven, der Lust und des Triebes hat die Wiederentdeckung einer verlorenen metaphysischen Ganzheit in einer zukünftigen Synthese als Ziel: nämlich den *Übermenschen* Nietzsches, der in Müllers Version die Namen *Neuer Mensch*, *Neuer Wilder* und sogar *nachkultureller vegetativer Mensch* erhält:

Aber das Paradies [...] hat nur eine Revolution gehabt, nämlich die, als Welt zur Kultur, als der vegetative zum kulturellen Mensch wurde; und wird erst eine wieder haben, wenn aus dem kulturellen der nachkulturelle, der wieder vegetative Mensch wird. [...] In grauer Nachzeit blickt ein Sonnenleben, das *vegetative Dasein im Geiste*, und ähnelt Gewesenem, dem *vegetativen Dasein in den Sinnen*. (Müller 1995, 358, Hervorhebung im Original)

Diese letzte Bezeichnung tritt im Essay *Abbau der Sozialwelt* (1919) auf. Dieser Text bildet eine Art von späterer Erklärung des in dem Roman *Tropen* entwickelten

utopischen Projekts, das jetzt die Bezeichnung *Expressionismus* erhält und nimmt die Idee Nietzsches von der Überwindung der Modernität in einer Art neuer Natur oder neuer postkulturellen *Physis* wieder auf, die den Menschen mit dem Leben in einem organischen und ästhetischen Konzept identifiziert. Diese neue *Physis* setzt das Erschaffen einer unterschiedlichen mentalen Struktur voraus, die die primitive Wahrnehmungsart, die Nietzsche in „Die Zonen der Kultur“ hervorhebt, wiedererlangt, bzw. die die Rationalität mit dem Visionären des Traums zusammenbringt (Müller 1995, 361-2).

Vergleichen wir nun den Vorschlag des *Neuen Menschen* Müllers unter dem Zeichen des „Vegetativen“ mit diesem lapidaren Aphorismus Nietzsches im *Nachlass der Achtziger Jahre*: „Die Urwald-Vegetation »Mensch« erscheint immer, wo der Kampf um die Macht am längsten geführt worden ist. Die *großen* Menschen.“ (Nietzsche 2004, 8838, Hervorhebung im Original). Ohne diese Gegenüberstellung wäre es unmöglich, die Bezeichnung Müllers für sein utopisches Projekt zur Erneuerung der Menschheit zu verstehen, die auch direkt mit dem Szenarium der *Tropen* verbunden ist: der tropische Urwald als fiktionale Konkretisierung der Metapher, die sich unter anderem in Nietzsche auf den *Übermenschen* bezieht. „Vegetativ“ und „Vegetation“ stehen für ein Konzept des Menschen, das den gegenwärtigen Zustand überwinden und einen neuen, postkulturellen Menschen schaffen soll. Diese Vorstellung beschränkt den Menschen, wie auch den Rest des Wirklichen, auf eine ästhetische *Conditio*, die der Schöpfung bzw. Umschöpfung untersteht, und deren Materialisierung der *Tropos* ist. Das heißt, der Mensch wie auch das Reale besitzen lediglich die tropische Substanz der Metapher. Aus dieser Perspektive gesehen muss der Titel des Roman *Tropen*, wie schon zuvor gesagt wurde, auch im Sinne der Absolutsetzung des Ästhetischen bei Nietzsche gelesen werden, da den Anweisungen zur Lektüre zufolge, die der Text selbst anbietet, die Welt nichts anderes als ein amazonischer Wald von Metaphern ist. Diese, der *Tropos*, wird wiederum mit der Substanz (das Lebenselixier oder das Blut) des Ichs gleich gestellt:

... ich werde das Buch, das ich über meine Erfahrungen vom Verkehr und der Wirkung von Mensch auf Mensch schreiben wollte, nie mehr schreiben. Ich hätte es »die Tropen« genannt; nicht nur dem Milieu zuliebe [...] sondern aus Hinterlist, aus Spitzfindigkeit, weil alles Gegebene immer nur

eine poetische Methode, ein Tropus ist, und weil mich dieses seltsame Gewächs reizt, das wie eine Vegetation von purem Stoff haushoch, elefantiasisartig anschießt, mir unter die Füße wächst und meinen Standpunkt hebt, und dessen Säfte doch immer wieder mein eigenes rollendes Blut sind und nichts Fremdes. (Müller 1993, 303)

Wie auch schon die Welt besteht auch das Subjekt aus einer tropischen oder ästhetischen Materie: „die Tropen bin ich!“ ruft der Erzähler in der letzten Zeile des Textes. Das Thema des Romans ist somit keine Entdeckung des „Anderen“, sondern eine Erforschung, Überwindung und Umschöpfung des Selbst, das im Sinne der Anstrengung des modernistischen Autors verstanden werden muss, Lösungen für ein krisenbelastetes Subjekt zu finden. Wie auch schon in Nietzsche verwandelt sich die nihilistische Leere in die Verkündung eines absoluten Statuts: Der Vorsatz Müllers besteht darin, ein Ich zu fordern und zu erschaffen, das keine Alterität zulässt, wobei die Andersartigkeit bzw. das Nicht-Ich als symbolisch-metaphorische Projektion seiner Innerlichkeit angesehen wird und auch, wie im obigen Zitat beschrieben, die Inexistenz des Fremden behauptet werden kann.

Konsequenterweise stimmen Philosoph und Autor miteinander überein, indem sie einen Versuch der Umschöpfung des Ichs auf der Basis einer ästhetischen Auffassung der Wirklichkeit unternehmen. Der Text erreicht zweierlei: er bildet die Grundlage für eine theoretische Reflexion, die sich in beiden Fällen explizit anbietet, und er materialisiert die ästhetische Substanz des Subjekts durch die Dichte seines metaphorischen Gewebes, das so verwirrt und verknotet ist wie ein amazonischer Urwald. Und weiter: der Text zeigt und erklärt performativ die Dynamik der Selbstsetzung dieses Ichs, die mit der Methodologie der Kritik, der Zerstörung und der Umschöpfung des Realen, wie sie in Nietzsches Genealogien vorhanden ist, übereinstimmt.

Die Inszenierung der Begegnung mit einem geografischen und kulturellen „Anderen“, dem Urwald und den primitiven Indianern, dient Müller dazu, durch die erzählende Fiktion einen Riss zu erschaffen, der wie bei Nietzsche die kritische Überarbeitung des Paradigmas der Modernität und die Selbstkritik des Subjekts erlaubt. Da das Ich als Absolutes angesehen wird, kann die Veränderung der für Nietzsches Gedankengut so wichtigen Perspektiven nur als Verlegung der Akzente innerhalb einer

einzigsten Struktur, als *outrar-se* (aus sich und in sich einen Anderen machen) im Sinne des portugiesischen Dichters Fernando Pessoa oder als das histrionische Spiel, das Nietzsche im Kontext der Verführung des flüchtigen Wahrheit-Weibs ebenfalls entwickelt, angesehen werden³. Auf ähnliche Weise wird diese Methodologie der perspektivischen Reflexion in Müllers Roman nicht nur praktiziert, sondern auch ausdrücklich als alternatives epistemologisches Paradigma für die Moderne angesehen, die vom Subjekt ausgeht, sich um dieses dreht und zu ihm zurück findet, um gleich wieder mit derselben Dynamik neu zu beginnen. Das Ich erscheint somit als das kumulative Resultat eines Prozesses des ständigen Schaffens. Es basiert auf der Aufstellung von Spiegeln, in denen das Subjekt sein Spiegelbild bzw. sein Negativ erkennt, das sich unendlich und in alle Richtungen verbreitet. Die Logik des Paradoxen, eine Art der negativen Dialektik Adornos, erscheint als eine Logik, die nicht nur dem Subjekt eigen ist, sondern auch dem Text, der dieses Subjekt (im Essay setzt) in aufeinander folgenden Entfaltungsstufen probt. Dieses ist die Logik der Müllerschen „Fächererzählung“. Sie besitzt diesen Namen, weil sie einer „Deteleskopierung des Seins“ entspricht, die in die Richtung des Absoluten bzw. des „Ganzen“ zeigt. Die Beschreibung dieser vom Werk Paul Adlers und seinem Essay „Kosmoromantik“ ausgehenden „Fächererzählung“ könnte auch die Beschreibung der komplexen Struktur des Romans *Tropen* sein, die durch die Kreuzung verschiedener Perspektiven und narrativer Ebenen entsteht. Diese Struktur entspricht Müllers Weltanschauung und ist Zeichen programmatischer Kohärenz. Der Text zeigt eine zyklische und spiralenförmige Struktur, deren wesentlicher Bestandteil und Hebel die Wiederholung ist:

Die Erzählung Paul Adlers ist ein Fächer. Das Nebeneinander, zusammengefaltet, präsentiert sich schlank wie ein Stab, nein, ins Absolute gepresst, wie ein schmaler Hieb. Die Ereignisse liegen statt eines beim andern wie räumlich-zeitliche Identitäten, motivische Wiederholungen, Verzahnungen des Schicksalrades. [...] Haben Romantiker immer geometrische Erzählsysteme wie die bekannte Rahmenerzählung damals und diese Fächererzählung heute gebracht? Jenes war konzentrisch; dieses ist zyklisch. Woher kommt das? Romantik erzählt Schicksalsidentität. In den romantischen Rahmenerzählungen stellt sich schließlich heraus, dass die Geschichte des Erzählkernes die Lösung des Rahmenproblems selbst ist. In der Fächererzählung, wo Schicht vor Schicht gestellt ist, Falte vor Falte, wird durch Projektion Schicksal sichtbar am Vollzug verschiedener Lebensträger, sozial disparater Persönlichkeiten, die letztlich nur eine

³ Ich erwähne hier selbstverständlich *Jenseits von Gut und Böse*.

kosmische Person sind. [...]. Die jeweiligen Flächen der Kapitelwelt sind Lamellen eines vegetativen Erzählgebildes, das schwammhaft wächst, auswächst, wuchert. Erzählraum ist erst die Verwicklung der Kapitelflächen. (Müller 1995, 449)

Es geschieht sicherlich nicht zufälligerweise, dass wir die schon beschriebene Metapher des „Vegetativen“ Nietzsches wiederfinden, in diesem Fall nicht nur auf das Ästhetische bezogen, sondern auf eine (selbst)reflexive Dynamik der Entfaltung durch Wiederholung, Überwindung und Potentialisierung, die sehr nah an der Logik des Paradoxen und des Perspektivismus Nietzsches angelehnt ist und als Grundlage der Theorie des Essayismus Adornos dient. Diese Dynamik wird vom metaphorischen „tropischen Wachstum“ symbolisiert, das Teil desselben *Tropos* im Werk des Philosophen und natürlich auch im Roman Müllers ist und sich auch auf die Dichte der ästhetischen Gewebe bezieht, die sich aus dieser reflexiven Dynamik ergibt und als multiperspektivische Erzählung der Welt gilt. Ein weiteres Symbol dieser Dynamik in *Tropen* ist das Wasserrad, eine zyklische Bewegung der Gewässer des Amazonas, die der Protagonist folgendermaßen interpretiert:

Das, was ich hier entdeckt habe, ist ja nichts anderes als das Symbol der Paradoxie. Wir alternieren eine Sache, wir machen es anders, absurd, verkehrt, und siehe da, es ist auch etwas. Wir denken einen Gedanken pervers, und er ist frisch wie eine Jungfrau. [...] Lernet die Wirklichkeiten skandieren! Gleichberechtigung für das Paradoxe. Es eröffnet neue Welten, es gibt Glück, es erweitert die Möglichkeiten... [...] Treibet Wasserräder! Heiliger Humbug, ich begrüße dich; schwanger, trügerisch und produktiv bist du wie die gleißende Wölbung eines Tropenstromes! [...] Hei! Ich verkündige den Spiegel, die Verkehrtheit, das Paradox! Es soll meine andere große Arbeit für die Menschheit werden. Auf den Spiegel kommt es an! Spiegel akzentuieren! Seid eitel, turnet vor Spiegeln! Beäuget euch von vielen und allen Seiten, lasset euch hin- und herschnappen! (Müller 1993, 55-57)

Wenn dieser Auszug nicht schon so explizit den Vorschlag einer Alternative zur modernen Erzählung darstellte - im Sinne der Öffnung von Möglichkeiten für die Wirklichkeit und das Ich, wie wir es von Musil kennen-, wäre es ausreichend, folgende zwei Auszüge aus *Zarathustra* zu zitieren, um Klarheit zu schaffen:

Bist du eine neue Kraft und ein neues Recht? Eine erste Bewegung? Ein aus sich rollendes Rad?

Kannst du auch Sterne zwingen, dass sie um dich sich drehen? (Nietzsche 2004, 6432)

Einen höheren Leib sollst du schaffen, eine erste Bewegung, ein aus sich rollendes Rad - einen Schaffenden sollst du schaffen. (Nietzsche 2004: 6444)

Ähnlich wie Müllers „Wasserrad“, das die eigene perspektivische Dynamik aus sich selbst schafft, wird auch der Übermensch Nietzsches als ein drehendes Rad, das sich selbst in Ganz setzt, eine Selbst-Poetik, oder mit anderen Worten, ein ästhetischer Schaffensprozess, der von alleine abläuft und seinen eigenen Körper erschafft, aufgefasst. Der Körper des *Neuen Ichs* oder des absoluten *Über-Ichs*, die sowohl Nietzsche wie auch Müller als Antwort auf die Krise des modernistischen Subjekts zu erschaffen gedachten, ist folglich der Text selber, der als ästhetische Materialität - es bildet sich nämlich ein symbolisches oder „tropisches“ Gewebe - aber auch als die Dynamik, die sowohl das Ich als auch das Nicht-Ich produziert, verstanden wird. Dass Müller sich einer langen Serie von Metapher-Philosophemen aus Nietzsches Werken aneignet, signalisiert die Anwendung derselben Methodologie der Textkonstruktion, die dynamisch wie auch netzförmig ist, und dessen antreibende Knoten genau diese Metaphern oder Tropen in unbegrenzter Wiederholung und Potentialisierung sind, die somit eine Bewegung in der Form der Spirale zeichnen. In diesem Sinne kann das wesentliche Denkprinzip der Weltanschauung Müllers, das auch als Schlüsselprinzip seiner expressionistischen Poetologie gilt, nicht ohne einen Rückbezug auf Nietzsche verstanden werden. Dieses Denkprinzip taucht in der Rezension eines Essays von Gottfried Benn mit dem Titel „Das moderne Ich“ (1920) auf. Hier erklärt Müller den Roman *Tropen* als Konkretisierung der weltanschaulichen Idee, dass das Ich sich in die Welt projiziert und diese somit aus sich selber schafft. Die Wirklichkeit teilt folglich die prozessuale Art des Subjekts, sowie seine spiralförmige und sich wiederholende Dynamik:

Die Welt hängt zentripetal vom Ich ab, nicht umgekehrt. Der Satz: Das Leben ist eine Entwicklung vom Figürlichen ins Figürlichere und die Absicht des Romans „Tropen“, Äußeres als aktiv gesetztes Gleichnis des Ichs, selbst die Analyse als synthetischen Akt zu begreifen, verkünden diesen Trieb, der zu allen Arten der Ausdruckskunst, Expressionismen und Aktivismen geführt hat. (Müller 1995, 476)

In der lapidaren Formulierung “Das Leben ist eine Entwicklung vom Figürlichen ins Figürlichere”, wo man „das Leben“ liest, könnte man auch „das Kunstwerk“, „der Mensch“ oder „das Ich“ lesen, da es sich dabei sowohl bei Nietzsche wie bei Müller um nahe stehende Begriffe handelt. Der Prozess der Konstruktion des ästhetischen Textes, der auch ein Prozess der Selbstschöpfung des *Übermenschen* ist, wie aus dem Zitat aus *Zarathustra* zu entnehmen ist, entspricht noch der Dynamik und der Materialisierung des „Lebens“. Das zitierte Denkprinzip bedeutet nun, dass das Leben, das als Kunstwerk verstanden wird, sich in Funktion eines metaphorischen Repertoires entwickelt, geführt durch fortlaufende und potenzierte Figuren (die sich notwendigerweise wiederholen, so wie die Formulierung dieses Denkprinzips), von denen eine – die erste und die letzte - der Mensch selber (als Individuum und als Ganzes) ist. Auf diese Weise reiht sich Müller, der das Konzept des reflexiven Prozesses und der Texterstellung von Nietzsche übernimmt, noch in den Vitalismus Nietzsches ein, eine Weltanschauung, die der reflexiven Methodologie und der Textkonstruktion zugrunde liegt, und die eine Metaphysik darstellt, die auf der Idee eines konstanten Werdens und der ewigen Wiederkehr (oder Wiederholung) einer phänomenologischen Welt basiert, die als ästhetische Dynamik verstanden wird. Es ist kein Zufall, dass das ausgewählte Symbol für „das Leben“ im Werk des Philosophen „der Strom“ ist, den Müller in den „amazonischen Strom der menschlichen Seele“ verwandelt. Auch für den Wiener Autor ist das Ziel das Erreichen einer neuen Metaphysik, unzertrennlich verbunden mit einer Kritik der Metaphysik. Dieses Ziel ordnet sich in die dem Modernismus zugehörige Tendenz ein, die verlorene Idee der Ganzheit wiederzuerlangen, die jetzt auf den Bereich des Subjekts – ein ganzheitliches Subjekt - verlagert wird.

Es kann nicht Aufgabe dieses kurzen Beitrags sein, weitere Problematiken zu erörtern, die Müller in dem Roman *Tropen* aufwirft, bzw. die auf Nietzsche zurückzuführen sind. Von Müllers Sicht der Rezeption des Werkes des Philosophen aus gesehen scheint es mir wichtig, die ausdrückliche Nähe des Textsbegriffes herauszustellen, die in beiden Fällen konsequent mit einer nicht ontologischen Weltanschauung übereinstimmt, und die auf der Wiederholung des phänomenologischen Geschehens beruht, ein Umstand, der als ästhetisches Werden (die ewige Wiederkehr der Schöpfung) verstanden werden muss. Dieser Begriff möchte den

Text nicht nur als performative Konkretisierung der Methode, des Prozesses und des Produkts einer essayistischen Reflexion, die auf der iterativen Selbst-Reflexivität (oder der spiralförmigen Wiederholung) beruht, die in der Erzählung die mögliche Wahrheit sowohl vom Subjekt als auch vom Objekt garantiert, verstanden wissen. Der Text soll außer dem symbolischen und figurativen Körper einer Reihe von Ideen und Begriffen metaphysischen und philosophischen Ursprungs bilden, die durch eine Dynamik der netzförmigen Entfaltung und Potenzierung entstehen. Diese Entfaltung nutzt die Wiederholung als wesentlichen Antriebsmotor über die Grenzen jedes einzelnen Textes und der Gesamtheit der Texte hinaus, die das Werk des Autors bilden. Wenn die Welt und das Ich ein einziger Text sind, liegt ihrer Konstruktion, Revision und Überwindung in einer neuen Schöpfung die Intertextualität zugrunde. Auf diese Art und Weise verstehen Nietzsche und Müller das literarische Kunstwerk im Sinne einer Selbst-Poetik und den Schaffensprozess als Ursprung, als Sitz und als Substanz, sowohl des Ichs wie auch der möglichen metaphysischen Gesamtheit im Rahmen eines alle Metaphysiken niederschmetternden Nihilismus. Meiner Ansicht nach ist dieser Aspekt der Rezeption Nietzsches viel relevanter als eine rein inhaltsorientierte und ideologische Angehensweise. Erst durch die Einbeziehung dieses Aspekts gelangen wir zu einem Verständnis der Originalität der Prosa der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, in deren Zentrum eine produktive, potenzierende und spiralförmige Wiederholung steht, im Rahmen der intertextuellen bzw. Selbst-Reflektion, die den Essayismus der modernistischen Zeit kennzeichnet. Nach Nietzsche und seinem Roman *Tropen* (sowie anderen Texten Müllers) könnten auch andere philosophische und erzählende Texte verschiedener Autoren in diesem Sinne systematisch untersucht werden, d.h. als Fortsetzung der Bewegung desselben Spiralrades, das philosophische Ideen und deren metaphorischen Materialität produziert und potenziert. *Der Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil, das beste Beispiel für den essayistischen Roman des deutschen Modernismus, wäre wahrscheinlich eins der nächsten Werke in dem intertextuellen Kontinuum dieses Modus des Denkens und des Diskurses. Musils unbestrittene Originalität müsste dann auch unter dem Zeichen der Wiederholung untersucht werden.

Bibliographie

- Ester, Hans & Meindert Evers. 2001. *Zur Wirkung Nietzsches. Der Deutsche Expressionismus*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Martens, Günter. 1971. *Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Martins, Catarina. 2007. *Modernismo, Ensaísmo, Imperialismo. Robert Müller e "A Corrente Amazônica da Alma Humana"*. Coimbra. FLUC.
- Müller, Robert. 1993. *Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs*. Günter Helmes (Hg.). Stuttgart: Reclam.
- Müller, Robert. 1995. *Kritische Schriften II*. Ernst Fischer (Hg.). Paderborn: Igel
- Müller-Funk, Wolfgang. 1995. *Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*. Berlin: Akademie Verlag.
- Nietzsche, Friedrich. 2004. *Werke*, Karl Schlechta (Hg.), Berlin: Hanser (*Digitale Bibliothek*).
- Schärf, Christian. 1999. *Geschichte des Essays von Montaigne bis Adorno*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.