

Das unstillbare Herz

Ronald Rhipß

Konrad Weiß

DAS UNSTILLBARE HERZ

Ein Lesebuch

Herausgegeben, ausgewählt, mit einer Einleitung
und einem Kommentar

von

Timo Kölling

*2., korrigierte, leicht überarbeitete
und um den Essay »Görres« (1925) erweiterte Auflage*

2., korrigierte, leicht überarbeitete und erweiterte Auflage, Juni 2020
1. Auflage, August 2011 (*Eisenbut Verlag, Hagen-Berchum*)

© Timo Kölling
Herstellung und Verlag: BoD – Books on Demand, Norderstedt.
ISBN: 9783751937795

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

www.timokoelling.com

INHALTSVERZEICHNIS

Zur Schreibweise 10

Einleitung

Rosenstück im Worte 13

Selbstoffenbarung der Sprache im Zeitalter ihres Verfalls. Der Dichter

Konrad Weiß (1880-1940) 16

Zur Idee eines Konrad-Weiß-Lesebuchs 43

Geleitwort zur zweiten Auflage 45

Literaturverzeichnis 47

Erster Kreis

Zum geschichtlichen Gethsemane

Kommentar 53

Ölberg unserer Zeit (1913) 55

Zum geschichtlichen Gethsemane (1919) 59

Zweiter Kreis

Gedichte aus »Tantum dic verbo« und »Die cumäische Sibylle«

Kommentar 87

Nachtlied 90

Vorübergang 90

Kalvaria 91

Weile am Weg 92

Mondschein im Fenster 93

Neue Einkehr 94

Seelische Jagd 97

Trennung 98

Anima reclusa 98

Der stete Fall zur Erde 99

Immerwährende Mutter 99
Des Falles starre Regel 100
Bereitung 101
Aus: Gesichte des Knechts auf Golgotha 102
Der Geist 106
Die Erde 107
Aus: Wettlauf des Knechtes mit Gott, mit der Erde und
dem Menschen 110

Dritter Kreis

Wider den Kulturneutralismus

Kommentar 115

Logos des Bildes (1920) 124

Aus: Das gegenwärtige Problem der Gotik (1922) 126

Görres (1925) 142

Aus: Nachgedanken zum bürgerlichen Kunstproblem (1927) 148

Kreatur des Wortes (1931) 151

Aus: Konzepte eines Katholiken in der Hindenburg-Wahl (1932) 157

Aus: Sinn außer der Mitte (1933) 164

Aus: Der deutsche christliche Epimetheus (1933) 168

Vierter Kreis

Die Löwin

Kommentar 173

Aus: Die Löwin 173

Fünfter Kreis

**Gedichte aus »Das Herz des Wortes«, »Das Sinnreich der Erde«
und aus dem Nachlaß**

Kommentar 189

Wiegenlied 192

Die Empfängnis 193

Maria im Dorn 194

Die Rose 195

Gott in der Krippe 198

Parabel	200
Vita kontemplativa	200
Morgen-Leis	202
Das Lied Ruhelos	203
Der Wolf	203
Mit Hölderlin	204
Wolken	204
Klage über der Schöpfung	206
Der Schreibende	207
Der Gang der Dinge	208
Für Carl Schmitt	208
1933	209
Justitia	209
Aus: Largiris	210
Eines Morgens Schnee	211
Sechster Kreis	
Deutschlands Morgenspiegel	
<i>Kommentar</i>	215
Blick über das Sauerland	217
Um das früheste deutsche Baubild	226

* * *

»Weiß bleibt der große Prüfstein.«

— Carl Schmitt: Glossarium

»Alles geht durch die Stärke der metaphorischen Kräfte,
deren geschichtlicher Ingrund Maria ist.«

— Konrad Weiß: Der christliche Epimetheus

ZUR SCHREIBWEISE

Die Familie Weiß schrieb ihren Namen mit ß. So auch Konrad Weiß. In Großbuchstaben wird daraus ein doppeltes S. Um das uneinheitliche Schriftbild zu vermeiden, hat der Nachlaßverwalter Friedhelm Kemp, dem wir die meisten der Veröffentlichungen zum Thema von Konrad Weiß zu verdanken haben, das doppelte S auf die Kleinschreibung des Namens übertragen. In der Literatur sind seither beide Varianten in Gebrauch. Das vorliegende Lesebuch folgt der ursprünglichen Schreibweise. Die modifizierte Schreibweise wird dort beibehalten, wo in Einleitung und Kommentar aus Schriften zitiert wird, in denen sie verwendet worden ist.

T. K.

EINLEITUNG

ROSENSTÜCK IM WORTE

Laß die Seele lauschen,
sprach ich,
sah ich in dem Morgenwinde rauschen,
ja wie rauschen
Rosen, die sich zueinander neigten,
während sie sich zweigten,
welches ist die meine, sprach ich,
meine Rose?

Denn es war dort dunkel,
sah ich,
sprach ich, die ich mein begehre, funkel,
deutlich funkel,
doch die sich einander neigend scharten,
Adams Ehre wahrten,
rauschen vor Bewegung sah ich
über Erde.

Wie auf einem Teller,
sprach ich,
sah ich, sind die weißen Rosen heller,
und der Teller
scheint mir näher, doch er trägt die fremden,
und die ungehemmten
stören alles Lichte, sprach ich,
jene roten.

Eine unerblühte
sah ich,
sprach ich, die umsonst vom Wind bemühte
unerblühte
Knospe, diese hat ein dunkles Schlagen
zwischen Nacht und Tagen,
ungezähmt vom Winde, sah ich,
wie ein Klöppel.

Ungefügte Glocke,
Glocke,
die du, sprach ich, die ich flüsternd locke,
Himmelsglocke
wandernd du um Adams Feld mich führest,
Körper Körper rührest,
kann das Herz im Winde, sprach ich,
lauter schlagen?

Nur mit stummen Zeichen,
sah ich,
sprach ich, ich vom Lichte ohne Gleichen
will nicht Zeichen,
welche dauern; denn das innre Pochen
kommend in die Wochen
ist im Wurf empfangen, sprach ich,
eines Helmes.

Nimm den Helm vom Munde,
sprach ich,
sah ich, Blutgericht am stummen Grunde
Zweig im Munde
sind die Rosen rauschender im Spielen
wie von trocknen Schwielen,
stärker wird und schüttert, sprach ich,
die Berührung.

Denn, so sprach ich, offen,
sah ich,
sprach ich, jenes Feld vom Wind getroffen
ist nicht offen,
flüsternd, nicht das Obre und das Untre,
sprach, der ich mich wundre,
hartes Licht der Blüte sah ich
in der Mitte.

SELBSTOFFENBARUNG DER SPRACHE IM ZEITALTER IHRES VERFALLS

Der Dichter Konrad Weiß (1880-1940)

von Timo Kölling

»... doch stummer nur wird wie die wortlos
wirklichen Dinge das Menschgeheimnis.«
Konrad Weiß: Dämmerung¹

I

Das Gedicht *Rosenstück im Worte* aus dem Nachlaß des Dichters Konrad Weiß ist ein geheimnisvolles Stück Poesie. Die Einsicht in die sprachliche Verfaßtheit unserer Erfahrungen, unseres Weltbezugs im ganzen, die sich seit dem späten 19. Jahrhundert in vielen Schöpfungen der dichterischen Moderne artikuliert – berühmt etwa in dem programmatischen Vers »Kein ding sei wo das wort gebricht« von Stefan George – wird in dem aus der Spätphase des Weiß'schen Schaffens stammenden Gedicht bis dorthin vertieft, wo der Gegenstand der Verse, eine Rose, als ein dynamisches, halb noch vorgegenständliches Geschehen sich offenbart, das zwischen dem »Sehen« und dem »Sprechen« rätselvoll sich ereignet. Daher der Titel. Gemeint ist kein Stück Dichtung, so wie wir von einem »Musikstück« oder einem »Theaterstück« sprechen, sondern ein Stück in dem ganz handfesten Sinne, daß in dem Gedicht nur jener Teil der Rose zur Sprache kommt, der unserem Begreifen zugänglich, ihm, mit einem von Weiß in anderem Zusammenhang gebrauchten Wort gesagt, »ein-

1 Konrad Weiß, Gedichte. Zweiter Teil, München 1949, S. 28.

gestückt« ist. Von jenem Teil der Rose ist die Rede, der zwischen Wort und Bild, Gehör und Gesicht dem Sinn des Menschen sich zuwendet. Halb ist dieses Stück ein wahrgenommenes, halb ein vom Menschen durch die Sprache, den Namen, erst erschaffenes. Dieser doppelte Akt, Seh- und Sprechakt in einem, in dem wir je schon zu begreifen meinen, was eine Rose ist, obwohl es sich nur um ein Hineinragen eines Teils oder Aspekts von ihr in unseren Erfahrungshorizont handelt, bei gleichzeitigem Sich-entziehen, wahrhaft mystischem Entzug ihres An-und-für-sich-Seins, ist der eigentliche Gegenstand, der anspruchsvolle Gehalt des Gedichts.

»Was zwischen Sehen und Hören nicht aufgeht«, schreibt Weiß in einem Aufsatz, der sich im Nachlaß fand, gewissermaßen als »Lehre« fassend, was die enigmatischen Verse des *Rosenstücks* als Erfahrung mitteilen, »das ist unser Dasein auf der Erde«². Was wir von diesem Dasein begreifen können, und was in vielen Gedichten von Konrad Weiß derart zum Gegenstand wird, daß die *Weise* unseres Wahrnehmens der einzige Sinn ist, der dem Wort »Gegenstand« überhaupt noch beigelegt werden kann, ist eine Wirklichkeit im Fluß. Weiß drückt das in dem ihm eigenen oftmals dunklen, niemals verworrenen Duktus wie folgt aus:

Bild der gespiegelten Schöpfung durch unser Wort in Bewegung, das ist unser Dasein im Sinne, und die Erde ist dadurch wie unter einem Wasser. Zwischen Gesicht und Ohr fließt wie zwischen Himmel und Erde aus ewiger Zeit ein Wasser.³

Die Wirklichkeit ist ein mystischer Fluß, den wir niemals als solchen zu fassen bekommen. Dinge, Begriffe, Formen, Bedeutungen tauchen aus ihm auf und gehen wieder in ihm unter. »Erkenntnis« vollzieht

2 Ders., Vom Wesen der Dichtung, in: Literarkritische und zeitkritische Aufsätze von Konrad Weiss (II), in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 12, im Auftrage der Görres-Gesellschaft hg. v. Hermann Kunisch, Berlin 1971, S. 293-350, hier: S. 347.

3 Ders., ebd.

sich allein in dieser kurzen Frist, und erst im Bewußtsein der unüberbrückbaren Ferne, die sich zwischen ihr und ihren Objekten aufspannt, vermag sie mehr und bleibenderes zu sein als der Trug des bloßen Vorstellens, der zumeist uns umgibt, ohne daß wir davon wissen. *Eines Schattens Traum* nennt Pindars achte Pythie diesen Trug, in dem das Alltagsbewußtsein des flüchtigen *Tageswesens* Mensch schicksalhaft und beinahe ohne Ausweg gefangen ist.

Das »Nicht-Aufgehen«, die Inkommensurabilität alles Wirklichen gegenüber dem Begriff, ist das Grundmotiv des Werkes von Konrad Weiß, die alles bestimmende Erfahrung, in der es wurzelt. Gewiß ist diese Erfahrung vergleichbar mit jener Sprachkrise, die um die Wende zum 20. Jahrhundert den jungen Hofmannsthal heimsuchte, und von der der *Brief des Lord Chandos* (1902) beredt und panisch Zeugnis ablegt. Was darin einem Edelmann der elisabethanischen Zeit in den Mund gelegt wird: die vernichtende Erfahrung, daß die Einheit von Subjekt und Objekt zerschmettert ist, kraft welcher der junge Mann sich zuvor noch durch die Welt als einer ihm a priori erschlossenen, nicht allein rational erforsch- und benennbaren, sondern zugleich mystisch seiner erkennenden Intuition geöffneten bewegt hatte, ist die Erfahrung auch von Konrad Weiß. Aber es gibt einen erstaunlichen Unterschied, der uns das Eigen- und Einzigartige dieses Dichters fassen läßt. Hofmannsthals lyrisches Werk war derart in der intuitiven Gewißheit der Einheit von Subjekt und Objekt, in der geheimnisvoll innigen Föhlung mit allen Dingen und Wesen der Erde verankert gewesen, daß es das Auseinanderbrechen der Einheit, das Absterben der Föhlung nicht überlebte. Hofmannsthals lyrische Stimme verstummte, und zwar ein für allemal. Lyrik außerhalb des Einheitszaubers – das war für diesen Dichter keine vollziehbare Möglichkeit; »lebensnähere«, deshalb freilich nicht weniger anspruchsvoll und gehaltvolle Formen der dichterischen Produktion traten an die Stelle. Als Hofmannsthal gerade 25 Jahre alt war, zur Jahrhundertwende, lag sein lyrisches Werk bereits abgeschlossen vor. Ganz anders Konrad Weiß. Seine lyrische Stimme entzündet sich erst an eben dem Bruch, der sich für Hofmannsthals Lyrik als tödlich erwiesen hatte. Die eigenartigen Verse des schwäbischen Dichters wollen gar nichts

anderes sein als die kontinuierliche Form- und Gestaltwerdung dieses Bruchs: nicht Heilung – welche von Weiß denn auch als klassizistischer, bloß ästhetischer Schein durchschaut und durchstoßen wird –, sondern Besiegelung und sogar Vertiefung bis hin zur letzten »Furchung«, um ein von Weiß selbst gerne gebrauchtes dunkles Wort zu verwenden.

Das konnte nicht sofort gelingen. Weiß, ein langsamer, auch in seinem Erscheinungsbild von manchen als schwerfällig beschriebener Mensch, brauchte stets sehr lange, um Erfahrungen Wort werden zu lassen. Er ist bereits 34, als 1914 sein erstes Gedicht entsteht, 38 Jahre alt, als seine erste Sammlung von Gedichten als Buch erscheint. Aber Lyrik ist nicht seine einzige Ausdrucksform gewesen. Konrad Weiß – das ist auch der Verfasser von Prosadichtungen, kleinen Epen und Spielen, von Betrachtungen zur Kunst, geschichtsphilosophischen, politischen und theologischen Traktaten, von Landschafts- und Reisebeschreibungen, Tagebüchern, sowie von Aufzeichnungen, die zwischen allen diesen Gebieten eine merkwürdige, sinngesättigte Mitte zu halten scheinen. Und in allem, was dieser Dichter schrieb – vieles davon ist erst postum veröffentlicht worden, manches bis heute unveröffentlicht –, war er sichtbar als Katholik, eine Sichtbarkeit, die für ihn so selbstverständlich war, wie er sie andererseits von Anfang an zum Programm und zu seiner spezifischen Form von Rationalität erhob. Es ist die Rationalität der repräsentativen Form, wie sein Freund Carl Schmitt sie 1923 in seiner kleinen Schrift *Römischer Katholizismus und politische Form* beschrieben hat, in der es heißt, im »Repräsentativen« liege die spezifische »Überlegenheit« der katholischen Kirche »über ein Zeitalter ökonomischen Denkens«⁴. Noch die am schwersten greifbaren esoterischen Aspekte der Dichtung von Konrad Weiß, sein Zug in das Verborgene einer tiefen und letzten Innerlichkeit, leiten sich ab aus dem Prinzip der Sichtbarkeit der repräsentativen Form – weshalb denn, solcher wesensformenden Dialektik

4 Carl Schmitt, *Römischer Katholizismus und politische Form* [1923]; zit. n. 5. Aufl., Stuttgart 2008, S. 32.

Rechnung tragend, Franz Bleis 1920 verfaßtes *Bestiarium Literarium* den »Konradweiss« auch als einen wenn schon nicht sicht-, so doch jedenfalls deutlich hörbaren »Klopfkäfer« einführt,

der am liebsten im Gestühl katholischer Kirchen oder im Holz der Altäre bohrt. Er erzeugt dabei mit seinem harten Kopf ein klopfendes, stark rhythmisches Geräusch, wodurch er manchmal die Frommen stört. Der Konradweiss hört mit seinem Klopfen auf, wenn die Orgel spielt, woraus man auf sein musikalisches Gehör geschlossen hat. Um so lebhafter klopft er bei der Predigt in einem seltsamen Gegentakt zum Takt des Predigers.⁵

Möglich, daß der für dichterische Physiognomien so empfängliche Blei damit einen ersten öffentlichen Hinweis auf das mit dem Primat des Klassizismus brechende Prinzip der »Furchung« hat geben wollen. In diesem Prinzip, soweit es Stilprinzip geworden ist, dürfte der Grund liegen, weshalb die Dichtung von Konrad Weiß bei vielen Zeitgenossen auf Befremden, ja mitunter auf aggressive Ablehnung gestoßen ist. Denn sprachlich abzubilden, was dieser Bruch implizierte, das Eindringen in die Zone des Verstummens, war dem »Klopfkäfer« Weiß möglich allein mittels einer Esoterik der Sprachform, die den Primat des Sinns zerschlug, um Wahrheit und Schönheit zugleich, und gesteigert, ihm zu entwinden.

Das ist etwas anderes als eine im Spielerischen sich ergehende »Avantgarde«, deren Provokationsanspruch dem Wunsch des modernen Publikums nach selbstzweckhaft »Neuem« immer schon auf paradoxe Weise, ob unbewußt oder berechnend, entgegenkommt. Die Zeitgenossen, die auf diese Lyrik stießen, mochten nicht recht für »avantgardistisch« halten (denn es war viel ungewohnter und ungewöhnlicher), wie Konrad Weiß die Möglichkeit hintertrieb, seine bildreichen und klangvollen Verse in Prosa zurückzuübersetzen, wel-

5 Zit. n. Der Dichter Konrad Weiss 1880-1940, bearbeitet von Friedhelm Kemp und Karl Neuwirth, Marbach / Neckar 1980 [Marbacher Magazin 15], S. 61.

che gleichwohl der nirgends verleugnete Ursprung eines jeden seiner Gedichte ist. Es bezeichnet die Eigenart dieses Lyrikers, daß er nicht wie die anderen Modernen das Lyrische von vorneherein, und geschichtsfremd, zu einer Substanz eigener Art erklärt, sondern gewissermaßen in jedem einzelnen Gedicht es neu hervorgehen läßt aus der Prosa als seiner in ihm selbst sich erhaltenden Grenze. Daher das befremdliche Fehlen eines jeden Avantgarde-Gestus; daher auch der Reichtum der Formen, die oft genug nicht »fertige« Formen sind (wenngleich es auch sie, häufig das Sonett, im Werk von Weiß gibt), sondern Formen-im-Werden, Formgesten, Stationen der Formwerdung. Es sind Formintentionen, die mit Brüchen und harten Fügungen, mit ihrem Verzicht nicht allein auf Harmonie, sondern mitunter überhaupt auf letzte Durchbildung, in das häretische Provisorium einer Formlosigkeit ragen, dessen geschichtsphilosophische Diagnose für Konrad Weiß zum ausdrücklichen Moment seines Werks geworden ist. Es ist ein Werk, das keine ästhetischen Behauptungen mehr aufstellen möchte, nichts »bewältigt« zu haben vorgibt, sondern, bei voller Wahrung des Bewußtseins geltender »Wahrheit«, rein offen sich zeigt für den erreichten geschichtlichen Augenblick. Daraus folgte gleichsam die anti-klassizistische Wendung gegen die als haltlos, als neutralisierend und nihilisierend durchschauten Versuche zeitgenössischer katholischer Künstler und Literaten, einer ästhetischen Moderne, zu der man sich irgendwie in Beziehung setzen mußte, »überzeitliche Schönheit« zugleich anzuschmiegen und entgegenzuhalten.

Was die Formen, die Weiß für seine Gedichte fand, auszeichnet, hat P. Michael Schneider SJ, der sich mit dem Werk des Dichters in tiefgehender Weise beschäftigt hat, so beschrieben:

Auffällig ist die Vorliebe für größere, reichgegliederte Strophenformen mit vielverschränkten Reimen und Assonanzen, wie sie, aus dem Hochmittelalter sich herleitend, durch das Barock hin – man denke etwa an Friedrich von Spee, Laurentius von Schnüffis – zuletzt noch bei Brentano und der Droste anzutreffen sind. Das leicht gerüsthaft Sperrige und Kantenhafte dieser Formen scheint hier so etwas wie einen stauenden

Widerhalt zu bilden, an dem die Satzführung sich bricht und verschlingt; während der Reim, sonst häufig nur noch eine äußerliche Zutat, wieder zum Träger eines sinnhaften Echos und, im mittelalterlichen Sinne, schmuckhaft wird.

Als charakteristisch für die Gedichte von Konrad Weiß nennt Schneider

versetzte Wortstellungen, sogar Verstöße gegen die gängige Sprache, Zersetzung des grammatikalischen Gefüges und Brechung des Sprachrhythmus, Wechsel der Perspektiven, Verfremdungseffekte, einzelne abgebrochene, unvollendete Sätze, unterschiedliche Strophenlängen.⁶

Diese Elemente zeigen an, inwieweit es sich bei den Gedichten um gebrochene, erodierte, verdichtete Prosa gerade darin handelt, daß sie den faulen Kompromiß von »Prosagedichten« nicht eingehen. Verleugnen sie zwar nicht ihren Ursprung in einer komplexen, denkend-reflexiven Satzführung, wie sie allem übrigen Geschriebenen von Weiß denn auch eignet, so gibt diese Satzführung, wohl weil es die einzigartige Begabung dieses Dichters war, ganz mit seinem Gefühl sie zu durchdringen, Figuren, Formen, Klänge, Rhythmen, Bedeutungen frei, die einzig in Versen sich artikulieren konnten, welche zu einem Gewebe so dicht zusammenschießen, daß es sich dort, wo der Dichter wirklich in sein Eigenstes vorstößt, in Prosa nicht wieder auflösen läßt.

6 Michael Schneider, Konrad Weiß (1880-1940). Zum schöpferischen und geschichtstheologischen Ansatz im Werk des schwäbischen Dichters, Köln 2007, S. 33 (Fn.), 19.

II

Botho Strauß hat über die Sprache von Konrad Weiß gesagt, es sei, als ob sie »gleichsam nur als ein Kontrastmittel durch das Unaussprechliche fließe, um das Geäder der Stummheit darzustellen.«⁷ Weiß' Sprache enthält die Stummheit, in der Hofmannsthals Lyrik verschwand. Wie aber gelangt sie zu diesem eigenartigen Vermögen, dieser Fassungskraft? Mir scheint, dieses Geheimnis (denn um nichts geringeres handelt es sich) läßt sich nicht trennen von der ländlichen Herkunft einerseits, von der katholischen Voraussetzung des Dichters und seines Werkes andererseits⁸.

Konrad Weiß wird am 1. Mai 1880 im nordwürttembergischen Rauhenbretzingen geboren, wenige Kilometer südlich von Schwäbisch Hall, in der kargen Landschaft Hohenlohes. Als ältestes von zwölf Kindern, von denen drei während oder kurz nach der Geburt sterben, wächst er in einfachen bäuerlichen Verhältnissen auf. Man bestellt Pachtland, besitzt Vieh, nahezu alles, was man zum Leben benötigt, auch Kleidung, wird selber hergestellt. Die Familie ist katholisch, täglich wird die Heilige Messe besucht. So ist Weiß von klein auf mit der Formensprache der katholischen Liturgie vertraut, deren Wesen es ist, Heilsgeschehnisse, die über jeden Begriff sind, erfahr- und sagbar zu machen. Die Stille und das Schweigen, in denen An- und Abwesenheit Gottes furchtbar sich durchmischen können, werden in ihr hörbar. Jede Beschäftigung mit den Gebeten und Gesängen der überlieferten Liturgie, aber auch jede Lektüre der Kirchenväter sowie der Theologen und Mystiker des Mittelalters stößt uns auf eine Sprache, die nicht allein Grenze gegen das Unaussprechliche, sondern immer wieder auch dessen Einkörperung und Gestalt zu sein behauptet. Diese Sprache hat das Erleben und Denken von Konrad Weiß so

7 Botho Strauß, Die Entgegenkommende. Zu »Die Löwin« von Konrad Weiss, in: *Die Zeit*, 18. Juni 2003; wiederabgedruckt und zit. n. ders., *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit*, München 2004, S. 121-128; S. 127.

8 Die folgende Darstellung des Lebens von Konrad Weiß folgt v. a. den Daten in Kemp / Neuwirth, *Der Dichter Konrad Weiss*.

selbstverständlich geformt, daß er in einer Zeit, deren allgemeine »Kultur« sich bereits unabsehbar weit von ihr entfernt hatte, geradezu zwangsläufig zum Fremdling werden mußte.

Über die Kindheit von Konrad Weiß haben wir nur spärliche Informationen. Der Heranwachsende war begabt, »man wußte, daß er einen anderen Rang hatte«⁹, scheint sich in den bäuerlichen Verhältnissen und der ländlichen Umgebung aber wohlgeföhlt zu haben. »Er war mit jedem gut«¹⁰; keine Spur von trotzigem Aufbegehren, wie wir es aus den Biographien junger Intellektueller sonst zur Genüge kennen. Vater und Mutter scheinen einen guten, heiteren Charakter besessen zu haben, wenn auch gewiß, wie in ländlichen Gebieten häufig, von jener Schwermut grundiert, die in den Kindern umso sicherer durchzuschlagen pflegt, je gekonnter die Eltern sie zu überspielen wissen. Von solcher Schwermut – jede seiner Arbeiten spricht im Grunde davon – war Konrad Weiß, mag diese Eigenart ihm auch nicht fühlbar gewesen sein, solange er in der ihm von klein auf vertrauten Umgebung lebte. Es war ein gastfreundliches Elternhaus, »niemand ging [...] vorbei ohne einzukehren; Mutter in allem geschickt, abends oft für 16 bis 18 Personen gekocht, Knechte und Mägde wurden eingeladen; man hat nicht schlecht gelebt, nahm an den bäuerlichen Festlichkeiten und Vergnügungen teil«.¹¹

Nach der Volksschule besucht Weiß zunächst das Gymnasium im nahen Schwäbisch Hall, schon mit 15 aber verläßt er die Heimat. Ein Bruder des Vaters ist Pfarrer und ermöglicht ihm den Besuch des Gymnasiums in Rottenburg am Neckar, wenig später, ab 1896, in Ehingen an der Donau. Dort lernt er einen Bruder des ihm später in guter Freundschaft verbundenen Malers Karl Caspar kennen. Im Herbst 1900 immatrikuliert sich Weiß an der Universität Tübingen, um katholische Theologie zu studieren. Er will Priester werden. Auch

9 So, einer Aufzeichnung Veit Roßkopfs zufolge, Weiß' jüngerer Bruder Franz Weiß; zit. n. Kemp / Neuwirth, ebd., S. 5.

10 Ebd.

11 Ebd.

allgemein historische, kunst- und literaturgeschichtliche, besonders mediävistische Vorlesungen finden sein Interesse. Er schreibt sich zusätzlich für Germanistik und Kunstgeschichte ein und beginnt, die mittelalterliche Sprach-, Bilder- und Formenwelt als die ihm verwandte, seinem religiösen Temperament entsprechende zu erkennen. Es ist eine Welt ohne klassizistische Versöhnung, ohne Harmoniebehauptung, eine Welt des ungeschlichteten, unverstellten Seins im Widerspruch. Doch so sehr ihn die *Gegenstände*, die ihm jetzt durch das Studium nahegebracht werden, auch fesseln – was die Vorlesungen, die er besucht, als solche repräsentieren: der Betrieb, die bürgerliche »Kultur«, die bloße Gelehrsamkeit, bleibt ihm nicht nur fremd, sondern wird ihm in dem Maße verhaßt, als er erkennt, daß die Gegenstände, an denen diese Art der Gelehrsamkeit sich entzündet, von ihr gerade zum Verschwinden gebracht und neutralisiert werden. »Neutral« – das wird Konrad Weiß, wie später auch seinem Freund Carl Schmitt, zum Schlüsselwort einer ihm fremden, seiner Welt feindlichen Geisteshaltung, zum Schimpfwort. Er glaubt zu erkennen, wie die Phänomene unter dem neutralen Zugriff der Wissenschaft buchstäblich sich zersetzen, nicht länger preisgeben, was sie uns zu sagen hätten und eigentlich mitteilen wollen. Gerade der entfesselten, scheinbar alles verstehenden Sprache gegenüber bleiben sie stumm – ein Paradoxon, das Weiß sein Leben lang beschäftigen, und in dem er eine der ihm wichtigsten Denkfiguren verankern wird: die eines fundamentalen Unterschieds von sinnhaftem »Wort« und neutralisierender »Sprache«.

Und so stumm, wie die Dinge der Wissenschaft bleiben, bleibt, mit den stummen Dingen sich verbrüdernd, Konrad Weiß fortan auch ihr. Diese Stummheit – sie ist für Weiß nicht nur negativ gefaßt die Folge davon, daß wir die Sprache der Dinge überhören und ständig gerade dort an ihr vorbeireden, wo wir sie am präzisesten vernommen zu haben glauben. Sondern die Stummheit *ist* diese Sprache, Substanz *sui generis*, als Naturgrund einem jeden Ding eingewachsen, eingepägt, »eingestückt«, eine Sprache, die allein wirkliche, die, als mit Schweigen gesättigtes »Wort«, dem definierenden Allgemeinbegriff gänzlich sich entzieht. Jedes Ding teilt, ineins mit seinem Namen, das

vermeintlich »allgemeine« Sein entzwei, fügt ihm, dem ach! so »heilen« Sein, eine Wunde zu, gräbt eine »Furche«, gräbt sie so tief, daß das, was wir als allgemeine Bestimmungen eines ontologisch verstandenen Seins feststellen zu können glaubten, je schon vergangen ist in der unendlichen Konkretion eines jeden Gegenstands, die zugleich eine Sphäre unendlicher Stummheit ist. Der Name, das wirkliche »Wort«, die *Kreatur des Wortes*, wie Weiß es später nennen wird, *enthält* diese Stummheit, läßt sie Sprache werden, gibt ihr Stimme auf jene Weise, die das späte Gedicht *Rosenstück im Worte* zum Gegenstand macht. Der Allgemeinbegriff hingegen, der die Sprache im bürgerlich-wissenschaftlich-neutralen Zeitalter bestimmt, *negiert* die Stummheit, verfehlt das eigentliche Dasein der Dinge und damit eben auch das »Wort«, das nur deshalb von uns gesprochen wird, weil es uns spricht – »Kreatur« in demselben Maße, als wir die seine sind. Das ist, in nuce, die Erkenntnistheorie von Konrad Weiß, die ihn zu der im Zeichen des »Allgemeinbegriffs« getriebenen Wissenschaft seiner Zeit, nicht zuletzt der Theologie, in Opposition geraten ließ, und von der man sagen könnte, daß es eine sprachtheologisch verfaßte Erkenntnistheorie auf der Linie ist, die von Hamann und Baader über Scholem und Benjamin (deren Kreise der konservativ orientierte Weiß nicht berührte) in die Gegenwart führt.

Bis Ende 1903 ringt Weiß mit sich, ob er das Priesteramt nicht trotz allem anstreben solle; am Ende der vorweihnachtlichen Exerziten im Priesterseminar steht dann aber fest: »Ich werde nicht Cleriker.«¹² P. Michael Schneider SJ vermutet, dieser Entschluß gehe darauf zurück, daß Weiß den Antimodernisten-Eid nicht habe schwören wollen¹³. Das ist nicht unwahrscheinlich, denn er hatte während des Studiums auch begonnen, sich mit neuester Malerei zu beschäftigen, und diese Beschäftigung sollte sich schnell zur Passion entwickeln. In

12 Tagebuchaufzeichnung vom 24. Dezember 1903; zit. n. Kemp / Neuwirth, ebd., S. 48.

13 Michael Schneider, Menschwerdung [unveröffentlichtes, paginiertes Typoskript], S. 6.

der von der katholischen Kirche verdammten modernen Kunst gewahrte Weiß einen Weg, von dem er annahm, er werde, konsequent beschritten, aus der sinn- und folgenlosen »Neutralität« der bürgerlichen Kultur hinausführen in einen Raum neuer, unverstellter Erfahrung. Es würde die – im Grunde wieder mittelalterliche – Erfahrung der harten, schweigsamen, kreaturhaften Materialität aller Dinge sein, die Weiß jetzt an den Gemälden von Van Gogh und Cézanne abzulesen begann: Malern, denen er sich verwandt fühlte. Er hielt nichts von dem Anti-Modernismus seiner Kirche, und zwar vor allem deshalb nicht, weil dieser Anti-Modernismus sich vorrangig in einer reaktionär verteidigten »Idealität« manifestierte, die Weiß nichts anderes zu sein schien als eine Identifikation mit dem bürgerlich Guten, Wahren, Schönen. Er durchschaute scharf das Zusammenspiel, das gegenseitige Sich-Bedingen von Idealität, Neutralität und der »überzeitlichen Klassizität« einer katholischen Gegenwartskunst, die damit nur heillos in den Geschmacklosigkeiten des 19. Jahrhunderts feststeckte.

Weiß' wachsender Gewißheit zufolge war diese Sphäre des bürgerlichen Geistes aber auch überall dort am Werk – und das betraf ihn noch weitaus mehr, nämlich »existentiell« –, wo die Theologie die bloße Vernunft, den reinen Entschluß schon für ausreichend erklärte, um ein »anständiges«, »gottgefälliges« Leben nach den Regeln der Kirche zu führen, überall dort mithin, wo sie die bloße rationale Einsicht schon für Verwirklichung hielt und damit den Weg einer wahren Verwirklichung im Leben wider Willen oder sogar ganz bewußt, aus »metaphysischer Faulheit«, verstellte. Wir kennen nicht das Ausmaß, in dem Konrad Weiß sich für unfähig hielt, ein Leben gemäß jener »Idealität« zu führen, die die juristischen Normen des Kirchenrechts als Gesetze behandelte. Sexuelle Erfahrungen werden, freilich niemals direkt thematisiert, eine Rolle gespielt haben. Die treibende Kraft des Abstands, den er fühlte, läßt sich jedenfalls benennen: seine Schwermut. Nicht zuletzt durch sie hindurch identifizierte er sich mit jener künstlerischen Moderne, die im Raum der Kirche keine Stelle erhalten sollte. Auch Cézanne und Van Gogh, so sah er es, waren Schwermütige, die neue Formen ersonnen hatten, um auszudrücken, worin das aller abstrakten Idealität entzogene Leben des Schwermütigen

sein Element und sein Wesen hat: im schutzlosen Offensein für die schweren stummen Dinge der Erde, als deren Medium im Bild er die Rolle erkannte, die diese Maler der Farbe einräumten. Immer wieder wird er das in den Aufsätzen zur Malerei thematisieren. Etwas ähnliches, ähnlich schwieriges auch, in der Sprache zu leisten wie die verehrten Meister auf der Leinwand, voraussetzungsvollste Einfachheit, komplexeste Naivität, größte Konkretion der Erfahrung und ihrer Wiedergabe, ist mit den Jahren in Konrad Weiß zum bewußten Vor-satz gereift.

Daß er nur als Schwermütiger diesen Weg gehen konnte, war sein tiefster Stachel und größter Kampf, denn der Schwermut nachzugeben ist eine Todsünde. Sie ist es in Gestalt der Acedia, die ein ganzes Syndrom seelischer Beschwerden bezeichnet, unter das eben auch die Schwermut fällt. Sie gilt, wenn sie sich vor dem dreißigsten Jahr meldet, als eine der größten Gefahren des werdenden Priesters und seiner Berufung, durchkreuzt seinen Weg, macht den Gehenden, dem die Zukunft eben noch ein Kinderspiel zu sein schien, unversehens steinschwer und stockend¹⁴. Und Konrad Weiß, in dessen Leben die Schwermut in den Jahren nach 1900 gewaltig eingebrochen sein muß, erfuhr nicht allein, wie wenig daran mit der Kraft des bloßen Willens zu »bewältigen« war, sondern erfuhr das für seinen weiteren Weg Wichtigere und Schwerere: daß es sich bei dieser Schwermut um den erfahrungsgesättigten Grund aller seiner Erkenntnisse, Fähigkeiten,

14 »Eine innere Fessel legt sich vom Gemüt her auf alles, was sonst frei ur-springt, sich rührt und wirkt. Die Spannfrische des Entschlusses, die Kraft der klaren und scharfen Umreißung, der mutige Griff der Formung – das alles wird müde, gleichgültig. Der Mensch meistert das Leben nicht mehr. Er kommt im drängenden Voran nicht mehr mit. Die Ereignisse knäueln sich um ihn; er sieht nicht mehr durch. Mit einem Erlebnis wird er nicht mehr fertig. Die Aufgabe türmt sich vor ihm wie ein Berg, unübersteiglich.« So Romano Guardini, seinerseits ein Schwermütiger, der als solcher aber zu einem der bedeutendsten deutschsprachigen katholischen Theologen des 20. Jahrhunderts wurde, in: Vom Sinn der Schwermut (1928), zit. n. ders., Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963, 2. Aufl., Mainz 1963, S. 502-533; hier: S. 512 f.

nicht zuletzt um die positive Substanz seines Glaubens handelte. Gab er ihr nach, ließ er sie einbrechen – das ist die entscheidende Dialektik –, so doch nur, um mit ihr »arbeiten« zu können, langsam sie zu verwandeln, möglichst ihr abzutrotzen, was der ihm aufgegebene, und zwar in voller Unmittelbarkeit von Gott aufgegebene Weg sein würde. Acedia, der »Weg hinab«, *der stete Fall zur Erde*, wie später ein Gedicht heißen wird, sollte ihm zum »Weg hinauf« werden. Gerade darin sollte er es sein, daß der ihn Gehende die ganze Gottesferne der Schwermut auszuhalten und zu durchmessen haben würde¹⁵. Dafür steht der Name des Leidensgartens *Gethsemane* im Unterschied zum verlorenen Paradiesgarten Eden ein. Am Anfang des Buchs, das den Namen des Leidensgartens trägt, steht der Satz:

Unsere Kraft wurzelt in unserem Leidvertrauen.¹⁶

Das ganze Werk von Konrad Weiß ist durchzogen von solchen Sätzen und Versen, etwa wenn es in der Erzählung *Die Löwin* heißt:

15 Gehört Romano Guardini einerseits zweifellos zu den Theologen, die dafür gesorgt haben, daß die Zone des »Existentiellen« in der katholischen Theologie zunehmend ernst genommen wurde, so zeigen manche Sätze andererseits doch die eigentümliche »Sperr« an, die es dem Katholiken oftmals zu verbieten scheint, einer singulären Erscheinung wie Konrad Weiß gerecht zu werden. »Worin der Fehler des schwermütigen Verhältnisses zur Wirklichkeit liegt«, heißt es in *Vom Sinn der Schwermut* zum Beispiel, »wird besonders an zwei Stellen deutlich; an einer doppelten Versuchung, die an den Menschen überhaupt, aber besonders an den Schwermütigen, herantritt: unterzugehen in der Unmittelbarkeit der Natur und der Sinne – und unterzugehen in der Unmittelbarkeit des Religiösen.« (Ders., ebd., S. 531) Die Rede von einem »Fehler«, als genüge schon diese Einsicht, bei gleichzeitiger Behauptung, der Schwermütige erfahre im Grunde nichts, was nicht auch dem »Menschen überhaupt« immer mal wieder begegne – das ist ein Rest jener Theologensprache und -haltung, gegen die der junge Konrad Weiß aufbegehrt hatte.

16 Konrad Weiß, *Zum geschichtlichen Gethsemane*. Gesammelte Versuche, Mainz 1919, S. 5.

Ich habe dich gebrochen, daß du das Maß einhältst und die Spanne meiner Entfernung.¹⁷

In sein Tagebuch notiert Weiß am 29. September 1915 »eine fast frevelhaft gegen die Unendlichkeit scheinende Lebensregel«:

Man darf nichts größer werden lassen als man selber in seiner Zeit gerade ist [...], man darf die Einsicht nicht über die Kräfte und sich die Wahrheit Gottes in der Welt nicht über den Kopf wachsen lassen. Man darf nicht reifer sein im Geiste als in der Sünde seiner Natur.¹⁸

In der *Löwin* wird daraus die Maxime:

Lebe aus deiner geringsten Kraft.¹⁹

Alle in Äußerungen dieser Art enthaltene Weisheit aber schießt zusammen in einen Vers, den wir in dem Gedichtzyklus *Wettlauf des Knechtes mit Gott, mit der Erde und dem Menschen* aus Konrad Weiß' zweitem Gedichtbuch *Die cumäische Sibylle* finden:

[I]rdisch hab ich dich gewollt.²⁰

Die Sphäre des Irdischen, die dem Menschen seit der Vertreibung aus dem Paradies als Schranke aller seiner Erkenntnisse und Verwirklichungen gesetzt ist, kann nicht durch ein ethisch reines Leben übersprungen werden. Gegen die »Gnadenschlucker«, jene, die sich nichts vorzuwerfen haben, wendet Konrad Weiß ein:

17 Ders., Prosadichtungen, München 1948, S. 17.

18 Zit. n. Schneider, Konrad Weiß, S. 55.

19 Weiß, Prosadichtungen, S. 19.

20 Ders., Gedichte. Erster Teil, München 1948, S. 127.

Liebe die Reinheit im Unreinen.²¹

Von selbst versteht sich, daß es ihm mit einem solchen Satz nicht etwa darum geht, nach Art mancher Modernisten das Unreine zu idealisieren, die Gefahr von Sünde, Verfehlung und Verdammnis in Abrede zu stellen. Die *Reinheit im Unreinen* zu lieben, bedeutet vielmehr, jene *realisierende* Mitte in sich zu finden, die sich durch das Unreine hindurch, in der vollen Annahme seiner irdischen Notwendigkeit und »Unabdingbarkeit«, den Weg der »geringsten Kraft« bahnt.

III

Es war konsequent, daß Weiß nicht nur der universitär und klerikal betriebenen Theologie entsagte, sondern auch das Studium der Germanistik und Kunstgeschichte abbrach. Wollte er schreiben, wie es den Einsichten entsprach, die in ihm gereift waren, konnte er das allein als freier Schriftsteller, vielleicht als Journalist. In dieser Situation war es mehr als nur der finanzielle Rettungsanker, als er Anfang 1905 von Karl Muth in München das Angebot bekam, als Redaktionssekretär für die katholische Zeitschrift *Hochland* tätig zu werden. Die Zeitschrift war 1903 als »Monatsschrift für alle Gebiete des Wissens, der Literatur und der Kunst« mit dem von »positiv christlicher, katholischer Überzeugung« getragenen Anspruch gegründet worden, »das ganze heutige Kulturleben in all den zu seiner Erkenntnis wesentlichen, für seinen Fortschritt wirksamen Äußerungen und Ausstrahlungen zu überschauen, zu begleiten, [...] zu beeinflussen«. Das in der ersten Ausgabe vorgebrachte Credo lautete: »Moderne Kultur! Wir werden uns ihr gegenüber weder als blinde Schwärmer noch als

21 Ders., Prosadichtungen, S. 17.

einseitige Verächter empfinden.«²² Das war ein Programm, mit dem Weiß sich identifizieren konnte, und für das er auch die schlechte Bezahlung in Kauf nahm. Zunächst verfaßte er kleinere Theaterkritiken und brachte seine Positionen mit großer Schärfe vor, etwa wenn er einem in München aufgeführten Stück »brutale Mache« attestiert²³, wenn er das Passionsspiel in Oberammergau als »Naturbühne« bezeichnet, welcher er nicht zutraut, »[e]in Spiel mit streng geschlossener, stetig fortschreitender Tendenz« zu entwickeln²⁴, oder wenn er in einem Nachruf auf den Theaterdichter Heinrich Bulhaupt (1849-1905) schreibt: »Bulhaupt verstand wie kaum einer, an dem künstlerischen Quell zu trinken, aber selber einen ursprünglichen Quell sprudeln zu lassen, war ihm nicht gegeben.« Der Dichter solle keine »Absichten« verfolgen, »auch keine künstlerischen in dem Sinn, daß er das Kunstwerk konstruiert.«²⁵

1904 war Weiß von Tübingen nach München, von dort nach Freiburg gezogen; 1905, mit seiner Anstellung beim *Hochland*, ist er wieder in München. Dort werden der gleichaltrige Schriftsteller Christoph Flaskamp (1880-1950) und der ein Jahr ältere Maler Karl Caspar (1879-1956) seine engsten Freunde. 1908 wird er Redakteur für den Bereich der bildenden Kunst und hat damit fortan die Freiheit, in der ihm eigenen Sprache über »seine« Dinge zu schreiben. So kann er in den folgenden Jahren im *Hochland* jene längeren Aufsätze publizieren, deren wichtigste er 1919 unter dem Titel *Zum geschichtlichen Gethsemane* als »gesammelte Versuche« veröffentlicht, erweitert um eine gewichtige Einleitung, welche anzeigt, inwiefern es sich bei den Texten, so verschiedenartig ihre Anlässe gewesen sein mögen, um einen fortlaufenden Traktat mit dem inneren und bestimmenden

22 Karl Muth, Ein Vorwort zu »Hochland«, in: *Hochland*. Monatsschrift für alle Gebiete des Wissens, der Literatur und der Kunst Jg. 1, Bd. 1, S. 1-8; S. 2, 4.

23 Weiß, Münchener Theater, in: *Hochland* 3, Bd. 1, S. 643-645 (H. 5), S. 768 f. (H. 6).

24 Ders., Die »Kreuzesschule« in Oberammergau, in: *Hochland* 2, Bd. 2, S. 497-499.

25 Ders., Heinrich Bulhaupt, in: *Hochland* 3, Bd. 1, S. 115 f.

Zweck handelt, die eigene erfahrungsgesättigte Sprach-, Kunst- und Geschichtsphilosophie und -theologie zu vertiefen bzw. überhaupt erst einmal zu einer ersten Darstellung zu bringen. Die Leser des *Hochland* indes wissen nicht allein mit der komplexen Sprache des Redakteurs nichts anzufangen, sondern reagieren auch auf die Hochschätzung von Malern wie Van Gogh und Cézanne mit Befremden. Es gelingt Weiß nicht, dem katholischen Publikum seine Anschauungen zur Ästhetik, seine Kritik des klassizistischen Kunstgeschmacks begreiflich zu machen. Karl Muth, der sich ebenfalls mit dem eigenwilligen Stil seines jüngeren Mitarbeiters schwertut, beginnt an dessen Fähigkeiten zu zweifeln, spannt ihn immer öfter für »niedere« Arbeiten ein. Es gibt Streit, aber erst 1920 kommt es zum Bruch.

Äußerlich geschieht im Leben von Konrad Weiß wenig, die innere Welt ist ihm wichtiger. Als er im Sommer 1913 Italien bereist, führt er nicht nur Tagebuch über die Kunstwerke, die er in Rom, Florenz, Mailand und Venedig zu sehen bekommt, sondern auch ein »Ordensbuch«, in dem er eine Antwort auf die Frage zu finden sucht, was »christliche Lebensform« sei. Die wesentliche Kategorie, in der ihm zufolge das Leben eines Mönches sich von dem des Laien unterscheidet, ist die der *Anschauung* im Gegensatz zur *Erfahrung*²⁶. Weiß hatte sich zwar längst gegen ein geistliches Leben entschieden. Das bedeutete aber nicht zugleich auch eine Wendung gegen des kontemplative Prinzip der Anschauung zugunsten des aktiven der Erfahrung. Auch die neuen Erfahrungen, zu denen er die moderne Kunst auf dem Weg sah, würden *anschauende* Erfahrungen sein.

Medium seiner eigenen Kontemplation ist immer wieder das Tagebuch, welches Weiß zunächst sporadisch und themengebunden als »Studienbuch«, von Kriegsausbruch 1914 bis 1919/20 dann kontinuierlich und mit dem Zweck der augustinischen Selbstbefragung und -vergewisserung führt. P. Michael Schneider SJ hat diese unveröffentlichten Tagebücher nebst weiteren Aufzeichnungen aus dem Nachlaß

26 Vgl. Kemp / Neuwirth, *Der Dichter Konrad Weiss*, S. 8.

vollständig gelesen²⁷ und teilt viele erhellende Passagen daraus mit. Aus manchen von ihnen geht hervor, daß in den Jahren vor dem Weltkrieg noch einmal gewaltige Zweifel in Weiß aufgebrochen sein müssen, ob der viele Jahre zurückliegende Entschluß, nicht Priester zu werden, der richtige gewesen war. In einer undatierten Aufzeichnung spricht Weiß sich zu:

Bei Rückblick in unentschiedene Zeit immer den Glauben gerne festhalten, daß der Lebensweg zwar nicht recht, aber doch richtig, wohlgewichtig sei, und es gerne haben, daß man mit der rückschauenden Spannung beladen bleibt, sich nicht frei machen können, es fast lieb haben, daß man im Elend war und ein Elender bleiben muß. Diese Art von Entäußerung des guten Lebens.²⁸

Dieser Unruhe entspringen im Sommer 1914 die ersten Verse. Sie entspringen einer Prosaarbeit, in der ein Satz plötzlich als rhythmisch-melodischer Vers vor dem steht, der ihn schreibt; und um diesen Vers herum – er lautet: »die Seele tritt aus ihrem dunklen Bild heraus« – baut sich ein erstes Gedicht auf, heraustretend aus seinem dunklen Bild auch es: *Nachtlied*. Weitere Gedichte folgen ihm, in komplexer Verschränkung von konkretem Anlaß und der vertiefenden Anschauung eines gehegten Gedankens, einer metaphysischen Erkenntnis. Auf diese Weise spiegeln sich etwa der Tod Papst Pius' X., des Bruders Bernhard auf dem Schlachtfeld und des Vaters in Rauenbretzingen in den Gedichten *Vorübergang* und *Kalvaria*. Öffentlich als Dichter wahrnehmbar ist Weiß erstmals, als er Anfang 1918 in einem Almanach *Die Standarte* die Prosalegende *Die Bitte um das Blut* und die beiden Gedichte *Bittgang* und *Morgengestirn* veröffentlicht. Kurz darauf erscheint als erste Buchveröffentlichung überhaupt von Konrad Weiß die Gedichtsammlung *Tantum dic verbo* bei Kurt Wolff in Leipzig.

27 Vgl. Schneider, *Menschwerdung*, S. 15 f. (Fn.)

28 Zit. n. ebd., S. 16.

Im Weltkrieg muß Weiß als Kanonier dienen, wird aber auf Fürsprache von Karl Muth nach kurzer Zeit wieder freigestellt. Den Entschluß, endgültig an der Abkehr vom Ziel eines »rein geistlichen« Lebens festzuhalten, besiegelt im Jahr 1915 die Verlobung mit Marie Reichl, der Tochter seiner Vermieterin. Zur Heirat kommt es am 11. Juni 1917 in der Paulskirche in München; Karl Caspar und Christoph Flaskamp sind Trauzeugen. Das Ehepaar bezieht eine Wohnung in der Münchener Mozartstraße; dort lebt Konrad Weiß in kinderloser Ehe bis zu seinem Tod. Zunächst arbeitet er weiter für das *Hochland*; im Herbst 1920 aber verläßt er die Zeitschrift. Ausschlaggebend sind die anhaltenden Spannungen mit Karl Muth, der seinen Redakteur öffentlich und noch dazu in dessen eigenem Publikationsorgan kritisiert hatte. In einer Rezension des Almanachs *Die Standarte* schreibt Muth:

Konrad Weiß ist der Extremste, und ich möchte ehrlich fragen: Was hat der Herausgeber des Almanachs bei Versen wie »Morgengestirn« empfunden, geschweige gedacht? Ist er nicht der Meinung, daß es auch in einer so subjektiven Form der Dichtung wie der lyrischen Grenzen gebe, über die hinaus das Irrationale bei einem schier unerträglichen sacrificium intellectus enden muß?²⁹

Dahinter verbirgt sich eine vernichtende Kritik auch der Aufsätze, die Weiß im *Hochland* publiziert hatte. Muth war der Auffassung, sein Redakteur solle erst einmal schreiben lernen, bevor er sich an schwierigere Gegenstände wage; die Dunkelheit der Texte suche nur die mangelhafte rationale Durchdringung und sprachliche Darstellungskraft zu kaschieren.

Andere Autoren freilich – und bedeutendere, als Karl Muth einer war – haben Weiß gegen solche naheliegenden Einwürfe zu verteidigen versucht. Zu den wenigen Lesern, die seine an Verkäufen und Rezensionen gemessen nicht eben erfolgreichen Buchveröffentlichun-

29 Zit. n. Kemp / Neuwirth, Der Dichter Konrad Weiss, S. 11.

gen ihm zuführten, gehörte Rudolf Borchardt, der 1926 öffentlich für ihn eintrat³⁰. Auf eine Umfrage von Eduard Korrodi antwortend, dem Feuilleton-Leiter der *Neuen Zürcher Zeitung*, »ob es im deutschen Kulturbereiche verkannte Dichter geben könne«, und »wer als solcher allenfalls genannt werden dürfe«³¹, führte Borchardt Weiß als einen »völlig unbekannt« Dichter ein und äußerte die Ansicht: »Die Frage, ob es einen verkannten Dichter gäbe, fällt mit der zusammen, ob es überhaupt einen Dichter gibt.« Es war der zweite Gedichtband *Die cumäische Sibylle* (1921), der Borchardt Worte entlockte, die seither zur Folie der gewiß überschaubar gebliebenen Weiß-Rezeption geworden sind: »aus dem unberührtsten altdeutschen Deutschland« sei »noch einmal ein ›Gottverworrener Mund aus deutschem Samen«, wie Immermann von Wolfram sagt«, erstanden, »jawohl ein Dichter, dunkel aus Demut, undurchdringlich aus echter Bescheidenheit«. Derartiges aber könne nicht, wie die Umfrage suggeriere, einem »Publikum« vermittelt werden; an der kategorischen Verkanntheit des echten Dichters lasse sich nichts ändern. Dichtung, so Borchardt, sei eben etwas anderes als von Literaten gemachte Literatur.

Wollten Sie wirklich, lieber Dr. Korrodi, daß man in diese Rubrik die Cumäische Sibylle: ›glissiere? Kommen Sie, lassen Sie uns einen kleinen Kreis bilden und ihm als Kenner, wie wir es können und wissen, über das Herrlichste sprechen, was nach Pindars Wort die Erde erzeugt, ›alten Wein und die Blume des jüngsten Gesangs‹ ...

Freilich liebt es solche esoterische Kennerschaft, sich publik zu machen – und damit den eigenen Anspruch, die Verkanntheit des Dich-

30 Vgl. Friedhelm Kemp, »Verkannte Dichter unter uns?«. Rudolf Borchardt und Konrad Weiss. Dokumente einer Begegnung 1921-1943, Rotthalmünster 2006 [Titan. Mitteilungen des Rudolf Borchardt Archivs, Heft 7].

31 So Borchardt in einer Anmerkung zur Wiederveröffentlichung seiner Antwort in der Essaysammlung *Handlungen und Abhandlungen* (Berlin 1928), zit. n. Rudolf Borchardt, Prosa I [Gesammelte Werke in Einzelbänden], Stuttgart 1957, S. 314-318 (Text), 525 f. (Anmerkung)

ters als einen Wert *sui generis* zu schützen, im selben Atemzug schon wieder zu unterlaufen. Es gehört zum Avantgarde-Anspruch des konservativen Intellektuellen, wie Borchardt einer war, gegenüber dem als Endpunkt einer Verfallsgeschichte gedeuteten Zeitalter auf Inkommensurabilität zu pochen – und doch es als den positiven geschichtlichen Grund behandeln zu müssen, welcher der eigenen, zeitenthobenen Geltung künftig möglichst zuwachsen soll. »Heuchlerisch und verlogen« nennt Giorgio Agamben die derart an den Begriff der *décadence* sich knüpfende »Pedanterie, mit der Mängel und Niedergang beklagt werden, während man im selben Augenblick die Talente der nachrückenden Generation feiert und in den Künsten und im Denken neue epochale Tendenzen herausstellt.«³² Man könnte zwar versucht sein, die Paradoxie einer solchen Sichtweise auch dem Essay nachzuweisen, den Botho Strauß über Weiß in der *Zeit* veröffentlicht hat. »Absurd wäre es«, heißt es darin, »sich ein erweitertes Lesepublikum für Konrad Weiss zu wünschen. Einem solch erratischen Brocken der Literatur wird stets auch nur der aus allgemeiner Leserschaft Abgeirrte begegnen.«³³ Gewiß läßt sich fragen, was den Leser der *Zeit* »der aus allgemeiner Leserschaft Abgeirrte«, und was diesen das Feuilleton angehe. Lassen wir Strauß indes fortfahren, so wird deutlich, daß seine Intention eine ganz andere ist, und daß er sich in ihr aufs genaueste mit Borchardt trifft. Zuinnerst geht es nämlich um eine Theorie der Wirkung und ihrer Voraussetzungen. »Hier«, so Strauß, »zählt allein die Qualität der Verbindung [...]. Sie allein entscheidet auch über die Weitergabe. Schließlich genügt sogar der eine in jeder Generation, der [...] ein Zeugnis dieser Begegnung ablegt.«³⁴

Wenn aber »allein die Qualität der Verbindung« zählt, so ist der Primat des Esoterischen, wie ihn Borchardt scheinbar hatte retten

32 Giorgio Agamben, »Idee des Zeitalters«, in: ders., *Idee der Prosa*, Frankfurt a. M. 2003, S. 81 f.; hier: S. 81.

33 Strauß, *Die Entgegenkommende*, S. 128.

34 Ders., ebd.

wollen, nicht mehr entscheidendes Kriterium, sondern nur noch Folge des wahrhaft ergriffenen Gehalts. Das Werk konstituiert sich, wie von Benjamin im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* beschrieben, als Monade. Wirkung im Unterschied zum bloßen Erfolg stellt sich allein dort ein, wo der Dichter in dem Eigensten seiner Intention und seines Kunstwillens begriffen wird. Spezifisch dichterisch wird eine Intention dadurch, daß sie den der Allgemeinheit geläufigen geistigen Raum um einen Raum anders- und neuartiger, bislang unerhörter Natur ergänzt, aufgrund der Teilhabe an einem Nomos »neuen Raum in den Raum« stellt, wie es in Georges spätem Gedicht *Geheimen Deutschland* heißt. Das ist der Anspruch, der dem Dichterischen immer, nicht erst in der Moderne, immanent gewesen ist und bleiben wird. Anders ausgedrückt: Es ist, als Konstituens des Traditionalen im Kunstwerk, das Moment seiner konkreten Eschatologie.

IV

Niemand hat das Eigenste der Intention von Konrad Weiß so tief ergriffen und sich angeeignet wie Carl Schmitt (1888-1985). Der Dichter und der Jurist hatten sich 1920 kennengelernt; es war Schmitt gewesen, der Weiß nach dessen Ausstieg beim *Hochland* eine Anstellung bei den *Münchener Neuesten Nachrichten* vermittelt hatte. Dort blieb er zwanzig Jahre lang, bis zu seinem Tod, als Kunstreferent tätig. Noch 1971 zitiert Schmitt in einem für den *Südwestdeutschen Rundfunk* aufgezeichneten Gespräch Verse »meines Freundes Konrad Weiß« und rühmt dessen Sprache als »das Dichteste [...], was ich in der ganzen deutschen, mir bekannten Literatur kenne«. Er nennt auch Rudolf Borchardt, dem er darin zustimme, daß die Sprache von Weiß »unendlich klar ist, aber auf den ersten Blick, für unsere Art abgeschliffener und simplifizierter Syntax schwer verständlich oder fast unverständlich«³⁵. Nun war bei Borchardt von Klarheit, geschweige

35 »Solange das Imperium da ist«. Carl Schmitt im Gespräch mit Klaus Figge und Dieter Groh 1971. Herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von

denn »unendlicher« Klarheit zwar nicht die Rede gewesen; er hatte lediglich geschrieben, Konrad Weiß sei »dunkel aus Demut«, »undurchdringlich aus echter Bescheidenheit«, das heißt: beides eben nicht aus selbstzweckhafter Hingabe an das Irrationale. Wenn Schmitt die Sprache seines Freundes dennoch »unendlich klar« nennt, so deutet das auf den Anspruch eines tiefen Begreifens hin, der den Topoi des Unverständlichen, Verworrenen, Hermetischen, auf die wir in der Literatur zu Weiß immer wieder stoßen, diametral entgegengesetzt ist.

Das *Glossarium*, Schmitts Tagebuch der Jahre 1947-1951, zeigt, daß die Passion für einen so ungewöhnlichen Dichter wie Weiß auch im Bekanntenkreis eines so ungewöhnlichen Denkers wie Schmitt für Unverständnis sorgen konnte. Unter dem Datum des 21. Juni 1948 heißt es:

Ein häßlicher Stich, als Gerhard Nebel mir schrieb, er habe [...] vergeblich den Sinn der cumäischen Sibylle von Konrad Weiß zu finden gesucht; ›Ich kann mir nicht helfen, das ist ein Schwindler. Da lobe ich mir meinen Friedrich Georg [Jünger]‹. Sic. Weiß bleibt der große Prüfstein. Entsetzliche Einsamkeit dieser Erkenntnis.³⁶

Man versteht vor diesem Hintergrund, weshalb Schmitt im Gespräch mit Klaus Figge und Dieter Groh die »Klarheit« des Dichters betonen zu müssen glaubte. Zugleich wirft es die Frage auf, welches die Motive sind, mit denen die Dichtung von Konrad Weiß auf Schmitt gewirkt, welches die Perspektive, aus der er diese Motive und ihren sprachlichen Ausdruck als »unendlich klar« wahrgenommen hat. Vorliegendes Lesebuch versammelt die wichtigsten der Texte (Lyrik wie Prosa), die zur Beantwortung dieser Frage hilfreich sein können.

Frank Hertweck und Dimitrios Kisoudis in Zusammenarbeit mit Gerd Giesler. Mit einem Nachwort von Dieter Groh, Berlin 2010, S. 53.

36 Carl Schmitt, *Glossarium*. Aufzeichnungen der Jahre 1947-1951, hg. v. Eberhard Freiherr von Medem, Berlin 1991, S. 168.

Worauf die Einträge im *Glossarium* im Zusammenhang mit Weiß immer wieder zurückkommen – auf den folgenden Seiten gibt der die sechs Werkkreise begleitende Kommentar einige weitere Hinweise –, ist die Weiß'sche Unterscheidung von »Sprache« und »Wort«, die von Schmitt in der ganzen Dimension ihrer Wendung gegen den »Kulturneutralismus« angeeignet und radikal politisiert worden ist. Das bedeutet freilich nicht, daß ihr nicht auch bei Weiß die politische Dimension eines radikalen Antiliberalismus eignen würde. Darin berührt sich Weiß nicht allein mit Schmitt, sondern auch mit Borchartd³⁷. Das Gedicht »1933« zeigt denn auch geradezu programmatisch, wohin die gegen den Klassizismus ins Feld geführte Offenheit für den geschichtlichen Augenblick führen konnte – und doch bei Weiß, im Unterschied zu Schmitt, letztlich nicht geführt hat. Zu tief hatte der Dichter sich während der zwanziger Jahre in die Welt seines erfahrungsgesättigten mystischen Katholizismus eingelebt, als daß es 1933 noch zu einem konkreten »Engagement« hätte kommen können. Daß dennoch Kulturkritik und Politik ein Gegenstand seines Denkens und Schreibens blieben, nur eben gebrochen in der hermetischen Bilder- und Begriffswelt seiner eigentümlichen Religiosität, bezeichnet die Eigenart des Traktats *Der christliche Epimetheus*, den man ohne Übertreibung eines der merkwürdigsten Bücher nennen kann, die im 20. Jahrhundert das Licht der Welt erblickt haben. Es verwundert denn auch nicht, daß der Verlag dem Autor 1934, ein Jahr nach Erscheinen des Buches, mitteilen mußte, von den 2000 Exemplaren, deren Druck von Franz Schranz, einem Freund von Konrad Weiß, finanziert worden war, seien 110 als Rezensionsexemplare verschickt – aber nur 64 verkauft worden³⁸.

Schranz, ein im sauerländischen Siedlinghausen lebender, ebenfalls aus Schwaben stammender Arzt, war es auch, der Weiß in den Jahren 1933 bis 1938 zu zahlreichen Autofahrten in den mittel-, nord- und ostdeutschen Raum einlud. Daraus sind die Reisebilder, die vielen

37 Vgl. Kemp, *Verkannte Dichter unter uns?*, S. 1.

38 Vgl. Kemp / Neuwirth, *Der Dichter Konrad Weiss*, S. 13 f.

zum Teil einzigartig schönen, von historischer und philosophischer Reflexion durchwobenen Beschreibungen von Landschaften und Bauwerken hervorgegangen, die uns als postum veröffentlichtes zweibändiges Werk *Deutschlands Morgenspiegel* vorliegen. In diesen Reisebildern, von denen etliche auch in den *Münchener Neuesten Nachrichten* erscheinen konnten, kommt eine innere Bewegung des Weiß'schen Schaffens zum Abschluß, die Anfang der zwanziger Jahre ihren Anfang nimmt. Diese Bewegung läßt sich wie folgt kennzeichnen: der Ausdrucksschwerpunkt, der sich seit 1914 auf die Lyrik verlagert hatte, wird von dieser wieder abgezogen und geht auf die Prosa über. Eine bedeutende Station dieses Übergangs sind die erzählerischen Prosastücke der *Löwin* und des *Tantalus*, die auch die Bewunderung Hofmannsthals fanden. Die Lyrik hingegen gewinnt an Konzentration auf das einzelne Gebilde, was sie an gespinthafter, reflexiver Dichte verliert, und kommt einem ästhetisch wertenden Standpunkt damit zweifellos entgegen. Weiß' drittes Gedichtbuch *Das Herz des Wortes* (1929) rückt Mariengedichte in stark variierenden Formen und von zum Teil außerordentlicher Schönheit in den Mittelpunkt, während das vierte und letzte Gedichtbuch *Das Sinnreich der Erde* (1939) am ehesten den Charakter einer losen Sammlung trägt, die ihr inneres Band einzig dadurch gewinnt, daß zahlreiche Gedichte aus *Tantum dic verbo* in die Sammlung eingegliedert wurden. Eine neue *lyrische* Synthese seiner Gedankenwelt sollte Weiß nicht mehr gelingen; ein Versuch dazu, *Largiris*, ist keineswegs zufällig geblieben. Es ist die beschreibende Prosa des *Morgenspiegels*, von der man sagen könnte, daß sie die gültige Gestalt des Spätwerks gibt, wenn nicht 1938 auch ein wunderbares Trauerspiel *Konradin von Hohenstaufen* vollendet worden wäre. Das verzweigte, aus dem inneren Leben seiner Bedeutung organisch gewachsene Werk dieses merkwürdigen Dichters läßt sich nicht auf einen Nenner bringen, wohl aber auf seinen Geist, seine Intention und auf die persönlichen wie epochalen Erfahrungen hin befragen, die in ihm um Ausdruck gerungen haben. Als der seit längerem kranke und in seiner letzten Zeit fast erblindete Konrad Weiß am 4. Januar 1940 in seinem 60. Jahr stirbt, ist folgender Satz noch nicht veröffentlicht:

Das Leben der Bedeutung ist ein Spiel, welches den Stoff der Natur wie etwas Totes in sich nachholt, um ihn vom Sinn her wie von einer äußersten Berührung doch bis ins Mark herein, daß dieses gleichsam »ermittelt« scheint, dann zu erwecken.³⁹

Das ist der Richtpunkt, der den in Gemeinschaft mit den stummen Dingen der Erde Lebenden dennoch sprechen und ein Werk formen ließ, das den epochalen »Rückzug aus dem Wort«⁴⁰, hinter welchem die endzeitliche Versuchung sprachlos-unmittelbarer Erkenntnis steht, mit der Selbstoffenbarung des Logos beantwortete, zu dessen »Schrift« wir wieder werden können, wenn wir den Weg vom »Bild« zum »Wort« als »blindes Vorgebot« leisten.

39 Konrad Weiß, Deutschlands Morgenspiegel. Ein Reisebuch in zwei Teilen. Erster Teil, München 1950, S. 279.

40 Vgl. George Steiner, Der Rückzug aus dem Wort, in: ders., Sprache und Schweigen. Essays über Sprache, Literatur und das Unmenschliche, Frankfurt a. M. 1973, S. 53-89.

ZUR IDEE EINES KONRAD-WEISS-LESEBUCHS

Seit der von Friedhelm Kemp (1914-2011) realisierten Werkausgabe in vier Einzelbänden, die 1948/49 im Kösel Verlag erschien, sowie der 1950 erfolgten Publikation des zweibändigen Werks *Deutschlands Morgenspiegel* sind verschiedene Versuche gemacht worden, an den stets »obskur« gebliebenen Konrad Weiß zu erinnern, zu Lebzeiten unveröffentlicht Gebliebenes zu veröffentlichen, die veröffentlichten, aber vergriffenen Schriften neu vorzulegen oder in Auswahl ihnen einen Weg in die Gegenwart zu bahnen. Die Reihe dieser Auswahlbände, um die wichtigsten zu nennen, beginnt mit einer kleinen Zusammenstellung von Gedichten, die 1953 unter dem Titel *Spuren im Wort* von Kemp vorgelegt worden ist. 1970/71 stellte Ludo Verbeeck »literarkritische und zeitkritische Aufsätze von Konrad Weiß« für das *Literaturwissenschaftliche Jahrbuch* der Görres-Gesellschaft zusammen. 1990 erschienen Mariengedichte von Konrad Weiß in einer Auswahl von Wilhelm Nyssen, sowie, unter dem Titel *Die eberne Schlange und andere kleine Prosa*, eine von Friedhelm Kemp in Zusammenarbeit mit Karl Neuwirth getroffene Auswahl von Prosaarbeiten, die vieles bis dahin Unveröffentlichte aus dem Nachlaß enthält. 59 der schönsten Gedichte wurden 2005 von Norbert Hummelt zusammengetragen: *Eines Morgens Schnee* ist der Name dieser Auswahl, benannt nach dem letzten von Weiß verfaßten Gedicht.

Keines dieser Bücher soll durch die vorliegende Auswahl »ersetzt« werden. Die Zielsetzung ist von vorneherein eine eigene: unabhängig von Textgattungen und unter Umgehung eines Maßstabs des »Ästhetischen« wird ans Licht gehoben, was man die innere Konstruktion des Werks von Konrad Weiß nennen könnte. Einleitung und die auf sechs Werkkreise aufgeteilten Texte, jeder Werkkreis wiederum eingeleitet von einem Kommentar (der freilich kein streng wissenschaftlicher zu sein behauptet), ergeben ein Ganzes. Dieses Ganze behauptet Vollständigkeit zwar nicht der Quantität nach – der Reichtum der von Weiß gebrauchten Ausdrucksweisen und Formen kann auch in

diesem Querschnitt nicht erschöpft werden –, wohl aber, auch wenn oftmals eine Andeutung genügen muß, dem inneren Gang der Intention nach, sowie der Bilder, Begriffe und Motive, in denen diese Intention, die spezifische Weiß'sche »Geste«, sich kundgetan hat. »Es dürfte kaum gelingen«, schreibt P. Michael Schneider SJ zurecht, »Konrad Weiß und sein Anliegen eins zu eins nachzuvollziehen oder in eine gängige Sprachgestalt zu übertragen.«⁴¹ Das Bewußtsein dieser Unmöglichkeit hat die Arbeit an dem vorliegenden Lesebuch denn auch stets begleitet. Trotzdem wurde der Versuch gemacht, dem Interessierten nicht nur einen Einblick zu geben, sondern einen Schlüssel zu reichen.

Für manche wird der Schlüssel in dem einleitend bereits angesprochenen großen Einfluß liegen, den Weiß auf das Denken seines Freundes Carl Schmitt ausgeübt hat. In der Tat war es eine der Leitideen, die wichtigsten der Texte zu versammeln, die bei einer Rekonstruktion dieses Einflusses heranzuziehen wären. Am Ende wird vielleicht deutlicher geworden sein, was Schmitt meint, wenn er Konrad Weiß in einem 1942 geschriebenen Brief »die einzige liturgische Kraft« nennt, »die es jemals in deutscher Sprache gegeben hat, bei aller Verehrung für Hölderlin«⁴². Eine Geschichte, die aus solcher »liturgischen Kraft« sich speist, wäre, wie Schmitt in der Sprache des *Christlichen Epimetheus* mit einer Collage unausgewiesener Zitate sagt, nicht länger »ein Archiv des Gewesenen [...], aber auch keine humanistische Selbstbespiegelung und auch kein bloßes Stück insichselbstkreisender Natur, sondern eine in großen Zeugnissen stürmende, in starken Kreaturierungen wachsende Einstückung des Ewigen in den Ablauf der Zeiten, ein Wurzelschlagen im Sinnreich der Erde, durch Mangel und Ohnmacht die Hoffnung und Ehre unseres Daseins.«⁴³

41 Schneider, *Menschwerdung*, S. 7.

42 Brief an Lily von Schnitzler v. 14. Mai 1942, in: Max Beckmann-Archiv. Erwerbungen 2008-2010, hg. v. Christian Lenz, München 2010, S. 154 f.

43 Carl Schmitt, *Drei Möglichkeiten eines christlichen Geschichtsbildes*. Erstdruck unter dem von Carl Schmitt nicht gewünschten Titel *Drei Stufen histo-*

Als mir Silvia Stolz-Wimbauer und Tobias Wimbauer im Spätsommer 2010 vorschlugen, ein Konrad-Weiß-Lesebuch für den Eisenhut Verlag zusammenzustellen, sagte ich zu, ohne zu zögern. Aus dem anfänglichen Bild dieses Vorhabens ist im Lauf des seitdem verfloßenen Jahrs eine völlig neue Textgestalt entstanden, deren Wachstum Silvia Stolz-Wimbauer und Tobias Wimbauer mit großer Geduld und vieler Hilfe begleitet haben. Dafür danke ich ihnen herzlich. Herzlich zu danken habe ich auch Dimitrios Kisoudis für Anregungen zum Thema von Carl Schmitt und darüber hinaus, sowie Professor Pater Michael Schneider SJ für die freundliche Erlaubnis, sein unveröffentlichtes Manuskript *Menschwerdung* zum Thema von Konrad Weiß zu lesen und daraus zu zitieren.

Die Auszüge aus dem Werk von Konrad Weiß behalten Eigentümlichkeiten der Rechtschreibung und der von Weiß eher frei gehandhabten Zeichensetzung bei. Einzelne Hinzufügungen sind, ebenso wie Auslassungen, durch eckige Klammern kenntlich gemacht.

Frankfurt a. M., im August 2011

GELEITWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Ein seit längerem vergriffenes Buch in zweiter Auflage zu veröffentlichen, bedarf keiner besonderen Rechtfertigung. Wenn ich im Falle dieses Konrad-Weiß-Lesebuches gezögert habe, so deshalb, weil ich, seitdem der Eisenhut Verlag im Jahr 2015 seine Arbeit eingestellt hat, mit meinen Büchern zur Praxis des Eigenverlags zurückgekehrt bin und mir nicht sicher war, ob dieses Verfahren einem Buch angemessen

rischer Sinngebung in: Universitas 5 (1950), S. 927-931; wiederabgedruckt in und zit. n.: Hans Blumenberg / Carl Schmitt, Briefwechsel 1971-1978 und weitere Materialien, hg. und mit einem Nachwort v. Alexander Schmitz und Marcel Lepper, S. 161-166; hier: S. 166.

sen ist, das zwar auch, aber nicht ausschließlich der »eigenen Sache« dient. Indes: wenn Konrad Weiß bereits zu Lebzeiten Schwierigkeiten hatte, in der Kultur seiner Zeit, deren Wert er fundamental in Frage stellte, einen Platz zu finden – wie sähe es erst heute aus?

Umso erfreulicher ist, daß, um die im Einleitungsaufsatz zitierte Wendung von Botho Strauß aufzugreifen, so viele »aus allgemeiner Leserschaft Abgeirrte« Gefallen an diesem kommentierten Lesebuch und seiner gewiß eigenartigen oder selbstherrlichen Form gefunden haben, die ja indes nur dem Zweck dient, eine eigenartige und selbstherrliche Gestalt sichtbar zu machen. Vielleicht ist die Praxis des Eigenverlags für dieses Lesebuch also die angemessene?

Ich lege das Buch in vollständig neuer Gestaltung vor. Zu korrigieren war wenig; die die Werkkreise einleitenden Kommentarteile wurden indes leicht überarbeitet. Eine Erweiterung stellt der »Görres«-Aufsatz von 1925 dar, der in der Erstauflage fehlte, von dessen Unentbehrlichkeit für dieses Lesebuch ich aber jetzt überzeugt bin, da er mit großartig definierenden Sätzen eine Gestalt aufruft, die in mehr als einer Hinsicht als ein – berühmterer – Vorläufer Weißens gedeutet werden kann.

Deesbach, im Mai 2020