

Toni Tholen/Burkhard Moennighoff/
Wiebke von Bernstorff (Hrsg.)

GROSSE GEFÜHLE – IN DER LITERATUR

Toni Tholen, Burkhard Moennighoff und Wiebke von Bernstorff (Hrsg.)

Große Gefühle – in der Literatur

Hildesheimer Universitätsschriften

herausgegeben von der
Universitätsbibliothek Hildesheim

Band 32

Toni Tholen, Burkhard Moennighoff und Wiebke von Bernstorff (Hrsg.)

Große Gefühle – in der Literatur



Universitätsverlag Hildesheim
Hildesheim

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York

2017

Toni Tholen, Burkhard Moennighoff
und Wiebke von Bernstorff (Hrsg.)

Große Gefühle – in der Literatur



Universitätsverlag Hildesheim
Hildesheim

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York

2017

Diese Publikation wird gefördert von der
Universitätsgesellschaft Hildesheim e. V.

Sie entstand in Zusammenarbeit von Georg Olms Verlag
und Universitätsverlag der Stiftung Universität Hildesheim.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung
außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Redaktion und Satz: Mario Müller, Universitätsverlag Hildesheim

Umschlaggestaltung: Inga Günther, Hildesheim

Herstellung: Docupoint Magdeburg, 39179 Barleben

Printed in Germany

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2017

www.olms.de

© Universitätsverlag Hildesheim, Hildesheim 2017

Alle Rechte vorbehalten

ISSN 1433-5999

ISBN 978-3-487-15526-5

DOI: 10.18442/621 (Open-Access-Publikation)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

7

«Ach!»

Über ein kleines Wort zum großen Gefühl

JOACHIM JACOB

11

«Ich will nichts mehr für mich, ich will zugrunde gehen.»

Notation der Gefühle zwischen Selbstverlust und Selbstbehauptung
in Ingeborg Bachmanns Prosa

RENATE STAUF

27

Das große Nichts.

Nihilismus ist ein Glücksgefühl

CHRISTIAN SCHÄRF

47

Nüchterne Spurensuche, reflexives Erinnern.

Zur Lenkung von Leseremotionen in der literarischen Erinnerungskultur
der Gegenwart

IRENE PIEPER

67

Pathologie der Scham.

Emotion und Selbstbeobachtung bei David Foster Wallace

SIMON ROLOFF

83

Sehnsucht und Erinnerung

HEIDI GIDION

99

Der ennui der Moderne

TONI THOLEN

115

Groll aus Liebe zu den Wörtern.
Die Sprachkritikerin Mechtild Lichnowsky
BURKHARD MOENNIGHOFF
133

Liebe in einer anderen Welt?
Gaius Julius Caesar zwischen Catull und Thornton Wilder
WERNER GREVE
149

«Eine // Wut, die still ist, trocknet / aus.»
Zorn und Zen bei Rolf Dieter Brinkmann
JAN RÖHNERT
171

«Freiheit!»
Eine Betrachtung von Schiller zu Dickinson
WIEBKE VON BERNSTORFF
185

Neidische Männer und eifersüchtige Frauen.
Große negative Emotionen als geschlechtsspezifische Dramenkonvention
in der Intrige nach 1750
ANJA SCHONLAU
205

Schreibend sterben.
Wolfgang Herrndorfs Journal Arbeit und Struktur
THOMAS KLUPP
221

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren
239

Vorwort

Große Gefühle – in der Literatur. Was soll an einem solchen Thema besonders sein? Handelt es sich nicht um das Allerselbstverständlichste der Welt? Was interessiert uns denn anderes, wenn wir ein Buch aufschlagen? Wir erwarten doch selbstverständlich, dass wir in den folgenden Lektüre-Stunden, Tagen und Wochen mit der Schilderung, Inszenierung, Dramatisierung von Gefühlen geradezu und auf die intensivste Weise konfrontiert, ja vielleicht sogar heimgesucht werden. Wir wollen beim Lesen genauer erfahren, worin Hass, worin Liebe eigentlich bestehen, zu welchen Gefühlsäußerungen Figuren eines Buches und natürlich auch Autorinnen und Autoren, etwa im Rahmen ihrer autobiographischen Schriften, in der Lage sind. Wir wollen bestätigt bekommen, dass es gar nicht so einfach ist, genau zu benennen, was ein Gefühl – sagen wir die Eifersucht – eigentlich ist, wir lesen Texte, weil wir neugierig sind auf das, was da eigentlich genau geschieht, wenn wir neidisch, traurig, freudig, wütend, verliebt, angeekelt sind. Ja, wir wollen in die dargebotene Intensität, in die Besessenheit und Ausweglosigkeit eintauchen, wir suchen die Gefühle genauso auf, wie wir uns zu einzelnen literarischen Figuren und ihren Emotionen empathisch in Beziehung setzen. Wir suchen mithin für die Zeit der Lektüre einen Raum, unsere eigene Gefühlswelt im Zusammen(er)leben mit den literarischen Protagonist/innen zu entdecken, unsere Gefühle zu intensivieren, sie in andere Bahnen zu lenken und weiter zu phantasieren, und das heißt gleichzeitig auch, sie aus den Alltagszwängen zu lösen, innerhalb derer sie sich oft nicht äußern können, nicht äußern sollen oder man sie einfach im Griff haben muss, aufgrund welcher gesellschaftlich-politischer, beruflicher oder privater Normen und Gepflogenheiten auch immer.

Die Literatur, ganz zu schweigen von anderen ästhetischen Medien wie Musik und Film, ist schon immer der geeignete Aktionsraum für das Bedürfnis, die eigenen wie die Gefühle anderer zu erkunden, soviel ist sicher. Es ist allerdings auch zu beobachten, dass das allgemeine Nachdenken über Emotionen und Gefühle, über ihre Bedeutung für die Lebenspraxis, aber auch für den Aufbau und die Erhaltung von Denkstrukturen und Institutionen in den letzten zwei Jahrzehnten merklich zugenommen hat. Das lässt sich zum einen daran festmachen, dass neben den Geistes- und Kulturwissenschaften auch die Naturwissenschaften, vor allem die Hirnforschung,

die Erforschung von Emotionen vorangetrieben haben.¹ Andererseits machen Zeitschriften und Massenmedien in den letzten Jahren in großer Zahl und in großem Facettenreichtum Gefühle zum Thema. Dass dieser Trend anhält, zeigt zum Beispiel ein umfangreiches Feuilleton Spezial der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* mit dem Titel «100% Wut». Dafür wurden 17 Schriftsteller kurz vor der Frankfurter Buchmesse des vorletzten Jahres gebeten, sich zu einem «zu Unrecht verpönte[n] Gefühl» – so der Untertitel des Artikels – zu äußern.² Der vielsagende Untertitel deutet an, mit welchem Faktum es die Beiträge einer Vorlesung zu Großen Gefühlen unter anderem zu tun haben: Dass Gefühle eben nicht einfach entstehen oder irgendwie da sind, sondern dass sie historisch und gesellschaftlich hergestellt, instrumentalisiert, bearbeitet und vor allem auch bewertet werden. Gefühle entstehen nicht einfach nur im Kopf einer Autorin oder bei der Lektüre im Innern eines Lesers, sondern sie sind in vielerlei Hinsicht durch die Gesellschaft und die Epoche normiert, innerhalb derer Gefühle geschrieben und gelesen werden.

Werfen wir einen Blick auf den akademischen Umgang mit ihnen, so lässt sich schnell erkennen, dass Gefühle innerhalb der wissenschaftlichen Disziplinen sehr unterschiedlich konzipiert, klassifiziert und funktionalisiert werden. So hat etwa die geistes- und kulturwissenschaftliche Forschung oft darauf hingewiesen, dass in der westlichen Welt seit dem 18. Jahrhundert die Bedeutung und die Wirkkraft von Gefühlen immer wieder gegen ein Übermaß an Rationalisierung in Stellung gebracht worden sind. Wir erleben seit über zweihundert Jahren in regelmäßigen Abständen Wellen der (Re-)Romantisierung, welche im Kern eine Wiederentdeckung und Rethematisierung von Gefühlen bedeuten. In diesem Zusammenhang ist das Schreiben und Lesen von Literatur gewiss auch eine Weise, die Zumutungen einer entzauberten Moderne, wie die Kulturkritik seit Rousseau sie diagnostiziert hat, unter jeweils neuen Umständen zu hinterfragen und zu bearbeiten.

Was ist indessen das Besondere und besonders Beachtenswerte, wenn Gefühle in der Literatur unterschiedlicher Epochen dargestellt und entfaltet werden? – Gefühle sind wie alles andere Menschliche auch historisch.³

1 Vgl. für einen aktuellen Überblick über die Forschung die Einleitung des Bandes *Ästhetische Emotion. Formen und Figurationen zur Zeit des Umbruchs der Medien und Gattungen (1900–1930)*, hg. von Susanne Knaller und Rita Rieger, Heidelberg 2016, S. 7–21.

2 Vgl. *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* vom 11. Oktober 2015, S. 49.

3 Vgl. dazu und zum Folgenden Claudia Benthien, Anne Fleig und Ingrid Kastan, Einleitung, in: dies. (Hg.), *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*, Köln 2000, S. 7–20, hier S. 8–12.

Selbst wenn sie oft wie anthropologische Konstanten betrachtet werden, sind es immer einzelne Individuen und in der Literatur Protagonist/innen, die fühlen, und sie fühlen jeweils unter sich wandelnden historischen Bedingungen. Ferner sind Gefühle in Texten gemacht. Das heißt, sie erscheinen in einer besonderen ästhetischen Modellierung, und diese ist gebunden an bestimmte Genres, innerhalb derer Gefühle literarisch präsentiert werden. Literarische Gefühle schwanken zwischen Inszeniertheit und Authentizität, zwischen Unwahrhaftigkeit und Wahrhaftigkeit. Und schließlich: Gefühle sind beweglich, flüchtig, sie vergehen und gehen in andere Gefühle und Stimmungen über. Daher kommt, dass wir es in der Literatur oftmals mit uneindeutigen Gefühlslagen, mit Gefühlsschwankungen und Ambivalenzen zu tun haben. Auch geht in Gefühlen das Innere, das Psychische oft mit bestimmten körperlichen Zuständen bzw. Veränderungen einher. So etwa die Liebe mit dem ständigen Berührtwerden des einen durch den anderen Körper oder die Trauer mit der Abmagerung.

Sind Gefühle schwankend, unbeständig, vergänglich, so muss man fragen, was denn eigentlich unter Großen Gefühlen zu verstehen ist, die immer wieder, vor allem in Bezug auf die sie in Szene setzenden künstlerisch-literarischen Werke, besondere Aufmerksamkeit erregen.⁴ Die Antwort kann nur in der Beschäftigung mit den literarischen Texten selbst liegen, denn, so die Ausgangshypothese der Vorlesungsreihe, Große Gefühle sind solche, die durch die Literatur selbst, durch Texte groß gemacht werden. Um große zu sein und als solche zu wirken, bedürfen sie also der ästhetischen Darstellung. Die Eifersucht zum Beispiel wird allererst in Prousts monumentaler *Recherche* zu einem großen Gefühl, genauso wie der Lebensekel, der ennui, in Flauberts *Madame Bovary* oder die Angst in Ingeborg Bachmanns «Todesarten»-Projekt.

Aber es sind nicht nur die weithin bekannten und viel gelesenen Werke der Weltliteratur, die Gefühle in faszinierender und nachhallender Weise ausschreiten und in all ihren Nuancen wahrnehmbar machen, sondern auch Texte von Autorinnen und Autoren, die unter dem Blickwinkel der Modellierung bestimmter Emotionen bisher vielleicht gar nicht so sehr ins Rampenlicht getreten sind. Wir möchten an dieser Stelle allen Kolleginnen und Kollegen, die zum Gelingen der Ringvorlesung im Wintersemester 2015/16 mit ihren hier nun auch schriftlich zur Verfügung gestellten Vorträgen beigetragen haben, herzlich danken. Ihrer Lese-, Interpreta-

4 Dass das Thema auch schon einmal Gegenstand einer Potsdamer Ringvorlesung war, belegt der Band von Ottmar Ette und Gertrud Lehnert (Hg.), *Große Gefühle*. Ein Kaleidoskop, Berlin 2007.

tions- und Entdeckungslust verdanken wir neue, anregende Einsichten in ästhetische Gefühlsartikulationen, wie sie in kleinen Wörtern wie dem Ach (Joachim Jacob) wahrnehmbar werden, zwischen Selbstverlust und Selbstbehauptung (Renate Stauf), in Erinnerungen und Sehnsüchten (Irene Pieper, Heidi Gidion), in Zuständen von Glück und Freiheit (Christian Schärf, Wiebke von Bernstorff), im Authentizitätsbegehren (Simon Roloff) und selbstverständlich in der Liebe (Burkhard Moennighoff, Werner Greve), im *ennui* (Toni Tholen), in Wut und Zorn (Jan Röhnert), in Neid und Eifersucht (Anja Schonlau), schließlich – in verzweifelnder Hoffnung (Thomas Klupp).

TONI THOLEN BURKHARD MOENNIGHOFF WIEBKE VON BERNSTORFF
Hildesheim, im März 2017

«Ach!»

Über ein kleines Wort zum großen Gefühl

JOACHIM JACOB

Unter den unscheinbaren Worten scheint das Ach besonders unauffällig. Es erscheint vor allem als Füll- und Allerweltswort mit der Funktion, in einem Moment der Verlegenheit einzuspringen, wenn der Redende nicht mehr weiter weiß, und einen Augenblick des Zögerns oder der Überraschung zu überbrücken, um dann zu sagen, was eigentlich gesagt werden soll. Erst recht nicht, so scheint es, lassen sich aus dem kleinen Wort, das noch nicht einmal besonders gut klingt, große Gefühle oder Literatur gewinnen. Dass das Gegenteil der Fall ist, dass die Literatur in ihrer Geschichte mit dem Ach immer wieder großes, ja höchstes Gefühl und hohe Kunst verbunden hat, soll im Folgenden gezeigt werden.

Ach, musikalisch

Mein erstes Beispiel entstammt einer Textsorte, die gewöhnlich im Schatten nicht nur der literaturwissenschaftlichen Aufmerksamkeit steht: dem Libretto. In der Arie *Ach ich fühl's* aus dem Zweiten Aufzug von Wolfgang Amadeus Mozarts letzter Oper *Die Zauberflöte*, mit dem Libretto von Emanuel Schikander, uraufgeführt am 30. September 1791 in Wien, trauert die junge Pamina um ihren Geliebten Tamino. Wenn Pamina diese Arie singt, ist es noch vollkommen unklar, ob sie Tamino je wiedersehen wird. Und wer *Die Zauberflöte* kennt, weiß, dass noch einiges veranstaltet werden muss, bis die beiden – zum Glück – endlich auf Dauer vereint sein werden.

Ach ich fühl's, es ist verschwunden!
Ewig hin der Liebe Glück!
Nimmer kommt ihr, Wonnestunden
Meinem Herzen mehr zurück!
Sieh Tamino diese Tränen
Fließen Trauter dir allein,
Fühlst du nicht der Liebe Sehnen,
So wird Ruh' im Tode sein!¹

1 Zitiert nach Neue Mozart Ausgabe (NMA), Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 19: Die Zauberflöte, KV 620, Notenedition, Nr. 17, S. 241–244; http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_cont.php?vsep=73&gen=edition&l=1&p1=241; gesehen am 19.4.2016.

Kaum etwas ist zu Herzen gehender als diese Trauermusik, die sich mit dem eher schlichten Text Schikaneders zu einer unerhörten Intensität des Ausdrucks verbindet. Dazu trägt sicher auch die spezifische Klangfarbe des g-Molls bei, eine Tonart, die bei Mozart eine selten gebrauchte Tonart der Trauer und der Todesahnung ist. Wie ein Echo wiederholt Pamina in der auskomponierten Arie immer wieder einzelne Textpartien: «Ewig hin der Liebe Glück! – ewig hin der Liebe Glück!», «meinem Herzen mehr zurück! meinem Herzen, meinem Herzen mehr zurück, dir allein, dir allein» usw.² Vielleicht, weil Mozart Zeit braucht, um seine Melodie zu entwickeln, vielleicht, um diese Textpartien besonders eindringlich werden zu lassen. Das Ach dagegen, der erste menschliche Laut, der in dieser Arie erklingt und der Trauer des g-Molls einen sprachlichen Ausdruck gibt, bleibt *unwiederholt*. Wie auch nichts sonst aus dem ersten Vers: «Ach ich fühl's, es ist verschwunden!», in der Arie wiederholt wird. Der Anfang dieser Arie gewinnt durch diese Ökonomie im Ausdruck eine ganz besondere Schlichtheit und Innigkeit, die die Wiederholung nicht braucht. Man versteht sofort, um was es geht, schon mit dem allerersten Wort, «Ach».

Ach, linguistisch

Grammatisch gehört das Ach in die Wortgruppe der Interjektionen, zu Deutsch: des «Dazwischengeworfenen». Als solches kann der Lyriker ein Ach zum Beispiel nutzen, um einen Vers noch um eine Silbe zu verlängern – «Eröffnet, ach öffnet die Augen, und seht, / Wie alles im Frühling verherrlicht steht»³ – und, wie in diesem Fall, sein Wortspiel mit dem zentralen Vorgang des Schauens kurz zu unterbrechen. Ihre eigentliche sprachliche Funktion gewinnt die Interjektion jedoch als eine «Ausdruckspartikel». Typisch sind diese, so führt die *Duden-Grammatik* in der aktuellen Auflage aus, für die «gesprochene Sprache» und «dienen dem Ausdruck spontaner, reaktiver Emotionen oder Bewertungen».⁴ «Prototypische Interjektionen»,

2 Siehe Neue Mozartausgabe (Anm. 1).

3 Barthold Heinrich Brockes, Der Garten, in: ders., Auszug der vornehmsten Gedichte aus dem von Herrn Barthold Heinrich Brockes in fünf Theilen herausgegebenen Jrdischen Vergnügen in Gott, mit Genehmhaltung des Herrn Verfassers gesammelt und mit verschiedenen Kupfern ans Licht gestellt, hrsg. von Matthäus Arnold Wilckens und Friedrich von Hagedorn, Hamburg 1738, S. 88–99, hier S. 88.

4 Dudenredaktion (Hg.), Duden – Deutsche Sprache in 12 Bänden, Bd. 4: Die Grammatik. Unentbehrlich für richtiges Deutsch. Überarbeitete Auflage, Berlin 2009, S. 597 [Nr. 887].

so heißt es weiter, «z. B. *au, ach, igitt*, sind expressiv. Sie können sich dabei auf (verbale) Mitteilungen oder auf (nonverbale) Vorkommnisse beziehen.»⁵ In den Beispielreihen des Dudens für den Ausdruck von Emotionen nimmt das Ach einen prominenten Platz ein: Schmerz, Erstaunen, Bedauern und Enttäuschung sind die Beispiele, für deren Ausdruck es herangezogen wird.

Ist damit die sprach-systematische Schublade gefunden, in der das Ach verschwinden kann, kann das Ach mitunter auch tatsächlich verschwinden: so in der Beispielreihe, die im aktuellen *Duden-Sprachratgeber* das Thema «Interjektionen» illustriert:

Mit Interjektionen drückt man Empfindungen aus – *boh, hm, igitt, juhu, o[h], papperlapapp, sakra* u.a. – oder auch Aufforderungen wie *brr, hü, ksch, pst* u.a. Einfache Interjektionen weisen keine Ähnlichkeit mit anderen Wörtern auf, während komplexe Interjektionen dagegen als lexikalische Strukturen erkennbar sind: *Donnerwetter, mein lieber Scholli, Mann, Mensch*.⁶

Dieser Vorgang des Verschwindens lässt sich als weiteres Indiz für die alltagssprachliche Unauffälligkeit des Achs interpretieren. Erst bei der Kommasetzung tritt es im *Duden-Sprachratgeber* wieder in Erscheinung, die, wie man erfährt, «nicht einheitlich» ist:

Einerseits kann man die Interjektion häufig als satzwertig auffassen. Dann steht sie allein, z.B. Brr! Ach! Igitt!, bzw. wird vom restlichen Satz durch Komma getrennt: Brr, bleib stehen, Brauner. Igitt, hier wimmelt's ja von Ungeziefer. Andererseits kann die Interjektion eng an den folgenden Text anschließen. Dann wird kein Komma gesetzt: Ach nicht schon wieder! O wie lieb. Karins ach so dramatischem Auftritt konnte die Tutorin nichts Positives abgewinnen. Welch o herrliche Worte erreichen mein Ohr?!⁷

Die Ausführungen der Duden-Redaktion zur Kommaregel weisen auf etwas auch für den literarischen Gebrauch des Achs Bedeutsames hin, dass sich nämlich im Deutschen die Satzwertigkeit der Partikel steigern lässt, indem das Ach isoliert und mit Satzzeichen versehen gleichsam zu einer eigenständigen Aussage erhoben werden kann – oder im Gegenteil durch den Verzicht auf Satzzeichen sich das Ach eng an etwas Folgendes anschließen lässt. Für Letzteres geben Schikaneder/Mozart einen eindrücklichen Beleg, indem durch den Verzicht auf das Komma im «Ach ich fühl's» Paminas das

5 Duden (Anm. 4), S. 597.

6 <http://www.duden.de/sprachwissen/sprachratgeber/interjektionen-1>; gesehen am 19.4.2016.

7 Sprachratgeber (Anm. 6).

Ach ganz eng an das Ich angeschlossen wird und damit eben an diejenige, die hier fühlt und leidet. Brockes gibt demgegenüber ein viel undramatischeres Beispiel für den engen, auf ein Komma verzichtenden Anschluss, insofern in seinem Vers «Eröffnet, ach öffnet die Augen, und seht» das Ach einen schnellen, unauffälligen Fortgang ermöglicht und den Schwung des Verses nicht aufhält.

Das Ach, so lässt sich die kurze linguistische Lektion zusammenfassen, dient sprachlich dem Ausdruck von Gefühlen oder der Bewertung von Sachverhalten; es kann mit Gewicht für sich stehen oder im engen Anschluss an das, was ihm folgt.

Ach, sprachgeschichtlich

Auf der Suche nach den historischen Ursprüngen des Achs liefert das *Grimmsche Wörterbuch* wie in anderen Fällen so auch hier Interessantes. Der entsprechende Eintrag, zitiert nach der ersten Auflage des Wörterbuchs 1854, beginnt:

ACH! *ausruf des schmerzes, zuweilen der freude und gemischter empfindungen, heute unterschieden von ah!, dem des frohen staunens; gothisch, angelsächsisch, altnordisch unbekannt, oder unaufgezeichnet, ahd. erst seit dem 10 jh. ah! [...], mhd. ach! [...].*⁸

Die Grimms bereichern nicht nur das bisher angeführte Bedeutungsrepertoire des Achs um die «Freude» und um «gemischte Empfindungen», sie verdeutlichen auch, dass die Partikel an die Grenze des kulturellen Gedächtnisses führt. Das Ach nötigt dem Erkenntnisdrang der Sammler Demut auf: «[U]nbekannt, oder unaufgezeichnet», bleibt sein Ursprung in der Frühgeschichte der germanischen Sprache. Noch ein Weiteres bleibt ungeklärt: «schwer zu sagen», heißt es im folgenden Eintrag, der sich mit dem Ach als Substantiv beschäftigt, «ob die substantivisch gesetzte interjection, oder ein ihr voraus gegangnes subst.»⁹ am Anfang stand; «schwer zu sagen» also, ob das Ach zuerst ein Hauptwort war, das später auch als Ausruf Verwendung fand, oder ob der Ausruf «Ach» zuerst zur Stelle war und dann im Laufe der Sprachverwendung zum Substantiv geadelt wurde – und nach dem

8 Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Art. Ach!, Bd. 1, Leipzig 1854, Sp. 161 f., hier Sp. 161; <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GA01806#XGA01806>; gesehen am 19.4.2016.

9 Grimm, Art. Ach (Anm. 8), n. Sp. 162; <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=GA01807#XGA01807>; gesehen am 19.4.2016.

Verständnis früherer Grammatiker erst damit zu etwas wurde, das für sich selbst Bestand hat.

Die reiche Belegsammlung des *Grimmschen Wörterbuchs* verzeichnet darüber hinaus auch Ach-Kombinationen: ‹Ach und Krach› zum Beispiel. Viel wichtiger aber ist den Lexikographen das ‹Ach und Weh›, das sie mit einer großen Zahl von Belegen als eine feste Fügung im deutschen Sprachgebrauch nachweisen. Wenn damit auch nur halbwegs die Sprachrealität des 18. und frühen 19. Jahrhunderts getroffen ist, lässt sich vor diesem Hintergrund an der zotigen Rede Mephistos in Johann Wolfgang Goethes *Faust* (auch diesen Beleg lassen sich die Brüder Grimm nicht entgehen) veranschaulichen, dass Literarisierung auch Variation bedeuten kann:

Besonders lernt die Weiber führen;
 Es ist ihr ewig Weh und Ach
 So tausendfach
 Aus *einem* Punkte zu kurieren,
 Und wenn Ihr halbweg ehrbar tut,
 Dann habt Ihr sie all' unterm Hut.¹⁰

Das ‹ewig Weh und Ach› der Weiber, das aus ‹*einem* Punkte zu kurieren› ist, ermöglicht in der gegenüber ‹Ach und Weh› neuen Reihenfolge nicht nur den nötigen Reim mit ‹tausendfach›, sondern lässt durch eine einfache Umstellung bei der abgedroschenen sprachlichen Formel neu aufmerken.

Ach, zeitlich

Wenn eingangs davon die Rede war, dass das Ach als Interjektion dem Redenden auch Zeit vor dem Weitersprechen gibt – vom kurzen schockhaften, im Augenblick ausgestoßenen Laut bis hin zu unbestimmter Dauer –, nutzt Friedrich Schillers berühmtes Epigramm *Sprache* aus den *Tabulae votivae* das Ach für eine allgemeine Meditation über den Umstand, dass Worte im Sprechen Zeit benötigen. So nimmt es an zentraler Stelle den temporalen Aspekt des Achs auf und verbindet ihn mit einer ‹gemischten Empfindung› (Grimm) aus Nachdenklichkeit und Trauer:

Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen!
 Spricht die Seele so spricht ach! schon die Seele nicht mehr.¹¹

-
- 10 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Eine Tragödie*, in: ders., *Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 3, hrsg. von Erich Trunz, München 1982, S. 65 (Verse 2023–2028).
- 11 Friedrich Schiller, *Tabulae Votivae* (1796), in: Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*. Mit einer Einleitung von Benno von Wiese, Bd. 3, hrsg. von Helmut Koopmann, München ⁵1991, S. 305.

Schillers Epigramm stellt die Erfahrung der Zeitlichkeit in den Mittelpunkt und das Unvermögen der Sprache, den «lebendige[n] Geist» der Seele zu fassen. Denn das Sprechen, das sich in Worten der Reihe nach artikulieren muss, kommt dem Moment des Lebens nicht hinterher – und gerade das «ach!» deutet dies in diesem Epigramm gleich auf mehrfache Weise an. Selbst als ein spontaner Ausdruck der Seele, als ein Naturlaut, als den die zeitgenössischen Sprachphilosophen der Aufklärung das Ach verstanden und rehabilitiert haben, fasst die Sprache doch nicht die Seele selbst. Und auch das Ach ist an der Verzögerung beteiligt, die durch die Zäsur, die das Versmaß des Pentameters an dieser Stelle vorgibt, noch einmal unterstrichen wird. Schließlich und nicht zuletzt trägt das Ach in die intellektuelle sprachphilosophische Reflexion, die Schiller mit seinem Epigramm vorträgt, das Moment des Gefühls hinein. Das Ach ist der Ausdruck der Trauer über dieses Verfehlen des Lebens durch die Sprache. Es steht damit in diesen beiden Versen auch für den ganzen Menschen, für Herz *und* Verstand, wie es dem Anthropologen Schiller so wichtig war.

Ach, erbaulich

Schillers Epigramm, das darauf hindeutete, dass die Sprache das Leben immer verfehlt, weil sie zu langsam ist, kann zu der Frage führen, ob gerade das Ach nicht vor allem Ausdruck des Scheiterns der Sprache ist. Dass dem nicht so ist, sondern dass das Ach im Gegenteil ein virtuoses Mittel poetisch-literarischer Darstellung sein kann, zeigt die Literaturgeschichte. Mein erstes Beispiel hierfür ist ein auch visuell als solches realisiertes «Kreuz»-Gedicht des protestantischen Dichters Sigmund von Birken aus seiner *Teutschen Rede-bind- und Dicht-Kunst* 1679 (Abb. 1).

Birkens Gedicht beginnt am oberen Rand des Kreuzes mit den Zeilen: «Ach! diese Stätt das Sterbe-Bett von JEsu war / der Creutz-Altar.» Sie sind Ausdruck von Jammer und Klage, die durch ein seufzendes «Ach!» *angesichts* des Kreuzes und des damit assoziierten Martertodes Jesu eröffnet werden. Wie groß der Jammer bei dieser Erinnerung auch ist, er artikuliert sich nur ein einziges Mal, genau an diesem Anfang. Denn wer das Kreuz weiter abliest, erfährt, dass zum Seufzen nun kein Anlass mehr besteht, denn: «Die treue Händ' und Arme voll Erbarmen Er [Jesus; J.J.] breitet aus / uns Arme zu umarmen» – die Textpassage schließt mit den Kreuzesarmen ab –, die «am Creutztes-Stamm» Zuflucht finden können. Wer sich dieser Kreuzes-Lektüre ganz überlässt, wird am Fuß des Kreuzes, gleichsam den Kopf zur Erde gesenkt, eine wunderbare Auflösung des Schmerzes erfahren können: «Umfang die Füß / die gehn gewiß den Weg dir vor / zum Him-

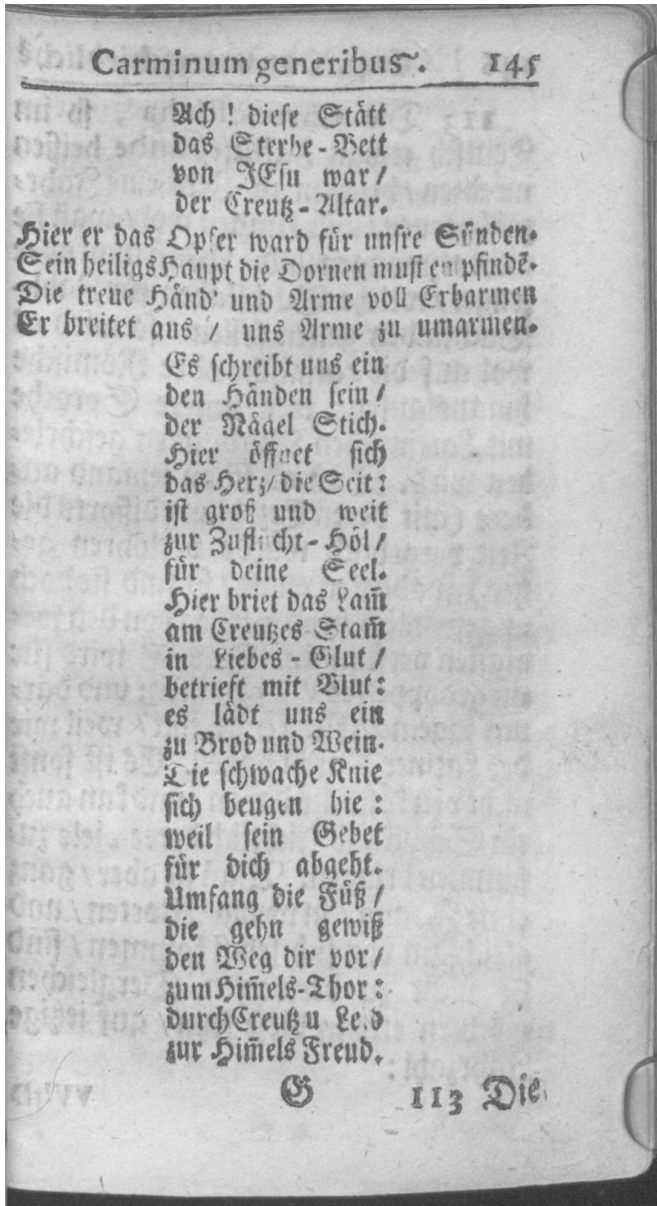


Abb. 1: Sigmund von Birken, Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst, Nürnberg 1679¹²

12 Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München, L. germ. 28 tIs, S. 145, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00092974-9, mit freundlicher Genehmigung zum Abdruck.

mels-Thor: durch Creutz u[nd] Leid zur Himmels Freud.» Dem «Ach!» des Beginns an der obersten linken Ecke des Kreuzesstammes steht die himmlische «Freud» am diagonal entgegengesetzten Ende am Fuß des Kreuzes gegenüber. Das Mysterium der christlichen Auferstehung, der Verkehrung von unten und oben, Tod und Leben findet sich im «Himmels-Thor» am Fuß des Kreuzes dargestellt. Das «Ach!» hat sich in himmlische Freude verwandelt.

Wenn man Gedichte in der Regel laut lesen muss, um sie zu verstehen, dann gilt für dieses Bild-Gedicht, dass man es auch sehen muss, um es zu verstehen. Dies gilt auch für das «Ach!». Im ersten Blick auf die Seite zeigt sich nämlich schon die Kreuzesform, bevor die Lesenden das «Ach!», den Beginn des Textes, lesen und damit in ihrem trauernden Affekt bestätigt oder erzogen werden, den sie als Christen, als protestantische zumal, beim Anblick des Kreuzes empfinden mögen. Das «Ach!» gibt diesem Anblick und dem mit ihm vielleicht schon verbundenen Gefühl einen sprachlichen Ausdruck, wie es zugleich in der Komposition der bildlichen Form als Teil der Gestalt des Kreuzes eingefangen ist.

Zuletzt ist bemerkenswert, dass das «Ach!» nicht nur der erste Moment im ganzen Gedicht ist, in dem der fühlende Mensch zum Ausdruck kommt, sondern auch der einzige. Denn ansonsten spricht das Gedicht ausschließlich von den Empfindungen Jesu: Schmerz, Erbarmen, Liebe, und auch die Freude am Ende des Gedichts ist nur eine versprochene, eine in Aussicht genommene zukünftige, die Freude der himmlischen Erlösung. «Ach!», darin konzentriert sich in diesem Gedicht das ganze Menschenleben.

Ach, elegisch

Steht in dem frommen, ganz auf das Jenseits ausgerichteten Gedicht Birkens das Ach des Menschen gewissermaßen am Rand, so bildet die ein Zeitalter später erschienene große *Elegie* Friedrich Gottlieb Klopstocks von 1748 ein äußerstes Gegenstück hierzu. Vom ersten über neun weitere dazwischengeworfene Achs zeigt ein ausschließlich sein eigenes Fühlen umkreisendes lyrisches Ich, was sich mit einem Ach anstellen lässt.

Elegie

Dir nur, liebendes Herz, euch, meine vertraulichsten Tränen,
Sing ich traurig allein dieses wehmütige Lied.
Nur mein Auge soll es mit schmachttendem Feuer durchirren,
Und, an Klagen verwöhnt, hör es mein zärtliches Ohr!
Bis, wie Byblis einst in jungfräuliche Tränen dahinfließ,
Mein zu weichliches Herz voller Empfindung zerfließt.

Ach! warum, o Natur, warum, unzärtliche Mutter,
 Gabst du zur Empfindung mir ein zu biegsames Herz?
 Und ins biegsame Herz die unbezwingliche Liebe,
 Ewiges Verlangen, keine Geliebte dazu? (Verse 1–10)¹³

In der Tradition der antiken Liebeselegie spricht das Ich klagend seine ferne Geliebte an. Aber im Unterschied zu den antiken Vorbildern spricht es nicht über eine vergangene Liebe und seine Erinnerungen an vergangenes Liebesglück, sondern in einer sehr eigenwilligen Wendung seine «zukünftige Geliebte» an, die es noch gar nicht kennt (*Die künftige Geliebte* wird Klopstock diese Elegie später nennen). Die traditionelle literarische Liebesklage erfährt damit eine ganz eigentümliche Verkehrung: Gegenwärtige Trauer mischt sich mit Enthusiasmus, zukünftiger Hoffnung und Aussicht auf Liebeserfüllung. Im Zentrum steht nicht mehr das Kreuz, sondern der Dichter selbst. Er selbst ist der Rede wert. In den Versen zu Beginn geht es um sein «zu biegsames Herz», seine gesteigerte Empfindungsfähigkeit, die er «Mutter Natur» verdankt, die ihm jedoch die Befriedigung dieser Empfindung, eine Geliebte, (noch) verwehrt, und darum hier «unzärtlich» genannt wird. Schon das erste «Ach» (Vers 7) erweist sich damit als doppeldeutig. Es ist Ausdruck und Darstellung zugleich, es ist Beleg der besonderen, starken Empfindungsfähigkeit des Dichters und zugleich ein reflektierender Seufzer über sein Dilemma, zwar sensibel, aber darum auch unbefriedigt zu sein.

Wenig später wird die «zukünftige Geliebte» selbst angesprochen:

Fühlst du, wie ich, der Liebe Gewalt, verlangst du nach mir hin,
 Ohne daß du mich kennst; o, so verhehle mirs nicht!
 Sag es mit einem durchdringenden Ach, das meinem Ach gleicht,
 Das aus innerster Brust zitternd dem Munde zufliehet. (Verse 17–20)

In einer kühnen Wendung, nicht nur jemanden anzusprechen, den man noch gar nicht kennt, sondern sich bereits nach gegenseitiger Zuneigung zu erkundigen, bevor man sich überhaupt zum ersten Mal begegnet (eine Idee, die die romantische Vorstellung einer «Liebe auf den ersten Blick» noch einmal beträchtlich steigert), werden zwei «Achs» (Vers 19) zu Vokabeln einer eigenen Sprache ausgebaut: «Fühlst du, wie ich, der Liebe Gewalt [...] / Sag es mit einem durchdringenden Ach, das meinem Ach gleicht» (Verse 17–19). Man kann «Ach», so implizieren es diese Verse, trotz derselben Buchstaben auf sehr verschiedene Weise sagen, aber die wahrhaft einander zuge-

13 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Ausgewählte Werke*, mit einem Nachwort von Friedrich Georg Jünger, hrsg. von Karl August Schleiden, München 41981, Bd. 1, S. 21–24, hier S. 21. Alle weiteren Zitate mit Versangabe im Text nach dieser Ausgabe.

hörigen Liebenden erkennen sich an einem sich gleichenden, sich «durchdringenden Ach», das den dunklen inneren Raum der Brust durchmessen hat, «dem Munde» von innen «zufliehend», und schließlich im ausgestoßenen Laut <Ach> die Gefilde der Innerlichkeit verlässt. Welch' einen langen Weg ein <Ach> aus tiefer Brust dabei zurückzulegen hat, veranschaulichen indirekt die analog gebauten folgenden Verse, in denen der Dichter «[d]urch die Mitternacht hin», durch den Raum der Nacht klagt, dass ihm die «Göttliche [...] immer noch unsichtbar» ist (Verse 21 f.).

Durch die ganze Elegie hindurch ließe sich verfolgen, wie Klopstock dem Ach immer neue lautliche und semantische Besonderheiten abgewinnt, ein besonders raffiniertes Beispiel ist das folgende:

Unbesingbare Lust, ein süßer prophetischer Schauer,
 Eine Träne, die mir still von den Wangen entfiel;
 Und ein Anblick geliebter mitweinender weiblicher Zähnen,
 Ein mir lispelnder Hauch, und ein erschütterndes Ach;
 Ein mich segnender Laut, der mir rief, wie ein liebender Schatten
 Seiner Entschlafenen ruft; weissagt dich, Göttliche, mir. (Verse 39–44)

Unaussprechliche Lust, süßer Schauer, eine von der Wange des Dichters rollende Träne, zu der sich die <mitweinenden> Tränen der Geliebten gesellt: das sind für die Literatur der Empfindsamkeit, für die Klopstocks Elegie ein repräsentatives Beispiel ist, typische Bausteine, die hier zunächst nur aneinandergereiht werden. Aber mit dem vierten der hier zitierten Verse: «Ein mir lispelnder Hauch», wechselt die Rede des Dichters in das Reich der Sprache, und das in dynamischer Steigerung. Zuerst ist nur ein schwacher, leiser, «mir lispelnder Hauch» zu vernehmen. Ihm folgt in kühnem, pathetischem Sprung gleich ein «erschütterndes Ach» und schließlich auf dem Gipfel der Erregung ein «mich segnender Laut, der mir rief». Das Ach erfüllt in dieser ansteigenden Bewegung seine Funktion der <Interjektion> im Sinne eines Übergangsstadiums sprachlicher Gestalt und Wirkung. Es steht zwischen der leise geflüsterten, noch gehemmten Rede, die es als emotionaler Gefühlsausdruck an erschütternder Wirkung überbietet, und dem <segnenden Laut>, der sich zur <Weissagung> erheben kann, dem das <Ach> als unartikulierte, klanglose Rede unterlegen ist.

Das Ach auf der Bühne

Dem Ach auf der Bühne kommt wiederum im 18. Jahrhundert eine besondere Bedeutung zu, insofern sich an ihm eine Diskussion entzündet, wie realistisch der Ausdruck menschlichen Schmerzes auf dem Theater sein darf, wenn es nicht mehr nur um ein empfindsam gedämpftes <Ach> geht,

sondern um heftigere Grade klagender Trauer bis hin zum erregten Schrei. Eine Figur, an der sich diese Frage entzündet, ist der griechische Held *Philoktet*, der von den Griechen auf ihrem Weg in den Trojanischen Krieg auf einer einsamen Insel allein ausgesetzt wurde, weil die Mitreisenden den Gestank einer Wunde, die sich Philoktet durch einen Schlangenbiss zugezogen hatte, nicht mehr auszuhalten glaubten, und ihm nun auf Lemnos allein seinem Schicksal überließen (bis sie sich wieder seiner erinnerten, weil sie seine Hilfe im Kampf vor Troja brauchten).

Lessing beschreibt dies in seiner Abhandlung *Laokoon, oder: über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), in der es neben dem Unterschied von Bild- und Sprachkünsten wesentlich auch um die Frage nach einer angemessenen Darstellung menschlichen Leidens geht, so:

Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein [Philoktets; J.J.] Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heilige Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuts, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter [Sophokles in seinem Drama *Philoktetes*; J.J.] in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ.¹⁴

Lässt sich Sophokles' naturmimetisches Verfahren, die «jammervollen Ausrufungen, das Winseln» durch «die abgebrochenen ἄ, ἄ, φευ, ἄτταται, ὦ μοι, μοι! die ganzen Zeilen voller παπα, παπα [«ach», «wehe»; J.J.]» darzustellen, «aus welchen dieser Aufzug besteht, und die mit ganz andern Dehnungen und Absetzungen declamieret werden mußten, als bei einer zusammenhängenden Rede nötig sind», auf eine deutsche Bühne übertragen und «[uns] feinern Europäer[n] einer klügern Nachwelt»,¹⁵ wie Lessing ironisch schreibt, nahebringen? Johann Gottfried Herders *Philoktetes. Scenen mit Gesang* von 1774¹⁶ ist ein Versuch, genau dies mit Hilfe des Achs zu tun. Philoktet im Dialog mit Neoptolemos, dem Sohn des Achill, der beauftragt ist, Philoktet wieder zurückzubringen:

PHILOKTET. Ach Schlange, brennst gewaltsam

Weh – weh! –

NEOPTOLEM. Wie wird dir?

14 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), in: ders., *Werke und Briefe*, Bd. 5.2, hrsg. v. Wilfried Barner, Frankfurt am Main 1990, S. 11–206, hier S. 18.

15 Lessing, *Laokoon* (Anm. 14), S. 19.

16 Vgl. Ulrich Port, *Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte* (1755–1888), Paderborn, München 2005, S. 120.

PHILOKTET. Ach! –
 NEOPTOLEM. Wie wird dir?
 PHILOKTET. Ach!
 O nichts, mein Sohn! Ich fühle Leichterung –
 Ihr Götter, weh! – – Es reuet dich doch nicht? –
 O Sohn, dich reuet nicht!
 Ach Gott! ach Gott! ach Gott! – Es tobt
 in meinen Adern! Brand, Glut, Hölle! – Sohn
 dein Schwert! – Ertöde! – Schläge! – Ach! [...]
 Weh! weh! zum Herzen! Ach, o Tod,
 heilige Erde,
 nimm mich auf!
 (Er sinkt hin.)¹⁷

Das zweifellos berühmteste Ach auf der Bühne, vermutlich das berühmteste Ach der deutschen Literatur überhaupt und das Ach, das tatsächlich eine ganze Interpretationsgeschichte auf sich gezogen hat, ist das «Ach» Alkmenes, der Frau des griechischen Feldherrn Amphitryon, das Heinrich von Kleists Lustspiel *Amphitryon* beschließt.

Bevor das «Ach» als letztes Wort auf der Bühne fällt, sind Amphitryon, der gerade von einem Sieg gegen die Athener zurückgekehrt ist, seine Frau Alkmene sowie der Diener Sosias zum Gegenstand recht grober Scherze der römischen Götterwelt in Gestalt Jupiters und Merkurs geworden, die sie an ihrer eigenen Person und der Identität der jeweils anderen, aber vor allem an der Liebe zueinander haben zweifeln und verzweifeln lassen. Am Ende des Stücks kehren – zum Glück – die Götter zurück in ihren Himmel, nicht ohne jedoch noch die Zurückgebliebenen, wie es ein Komödienpublikum erwarten darf, zu versöhnen oder vielleicht vorsichtiger formuliert: einander zu erhalten, nachdem sie heftigsten Gefühlswechsellern unterworfen waren.

AMPHITRYON: Dank dir! – Und diese hier, nicht raubst du mir?
 Sie atmet nicht. Sieh her.
 JUPITER: Sie wird dir bleiben;
 Doch laß sie ruhn, wenn sie dir bleiben soll! –
 Hermes!

Er verliert sich in den Wolken, welche sich mittlerweile in der Höhe geöffnet haben, und den Gipfel des Olymps zeigen, auf welchem die Olympischen gelagert sind.

17 Johann Gottfried Herder, Philoktetes. Scenen mit Gesang (1774), in: ders., Sämtliche Werke, hrsg. von Bernhard Suphan, Bd. XXVIII, Berlin 1884, S. 69–78, hier S. 73 f.

ALKMENE: Amphitryon!

MERKUR: Gleich folg ich dir, du Göttlicher! –

Wenn ich erst jenem Kauze dort gesagt,
Daß ich sein häßliches Gesicht zu tragen,
Nun müde bin, daß ichs mir mit Ambrosia jetzt
Von den olympischen Wangen waschen werde;
Daß er besingenswürdig Schläg empfangen,
Und daß ich mehr und minder nicht, als Hermes,
Der Fußgeflügelte der Götter bin! *Ab.*

SOSIAS: Daß du für immer unbesungen mich

Gelassen hättest! Mein Lebtage sah ich noch
Solch einen Teufelskerl, mit Prügeln, nicht.

ERSTER FELDHERR:

Fürwahr! Solch ein Triumph –

ZWEITER FELDHERR: So vieler Ruhm –

ERSTER OBERSTER:

Du siehst durchdrungen uns –

AMPHITRYON: Alkmene!

ALKMENE: Ach!¹⁸

Navid Kermani schreibt in seinem Essay *Schmutz meiner Seele. Kleist und die Liebe*, der sich eingehend auch mit dem *Amphitryon* beschäftigt: «[Ich] glaube [...], daß in deutscher Sprache niemand das Wesen der Liebe tiefer, umfassender, auch illusionsärmer bezeichnet hat als jener Dichter, der mit dem «Ach!» der Alkmene den berühmtesten Ausdruck für die totale Verwirrtheit der Liebenden geschaffen hat.»¹⁹ Kermani deutet Alkmenes «Ach!» als sprachliches Versagen vor «ihre[r] Erfahrung, sich mit einem Gott vereinigt, und das heißt bei Kleist in aller Konkretion: mit einem Gott geschlafen, also unfassbar guten Sex gehabt zu haben», die sie «niemandem auf Erden vermitteln» kann.²⁰ «Allerdings ist das Ach! der Alkmene», so Kermani weiter, «nicht glücklich wie in der ekstatischen Vereinigung zwei [sic] Körper, nein, es ist schreckensvoll über alle Maßen, fremd geworden sich selbst, unversöhnt mit der Welt. Eben weil sie die göttliche Liebe erfuhr, ist sie vernichtet. «Schützt mich ihr Himmlischen!», ruft Alkmene noch, bevor sie ihr Bewußtsein, ihre bisherige Existenz, ich meine jedesmal: ihr Leben

18 Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*. Zweibändige Ausgabe in einem Band, hrsg. von Helmut Sembdner, München 2001, Bd. 1, S. 245–320, hier S. 320.

19 Navid Kermani, *Schmutz meiner Seele. Kleist und die Liebe*, in: ders., *Zwischen Koran und Kafka. West-östliche Erkundungen*, München 2014, S. 148–162, hier S. 151.

20 Kermani, *Kleist* (Anm. 19), S. 152.

mit dem Ach! aushaucht.»²¹ Kermani steht mit dieser Deutung des Achs, die einmal mehr den tiefsinnigen Einsatz der Interjektion unterstreicht, in einer langen Tradition, in der Alkmenes Ausruf am Ende des Stücks als Ausdruck einer tiefen Selbstentfremdung und Erschütterung gelesen wird.²² Ihr steht allerdings eine am Dramentext belegbare Beobachtung entgegen, die schon einer der ersten Rezensenten des *Amphitryon*, August Klingemann, in seiner Besprechung des Stücks in der *Zeitung für die elegante Welt* am 19. Juni 1807 geäußert hat und dieser Deutung zuwiderläuft: dass das Stück «mit dem leisen Ach! der aus ihrer Ohnmacht *erwachenden* Alkmene» ende.²³ Das «Ach!» Alkmenes ist also kein «Aushauchen», sondern im Gegenteil ein Moment des Wiedergewinnens von Sprache der wieder zu Bewusstsein kommenden Figur. Das Ach leitet nicht zur Ohnmacht über, wie es konventionellere Darstellungsformen, so etwa auch Herders oben zitierter *Philoktet*, vorstellen, sondern führt aus ihr heraus.

Festzuhalten ist jedenfalls dies, dass Kleists Entschluss ein abendfüllendes Stück mit einem «Ach!» zu beenden, die stärkste und vermutlich noch nie da gewesene Weise gewesen ist, das Ach ins Rampenlicht zu rücken. So bricht Alkmenes letztes Wort auf radikale Weise mit der klassischen Einheit des Dramas. Ihr «Ach!» verweigert dem Werk die geschlossene Form (wie auch bereits die in kein Schema zu pressende Zahl von elf Szenen darauf hinweist, dass keine Schließung dieses Stücks um Identität und Liebe angestrebt ist). Aber zugleich scheint mit dem letzten Ach doch auch alles gesagt. Das Ach hat – wie der Überfall der Götter – das Leben Alkmenes und Amphitryons nur einen Moment lang unterbrochen.

Ach, komisch

Zum großen Gefühl gehört die Komik dazu, nicht nur weil es bekanntlich vom Pathetischen zum Lächerlichen nur ein kurzer Schritt ist, sondern auch, weil mitunter mit voller Absicht, als literarische Strategie, das

21 Kermani, Kleist (Anm. 19), S. 152.

22 Ich nenne hier nur Hans Robert Jauß, Von Plautus bis Kleist. *Amphitryon* im dialogischen Prozess der Arbeit am Mythos, in: Walter Hinderer (Hrsg.), Kleists Dramen. Neue Interpretationen, Stuttgart 1981, S. 114–143, hier S. 139; Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum «Fall der Kunst», Tübingen, Basel 2000, S. 240 f.; Dieter Heimböckel, *Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists*, Göttingen 2003, S. 288 f.

23 Zitiert nach Helmut Sembdner (Hrsg.), *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, Neuausg., München 1996, S. 153–155 (Nr. 176), hier S. 155. Meine Hervorhebung, JJ.

Pathetische ins Komische, das Banale ins Existentielle kippen soll. Für eine solche Behandlung des Achs als einer «Kippfigur» ist Robert Gernhardt prädestiniert, der sich diesen Begriff für eine Sammlung von Geschichten zu Eigen gemacht hat.²⁴ Sein Gedicht *Ach* beschließt die vorletzte Abteilung seines Gedichtbandes *Lichte Gedichte* aus dem Jahr 1997, in dem es um die Krankheit geht, an der man zu sterben droht. Die vorletzte Abteilung trägt die doppelsinnige Überschrift «endlich», gleichermaßen auf das Erreichen eines ersehnten Zieles als auch auf die Endlichkeit aller menschlichen Existenz anspielend.

ACH

Ach, noch in der letzten Stunde
werde ich verbindlich sein.
Klopft der Tod an meine Türe,
rufe ich geschwind: Herein!
Woran soll es gehen? Ans Sterben?
Hab ich zwar noch nie gemacht,
doch wir werd'n das Kind schon schaukeln –
na, das wäre ja gelacht!
Interessant so eine Standuhr!
Ja, die halt ich gern mal fest.
Ach – und das ist Ihre Sense?
Und die gibt mir dann den Rest?
Wohin soll ich mich jetzt wenden?
Links? Von Ihnen aus gesehn?
Ach, von mir aus! Bis zur Grube?
Und wie soll es weitergehn?
Ja, die Uhr ist abgelaufen.
Wollen Sie die jetzt zurück?
Gibt's die irgendwo zu kaufen?
Ein so ausgefall'nes Stück
Findet man nicht alle Tage,
womit ich nur sagen will
– ach! Ich soll hier nichts mehr sagen?
Geht in Ordnung! Bin schon²⁵

Eine «gemischte Empfindung» herrscht in diesem Gedicht und greift auch auf das Ach über, das sich von seinem floskelhaften Gebrauch im ersten

24 Robert Gernhardt, *Kippfigur. Erzählungen*, Zürich 1986.

25 Robert Gernhardt, *ACH*, in: ders., *Lichte Gedichte*, Frankfurt am Main 1999, S. 206.

Vers zu einem Erstaunen im vorletzten steigert, dem – schaurig-komisch – buchstäblich nichts mehr folgt.

Jenseits von Kipp-Experimenten dieser Art lässt sich dem Ach auch, ganz einseitig, reine Komik abgewinnen. Das 1910 veröffentlichte Gedicht *Beschwörung durch Lachen* des russischen Futuristen Velimir Chlebnikov, inzwischen als ein Wegbereiter der literarischen Moderne gefeiert, ist ein einziges Wortspiel, das aus regulären Ableitungen und Variationen der russischen Sprachwurzel <smе> besteht, aus denen Wortstämme gebildet sind, die, so der Übersetzer Peter Urban, «im Deutschen durch <lach> und <läch-> wiederzugeben wären», in substantivierter Form als <Lachen> und <Gelächter>.²⁶ In einer von Peter Urban selbst angeregten Nachdichtung des wegen seines Sprachwitzes und eigenen Klangbildes eigentlich unübersetzbaren Gedichts machte sich der österreichische Autor, bildende Künstler und Komponist Gerhard Rühm den Umstand zu Nutze, dass im deutschen Wort <Lachen> gegen jede Etymologie auch ein <Ach> enthalten ist, aus dem sich in serieller Variation auch Varianten des Lachens ableiten lassen. So lässt das Ach auch in der Moderne nicht nur an traurigen Sprachzerfall, sondern auch an heitere Sprachschöpfung denken:

bannung durch lachung
 ach, auflacht, lachenschaftler!
 ach, drauflacht, lachenschaftler!
 was lachern s' lachereinend, zerlachern sich so lacherlich.
 ach, drauflacht verlachziv!
 ach, lachloch oberlachesis, lach anlachsam belacherant!
 ach, auslach vorverlachung, lach bannlachbar belacherant!
 lachyrinth, lachyrinth,
 lachheit, lachkeit, lachorie, lachorie,
 lachileinchen, lachileinchen,
 ach, auflacht, lachenschaftler!
 ach, drauflacht, lachenschaftler!²⁷

26 Peter Urban, Anmerkungen, in: Velimir Chlebnikov, Werke, hrsg. v. Peter Urban, Reinbek bei Hamburg 1972, Bd. 1, S. 394.

27 Gerhard Rühm, bannung durch lachung, in: Chlebnikov, Werke (Anm. 26), S. 21.

**«Ich will nichts mehr für mich,
ich will zugrunde gehen.»**

Notation der Gefühle zwischen Selbstverlust und
Selbstbehauptung in Ingeborg Bachmanns Prosa

RENATE STAUF

In einer Zeit, in der das Lesen von Literatur noch nicht durch das Rezipieren von Texten ersetzt war, hat Ingeborg Bachmann die Vermutung ausgesprochen, dass Literatur immer das «Erhoffte, das Erwünschte» sei, dass «wir ausstatten aus dem Vorrat nach unserem Verlangen». Deshalb gebe es auch über Literatur «kein objektives Urteil, nur ein lebendiges». Dieses sei wechselhaft, unduldsam, manchmal auch ungerecht. Immer aber sei es auch ein Indiz dafür, dass der Leser sich eingelassen, den Dialog mit dem Text aufgenommen habe. «Wir sind gnad- und rücksichtslos» – so Ingeborg Bachmann –, «aber wo wir es nicht sind, sind wir auch nicht beteiligt. Immer ist uns dieses und jenes an einer Zeit, an einem Autor zum Exemplifizieren recht und anderes steht uns im Weg, muß wegdisputiert werden. Wir zitieren triumphierend oder verdammend, als wären die Werke nur da, um etwas für uns zu beweisen. Die wechselnden Erfolge der Werke oder ihre Mißerfolge lassen [...] weniger auf sich selber als auf unsere eigene Konstitution und die Konstitution der Zeit schließen [...]»¹

Diese lebensphilosophische Hermeneutik, die altmodisch zu nennen einem auch nach Derrida und Lacan widerstrebt, hat sich am erzählerischen Werk der Autorin in besonderer Weise bestätigt. Die Interpreten der Bachmannschen Prosa sind sich – ganz anders als die ihrer Lyrik – von Beginn an uneinig. In einem Lager werden ihre Texte als schriftliche Spuren von Passion und Todestrieb gelesen.² In einem anderen werden sie als Ausdruck

1 Ingeborg Bachmann, *Literatur als Utopie*, in: dies., *Werke*, hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, Bd. 4, *Essays, Reden Vermischte Schriften*, München, Zürich 2¹⁹⁸², S. 258 f.

2 Vgl. u. a. Johanna Bossinade, *Kranke Welt bei Ingeborg Bachmann. Über literarische Wirklichkeit und psychoanalytische Interpretation*, Freiburg 2004 (*Rombach Wissenschaften* 111); Bettina von Jagow, *Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann*, Köln 2003 (*Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte* 25); Elke Schlinsog, *Berliner Zufälle. Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt*, Würzburg 2005 (*Epistemata* 549).

eines spezifisch weiblichen Textbegehrens verstanden³, wie etwa schon bei Christa Wolf, wenn sie die große, tragische Klage der Frauen über die Männergewalt in ihm unmittelbar der Autorin zuweist, in Wahrheit aber ihrem großen Vorbild das ästhetische Scheitern bescheinigt:

Die Bachmann aber *ist* jene namenlose Frau aus Malina, sie *ist* jene Franza aus dem Romanfragment, die ihre Geschichte einfach nicht in den Griff, in die Form kriegt, die es einfach nicht fertigbringt, aus ihrer Erfahrung eine präsentable Geschichte zu machen, sie als Kunstgebilde aus sich herauszustellen.⁴

Aber es bedarf gar nicht solcher Vereinnahmungen, um die germanistische Sorge um das ästhetische Gebilde zu wecken. Auch jene Lesarten, die der philosophischen Textur des Bachmannschen Erzählens auf der Spur sind, es zwischen Heidegger und Wittgenstein ansiedeln oder seine intellektuelle Nähe zur Kritischen Theorie behaupten, laufen Gefahr, die erzählerische Empfindlichkeit dieser Prosa misszuverstehen. Im Licht der philosophischen Bezüge zeugt sie nämlich von erstaunlich Allgemeinem: von der Sprache als Strafe, von der Gesellschaft als Mordschauplatz, vom zerstörerischen Charakter einer sich absolut setzenden Rationalität, von der Beraubung des Eigenen, vom vergeblichen Wunsch nach Grenzüberschreitungen, nach dem Vollkommenen, Unmöglichen, Unerreichbaren.⁵ Dies alles aufnehmend ist Ingeborg Bachmanns Erzählen auf ungeschützte Weise dennoch mehr. In den

3 Vgl. u. a. Gabriele E. Otto, *Weibliches Erzählen? Entwicklung der Erzählverfahren in Ingeborg Bachmanns Prosa*, Würzburg 2009; Christine Kanz, *Angst und Geschlechterdifferenzen. Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur*, Stuttgart, Weimar 1999; Rita Morrien, *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann*, Marlen Haushofer und Unica Zürn, Würzburg 1996; Franziska Frei Gerlach, *Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden*, Berlin 1998 (*Geschlechterdifferenz und Literatur* 8).

4 Christa Wolf, *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra*. Frankfurter Poetik-Vorlesungen, Darmstadt ¹²1988, S. 151.

5 Auch Autorinnen und Autoren der Belletristik reagieren auf Bachmanns im hohen Ton einer suggestiv wirkenden Gefühlssprache vorgetragenen Verwerfungen und Utopien mit weit auseinanderliegenden Urteilen. In dem von Reinhard Baumgart und Thomas Tebbe im Jahr 2001 im Piper Verlag herausgegebenen Band *Einsam sind alle Brücken. Autoren schreiben über Ingeborg Bachmann* ist sie für die einen die berühmteste Autorin der Nachkriegszeit, eine Ikone, die beklagenswerterweise in den 70er und 80er Jahren «Beute der Feministinnen» geworden sei (Reinhard Baumgart), für die anderen nur eine weitere Dichterin im «Mainstream-Kitsch der [...] verdrucksten Adenauer-Jahre» (Thomas Kling).

Fragmenten und Entwürfen ihres *Todesarten*-Projektes, das seit 1995 in einer kritischen Edition vorliegt, wird offenbar, dass Bachmann das «Ich ohne Gewähr», dem in ihrer Prosa das Erzählen und Erinnern aufgegeben ist, einer experimentellen und fortschreitenden Prüfung unterzieht: in immer neuen Versuchsanordnungen, in denen sowohl die Auflösung wie die Rettung der personalen Identität bis an poetische Grenzwerte hin durchgespielt werden.

Nur kurz seien in diesem Kontext die Erzählungen aus dem Band *Das dreißigste Jahr* angesprochen, in denen es durchweg um die Unvereinbarkeit von Denken und Leben geht. In ihnen tritt uns die einfachste, die konventionellste Form der Ich-Dissoziation entgegen. Nicht weniger als siebenmal variiert die Autorin hier das Thema von der Enttäuschung, dass ein kritisch-idealistischer Lebensentwurf sich nicht praktizieren lässt. Die Protagonisten haben hinzunehmen, dass die Welt, und partiell auch ihr Ich, anders funktionieren als die subjektive Vernunft und das kritische Begehren. Plötzliche Abstürze ins Bodenlose aus dem Höhenflug des Denkens – wie bei dem Helden der Titelgeschichte – oder Gefühle und Gedanken, die unvermutet aus dem gewohnten Gleis springen, «ohne Bahn ins Freie» rasen – wie bei Mara aus *Ein Schritt nach Gomorrha* –, markieren die Umschlagspunkte.⁶ Es sind Augenblickserfahrungen, die an Karl-Heinz Bohrer's Kategorie der «Plötzlichkeit» erinnern.⁷ Ihnen wohnt manchmal ein Grauen inne. Doch öfter noch sind es Glückszustände eines ekstatischen, entgrenzenden Begehrens, in denen die Realität von Zeit und Raum aufgehoben ist. Die fixierten Strukturen des Ichs und der Gesellschaft lösen sich auf in «Rausch, Tiefe, Auslieferung, Genuß»,⁸ «Zeit und Tod» erscheinen, flammen, brennen alles nieder,⁹ ««die Staaten, die Kirchen, die Organisationen, die Machtmittel, das Geld, die Waffen, die Erziehung.»¹⁰ Freiheit scheint auf, im Verzicht auf «jede überkommene Anschauung und jeden überkommenen Zustand.»¹¹ Die Protagonisten sind in solchen Augenblicken ganz bei sich, erlöst vom visionären Gedanken und seiner Sprache.¹² Stets folgt jedoch auf das ekstatische Aus-der-Welt-geraten-Sein eine Desil-

6 Bachmann, *Ein Schritt nach Gomorrha*, Werke (Anm. 1), Bd. 2, S. 198.

7 Vgl. Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit*. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt am Main 1981.

8 Bachmann, *Ein Schritt nach Gomorrha*, Werke (Anm. 1), Bd. 2, S. 206.

9 Bachmann, *Undine geht*, Werke (Anm. 1), Bd. 2, S. 258.

10 Bachmann, *Das dreißigste Jahr*, Werke (Anm. 1), Bd. 2, S. 131.

11 Bachmann, *Das dreißigste Jahr*, Werke (Anm. 1), Bd. 2, S. 131.

12 Vgl. auch Lothar Fietz, *Fragmentarisches Existieren*. Wandlungen des Mythos von der verlorenen Ganzheit in der Geschichte philosophischer, theologischer und literarischer Menschenbilder, Tübingen 1994, S. 3.

lusionierung, erweist sich die Hoffnung, dass die Welt anders geworden sei, dass sie «die Richtung ändert, endlich» als trügerisch.¹³

Das poetische Konzept dieser frühen Prosa erweist sich am «Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen».¹⁴ Keine der rebellierenden Gestalten findet eine Perspektive für das Weiterleben. Am Ende der Geschichten wissen sie weniger als je, was sie für sich wollen, verfallen dem Wahn wie in *Ein Wildermuth*, verharren in sprachlosem Wünschen wie in *Alles* oder passen sich mehr oder weniger resigniert den Erfordernissen des Alltags an, wie der Held der Titelgeschichte. Als Rebellen und Gefangene führen diese Protagonisten ein Doppelleben. Sie begehren gegen das Vorgegebene auf. Sie überschreiten Grenzen. Sie erfahren Anderes und Neues. Dieses bleibt jedoch stets das Inkommensurable. Es kann weder gesellschaftlich wirksam noch in einen neuen Lebensentwurf überführt werden.

In dem Roman *Malina* wird diese Figur des Doppellebens als Ich-Dissoziation durchgespielt. Die Ich-Komponenten der Erzählerfigur brechen auseinander, in einen namenlosen weiblichen Ich-Teil, der nur im Heute, der Gegenwart lebt und in einen männlichen Ich-Teil, der dieser Unmittelbarkeit als eigene Figur, als Anwalt der Distanz und ruhigen Reflexion gegenüber tritt. Dadurch entsteht eine Sprechsituation, in der die Gedanken, Gefühle und Wahrnehmungen nicht mehr in einen Sinnzusammenhang eingebunden sind, in der sie vielmehr zum rätselhaften Schauplatz anonym wirkender, zerstörerischer und tödlicher Gewalten werden.

Das komplexe Erzählverfahren und das Netz aus Monologen, imaginären Dialogen, Telefongesprächen, Briefen, Träumen und Legenden, das der *Malina*-Text entwirft, ist vielfach untersucht worden. Ebenso die zahlreichen intertextuellen Anspielungen und intermedialen Zitate aus Film und Musik.¹⁵ Ich möchte, dies beiseite lassend, die Aufmerksamkeit auf eine

13 Bachmann, *Das dreißigste Jahr*, Werke (Anm. 1), Bd. 2, S. 114. Vgl. auch Renate Stauf, «Komm. Nur einmal. Komm». Epiphanieerfahrungen bei Ingeborg Bachmann, in: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwende*. Um 2000, hrsg. von Wolfgang Braungart und Manfred Koch, Paderborn, München, Wien, Zürich 2000, S. 29–43.

14 Bachmann, *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, Werke (Anm.1), Bd. 4, S. 276.

15 Vgl. dazu u. a. Jasmin Hamsch, *Das schreibende Ich*. Erzählerische Souveränität und Erzählstruktur in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*, Würzburg 2009; Sigrid Weigel, *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien 1999, S. 410–419 u. 526–558; Corina Caduff, *dadim dadam – Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns*, Köln, Weimar, Wien 1998.

Stelle des Romans lenken, die für das Verständnis der im Umkreis des *Todesarten*-Projektes entstandenen Prosa eine Schlüsselstelle ist. Über Malina heißt es dort:

Und doch erschrecke ich manchmal vor ihm, weil sein Blick auf einen Menschen von dem größten, umfassendsten Wissen ist, das man nirgends und zu keiner Zeit seines Lebens erwirbt und das man an andere nicht weitergeben kann. Sein Zuhören beleidigt mich tief, weil er hinter allem, was gesprochen wird, das Unausgesprochene mitzuhören scheint, aber auch das zu oft Gesagte. Ich bilde mir ja oft zu viel ein, und auf viele Einbildungen macht Malina mich auch aufmerksam, trotzdem kann ich mir von ihm Blick und Gehör gar nicht genau und ungewöhnlich genug vorstellen. Ich habe den Verdacht, daß er die Menschen nicht durchschaut, demaskiert, denn das wäre sehr gewöhnlich und billig, es ist auch nichtswürdig den Menschen gegenüber. Malina erschaut sie, und das ist etwas ganz anderes, die Menschen werden nicht kleiner, sondern größer davon, unheimlicher, und mein Einbildungsvermögen, das er belächelt, ist wahrscheinlich eine sehr niedrigere Art von seinem Vermögen, mit dem er alles ausbildet, auszeichnet, auffüllt, vollendet.¹⁶

Bis hin zu dem *Todesarten*-Projekt, zu dem der Roman *Malina* die Overture bilden sollte, geraten das Aufbegehren und die Niederlagen der Bachmannschen Figuren in die Nähe jenes Durchschauens oder Demaskierens, von dem hier die Rede ist. Alle Episoden des ersten Erzählbandes laufen auf das *Quod erat demonstrandum* hinaus, dem sie dienen sollen.¹⁷ Schon der Autorin selbst scheint in ihren frühen Erzählungen noch zu wenig berücksichtigt, dass ein Mensch mehr ist als seine «schwachen, eitlen Äußerungen, [...] schäbigen Handlungen [...] törichten Verdächtigungen».¹⁸ «[...] in den neuen Arbeiten glaub ich» – so in einem Interview –, «daß ich etwas dazu gelernt habe [...], daß man Personen nicht zu Ende definieren darf, so wie einem auch über Personen, die es gibt, keine endgültigen Urteile zuste-

16 Ingeborg Bachmann, *Malina*, Werke (Anm. 1), Bd. 3, S. 250.

17 Vgl. Reinhard Baumgart, *Ihr Menschen! Ihr Ungeheuer!* Eine Rede für Ingeborg Bachmann, 4. Juli 1986, in: <http://www.zeit.de/1986/28/ihr-menschen-ihr-ungeheuer/komplettansicht> (eingesehen am 7.3.2016): «Was der Zeitgeist schon damals geschlagen hat, das allerdings wissen auch diese Erzählungen. Immer wieder taucht an ihrem Ende die Drohung auf, nun werde auch der Erzähler, die Erzählerin sich einrichten in der vorhandenen Welt, in der Affirmation, werde nicht mehr zum ›Äußersten gehen‹, sondern das Nächstbeste, also Nächstschlechteste wählen: <wie die Zeit es erfordert, halb für die wölfische Praxis und halb auf die Idee der Sittlichkeit hin› [...].», S. 6.

18 Bachmann, *Undine geht*, Werke (Anm. 1), Bd. 2, S. 259.

hen. Man muss ihnen einen Spielraum lassen.»¹⁹ Zum Erzählband *Das dreißigste Jahr* merkt Bachmann rückblickend an: «Ich halte das noch nicht für erzählt, oder nur in ganz wenigen Partien, gegenüber dem, was ich heute unter ‹erzählen› verstehe.»²⁰ Auch die Arbeit an dem *Franza*-Roman bricht sie ab, weil ihr das Verhältnis von weiblicher Hauptfigur und Erzählerfigur noch zu unausgereift erscheint. Ein Blick auf die Spuren des Arbeitsprozesses zeigt, dass ein Übergewicht der Franza-Perspektive, das sich durch alle Entwürfe des Romans zieht, gemildert werden sollte. Bachmann sucht nach einer Erzählerfigur, die ihren erzählten Figuren einen Spielraum lässt. Und sie findet diese schließlich in Malina, jenem männlichen Alter Ego des weiblichen Ichs, dem der einzige zu Lebzeiten erschienene Roman seinen Titel verdankt.

In *Malina* kulminiert Ingeborg Bachmanns jahrzehntelanges Ringen um die adäquate Prosaform in einem Schreibversuch, der in einer Polyphonie der Stimmen und Motive die Gleichzeitigkeit widersprüchlicher Bewegungen offengelegt. Am Ende steht die als ‹Mord› bezeichnete Selbsterstörung des weiblichen Ichs, das einen Teil seines Selbst aufgibt. Diese auf den ersten Blick unfreiwillig anmutende und als Skandal inszenierte Selbstaufgabe darf indes nicht – wie häufig geschehen – als Verlust weiblicher Ausdrucksfähigkeit missverstanden werden. *Malina* – so Ingeborg Bachmann – «wird uns erzählen können, was ihm der andere Teil seiner Person, das Ich, hinterlassen hat.»²¹ Der Tod des weiblichen Ichs, sein Verschwinden in der Wand, ist die Chiffre für ein Ende, das zugleich als Anfang verstanden werden muss, als der Beginn eines neuen Erzählens. Das verwundert nicht bei einer Autorin, die Selbstpreisgabe zur Voraussetzung ihres Schreibens macht, die verlangt, dass das schreibende Ich sich ‹aussetzt›, sich ‹drangibt› und ‹unterschreibt›. «Ich will nichts mehr für mich, ich will zugrunde gehen.» – lautet eine Zeile in dem Gedicht *Böhmen liegt am Meer*. Sie mündet in der Zuversicht: «Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf. / Von Grund auf weiß ich jetzt, und ich bin unverloren.»²² Wenn die Echtheit des Werks mit dem Leben beglaubigt wird, bleibt das Ich im Medium der künstlerischen Sprache unverloren. Auch das zugrunde gerichtete Ich in *Malina* ist unverloren. Nichts anderes findet hier statt als jene Selbstvernichtung in der

19 Ingeborg Bachmann, Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, hrsg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, München, Zürich 1983, S. 54.

20 Bachmann, Wir müssen wahre Sätze finden (Anm. 19), S. 108.

21 Bachmann, Wir müssen wahre Sätze finden (Anm. 19), S. 96.

22 Bachmann, Werke (Anm.1), Bd. 1, S. 167.

Kunst, die Ingeborg Bachmann in den Entwürfen zu ihrer Büchner-Preisrede zu rechtfertigen versucht:

Eine unendliche Übung, endliche Übung, ein Eintauchen und Abwehren der Selbstvernichtung, und die andere Selbstvernichtung dann in der Kunst, dann gerechtfertigt, dann <> Die Kunst kommt erst nach dem zweiten Tod, nach der zweiten Unschuld, wenn sich die zweite Unschuld macht, wenn man sich den zweiten Tod macht, wenn das Geröchel, wenn die Epilepsie überwunden ist, wenn das abgetan ist, also tägliche Übung wird, wenn die Krankheit und der krankhafte Aufruhr beendet sind, wenn das Selbst wegirrt [...].²³

Der letzte Satz des Malina-Romans lautet: «Es war Mord.» Das hat den Blick dafür verstellt, dass sich hier eine Selbstvernichtung in der und für die Kunst vollzieht. Der «krankhafte Aufruhr» des sich verzettelnden, verirrten, verlierenden Ichs wird beendet, muss beendet werden, um ein Erzählen zu ermöglichen, das Abstand nimmt von dem sezierenden Beobachten des Selbst und des Anderen, das die Menschen nicht durchschaut, sondern erschaut, das dem Anderen nicht verstehend zuvor kommt, seine Überlegenheit nicht aus der Definitionsmacht gewinnt.

Übernimm du die Geschichten, aus denen die große Geschichte gemacht ist. Nimm sie alle von mir.²⁴

Mit diesen Worten übergibt das Ich, kurz vor seinem Verschwinden in der Wand, Malina die Verantwortung des Erzählens. Auf der Ebene des Werks hat das zur Konsequenz, dass es in Bachmanns Erzählkosmos keine dem *Malina*-Roman vergleichbare Ich-Dissoziation mehr geben wird. Der Erzählband *Simultan*, im Umkreis des *Todesarten*-Projekts entstanden und hinsichtlich seiner Zugehörigkeit zu diesem umstritten,²⁵ bezeugt dies eindrücklich. Die *Simultan*-Geschichten sind in einer Sprache erzählt, die den Schluss zulässt, dass Bachmann sich hier für Malina als autorisierten Erzähler entschieden hat. Das Ich des *Malina*-Romans ist aufgrund dieser Entscheidung aber keineswegs verloren gegangen oder aufgegeben worden, sondern als Kunstprinzip weiterhin präsent: «Ich habe in Ivan gelebt und

23 Ingeborg Bachmann, Ein Ort für Zufälle, in: *Todesarten*-Projekt, Bd.1, bearbeitet von Monika Albrecht und Dirk Göttliche, München, Zürich 1995, S. 174.

24 Bachmann, Malina, Werke (Anm. 1), Bd. 3, S. 332.

25 Vgl. dazu die Beiträge des Bandes Text-Tollhaus für Bachmann-Süchtige? Lesarten zur kritischen Ausgabe von Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt. Mit einer Dokumentation zur Rezeption in Zeitschriften und Zeitungen, hrsg. von Irene Heidelberger-Leonhard, Wiesbaden 1998.

ich sterbe in Malina.» – lautet die bezeichnende Chiffre im Roman.²⁶ «Aber wir finden schon zueinander» – so die den Roman von Beginn an durchziehende Hoffnung –, «denn ich brauche mein Doppelleben, mein Ivanleben und mein Malinafeld, ich kann nicht sein, wo Ivan nicht ist, aber ebenso wenig kann ich heimkommen, wenn Malina nicht da ist.»²⁷ Und noch eine dritte Stelle ist in diesem Kontext aufschlussreich. Malina fordert in einem Dialog mit dem Ich, der als Kunst-Dialog verstanden werden muss, dass dieses lernen möge, anders zu kämpfen. Das Ich widerspricht ihm und beharrt darauf, sich weiterhin «verzetteln, verirren, verlieren» zu dürfen. Woraufhin Malina ihm eine neue Identität verheißt, die durch eine Selbstaufgabe in der Kunst ermöglicht werden soll:

Malina: Was Du willst, zählt nicht mehr. An der richtigen Stelle hast Du nichts mehr zu wollen. Du wirst dort so sehr Du sein, daß Du Dein Ich aufgeben kannst. Es wird die erste Stelle sein, auf der die Welt von jemand geheilt ist.²⁸

In der Kunst und für die Kunst wird hier eine Selbstaufgabe des Ichs gefordert, die notwendig erscheint, da das Ich nur in der Kunst wahrhaft bei sich selbst sein kann. Diese Einsicht bleibt werkgeschichtlich nicht ohne Folgen. Es ist nicht zu übersehen, dass der kalte Wirklichkeitssinn Malinas in den *Simultan*-Geschichten deutlich gemildert ist, zugunsten des im Roman verstummten, ekstatischen Möglichkeitssinns, der sich in *Simultan* ein Mitspracherecht verschafft hat und nun den «trockenen, heiteren und guten» Ton erklingen lässt, den das Ich des Malina-Romans verheißt.²⁹

Simultan ist die nachträglich gewählte Überschrift für die fünf Geschichten, die zunächst den Titel *Wienerinnen* tragen sollten und von Bachmann als Randgeschichten des *Todesarten*-Projekts ausgewiesen werden, geschrieben zum Vergnügen und zur Entspannung, neben der Arbeit an dem Hauptbuch. Der neu gefundene Titel ist Programm:

Darum nenne ich den Band *Simultan*, denn was stattfindet, ist ein simultanes Geschehen und Denken und Fühlen, und Sprachen, die sich nie ganz begegnen, jeder muß den andren ein wenig übersetzen. Übersetzen ist die erste Pflicht, auch wenn sie nicht in die Charta der Menschenrechte aufgenommen ist.³⁰

26 Bachmann, Malina, Werke (Anm. 1), Bd. 3, S. 355.

27 Bachmann, Malina, Werke (Anm. 1), Bd. 3, S. 284.

28 Bachmann, Malina, Werke (Anm. 1), Bd. 3, S. 313.

29 Bachmann, Malina, Werke (Anm. 1), Bd. 3, S. 326: «Ein Tag wird kommen. Ein Tag wird kommen, und es wird nur die trockene, heitere, gute Stimme von Malina geben, aber kein schönes Wort mehr von mir, in großer Erregung gesagt.»

30 Bachmann, *Todesarten*-Projekt (Anm. 23), Bd. 4, S. 17.

Das Übersetzen – ein Menschenrecht. Diesen kühnen Gedanken propagierend, räumt Bachmann zugleich ein: «daß man eben nicht wirklich übersetzen kann, daß kein Mensch einem anderen übersetzen kann, was er denkt und fühlt.» Intendiert ist daher in *Simultan* auch nicht mehr die Innenschau der Figuren, nicht einmal Erzählungen in einem traditionellen Gattungsverständnis, sondern vielmehr Skizzen, die als Bausteine einer Sittengeschichte verstanden werden sollen. «Ich wollte zeigen, aus einer Welt, die ich kenne, wie das heute aussieht, und was die Franzosen einmal genannt haben, die *moeurs* ihrer Zeit», schreibt Bachmann in Anspielung auf Balzac in einem Brief an den Verlag.³¹

Diese poetologischen Positionierungen Bachmanns sind zentral für das Verständnis ihres Erzählens in *Simultan*, das – anders als in *Malina* – nicht die Auflösung, sondern die Rettung der personalen Identität in den Blick bringt. Fokussiert wird hier eine Wahrnehmung der Figuren, die diese für sich bleiben lässt, ihnen ihre Selbständigkeit und damit auf eine gewisse Weise auch ihre Würde zurückgibt. Bachmann gibt in *Simultan* einer neuen Gelassenheit Raum und einer Sprache, die weder sentimental noch tröstend ist, sondern auf unsentimentale Weise untröstlich: trocken und heiter, scheinbar unbeteiligt und nicht ohne Humor. Diesen – mit der Autorin gesprochen – «böartig liebevoll[en]» Humor hat man nur zögernd zur Kenntnis genommen.³² Erweist sich doch die über Abgründen lächelnde Heiterkeit des Erzählens in *Simultan* als unvereinbar mit vielen gängigen Klischees der Bachmannexegese. Im Gegensatz zum *Dreißigsten Jahr* und *Malina* wird hier nicht mehr ekstatisch Einspruch erhoben gegen das Gefangensein des Menschen in Sprache und Konvention. Es finden sich keine Ausbrüche aus vorgegebenen Ordnungen und keine Extremfälle von Liebe. Keines der fünf Frauenporträts zielt darauf ab, Neues oder Anderes zu entwerfen, sondern lenkt den Blick auf das Gegebene, fordert dazu auf, dieses anders zu sehen. Und zwar immer wieder anders: mit den kurzsichtigen Augen von Miranda, im Spiegel der Selbstverliebtheit von Beatrix, im Kontext der Wahnwelt Frau Jordans, aber auch aus der Perspektive jener Frauen, die sich wie Nadja und Elisabeth scheinbar erfolgreich an die Anforderun-

31 Bachmann, *Todesarten*-Projekt (Anm. 23), Bd. 4, S. 10.

32 Ingeborg Bachmann, Wir müssen wahre Sätze finden (Anm. 19), S. 98. Vgl. dazu auch Karen R. Achberger, Böartig liebevoll den Menschen zugetan. Humor in Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt, in: Über die Zeit schreiben. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt, hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Götttsche, Würzburg 1998, S. 247–255.

gen der Wirklichkeit angepasst haben. Vieles an den fünf *Simultan*-Protagonistinnen mutet zunächst unverständlich, komisch, manchmal sogar grotesk oder absurd an – so zum Beispiel wenn sich Beatrix selbstverliebt, allen Anforderungen eines strapaziösen Alltagslebens fantasievoll und klug entzieht, aber wegen eines misslungenen Make-ups an den Rand einer Nervenkrise gerät; oder wenn die kurzsichtige Miranda ihre zahlreichen Brillen absichtlich verlegt, verliert oder zerbricht, weil ihr eine «verhangene Welt» lieber als die wirkliche ist.³³ Auffallend ist an allen Heldinnen die Passivität, mit der sie Dinge hinnehmen und geschehen lassen. Dieser Verzicht auf Rebellion und Gegenentwurf rückt die *Simultan*-Geschichten aber noch nicht in die Nähe «einer Moderne ohne Trauer», die sich dadurch auszeichnet, dass sie «ohne die Illusion einer möglichen Versöhnung zwischen den Sprachspielen, ohne die Sehnsucht nach dem Ganzen und dem Einem, nach der Versöhnung von Begriff und Sinnlichkeit, nach transparenter und kommunizierbarer Erfahrung» auskommt.³⁴ Ingeborg Bachmann lässt die Sehnsucht nach Identität und Wahrheit auch in diesen Erzählungen durchscheinen. Sie weiß um das Fraktale moderner Subjektivität, aber sie gibt das Subjekt nicht preis. Ihr Subjektbegriff oder genauer, ihre Figurendarstellung in *Simultan*, scheint mir insofern etwas Klassisches zu haben, als sie nicht zufällig an die Anfänge der Autonomie-Ästhetik bei Karl Philipp Moritz erinnert, die von der Kritik einmal eine «Anthropodizee» genannt worden ist. Bei Moritz heißt es:

Der Mensch muß es wieder empfinden lernen, daß er um seiner selbst willen da ist [...]. Der einzelne Mensch muß schlechterdings niemals als ein *nützlich*es, sondern zugleich als ein *edles* Wesen betrachtet werden, das seinen eigenthümlichen Wert in sich selbst hat [...]. Der Mensch soll keinen Gran von den Vorzügen seines Werts verlieren, um in irgend ein Ganzes, das außer ihm ist, gepaßt zu werden, da er selbst für sich das edelste Ganze ausmacht.³⁵

-
- 33 Ingeborg Bachmann, *Ihr glücklichen Augen*, Werke (Anm. 1), Bd. 2, S. 358. Vgl. auch ebd., S. 361: «Wo alle sich Klarheit verschaffen wollen, tritt Miranda zurück, nein, diesen Ehrgeiz hat sie nicht, und wo andere Geheimnisse wittern, hintenherum und hinter allem und jedem, da gibt es für Miranda nur ein Geheimnis auf der ihr zugewandten Seite. Es genügen ihr zwei Meter Entfernung, und die Welt ist bereits undurchdringlich, ein Mensch undurchdringlich.»
- 34 Albrecht Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*. Vernunftkritik nach Adorno, Frankfurt am Main 1985, S. 55.
- 35 Karl Philipp Moritz, *Das Edelste in der Natur* (1786), in: ders., *Werke in zwei Bänden*, Bd.1, Berlin und Weimar 1973, S. 233 ff.

Analog zu dieser Anthropologie hat Moritz bekanntlich auch das ästhetisch Schöne als ein «in sich selbst Vollendetes» definiert, oder besser noch: als das «in sich selbst Zurückgewälzte»,³⁶ eine Formulierung, die semantisch die Herkunft dieses Kunstaxioms aus einem beschädigten Selbstgefühl verrät, einschließlich der Mühsal der Therapie. Was bei Moritz dem Wahrheitsanspruch aufgeklärten Denkens verpflichtet bleibt, oszilliert bei Ingeborg Bachmann beständig zwischen Schein und Wahrheit. So sehr sie davon überzeugt ist, dass die Wahrheit dem Menschen zumutbar ist, so wenig lässt sich das, was sie unter Wahrheit versteht, mit einem empirisch-aufklärerischen Wahrheitsbegriff erfassen.

[...] man wird uns schwerlich wieder auf den Pfaden jener ägyptischen Jünglinge finden, welche Nachts [sic] Tempel unsicher machen, Bildsäulen umarmen und durchaus Alles, was mit guten Gründen verdeckt gehalten wird, entschleiern, aufdecken, in helles Licht stellen wollen. Nein, dieser schlechte Geschmack, dieser Wille zur Wahrheit, zur «Wahrheit um jeden Preis», dieser Jünglings-Wahnsinn in der Liebe zur Wahrheit – ist uns verleidet: dazu sind wir zu erfahren, zu ernst, zu lustig, zu gebrannt, zu tief [...] Wir glauben nicht mehr daran, dass Wahrheit noch Wahrheit bleibt, wenn man ihr die Schleier abzieht; wir haben lange genug gelebt, um dies zu glauben. Heute gilt es uns als eine Sache der Schicklichkeit, dass man nicht Alles nackt sehn, nicht bei Allem dabei sein, nicht Alles verstehn und «wissen» wolle. [...] Man sollte die *Scham* besser in Ehren halten, mit der sich die Natur hinter Räthsel und bunte Ungewissheiten versteckt hat.

Dies postuliert Nietzsche in der Vorrede zur zweiten Ausgabe seiner *Fröhlichen Wissenschaft*.³⁷ Und nicht zufällig bekennt schon der Schweißler in Ingeborg Bachmanns gleichnamiger Erzählung, er habe sich an diesem Buch die Hand verbrannt. Nachdem er es zufällig gefunden und gelesen hat, kommt das, was er bis dahin für Wahrheit und Wirklichkeit hielt, bedenklich ins Wanken. An den Rand des Wahnsinns gebracht, wird er schließlich völlig unfähig, sein bisheriges Alltagsleben weiterzuführen. Gleichfalls im Wahnsinn endet der wahrheitsfanatische Richter in *Ein Wildermuth* auf seiner Suche nach Wahrheit.

Wenn auch Nietzsches komplexe Scheintheorie nicht ohne Weiteres auf Ingeborg Bachmanns späte Prosa bezogen werden kann, so bestimmt

36 Vgl. in Moritz, Werke (Anm. 35), das Kapitel Über den Begriff des in sich selbst Vollendetes, S. 203–211.

37 Friedrich Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft. Vorrede zur zweiten Ausgabe von 1886, Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 3, München 1980, S. 351 f.

meines Erachtens hier doch der Schein auf auffällige Weise die Wahrnehmungen und Erfahrungen.³⁸ Auch als Leser kommt man der ‚Wahrheit‘ der *Simultan*-Geschichten nicht auf dem Weg des Aufdeckens, Durchschauens und Durchleuchtens auf die Spur. Ob die Protagonistinnen scheu und unpragmatisch sind wie Miranda, Beatrix und die alte Frau Jordan in den drei Binnengeschichten oder berufstätig, erfolgreich und ökonomisch unabhängig, wie Nadja und Elisabeth in den beiden Eckerzählungen, das Rätsel ihrer Subjektivität und ihrer Bedürfnisse erklärt sich aus keinem kultur- oder sozialgeschichtlichen und auch aus keinem psychologischen Wissen. Wollte man es mit einem Wort von Benjamin ausdrücken, könnte man sagen, dass diese Prosa nicht auf eine Enthüllung hinaus will, «die das Geheimnis vernichtet», sondern auf eine «Offenbarung, die ihm gerecht wird».³⁹ Denn sie versperrt sich einem Verstehenwollen, das Gefahr läuft, nicht die Wahrheit von Menschen und Dingen zutage zu fördern, sondern die eigene in sie einzupflanzen – einem Verstehen also, das seinen Gegenstand verträglich zu machen sucht mit dem Stand einer aktuellen Welt- und Menschenkenntnis, mit dessen verstörender Fremdheit oder Andersartigkeit es indes nichts zu schaffen haben will.

Auch das Ich in *Malina* spricht sich für den Schutz des Unausgesprochenen und Verborgenen aus und prangert den modernen Be- und Erkenntniswahn an:

[...] nackt will jeder dastehn, die anderen bis auf die Haut ausziehen, verschwinden soll jedes Geheimnis, erbrochen werden wie eine verschlossene Lade, aber wo kein Geheimnis war, wird nie etwas zu finden sein, und die Ratlosigkeit nach den Einbrüchen, den Entkleidungen, den Perlustrierungen und Visitationen nimmt zu, kein Dornbusch brennt, kein kleinstes Licht geht auf, nicht in den Räuschen und in keiner fanatischen Ernüchterung, und das Gesetz der Welt liegt unverständener denn je auf allen.⁴⁰

38 Bettina Bannasch hält dazu in ihrer aufschlussreichen Interpretation des *Simultan*-Bandes fest: «Den späten Erzählungen ist als Wissen eingeschrieben, was die Romanfragmente noch ausführen: der Anspruch, alles auszusprechen, fordert ein Unmögliches. Er ist Ausdruck der gewaltsamen Aneignung eines Menschen, der nicht als geheimnisvoller und unergründlicher Ausdruck seines ‚Es‘ wahrgenommen wird, sondern als analysierbares Objekt.» Dies., Von vorletzten Dingen. Schreiben nach *Malina*: Ingeborg Bachmanns *Simultan*-Erzählungen, Würzburg 1997, S. 100.

39 Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt am Main 1969, S. 12.

40 Bachmann, *Malina*, Werke (Anm.1), Bd. 3, S. 34.

Unverschlüsselter noch als in der Druckfassung wird in einer Vorstufe des Romans, in einem Gespräch zwischen dem Ich und Malina, die von der Autorin geforderte Haltung den Menschen und literarischen Figuren gegenüber beschrieben:

[...] und «ich» setze so gern jemand zusammen, ich zerlege nicht. Ich mache aus jemand etwas. Ist das nicht furchtbar, dass die Leute meinen, sie könnten jemand haben, indem sie ihn zerlegen, und wenn sie schreiben, dann zerlegen sie etwas. Ich will das nie tun. Ich schwöre es dir.⁴¹

In den *Simultan*-Erzählungen wird dieses Credo gestalterisch umgesetzt. Die Forderung der Autorin, eine Figur nicht zu zerlegen, sie nicht zu Ende zu schreiben, bedeutet nicht, dass über diese Figur keine Aussagen getroffen werden können, sondern nur, dass der Erzähler nicht alles mitteilt, was er über die Figur weiß oder zu wissen glaubt, dass er sie durch Unausgesprochenes verlängert sehen will, über die Grenzen hinaus, die er ihr setzt. In den Entwürfen zum Goldmann/Rottwitz-Roman heißt es dazu:

Die dämmerigen Stellen im Erzählen. Malina erklärt Jonas, warum nicht an jeder Stelle genau gesagt wird, was jeder tut oder sagt oder denkt oder begreift oder fühlt etc. Es hängt nicht damit zusammen, daß Malina an dieser Stelle weniger weiß, sondern dass das Erzählte, am Erzähler haftend, seine Dunkelstellen, seine Obskuritäten hat [...].⁴²

Die *Simultan*-Erzählungen sind reich an solchen Dunkelstellen. Sie widersetzen sich einem verstehenden Zugriff, der am Anderen nur das Verstehene oder Verstehbare gelten lässt, den Anderen zum Abbild des verstehenden Selbst zurechtstutzt. Mit Robert Walsers geflügeltem Satz, «Niemand ist berechtigt, sich mir gegenüber so zu benehmen, als kennte er mich.», ließe sich das Verhalten der *Simultan*-Protagonistinnen treffend umschreiben. In

41 Bachmann, *Todesarten*-Projekt (Anm. 23), Bd. 3/1, S. 125.

42 Bachmann, *Todesarten*-Projekt (Anm. 23), Bd.1, S. 431 f. Marion Schmaus bringt dieses Erzählprinzip einleuchtend mit dem feinmaschigen Beziehungsgeflecht der *Todesarten* und Ingeborg Bachmanns Arbeit mit Variationsfiguren in Zusammenhang: «Das erschriebene Selbst ist das Gegenbild zum «gewaltsamen Entwurf» des Ich, mit dem zugleich auch der souveräne Erzähler verabschiedet wird. Da das Erzählte am Erzähler haften bleibt, keine distanznehmende, totale Sicht eingenommen wird, ist dies ein Erzählen, das in Form eines «Abdruck des Gemüts» den verschiedenen Bewußtseinszuständen verschiedene Belichtungsverfahren im Erzählverfahren korrespondieren lässt.» Dies., *Die poetische Konstruktion des Selbst. Grenzgänge zwischen Frühromantik und Moderne: Novalis, Bachmann, Christa Wolf, Foucault*, Tübingen 2000, S. 197.

den poetologischen Entwürfen zum *Simultan*-Band hebt Bachmann hervor, dass diese keine großen Streiterinnen sind, sondern Frauen, die ohne Drama verzichten, keinen Wert auf Offenheit legen, oberflächlich zu erscheinen wünschen. Sie haben eine unverwechselbare Art, etwas nicht zu sagen, lassen sich nicht in die Karten sehen. Sie spielen sogar mit falschen Karten, um sich ihren Traum in der Wirklichkeit zu erhalten. Sie behaupten ihr Recht auf Leben durch ihre eigene Art sich zu bewegen, zu denken und zu sein. Sie sind sich ihrer bedeutungslosen Rollen, ihrer Verluste und ihrer Trauer bewusst und zugleich nicht bewusst.⁴³ Alle diese Frauen umgibt eine Aura, die auch dort gewahrt wird, wo in Momenten des Umschlags oder Zusammenbruchs die selbst gewählte Haltung gegenüber dem Leben brüchig wird und das vermeintlich Eigene als fremdbestimmt erscheint. So zum Beispiel in *Drei Wege zum See*, wenn Elisabeth klar wird, dass sie alles, was sie ihrem Vater über ihr Leben erzählt, «zwar wirklich erlebt» hat, «aber doch auch nicht, denn in all diesen Geschichten war etwas trübe und leer, und das trübste daran war, daß sie alles wirklich mit angesehen hatte, aber ihr Leben daneben anders verlaufen war, ihr darüber oft vergangen war wie einem Zuschauer, der Tag für Tag ins Kino geht und sich narkotisieren läßt von einer Gegenwelt. Von dem, was sie wirklich aufregte, erzählte sie nichts, weil es ungeeignet war für jedes Erzählen.»⁴⁴

So sehr derartige Einsichten oder Umschlagsmomente darauf hindeuten, dass im Leben der *Simultan*-Protagonistinnen etwas auf der Strecke geblieben ist, so entschieden wird darauf verzichtet, dieses Fehlende zu benennen, zu übersetzen oder ihm gar den Status eines Eigentlichen zuzuweisen. In wiederkehrenden Wendungen wie «es ist nichts»,⁴⁵ «es war nichts», «es wird nicht wieder vorkommen», «es ist mir nichts geschehen» – deutet sich Beunruhigung an, das «zu oft Gesagte»,⁴⁶ das allen Selbstbeschichtigungen zum Trotz auf etwas Verweigertes, Unbenanntes von Bedeutung verweist. Man muss aufmerksam lesen, um diese Zwischentöne wahrzu-

43 Vgl. Bachmann, *Todesarten*-Projekt (Anm. 23), Bd. 4, 8 ff. In einem Brief an den Verlag schreibt Ingeborg Bachmann über den *Simultan*-Band: «Insgesamt ist es eine Hommage an die Wienerinnen, die Frauen meines Landes, die verzichten können, die zu lieben wissen, manchmal sogar zu denken verstehen, aber es nicht zeigen, aber den Schreibenden reizt natürlich am meisten ein Tonfall, eine Aura, und ich wünschte, es wäre mir gelungen, zu zeigen, wie sie sprechen, wie sie leben, was sie verschweigen und was sie, dezent, aussprechen.» Ebd., S. 12 f.

44 Bachmann, *Drei Wege zum See*, Werke (Anm. 1), Bd. 2, S. 447.

45 Vgl. etwa Bachmann, Werke (Anm. 1), Bd. 2, S. 313 und 486.

46 Bachmann, *Malina*, Werke (Anm. 1), Bd. 3, S. 250.

nehmen. Wenn zum Beispiel Beatrix in *Probleme Probleme* im einsamen Zwiesgespräch mit Erich beiläufig fallen lässt: «Aber eigentümlich ist es, findest du nicht, daß ich mich nicht ausdrücken kann?»⁴⁷ – dann wird mit einem Male vorstellbar, dass auch diese Figur mehr ist als «ihre schwachen eiteln Äußerungen»⁴⁸ und dass sie mehr und anderes berührt als ihre selbstverliebte Schönheitspflege. Dem aufmerksamen Lesen erschließt sich auch, dass die Protagonistinnen der *Simultan*-Geschichten keineswegs nur dem Erfahrungsverlust ausgesetzte und in die Selbstaufgabe getriebene Wesen sind. Selbst dort, wo sie – wie in den drei Binnengeschichten – schwach und hilflos erscheinen, gestalten sie beharrlich und kreativ ihre eigene Welt, haben Freude am Manipulieren, Spielen und Täuschen (Beatrix) oder schützen Andere großzügig vor der Erkenntnis ihrer Schwächen (Miranda in *Ihr glücklichen Augen* und die alte Frau Jordan in *Das Gebell*). Dass sich Beatrix, Miranda und Frau Jordan nicht für die Wirklichkeit außerhalb ihres selbstgezogenen Wahrnehmungskreises interessieren, bedeutet nicht – wie immer wieder zu lesen ist –, dass sie sich selbst über diese Wirklichkeit täuschen. Beatrix z.B. weiß vieles über ihren Freund Erich, das sie ihm absichtlich verschweigt. Erich ist ihr ein «exemplarisches Beispiel dafür [...], wie das funktionierte, wenn man einem Mann die unsinnigsten Worte servierte, denn er konnte nur mit denen etwas anfangen. Mit den heimlichen Worten und verheimlichten Gedanken von Beatrix wäre Erich doch in einen Abgrund gefallen, oder zumindest völlig desorientiert worden. Eine Orientierung brauchte er, das war alles.»⁴⁹ Auch die kurzsichtige Miranda weiß ganz genau, dass das Fieber ihrer Einbildungskraft den durchschnittlichen Joseph, den sie liebt, in etwas ganz anderes, in ein Wesen anderer Art verwandelt. Sie begreift es während der Lektüre von Stendhals *De l'Amour* und übt von da an «die ersten Schritte auf ein Ende hin».⁵⁰

Obwohl sie zaghaft aussieht, ist sie nicht schwächlich, sondern selbständig, eben weil sie genau weiß, was sich zusammenbraut in dem Dschungel, in dem sie lebt und weil sie auf alles gefaßt ist. Da Miranda unkorrigierbar ist, muß die Wirklichkeit sich vorübergehend Veränderungen von ihr gefallen lassen. Sie vergrößert, verkleinert, sie dirigiert Baumschatten, Wolken und bewundert zwei schimmelgrüne Klumpen, weil sie weiß, das muß die Karlskirche sein [...].⁵¹

47 Bachmann, *Probleme Probleme*, Werke (Anm. 1), Bd. 2, S. 340.

48 Siehe Anm. 18.

49 Bachmann, *Probleme Probleme*, Werke (Anm. 1), Bd. 2, S. 347.

50 Bachmann, *Ihr glücklichen Augen*, Werke (Anm. 1), Bd. 2, S. 365.

51 Bachmann, *Ihr glücklichen Augen*, Werke (Anm. 1), Bd. 2, S. 359.

Mirandas Liebe zu Joseph verdankt sich allein der Kraft ihrer schöpferischen Phantasie. Sie erhebt nicht den Anspruch auf gegenseitiges Verstehen. In ihrem Essay über Proust erkennt Bachmann dieser Auffassung etwas Grundsätzliches zu:

Nicht der Wert der Frau oder des Mannes, die wir lieben, ist für die Tiefe unseres Gefühls und die Dauer der Leidenschaft maßgeblich, sondern unser eigener Zustand. Wir tragen Musik, Flamme und Parfüm an den anderen heran und nähren sein Wesen für uns.⁵²

Diese zutiefst unromantische Idee der Liebe kennzeichnet die Liebesbeziehungen in *Simultan*. «Ich möchte nicht» – schreibt Bachmann in einem der Entwürfe –, «daß dadurch die Männer die Frauen verstehen lernen, noch weniger, daß sich die Frauen dadurch bestätigt fühlen in ihrer Art, sondern daß der Zauber, also eben doch der Charme, der unendliche, der längst entzauberte, negierte, wieder anfängt, die beiden Geschlechter zu begleiten.»⁵³

52 Bachmann, *Die Welt Marcel Prousts – Einblicke in ein Pandämonium*, Werke (Anm. 1), Bd. 4, S. 163. Auch in Bachmanns persönlicher Korrespondenz ist das Wissen um solche Zuschreibungen und um die Sprache der Liebe als Ort von Deutungen und Missverständnissen stets präsent. Vgl. dazu: Renate Stauf, *Erklär mir Liebe. Kunst des Liebens und Liebessprache im Briefwechsel Ingeborg Bachmanns mit Hans Werner Henze*, in: *Der Liebesbrief. Schriftkultur und Medienwechsel vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hrsg. von Renate Stauf, Annette Simonis und Jörg Paulus, Berlin, New York 2008, S. 401–425.

53 Bachmann, *Todesarten-Projekt* (Anm. 23), Bd. 4, S. 17 f. Bachmann wendet sich ausdrücklich gegen die Vorstellung, sie habe in ihren Frauenporträts die Frauen als Opfer darstellen wollen, und weist vorwegnehmend auch den Einwand zurück, «daß die Männer in diesen Geschichten ein wenig zu kurz» kämen: «[...] aber das ist nicht wahr. Das hommage an die Frauen eines Landes ist vor allem eines an das Land, und ich werde ihre Geschichte [die Geschichte der Männer, R. S.] später schreiben. Daß ich Herrn Jordan und manche anderen nicht gerade sympathisch finde, das ist aufgewogen durch die immensen Sympathien, die ich einem Trotta oder Manes oder einem armen Erich entgegenbringe. Es ist also kein Buch für Frauen und keines für Männer, es ist ein Buch für Menschen.» Ebd., S. 11. Es fällt auf, wie wenig Resonanz diese poetologisch wichtigen Äußerungen bisher in der Bachmann-Forschung gefunden haben. Das emanzipatorische Interesse der Interpreten ihrer Prosa hat sich bisher nahezu ausschließlich auf deren Weiblichkeitsbilder gerichtet. Die von Toni Tholen im Kontext einer «allererst noch zu schreibenden ›Parallelgeschichte›» weiblicher und männlicher Perspektiven und Stimmen geforderte Beachtung «der Darstellung von Männlichkeit in Texten von Frauen» gilt es an Bachmanns Werk erst noch zu einzulösen. Ders., *Männlichkeiten*

Indem das Erzählen in *Simultan* nicht auf Enthüllen, sondern auf die Wiederherstellung des ›ineffabile‹ menschlicher Existenz zielt, wird diese den Entzauberungsgelüsten der modernen Welt entzogen. «Ich kenne sie weniger als alles andere», behauptet Ingeborg Bachmann über ihre Figuren, «nicht ich habe sie erfunden, sie sind eines Tags zu mir gekommen und wollten leben».⁵⁴ Erst dieses vorgeblich willenslose und passive Verhältnis zu dem Gestalteten ermöglicht im Erzählprozess offenbar jene dem Malina-Anteil des Ichs zugeschriebene Schärfe des Sehens. So offen das Leben in jeder Gesellschaft dazuliegen scheint, so sehr bedarf es nach Ingeborg Bachmann «eines Zufalls, manchmal der Intuition, um die wahren Geschichten zu erkennen, die sich hinter den gespielten abspielen.»⁵⁵

Welches aber sind diese wahren Geschichten «hinter den gespielten»? Sagen wir es zunächst negativ: jedenfalls nicht etwas, wofür die soziologische Rollentheorie zuständig wäre, die die menschliche Identität bekanntlich mit den sieben Häuten der Zwiebel verglichen hat, sieben Rollenschichten ohne Kern. Aber auch nicht etwas, das durch die analysierende Psychologie entzaubert werden könnte, obwohl Ingeborg Bachmanns rettender Deutungsversuch der *conditio humana* mit der biografischen Zeichendeutung der Psychoanalyse einige Ähnlichkeit hat. Nur dass ihr semantisches Verfahren generativ ist, nicht zerlegend. Sie erzählt ihre Geschichten so, dass das Geheimnis des Individuums wiederhergestellt wird, seine Aura, die sie selbst mit dem österreichischen Orakelwort ›Charme‹ benennt. Und so, wie das Wort Charme etwas undefinierbares meint, und trotzdem zum «zu oft Gesagten» der sozialen Rollenwelt gehört, so sind auch die wahren Geschichten als «unsagbare» im «zu oft Gesagten» enthalten. In dem Gedicht *Ihr Worte* findet Bachmann dafür die Zeile: «bezeichnend nicht. / so auch nicht zeichenlos –.»⁵⁶

In Bachmanns später Prosa lässt sich das, was nicht bezeichnet werden kann, aber ebenso wenig «zeichenlos» bleiben soll, oft an emotionalen oder psychosomatischen Reaktionen ablesen, am unmotivierten Weinen, an Ohnmachtsanfällen und Kopfschmerzen oder am plötzliches Erröten. Solche Vorfälle deuten an, dass alles, was über einen Menschen gewusst oder gesagt werden kann, keine Frage kausaler Antezedenzen ist, sondern eine der Interpretation. Indem das Geschehen in *Simultan* sich einem Verstehen verweigert, das die andere Möglichkeit vernichtet, verweist es darauf,

in der Literatur. Konzepte und Praktiken zwischen Wandel und Beharrung, Bielefeld 2015, S. 167.

54 Bachmann, *Todesarten*-Projekt (Anm. 23), Bd. 4, S. 16.

55 Bachmann, *Todesarten*-Projekt (Anm. 23), Bd. 4, S. 9.

56 Bachmann, *Ihr Worte*, Werke (Anm. 1), Bd. 1, S. 162.

dass der Mensch mehr ist und mehr braucht, als er erklären kann. Insofern lassen sich die fünf *Simultan*-Geschichten auch als ein Plädoyer für den autonomen Lebensentwurf in einer immer unüberschaubarer werdenden Welt verstehen. Sie illustrieren ‹Lebensarten› in einer Zeit,⁵⁷ in der, mit der Autorin gesprochen, keiner ‹sich wirklich zu helfen› weiß, in der ein Autor eben so wenig über die ‹letzten Dinge› informiert ist, wie die in die Zeitgeschichte verstrickten einzelnen.⁵⁸ Als ironische Gegenbilder der *Todesarten* demonstrieren die *Simultan*-Erzählungen, wie man ‹enttäuscht, und das heißt, ohne Täuschung, zu leben vermag›.⁵⁹

Letzten Endes schreibe ich natürlich nicht über Frauen und auch nicht über Männer [– bekennt Bachmann in einem unpublizierten Klappentext zu *Simultan* –, R. S.] über ihre Unfähigkeit, ihre Nervosität, ihre Neurosen, ihre Verzweigung [...]. Nicht informiert über die letzten Dinge, rede ich von den vorletzten, von den vorvorletzten, also von den täglichen Dingen. Von unseren winzigen Bewegungen und vom Einatmen und Ausatmen. Die Geschlechter, da es sie gibt, bleiben ein Thema, ein unendlich variierbares [...]. Ich habe nie eine Erleuchtung gehabt, so wenig, wie der Mann, der in der Titelgeschichte sagt, also eine Erleuchtung. Nimmst du Obst? Ich nehme Obst, jeder nimmt Obst, niemand hat eine Erleuchtung. Daß niemand sie hat, das ist so traurig

-
- 57 Verwendet hat den Begriff zuerst Reinhard Baumgart, Ingeborg Bachmanns Lektor im Piper-Verlag. Ich stimme seiner Argumentation zu, dass die *Simultan*-Geschichten nur mit ‹einiger Gewalt› in den *Todesarten*-Kreis hineingezwungen werden können, da sie Bachmanns Eigenkommentaren zufolge ebenso sehr mit wie gegen *Malina* geschrieben wurden, mit bewusst ‹oberflächlich› gesehene[n], antikatastrophalen Frauenfiguren›. Dass Bachmanns ‹entschlossene[s] ›Leichtigkeit[s]‹-Parlando› nicht mit fehlender Tiefe verwechselt werden sollte, sondern eher auf ‹eine Heimkehr auch in die Tradition der doppelbödigen österreichischen Leichtigkeit› der Schnitzler, Roth und (ja auch) Musil› hindeutet, liegt auf der Hand. Vgl. Reinhard Baumgart, Ich treibe Jenseitspolitik, in: Die Zeit, 48, 24. November 1995, http://www.zeit.de/1995/48/Ich_treibe_Jenseitspolitik/seite-3 (eingesehen am 10.3.2016). Elke Schlingsog hat den von Bachmann selbst nicht gebrauchten Begriff demgegenüber als Bezeichnung für die utopischen, ihre Poetologie strukturierenden Räume eingeführt: ‹Vor allem die Reisen, die Bachmann von Berlin aus unternimmt, [...] stehen dem gestörten und verstörenden Berlin als befreiende Momente gegenüber. [...] Neben den Italienreisen lassen sich vor allem die Prag- und Ägyptenreise [...] als Fluchtpunkte von Berlin beschreiben als rettende ‹Lebensarten›.› Dies., Berliner Zufälle (Anm. 2), S. 174.
- 58 Bachmann, *Todesarten*-Projekt (Anm. 23), Bd. 4, S. 19 und 18.
- 59 Bachmann, Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar, Werke (Anm. 1), Bd. 4, S. 277.

nicht, es ist sehr selbstverständlich, es ist unser Leben, in dem eben niemand eine hat. Man kann nur freundlich fragen, willst du Kaffee oder willst du Obst. Das ist auch das Ende aller Geschichten. [...] Die Geschichten hören auf, obwohl es selbstverständlich weitergeht, mit Tee und Kaffee und mit all dem Unsinn, der dahergeredet wird, zwischen Wochenenden und Kriegen, [...]. Meine Figuren sind aus dieser Zeit, sie wissen das alles und sie wissen es natürlich nicht. Wie sollten sie auch. [...] Ich kann meinen Figuren auch nicht helfen. Aber ich liebe sie, und ich finde sie sehr oft nicht so lächerlich, wie ich sie dargestellt habe. [...] Bitte, möchte ich sagen, nehmt diese kleinen Frauen nicht so ernst, aber schätzt sie nicht so gering ein. Es sind menschliche Wesen, mit ihren Dummheiten, ihren Eitelkeiten, ihrem Snobismus, ihrer Ignoranz. Aber liebt sie trotzdem ein wenig, wenn ihr könnt.⁶⁰

60 Bachmann, *Todesarten*-Projekt (Anm. 23), Bd. 4, S. 18 ff.

Das große Nichts

Nihilismus ist ein Glücksgefühl

CHRISTIAN SCHÄRF

I

Die Geschichte dieses großen Gefühls beginnt mit einem Märchen. Es wird von einem Romantiker erzählt und spielt im Morgenland. Man findet es in den «Phantasien über die Kunst» des frühverstorbenen Wilhelm Heinrich Wackenroder, wo es ein Jahr nach Wackenroders Tod, im Jahre 1799 von Ludwig Tieck herausgegeben worden ist.

Die Rede ist von einem nackten Heiligen der, mutmaßlich in Indien, in einer öden Höhle wohnt und ununterbrochen das sausende Rad der Zeit hört.

Er konnte vor dem Getöse nichts tun, nichts vornehmen, die gewaltige Kraft die ihn in immerwährender Arbeit anstrengte, verhinderte ihn, irgendetwas zu sehen und zu hören, als wie sich mit Brausen, mit gewaltigem Sturmwindausen das fürchterliche Rad drehte und wieder drehte, das bis an die Sterne und hinüber reichte.¹

Der Heilige ist dem Gang des Zeitrades derart verfallen, dass er es um jeden Preis am Laufen halten muss, ja er wird trotz seiner Verzweiflung am Gang der Rades zu seinem Sklaven, der noch dazu alle Menschen, die nicht in diesem Sinne handeln, beschimpft oder gar, auf dem Höhepunkt seiner Wut gegen alle anderen vom Zeitrad unbeeindruckten Subjekte, tötet.

Eine zitternde Angst flog durch alle seine Nerven, wenn er nur ein einzigmal versuchen wollte, den schwindlichten Wirbel zu unterbrechen. Nur manchmal in schönen Nächten, wenn der Mond auf einmal vor die Öffnung seiner finstern Höhle trat, hielt er plötzlich inne, sank auf den Boden, warf sich umher und winselte vor Verzweiflung; auch weinte er bitterlich wie ein Kind, dass das Sausen des mächtigen Zeitrads ihm nicht Ruhe lasse, irgendetwas auf Erden zu tun, zu handeln, zu wirken und zu schaffen. Dann fühlte er die verzehrende Sehnsucht nach unbekanntem schönen Dingen; er bemühte sich, sich aufzurichten und Hände und Füße in eine sanfte und ruhige Bewegung zu bringen, aber vergeblich!²

1 Wilhelm Heinrich Wackenroder, Werke und Briefe, hg. von Friedrich von der Leyen, Heidelberg 1967, S. 197 f.

2 Wackenroder, Werke (Anm. 1), S. 199.

Man hat es in dieser unscheinbaren kleinen Geschichte, die in lauter kunst-sinnige Aufsätze über Raffael, Watteau, die Farben oder die Ewigkeit der Kunst eingestreut ist, mit dem Ursprung des romantischen Bewusstseins aus der Erfahrung des Nihilismus zu tun. Was der morgenländische Heilige am nackten Leib erlebt, ist das Terrorregime der linearen Zeit. Das Verfließen der Zeit wird zwar noch immer als drehendes Rad begriffen, aber dieses Drehen hat keinen zyklischen Sinn mehr, sondern reißt den Menschen mit sich fort und beraubt ihn seiner Sinne wie seiner Vernunft. Das Räderwerk der Zeit ist, so sollte man annehmen, schon ein Abbild des in Wackenroders Epoche aufkommenden Industriekapitalismus und seiner unerbittlich wirkenden Entzauberungskräfte.

Doch dürften weder Wackenroder noch Tieck vor 1800 allzu viel Anschauungsunterricht in der Entwicklung der modernen Produktionsmittel genossen haben. Der lebensweltlichen Erfahrung des maschinistischen Daseins eilt eine spirituelle Erfahrung voraus. Die zyklische Zeit, die zuerst einen mythischen und später religiösen Kern hatte, ist verschwunden. An ihre Stelle tritt die leerlaufende, einfach immer weiter gehende Zeit. Diese Erfahrung auf der Kulturstufe, die wir Romantik nennen, ist zunächst und vor allem spiritueller Natur. Deshalb muss es ein Heiliger sein, der am sauisenden Rad der Zeit verzweifelt und kein früher Lohnarbeiter.

Dieser komische Heilige findet keine Ruhe mehr. Doch gibt es Momente – wenn der Mond vor die Höhle tritt – in denen er noch zu einer Reaktion fähig ist und das Rad der Zeit kurz stillzustehen scheint. Es sind Momente der Sehnsucht, einer «verzehrenden Sehnsucht», wie es im Text heißt. Ihnen will sich der arme Mann hingeben. Aber es gelingt ihm nicht, denn schon muss er wieder an das Rad der Zeit denken, an das er gekettet zu sein scheint und das er zu bedienen hat.

Der nackte Heilige ist ein Zwangsarbeiter in den Maschinerien der linearen Chronologie der Leere und darin naturgemäß das Gegenteil eines Heiligen. Die Kennzeichen eines heiligen Mannes lägen ja vor allem in seiner inneren Unabhängigkeit von weltlichen Einflüssen, während der Nackte in Wackenroders Geschichte eine vollkommen heteronome Existenz führt. Dieser Heilige, der seine Heiligkeit unter dem Einfluss des sauisenden Zeitrads eingeüßt hat, wird nur noch von Wut, Hass und Gewalt beherrscht.

Nihilismus ist hier alles andere als ein Glücksgefühl. Glück wird allenfalls noch erahnt und gelegentlich in verzehrender Sehnsucht verspürt. Doch die Sehnsucht bildet den einzigen Lichtblick in der düsteren Höhle, in der der Heilige eingekerkert ist. Sehnsucht, so zeigt sich am Ende dieses

Märchens, ist die romantische Kompensation des Sinnverlustes, der sich mit dem sausenden Räderwerk der linearen Zeit in die psychischen Speicher fräßt.

In einer jener Mondnächte, die den rasenden Heiligen etwas milder stimmen, kommt ein Liebespaar in einem «leichten Nachen» den Fluss herauf gefahren, der an der Höhle des Heiligen vorbeiführt:

Der durchdringende Mondstrahl hatte den Liebenden die innersten, dunkelten Tiefen ihrer Seelen erhellt und aufgelöst, ihre leisesten Gefühle zerflossen und wogten in uferlosen Strömen daher. Aus dem Nachen wallte eine ätherische Musik in den Raum des Himmels empor, süße Hörner und ich weiß nicht, welche andre zauberische Instrumente, zogen eine schwimmende Welt von Tönen hervor [...]³

Dazu erklingt ein Lied von Ahnung, Mondschein und Liebe. Die Folgen dieses Szenarios sind durchschlagend:

Mit dem ersten Tone der Musik und des Gesangs war dem nackten Heiligen das sausende Rad der Zeit verschwunden. Es waren die ersten Töne, die in diese Einöde fielen; die unbekannte Sehnsucht war gestillt, der Zauber gelöst, der verrirrte Genius aus seiner irdischen Hülle befreit. Die Gestalt des Heiligen war verschwunden, eine engelschöne Geisterbildung, aus leichtem Dufte gewebt, schwebte aus der Höhle, streckte die schlanken Arme sehnsuchtsvoll zum Himmel empor, und hob sich nach den Tönen der Musik in tanzender Bewegung von dem Boden in die Höhe. Immer höher und höher in die Lüfte schwebte die helle Luftgestalt ... mit himmlischer Fröhlichkeit tanzte die Gestalt hier und dort, hin und wieder auf den weißen Gewölken, die im Luftraume schwammen, immer höher schwang er sich mit tanzenden Füßen in den Himmel hinauf und flog endlich in geschlängelten Windungen zwischen den Sternen umher; da klangen alle Sterne, und dröhnten einen hellerschallenden himmlischen Ton durch die Lüfte, bis der Genius sich in das unendliche Firmament verlor.

Reisende Karawanen sahen erstaunend die nächtliche Wundererscheinung, und die Liebenden währnten, den Genius der Liebe und der Musik zu erblicken.

Die Verwandlung des unglücklichen Heiligen in den Genius der Liebe und der Musik sowie die Choreographie seiner Himmelfahrt angesichts der zarten Gesänge in der hellen Mondnacht markieren die Koordinaten des frühromantischen Umgangs mit dem Nichts. Musik und Liebe vermögen sich als Utopie ins Spiel zu bringen und haben noch genug Kraft, um ihrem Auftreten Geltung zu verschaffen. Bei Heinrich Wackenroder ist das Nichts noch eine exotische Erscheinung, die nackte Heilige in Hinterindien befällt,

3 Wackenroder, Werke (Anm. 1), S. 200.

und der man mit abendländischen Therapien zu Leibe rücken kann. Jedoch gelangt der Kampf des Glaubens mit seiner Negation hier schon zu seiner vollen Heftigkeit. Nicht die Rückkehr des toten Gottes rettet den Heiligen aus seinem Fluch, vielmehr gestalten die inszenatorischen Restposten der Liturgie, die Musik der Engel und die Bildlichkeit der Himmelfahrt, seine Erlösungszeremonie.

Romantik, das ist von Anfang an das Christentum des toten Gottes, das sich mit den säkularen Varianten des Gottesdienstes vor dem Wahnsinn des sausenden Zeitrads rettet, aber dabei ist es immer noch Christentum. Die frohe Botschaft hat eine andere Dimension bekommen. Sie liegt jetzt in der Kunst, die sich von ihrer religiösen Funktion abgelöst hat, und in der Liebe, nämlich in ihrer säkular-erotischen Spielart.

Die Erfahrung des Nichts, die der nackte Heilige macht, das sinnlose Drehen des Zeitrads und seine Verfallenheit an dieses Geschehen, hat noch altbewährtes Erlösungspotenzial und also metaphysische Hilfsmittel im Gepäck, die den pseudotranszendenten Vorschein des Sinns in Szene setzen können, die jedoch zugleich in der tanzenden Himmelfahrt des zum Genius der Liebe und der Musik gewandelten nackten Heiligen alle Aspekte eines Kitschcomics aufweist.

Noch aus heutiger Sicht wirkt es erstaunlich, wie um 1800 das Verschwinden der transzendenten Heilsgewissheit und die Schrumpfung des alten spirituellen Sinns zu weltlichen Glücksmomenten umgemodelt werden, die als solche immer noch die Energien der christlichen Lehre mit sich führen. Man erkennt, wie schwer es geworden ist zu glauben, will es aber doch und benötigt dafür den passenden Hintergrund. Außer Frage steht, dass in der Romantik mit Kunst und Liebe die beiden Hauptachsen in der Kulturgeschichte der westlichen Moderne eingeweiht werden. Es sind die Straßen, auf denen wir in den Metropolen des großen Nichts gelangen.

Die damit angesprochene Problematik erstreckt sich bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs und noch ein paar Jahre darüber hinaus. Es ist zugleich die Geschichte der ästhetischen Moderne, sie steht unter dem Zeichen des Nihilismus. Sicherlich gibt es vielfältige Wurzeln der modernen Kunst, begründet in Medienrevolutionen, technischen und wissenschaftlichen Errungenschaften sowie Diskurslagen aller Art. Doch die Substanzbasis – das zeigt gerade die Auseinandersetzung mit der Romantik – liegt im Spirituellen. Der Nihilismus wurde als absolut empfunden im Rahmen absoluter Glaubenssetzungen. Wenn Gottfried Benn sagen wird: Nihilismus ist ein Glücksgefühl, dann zeugt auch diese Haltung noch immer von einer Innerlichkeit, die ihre Herkunft aus der Religion ableitet.

Der europäische Mensch, der die Einheit von Welt und Wahrnehmung auf eine religiöse Erfahrung gründen konnte, ist bei Benn auf der Endstufe angekommen. Benn selbst wird nach dem Zweiten Weltkrieg sagen, der Mensch müsse neu zusammengesetzt werden – aus lauter Versatzstücken der Zivilisation. Was wir Mensch nennen und einst aus dem Substanzfeld des Humanismus erwuchs, wird zu einer Montage von Teilen, die dieser Substanz entnommen sind, die viele neue Formen annehmen kann, aber die alte Einheit, wie sie Benn noch einmal in seinem Essay «Goethe und die Naturwissenschaften» aus dem Jahre 1932 beschworen hat, ist verloren. Sie verschwindet und sie wird durch jene wissenschaftlichen Tatsachen ersetzt, die zu Versatzstücken unseres neuen Selbstbewusstseins werden sollten. Das Phänomen Mensch zerfällt in seine Fragmente, in biologische, soziologische, psychologische und linguistische Teile, die jetzt von Wissenschaften atomistisch verwaltet werden. Zuletzt bleibt vom Menschen nur das abstrakte Bild der Doppelhelix und die darin angelegten Möglichkeiten seiner manipulatorischen Umgestaltung.

Goethe, so Benn, sei der Letzte gewesen, der die alte, den integralen Begriff des Menschen und seines primären Weltbezugs repräsentierende Welt noch kannte. Benn schreibt im Hinblick auf Goethe:

Noch einmal das Haus und der steingefasste Brunnen, die Urbeschäftigung auf der Weide und dem Acker, die begleitenden Tiere: Hund und Roß, die Geräte: Ruder, Schaufel und Netz – und dann die Zivilisation. Noch einmal Luna in der großgemessenen Weite, noch einmal die Sterne im alten Raum, noch einmal der Regenbogen, der sich mit einem Gott versöhnte – und dann die optischen Trivialitäten.⁴

II

Nihilismus als Glücksgefühl, das ist die Bruchkante zwischen zwei zivilisatorischen Menschentypen, eine kognitiv-evolutionäre Grenze würde ich diesen Punkt in der Geschichte nennen, aus dem heraus erklärbar wird, weshalb die Rede vom Nihilismus und vom Nichts heute als akutes Problem verschwunden ist und vor allem von jüngeren Zeitgenossen schon gar nicht mehr als Tragödie begriffen werden kann: der Montagemensch gegen den organischen Typus, der Kirchensteuer zahlende oder aus der Kirche ausgetretene Mitbürger gehen den religiös Innerlichen, die permanente

4 Gottfried Benn, Goethe und die Naturwissenschaften, in: ders., Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke, hg. von Bruno Hillebrand, Frankfurt am Main 1989, S. 175–205, hier S. 203.

Medienpassage gegen das ewig Absolute, der selbstoptimierende Appendix einer Software gegen das sündhafte Ich. Durchgreifender war noch kein Beleuchtungswechsel in den Jahrhunderten seit Luther gewesen. Religio heißt ja Bindung, und zwar nicht an eine Autorität, sondern an die Erde. Religion ist das Medium, das den Menschen mit der Welt verbindet, sinnhaft verbindet, das heißt durch die Stiftung von Sinn und damit von Identität. Der Ausdruck Nihilismus bezeichnet die Erfahrung, dass diese Bindung in Auflösung ist, dass der Sinn verschwindet und schließlich verschwunden ist.

Am 28. März 1931 hält Gottfried Benn auf dem Bankett des Schutzverbandes Deutscher Schriftsteller eine Rede zum 60. Geburtstag von Heinrich Mann. Der ist zu diesem Zeitpunkt nicht nur Präsident der Preußischen Akademie der Künste, sondern einer der angesehensten und vor allem auch viel gelesenen Schriftsteller der kriselnden Weimarer Republik. Benn schickt seinem Vortrag voraus, er habe zuletzt so viele kluge Aufsätze über Heinrich Mann gelesen, dass er sich nicht herausnehmen wolle, «eine weitere Analyse literarhistorischer oder biographischer Art [...] hinzuzufügen.»⁵ Eine Captatio, die nicht nötig gewesen wäre, denn von Benn war gewiss keine sachliche Analyse des Mann'schen Werkes zu erwarten. Was er in dieser Rede jedoch verlauten lässt, ist im Rahmen einer persönlichen Würdigung wohl das Dreistete, was ein Gratulant einem Jubilar bieten kann.

Benn nimmt Heinrich Mann kurzerhand und mit viel rednerischem Pomp als Initiator einer neuen Kunsttheorie in Dienst, die, so der Laudator, in Deutschland vor Mann mit der einzigen Ausnahme Nietzsche noch niemand verwirklicht oder auch nur ins Visier genommen habe:

Die Kunst nach Deutschland. Die Kunst in unsere Zeit. [...] Die Kunst in Deutschland immer nur 18. Jahrhundert: Vorstufe der Wissenschaft, Erkenntnismöglichkeit zweiten Ranges, niedere sinnliche Anschauung des reinen Begriffs.⁶

Nun aber komme Heinrich Mann, der fast im Alleingang und nur mit Nietzsche als Vorläufer und Propheten, ein Kunstbewusstsein nach Deutschland gebracht habe, das man nur Artistik nennen könne.

Der Einbruch der Artistik, die neue Kunst! Vom Westen den Geist: Fanatismus des Ausdrucks, analytischen Instinkt, hormonbewandert und röntgentief; vom Norden die Eruptivität großen Stoffs, die dunklen tragischen Träume.⁷

5 Gottfried Benn, Rede auf Heinrich Mann, in: ders., Essays und Reden, S. 431–437, hier S. 431.

6 Benn, Rede (Anm. 5), S. 432.

7 Benn, Rede (Anm. 5), S. 432 f.

Es gehört zur spezifischen Qualität von Benns Rhetorik, dass seine Bilder und Behauptungen sachlichen Prüfungen nicht standhalten. Benn will bezaubern, nicht unterweisen, er will überzeugen, nicht nur einen kritischen Beitrag zu einer Frage leisten, er will den Blick in den tragischen Abgrund des Abendlands richten, und dazu ist ihm kein Kunstgriff zu verwehren.

Die Kunst, sagt Benn, tritt schon mit Nietzsche, dann vollends mit Heinrich Mann in den Status eines nachreligiösen Glaubens, der seine Selbstbezeichnung aus der Sphäre des Zirkus entlehnt und zugleich nur für eine kleine Kulturelite von Belang sein kann. Artistik ist nicht mehr die romantische Sehnsucht nach der Transzendenz in der Form, sondern transzendiert als Form jede Sehnsucht. Kunst als Artistik siedelt sich im Akt des Schaffens und im Strahlungsbereich des Geschaffenen an. Ihr angestammter Ort ist der Olymp des Scheins.

Die absolute Kunst: Der Dichter glaubte an die Gesetze der Schönheit, die wie Gebote eines Gottes sind und im geschaffenen das Ewige bewahren. [...] Der Einbruch der Artistik -: Worte, Vokale! Also wohl eine Kunst ohne sittliche Kraft, ohne nationalen Hintergrund, stark intellektuell, sagen wir es ruhig: leichte Ware, rein technisch und dabei nicht einmal aufs Vergnügen aus.⁸

Artistik, so doziert der Geburtstagsredner, erscheint als die modernistische Variante absoluter Kunst. Die Glaubensinbrunst ist gewichen, die die frühen Schöpfer der großen Formen noch beseelen konnte. Doch die spirituellen Voraussetzungen sind geblieben. Gefeierte wird die Absolutheit der Form und jene «Oberflächlichkeit aus Tiefe», die auf den «Olymp der Scheins»⁹ den Monte Sacro der Artisten führt.

Dies also ist eine wesentliche Spielart der ästhetischen Moderne. Ihr Credo lautet Artistik. An die Stelle der tiefempfundenen Werte – die nur religiöser Art sein können – tritt das Nichts, der tiefe Nihilismus, wie Benn paradox formuliert. Die Oberfläche der Dinge, die Laute der gesprochenen Sprache, der semantische Firnis des Wortes, die Flutwellen der Bilder, die Rauschregister der Rhythmen – all das gehört ins Lager der Artisten, wird dort gepflegt, reicht ins menschliche Empfinden hinein und sedimentiert sich darin als die Kehrseite des Glaubens, die im Schaffensrausch an ihren Höhepunkt gelangt. So formuliert Benn in seiner Rede auf Heinrich Mann:

Auf der einen Seite immer der tiefe Nihilismus der Werte, aber über ihm die Transzendenz der schöpferischen Lust. [...] Die Ecce homo-Schauer: Nihilismus ist ein Glücksgefühl, und der Mensch hat in der Erkenntnis ein

8 Benn, Rede (Anm. 5), S. 433.

9 Benn, Rede (Anm. 5), S. 433.

schönes Mittel zum Untergang. Die Kunst: als Anlage und Methode etwas Abnormes, dazu das unheimliche Wort von Flaubert: *je suis mystique et je ne crois à rien.*¹⁰

Hier also, in Benns Rede auf Heinrich Mann fällt das Wort, um das es geht: Nihilismus ist ein Glücksgefühl. Was will es besagen? War, was wir Nihilismus nennen, nicht das Bewusstsein totaler Negation, mithin eine Verzweiflungstat, die überdrehte Privatdozenten, sozial depravierte Anarchisten und infantilisierte Dadaisten umgetrieben hat? Ist der Nihilismus nicht die letzte metaphysische Bastion, in der die Wahrheit einer Zivilisation als Ganzes und aus einer Wurzel gedacht werden konnte: der Niedergang aller Werte, der nur eine Konsequenz zeitigen kann: ihre Umwertung? Und hierin soll ein Glücksgefühl liegen?

Wie wird aus der Verzweiflung am Tod Gottes eine Beglückung? Kann das wirklich die Kunst bewerkstelligen, wie sie bei Benn immer aufs Neue propagiert wird, die Kunst als Popanz und Fetisch rhetorischer Verführungstalente?

Was war überhaupt die Kunst? Vor Winckelmann hat man den Begriff kaum in dieser universalen Weise verwandt. Und erst mit Goethe und der Romantik kommt ein manifester Diskurs über die Kunst in Deutschland auf. Kunst war zuvor etwas an Religion Geknüpftes, auch noch in der Renaissance. Autoren haben der Kunst wenig Aufmerksamkeit geschenkt. In der Poetik des Aristoteles waren allein Drama, Epos und Lyrik kunstfähig. Artistik ist ein der aristotelischen Poetik gänzlich fremder Begriff. Und obgleich etwa der im 16. Jahrhundert lebende Montaigne nach unserem von der Moderne geprägten Verständnis vielleicht der erste artistische Schreiber war, so findet sich bei ihm doch kein herausgehobenes Bekenntnis zur Kunst. Sich als artistischen Künstler zu begreifen, wäre Montaigne wohl zu aller Letzt eingefallen, auch wenn er aus der Rückschau als solcher erscheinen mag.

Kunst wird in der Moderne zum Surrogat für das verlorene Absolute. Noch Hegel stemmte sich gegen diese Entwicklung. Jedoch vergebens. Im intellektuellen Milieu des Abschieds von der Metaphysik wird Kunst zur letzten metaphysischen Tätigkeit im abendländischen Nihilismus. Auch das ist ein Wort von Benn, das er von Nietzsche entlehnte: Die Kunst als letzte metaphysische Tätigkeit im abendländischen Nihilismus.

Im Horizont des Nihilismus wird die Rolle der Kunst deutlich, die sie bis etwa 1960 gespielt hat. Sie gibt den spirituell entfremdeten Subjekten einen neuen Glauben, – den Glauben an die Form. Es ist eine Künstlerme-

¹⁰ Benn, Rede (Anm. 5), S. 435.

taphysik, die sich von Nietzsche her über den Vermittler Benn herauskristallisiert, mithin eine elitäre Unternehmung, gedacht für eine happy few, eine kulturelle Upperclass, die unter der Furie des Verschwindens einer alt gewordenen Welt leidet, die nicht mehr zu retten war.

Zugleich bedeutet Artistik eine Überlastung des Kunstbegriffs und stellt eine Überforderung des schöpferischen Vermögens des Menschen dar. Die Kunst soll jetzt leisten, was Religion nicht mehr zu leisten vermag. Entsprechend trifft die Rede vom Nihilismus als Glücksgefühl eine Gefühlslage, die nur diejenigen nachvollziehen können, die überhaupt intellektuell in diese Abstraktionsebenen von Kulturkritik vorzustoßen vermögen. Man könnte auch sagen, mit der Artistenmetaphysik schafft sich die alteuropäische Priesterkaste noch einmal ein letztes Arkanum gegenüber der Massenzivilisation – ein von heute aus gesehen rührender Versuch restaurativer Wertebewahrung unter der Argumentation des allgemeinen Werteverfalls.

Dennoch, mit der Artistenmetaphysik sind ganz bestimmte Kulturcharaktere angesprochen und ihre Mission wird gerade heute deutlich. Benns Artisten sollen die Kronjuwelen des alten Abendlands retten. Es geht um eine Entscheidungsschlacht; man sieht sich an einer Zeitenwende.

Und nun wird es erst interessant, denn hier überschneiden sich zwei Einflusszonen, eine religionsgeschichtliche und eine kulturpsychologische. Die religionsgeschichtliche Diagnose des Nihilismus wird unter dem Auftrag der Artistik zu einer kulturpsychologischen Aufgabe. Die Psychodynamik des Schaffens sollte das eigentliche Problem sein, das sich Friedrich Nietzsche angesichts seiner Analyse des abendländischen Nihilismus stellte. Die Abladung der spirituellen Problem Massen auf das künstlerisch ambitionierte Subjekt, und noch genauer auf die Psyche des Schaffenden.

Da geht es dann eben nicht mehr um die protestantische Ethik von Leistungsbereitschaft und Schaffensfreude, wo das Gedicht pünktlich zum Feiertag geschrieben wird und die Blockflöten griffbereit an der Wand hängen. Vielmehr handelt es sich schon bei Nietzsche um eine regelrechte Paranoia der Umwertung, um einen voll ausgelebten Verfolgungswahn im unausgesetzten schöpferischen Prozess.

Das Subjekt fühlt sich von der Krise der Kultur verfolgt und sieht sich vor die Aufgabe gestellt, sie zu beheben. Aber die Souveränität gegenüber den Verhältnissen geht verloren. Der Produktionismus und, wie der Philosoph Charles Taylor es nannte, Expressivismus überlagert alle Bewusstseinsakte und macht aus kritischen Zeitgenossen getriebene Künstlertypen, die unter dem Regime der Negation handeln. Verneinung ist der Motor und zugleich der Treibstoff dieses Zwangs. Wenn uns heute etwas abhanden gekommen

ist, dann das: der Wille zur Verneinung. Offensichtlich gibt es nichts mehr zu verneinen. Das Nichts hat sich zurückgezogen, wer weiß wohin. Mit ihm ist aber auch ein bestimmtes Glücksgefühl verschwunden, das dazu angehtan war, den produktiven Typus aus den Niederungen der Betriebsroutinen weit herauszuheben und ein kaum noch vorstellbares Maß an Inspirations-euphorie freizusetzen.

Die Moderne ist also nicht nur die schöpferisch fruchtbare Zeit der Artistik, sondern im selben Zuge eine pathologische Überbietungsmaschine, deren Motor ein durch die Subjekte hindurch wirkender Verfolgungswahn ist. Der paranoide Druck wird von Subjekt zu Subjekt untergründig, vielfach unbewusst weitergegeben. Diesem Wahn stattzugeben, sich ihm auszusetzen und zu unterwerfen, darin liegen die Intensitätsfelder, die Ladungsmomente und eben das höhere Glücksgefühl der Modernen.

Wer anders als Nietzsche selbst repräsentierte diese Dramatik in reinsten Form? Wie konnte es geschehen, dass ein deutscher Philosoph protestantischer Abstammung zu genau jenem nackten Heiligen werden konnte, den der junge Heinrich Wackenroder siebzig Jahre zuvor herbeiphantasiert hatte?

Nietzsche, das ist ein Nervenzusammenbruch in fünf Akten, der sich über zwei Jahrzehnte hin vollzieht. Zwischen Welterlöser und Hanswurst unentwegt hin und her schwankend, lebte er vor, was aus uns werden sollte, wurde er zum Märtyrer in eigener Sache, die zu der Sache vieler wurde.

III

Von all seinen Büchern und Schriften, die Nietzsche in immer rascherer Folge publiziert hat, erscheint heute die 1882 herausgekommene «Fröhliche Wissenschaft» als das vielleicht bemerkenswerteste Zeugnis seiner künstlerphilosophischen Werke. Denn hier wird der kulturkritische Philosoph endgültig zum Künstlerphilosophen. Und zum ersten Mal verbindet sich in diesem Buch der artistische Auftrag, der Wille zur Form, mit dem spirituellen Grund des Nihilismus, dem Tod Gottes.

Das bis heute berühmt-berüchtigte Wort Gott ist tot wird erstmals in der «Fröhlichen Wissenschaft» ausgesprochen – und zwar in einem fiktionalen Text von der Figur eines Verrückten. Es handelt sich um das Gleichnis vom tolleren Menschen, das urplötzlich einen höchst interessanten Sprechakt in die Welt setzt, der bis dahin sicherlich schon vielfach gedacht und geäußert worden ist, jedoch niemals als Aussage in eine so exponierte Position gerückt worden sein dürfte.

Habt ihr nicht von jenem tollen Menschen gehört, der am hellen Vormittage seine Laterne anzündete, auf den Markt lief und unaufhörlich schrie: ›Ich suche Gott! Ich suche Gott!›¹¹

Die da auf dem Markt zusammenstehen, verulken den Suchenden ob seiner törichten Frage, verspotten die Inständigkeit seiner Suche und verhöhnen seine Verzweiflung. Der tolle Mensch aber ist außer sich. Er springt mitten unter die Passanten und hält den verblüfften Mitbürgern eine schauerliche Rede:

Wohin ist Gott?, rief er, ich will es euch sagen! Wir haben ihn getötet, – ihr und ich! Wir alle sind seine Mörder! Aber wie haben wir dieses gemacht? Wie vermochten wir das Meer auszutrinken? Wer gab uns einen Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen? Was taten wir, als wir diese Erde von Ihrer Sonne losketteten? Wohin bewegt sie sich nun? Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Giebt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an? Kommt nicht immerfort die Nacht und noch mehr Nacht? Müssen nicht Laternen am Vormittage angezündet werden? [...] Gott ist tot! Gott bleibt tot! Und wir haben ihn getötet! [...] Ist nicht die Größe dieser That zu groß für uns? Müssen wir nicht selber zu Götzen werden, um ihrer würdig zu erscheinen? Es gab nie eine größere That, – und wer auch immer nach uns geboren wird, gehört um dieser That willen in eine höhere Geschichte, als alle Geschichte bisher war.¹²

Nachdem er seine Rede beendet hat, schlägt dem tollen Menschen stummes Unverständnis entgegen. Er begreift, dass er mit seiner Einsicht zu früh ist, viel zu früh, um sie den Zeitgenossen verständlich machen zu können. Noch am selben Tage dringt er in mehrere Kirchen ein und stimmt darin sein *requiem aeternam deo* an. Er hält die Kirchen für Grabmale des toten Gottes.

Weshalb aber erzählt uns Nietzsche diese Geschichte? Etwa um die schlichte Botschaft, Gott sei tot, in eine Erzählung zu kleiden und mit rhetorischer Raffinesse unter die Leute zu bringen? Dazu hätte es dieses Aufwands wohl nicht bedurft. Zumal es sich gar nicht um ein Ereignis handelt, sondern zunächst einmal um eine von einem Einzelnen erhobene Behauptung.

Eine Behauptung, die diejenigen wenig beeindruckt wird, die ohnehin noch nie von der Existenz Gottes ausgegangen sind. Die Theologen

11 Friedrich Nietzsche, Kritische Studienausgabe in 14 Bänden (KSA), hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, Bd. 3, S. 480.

12 Nietzsche, Kritische Studienausgabe Bd. 3 (Anm. 11), S. 480 f.

ihrerseits haben angesichts dieses Spruchs immer nur mit den Schultern gezuckt. Für sie gilt zumal nach dem 25. August 1900, dass Gott existiert, aber Nietzsche tot ist. Bleibt festzuhalten, was auf den ersten Blick der Aufmerksamkeit entgehen könnte. Die Bedeutung des Satzes *Gott ist tot* ist abgründig und zwar weniger aus theologischer Sicht. Tatsächlich geht es mehr um die Art und Weise des Sprechakts *Gott ist tot* selbst als um seine inhaltliche Bedeutung. Denn wer diese Behauptung aufstellen kann, ohne verrückt zu werden, hat das Ausmaß dessen, was er sagt, schlechterdings nicht begriffen. Hier nun aber haben wir es mit einem Wahnsinnigen zu tun, einem tollen Menschen. Wer behauptet, Gott sei tot, ist wahnsinnig, muss wahnsinnig sein und ist eben aufgrund dieser Tatsache für den Diskurs disqualifiziert, den er anstrengen möchte. Der Mensch, der den Tod Gottes verkündet, kommt zu früh, es bedürfte eines anderen, neuen Menschen. Noch aber ist niemand reif dafür, dieser Tatsache ins Auge zu sehen, bislang gibt es in diesem Rahmen nur Ignoranten und Wahnsinnige. Wo also läge jetzt die Verbindlichkeit des Satzes «Gott ist tot»?

Wenn wir uns Nietzsches kurzes Erzählung vom tollen Menschen genauer ansehen und etwas tiefer in die Besinnung darüber eintreten, sticht eine überaus interessante Tatsache ins Auge: *Der Tolle Mensch ist als Dozent der Lehre vom Tod Gottes der in sein Gegenteil gewendete Philosoph*. Dieser ist nicht mehr dazu in der Lage, die Absurdität seiner Erkenntnis mit den Mitteln der Vernunft zu meistern und sie in einen Diskurs zu überführen, das heißt, eine wirksame Rede darüber anzustrengen. Es gibt keine Katheder, keine Systeme und keine Disputationsforen über den Tod Gottes. Das Nichts kennt keinen akkreditierbaren Studiengang, in dem es sich vermitteln ließe.

An dieser Sprachgrenze liegt das Problem, das der Tolle Mensch aufbringt. Alles was von nun an gesagt und behauptete wird, hat keinen Anker mehr in einer letzten Instanz, sondern fällt als Sprechakt immer sogleich auf den Sprechenden selbst zurück. Das gilt schon für den Sprechakt *Gott ist tot*, es gilt aber auch für alle anderen Aussagen. Zu behaupten, Gott sei tot, bedeutet Auflösung eines Vertrags, auf dessen Geltung sich Dichter wie Denker immer gestützt haben. Es provoziert die Aufkündigung des Primats des Guten, auf das man sich einigen musste, wollte man überhaupt miteinander ins Gespräch kommen.

Wer kommunikativ handelt, handelt im Sinne des Guten, das heißt, eines von vielen als geltend begriffenen Wertes, auf dessen Basis die Unterhaltung erst stattfinden kann. Die absolute Negation aber jeder Wertverankerung in einem solchen Prinzip ist nicht kommunikationsfähig, sie wird notwendi-

gerweise ausgegrenzt, da sie im Sinne von Gesellschaft und der Lebenswelt, über die man sich zu verständigen hat, kontraproduktiv ist.

So ist denn auch kein anderer Satz in der Geschichte der Philosophie derart gnadenlos in die Verballhornung geführt worden wie das Diktum des Tollen Menschen: Gott ist tot. Hinter dieser Lust an der Parodie liegt ein die Aussage selbst prägender Aspekt: Es ist der unmögliche Sprechakt schlechthin.

Wer diese Behauptung aufstellt, glaubt mehr zu wissen, als Gott selbst über sich weiß. Er eignet sich kurzerhand das absolute Wissen, das nur Gott selbst zukäme. Denn Gott als höchstes und allwissendes Wesen, müsste auch von seinem eigenen Tod wissen, was gerade wenn dies einträte, seinen Tod wiederum verneinen würde. Die Behauptung dennoch aufrecht zu erhalten, heißt, sich selbst als Sprechenden an die Stelle Gottes zu setzen, und dann aber aus der Position des Toten heraus zu sprechen, was für einen Menschen aller Erfahrung nach unmöglich ist. Nicht die Anmaßung selber Gott zu sein, sondern generell über Gott urteilen zu können, bedingt die Absurdität des Satzes, den Nietzsche in der «Fröhlichen Wissenschaft» performativ thematisiert, weil man ihn diskursiv gar nicht thematisieren kann.

Der Satz kann als perfekter Ausdruck menschlicher Hybris gegenüber dem höchsten Wesen gelten. Damit aber verweist er den Erkenntnisgehalt des Satzes aus der theologischen Ebene in die psychologische. Das Zeitalter, in dem Nietzsche lebt, ist voll von hybriden Subjekten, die den Tod Gottes leichtfertig im Munde führen. Sie sind die eigentlichen Absurden der Geschichte, *die letzten Menschen*, wie Zarathustra sie nennen wird, hochfahrende Selbstbewusstseinskönige, die sich in ihrem Dünkel verirrt haben und den Grad ihrer Verirrung noch nicht einmal mehr ahnen können. Als Absurde sind sie auch Glückliche; wie jeder Schwachsinn eine Art Entlastung von zuviel Druck darstellt, und so eben auch die Hybris des letzten Menschen. Nihilismus als Glücksgefühl betrifft nicht bloß den Artisten in der dämmrigen Zirkuskuppel des alten Abendlands. Es betrifft genauso und noch stärker den sich selbst an die Stelle Gottes stellenden Verwirrten der Moderne.

Zwei Arten des Glücks im Erfahrungsraum des großen Nichts haben wir damit kennengelernt: das Glück des Artisten, der in der Kunst seine neue Frohe Botschaft findet und dessen Figur Bunn aus Nietzsches Artistenmetaphysik ableitet. Und das Glück des Modernen, welcher der Hybris verfällt, sich selbst qua Behauptung an die Stelle des höchstens Wesens zu setzen, indem er seinen Tod kundtut.

Woran der Tolle Mensch verzweifelt, ist für die Zeitgenossen die unausgesprochene Grundlage ihres Wohlbefindens und die Quelle ihres Dünkels, in der sie ihre Identitäten finden. Was aber, wenn es den von Nietzsche prophezeiten Neuen Menschen gar nicht gäbe? Wenn der letzte Mensch und sein grotesker Prophet, der Tolle Mensch, die letzte Spezies im Kulturraum Abendland darstellen sollten, wenn mithin die Sinnlosigkeit aller Vorgänge und der potentielle Unsinn aller Aussagen zu den kardinalen Zielvereinbarungen einer sich verwandelnden Zivilisation würden?

IV

Es dauerte nicht lange nach dem Tod Nietzsches bis die Trauerfeiern zum Tod Gottes in Nonsensveranstaltungen umschlugen.

«Was wir zelebrieren ist eine Buffonade und eine Totenmesse zugleich»¹³, schreibt Hugo Ball in seinen Aufzeichnungen zur Gründung des Cabaret Voltaire im Februar 1916 in Zürich. Emigranten aller Herren Länder trafen sich zu einer Nummernrevue, die dem alten Europa nicht mehr den Verfall seiner Werte, sondern ihr irreversibles Abgleiten ins Groteske aufzeigen sollten. Neue Auftrittformen, neue Vortragsstile, neue Textsorten wurden aus dem Stehgreif erfunden und etablierten sich als Elemente in jenem Narrenspiel aus dem Nichts, in dem die Dadaisten ihr Selbstverständnis erblickten:

Was wir Dada nennen, ist ein Narrenspiel aus dem Nichts, in das alle höheren Fragen verwickelt sind: eine Gladiatorenreste; ein Spiel mit den schäbigen Überbleibseln, eine Hinrichtung der posierten Moralität und Fülle.¹⁴

Mit dem Dadaismus reagieren die Künstler des 20. Jahrhunderts zum ersten Mal radikal auf ihre Zeit im Sinne der Jetztzeit. Diese erfordert keinen Realismus der Beschreibung, sondern verlangt eine konzertierte Aktion aller verfügbaren Instrumente der Intelligenz. Ball sagt selbst, das Kabarett sei eine Geste, die direkt auf die Erfahrungssubstanz der Zeit zielt:

Unser Kabarett ist eine Geste. Jedes Wort, das hier gesprochen und gesungen wird, besagt wenigstens das eine, dass es dieser erniedrigenden Zeit nicht gelungen ist, uns Respekt abzunötigen. Was wäre auch respektabel und imponierend an ihr? Ihre Kanonen? Unsere große Trommel übertönt sie. Ihr Idealismus. Er ist längst zum Gelächter geworden, in seiner populären und

13 Hugo Ball, Die Flucht aus der Zeit, in: Dada total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder, hg. von Karl Riha und Jochen Schäfer, Stuttgart 1994, S. 18–32, hier S. 20.

14 Ball, Flucht (Anm. 13), S. 23.

seiner akademischen Ausgabe. Die grandiosen Schlachtfeste und kannibalischen Heldentaten? Unsere freiwillige Torheit, unsere Begeisterung für die Illusion wird sie zunichte machen.¹⁵

Dada ist ein Durchbruch. Das Leiden am Nichts schlägt um in eine groteske Feier. Diese besteht aus einer Kette von rauschhaften Unsinnsszenierungen, die den Wahnsinn der Epoche nicht satirisch aufs Korn nehmen, sondern ihn in der ganzen Drastik seiner Sinnlosigkeit ausagieren. Angesichts des Narrenspiels aus dem Nichts wird erst deutlich, was mit dem Ersten Weltkrieg zivilisationsgeschichtlich am Horizont steht: der kulturelle Kollaps des Westens. Kollaps bedeutet hier, dass alles, worauf der Westen, Europa oder wie manche (in zweifelhafter Verwendung) noch heute sagen: *das Abendland* seine Wertbegriffe aufgebaut hat, ungültig geworden ist.

Wer noch darunter leidet oder leiden will, hat selber Schuld. Auch die von Nietzsche angemahnte Arbeit der Umwertung will man jetzt nicht mehr auf sich nehmen. Das Glücksgefühl des Nihilismus ist stärker als die Artistentugend einer Kunstpraxis der Umwertung. Die dadaistische Variante des Nihilismus basiert auf der Hypothese, dass jede Abkehr vom Nichts zumal seine Überwindung nicht in einem neuen mythischen Anfang, sondern in der muffigen Aufwärmung alter Geltungskategorien enden würde. Vom Cabaret Voltaire an ist das Gegenteil von Dadaismus Ideologie.

Nicht die Künstler mit ihrer Geste hebeln die Werte aus ihrer Verankerung. Sie spiegeln nur, was politisch und gesellschaftlich längst zur Tatsache geworden ist. Aber gerade dazu braucht es radikal neue Präsentationsformate. Man kann nicht in beschaulichen Romanen die Protagonisten über die Wertlosigkeit aller Werte schwadronieren lassen, man muss die äußerste Konsequenz aus dieser Einsicht auf die Bühne bringen. In der Herstellung des Aktualitätsschocks erlangt das Theater eine Leitfunktion.

Die Wirkungen, die die Akteure des Cabaret Voltaire erzielt haben, waren entsprechend durchschlagend. Die überkommenen Formen des Vortrags, vom Gedicht bis zum Chanson wurden ausgehebelt; simultane, bruiistische und Lautgedichte gehörten nun zum Repertoire.

Wenn die Kleinkunsth Bühnen bis dahin wacker die Satire pflegten, so überquerten die Dadaisten mit einem kühnen Sprung die Grenze, die zwischen Satire und Schwachsinn liegt, jedoch auf die Weise, dass nun gerade der inszenierte Schwachsinn auf die Lage der Dinge weist. Es handelt sich, wie schon Peter Sloterdijk in seinem frühen Buch «Kritik der zynischen Vernunft» gezeigt hat, alles in allem um eine Geste des Zynismus, die bei Dada zum Zuge kommt und die genauer besehen, eine Geste des Nihilismus ist.

15 Ball, Flucht (Anm. 13), S. 22.

Kyniker waren im hellenistischen Griechenland Philosophen, die den Wert des Daseins (und damit der Polis) rundheraus verneinten und entsprechend auftraten. Ihre Selbstbezeichnung geht auf das griechische Wort für Hunde, kynes, zurück.

Die alten Kyniker lassen mitteilen, dass sie eine genuin philosophische Funktion im Stadtstaat Athen einnehmen, nämlich eine Kommentarfunktion. Diese aber beruht nicht auf Konsenswilligkeit. Mit einem Kyniker kann man sich nicht einigen, gibt es auch keine eigentliche Gesprächsgrundlage. Sein Kommentar besteht in der Verweigerung. Dadurch wurde der Kyniker zu einem ziemlich unangenehmen Zeitgenossen im alten Athen. Das Lachen war sein hervorstechendes Merkmal, sobald ihn jemand zu rechtweisen wollte. Politiker, Reiche und Repräsentanten der Stadt wurden beschimpft und nicht selten tätlich angegriffen. Man kann sich vorstellen, dass solche Philosophen keine Vorträge hielten oder Papyrusrollen vollschrieben. Staatstragend waren sie nicht, aber sie erzielten zu Zeiten nachhaltige Wirkungen.

Die Dadaisten wiederum brachten so ziemlich alles auf die Bühne, was den kulturbewussten Bürger einer Ohnmacht nahebringen konnte. Das Nichts wurde bei ihnen wie bei den alten Kynikern erst dann zu einem Glücksgefühl, wenn die Verneinung total war und in Aktionen überging. Und genau das wurde in Zürich 1916 wiederentdeckt, jenes in der Neuzeit vergessene und selbstverständlich auch verdrängte Lebensgefühl der absoluten Verneinung.

Vergessen werden musste dieses Lebensgefühl, weil die affirmative Dimension des christlichen Glaubens über Jahrhunderte hinweg eine ungeheure Vormacht gegenüber allen Alternativen oder Abweichungen ausgeübt hat. Nun wird die Abweichung zur Methode, der Dissident, der Emigrant, der Renegat, der Deserteur – all diese Typen finden in Zürich im Jahre 1916 zueinander und proben ein Theater der Abweichungen. Bis auf die einzelnen Laute nehmen sie Text, Grammatik und Worte auseinander und lösen die Zauberformeln des Bildungsbürgertums in ihre banalsten Bestandteile auf.

Diese Inszenierungen des Nonsens transportieren die wohl letzte Sinngeschichte der europäischen Intelligenz, die im 20. Jahrhundert immer wieder neu erzählt werden wird. Wie gerade in letzter Zeit immer deutlicher geworden ist, baut sich das künstlerische Bewusstsein – vor allem in Abgrenzung zu einem wissenschaftlichen oder einem konsumistischen Bewusstsein – auf dem Bruch auf, der das Narrenspiel aus dem Nichts zur Inszenierungsgrundlage der Ausdrucksformen erklärt. Moderne Kunst

nach Dada könnte man an diesem Bruch erkennen, wenn denn der Begriff der Kunst nicht selbst schon so dünkelfhaft auf seine bürgerliche Herkunft verweisen würde, dass man ihn lieber weglassen möchte.

Daran kann man die ganze Wirkung des dadaistischen Bruchs nachvollziehen. Dada zertrümmert die alten Werte endgültig, so dass man nicht mehr zu ihnen zurück kann. Jeder Akt der Kunst integriert einen Akt der Zerstörung von Kunst als Wert. Auf dieser Dialektik baut sich aber noch viel mehr auf als das ganze Arsenal der Präsentationsformen, der Rezeptionsgewohnheiten und gesellschaftlichen Zuweisungsfunktionen, die im engeren Sinne die Kunst betreffen.

Der dadaistische Bruch ist insofern ein philosophisches Phänomen, weil er sich auf die Semantiken der gesamten Lebenswelt ausdehnt und bewirkt, dass die alte Epoche der feststehenden Bedeutungen der Selbstauflösung anheimfällt. Der dadaistische Bruch erscheint somit als kynischer Reflex auf den Nihilismus.

Aus den alten Autoritäten werden schäbige Rollen. Der Kaiser ist nur noch sein eigener Darsteller und führt sich überdies längst auch so auf. Der Professor wird zum evaluierbaren Lehrkörper, der einstige Generaldirektor ist heute ein selbstsüchtiger Manager und Politiker tun alles dafür, gewählt zu werden.

Aus scheinbar fixen Bedeutungen, die auf den Kompetenzen oder gar der Würde ihrer Repräsentanten aufsitzen, werden Sprechakte, die immer wieder modifiziert werden müssen, um Gültigkeit zu beanspruchen. Aus Untertanen werden Ironiker, die ganz genau wissen, welches ihre politische Lage ist, diese aber nicht mehr als Schicksal hinnehmen, sondern sich von der Sphäre distanzieren oder abwenden, die Macht über sie ausübt.

Das sind unter anderem dadaistische Wirkungsmuster, die bis in die heutige Zeit reichen und nicht zuletzt die sogenannte Postmoderne bestimmen, die sich dadurch auszeichnet, dass die Moderne schließlich zur Selbstreflexion ihrer metaironischen, postideologischen und performativen Bedingungen gelangt. Das künstlerische Bewusstsein der Moderne ist von dieser antiplatonischen Inkubation erfasst. Die allermeisten der avantgardistischen Werke und Aktionen im 20. Jahrhundert können nur aus dem dadaistisch-ludischen Bruch heraus verstanden werden.

In Gegnerschaft zu den Relativierungen des kynischen Bruchs formieren sich die modernen Ideologien. Ideologien sind Normanspruchssysteme im Zeitalter der normativen Ironie. Ihre Erzfeinde sind die vom dadaistischen Bruch infizierten Intellektuellen. Je gebrochener das Verhältnis der Zeitgenossen zu den Normen der Kultur sich darstellt, desto rabiater gerieren sich

die Ideologen bei der Durchsetzung ihrer Normpostulate. Die modernen Totalitarismen sind nicht zuletzt wütende Reaktionen auf die Glücksgefühle des Nonsens-Nihilismus dadaistischer Prägung. Erst das Durchdrungensein vom großen Nichts gibt die innere Freiheit, aus deren Perspektive die normative Welt selbst nichts anderes darstellt als ein Narrenspiel, das immer wieder sein Programm ändert und andere Werte als die gerade gültigen ausruft.

V

«Das Ding an sich ist heute ein Schuhputzmittel»¹⁶, dekretiert Jopp, eine Figur aus Hugo Balls Dada-Roman *Tenderenda der Phantast*. Damit könnte man leben, zumal noch bei Kant das Ding an sich als gar nicht erkennbar angenommen wurde. Was damit ausgesagt wird, geht aber über eine Kritik Kants weit hinaus. Dieser Satz und der gesamte dadaistische Aufruhr besagen ja nichts anderes, als dass die Fragen, über die sich die bürgerliche Welt den Kopf zerbrochen hat, seien diese der Philosophie, der Theologie oder der Politik zuzuzählen, ihre grundlegende Relevanz eingebüßt haben. Nicht nur das Ding an sich ist jetzt ein Schuhputzmittel. Vielmehr sind alle sogenannten höheren Fragen und Werte auf das Niveau einer Ware abgesunken. Daraus ergibt sich:

Intelligenz ist Dilettantismus. [...] Intelligenz ist verdächtig. Scharfsinn verblühter Reklamechefs.¹⁷

Intelligenz ist wertlos, wenn sie sich unmittelbar der Marktförmigkeit von Produkten angleichen muss. An diesem Punkt stehen wir noch immer. Mit den Universitäten wurde auch noch das letzte Rückzugsgebiet der freien Intelligenz ökonomisiert. Damit ist unsere Lage endgültig neokynisch geworden. Gleichzeitig blühen wieder die Totalitarismen, vor allem die religiöser Art. Durch sie wird jede Religion kurzerhand zu einer Ideologie verstümmelt. Umso schlimmer für die Religion. Aber was besagt das andere, als dass Gott noch immer tot ist. Der Satz gilt heute mehr denn je. Ostern lässt auf sich warten. Doch der Nihilismus, wenn man ihn von diesem Satz ausgehen lässt, ist jetzt mehr denn je ein Glücksgefühl. Glücklich wer es versteht, sich bis zu ihm durchzuarbeiten und den kynischen Bruch seiner eigenen Intelligenz einzuschreiben.

16 Hugo Ball, *Tenderenda der Phantast*. Roman, in: Hugo Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit*. Ausgewählte Schriften, hg. von Hans Burkhard Schlichting, Frankfurt am Main 1984, S. 379–416, hier S. 382.

17 Ball, *Tenderanda der Phantast* (Anm. 16), S. 382.

Nietzsche glaubte an die Kunst, in der er den Willen zur Macht in Reinform am Werk sah. Er propagierte die Artistenmetaphysik. Gleichzeitig kann man in ihm den ersten Dadaisten sehen, der seine eigene Glaubensebene, die an die Kunst, performativ unterläuft und den Welterlöser mit dem Possenreißer von sich selbst befreit.

Der Glaube an die Kunst erzeugte bei Gottfried Benn wiederum eine ideologische Formation, nämlich die Ideologie der Artistik. Eine Art Fundamentalismus für die happy few der Kulturelite. Benn meinte 1933 doch tatsächlich, die Nazis könnten sich dafür interessieren. Die Nazis aber wollten Bennis Ideologie nicht (und auch nicht die von Heidegger), sie wollten ihre eigene durchsetzen. Selbstverständlich verstanden sie auch gar nicht, was die beiden wollten. Es ist aber wichtig zu erkennen, dass 1933 sowohl bei Benn als auch bei Heidegger stramme Ideologen des Geistes auf Ideologen der Gewalt trafen und dass sich bis 1945 beide – die Geistes- wie die Gewaltideologen ad absurdum geführt hatten, und zwar die Geistesideologen gerade in ihrem Verlangen sich den Gewaltideologen anzudienen. Auch der Kommunismus war da schon ideologisch am Ende. Heute wird er in Nordkorea noch von einer Diktatoren-Karikatur vertreten. Jeder Diktator, so zeigt es gerade die späte Ausgeburt des Kim-Jong-un, birgt einen Dadaisten wider Willen. Wenn die Fratze der Ideologie zerfällt, tritt der Kyniker in den Kostümen des Herrschers auf den Plan.

Mithin ist es ist der kynische Bruch, der unsere Intelligenz allererst zum Leuchten bringt und durch den sie sich gegenüber den ideologischen Verblödungssystemen behauptet. Wer an höhere Werte glauben will, soll das tun. Aber ohne den kynischen Bruch wird er damit ins 19. Jahrhundert und zwar hinter Nietzsche zurückfallen und sollte sich auch fürderhin von romantischen Märchen unterhalten lassen.

Nüchterne Spurensuche, reflexives Erinnern

Zur Lenkung von Leseremotionen in der literarischen Erinnerungskultur der Gegenwart

IRENE PIEPER

Fragt man im literarischen Zusammenhang nach «großen Gefühlen», kann der Verweis auf Nüchternheit, den mein Titel enthält, zunächst verwundern. Spürt man Emotionen in der Literatur nach, so ist es sicherlich naheliegend, vor allem expressiven Formen literarischen Sprechens nachzugehen. Aber nüchterne Spuren suchen? Mich interessiert dabei etwas, das ich als kontrapunktische Spannung bezeichnen möchte und das aus meiner Sicht einigen bemerkenswerten Texten aus dem Bereich der literarischen Erinnerungskultur eingeschrieben ist: Ein eher spröder Ton, der seine Leser/innen keinesfalls «kalt» lässt. Die potentiell durchaus starken, auch emotional bestimmten Leseerfahrungen werden über eine Sprache vermittelt, die zurückgenommen ist und mitunter protokollarisch skizzierend, berichtend anmutet, über Erzählungen, die eher andeuten als explizieren, über Handlungsentwürfe, die eine Dynamik von Spannung und kathartischer Lösung, wie sie sich insbesondere durch Konfliktaufbau und Konfliktlösung einstellt, eher verweigern und eher Geschichten sammeln als Geschichte erzählen.

Neben solchen Texten, die ihre Leser/innen erzählerisch unmittelbar erreichen mögen, stehen im Bereich der Erinnerungskultur also einige aktuelle Texte, bei denen sich statt einer appellativen Expressivität ein besonderer, häufig nüchterner oder spröder Ton findet. Auch der Plot, dasjenige, was die Handlung zusammenhält, holt die Leser/innen mitunter nicht einfach in die bzw. in eine Geschichte hinein. Dennoch vermittelt sich die Erfahrung bedrängenden Verlusts, auch eine Ahnung der Traumata, die mit der Geschichte verbunden sind. Der Modus ist allerdings einer der Zurückhaltung und zugleich ein solcher, der auf das Wissen seiner Leserschaft ein gutes Stück weit setzt oder in die Reflexion lädt.

Das Thema ist schwer, es ist gewaltig im starken Sinne: Im Zentrum der Erinnerungskultur steht im deutschsprachigen Raum nach wie vor die Auseinandersetzung mit dem Faschismus, mit dem Zweiten Weltkrieg und dem Holocaust. In den letzten Jahren hat sich dabei das Blickfeld erweitert: Vermehrt werden Texte vorgelegt, die zeitlich und räumlich weiter

ausgreifen. Sie beschränken sich nicht auf die Jahre 1933 bis 1945, sondern schauen bis ins 19. Jahrhundert zurück und beziehen die jüngere deutsche Geschichte und die Gegenwart ein wie Jenny Erpenbecks «Heimsuchung» (2008) oder – mit dem Fokus auf Nazizeit und DDR – Marcel Beyers kühl-reflexiver, kontrovers diskutierter Roman «Kaltenburg» (2008). Auch werden insbesondere Osteuropa bzw. Länder des ehemaligen Ostblocks und der Terror des Stalinismus einbezogen. Texte wie Petrowskajas «Vielleicht Esther» (2014), Maja Haderlaps «Engel des Vergessens» (2012) oder Sophie Oksanens «Fegefeuer» (2010) vermitteln eine Ahnung davon, wie sehr der Totalitarismus Grenzen sprengt, auch solche der Vorstellung: Gewalt und Zerstörung, Verstörung und Trauma sind unübersehbare Insignien der geradezu katastrophengesättigten Geschichte. Nach Asien führt Ursula Krechel in ihrem sehr gründlich recherchierten, berührenden Roman «Shanghai fern von wo» (2008) eine Erzählung um ein geflüchtetes Paar mit jüdischer Herkunft, das sich eher unvermittelt im Shanghaier Ghetto wiederfindet, ein Thema, das jugendliterarisch Anne Voorhoeve in ihrem Roman «Nanking Road» (2013) aufgreift. Der genannte Roman von Krechel erscheint mir dabei mindestens so lesenswert wie ihr mit dem Deutschen Buchpreis ausgezeichnete, 2012 erschienene Roman «Landgericht», der ebenfalls der literarischen Erinnerungskultur zugerechnet werden kann und von der Weimarer Zeit bis in die Geschichte der Bundesrepublik reicht, räumlich von Berlin bis Kuba führt, wo der Protagonist Richard Kornitzer im Exil lebt, um am Schauplatz Mainz zu enden. Die kleine Reihe von bedeutsamen und resonanzstarken Texten der letzten sieben Jahre – bis auf den Roman «Fegefeuer» der finnischen Autorin Oksanen alle ursprünglich in deutscher Sprache vorgelegt – vermag zu verdeutlichen, wie zentral die Auseinandersetzung mit der jüngeren Geschichte literarisch nach wie vor ist. Dabei steht die Erinnerungskultur unter einem neuen Zeichen. Die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann, die gemeinsam mit Jan Assmann wesentliche Beiträge zur Gedächtnisforschung und der Bedeutung der Literatur in ihrem Rahmen vorgelegt hat, spricht in ihrem 2013 erschienenen Band «Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention» von einem «doppelten Generationswechsel»: Zum einen endet die Ära der Zeitzeugen, die, so Assmann, «bislang als Mittler eine wichtige Brücke zwischen Geschichte als persönlicher Erfahrung und bloßen Lernstoff geschlagen haben. Auftritte von Überlebenden und Zeitzeugen in Schulen und Gedenkstätten konnten immerhin zu einer Erfahrung aus zweiter Hand beitragen und blieben als Begegnung und Ereignis im persönlichen Gedächtnis der Nachwachsenden anders haften als Zahlen

und Fakten im reinen Wissensgedächtnis. Zum anderen befinden wir uns zum gegenwärtigen Zeitpunkt am Ende der Deutungsmacht der 68er-Generation, die zusammen mit den noch älteren Generationen der Flakhelfer und der Kriegskinder als Architekten, Planer und Betreiber der deutschen Erinnerungskultur verantwortlich zeichnet.»¹

Es liegt daher nahe, dass sich auch Verschiebungen im Bereich der Vorstellungen von Erinnerungskultur und ihrer Gestaltung, die mit Wertorientierungen und Emotionen verbunden sind, ergeben. Assmann weist auf etwas hin, dass für den Beitrag der Literatur zum kulturellen Gedächtnis von jeher charakteristisch ist: Da die Ära der Zeitzeugen endet, wird der Zugriff auf Erinnerung bald nur noch mithilfe von Medien möglich sein. Dabei spielt der Medienwandel eine gewichtige Rolle. Unter anderem unterstützt er die oben bereits angesprochene Entgrenzungsbewegung. Assmann zufolge wird «der Erinnerungsdiskurs ein Stück weit aus seiner deutschen Selbstbezüglichkeit herausgelöst und die Frage nach Bedeutung und Zukunft der Erinnerung auch in eine transnationale Perspektive gestellt»².

Wie der Titel der Studie Assmanns deutlich macht, gehört zu diesen Verschiebungen auch «das neue Unbehagen» an der Erinnerungskultur. Diesem Unbehagen gilt ihre Intervention: Assmann zufolge resultiert es aus Verzerrungen im Konzept von Erinnerung und Erinnerungskultur. Erinnerung sei, so kritisiert etwa der langjährige Leiter der Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora, Volkhard Knigge, zu einer «moralisch aufgeladene(n), diffuse(n) Pathosformel» geworden, es bestehe die Gefahr, dass sie die Heterogenität von Geschichtserfahrung überdecke und auch nicht einem kritischen Geschichtsbewusstsein zuarbeite.³

Nun gehört es zu den besonderen Möglichkeiten der Literatur, Geschichte und Geschichten der Menschen erfahrungsorientiert zu vermitteln und sich nicht auf den Raum der sogenannten bloßen Fakten zu beschränken. Auch die Brückenfunktion der Literatur – Erfahrung vs. bloßer Lernstoff – kann aber problematisch empfunden werden. Die oben genannte Kritik Volkhard Knigges vermittelt sich unter anderem in Resonanzen von (jugendlichen und auch weniger jugendlichen) Leser/innen, die nicht das (gefühlte) dreiunddreißigste Buch zum Holocaust lesen möchten, gar in der Schule. Eine Reaktion, in der womöglich ein ganz ähnliches Unbehagen gegenüber Formen des Erinnerns und ihrer mitunter diffusen Wucht zum

1 Aleida Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*, München 2013, S. 13.

2 Assmann, *Das neue Unbehagen* (Anm. 1), S. 14.

3 Assmann, *Das neue Unbehagen* (Anm. 1), S. 30.

Ausdruck kommt. Zu bewusst ist ja vielen Leser/innen, dass Ablehnung und Abwehr keine legitimen Antwortmöglichkeiten auf diese Wucht sind.

So stellt sich die alte Frage, wie literarisch auf die Erfahrungen der unheilvollen Geschichte zu reagieren ist, erneut: Wie lässt sich Erfahrungen von Gewalt, Verlust, Vertreibung, Erfahrungen, vor denen die Sprache versagt und die in keinen beruhigenden Sinnzusammenhang überführt werden können, sprachlich begegnen? Und welche Formen der Beteiligung des Lesers lassen sich auch dort beobachten, wo der angesprochene eher protokollierende Ton herrscht und eher Geschichten gesammelt werden, als dass Geschichte erzählt wird? Gibt es Alternativen zur oben angesprochenen Wucht?

Zwei bemerkenswerte Texte möchte ich vor diesem Hintergrund genauer betrachten, nämlich zum einen Jenny Erpenbecks «Heimsuchung» und zum anderen Katja Petrowskajas «Vielleicht Esther».⁴

I. Jenny Erpenbeck, «Heimsuchung»

Mindestens zwei Begriffe schließen sich in dem assoziationsintensiven Titel zusammen: Das Heim einerseits – mit der Konnotation von Geborgenheit und Heimat, in Deutschland nicht unambivalent – und die Suche andererseits. Dabei ist in der Heimsuchung das Ende weniger offen als der Prozess des Suchens zunächst suggeriert. Die Konnotation von Heimsuchung ist in der Regel kaum mehr die des freundlich-zugewandten Besuchs (das Grimm'sche Wörterbuch verweist etwa auf die Heimsuchung des gnädigen Gottes), sondern eher die der bezwingenden Plage, ja sogar des Gerichts. Grimm notiert: «*öfter heimsuchung besuch des strafenden gottes, so dasz das wort geradezu in die bedeutung strafe, strafgericht übergeht*» und zitiert Jes. 10, 3: «Was wollt ihr tun am Tage der Heimsuchung und des Unglücks, das von Ferne kommt?»⁵

In dieser Bedeutung erreicht das Heim etwas Unheilvolles, es wird gewissermaßen vom Unglück erfasst, dessen Herkunft «von Ferne» zu erwarten ist, eine einigermaßen vage Bestimmung, offen auch für eine numinose Macht, die eingreift. Noch der gegenwärtige Duden definiert allerdings Heimsu-

4 Jenny Erpenbeck, Heimsuchung, Frankfurt u.a. 2008 (Ich zitiere nach der Lizenzausgabe der Büchergilde, Frankfurt 2008). Katja Petrowskaja, Vielleicht Esther, Frankfurt am Main 2014.

5 Art. Heimsuchung, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 16 Bde, Leipzig 1854-1961, Bd. 10, Sp. 883 f., online: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GH05538> (letzter Zugriff: 10.4.2016).

chung als «Schicksalsschlag, der als Prüfung oder Strafe von Gott empfunden wird»⁶, bis heute verweist der Begriff demnach auf ein religiöses Weltbild.

Zentraler Protagonist des Buches ist ein Haus, das in der Zeit seines Bestehens Heimat verschiedener Generationen ist: Anders als ein Familiensitz, der kontinuierlich Heimat für eine in besonderer Weise aufeinander verwiesene und miteinander verbundene Gruppe, eine Familie, sein kann, wechselt es mehrfach seine Besitzer. Nicht zufällig, sondern gewaltsam. So besteht «Heimsuchung» aus zwölf sehr unterschiedlichen Geschichten, deren gemeinsamer Bezugspunkt das Haus am Scharmützelsee, mit Fontanes Worten: am «Märkischen Meer» ist. Aufmerksame Leser/innen bemerken anhand der ausgelegten Spuren: Wir befinden uns in der Nähe von Bad Sahrow. Der zusammenhängende Entwurf, der große Bogen, den die von den meisten Verlagen gelieferte Gattungsbezeichnung Roman andeutet, fehlt. Weit entfernt ist «Heimsuchung» vom Roman der klassischen Moderne, der nach «enzyklopädischer Welterfassung»⁷ strebt, entfernt auch von Formen des Erzählens, die das Innenleben der Figuren breit entfalten und die Leserinnen und Leser an ausgearbeiteten Empfindungen partizipieren lassen. Zugleich vermögen uns die unterschiedlichen Geschichten all der Protagonisten, die nicht bleiben können, die Wesentlichstes verlieren und verfolgt werden, zu berühren.

Klara, die jüngste Tochter des Großbauern, die das Grundstück hätte erben sollen, auf dem späterhin das Haus errichtet wird, wird irre; am Schluss findet man ihren Leichnam im Wasser: «am Ufer der Ziegelei hat er sich in den freigespülten Wurzeln einer alten Kiefer verhakt.»⁸ Ist sie erstickt in der Enge des ländlichen 19. Jahrhunderts, einer Enge aus Brauchtum und Ritus, aus dem vorgebliebenen Wissen darum, wie alles zu sein hat? «Wenn eine heiratet, darf sie sich ihr Brautkleid nicht selbst nähern», lautet der erste Satz des Kapitels (S. 14). Klara wird nicht heiraten. Festgefügt sind Anfang und Ende:

In dem Haus, in dem ein Todesfall erfolgt, hält man sofort die Uhr an. Der Spiegel wird verhängt, sonst sieht man zwei Tote. [...] Der Tod wird den Tieren in den Ställen und den Bäumen im Garten angesagt mit den Worten:

-
- 6 Art. Heimsuchung, in: Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim u. a. 1989, S. 681.
- 7 Hartmut Steinecke, Art. Roman, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. von Georg Braungart u.a., Bd. 3, Berlin, New York 2007, S. 317–322.
- 8 Erpenbeck, Heimsuchung (Anm. 4), S. 26. Die Seitenangaben im Fließtext beziehen sich auf diesen Text.

Euer Hauswirt ist tot. Ehe der Sarg über die Schwelle hinausgetragen wird, stellt man ihn dreimal nieder. Um der Seele den Eingang zu verwehren, werden, wenn er über die Schwelle ist, sofort Fenster und Türen geschlossen. [...] Um jegliche Wiederkunft zu verhindern, wird dem sich fortbewegenden Leichenzug Wasser aus einer Schüssel nachgegossen, wie man es auch macht, wenn der Arzt oder der Abdecker das Gehöft verläßt. (S. 26 f.)

Mit diesem Gleichklang zwischen der Sorge für Mensch und Tier schließt das Kapitel.

«Der Architekt», der – ebenso wie seine Frau, der ein späteres Kapitel gilt – namenlos bleibt, ist dann derjenige, der das Haus errichtet. Er tritt allerdings zu einem Zeitpunkt auf, als er dieses Haus verläßt, seine Güter im Garten vergräbt, sich für die S-Bahn-Fahrt nach Westberlin rüstet und eine letzte Runde macht. Es ist der erste Januar 1951, das Haus ansonsten in einer Verfassung, als sei nichts gewesen:

Die Milchglasscheiben, die er in zweimal drei Kassetten in der Tür zu seinem Atelier hat einarbeiten lassen, klirren ihm ein letztes Mal leise entgegen, er öffnet die Tür und tritt ein, steht ein Weilchen hinter dem Zeichentisch und blickt hinunter zum See, auf dem Tisch liegen noch Zeichnungen für seinen ersten Bau in der Mitte Berlins, den wichtigsten Auftrag in seinem Leben als Architekt, den Auftrag, der ihn jetzt zu Fall gebracht hat. Im Gebälk hört er die Marder scharren. Die Marder bleiben. (S. 37)

Unverletzt soll das Haus auch bleiben, der Architekt wird den Schlüssel steckenlassen, denn sie sollen dem Haus «keine Knochen zerbrechen» (S. 38), dem Haus wohlgermerkt, nicht dem Architekten. Der Architekt hat für die Ausführung seines bisher größten Auftrags im Westen Messingschrauben gekauft, dafür drohen ihm nun fünf Jahre Haft und deshalb flieht er. Auf der Höhe seiner Laufbahn, so wird nahegelegt. Die Verletzlichkeit des Hauses wird aber deutlich stärker ausgeführt als die Verfasstheit des Architekten selbst, für den «Heimat planen» Beruf ist:

Vier Wände um ein Stück Luft, ein Stück Luft sich mit steinerner Krallen aus allem, was wächst und wabert, herausreißen, und dingfest machen. Heimat. Ein Haus die dritte Haut, nach der Haut aus Fleisch und der Kleidung. Heimstatt. Ein Haus maßschneidern nach den Bedürfnissen seines Herrn. Essen, Kochen, Schlafen, Baden, Scheißen, Kinder, Gäste, Auto, Garten. [...] Dem Leben Richtungen geben, den Gängen Boden unter den Füßen, den Augen einen Blick, der Stille Türen. Und das hier war sein Haus. [...] Und jetzt musste er froh sein, das blanke Leben zu retten, die dritte Haut sich abziehen zu lassen, und mit glänzenden Innereien den rettenden Westen zu erreichen. (S. 40)

Die Körpermetaphorik für Haus und Heimstatt bedrängt: Fehlt die dritte Haut, ist sein Bewohner quasi nackt und damit schutzlos.

Wer baut, klebt nun einmal sein Leben an die Erde. Dem Bleiben einen Körper zu geben, ist sein [des Architekten, ip] Beruf. Ein Inneres schaffen. Dort, wo nichts ist, immer tiefer aushöhlen. (S. 43)

Was dem Architekten nun allerdings bleibt, ist zu fliehen und «glänzende Innereien» auszustellen, ein starkes Bild der Verletzlichkeit.

Der Architekt erinnert sich an sein letztes Bad im See. Erst jetzt erfahren wir, dass mit seiner Geschichte des Hauses auch noch diejenige des Badehauses verwoben ist: Er hat es von einer jüdischen Tuchfabrikantenfamilie erworben, die fliehen musste – oder, wie wir später genauer wissen, hätte fliehen sollen:

Immerhin die Hälfte des Verkehrswerts hatte er den Juden gezahlt. Und das war schon nicht wenig gewesen. Auf die Schnelle hätte sich gar kein anderer Käufer gefunden. (S. 45)

Der Ton der Selbstrechtfertigung ist begleitet von Verunsicherung – «Viel weniger weiß der Architekt, als er einmal wusste», der Architekt rechnet sich zu, die Ausreise der Familie finanziert zu haben. Offenbar hat er sich deren Geschichte aber nur vordergründig vom Leib halten können:

Als er von den Juden das Badehaus übernahm, hingen noch deren Handtücher dort. Bevor seine Frau auf die Idee kommen konnte, sie zu waschen, war er schwimmen gegangen und hatte sich mit einem der fremden Handtücher trockengerieben. Fremde Handtücher. Tuchfabrikanten. Juden. Frottee. Erste Qualität. Möcht sein. (S. 44)

Jetzt, nach dieser Übernahme des Badehauses, gelingt auch die Aufnahme in die Reichskulturkammer, die zunächst an seinem «Ja und Nein» gescheitert war – wegen der Urgroßeltern, deren «Rasse», wie er lernt, allerdings «nicht von Belang» war:

Viel weniger weiß der Architekt, als er einmal wusste. Er hatte sich mit dem Handtuch der Juden abgetrocknet und es wieder an den Haken zurückgehängt. Ein weißes Frotteehandtuch. Erste Qualität. Später ist er Mitglied der Reichskulturkammer geworden. Später erhielt er die Erlaubnis, eine Bootsüberdachung neben dem Steg zu bauen. Sein Frotteehandtuch, das jetzt noch unten hängt, ist grün. (S. 45 f.)

Die Informationen sind sperrlich, die Reihe gleichmäßig, Frottee weiß, Reichskulturkammer, Bootsüberdachung, Frottee grün. Was in diesen Angaben zusammenschießt, lässt sich erahnen, ausbuchstabiert wird es nicht.

Die Tücher lohnen aber noch aus einem anderen Grund den zweiten Blick: Tuch und Gewebe gehen Hand in Hand, die Verbindungen sind unausweichlich. Ins Gewebe des Textes, der «Heimsuchung» auch ist, können jetzt der Tuchfabrikant, seine Familie, der Erstgeborene Ludwig, seine Schwester Elisabeth und seine Nichte Doris eingeführt werden.

In einer besonders berührenden, eher leisen Erzählung in «Heimsuchung» mit dem Titel «Der Tuchfabrikant» (S. 49) wird der nun gut eingeführte Ort am Märkischen Meer überblendet mit einem ganz anderen, nämlich mit dem südafrikanischen Kapstadt: Dort ist Sommer, wenn in Deutschland Winter ist, dort kann Ludwig mit seiner Frau überleben, eine Familie gründen, eine Werkstatt führen, während das Haus am Märkischen See als Heim geführt wird, aber keine Bleibe mehr ist.

Das Kapitel ist ein rechtes Meisterstück Erpenbeck'scher Erzählkunst: Zurückhaltend werden die Informationen vergeben; dass es sich beim zweiten Ort um Kapstadt handelt, muss ich aus Hinweisen auf den Tafelberg (S. 59) und die Mutterstadt (S. 62) erschließen. Nach Art einer Fuge operiert Erpenbeck mit Themen, die sich leitmotivisch ineinander fügen. Dreimal wird der Familienstammbaum eingebracht:

Hermine und Arthur, seine Eltern.

Er selbst, Ludwig, der Erstgeborene.

Seine Schwester Elisabeth, verheiratet mit Ernst.

Die Tochter der beiden, seine Nichte, die Doris.

Dann seine Frau Anna.

Und nun die Kinder: Elliott und die kleine Elisabeth, genannt nach seiner Schwester. (S. 49, 56 und 60)

Die Genealogie, die das Kapitel eröffnet, wird aus der Sicht Ludwigs beschrieben, wie die Angabe «Er selbst, Ludwig, der Erstgeborene» zu erkennen gibt. Sie hat leichte Anklänge ans Mündliche – «die Doris» – und sie zeigt Ansätze einer narrativen Struktur: «dann seine Frau Anna. Und nun die Kinder». Spätestens bei «die kleine Elisabeth, genannt nach seiner Schwester» kann sich bei der Leserin die Befürchtung einstellen, dass Elisabeth womöglich nicht überlebt hat. Ausgesprochen wird zunächst nichts. Vielmehr sind wir Zeugen, wie Großeltern mit Kindern und Enkelkindern gemeinsam im südafrikanischen Kapstadt die Küstenstraße entlangfahren, den Ausblick genießen, schwimmen gehen. Geradezu gebetsmühlenartig wird wiederholt «Arthur und Hermine, Ludwigs Eltern, sind zu Besuch. Zwei Wochen später fahren sie wieder heim.»⁹

9 Erpenbeck, Heimsuchung (Anm. 4), S. 50, 51, 53 und 60 mit leichten Variationen.

Mit «Heim» wird die zweite Stimme eingeführt: Am Bootshaus am Märkischen Meer:

Heim. Auf dem Nachbargrund ist viel Betrieb, die Vermesser sind da, ein paar Handwerker und der Bauherr, ein Architekt aus Berlin. Der steht in Nickerbockern da und grüßt herüber. Heil. (S. 50)

So also erscheint in diesem Kapitel der bereits bekannte Architekt.

Auch dieser Auftakt, «Heim», wiederholt sich mehrfach, oft im fast rhythmischen Klangzusammenhang mit «Heil».

Zum Fugenelement für die Kapstadt-Erzählebene gehören noch Themen wie das Rauschen der Eukalyptusbäume (S. 53), das Ludwig liebt, und das Kraushaar des schwarzen Gärtners, in dem ein Bleistift steckt und das zum Signum der Apartheid wird: Wegen des Cs im Pass – Coloured – ist er nicht frei, zu gehen, wo er möchte (S. 56 f.).

Bedrängend ist in der gesamten Fuge der Ausgriff auf die Gegenwart der Zukunft: «Zwei Wochen später fahren sie wieder heim», heißt es über Ludwigs Eltern, die also nur kurzfristig der Bedrohung entkommen sind. Die Angabe hat etwas Definitives, die Leser/innen wissen um die Bedrohung, möchten gewissermaßen eingreifen, aber wissen auch um die Zwangsläufigkeit, die kompositorisch durch die Fugenstruktur und ihr Wiederholungsmuster hervortritt.

Zukunft wird auch der kleinen Doris, Ludwigs Nichte, zugewiesen. Angesichts des Pflanzens der Weide sagt ihre Großmutter Hermine:

Wenn die Weide schon groß ist und mit ihren Haaren die Fische kitzelt, wirst du immer noch hier zu Besuch sein bei deinen Cousins und Cousinen und dich daran erinnern, dass du geholfen hast, sie zu pflanzen. (S. 55)

Und ihr Großvater Arthur meint:

Auch wenn du eine alte Frau bist, [...] wirst du dich noch hier ans Ufer setzen, um zu sehen, wie die Sonne hinter den See rutscht. (S. 59)

Mehrfach spricht Arthur seinen Sohn als Erben an. Gerade die Wiederholungen lassen den Kontrapunkt umso deutlicher hervortreten: Die im Entwurf der Figurenrede vorweggenommene Zukunft wird uneingelöst bleiben. Auch Elisabeth wird nicht überleben:

Elisabeth hat Ludwig die Kleine genannt, nach seiner eigenen Schwester. Als sei seine Schwester so tief in die Erde gerutscht, dass sie auf der anderen Seite wieder herausgekommen ist, durch die Erde gerutscht und im selben Jahr auf der anderen Seite der Welt von seiner Frau wieder geboren. Und Elisabeths, seiner Schwester, Tochter Doris? (S. 52)

An dieser Stelle ist die Leserlenkung besonders deutlich, die Informationen bleiben aber weiterhin verborgen. So ahnt man lesend, hält den Atem an und ist doch in die Zwangsläufigkeit des Erzählaktes eingebunden. Erst am Ende des Kapitels erfahren wir, dass Arthur und Hermine das Grundstück zugunsten ihrer Ausreise 1939 verkaufen. Wir erfahren auch, dass es zu dieser Ausreise nie kommen wird (was offenbar der Architekt nicht erfahren hat). Im Kapitel «Der Tuchfabrikant» heißt es mit einiger Deutlichkeit:

Als Holland in den Krieg eintritt, sind die Pässe für Ludwigs Eltern da, aber die Überweisung des Geldes an die Schifffahrtsgesellschaft ist nicht mehr möglich. Ludwig weiß, dass es nicht ungefährlich ist, unter einem Eukalyptusbaum eine Rast einzulegen. Aber er liebt das Rauschen. Auch wenn der Gärtner den Kopf schüttelt, fällt der Bleistift nicht heraus. Elliott spricht sein erstes Wort: Mum. Anna ist zum zweiten Mal schwanger. (S. 61)

Die Erzählebenen sind nun eng aufeinander bezogen und doch stehen sie in einem verstörenden Nebeneinander: Angesichts der drohenden Gefahr für die Eltern in Deutschland, von denen die Leser/innen wissen, erscheint der Eukalyptusbaum, obschon bruchgefährdet, doch unvergleichbar. Verstörend ist auch der Bericht der Ermordung der Eltern, der die Orientierung auf die wirtschaftliche Dimension der Judenvernichtung und die Bürokratisierung provozierend in den Vordergrund rückt und zugleich die Entwürdigung der Ermordeten unterstreicht:

Zwei Monate nachdem Arthur und Hermine in Kulmhof bei Litzmannstadt den Gaswagen bestiegen haben, nachdem Arthurs Augen aus ihren Höhlen getreten sind, während er erstickte, und Hermine im Todeskampf einer Frau, die sie nie vorher gesehen hat, auf die Füße geschissen hat, wird ihrer beider und ihres ausgewanderten Sohnes Ludwig in Deutschland zurückgebliebenes Vermögen eingezogen, werden sämtliche Sperrkonten aufgelöst und der Hausrat versteigert. Der gesamte Besitz von Arthur und Hermine, darunter auch der Erlös aus dem Verkauf des Grundstücks am See, bebaut mit 1 Badehaus und 1 Steg, fällt an das Deutsche Reich, vertreten durch den Reichsfinanzminister. (S. 62)

Auch Doris, die sich noch eine Zeit lang verstecken kann, wird nicht überleben. Ihr gilt das Kapitel in der Mitte des Buches – und ihr ist das Buch gewidmet: «Für Doris Kaplan».

Dass Jenny Erpenbeck in «Heimsuchung» die Geschichte des Hauses ihrer Großmutter erzählt, lässt sich besser den Feuilletons entnehmen als dem Buch selbst. Umso gewichtiger ist dieser Authentizitätshinweis in der Widmung. Erpenbeck selbst hat darauf hingewiesen, dass ihr die Besitzver-

hältnisse rund um Haus und Grundstück vor der Recherche für das Buch nicht bekannt gewesen seien, aber umso bedeutsamer wurden.¹⁰

Explizit im Bereich der Non-Fiktion bewegt sich der zweite Beitrag zur literarischen Erinnerungskultur der Gegenwart.

II. Katja Petrowskaja, «Vielleicht Esther»

«Vielleicht Esther. Geschichten» – so lautet genau genommen der Titel, für den die in Kiew in der Ukraine geborene Autorin jüdischer Herkunft den Bachmann-Preis bekommen hat.¹¹ «Geschichten», darauf legt Petrowskaja wert und verwahrt sich explizit gegen die Zuweisung «Roman».¹² Petrowskajas Geschichten führen die Leser/innen in die Ukraine und nach Polen, nach Kiew und Warschau, nach Auschwitz und Mauthausen. Die Autorin folgt den Spuren ihrer Familie, und «Vielleicht Esther» ist eine zentrale Figur: Der Name der 1941 ermordeten Großmutter ist unsicher, «Vielleicht Esther», so meint der Vater.

Damit verweist der Titel schon auf ein Thema, das anders liegt als der erinnerungskulturelle Ansatz von «Heimsuchung»: Petrowskaja führt in ihren Geschichten die Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des Erinnerns. Mit einer aufschlussreichen Typologie von Astrid Erll könnte man sagen: Während Erpenbeck sich eines erfahrungshaftigen Modus bedient, relativ nah bei den Figuren und ihrem Erleben bleibt, allerdings ohne dieses auszumalen, nutzt Petrowskaja den reflexiven Modus und macht das Bemühen einer Suche, den Versuch der Rekonstruktion selbst zum Thema.¹³ Sie wählt dabei die Ich-Form, die ihr die Möglichkeit der subjektiv geprägten Selbstaussprache gibt, und berichtet vielfach ihre persönlichen Erfahrungen. Die Stimme thematisiert immer wieder auch die eigene fragile Identität – in Abstand und Nähe zur eigenen Herkunftsgeschichte. Dabei ist die Erzählerin auch getrieben: Die Suche sei seit langem zu einer Sucht

10 Vgl. Katharina Döbler, Großmutter klein Häuschen. Jenny Erpenbeck schreibt über die Sehnsucht, eine Heimat zu haben – in einem Sommerhaus am See, in den Tiefen der Erinnerung, in: DIE ZEIT, 30.5.2008.

11 Katja Petrowskaja, Vielleicht Esther. Geschichten, Berlin 2014. Die Seitenangaben im Fließtext beziehen sich auf diesen Text.

12 Die streitbare Autorin betonte dies unter anderem im Rahmen ihrer Lesung an der Universität Hildesheim am 2.7.2015.

13 Astrid Erll arbeitet insgesamt fünf Modi der Rhetorik heraus und kann so Darstellungsverfahren im Bereich der literarischen Erinnerung unterscheiden; vgl. Astrid Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung, Stuttgart 2005.

geworden, heißt es einmal (S. 128), und am Schluss des Bandes räumt sie angesichts des erneuten Besuchs der Kiewer Kreuzung, an der ihr Elternhaus steht und an der sie von einer alten Dame angesprochen wird, ein: «sie hat recht, ich kehre etwas zu oft hierher zurück, ja genau, dachte ich, etwas zu oft.» (S. 283)

Eine besonders eindrückliche Passage gilt einem gemeinsamen Museumsbesuch der elfjährigen Tochter mit ihrer Mutter:

Im Museum

Ich wollte wieder nach oben, um den Zweispitz von Napoleon anzuschauen, den er bei Waterloo verloren hatte, doch meine Tochter zog mich ins Erdgeschoss, zum zwanzigsten Jahrhundert, ich versuchte, sie mit Dürer und Luther abzulenken, vergeblich, sie zog mich in die Zwanziger, schnell durch die Streiks, den Hunger und Berlins Goldenes Zeitalter, denn sie wollte weiter, sie wollte dorthin, und als wir uns den Dreißigern näherten, wurde ich nervös, sie zog mich weiter, schloss sich einer Führung für Erwachsene an, lieber nicht, sagte ich, aber sie tröstete mich, ich weiß schon Bescheid, Mama, und ihr Trost beunruhigte mich mehr als ihr Wissen, sie war elf. (S. 44 f.)

Geteiltes Wissen, über Generationen hinweg: Die Tochter setzt hier etwas durch, wovor die Mutter sie schützen will, die Konfrontation mit der Judenvernichtung, wie sie ein Museum ermöglicht – und beruhigt die Mutter mit einem «ich weiß schon Bescheid». Tabus sind demnach nicht nötig, «ich bin bereits aufgeklärt» ließe sich paraphrasieren, was die Mutter allerdings keinesfalls beruhigt, vielmehr damit konfrontiert, dass der Begegnung mit demjenigen, vor dem sie die Tochter schützen möchte, offenbar nicht ausgewichen werden kann. Vor einer Tabelle mit den Nürnberger Gesetzen fragt die Tochter dann hartnäckig – «in lautem Flüstern» – nach: «wo sind wir hier in dieser Tabelle, Mama?» (S. 45) Geteiltes Schicksal wird hier angesprochen, die Erzählerin rebelliert einerseits dagegen und lässt sich andererseits darauf ein:

Eigentlich müsste man die Frage nicht im Präsens, sondern im Imperfekt stellen und im Konjunktiv, wo wären wir gewesen, wenn wir damals gelebt hätten, wenn wir in diesem Land gelebt hätten. [...] Die Vermeidung des Konjunktivs macht aus einer Vorstellung eine Erkenntnis oder sogar einen Bericht, man nimmt die Stelle eines anderen ein, katapultiert sich dorthin, auf diese Tabelle zum Beispiel, und so erprobe ich jede Rolle an mir selbst, als gäbe es keine Vergangenheit ohne irgendein Als-ob, Wenn oder Falls. (S. 45)

Dazu, der Tochter zu antworten, kommt die Erzählerin gar nicht, denn ein Mann aus der Gruppe wendet sich ihr zu mit einem lapidaren Hinweis: «wir haben übrigens bezahlt.» So spielt er die Gesetze des Museums ein: Der Beitrag des Hauses zur Erinnerungskultur ist nicht umsonst, der Kontrast maximal. Der Museumsbesucher wird zum Sachwalter der Verwaltungsllogik institutionalisierter Erinnerung, während das Kind und die Mutter in die Geschichte nicht nur theoretisch eingetreten sind, sondern im Indikativ: «so erprobe ich jede Rolle an mir selbst». Soll diese Möglichkeit am Preis der Führung scheitern?:

[...] bevor ich also verstand, dass wir ohne Bezahlung nicht vor und nicht auf der Tabelle hätten stehen dürfen, dass wir zu spät zum bezahlten Kreis hinzugestoßen waren, noch bevor oder schon als ich das alles dachte, kamen mir die Tränen, obwohl ich gar nicht weinte, etwas weinte in mir, ich wurde geweint, auch den Mann beweinte es in mir. (S. 46)

Die Erzählerin reagiert unmittelbar und ohne es selbst steuern zu können (ebd.), beobachtet und berichtet aus einer womöglich filternden Distanz sich selbst und dem Geschehen gegenüber: Bin ich es, die da weint? Erlebe ich dies gerade wirklich?, so etwa müssten ihre Gedanken in direkter Rede lauten.

Eine weitere zentrale Geschichte in «Vielleicht Esther» gilt Babij Jar, einer Schlucht in Kiew, die 1941 Ort eines Massakers an den Verfolgten gewesen ist und in der zwei Jahre lang unablässig gemordet wurde. Katja Petrowskaja zählt die verschiedenen Opfergruppen auf, psychisch Kranke, Juden, Kriegsgefangene, Partisanen, «drei komplette Zigeunerlager», Priester, Nationalisten:

Nach verschiedenen Berechnungen sind in Babij Jar zwischen hundert- und zweihunderttausend Menschen getötet worden. Dieses Plusminus hunderttausend – man weiß nicht einmal, ob es ein Babij Jar gab oder zwei. (S. 187)

In Deutschland ist dieser Teil des faschistischen Vernichtungsgeschehen auch an Orten, die als Sachwalter des Wissens gelten, mitunter eher unbekannt: «Meinen Sie Baby Jahr? », wird die Erzählerin bei ihren Recherchen von einer Berliner Bibliothekarin gefragt (S. 183). Auch in Kiew muss dieser Schreckensort als Erinnerungsort durchgesetzt werden, im Stalinismus werden diejenigen verfolgt, die die Spuren suchen und das Geschehen rekonstruieren wollen, ein kleines Denkmal folgt erst 35 Jahre später und gilt nicht den jüdischen Opfern. Doch viele gehen Jahr für Jahr zum Jahrestag

des Massakers an den Juden am 29. September in die Schlucht, so wie es auch die Erzählerin über Jahre mit ihren Eltern gemacht hat, selbst ohne zu wissen, um was für einen Ort es sich handelt. Lange gelten die Besucher offenbar als störend und erst die Umbrüche im Anschluss an das Ende des Sowjetstaats und die Unabhängigkeit der Ukraine ermöglichen ein anderes Verhältnis zu dem Geschehen in Babij Jar:

Ich gehe von Denkmal zu Denkmal. Großmütter spazieren mit ihren Enkelkindern umher und schauen sich die Monumente an, oft nur, weil ich das gerade mache. Als die Ukraine vor zwanzig Jahren unabhängig wurde, bekamen mit der Zeit alle Opfergruppen ihr Monument: ein Holzkreuz für die ukrainischen Nationalisten, ein Denkmal für die Ostarbeiter, eines für zwei Mitglieder des geistlichen Widerstands, eine Tafel für die Zigeuner. Zehn Denkmäler, aber keine gemeinsame Erinnerung, sogar im Gedenken setzt die Selektion sich fort.

Was mir fehlt, ist das Wort Mensch. Wem gehören diese Opfer? Sind sie Waisen unserer gescheiterten Erinnerung? Oder sind sie alle – unsere? Auf dem Hügel steht, wie ein verbrannter Baum, eine Menora, das erste jüdische Monument für Babij Jar, eingeweiht fünfzig Jahre danach. Besonders quält mich eine Tafel, die Ende der achtziger Jahre angebracht worden ist, um Heldentum und Kühnheit der sowjetischen Menschen nun auch auf Jiddisch zu würdigen. Wie viele Menschen in dieser Stadt heute wohl noch Jiddisch lesen können? Zwanzig? [...] Oder richtet sich die Tafel direkt an Gott? (S. 191)

Auch dieser Auszug hat etwas Dokumentarisches: Wir folgen dem Gang der Erzählerin durch Babij Jar und können uns an ihren Überlegungen beteiligen: Sie unterstreicht das Partikulare des Erinnerens, noch bei zehn Denkmälern. Deren Aneinanderreihung und Sammlung endet mit zwei Leerstellen: keine gemeinsame Erinnerung, kein Verweis auf den Menschen. Wichtiger als der Verweis auf all die verfolgten Gruppen ist doch das ihnen Gemeinsame? Geradezu absurd wirkt das Denkmal in jiddischer Sprache, dessen Text wie eine Geheimschrift anmutet und sich nicht den jüdischen Opfern, sondern den sowjetischen Helden zuwendet. In ihren Beobachtungen bleibt die Erzählerin erneut sehr präsent, sie bleibt beteiligt, artikuliert, was ihr fehlt, auch was sie quält, und verleiht ihrem Bericht so etwas Eindringliches.

Das Dokumentarische bildet ein zentrales Charakteristikum von «Vielleicht Esther», es zeigt sich auch in der Einbindung von Fotografien und in einer Hinwendung zu Details, die aus dem Raum des Vergessenen in denjenigen der literarisch vermittelten Kommunikation zurückgeholt werden, etwa wenn die Erzählerin in der Stadt Kalisz mit Hilfe von Pani Ania, Frau Anna,

entdeckt, auf welcher Sorte Straßenpflaster man zu Zeiten unterwegs ist: Jüdische Grabsteine waren dort, in Quadrate zersägt, für die Pflasterung der Wege genutzt worden, mit den Buchstaben nach unten zunächst. Doch nach der Verlegung neuer Leitungen hat man beim Wiederbelegen des Grundes nicht aufgepasst: Nun schauen an einigen Stellen die hebräischen Buchstaben nach oben: «ein Memory für Erwachsene, aber niemand spielte mit, denn niemand sah diese Buchstaben.» (S. 136) Die Geschichten in «Vielleicht Esther» sind auch ein Wiedergewinnungsprojekt, ein lesenswertes zumal.

III. Formen der Spurensuche in «Heimsuchung» und «Vielleicht Esther»

Walter Benjamin zufolge ist der Trauer eine Nachdenklichkeit eingeschrieben, Tiefsinnigkeit schreibt er ihr zu, eine grübelnde Haltung auch.¹⁴ Etwas davon klingt in unpathetischem Ton in «Vielleicht Esther» an: Die Spurensuche, zu der sich die Erzählerin gedrängt fühlt und die ihr quasi zur Sucht geworden ist, wird im reflexiven Modus vollzogen: Wie funktioniert öffentliche Erinnerung, wie private? Welche Verzerrungen zeigen sich dort, wo doch so vieles gut gemeint ist, und wie lässt sich eine menschliche Erinnerung bewahren und einholen, all dies vermittelt über die eigene Geschichte der Erzählerin? Die Ich-Aussprache ist hier keineswegs unbeteiligt, nüchtern ist eher die Sammlung von Informationen, aber diese ist klar kontextualisiert und gerahmt durch die Empfindungen der Erzählerin. Verlorenheit ist dabei eine zentrale Dimension: Immer wieder steht die Frage der Zugehörigkeit, des Suchens und Nicht-Findens im Raum. Wer sich lesend auf die Geschichten einlässt, kann sich an den Reflexionen der Erzählerin beteiligen, dies auch empathisch. Nicht der Wucht der Ereignisse bin ich lesend vor allem ausgesetzt, sondern der Auseinandersetzung mit ihnen in der Perspektive der Erinnerung. Damit bleibt stets eine Dimension der Mittelbarkeit erhalten, wie es gerade zum autobiografischen Erzählen nach der Ära der Zeitzeugen gehören kann.

Da hier Geschichten angeboten, aber keine Geschichte entworfen wird, bleibt auch die Einbindung in den großen Bogen aus: Als Leserin kann ich mich in diese vielen Geschichten hineinnehmen lassen und ein Stück weit auch die Gefühle der sich eher mittelbar als unmittelbar aussprechenden Stimme teilen, eine starke Verstrickung, gar Versunkenheit legen die Geschichten aber nicht nahe. So bleibt es mir freigestellt, wie nah ich der existentiellen Verunsicherung, die sich hier zeigt, komme.

14 Diese Auffassung ist zentral für Benjamins Trauerspiel-Schrift: Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main 1972.

Anders beteiligt Erpenbeck in «Heimsuchung» die Leser/innen an der Geschichte des Hauses und seiner Protagonisten. In spezifischer Form teilen wir die Perspektive etwa des Architekten, des Tuchfabrikanten, der kleinen Doris. «Heim» bleibt das Haus für keinen von ihnen, bedrängend ist gerade die Geschichte der jüdischen Familie, die mit der Geschichte des Hauses am Märkischen Meer verwoben ist. Dabei wird ganz überwiegend leise erzählt. Es braucht Aufmerksamkeit, um die angedeuteten Situierungen in Hinblick auf Zeit und Raum zu erfassen. Es braucht auch Wissen, um das Unausgesprochene zu ergänzen. So ist die Wirkung sicherlich stark, ohne dass die mit der Geschichte des Hauses verwobenen Erzählungen, auch traumatisierenden Gewalterfahrungen ausgemalt würden. Erneut wird die Leserin kaum im Modus der Versunkenheit auf diese Erzählwelt reagieren, sondern sich auf eine Leserlenkung einlassen können, die ein hohes Maß an Mittelbarkeit kennt (Szene, direkte Rede, dergleichen wird äußerst spärlich eingespielt), und zugleich einiges an Ergänzungsarbeit verlangt.

Damit eignet beiden Texten in Bezug auf die Leserbeteiligung und die Leseremotionen ein gewisses emanzipatorische Moment und ein Sound, der meines Erachtens dem «neuen Unbehagen an der Erinnerungskultur» den Boden entzieht und sich von den kritisierten «diffusen Pathosformeln» deutlich unterscheidet: Nicht auf einfühlsame Identifikationslektüre angesichts der unheilvollen Geschichte und ihrer Opfer wird hier abgestellt, sondern auf eine Beteiligung an einer Rückgewinnung von Geschichten im Erzählen, der jedes Beruhigungsmoment fehlt, die Verlorenes bewahrt und ein wenig auch Gesicht gibt – wie es exemplarisch die Widmung in «Heimsuchung» ausdrückt: «Für Doris Kaplan».

Pathologie der Scham

Emotion und Selbstbeobachtung bei David Foster Wallace

SIMON ROLOFF

I. Beschämung als Kulturtechnik

Das überfallartige Bewusstsein einer Bloßstellung kennt kaum Abschwächungen und Variationen. Durch unkontrollierbare Begleiterscheinungen wie Schwitzen, Herzklopfen und Erröten ist es einer der stärksten Affekte, die wir kennen. Trotz dieser somatischen Unvermitteltheit liegt die Ursache der Scham aber immer außerhalb von uns, denn nicht der inkriminierte Akt selbst führt zu ihr, sondern der Umstand, dass andere davon Kenntnis nehmen oder nehmen könnten. Voraussetzung ist die Existenz einer richtenden Instanz, deren reale oder imaginierte Blicke auf uns gerichtet sind. Existenzialismus und Psychoanalyse beschreiben die Scham deshalb als intersubjektive Relation, ein «durch den Blick des Anderen vermitteltes leibliches Selbstgefühl.»¹ Ihr Spezifisches im Vergleich mit anderen Gefühlen liegt aus dieser Perspektive in einem Subjektivitätsverlust. Scham ist das Dingwerden unserer selbst im Aufwallen des Affekts. Denn beschämt erkenne ich mich nach Sartre als das «verminderte, abhängige und erstarrte Objekt, das ich für den Anderen bin.»² So könnte man Scham anthropologisch als Einfallstor des Bewusstseins seiner Externalität im insularen Ich beschreiben. Ein Gefühl, das Norm, Gesetz und Gesellschaft vermittelt über die Abhängigkeit vom Urteil anderer in uns verankert.

Relativieren lässt sich diese Tradition der intersubjektiven Emotionstheorie indessen, wo sie das Fühlen als eine feststehende und weitgehend variationsfreie menschliche Eigenschaft definiert. Dabei lassen sich gerade Schamsschwellen schwer vereinheitlichen. Gibt es doch so offensichtliche Differenzen nicht nur zwischen Individuen, sondern auch etwa zwischen japanischen und afrikanischen Teilhabenden einer Kultur. Und zeugt doch schon eine Untersuchung der Scham in der Geschichte Mitteleuropas da-

1 Rudolf Bernet, Das Schamgefühl als Grenzgefühl. Phänomenologische und psychoanalytische Betrachtungen zu Trieb und Wert, in: Scham – ein menschliches Gefühl, hrsg. von Rolf Kühn u.a., Opladen 1997, S. 133–152, hier S. 147.

2 Jean Paul Sartre, Das Sein und das Nichts, Philosophische Schriften III, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 517.

von, wie sehr diese Emotion Veränderungen unterliegt. Der Diagnose eines teleologischen «Vorrückens der Schamsschwellen»³ bei Norbert Elias muss man deshalb nicht vorbehaltlos zustimmen. Plausibler scheint es, richtet man etwa den Blick auf die Sorglosigkeit mancher Selbstdarstellung im Netz, von einer Gleichzeitigkeit verschiedener Schamdispositionen gestützt durch einen jeweiligen Kontext auszugehen. Genau diesen Umstand kann der von Elias kanonisch vollzogene Vergleich mittelalterlicher, höfischer und neuzeitlicher Schamkulturen dann offen legen: Scham entsteht keineswegs gleichbleibend und keinesfalls ausschließlich durch den wahrgenommenen oder imaginierten Blick eines Gegenübers. Veränderliche Faktoren wie gesellschaftliche Umgangsformen und Wertvorstellungen spielen dabei eine mindestens gleichwertige Rolle. Es sind also Medien, Praktiken und Rituale mit ihrem jeweils spezifischen Gebrauch von Techniken, Dingen und Räumen, die darüber bestimmen, ob wir uns schämen – man kann dabei etwa an historisch weit zurückreichende Formen der Beschämung und Schambewältigung wie die christliche Beichte oder die Prangerstrafe denken. Nicht nur der zum Objekt degradierte Beschämte, sondern auch jene andere Instanz, unter deren Einfluss er sich errötend windet, besitzt also eine unpersönliche Dimension. Die Scham des Subjekts ist nicht zu trennen von Kulturtechniken, die sie in je eigener Weise anreizen oder ausblenden, die sie stabilisieren, kanalisieren und gegebenenfalls erodieren lassen. Und zu diesen Kulturtechniken der affektiven Subjektivierung muss nicht zuletzt die Literatur, zumal die moderne Literatur gezählt werden.

Spätestens seit den skandalliterarischen Bekenntnissen des siebzehnten Jahrhunderts legt eine moderne Tradition des Romans das Verborgenste seiner Figuren offen und tritt dabei das Erbe der christlichen Beichtpraxis an.⁴ Das Bekenntnis zu großen Untaten und kleinen Schwächen, zu Körpergeheimnissen und dunklen Lüsten verbindet dann der Aufstieg des Realismus mit einer Ausleuchtung des Banalen, mit der Schilderung von Handlungen wenig rühmlicher Charaktere, mit einem Rekurs auf die bloßen Tatsachen, wie sie sich wirklich zugetragen haben könnten, statt einer Feier idealer Tugendhaftigkeit. Und hier lässt sich eine Fluchtlinie zur Literatur der Gegenwart ausmachen, deren Prämierung autobiografischer oder «teilweise autobiografischer» Inhalte sich in sehr unterschiedlichen Erzählprojekten niederschlägt: sei es im neo-viktorianischen Tabukitsch von Charlotte Roches «Feuchtgebiete», sei es in den hyperrealen Wirklichkeitsberichten der

3 Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1992, S. 403.

4 Vgl. Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt am Main 1977, S. 32.

jungen Autoren der New Sincerity oder sei es im Welterfolg der monumentalen Selbstoffenbarung «Min Kamp» von Karl Ove Knausgaard. Letzterer knüpft die Selbsterforschung auf sensorischer und emotionaler Ebene mit auffälliger Konsequenz an für seinen Erzähler oder eben sich selbst eminent demaskierende Episoden. Ein Drang zur Bloßstellung und das begleitende Empfinden ist hier offenbar nicht nur zufälliger Effekt, sondern geradezu Triebfeder des Schreibens. Die Scham bildet einerseits den Trigger für die im Strom des Schreibens und Erinnerns entfalteten Episoden, andererseits schafft sie eine kommunikative Brücke zwischen Autor und LeserInnen – denn wer ertappt sich dank der Schonungslosigkeit Knausgaards nicht beim plötzlichen Wiederauftauchen eigener, vielleicht vergessener oder sogar verdrängter Gefühle und Erinnerungen an schlimme Vorfälle. «Wenn man das Beschämende verbirgt,» so Knausgaard in einem Interview, «wird niemals etwas Wertvolles entstehen.»⁵

Stehen also gewisse literarische Konjunkturen der Gegenwart in einer Tradition der abendländischen Beichte und gewinnt Scham zumindest im Fall Knausgaard den Charakter einer Art Meta-Emotion, die Taten und Empfindungen zu vergegenwärtigen hilft, so lässt sich diese neo-konfessionelle Aufladung des Textes für die jüngste Vergangenheit an einen Entstehungspunkt zurückverweisen, den ich in den Texten von David Foster Wallace zu Beginn der Neunziger Jahre verorten würde. War es doch Wallace, der in der Hochphase der postmodernen Ironie- und Zitatexzesse den Gegentrend einer Literatur der Aufrichtigkeit ausrief. Entgegen der ironischen Distanz, des selbstreflexiven Zitats und der kühlen Genrebewusstheit in Werbung, Fernsehen und Popliteratur forderte er, den heutigen Authentizitätsmainstream vorwegnehmend, einen neuen Realitätshunger der Literatur. Und diese Realität sei, wie seine Programmschrift und Kulturkritik «E unibus pluram» feststellt, nur um den Preis einer Re-Emotionalisierung des Schreibens zu haben. Autoren müssen für Wallace Bekennende werden, die «wieder einen völlig unironischen Blick auf diese Welt werfen und [...] sich in ihren Geschichten wieder um menschliche Verwicklungen und Gefühle kümmern, weil sie der ehrlichen Überzeugung sind, daß es nichts Wichtigeres gibt.»⁶

Wer Wallace noch nicht kennt, wird schnell auf YouTube fündig: Viele seiner Interviews sind dort in voller Länge oder Ausschnitten zu sehen.

5 <http://www.theguardian.com/theobserver/2014/mar/01/karl-ove-knausgaard-norway-proust-profile>

6 David Foster Wallace, E unibus pluram. Das Fernsehen und der amerikanische Roman, in: Schreibheft 56, S. 133–153, hier S. 152.

Hier tritt uns eine Art zu denken, zu sprechen und zu schreiben sehr plastisch entgegen. Wallace ist ein extrem eloquenter, einschüchternd belesener, aber auch extrem vorsichtiger und zaudernder Gesprächspartner. Gerade in seinen späten Interviews ringt er fast mehr mit den Worten, als dass er sie auszusprechen in der Lage ist. Angesichts der überwältigenden Implikationen einer Fragestellung rollt er mit den Augen und bläst die Backen auf. Etwas einmal Gesagtes möchte er am Liebsten sofort revidieren und bricht in einen überlangen Strom der Richtigstellungen und Entschuldigungen aus. So bringt eine gewisse Schamhaftigkeit das Gespräch durch Trockenlegung oder Überschwemmung des Redeflusses fast zum Erliegen. Und es ist diese alle Kommunikation und Beziehung zu einem Gegenüber unterbindende Qualität der Scham, die Wallace auch vielen seiner Figuren überlassen hat und die sich noch in bestimmten Formeigenschaften seiner Literatur wiedererkennen lässt. Um diesen Umstand zu erklären, analysiere ich zunächst das Motiv eines pathologischen Schamgefühls und der Unfähigkeit zur Kommunikation von Gefühlen bei Wallace. Dann trete ich einen Schritt zurück und überlege, welche Kulturtechnik des Umgangs mit Gefühlen sich hier eigentlich artikuliert und in welchem Kontext Wallace die Renaissance der emotionalen Bekenntnisse ausruft, die im heutigen Literaturbetrieb so avanciert – es handelt sich, soviel sei gesagt, um den Aufstieg der Therapie als Subjektivierungstechnik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Davon ausgehend möchte ich in einem letzten Schritt zeigen, inwieweit Wallaces Texte die Entstehung einer kulturellen Formation markieren, die ich als emotionale Kontrollgesellschaft der Gegenwart bezeichnen möchte.

II. Unbeherrschbare Rekursion

Wallaces Hauptwerk «Unendlicher Spaß» beginnt mit einer hochnotpeinlichen Situation. Der junge Harold Incandenza, kurz Hal, bewirbt sich für ein Tennis-Stipendium an der University of Arizona und dieses Bewerbungsgespräch läuft in geradezu spektakulärer Weise aus dem Ruder. Das Problem: Hals Bewerbungsunterlagen enthalten Essays mit Titeln wie «Tertiärsymbolik in justinianischen Erotica», «Implikationen von Post-Fourier-Transformationen» und «Neoklassische Prämissen in zeitgenössischen präskriptiven Grammatiken.» Das Zulassungskomitee aber traut einem künftigen Sportstipendiaten die eigenständige Bearbeitung solcher Themen nicht recht zu. Der Kandidat findet sich deshalb mit einem Betrugsverdacht konfrontiert, der sich auch nicht mehr zerstreuen lässt, denn er erleidet im weiteren Verlauf des Gesprächs einen Panikanfall, rudert wild mit den Armen,

läuft in allen Regenbogenfarben an und muss schließlich bewusstlos in die Notaufnahme eingeliefert werden.

Zuvor haben wir über Hals Gefühle fast nichts erfahren, obwohl er in dieser Szene als personaler Ich-Erzähler fungiert und in einer eigentümlichen Mischung aus Teilnahmslosigkeit und Überzeichnung ein recht grelles Bild des Zulassungskomitees und des Bewerbungsinterviews vermittelt. Durch eine kaum kontrollierbare Nervosität ist seine Aufmerksamkeit allein auf die Angemessenheit der sichtbaren körperlichen Regungen gerichtet – Hal fragt sich die ganze Zeit, wie er «wirkt», ob diese oder jene Geste in diesem Moment möglich oder hilfreich ist. Dieser Versuch innerer und äußerer Selbstdisziplinierung scheitert schließlich, als der Kommissionsleiter den gemeinsamen Verdacht seiner Kollegen äußert:

Die vertraute Panik, missverstanden zu werden, kommt auf, und meine Brust puckert und rast. Ich verwende alle Energie darauf, auf meinem Stuhl absolute Ruhe zu wahren, ausdruckslos dazusitzen, meine Augen zwei große blasse Nullen.⁷

Hal wird also nicht von Panik wegen eines tatsächlichen Fehlverhaltens erfasst. Es genügt, in den Augen der Kommission als Betrüger dazustehen. Er selbst weiß ja, zumindest versichert er es dem Leser, dass die inkriminierten Essays von ihm selbst verfasst wurden. Seine wachsende Unruhe indessen, so muss er fürchten, verstärkt nur die Verdachtsmomente. Schwitzen und Erröten müssen als ein Schuldgeständnis gewertet werden, was Hal unweigerlich in noch größere Ängste stürzt und so entsteht ein Zirkel der negativen Erwartenserwartung mit abschließender Panikattacke, der ihm den Zutritt zur Universität wahrscheinlich für immer verwehren wird.

In unterschiedlichen Variationen sehen sich Wallaces Figuren immer wieder zerstörerischen Folgen dieser rekursiven Selbstbeobachtung ausgesetzt, so dass man von der Scham als einem Grundgefühl seiner Literatur sprechen kann. Im unvollendeten Roman «Der Bleiche König» heißt es über den jungen David Cusk:

In der Highschool lernte der Junge die schreckliche Macht der Beachtung kennen [...]. Er lernte sie auf eine Weise kennen, deren Lächerlichkeit ihre Schrecklichkeit noch steigerte. Und sie war schrecklich.⁸

Schon die Erwartung eines Blicks von Mitschülern oder Lehrern genügt, um bei dem armen David saunaartige Schweißausbrüche auszulösen. Und ähnlich wie in der Eingangsszene von «Unendlicher Spaß» ist es bald noch

7 David Foster Wallace, Unendlicher Spaß, Köln 2009, S. 14.

8 David Foster Wallace, Der Bleiche König, Köln 2013, S. 108.

mehr die Angst vor der Angst, die Erwartung des Schweißausbruchs also, die schließlich wirklich ächtende Folgen hat, in dem sie sozial isolierende Vermeidungsstrategien auslöst.

Eine alles durchleuchtende Selbstaufmerksamkeit, die jede mögliche soziale Interaktion begleitet und sie in bodenlose Rekursionsschleifen angstbesetzter Erwartenserwartung überführt – in meinem letzten Beispiel aus dem weitläufigen Panorama der Schamfiguren bei Wallace, wird diese Disposition vor einer therapeutischen Grundierung entwickelt. In «Die depressive Person» bestimmt bereits der erste Satz eine aussetzende Kommunikation als Begründungszusammenhang des geschilderten Leidens:

Die depressive Person befand sich in einem Zustand unausgesetzter psychischer Qual, und die Unmöglichkeit, diese Qual jemandem mitzuteilen, war Teil des Zustands und verantwortlich für seinen eigentlichen Schrecken.⁹

Der Kern der Depression sind also zunächst nicht schmerzvolle oder traurige Empfindungen wie Traurigkeit oder Verzweiflung, dies sind vielmehr sekundäre Phänomene, denen die Unfähigkeit irgendeine Empfindung mitzuteilen vorausgeht. Hier ist der Text unmissverständlich und entfaltet dieses Problem in einem mäandernden Monolog endlos scheinender Variationen von Erzählungen über das Sprechen einer Verzweifelten. Jeglicher Außenweltkontakt der depressiven Person leidet, wie schon bei Hal und David Cusk gesehen, unter einer geradezu pathologischen Angst vor den Urteilen der Umgebung. Teil der damit einhergehenden Schrecken ist nicht zuletzt die Beziehung zu ihrer Therapeutin, denn besonders hier leidet die depressive Person unter dem beständigen Eindruck, dass ihr Leiden zu banal und überhaupt ihre ganze Existenz eine Last sei. In der Folge überträgt sich, was wir über das schamhafte Empfinden der Figuren bei Wallace gesagt haben, auch auf ihre Kommunikation mit anderen: Jedes Gespräch der Depressiven beginnt mit einem geradezu fieberhaften Erläutern der (Un-)Möglichkeiten und Gefahren der bevorstehenden Kommunikation, bevor diese überhaupt beginnen kann.

Dieser Umstand hat am Ende der Erzählung fatale Folgen. Denn wo die Scham und die Verbitterung über den Umstand, sich ständig für sich zu schämen, das Denken und Handeln der depressiven Person überformt, führt sie dies trotz ihres Leidens in einen Kreislauf narzisstischer Selbstgenügsamkeit. Nie gibt es bei Wallace einen Ausweg aus der Hölle einer auf sich selbst zurückgewendeten Subjektivität. Die depressive Person verfällt

9 David Foster Wallace, Die depressive Person, in: ders., Kurze Interviews mit fiesen Männern, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 53–88, hier S. 53.

am Ende der Erzählung über den Selbstmord ihrer Therapeutin in tiefe Trauer und spricht nächtelang mit einer Freundin über ihre Selbstvorwürfe. Die Anzeichen für deren bevorstehenden Freitod habe sie nicht bemerkt:

Sie frage sich, so die depressive Person, also ehrlich verzweifelt, was das für ein Mensch sei, der anscheinend nie etwas empfinden könne, also wirklich «nie irgendwelche Empfindungen» habe, außer für sich selbst.¹⁰

An diesem Punkt verliert sich die Handlung ins Bodenlose einer unendlichen Spirale der Scham. Ist doch der Moment des Aussprechens zugleich ein Moment des schrecklichen Verkennens der gegenwärtigen emotionalen Teilnahmslosigkeit.

Während also ein wesentlicher Aspekt der hier geschilderten depressiven Symptomatik eine Unfähigkeit zu grundlegenden Gefühlsäußerungen ist – zur Beobachtung, Mitteilung und Verarbeitung von Emotionen – so befindet sich der Text dabei diagnostisch auf der Höhe seiner Zeit. Psychiatriehistorisch gesehen lässt sich die Depression etwa seit Beginn der Neunziger Jahre unter anderem als eine Störung der Fähigkeit zur Empfindung, richtigen Einordnung und Mitteilung von Gefühlen definieren.¹¹ Und eine klinische Referenz von «Die depressive Person» scheint nicht allzu abwegig, denn man kann neben den Text das aktuelle diagnostische Handbuch unserer Psychiatrien «ICD-10» legen und die dortige Definition von Depression bis in die Begriffe hinein im Text wiederfinden: Demnach gehört die Depression zu den sogenannten «affektiven Störungen», ein Begriff, den auch Wallace im Text verwendet, sie ist unter anderem gekennzeichnet durch einen «Interessen- und Freudeverlust an Aktivitäten, die normalerweise angenehm waren», einen «Verlust des Selbstwertgefühls» und schließlich eine «mangelnde Fähigkeit, auf Ereignisse oder Aktivitäten emotional zu reagieren, die normalerweise eine Reaktion hervorrufen.»¹² Ist die Depression bei Wallace also an eine Unfähigkeit zu angemessener Gefühlsempfin-

10 Wallace, Die depressive Person (Anm. 9), S. 87. Eine bittere Pointe erspart uns der Text an dieser Stelle nicht. Die Freundin der depressiven Person und Zeugin dieser schonungslosen Selbstbefragung ist krebskrank, wovon die depressive Person aber nichts weiß und aufgrund ihrer schamvollen Aufarbeitung ihrer Verfehlung auch keine Kenntnis nimmt. So ist Grundlage für neue verzweifelte Selbstkasteiung in der Zukunft bereits gelegt und es eröffnet sich die Perspektive eines Kreislaufs der narzisstischen Selbstbezogenheit und -kasteiung ohne Ende.

11 Vgl. auch die Ausführungen Ehrenbergs weiter unten.

12 Horst Dilling, Werner Mombour u.a. (Hg.), Internationale Klassifikation psychischer Störungen: ICD-10, Bern ¹⁰2015, S. 134.

derung und -vermittlung gebunden und äußert sich dies bei seiner depressiven Person etwa in einem Übermaß oder einem vollkommenen Ausfall von Schamempfindungen, so zeigt sich hier Literatur mit dem psychiatrischen Wissen unserer Zeit alliiert.

Damit soll ausdrücklich keiner banal-biographischen Lesart von Wallaces Texten Vorschub geleistet werden. Man weiß natürlich, dass nicht nur er, sondern auch Personen aus seinem Umfeld sich unter den hier aufgeführten Symptomen für eine Zeit in Behandlung befanden. Allerdings ist «Die depressive Person» der beste Beleg für einige Schwierigkeiten bei der Konstruktion eines Abbildungsverhältnisses zwischen literarischem Text und Autorenpolyphonie: Sind doch hier vom klinisch typisierenden Titel bis hin zur Modellierung der Erzählinstanz in indirekter Rede immer wieder Distanzmarker gesetzt, die zum einen allzu starke Immersion beim Lesen als auch zum anderen die allzu einfache Überblendung der depressiven Person mit dem Autor und seinem Umfeld in Frage stellen. Der Text scheint in solchen formalen und vielen inhaltlichen Abstandshaltern viel mehr von Sprechakten, medizinischen Praktiken und psychiatrischem Wissen zu handeln, die etwas, das nur noch Psychiater und Biographen Psyche nennen, und einen depressiven Körper hervorbringen. Der Text bildet Bewusstseins Schleifen einer spätmodernen Subjektivität nach, die aus therapeutischen Einflussnahmen und Diskursketten zusammengesetzt ist. Insofern ist die Frage, ob «Die depressive Person» eine tatsächliche Depression darstellt, in letzter Konsequenz falsch gestellt – was auch immer man an realen Vorbildern dieses zugleich giftigen und empathischen Portraits im Schreibprozess zu Tage fördern mag. Das Wuchern der Beschämungsmomente und ihre Rahmung in einer unbeherrschbaren Proliferation der Selbstbeobachtungsschleifen in Wallaces Texten ist weniger interessant als eine Autorendiagnose, aber als Indiz für die Konstruktion fühlender Subjektive in therapeutischen Dispositiven der Gegenwart lässt sich daraus etwas über die emotionale Kultur der Gegenwart feststellen.¹³

III. Dispositiv der Selbstkontrolle

Einige medizinisch-institutionelle und kulturelle Vorbedingungen der Depressionsdiagnose zu Wallaces Zeit möchte ich nun in einer, wie ich fürchte, zu groben Karte zusammenführen. An erster Stelle steht dabei der

13 Wenn ich hier auf Begriffe wie die «Hervorbringung» und «Konstruktion» von Symptomen zurückgreife, dann geschieht das mit Bezug auf Bruno Latours Untersuchungen zur Faktizität der Wissenschaft, vgl. Bruno Latour, *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt am Main 2002, S. 157–210.

diskursive Aufstieg der Selbstkontrolle und der Pathologisierung der Unfähigkeit. Alain Ehrenberg verweist in seiner kanonischen Sozialgeschichte «Das erschöpfte Selbst» auf die veränderten Anforderungen an Individuen in postfordistischen Produktionsverhältnissen als Grundlage für die steile diagnostische Karriere der Depression in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wo Unternehmen sich zuvor weitgehend mit der Erfüllung von Vorgaben am Band oder am Schreibtisch begnügten, muss der Beschäftigte nun vermehrt sich selbst, seine Ideen und Visionen, seine Kreativität, sein Fühlen, Denken und Wollen im Arbeitsprozess verwerten. Waren demgegenüber Formen der Überwachung der Produktion im Fordismus bis in die Fünfziger und Sechziger Jahre externalisiert, gab es hier immer die Autoritätsfigur, den «Chef» in Gestalt eines Bürovorstehers oder Vorarbeiters, dem man im wörtlichen Sinne Gehorsam «schuldet» und der dafür Anerkennung und Verdienst garantierte, so ist man nun nur noch sich selbst verantwortlich. Das aber, so Ehrenberg, geht mit einer Veränderung unseres emotionalen Selbst einher. Wo nicht mehr äußere Verbotschranken mit ihren eisernen Markierungen, autoritären Wächterfiguren und verlässlichen Entscheidungsgrundlagen wirken, da braucht es eine umso härtere innere Kandare – nicht unbedingt im Sinne einer Unterdrückung und Gängelung des emotionalen Selbst, sondern durchaus im Sinne seiner Anreizung und übermäßigen Ausdehnung. Aus dieser Perspektive bildet der schamvoll sich in endlosen Schleifen der Selbstbeobachtung hin und her wälzende Depressive eine Art pathologische Überbetonungsfigur:

Die Depression zeigt uns die aktuelle Erfahrung der Person, denn sie ist die Krankheit einer Gesellschaft, deren Verhaltensnorm nicht mehr auf Schuld und Disziplin gründet, sondern auf Verantwortung und Initiative.¹⁴

Zudem markiert die Depression eine Verschiebung des Umgangs mit abweichendem Verhalten in Kontrollsystemen. Wo einmal eine Logik des Gesetzes und der klaren Anforderungen herrschte, in der Fehlverhalten klaren Sanktionierungen unterworfen war, da werden die Ausfälle der Selbstkontrolle in Begriffen der Dysfunktion statt der schuldhaften Verfehlung beschrieben. Unzulänglichkeit statt einer Logik des Vergehens und pathologische Antriebslosigkeit statt moralischer Verwerflichkeit bestimmen die diskursive Vermessung einer neuen mentalistisch geprägten Auffassung der Subjekte.

14 Alain Ehrenberg, *Das erschöpfte Selbst: Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*, 2. erw. Aufl. Frankfurt am Main 2015, S. 31.

Zweitens: Der Aufstieg des *homo communicans* und die Pathologisierung der Gefühllosigkeit. Vor dem Hintergrund eines neuen Sets produktiver Verhaltensweisen, wie Spontaneität, Reagibilität und Kommunikabilität scheint der Depressive umso mehr als eine pathologisierende Negativfolie der neuen Arbeitsgesellschaft. Wo Beruf und Kommunikationsformen neue Anforderungen an den Einzelnen stellen, wo etwa Team- und Projektarbeitsformen ein Höchstmaß an diskursiver und emotionaler Teilhabe am Anderen fordern, da sprechen Management-Ratgeber zu dieser Zeit erstmals von der «Macht der Kommunikation», als deren Grundstein die Fähigkeit zur Einfühlung in sich selbst und andere gilt. Und nicht zufällig wird in Magazinen, Ratgeberliteratur und wissenschaftlichen Untersuchungen zum selben Zeitpunkt die «emotionale Intelligenz» als Untersuchungsgegenstand mit hohem Popularitätswert entdeckt.¹⁵ Soziale Interaktion wird Ende der Achtziger und Anfang der Neunziger Jahre zu einer Frage der angemessenen emotionalen Kommunikation. Fühlen und Sprechen über Gefühle versetzen in die Lage, kommunikativ durch die neuen Umfelder der Unsicherheiten der multiplizierten Interaktionsfelder zu navigieren. Die Folge ist eine bis heute andauernde psychiatrische Diskursivierung der Gefühle, die den Gefühlsausfall, also die Unfähigkeit zur Kommunikation mit dem emotionalen Selbst pathologisiert. Just in dieser Zeit richten sich die Forschungen zur Depression auf die Angemessenheit der emotionalen Reaktionen von Patienten. Als therapiebedürftiges depressives Symptom gilt nun anders als zuvor das, was man «Handlungshemmung» nennt, eine allgemeine psychomotorische Verlangsamung, die den Eigenantrieb erschwert und sich dabei neurologisch mit Emotionen wie Traurigkeit, Wut und Schamreaktionen, bzw. einer Unfähigkeit zur angemessenen emotionalen Reaktion auf einen Vorfall verbindet:

Das Thema des psychischen Leidens wird durch das Thema der affektiven Abstumpfung ersetzt: diese Art der Gleichgültigkeit ist für das Gemüt, was die Apathie für das Handeln ist.¹⁶

Der Depressive wird in diesen Diskursstationen zur therapierbaren Anomalie des produktiv kommunizierenden Netzes von Individuen.

Das führt auf den letzten, aber mit Blick auf Wallace entscheidenden Punkt: Der Aufstieg der Therapie. Es sind immer Techniken und Praktiken, etwa Sprechakte, Initiationsszenen oder Rituale in denen sich diskursive Formationen auf Subjekte übertragen. Dazu zählt bei Wallace sicher das

15 Ehrenberg, Selbst (Anm. 14), S. 22.

16 Ehrenberg, Selbst (Anm. 14), S. 226.

Schreiben und es bliebe deshalb noch zu zeigen, inwieweit sich hier Überschneidungen zu einer der bestimmenden Selbsttechniken der Gegenwart ergeben. Nach Eva Illouz in «Die Errettung der modernen Seele» sind die eben skizzierten Entwicklungen unserer Arbeitsformen und der davon ausgehende Aufstieg des Selbst und seiner Pathologisierung mit der Etablierung von Praktiken der Therapie, des Coachings, der Mediation, aber auch mit der Proliferation von Selbstführungstechniken in der Ratgeberliteratur und Magazinwelt verbunden. Schon etwa seit den Zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts entsteht die Arbeitspsychologie als eine neue Disziplin, die Bedürfnisse, Konflikte und mentale Probleme der Arbeiter und Angestellten im Produktionsprozess erforscht, die also das Innere der Subjekte als Ressource und Optimierungsfeld für Unternehmen entdeckt. Denn der Aufstieg des Unternehmens mit seiner Betonung von Eigenverantwortung und Kreativität gegenüber der bloßen Pflichterfüllung des klassischen Arbeitsverhältnisses ist verbunden mit einer Kultur des Tests, der Befragung und statistischen Durchleuchtung. Für Illouz haben solche Tendenzen mit der Popularisierung der Therapie in all ihren Spielformen, etwa auch mit dem Erfolg des Ratgebergenres eine gemeinsame Geschichte: Das 20. Jahrhundert ist durch eine Proliferation von Praktiken der Identifizierung, Ordnung und Kommunikation von Emotionen geprägt. Sie helfen mit, das emotionale Selbst der Subjekte zu bewirtschaften.¹⁷ Je entscheidender in der spätmodernen *conditio humana* Werte wie mentale Stabilität und emotionale Kontrolle am Arbeitsplatz oder im Privatleben werden, desto mehr kann man die Rückwendung auf Praktiken beobachten, die uns die Identifikation und Kommunikation von Gefühlen erleichtern und im Fall einer depressiven Episode überhaupt erst wieder beibringen. Was etwa seit den Achtziger und frühen Neunziger Jahren gesellschaftliche Forderung ist: Ganz man selbst zu sein oder man selbst zu werden, sich dabei auf sein Gefühl zu verlassen und die Gefühle der anderen lesen zu lernen, ist natürlich gebunden an Übung, Training und Performanz des fühlenden Selbst wie sie Therapie, Ratgeber aber auch Romanlektüre bereithalten. Eine beständige Prüfungspraxis ist das Scharnier, durch das sich die Anforderungen der Authentizität und Selbstkontrolle, vor denen Wallaces Depressive regelmäßig versagen, in den Subjekten artikulieren.

Dass Wallace die aktuelle klinische Literatur seiner Zeit der Depression kannte, scheint mit Blick auf die Verwendung von Fachbegriffen in «Die depressive Person» wahrscheinlich, nachweisbar ist es derzeit nicht. Bekannt ist aber, dass er sich sowohl Therapien gegen Depression unterzogen hat, als

17 Vgl. Eva Illouz, *Die Errettung der modernen Seele*, Berlin 2011, S. 131.

auch die zu seiner Zeit aufkeimende populäre Psycho-Ratgeberliteratur rezipierte. In seiner Privatbibliothek finden sich zahlreiche mit persönlichen Anstreichungen versehene Titel aus diesem Genre. Unter anderem etwa das zu Beginn der Neunziger auch hierzulande ungeheuer populäre Buch «Das Drama des begabten Kindes».¹⁸ Hier wird eine Erklärung für Depressionen beim Erwachsenen in der Beziehung zur Mutter und einem durch sie vermittelten Leistungsdruck gegeben und dieses Modell bezieht Wallace mit zahlreichen Notizen am Rand des Buches auf seine Biographie.¹⁹ In seiner Literatur findet sich dieses Wissen deshalb sicher nicht abgebildet wieder. Autoren, und ganz besonders ein Autor wie David Foster Wallace, sind reflexive und handelnde Wesen, die wie Sie und ich auch über sich nachdenken, die dabei Bücher rezipieren, Vorträge besuchen, eventuell im Kontakt mit Experten für ein Fachgebiet stehen, kurz: Die im Verlauf ihres Lebens Wissen erlangen, das sie verwenden, um ihre Lage zu verstehen und zu verbessern und anstreichend, denkend, eventuell schreibend in Literatur transformieren. Und dieser Akt der Transformation eines Selbstüberprüfungs-dispositivs, seines Vokabulars, seiner Techniken und Praktiken der Selbstkontrolle führt zu Texten wie «Die Depressive Person», in denen sich rekursive Bezugnahmen auf sich selbst auf die Spitze getrieben finden. Deshalb ist es zwar ein Indiz, aber nicht einmal entscheidend, dass die Scham in Wallace Literatur ab einem bestimmten Zeitpunkt immer im Rahmen von Examenssituationen, Ausleseverfahren und Szenen der überprüfenden Unterredung auftaucht. Diese Praktiken haben, wie ich abschließend zeigen will, noch auf andere Art und Weise Einlass in sein Schreiben gefunden.

IV. Bekenntnisliteratur

Versetzen Therapie, Prüfung und Assessment die Subjekte in einen metastabilen Examensmodus, führen also Kulturtechniken zur Diskursivierung und Stabilisierung einer bestimmten emotionalen Subjektivität, so scheint das Defizienzdenken, die Vergleichssucht und Hypersensibilität der Figuren bei Wallace nicht von ungefähr eingebunden in eine konstitutive Schamhaftigkeit des Textes selbst. Eine bekennende Praxis des Schreibens und eine therapeutische Form der daraus hervorgehenden Prosa rahmt die

18 Alice Miller, *The Drama of the Gifted Child*, New York 1978. Deutsch: *Das Drama des begabten Kindes*, Frankfurt am Main 1979.

19 Vgl. den in seinen Schlussfolgerungen freilich nicht unproblematischen Artikel von Maria Bustillos, *Inside David Foster Wallace's Private Self-Help Library*, <http://www.theawl.com/2011/04/inside-david-foster-wallaces-private-self-help-library>, zuletzt eingesehen: 28.3.2016.

Figurenbekanntnisse bei Wallace und markiert auf diese Weise die Entstehung einer Formation, die man im Rekurs auf Gilles Deleuze als emotionale Kontrollgesellschaft begreifen kann.²⁰ Die hier zu Beginn besprochene programmatische Forderung nach einer Literatur der Aufrichtigkeit in «E unibus pluram», diesem Gründungsdokument der new sincerity in ihrer Suche nach emotionaler Authentizität, steht also im Kontext einer therapeutischen Durchdringung der Literatur.

Sofort ins Auge fällt im Kontext einer spezifisch modernen Kultur der Selbstbeobachtung die wohl charakteristischste Eigenschaft von Wallaces Texten: Eine notorische Tendenz seiner Erzähler zur Selbstunterbrechung, ihr Hang zur nachgeschobenen Erklärung und Einordnung des Gesagten. Kaum ein Satz kann von dieser rekursiven Schreibweise stehen gelassen werden, ohne dass sich die folgenden Sätze zurücknehmend, einordnend und neu ausrichtend auf ihn beziehen. Es fällt schwer, hier nicht das Echo spätmoderner Beichtformen in Therapie, AA-Meeting und Konsultation zu sehen. Das nimmt deutlich in einer der schwärzesten und gemeinsten Erzählungen von Wallace Gestalt an. «In alter Vertrautheit» ist als Monolog eines Erzählers angelegt, der seit seiner Kindheit an dem sogenannten Heuchlersyndrom laboriert:

Ich war mein Leben lang ein Heuchler. Ungelogen. Ich habe praktisch die ganze Zeit versucht, bei anderen Leuten einen bestimmten Eindruck zu erwecken.²¹

Was der Text von hier ausgehend unternimmt, ist eine schonungslose Selbstaufarbeitung eines Sturms der Heucheleien, innerhalb aller möglichen kulturell etablierten Prüfungspraktiken unserer Zeit: Seien es Schulklausuren, seien es Liebesgeständnisse, seien es Bewerbungsgespräche, seien es Psychotechniken wie Meditation und Yoga, sei es schließlich eine psychoanalytische Gesprächstherapie – der Erzähler unterzieht sich all diesen Übungen mit großer Virtuosität und legt seine dabei trotzdem insistierende Unaufrichtigkeit für den Leser offen. Dass Wallace hier auch die Paradoxien des emotionalen Authentizitätsparadigmas vermisst, kann an dieser Stelle leider nicht ausgeführt werden.²² Entscheidend ist, dass hier in

20 Gilles Deleuze, Postskriptum über die Kontrollgesellschaften, in: Unterhandlungen 1972–1990, Frankfurt am Main 1993, S. 254–261.

21 David Foster Wallace, In alter Vertrautheit, Köln, S. 197.

22 In der Referenz auf das Kreterparadox im zitierten Eingangssatz von «In alter Vertrautheit» deutet es sich an: Auf der einen Seite alliiert sich die Suche nach Aufrichtigkeit und wahrer Vermittlung eines Selbst in Wallace Literatur offensichtlich mit den Praktiken der Selbstüberprüfung in der Gegenwart. Auf

unüblichen und geradezu verpönten literarischen Stilmitteln wie Relativsatzkaskaden und Fußnoten eine Praxis der Selbstüberprüfung insistiert, die sich zu seiner Zeit als dominante kulturelle Verhaltenskontrolle in der westlichen Welt zu etablieren beginnt.

In zweiter und damit verbundener Hinsicht lässt sich als Effekt einer Kultur der bekenntnishaften Offenlegung die skrupulöse Ausbreitung von Details auffassen, die zu einem weiteren Markenzeichen von Wallaces Texten geworden ist. Geschieht dies doch nicht nur in Bezug auf eine Beschreibung der Außenwelt, sondern erfasst auch die Darstellung von Innenwelten und Wahrnehmungen seiner Figuren und entfaltet dabei eine hochauflösende Inquisitionslogik, die noch und gerade infinitesimalen Einzelheiten Wert, Beachtung und symptomatische Funktion zuspricht. Als dritter und letzter Punkt wäre hier auf die besondere Einbindung des Autors gerade in den späten Arbeiten von Wallace zu verweisen. Brechen doch Wallaces Essays, aber auch Romane wie «Der Bleiche König» durch wiederholte Adressierung des Lesers mit den Konventionen des objektiven Journalismus, aber auch mit den auf bloße Selbstreflexivität der literarischen Kommunikation zielenden postmodernen Auftritten von Schreibenden im literarischen Text. Wallace Autorenvorworte und an den Leser gerichtete Einschübe sind immer darauf ausgerichtet, eine Intention des Textes zu vermitteln ohne deshalb in die Pädagogik von Lehrprosa zu verfallen oder Lesarten des Textes vorzuschreiben. Vielmehr zeigt sich hier wiederum eine Angst vor dem Missverständnis, vor möglichen Urteilen. Dieses schamhafte Empfinden des Schreibenden soll durch vorwegnehmende Reflexion entschärft werden. Auf diese Weise kommt es zu Präliminarien und Vorworten bzw. «Optionalen Vorworten» wie in der nachträglichen Edition der Rolling-Stone-Reportage «Up Simba». Hier wendet sich Wallace mit einer Offenlegung des gesamten Publikationsprozesses des Essays und seinen persönlichen Motiven für die Themenwahl

der anderen Seite verschreibt sich «In alter Vertrautheit» deren Dynamik so weit, dass die Forderung man selbst zu sein und man selbst zu werden in ihrer Gewalthaftigkeit und paradoxalen Konsequenz erscheint: Ist doch die ganze Offenlegung der Verfehlung des Erzählers aus dem Moment vor dem Eintreten des Todes bei einem Selbstmordversuch erzählt, in den ihn seine Suche nach Aufrichtigkeit hineintreibt. Authentizität heißt für Wallace offenbar nicht, einen Wettbewerb der Beschämungen zu gewinnen, in dem der Schonungsloseste einen Preis gewinnt. Allein die Geste der Selbstkorrektur und die unendliche Rekursion, nicht ihr Inhalt, der immer nur neue Verfehlung des Ich nach sich zieht, verheißt Ehrlichkeit im Sinne seiner Literatur.

an uns.²³ Der Autor, fern von seiner Auflösung hin zu einem Textereignis, tritt in solchen und ähnlichen Stellen bei Wallace als reflektierende und häufig verschämt inszenierte Instanz vor seinen Leser. Die Offenlegung des schreibenden Selbst wird auf diese Weise zu einer Beglaubigungsinszenierung des Textes, der unter der Ägide eines unermüdlichen Selbstüberprüfungsfurors die Wirklichkeit und nichts als die Wirklichkeit zeigen will.

In solchen und ähnlichen Eigenschaften neigt das Schreiben bei Wallace zur Serie, zur Wucherung und zur Maßlosigkeit. Seine Literatur kennt keine Abbruchbedingung ihrer rekursiven Selbstfortschreibung und wird auf diese Weise zum Dokument einer jüngst unternommenen Neuausrichtung der Subjektivierungstechniken in der westlichen Kultur. Was in ihnen auf die Produktion von Bekenntnissen, von Richtigstellung und endloser Genauigkeit eines Sprechens über sich abzielt, ist Effekt einer neuen diskursiven Durchdringung unserer Emotionen in Therapien, Ratgebern, Seminaren und Coachings. Wo sie auf ein Ich drängen, fallen sie immer wieder auf die Sprechakte zurück, die diese Praktiken mit ihrer Ausrichtung auf die beständige Wertschöpfung vollziehen. Eine übermäßige Angst vor der Entblößung wie auf der anderen Seite eine Sucht nach der vollkommenen Offenlegung aller Dinge ist das von diesen Praktiken erzeugte Gefühl und findet in der pathologischen Scham der Figuren bei Wallace seinen Nachhall.

23 David Foster Wallace, *Up Simba*, in: *Consider the Lobster*, New York 2006, S. 156–234, hier S. 156–159.

Sehnsucht und Erinnerung

HEIDI GIDION

Bei der Vorbereitung auf mein Thema schien es mir allmählich in der Literatur im Wesentlichen um Sehnsucht und Erinnerung zu gehen, wenn wir allein nur Vielzahl und Vielgestalt der Erinnerungsromane unserer Zeit betrachten, – aber auch früher schien es immer schon wesentlich darum gegangen zu sein. Nehmen wir nur den Roman, mit dem die erzählerische Moderne begonnen hat und dessen erster Teil vor wenigen Jahren seinen 400. Geburtstag feierte: «Der sinnreiche Junker DON QUIJOTE von der Mancha», von Miguel de Cervantes Saavedra. In ihm wird ja viel mehr verhandelt als nur die Geschichte des komischen Paares, das die Illustrationen von Daumier bis Picasso populär gemacht haben: auf einem Klepper ein langer Dünnere, der sich in Kämpfe mit Windmühlenflügeln stürzt, und hinter ihm ein kleiner Dicker auf einem Esel. Don Quijote aber – und das lässt sich in Illustrationen gar nicht wiedergeben – verkörpert unbedingte Sehnsucht, und zwar nach der Rückkehr edlen Rittertums, das in seiner Erinnerung lebendig ist, obwohl er es nur aus der Lektüre von Ritterromanen kennt. Seine Sehnsucht ist zugleich rückwärtsgerichtet wie vorwärts auf eine Utopie gerichtet, und die lässt er sich wahrlich etwas kosten, er riskiert Leib und Leben als ein Einzelkämpfer, der das sagenhafte Goldene Zeitalter des Friedens wieder herstellen will.

Kein Wunder, dass dieser sehnsuchtsvolle «Ritter der Unendlichkeit» Nachfolger über Nachfolger in der Literatur über die Jahrhunderte hin gefunden hat. Auch Franz Kafkas Figur K. in seinem Roman «Das Schloss» gehört zu ihnen. Angeblich will K. dort Landvermesser werden, aber es gibt ja gar kein Land zu vermessen. K. geht es nur um das Schloss, das in seiner Entrücktheit, seiner Unzugänglichkeit wie nichts sonst seine Phantasie stimuliert, er will um jeden Preis dorthin, seinem Sehnsuchtsort, dem Sehnsuchtsziel schlechthin, dessen Menschen er genauso idealisiert wie Don Quijote alle Gestalten einer Schenke, die für eine Ritterburg zu halten er fest entschlossen ist.

Aber nicht nur in bedeutenden Romanen, auch in berühmten Gedichten nimmt mein Thema Gestalt an, von Mignons Lied «Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen?» und des Harfners Lied «Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide» in Goethes «Wilhelm Meisters Lehrjahre», zu schweigen von all den romantischen Gedichten, die die Sehnsucht schon im Titel

tragen. So ist es eine nahezu unübersehbare Anzahl von Texten, die ich mit Freuden heranziehen könnte; ich habe aus ihnen einige ausgewählt, die mir lieb und wert sind und die ich für exemplarisch halte: In ihnen tritt mir die *gestaltsschaffende Energie* der Sehnsucht anschaulich verwirklicht entgegen, sei's nach vorwärts gerichtet in ein fernes Unbekanntes oder erträumt Utopisches, sei's zurück gewandt als Erinnerung an ein von früher her Vertrautes, – und das kann ein Geliebtes sein, oder auch, wie wir sehen werden, ein nie begriffenes Gefürchtetes. Es ist die rückwärtsgewandte Sehnsucht, auch Heimweh genannt, die vor allem zum *Erzählen* drängt, in immer neuen Ansätzen. Erinnern – Erzählen, diese beiden gehören zusammen, sie bringen einander wechselseitig hervor: das wird sich zeigen.

Zum Auftakt einige Gedichte von Rose Ausländer, in denen sie erinnerndes Heimweh knapp und präzise Gestalt annehmen lässt. In den Orten des Exils vergegenwärtigt sie ihre Herkunftslandschaft mit wenigen Vignetten, mit Chiffren, wie hingetupft, jeder Tupfer eines der Signalworte, die bei ihr immer wieder auftauchen.

Bukowina II
 Landschaft die mich
 erfand
 wasserarmig
 waldhaarig
 die Heidelbeerhügel
 honigschwarz
 Viersprachig verbrüdete
 Lieder
 In entzweiter Zeit
 Aufgelöst
 strömen die Jahre
 ans verfllossene Ufer.¹

Da ist zum Schluss der Fluss ihrer Heimat, der Pruth, vereint mit dem metaphorischen Fluss der Zeit. Was meint: «Viersprachig verbrüdete Lieder»? In Rose Ausländers Heimatstadt, in der auch Paul Celan geboren ist, Czernowitz am Fluss Pruth in der Bukowina, dem Buchenland, bis zum Ende des Ersten Weltkriegs Teil der österreichisch-ungarischen Monarchie, waren die Kulturen tatsächlich verbrüdet, lebten die verschiedenen Nationalitäten und Religionen dank dem «Toleranzpatent» von Maria Theresias

1 Rose Ausländer, Immer zurück zum Pruth. Ein Leben in Gedichten, hrsg. von Helmut Braun, Frankfurt am Main 1989, S. 29.

Sohn Joseph II. tatsächlich in Frieden zusammen: die jüdische, die griechisch orthodoxe Religion und die christlichen Religionen sowie Deutsche, Ukrainer, Polen, Rumänen und Ruthenen. Es war eine gelebte Utopie, oder, wie sie in einem Gedicht sagt: «Ein Märchen / kurz vor der / Weltkatastrophe». So wäre es nicht zutreffend zu sagen, die deutschsprachige jüdische Bevölkerung, zu der Rose Ausländer gehörte, sei dort vollständig integriert gewesen – nein, sie prägte die Kultur und war selbstverständlich zuhause, während anderswo schon längst Pogrome gewütet hatten und weiterhin wüteten. Die mit dem Ersten Weltkrieg begonnene Weltkatastrophe erreichte ihr volles Maß dann mit dem Zweiten Weltkrieg für die Bewohner von Czernowitz und damit für Rose Ausländer und ihre Familie, sie brachte ihnen unter der deutschen Besatzung von 1941–43 Todesängste im Ghetto («im Ghetto: / Gott hat abgedankt», heißt es im Gedicht «Czernowitz I»).

Bevor sie im jüdischen Altersheim in Düsseldorf dann viel später äußerlich zur Ruhe kam, war die Dichterin zu einem Nomadenleben verurteilt. Mit Zwischenstationen in Bukarest und Wien pendelte sie jahrelang zwischen Czernowitz und New York, wo sie über zwanzig Jahre lang arbeitete, u. a. als Bankangestellte. Das Verlorene steht vor ihrem inneren Sinn noch einmal auf, jeweils ein Gedicht lang. «Im Pruth hüpfen die / Spiegelbilder der Weiden» – heißt es einmal, da ist die Leichtigkeit zu spüren, das Licht; die beschwerte Gegenwart dagegen tritt hervor in einem Bild wie diesem: «und wir hier allein / mit den Steinen.» Mit ihm endet eines ihrer bewegenden Gedichte mit dem Titel: «Pruth». In ihm begibt sie sich noch einmal mitten hinein, in der Vergangenheitsform zunächst, die wie unwillkürlich übergleitet in Formen der Vergegenwärtigung, in die Zeitform Präsens, und endlich steht die Zeit still, es folgen Zustandsbilder ohne Verben, an denen die Zeit ablesbar wäre. (Zwei Worterklärungen vorab: «Kukuruzfelder» sind Maisfelder, Stramel heißt der aus Fellstreifen genähte Rand des Hutes orthodoxer Juden.)

Pruth

Da zirpten die Kiesel im Pruth
ritzten flüchtige Muster in
unsere Sohlen.

Narzisse wir lagen im Wasserspiegel
hielten uns selbst im Arm

Nachts vom Wind bedeckt
Bett mit Fischen gefüllt
Goldfisch der Mond

Schläfenlockengeflüster:

der Rabbi in Kaftan und Stramel
 von glückäugigen Chassidim umringt
 Vögel – wir kennen nicht
 ihre Namen ihr Schrei
 lockt und erschreckt
 Auch unser Gefieder ist fertig
 wir folgen euch
 über Kukuruzfelder
 schaukelnde Synagogen
 Immer zurück zum Pruth
 Flöße
 (aus Holz oder Johannisbrot?)
 pruthab
 Wohin ihr Eilenden
 Und wir hier allein mit den Steinen?²

Das hat sie Jahre, Jahrzehnte nach dem Verlassen der Bukowina geschrieben. In der räumlichen und zeitlichen Distanz gelangen ihr solche verdichteten Erinnerungsbilder als Eindrucks Kürzel: gestaltetes Heimweh.

Damit verabschieden wir uns von Rose Ausländer. Sie starb 1988 in Düsseldorf.

Jetzt ist zu zeigen, wie auch Erzähler mitten im Fluss des Erzählens ebenfalls, wie die Lyriker, an einem signifikanten Augenblick innehalten, auf eine kurze bedeutsame Szene zusteuern, die über sich hinausweist und für sie all das an Sehnsucht und Erinnerung enthält, auf das ihre Seele gerichtet ist und dem sie ihr geschultes Gestaltungsvermögen widmen.

Der Titel über dem siebenbändigen Roman (dessen erster Band 1913 erschien, posthum 1927 der letzte) ist populärer geworden als der Roman, der geradezu als Klassiker meines Themas gelten darf: «Auf der Suche nach der verlorenen Zeit», in dem der Autor Marcel Proust Stein um Stein aufeinander fügt zum unermesslichen «Gebäude der Erinnerung».

Eigentlich hat Proust mit «A la recherche du temps perdu» einen irreführenden Titel gewählt, der gleichwohl Furore gemacht hat: Denn eine Pointe des Werks besteht gerade darin, dass es vergeblich sei, «à la recherche», das heißt: auf *die Suche* nach verlorener Zeit zu gehen, so sehnsuchtsvoll das auch geschehen mag. Prousts Ich-Erzähler, der mit seinem Autor nicht nur den Vornamen Marcel gemeinsam hat, wird nicht müde, Beispiel auf Beispiel dafür anzuführen, dass für authentische Erinnerungen mit Bewusstsein und Willen nichts, gar nichts auszurichten ist.

2 Ausländer, Immer zurück (Anm. 1), S. 28.

Eines seiner Beispiele: Beim Aufwachen in der Nacht an einem fremden Ort, in einem fremden Zimmer, einem fremden Bett ist er vollständig desorientiert und versucht sich an das Nächstliegende zu erinnern: Wo bin ich überhaupt?

Meine eingeschlafene Seite wählte sich bei diesem Bemühen um eine Orientierung in einem großen Himmelbett, [...] ich war auf dem Lande bei meinem Großvater, der seit langen Jahren verstorben ist; und mein Körper, die Seite, auf der ich lag, treue Bewahrer einer Vergangenheit, die mein Geist niemals hätte vergessen sollen, riefen mir ins Gedächtnis zurück den Schein der urnenförmigen Ampel aus böhmischem Glas, die an dünnen Ketten von der Zimmerdecke hing, und den Kamin aus Sienamarmor in meinem Schlafzimmer in Combray bei meinen Großeltern in fernen Tagen, die mir in diesem Augenblick gegenwärtig schienen, ohne daß ich sie mir genau vorstellen konnte [...].³

Hier ist es das Körpergedächtnis, die Einschlafseite, die der Erwachsene als «treuen Bewahrer» der Einrichtung im Schlafzimmer seiner inzwischen längst verstorbenen Großeltern erfährt, an ihrem Wohnort, dem ländlichen Combray.

Was folgt, sind weitere beachtlich detaillierte Erinnerungen an eine typische Abend-Szenerie seiner Kindheit, nämlich das sich seinerzeit allabendlich wiederholende «Drama des Zu-Bett-Gehens», wie er es nennt – wenn nämlich seine Mutter nicht an seinem Bett so lange verweilen konnte, bis das unruhige Kind, das als «nervös» galt, eingeschlafen war. Aber selbst seine ausführlichen Berichte vom Leid damals und der List, sie sich zu ersparen und die Anwesenheit der Mutter zu erpressen, – all dieses scheint es noch nicht zu sein, um das es ihm geht: Diese Erinnerungen, so erklärt er, seien ihm nicht mehr als eine Kulisse, eine Dekoration. Kulisse wofür?

Natürlich hätte er, fährt er fort, auch noch andere Szenen und Dinge im Combray von damals angeben können:

Aber da alles, was ich mir davon hätte ins Gedächtnis rufen können, mir dann nur durch bewußtes, durch intellektuelles Erinnern gekommen wäre und da die auf diese Weise vermittelte Kunde von der Vergangenheit ihr Wesen nicht erfaßt, hätte ich niemals Lust gehabt, an das übrige Combray zu denken. Alles das war in Wirklichkeit tot für mich. Tot für immer? Vielleicht.⁴

Mit aller Deutlichkeit stellt Proust sein Credo gleich zu Beginn heraus, das gleichsam der Motor ist, der die Dynamik des ganzen großen Werks in Gang

3 Marcel Proust, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Bd.1: In Swanns Welt I, Frankfurt am Main 1964, S. 13.

4 Proust, Auf der Suche (Anm. 3), S. 62.

hält: Durch «bewusstes, intellektuelles Erinnern» sei zwar Kunde zu erlangen vom Vergangenen – *das Wesen* der Vergangenheit jedoch sei so nicht zu erfassen. Was aber kann er mit dem «Wesen» meinen? Offenkundig etwas anderes als die handfesten Tatsachen und Ereignisse, von denen er zuvor aus dem Ferienort seiner Kindheit erzählte. Das Lauschen auf die Botschaften des Körpergedächtnisses war schon ein Schritt auf dem richtigen Wege. Mit immer neuen Vergleichen bereitet er die entscheidende Erfahrung vor. Seine Vergleiche erscheinen als pure Poesie, sie sind zugleich das Netz, das er auswirft, um den Sinn einzufangen, der sich in keiner abstrakten Aussage fassen ließe.

Ich finde den keltischen Aberglauben sehr vernünftig, nach dem die Seelen der Lieben, die uns verlassen haben, in irgendein Wesen untergeordneter Art gebannt bleiben, ein Tier, eine Pflanze, ein unbelebtes Ding, dennoch verloren für uns bis zu dem Tage, [...] wo wir zufällig an dem Baum vorbeigehen oder in den Besitz des Dinges gelangen, in dem sie eingeschlossen sind. Dann horchen sie bebend auf, sie rufen uns an, und sobald wir sie erkennen, ist der Zauber gebrochen. Befreit durch uns besiegen sie den Tod und kehren ins Leben zu uns zurück.⁵

Das ist der Vergleich. Und wie beim späten Goethe richtet sich die zu-grunde liegende Sehnsucht letztlich auf das Besiegen des Todes. Tod – das bedeutet für Proust: Vergessen sein. Was berührt wird von menschlicher Lebendigkeit, und zwar «zufällig», – das ist nicht tot. Die Seelen unserer toten Lieben kehren zu uns zurück in jenem keltischen Aberglauben, der dem Erzähler «sehr vernünftig» scheint.

Die Anwendung dieses Vergleiches, dieser Analogie legt wieder den Akzent darauf, dass nicht bewusst gewollt werden kann, was doch so sehr gewünscht wird:

Ebenso ist es mit unserer Vergangenheit. Vergebens versuchen wir sie wieder heraufzubeschwören, unser Geist bemüht sich umsonst. Sie verbirgt sich außerhalb seines Machtbereichs und unerkennbar für ihn in irgendeinem stofflichen Gegenstand (oder der Empfindung, die dieser Gegenstand in uns weckt); in welcher, ahnen wir nicht.⁶

Und jetzt erzählt uns Marcel von seiner Erfahrung mit dem entscheidenden «stofflichen Gegenstand», der ihn instand setzte, zum Wesen, das heißt zur Lebendigkeit, jener frühen Zeit seiner Kindheit vorzudringen. Dabei hatte er, wie wir ja gehört haben, Haus und Ort und die Erlebnisse seiner Kin-

5 Proust, *Auf der Suche* (Anm. 3), S. 62 f.

6 Proust, *Auf der Suche* (Anm. 3), S. 63.

der-Ferien durchaus nicht vergessen. Aber Entscheidendes, «das Wesen», hatte gefehlt. Da Prousts «Madeleine» es zu einer gewissen Berühmtheit gebracht hat, vergegenwärtige ich Ihnen die ganze ihr gewidmete Szene im Kontext. Es ist offenkundig eine Initiationsszene, – eine Leben bestimmende Initiation in den Umgang mit seiner Vergangenheit, so dass es danach nie mehr heißen kann: «Das alles war tot für mich. Tot für immer».

Marcel kommt durchgefroren nach Hause, und seine Mutter gibt ihm eine Tasse Tee:

Sie ließ darauf eines jener dicken ovalen Sandtörtchen holen, die man «Madeleine» nennt und die aussehen, als habe man als Form dafür die gefächerte Schale einer St.-Jakobs-Muschel benutzt. Gleich darauf führte ich, bedrückt durch den trüben Tag und die Aussicht auf den traurigen folgenden, einen Löffel Tee mit dem aufgeweichten kleinen Stück Madeleine darin an die Lippen. In der Sekunde nun, als dieser mit dem Kuchengeschmack gemischte Schluck Tee meinen Gaumen berührte, zuckte ich zusammen und war wie gebannt durch etwas Ungewöhnliches, das sich in mir vollzog. Ein unerhörtes Glücksgefühl, das ganz für sich allein bestand und dessen Grund mir unbekannt blieb, hatte mich durchströmt.⁷

Er schmeckt einmal und noch einmal und lässt sich als der Forscher, der wahre Tiefenpsychologe, der er auch als Heranwachsender schon ist, vom ausbleibenden Erfolg nicht abhalten, immer noch einmal zu versuchen, dem Grund des ihn warm durchströmenden Glücksgefühls auf die Spur zu kommen.

Sicherlich muß das, was so in meinem Inneren in Bewegung geraten ist, das Bild, die visuelle Erinnerung sein, die zu diesem Geschmack gehört [...].

Endlich blitzt es in ihm auf:

Der Geschmack war der jener Madeleine, die mir am Sonntagmorgen in Combray, sobald ich ihr in ihrem Zimmer guten Morgen sagte, meine Tante Leonie anbot, nachdem sie sie in ihren schwarzen oder Lindenblütentee getaucht hatte. Der Anblick jener Madeleine hatte mir nichts gesagt, bevor ich davon gekostet hatte.⁸

Nicht einzelne Details, nicht einzelne Fakten, sondern ein einziger großer Zusammenhang aus Beziehungen und Atmosphäre wird ihm wiedergeschenkt.

Geradezu verschwenderisch ist die Fülle von Vergleichen, mit denen der Erzähler den Beginn des Wunders wiedergeschenkter Kindheits-Zeit anschaulich macht.

7 Proust, Auf der Suche (Anm. 3), S. 63.

8 Proust, Auf der Suche (Anm. 3), S. 65.

Hören Sie nur diesen Vergleich, sehen Sie es vor sich:

Und wie in den Spielen, bei denen die Japaner in eine mit Wasser gefüllte Porzellanschale kleine, zunächst ganz unscheinbare Papierstückchen werfen, die, sobald sie sich vollgesogen haben, auseinandergehen, sich winden, Farbe annehmen und deutliche Einzelheiten aufweisen, zu Blumen, Häusern, zusammenhängenden und erkennbaren Figuren werden, ebenso stiegen jetzt alle Blumen unseres Gartens [...], die Seerosen auf der Vivonne, die Leute aus dem Dorf und ihre kleinen Häuser und die Kirche und ganz Combray und seine Umgebung, alles deutlich und greifbar, die Stadt und die Gärten auf aus meiner Tasse Tee.⁹

Lassen Sie mich noch einen von Prousts resümierenden Sätzen anschließen, mit dem er anknüpft an jenen zuvor erzählten alten keltischen Aberglauben:

Wenn von einer früheren Vergangenheit nichts existiert nach dem Ableben der Personen, dem Untergang der Dinge, so werden allein, zerbrechlicher aber lebendiger, immateriell und doch haltbar, beständig und treu Geruch und Geschmack noch lange wie irrende Seelen ihr Leben weiterführen, sich erinnern, warten, hoffen, auf den Trümmern alles übrigen und in einem beinahe unwirklich winzigen Tröpfchen unfehlbar in sich tragen das unermeßliche Gebäude der Erinnerung.¹⁰

Der Autor Marcel Proust lässt den jungen Marcel seines Romans hier Geschmack und Geruch als die treuesten Bewahrer des Vergangenen erfahren, dessen Wiederkehr im unwillkürlichen Erinnern in ihm ein Glücksgefühl auslöst, das ihn wärmend ganz und gar erfüllt.

Zumindest erwähnen, weil ich ihn so hoch schätze, will ich den Roman, der – wohlgemerkt: bei aller Unvergleichbarkeit und nur in dieser einen Hinsicht – als ein würdiger Nachfolger des Proustschen Riesenwerkes zu erkennen ist, mit vier Bänden ebenfalls von stattlichem Umfang, erschienen in den Jahren 1970 bis 1983: Uwe Johnsons Roman «Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl». In ihm ist deutlich unterschieden zwischen dem *Gedächtnis* als dem Depot, von dem sich allenfalls Daten- und Faktenmaterial abfragen lasse, und der *Erinnerung*, um die es der Erzählerin geht und die sie so beschreibt:

ihr kam es an auf [...] die Wiedergabe, auf das Zurückgehen in die Vergangenheit, die Wiederholung des Gewesenen: darinnen noch einmal zu sein, dort noch einmal einzutreten.¹¹

9 Proust, *Auf der Suche* (Anm. 3), S. 67.

10 Proust, *Auf der Suche* (Anm. 3), S. 66 f.

11 Uwe Johnson, *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl*, Frankfurt am Main, Bd.1 1970, Bd.2, 1971, S. 63.

Das entspricht genau dem, was bei Proust als das Verlangen Marcells nach dem «Wesen» des Vergangenen dargestellt ist. Johnson findet ein eigenes Bild für die Unwillkürlichkeit des Erinnerns, indem er Gesine schließlich von der «Katze Erinnerung» sprechen lässt:

Unabhängig, unbestechlich, ungehorsam. Und doch ein wohlthuender Geselle, wenn sie sich zeigt, selbst wenn sie sich unerreichbar hält.¹²

Katze Erinnerung – die Metapher vermittelt wie Prousts Vergleiche mehr Einsicht in das Wesen der Erinnerung, als es ein Begriff vermöchte.

Gesine Cresspahl will im fernen, fremden New York noch einmal dort eintreten, drinnen sein, wo sie zuhause war, in Mecklenburg, und wo sie beides erlebte, Liebe und Finsternis. Der Roman beginnt mit einem kurzen Absatz, der Gesine an einem Strand aufs Wasser schauen lässt. Der Strand – das erfahren wir anschließend – liegt an der weiten Mündung des Hudson River, nahe New York, – aber in ihrem Unbewussten ist Gesine anstrengungslos von diesem «drucklosen Wind» an die heimische Ostsee versetzt worden, dazu tritt ihr der Name auf die Lippen, der diesen kurzen Wellen zuhause zukam: «kabelig» hieß das Seewasser dann. Was sie also im Osten von Nordamerika vor Augen und im Sinn hat, ist für einen glücklichen Moment nicht das, was sie faktisch vor Augen hat – sondern Strand und Meer ihrer Heimat.

Uwe Johnson hat mit Gesines Erzählungen vom Leben und Sterben in Mecklenburg, nicht anders als Rose Ausländer und Marcel Proust, im Schreiben zugleich dem Verlustgefühl, der Vergänglichkeit seiner eigenen Vergangenheit entgegen gearbeitet, indem er sie schreibend beschwor: 1959 hatte der in Pommern Geborene, in Mecklenburg-Vorpommern Aufgewachsene die DDR verlassen, als er sein Buch «Mutmaßungen über Jakob» dort nicht drucken lassen konnte; er kam nie mehr zurück. Zuletzt lebte er in Südengland, in der kleinen Hafenstadt Sheerness on Sea – man könnte imaginieren: mit dem Blick auf die ferne heimatliche Ostsee und Mecklenburg, nach denen er sich sehnte wie seine Gesine in New York. 1984 ist Johnson in Sheerness gestorben.

Aber auch das Fehlen von Nähe kann unvergessliche Erinnerungsmomente prägen. Das geschieht bei Amos Oz, wenn er als Ich-Erzähler einen Augenblick seiner Kindheit heraushebt (hier ist der Erinnernde ein 60-jähriger):

Und sogar damals, in Tel Arsa, an jenem Schabbat morgen, als Mutter an einen Baum gelehnt saß und Vater und ich unsere Köpfe auf ihre Knie legten, auf jedem Knie ein Kopf, und Mutter uns beide streichelte, sogar in jenem

12 Johnson, Jahrestage (Anm. 11), S. 670.

Augenblick, der mir der kostbarste aller Momente meiner ganzen Kindheit ist, trennten uns tausend Jahre der Finsternis.¹³

Als letzten aus dem vielstimmigen Chor der großen Erinnerungsromane habe ich den jüngsten gewählt, den mit vielen autobiographischen Details, sogar einem Familienfoto und historischen Fakten ausgestatteten Roman des israelischen Autors Amos Oz aus dem Jahre 2002 «Eine Geschichte von Liebe und Finsternis» (2004 auf deutsch erschienen). Geboren 1939 in Jerusalem als Amos Klausner, zog er als 15-Jähriger in einen Kibbuz, dort trennte er sich u.a. auch vom Namen seiner Familie und nahm den Namen Oz (hebräisch: Kraft) an. Seit 1986 lebt er an einem Ort der Negev-Wüste. Dieser Autor befindet sich noch mitten im Prozess seiner individuellen Geschichte und der seines Landes. Er gestaltet beide in ihrer Verflechtung miteinander.

Für ihn sind im Unterschied zu Proust und Johnson Unzugänglichkeit des Vergangenen oder Unzuverlässigkeit des Erinnerungsvermögens kein Thema. Ohne jede Schwierigkeit öffnet sich das «Sesam», wenn der Ich-Erzähler nur anhebt, sich in Szenen seiner Kindheit zu versetzen. Für ihn gilt nicht die Frage aus einem Gedicht von Pablo Neruda, die Christa Wolf ihrem Roman «Kindheitsmuster» als Motto voranstellt: «Wo ist das Kind, das ich gewesen?» Amos Oz kann auch umstandslos seine allerfrüheste Erinnerung wiedergeben, – ja selbst das Kleinkind von zwei Jahren, dem diese früheste Erinnerung zukommt, sieht er deutlich vor sich; auch über dessen Gefühle kann er genaue Auskunft erteilen. Es handelte sich um Stolz und Glück über das erste Paar Schuhe. Die Verbindung zwischen ihm und dem Kind, das er gewesen, sei – so erklärt er – nie abgerissen. Auch einen Geruch vermag er herbeizurufen:

Es ist beinahe sechzig Jahre her. Und immer noch habe ich seinen Geruch in Erinnerung: Ich rufe ihn, und er kommt zurück zu mir, ein etwas derber Geruch, ein staubiger Geruch, aber stark und angenehm, ein Geruch, der mich an die Berührung groben Sackleinens erinnert, und so leitet sein Geruch über zur Erinnerung an die Berührung seiner Haut, seiner Locken, seines buschigen Schnauzbartes, der sich an meiner Wange rieb und mir ein so wohlige Gefühl gab.

Es ist ein befreundeter berühmter Dichter, und der Vierjährige saß auf seinem Schoß. Noch heute braucht er nur ein Foto oder sonst ein Gedenkzeichen des großen Dichters zu sehen, «und schon umhüllt mich sofort, wie eine warme Winterdecke, sein tröstender Geruch».¹⁴

13 Amos Oz, Eine Geschichte von Liebe und Finsternis, Frankfurt am Main 2004, S. 651.

14 Oz, Eine Geschichte (Anm. 13), S. 59.

Was seine Erinnerungen allerdings nicht nur belebt, sondern zugleich – die Ambivalenz tritt erst allmählich zu Tage – überschattet, ist die Präsenz des Lebens seiner Eltern, die doch schon lange tot sind.

In einem Aphorismus von Nietzsche scheint mir das gefasst zu sein, was sich für den Ich-Erzähler immer wieder in den Vordergrund seines Bewusstseins drängt und ihn mit Erinnerungsbildern, -szenen, -dialogen förmlich überflutet. Nietzsche schreibt (in «Menschliches, Allzumenschliches I», Aph. 379) unter der Überschrift «Fortleben der Eltern»:

Die unaufgelösten Dissonanzen im Verhältniß von Charakter und Gesinnung der Eltern klingen in dem Wesen des Kindes fort und machen seine innere Leidensgeschichte aus.

Der Sohn erinnert Szene um Szene in einem liebevollen Klima der kleinen Familie: Vater, Mutter, Kind. Da ist wenig Abstand voneinander, wenig Raum, sie wohnen beengt, fast ärmlich. In der Enge scheint es eine fast erzwungene Harmonie zu sein, in die hinein sich die Grundverschiedenheit des Wesens von Vater und Mutter als unaufgelöste Dissonanz förmlich jeden Augenblick lautlos manifestiert, aber wegen ihrer Lautlosigkeit vom Sohn beschrieben wird wie etwas Natürliches, letztlich Harmloses. Zumal sich die Eltern einig sind in ihrer Liebe zum einzigen Kind, diesem Sohn, den sie für einzigartig halten. Selbstkritisch erinnert er, wie sehr er das zu genießen wusste. Einig sind sich die Eltern auch in der Liebe zu den Büchern in den vielen Sprachen, die sie beherrschen, und in ihrer Sehnsucht nach allem, was Europas Bildung ihnen bedeutet – aber schon das ist für die künstlerisch veranlagte musische Mutter durchaus etwas anderes als für den linguistisch brillierenden, wissenschaftlich ehrgeizigen Vater. Beide fühlen sich in Israel nicht am rechten Ort, auch in Jerusalem nicht im richtigen Wohnbezirk: Der Sohn wächst auf in einer Atmosphäre der Sehnsucht seiner Eltern:

Europa war ihnen ein verbotenes verheißenes Land, ein Sehnsuchtsort – mit Glockentürmen und kopfsteingepflasterten alten Plätzen, mit Straßenbahnen und Brücken und Kathedralen, mit entlegenen Dörfern, Heilquellen, Wäldern, Schnee und Auen. Die Worte «Aue», «Bauernkate», «Gänsehirtin» hatten meine ganze Kindheit lang etwas Lockendes und Erregendes für mich. Es war in ihnen der sinnliche Duft einer echten Welt, einer sorglosen Welt, fern der staubigen Wellblechdächer und der mit Schrott und Disteln übersäten Brachflächen und der ausgedorrten Hänge Jerusalems, das unter der Last der weißglühenden Hitze fast erstickte. Ich brauchte nur leise «Aue» vor mich hin zu sagen – und schon hörte ich das Muhen von Kühen, die kleine Glocken um den Hals trugen, und das Plätschern der Bäche.¹⁵

15 Oz, Eine Geschichte (Anm. 13), S. 9.

Das alles kann der Ich-Erzähler erinnernd anschaulich ausbreiten, als sehe er es vor sich, als höre er noch heute die lebhaften Erzählungen seiner Eltern von ihren Wurzeln in Polen und Russland, von deren Eltern, den Großeltern dort, oder als erlebe er noch einmal sein eigenes Aufwachsen aufs engste verflochten mit ihrem den Büchern und deren Autoren gewidmeten Leben in den vielen Sprachen, in der engen, dunklen Wohnung, mit dem Ritual von Verwandtenbesuchen, mit den ungeheuren Aufregungen durch die Kämpfe um Israels Entstehen als eigener Staat.

Die Mutter des jungen Amos wird von ihm im Rückblick nie anders benannt als außerordentlich schön, ungewöhnlich belesen, zurückhaltend schweigsam, klug – und traurig. Da ist etwas Unheimliches: Sie erzählt ihm als kleinem Kind, immer nur in Abwesenheit des Vaters, zum Einschlafen wie aus dem Nebel auftauchende Geschichten, beunruhigende, gruselige voller Magie, wie sie keine andere Mutter ihren Kindern je erzählen würde, schreibt er, – und er selbst auch nicht seinen eigenen Kindern. Andererseits ist sie behutsam und zartfühlend. Sein betont rationaler, allem Religiösen abholder Vater ist das weit weniger, aber dafür ist er viel klarer einzuschätzen. Auf vielen Seiten erzählt der Sohn von des Vaters lauter fröhlicher Rede- und Sangeslust, seinen sentimental und enthusiastischen Ausbrüchen im Dienste der Belehrung anderer, und dann seiner Mutter skeptischen Blick, ihr Schweigen und trauriges Lächeln als Reaktion darauf.

Die unaufgelösten Dissonanzen im Wesen der Eltern und in ihrer Beziehung zueinander machen sich im Zuge des Erzählens zunehmend bemerkbar in einer tieferen Schicht als etwas letztlich Unerzählbares, das zugleich vom Sohn immer wieder aufs neue erzählt werden muss, denn da ist ein Geheimnis, ein Rätsel, ein dunkles Verhängnis: Gleich zu Beginn gibt er das Faktum sachlich zu Protokoll, ohne weitere Erläuterungen, dass sich seine Mutter das Leben genommen habe, als er 14 Jahre alt war. Erst auf den letzten Seiten des Romans, nach über 700 Seiten, vermag er ihre letzten Tage und Stunden erinnernd zu beschreiben, ganz knapp.

In diesem einen Zug ergibt sich eine Parallele zu Uwe Johnsons Lieblingsgestalt aus den «Jahrestagen», der Frau Gesine Cresspahl, die es auch immer wieder hinausschiebt, die Umstände des Todes ihrer Mutter erzählend zu erinnern. Wie für sie bedeutet auch für den Ich-Erzähler bei Amos Oz das Erlöschen des Lebenswillens der Mutter die nachhaltige Verstörung der Kindheitsgeschichte, die in ihren Störungen, Abbrüchen, Wiederholungen auch die Form des Dargestellten beschädigt.

Der erinnernde erzählende Sohn kommt nicht los davon, weil es zu einem so unerklärlich leidvollen Ende der Mutter führte – und er war doch ihr erklärter Liebling. Es ist der Stachel in seinem Fleisch.

So ist das Thema dieses Romans nicht wie in den bisher betrachteten Gedichten und Erzählungen die Sehnsucht als Träumen ins Offene oder als Vergewärtigung des Verlorenen oder als Zugang zu Vergessenem, sondern – ineins mit der Rekonstruktion der wahrhaft dramatischen Geschichte von der Entstehung des Staates Israel und den sich unmittelbar anschließenden Kämpfen um sein Fortbestehen – es ist die ihn überwältigende Dominanz des Vergangenen in seinem gegenwärtigen Erleben, denn seine Geschichte ist unablösbar für ihn zugleich die Geschichte seiner Eltern.

Er macht kein Hehl daraus – und, es sei wiederholt: die zerrissene, wiederholungsreiche Darstellungsweise in ihrem immer neuen Ansetzen beglaubigt es, dass er weit entfernt ist von souveränem Überblick über seinen Stoff. Nicht er habe sein Material, sondern dieses habe ihn. Und für diesen Sachverhalt prägt er ein Bild, das mir nicht mehr aus dem Sinn kommt. Nicht Geruch oder Geschmack bahnen Amos Oz den Weg zum Begreifen dessen, was die genaue Erinnerung an seine Eltern für ihn bedeutet. Es ist vielmehr ein gewalttätiges Bild; seinesgleichen habe ich noch nie zuvor als Symbol für Erinnerung gefunden.

Nach dem Satz: «Du wirst diesen Abend nie vergessen: Bist gerade einmal sechs Jahre alt oder höchstens sechseinhalb, aber zum ersten Mal in deinem kleinen Leben [...] gebietet dir eine Stimme, nicht eine Einzelheit dieses Abends je zu vergessen»,¹⁶ fällt er sich ins Wort: Jener Abend von damals wolle ihn ja nicht an Vergessenes erinnern oder sein Herz sehnsuchtsvoll zusammenziehen, sondern es sei gerade umgekehrt: Jener Abend von damals ziehe auf, um sich auf den gegenwärtigen zu stürzen («zu stürzen» – das deutet schon voraus auf das Bild einer Verfolgungsjagd, das sich anschließt). Er wendet sich an sich selbst, den Schreibenden, mit einem Vergleich, der übergeht in eine Identifizierung, aus dem «wie ein Delphin» wird «Du bist der Delphin».

Lassen Sie uns zuvor kurz vergewissern, dass der Delphin nicht irgendein Fisch ist, sondern mit seinem klugen Blick und seiner wendigen Geschwindigkeit schon früh die Phantasie der Menschen beispielsweise rund ums Mittelmeer angeregt hat: In der Sage von der Rettung des Sängers Arion bewährt ein Delphin die sprichwörtliche Menschenfreundlichkeit und lässt ihn auf seinem Rücken reiten; gleichzeitig geht seine hohe symbolische Bedeutsamkeit hervor aus der Tatsache, dass er häufig auf Grabstätten, auf Sarkophagen abgebildet wurde: Er galt als hilfreicher Führer ins Reich der Toten. Diese Assoziationen sind als Kontrastfolie mitgegenwärtig, wenn Amos Oz über sich selbst schreibt:

16 Oz, Eine Geschichte (Anm. 13), S. 366 f.

Du bist es, der zieht und schreibt wie ein Delphin, dem die Harpunenspitze schon im Fleisch steckt und der mit aller Kraft daran zieht, um zu fliehen, [...] zieht und sich im Wasser herumwirft, zieht und in die schwarze Tiefe abtaucht, zieht und schreibt und weiterzieht, und wenn er nur einmal noch mit aller Macht seiner Verzweiflung ziehen würde, käme er vielleicht frei von dem, was ihm im Fleisch steckt,¹⁷

– die Redewendung vom Stachel im Fleisch ist hier wörtlich genommen, und jetzt geht er wieder über in die direkte Anrede an sich selbst:

was dich beißt und durchbohrt und nicht lockerlässt, du ziehst und ziehst, und es beißt sich nur weiter in deinem Fleisch fest, und je mehr du ziehst, desto mehr verhakt es sich, und du wirst doch niemals Schmerz mit Schmerz vergelten können bei diesem Unheil, das immer tiefer dringt, immer mehr verwundet, weil es dich gefangen hält und du der Gefangene bist, es der Harpunenschütze und du der Delphin, es der Gebende und du der Nehmende. (Hervorhebungen von H.G.)

Ich habe ihn stark gekürzt, diesen einen Satz, der über eine Seite reicht, und noch immer ist es ein bestürzender, ein verstörender Satz, in dem Verstörung und Atemlosigkeit des Schreibenden Gestalt geworden sind: Hier ist kein Delphin, der retten kann, er ist verwundet, gefangen an der Leine einer Harpune, und schreibt, um von ihr loszukommen – aber vergeblich, das Schreiben, das Ziehen an der Leine treibt den Stachel nur tiefer ins Fleisch. Aber dann diese seltsame Wendung: Es, das Unheil, das ihn gefangen hält, der Harpunenschütze sei «der Gebende» und er «der Nehmende». Was hat es damit auf sich? Wie kann ein Harpunenschütze etwas anderes «geben» als eine Wunde?

Ich lese noch einmal in Kurzform die letzten Zeilen: «und je mehr Du ziehst, desto mehr verhakt es sich bei diesem Unheil, das immer tiefer dringt, immer mehr verwundet, weil es dich gefangen hält und du der Gefangene bist, es der Harpunenschütze und du der Delphin, es der Gebende und du der Nehmende.» Jetzt ist zum ersten Mal ein Punkt gesetzt. Darauf folgt ein kurzer Satz, auffällig gemacht durch einen deutlichen Verstoß gegen die Grammatik: «Es (das Unheil) ist deine Eltern, die gestorben sind, und du ziehst und schreibst.» Der Schreibende als Delphin hätte wohl auch die gestorbenen Eltern ins Totenreich geleiten wollen, aber er ist ja gefangen von ihnen, er kommt nicht los von ihnen. Doch auch das gilt es jetzt für uns wahrzunehmen: Ihre Unheils-Geschichte, sagt er, sei nicht nur Fessel für ihn und Wunde, sie sei zugleich ihre Gabe an ihn. Davon zeugt dieses Buch, das der Autor – wie er in einem Interview erklärte – sein ganzes Leben lang

¹⁷ Oz, Eine Geschichte (Anm. 13), S. 362.

hatte schreiben wollen und erst jetzt, im Alter, zu schreiben vermochte: eine Geschichte von Liebe und Finsternis.

Auch so kann Erinnern auf den Schreibenden wirken, nicht als überströmendes Glücksgefühl wie bei Prousts Eintauchen der kleinen Madeleine in den Tee, sondern als fortgesetzte Verletzung, die sich auf die Gegenwart stürzt und immer wieder zum befreienden Wort drängt und treibt, über das Ende der großen Erzählung hinaus. Auch so kann Prousts Einsicht Gestalt annehmen: Was erinnert wird, ist nicht tot.

Wenn wir über das Erinnern und die Sehnsucht im Leben wie in der Literatur nachdenken, dürfen wir das nicht auslassen, was Hegel den «Schmerz des Negativen» genannt hat, Léon Wurmser «Die zerbrochene Wirklichkeit», und Rose Ausländer in einem erfahrenen Bild gefasst hat in ihrem Gedicht «Das Vergangene».

Das Vergangene
 Auch das Vergangene
 hat Flügel
 Ihre Federn sind Zellen
 eines verlorenen Leibes
 Im Buchenland
 grünen die Wälder
 Der Geliebte hat
 lichtblaue Augen
 Kinder spielen mit Nüssen
 die vom Himmel regnen
 Im Pruth schwimmen
 die nackten Erinnerungen
 Der Vater stirbt
 die Mutter stirbt
 Der Schmerz ist ein Baum der
 bittere Früchte trägt¹⁸

Auch bittere Früchte sind – Früchte.

18 Ausländer, Immer zurück (Anm. 1), S. 88.

Der *ennui* der Moderne

TONI THOLEN

Der französische Begriff *ennui* steht für eine Stimmung, ein Gefühl, einen tiefen existenziellen Zustand, der gar nicht leicht zu bestimmen ist. Manche bezeichnen ihn sogar als einen der ungenauesten Gefühlsbegriffe der französischen Sprache.¹ Gemeinhin wird *ennui* mit Verdruss, Lebensüberdruß oder auch Lebenskel übersetzt. Im deutschen Kulturraum wird *ennui* seit dem späteren 18. Jahrhundert aber auch oft mit dem Begriff der Langeweile gleichgesetzt. Langeweile wird in der Aufklärung als ganz eigenständiges Phänomen betrachtet und als Ausdruck leerer Zeit und eines existenziellen Unbehagens angesichts der Untätigkeit der Seele empfunden. So bestimmt Kant in seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* die «lange Weile» als «Anekelung seiner eigenen Existenz aus der Leerheit des Gemüths an Empfindungen, zu denen es unaufhörlich strebt»². Langeweile bedeutet somit einen emotionalen Zustand, in dem alles Streben aussetzt und das Gemüt in einer Art Erstarrung ist, in einem Stillstand, in einer Untätigkeit, in der sich einem die Nichtigkeit der Existenz auftut. Auf dieser Ebene weisen *ennui* und Langeweile auch Ähnlichkeiten mit Zuständen bzw. Stimmungen wie Acedia (‹Sorglosigkeit›, ‹Trägheit›), Melancholie und Traurigkeit auf, die im Spätmittelalter häufig ineinander flossen.³ Allen Phänomenen gemeinsam ist die traurig-schwermütige Grundstimmung in Bezug auf das Weltbild und den eigenen Lebensvollzug.

Dass der *ennui* zu einer Gefühlsdisposition avancierte, die für die Bestimmung der *condition humaine* wesentlich wurde (und deswegen als ein «großes Gefühl» bezeichnet werden kann), liegt vor allem an der Bedeutung, die die Philosophie des 17. Jahrhunderts ihm beimaß, in erster Linie in den *Pensées* des Blaise Pascal. In den Bruchstücken dieser Zettel-Sammlung gibt Pascal Einblicke in seine Anthropologie, so vor allem auch in dem Kapitel *Die Zerstreuung*. Darin findet sich folgender, berühmter Aphorismus:

-
- 1 Vgl. Martina Kessel, Langeweile. Zum Umgang mit Zeit und Gefühlen in Deutschland vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert, Göttingen 2001, S. 22, Fußnote 19. Vgl. zum Folgenden ebd., S. 21.
 - 2 Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in: ders., *Werke* in 10 Bänden, Bd. 10, Darmstadt 1983, S. 443.
 - 3 Vgl. Kessel, Langeweile (Anm. 1), S. 23.

Nichts ist dem Menschen so unerträglich, wie in einer völligen Ruhe zu sein, ohne Leidenschaft, ohne Tätigkeit, ohne Zerstreuung, ohne die Möglichkeit, sich einzusetzen. Dann wird er sein Nichts fühlen, seine Verlassenheit, seine Unzulänglichkeit, seine Abhängigkeit, seine Ohnmacht, seine Leere. Unablässig wird aus der Tiefe seiner Seele die Langeweile [*l'ennui*, T.T.] aufsteigen, die Niedergeschlagenheit, die Trauer, der Kummer, der Verdruß, die Verzweiflung.⁴

Zwei Gedanken werden hier ausgesprochen: Zum einen entdeckt der Mensch im Ruhezustand, in der Einsamkeit und Abgeschiedenheit seine ganze Not, die sich in der Leere, im Nichts seiner Existenz auftut, zum anderen tut er all das, was er tut, um dem *horror vacui* zu entkommen. Pascal belässt es aber nicht bei dieser Erkenntnis, sondern er bewertet diesen Zustand insofern, als er die ganzen Tätigkeiten und Ablenkungen als Elend des Menschen bezeichnet. In einem anderen berühmten Text desselben Kapitels heißt es, «daß das ganze Unglück des Menschen aus einer einzigen Ursache kommt: nicht ruhig [unbeschäftigt, T.T.] in einem Zimmer bleiben zu können»⁵. Pascals Diagnose ist: Wenn der Mensch in Ruhe, an einem abgeschiedenen Ort bei sich selbst ist, vermag er nicht eine Fülle in sich selbst zu entdecken, sondern blickt in den Abgrund der eigenen Leere. Deshalb bedarf er der Ablenkung, der Zerstreuung, des *divertissement*. Damit ist nicht nur Unterhaltung gemeint, sondern jegliche Tätigkeit, ob gut oder schlecht, nützlich oder unnützlich. Die Zerstreuung ist aber zugleich das Unglück des Menschen, da sie ihn in die zahllosen Leidenschaften, Gefahren und Mühsale verstrickt. Wir haben es hier also mit einer der zahlreichen Aporien zu tun, in die Pascal den neuzeitlichen Menschen entlässt. Pascal selbst sieht Rettung nur in einer Hinwendung zu Gott, zum christlichen Glauben, wie nach ihm noch einmal Kierkegaard, der wichtigste Denker der Langeweile im 19. Jahrhundert.

Das anthropologische Dilemma, in das die Entdeckung Pascals das Nachdenken über die *condition humaine* stürzte, wurde seit dem 18. Jahrhundert aber nicht mehr so sehr auf dem Gebiet einer theologisch ausgerichteten Philosophie bearbeitet, sondern wurde mehr und mehr zur Aufgabe einer säkularen Anthropologie, Ethik und Ästhetik, die bereits vom Faktum des Verlusts jeglicher Gottesgewissheit, jeder transzendenten Heilsgewissheit ausging. Auf dieser Ebene setzen meine Überlegungen zum Schreiben und zur Literatur über den *ennui* ein. Ich möchte im Folgenden einige Stationen

4 Blaise Pascal, Gedanken. Übertragen von Wolfgang Rüttenauer, Birsfeld-Basel o.J., Nr. 192, S. 84.

5 Pascal, Gedanken (Anm. 4), Nr. 178, S. 73.

im literarischen Schreiben seit dem 18. Jahrhundert benennen und charakterisieren, die für die Erfahrung des *ennui*, für das Nachdenken über ihn und seine literarische Modellierung zentral sind. Dabei möchte ich zwei Vorbemerkungen machen, die sich auf den Rahmen dieses historischen Gangs durch die Moderne beziehen: Zum einen verstehe ich literarisches Schreiben in einem weiten Sinne. Ich werde mich also nicht nur auf fiktionale Werke, sondern auch auf Briefe, Tagebücher, Rezensionen et cetera beziehen. Zum anderen ist es mir wichtig zu betonen, dass der *ennui* von zwei Seiten aus betrachtet werden muss: Es macht einen großen Unterschied, ob männliche oder weibliche Autoren ihn thematisieren. Denn sie meinen nicht dasselbe, wenn sie über ihn schreiben, ihn beklagen oder ihm zu entkommen versuchen. Und sie finden als Männer oder als Frauen ganz unterschiedliche soziokulturelle Bedingungen vor, das Dilemma der Erfahrung von Leere und Nichtigkeit zum Projekt einer wie auch immer gearteten schreibenden Verarbeitung zu machen.

Der *ennui* im 18. Jahrhundert

Die Gefahr des *ennui* war den Akteuren der Aufklärung stets bewusst. Das 18. Jahrhundert lässt sich als eine Epoche begreifen, die dem *ennui*, der Langeweile und dem Trübsinn mit allen geistigen und praktischen Kräften entgegenarbeitete. Generell lässt sich sagen, dass sich die Form der Lebensgestaltung und Lebensführung stark auf das auszurichten begann, was Pascal zuvor noch als problematisch eingeschätzt hatte: das permanente Tätigsein. Es entstand ein spezifisch modernes Verständnis des tätigen, arbeitenden Menschen, der die Welt gestaltet. Die *vita contemplativa* verlor ihre Bedeutung als wichtigste Form der Erkenntnis, der Gotteserkenntnis und der Bildung an eine Vorstellung von aktiver geistiger Tätigkeit, die nicht so sehr mit Muße als mit der *vita activa* in Verbindung gebracht wurde. Was es zu bekämpfen galt, war nach den Worten Johann Georg Sulzers der Verdruss, der «aus der Unthätigkeit der Seele entspringt»⁶. Die leere, geschäftslose Zeitdauer wurde mit Unlust empfunden. Arbeit wurde für die Aufklärer zum Allheilmittel gegen Langeweile. Dabei richteten sie ihre Aktivitäten gleichzeitig auf die Zukunft aus. Durch Arbeit, durch Weltgestaltung, durch Erkenntnis Fortschritte zu erzielen auf dem Weg zur Perfektibilisierung der

6 Johann Georg Sulzer, zitiert in: Johann Christoph Adelung, Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen, 4 Bde., Leipzig 1793–1801 [Neudruck Hildesheim, New York 1970], Sp. 1899. Vgl. dazu auch Kessel, Langeweile (Anm. 1), S. 30.

Menschheit und dabei auch Selbstbewusstsein und Anerkennung durch persönliche Erfolge zu erlangen, war das Idealbild des männlichen Subjekts, von dem Frauen explizit ausgeschlossen waren. Am deutlichsten wird dies in einer Schrift des französischen Autors André-François Boureau-Deslandes mit dem Titel *Über die Kunst, keine lange Weile zu haben*, bereits 1715 erschienen und 1772 ins Deutsche übersetzt.⁷ Der Autor schließt darin Frauen kategorisch aus dem Prinzip der durch Aktivität und persönlichen Ehrgeiz herzustellenden Entwicklung aus. Sie erscheinen als zeitlose Wesen, denen die Reflexionsfähigkeit fehle, sich mit ihren Empfindungen auseinanderzusetzen und die von daher vom Problem der Langeweile nicht so sehr betroffen sein könnten wie Männer. Damit ergibt sich folgende Ausgangssituation im 18. Jahrhundert: Frauen wurden, auch wenn es nicht immer so deutlich formuliert war wie bei Boureau-Deslandes, sowohl vom Idealbild eines aktiven, zukunftsorientierten und ehrgeizigen männlichen Menschen ausgeschlossen als auch zurechtgewiesen, wenn sie über *ennui* und Langeweile klagten. Stattdessen wurde in den zahlreichen Ratgebern, ausgehend von Rousseaus *Emile*, empfohlen, Mädchen und junge Frauen frühzeitig in die Unterordnung einzuüben und ihnen ihren Platz im Haushalt zuzuweisen, wo sie ohne zu große eigene Bedürfnisse und eigenen Willen motiviert ihre weiblichen Pflichten zu erfüllen und – nach Johann Heinrich Campe und Kollegen – die «kleinen Verdrießlichkeiten»⁸ zu ertragen hatten.

Zugleich aber wurde in der ganzen, intensiv geführten Diskussion um den *ennui* deutlich, dass gerade die Männer anfällig für den Sturz in den Abgrund der Leere waren. Pascal war mitnichten überwunden, sondern in seiner Beschreibung der *condition humaine* sehr präsent, wenn auch als Schreckgespenst. Deswegen wurde von vielen Diätetikern der Epoche eine Lebenskunst empfohlen, in der Handeln und Gefühl, Herz und Verstand in eine Balance gebracht werden sollten, denn, wie Goethe in seinen *Maximen und Reflexionen* weise feststellt: «Unbedingte Tätigkeit, von welcher Art sie sei, macht zuletzt bankerott.»⁹ Man bemerkte schon zu Beginn der Arbeitsgesellschaft im modernen Sinne, dass man auch dann Langeweile haben könne, wenn man alle Hände voll zu tun hat, auch wenn das Karl Philipp Moritz nach eigenen Worten «oft unbegreiflich gewesen»¹⁰ ist.¹¹ Man sieht:

7 Vgl. dazu und zum Folgenden Kessel, *Langeweile* (Anm. 1), S. 38.

8 Joachim Heinrich Campe, zitiert in: Kessel, *Langeweile* (Anm. 1), S. 96.

9 Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, in: ders., *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 12, hrsg. v. Erich Trunz, München 1982, S. 517.

10 Karl Philipp Moritz, *Beiträge zur Philosophie des Lebens*, Berlin 1781, S. 50.

11 Vgl. Kessel, *Langeweile* (Anm. 1), S. 60.

Schon zu Beginn der bürgerlichen Gesellschaft werden psychologisch sensible Autoren auf psychische Befindlichkeiten aufmerksam, die wir heute leicht mit Symptomen des *burn out* in Verbindung bringen können. Die Sorge vor Verausgabung und Überforderung rief zahlreiche Pädagogen und Diätetiklehrer auf den Plan, die dazu aufriefen, ohne Arbeitswut tätig zu sein und – beispielsweise als Familienmann – gefühlvoll zu bleiben, ohne sentimental zu werden.

Das Problem der Frauen mit dem Lebenskel war jedoch mit all den gut und weniger gut gemeinten Vor- und Ratschlägen der männlichen Aufklärer nicht gelöst, nicht einmal wirklich angesprochen. Bisweilen in der Literatur von Männern als Negativfolie für den neuerlichen Gefühlsaufschwung des männlichen Protagonisten thematisiert, wie etwa in Karl Philipp Moritz' Roman *Anton Reiser*,¹² wird die eingeschränkte, trostlose Existenz von Frauen, die in einen tiefen *ennui* stürzen, von Frauen selbst vor allem auch in Frankreich geschildert und zwar oftmals in ihren Briefen. Sind die Briefe der Madame du Deffand für den Ausdruck des Lebensüberdresses berühmt und berüchtigt, da sie als hochgestellte Pariser Dame und Salonière der berühmten Aufklärer um Voltaire die seit dem Geltungsverlust der Religion leer gebliebene Stelle mit dem tiefen Verlust ihres Empfindungsvermögens in Zusammenhang bringt, verbunden mit dem Geständnis des Schmerzes, es nicht entbehren zu können,¹³ haben die Briefe einer Frau namens Henriette an Rousseau im Hinblick auf den Ausdruck eines tiefen weiblichen *ennui* und das Ringen um seine Überwindung noch größere Aussagekraft.¹⁴ Von Henriettes Leben ist so gut wie nichts bekannt, einzig der Briefwechsel, den sie mit dem großen Philosophen und Autor Rousseau geführt hat, hat ihr im kulturellen Gedächtnis einen Platz gesichert. An den Philosophen wendet sie sich in der Hoffnung, dass er ihr einen Weg aus der Sinnleere ihres mittellosen Daseins weisen könne:

Ich bin ein Mädchen, mein Herr, das nicht mehr ganz jung und auch nicht besonders hübsch ist, überdies bin ich ohne Vermögen [...]. Nichts zu sein, nichts zu haben, woran ich hinge, nichts, das an mir hinge, in einem Wort,

12 Vgl. dazu Kessel, Langeweile (Anm. 1), S. 80.

13 Vgl. dazu Peter Bürger, Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes, Frankfurt am Main 1998, S. 80.

14 Im Zusammenhang der Geschlechterreflexion für die Zeit nach 1750 kommt Claudia Honegger das Verdienst zu, den Briefwechsel zwischen Henriette und Rousseau neu und wegweisend erschlossen zu haben. Vgl. Claudia Honegger, Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750–1850, Frankfurt am Main, New York 1991, S. 19–29.

zu leben, ohne zu wissen, wozu, das ist ein ganz furchtbares Gefühl. Nicht Tochter, nicht Mutter, nicht Gattin habe ich keine bestimmten Pflichten, die mir mein Handeln vorzeichneten, keine Interessen, die mich belebten und mir ein Ziel setzten.¹⁵

Hier klagt eine Frau, dass sie ein Nichts ist bzw. nichts ist, und mit dieser Klage steht sie nicht allein. Auch andere Frauen der beginnenden Moderne machen die Erfahrung einer der «Ordnung der Geschlechter» (Honegger) geschuldeten Leere. Was Henriette in ihren Briefen «dem Philosophen bekennt, ist ihre Verzweiflung über die Sinnlosigkeit ihres Daseins, das sie als eine bloße Abfolge leerer Tage erfährt»¹⁶. Sie sucht bei dem Philosophen nach Anerkennung ihres Planes, den *ennui* zu überwinden, nämlich durch die Beschäftigung mit Wissenschaft, in dem Wissen, dass sie für ihr Geschlecht gar nicht vorgesehen ist. Sie erhält von Rousseau jedoch keine Hilfe und keinen Zuspruch bei der Behebung des Problems, eine Frau ohne Projekt, ohne Ziel zu sein und am Rande der Gesellschaft zu existieren. So entschließt sie sich beinahe trotzig, «wie ein Mann» zu sein, und das heißt, sie versucht, sich nach dem Ideal des *honnête homme* zu bilden, «seinen Geschmack, seine Tätigkeiten, seine Denkungsweise und die Art, wie er sich in der Gesellschaft bewegte, anzunehmen», um sich «von der ganzen Misere der Frauen freizumachen»¹⁷. Henriette, so geben es ihre Briefe zu erkennen, überwindet den *ennui* nicht, aber sie erkennt ihn und sie ist in der Lage auszudrücken, worin ihr Leiden besteht: «Sie leidet an der Erkenntnis der Sinnlosigkeit ihres Daseins, die durch keinen Gottesglauben aufgehoben werden kann»¹⁸, und diese Erkenntnis versetzt sie in die Lage, dem Philosophen zu schreiben, wonach sie begehrt: nach dem Anderen, für den sie da sein könnte, für den sie wirklich wäre. Dementsprechend hält sie dem Rousseau'schen Ideal der Selbstliebe und -achtung entgegen:

Schließlich, Monsieur, eine Seele ist nicht dazu gemacht, meine ich, um sich selbst zu genügen und sich allein zu lieben: Ich glaube, daß sie dabei immer auch etwas anderes lieben will und daß sie sich glücklicher fühlt in der Zuwendung, die eine andere ihr zuteil werden läßt, als in der Eigenliebe.¹⁹

15 Die Briefe Henriettes gebe ich im Folgenden in der Übersetzung von Christa Bürger wieder. Vgl. Christa Bürger, *Negatives Dasein. Henriettes Fragen an Rousseau*, in: dies., *Das Denken des Lebens*, Frankfurt am Main 2001, S. 368–390, hier S. 375.

16 Bürger, *Negatives Dasein* (Anm. 15), S. 376.

17 Henriette, zitiert in: Bürger, *Negatives Dasein* (Anm. 15), S. 382.

18 Bürger, *Negatives Dasein* (Anm. 15), S. 384.

19 Henriette, zitiert in: Bürger, *Negatives Dasein* (Anm. 15), S. 385.

Henriette verzweifelt aber auch an ihrem Begehren nach dem Anderen. Schließlich weiß sie keinen anderen Weg, als Rousseau zu bitten, ihn besuchen zu dürfen, um sich an seiner Lebensweise ein Beispiel zu nehmen. Die Antwort des Philosophen lautet, Jahre später übrigens: Nein!

Die deutsche Romantik

Die Männer und Frauen der Romantik arbeiten den *ennui* nicht wie die Aufklärer gleichsam weg, sondern sie lassen ihm freien Lauf, vor allem auch, indem sie ihn literarisieren. Damit wird es möglich, die moderne Subjektivität in ihren Abgründen und in ihrer Negativität phänomenologisch genau zu ergründen. Stabilität, Kontinuität und Harmonie sind nicht die Kriterien romantischer Selbstentwürfe um 1800, sondern Bewegung, Diskontinuität und Wechsel. Dies betrifft vor allem auch die Gefühlsdispositionen, die die Selbstkonstituierung romantischer Subjektivität zwischen Ich und Nicht-Ich, Selbstschöpfung und Selbstausslöschung begleiten. Dabei bricht das Gefühl, vom Nichts, von einer unsagbaren Leere ergriffen zu werden, momentan hervor, sprachlich fulminant und ungeheuer dicht zum Beispiel in Hölderlins Briefroman *Hyperion* (1797–99). Dort schreibt Hyperion an seinen Freund Bellarmin am Ende des ersten Buches des ersten Bandes:

O ihr Armen, die ihr das fühlt, die ihr auch nicht sprechen mögt von menschlicher Bestimmung, die ihr auch so durch und durch ergriffen seid vom Nichts, das über uns waltet, so gründlich einseht, daß wir geboren werden für Nichts, daß wir lieben ein Nichts, glauben an's Nichts, uns arbeiten für Nichts, um mählich überzugehen in's Nichts – was kann ich dafür, daß euch die Knie brechen, wenn ihr's ernstlich bedenkt? Bin ich doch auch schon manchmal hingesunken in diesen Gedanken, und habe gerufen, was legst du die Axt mir an die Wurzel, grausamer Geist? und bin noch da.

O einst, ihr finstern Brüder! war es anders. Da war es über uns so schön, so schön und froh vor uns; auch diese Herzen wallten über vor den fernen seeligen Phantomen, und kühn frohlokkend drangen auch unsere Geister aufwärts und durchbrachen die Schranke, und wie sie sich umsah, wehe, da war es eine unendliche Leere.²⁰

Und ein paar Zeilen weiter heißt es:

Über dir und vor dir ist es freilich leer und öde, weil es in dir leer und öd' ist.²¹

20 Friedrich Hölderlin, *Hyperion*, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1, hrsg. von Michael Knaupp, Darmstadt 1992, S. 483–760, hier S. 649 f.

21 Hölderlin, *Hyperion* (Anm. 20), S. 650.

Der an der «Unheilbarkeit»²² seiner eigenen Zeit leidende Hyperion projiziert den *ennui* aus der eigenen Befindlichkeit in den Gesamtzustand der Welt. Anders formuliert: Mit Hölderlin und anderen Autoren der romantischen Generation bestimmt das frühmoderne Subjekt seine Stellung zur Welt im Zeichen von Verdruss und Leere. Das Interessante aber ist, dass diese Stimmung Bestandteil einer poetischen, und das heißt kreativen Energie wird. Im selben Brief an Bellarmin heißt es nämlich: «O die Poëten haben recht, es ist nichts so klein und wenig, woran man sich nicht begeistern könnte.»²³ Hölderlin formuliert hier einen neuen poetologischen Grundsatz: Das Nichtigste bzw. das absolute Nichts, die Ödnis und Leere sind nun Quellen der Begeisterung. Der *ennui* wird um 1800 umgewertet bzw. umfunktioniert zum konstitutiven Bestandteil kreativer Prozesse und darüber hinaus zum Narratem künstlerischer Biografien. Das romantische Künstler-Ich gebiert sich allererst in der Erfahrung des *ennui*. Dies lässt sich besonders gut an Friedrich Schlegels Skandalroman *Lucinde* (1799) zeigen. In dieser arabischen Romankomposition gibt es ein Stück mit dem Titel *Lehrjahre der Männlichkeit*, in dem die Lebensgeschichte des Protagonisten Julius hin zu seiner Künstlerschaft und die Geschichte seiner Liebschaften erzählt wird. Eröffnet wird die eingeflochtene Erzählung mit einer Skizze der inneren Befindlichkeit des jungen Mannes, der mit aller Unbändigkeit, mit Ehrgeiz, Seh- und Selbstsucht nach seiner Bestimmung in der Welt sucht, diese aber nicht findet. Alles, auf das er seine Energie ausrichtet, wird ihm im nächsten Moment wieder schal und gleichgültig. Er vermag die Dinge und Menschen, die ihm Glück verheißen, nicht festzuhalten, weil sie für ihn keine bleibende Bedeutung gewinnen. Dementsprechend heißt es zusammenfassend:

Es war ihm, als wolle er eine Welt umarmen und könne nichts greifen. Und so verwilderte er denn immer mehr und mehr aus unbefriedigter Sehnsucht, war sinnlich aus Verzweiflung am Geistigen, beging unkluge Handlungen aus Trotz gegen das Schicksal und war wirklich mit einer Art von Treuherzigkeit unsittlich. Er sah wohl den Abgrund vor sich, aber er hielt es nicht der Mühe werth, seinen Lauf zu mäßigen.²⁴

Was Schlegel hier an seinem männlichen Protagonisten Julius statuiert, kann man als romantische Grundbefindlichkeit bezeichnen. Wir haben es mit einer jungen Generation von hoffnungsvollen und feurig-begabten Männern zu tun, deren Energie und Tatendrang zunächst kein Ziel finden,

22 Hölderlin, Hyperion (Anm. 20), S. 628.

23 Hölderlin, Hyperion (Anm. 20), S. 651.

24 Friedrich Schlegel, *Lucinde*. Ein Roman. Studienausgabe, Stuttgart 2008, S. 53.

sodass sie an den Rand des Abgrundes und der Verzweiflung gelangen, weil sie nicht wissen, was der Sinn ihres Daseins sein soll. Die daraus resultierende Schwermut und Niedergeschlagenheit ist aber immer nur eine partielle, denn der Überdruß steht im dauernden Wechsel mit der «Ausgelassenheit»²⁵. Unter letzterer ist ein ganzes Bündel von Verhaltensweisen zu verstehen, die alle auf eine grundlegende Affirmation des Lebens hinauslaufen, man kann sagen: auf eine Lust am schöpferischen Moment des Chaos, der Unordnung, des Experiments und des erotischen Spiels. Der in den *Lehrjahren der Männlichkeit* zu beobachtende andauernde Wechsel von Verzweiflung und Überdruß einerseits und von spielerisch-experimenteller Weltzuwendung andererseits bringt den späteren Künstler Julius als einen Mann hervor, der seine Identität aus dem Blick in den Abgrund, in das Nichts und in die Negativität allererst gewinnt. In der *Lucinde* ist der *ennui* mithin eines der Narrateme der emotionalen Textur. Um 1800 wird dieses Gefühl also nicht mehr nur anthropologisch oder pädagogisch diskursiviert und traktiert, sondern es rückt in die Ästhetik und Poetik als ein zentrales Konstituens literarischer Identitätsbildung ein. Die sich im 19. Jahrhundert formierende literarische Moderne wird diese Tendenz fortsetzen und variieren.

Die literarische Moderne in Frankreich

1805 notiert Benjamin Constant in seinem Tagebuch: «Je suis retombé dans ma mélancholie habituelle».²⁶ Insbesondere der Ausdruck «retombé» verdient besondere Aufmerksamkeit. Hier sinkt, hier fällt jemand zurück in eine bereits zur Gewohnheit gewordene Melancholie; eine tiefe Eintrübung des Gemüts, die dem Schreibenden hinreichend bekannt zu sein scheint. Ist die Melancholie Constants eine, die aus der Unfähigkeit resultiert, nicht aus sich herausgehen zu können? Entsteht gerade in dem In-Sich-Selbst-Sein und -Bleiben der Überdruß am eigenen Dasein? Der Eintrag Constants scheint, anders als bei Hölderlin und Schlegel, eine kreisende, in sich selbst rückläufige Bewegung des Gemüts zu beschreiben, sie verrät nicht, wie bei den deutschen Romantikern, das Zugleich von Alles- und Nichts-Sein bzw. eine mögliche Entwicklung, sondern ein dauerndes, bohrendes Zurückfallen in sich selbst. Mithin scheint der Tagebuchschreiber Constant einer zu sein, wie ihn sich Pascal vorstellt: Wenn das Ich still in seinem Zimmer sitzt, wird es vom *ennui* befallen. Was diesem Ich dann einzig bleibt, ist das Schreiben. Constant aber geht über Pascal hinaus: Wenn das

25 Schlegel, *Lucinde* (Anm. 24), S. 57 f.

26 Benjamin Constant, *Ceuvres*, hrsg. von Alfred Roulin, Paris 1957, S. 421.

melancholische Ich sein Zimmer verlässt, zerstreut es sich weniger, als dass es noch in Gesellschaft von anderen bei sich selbst bleibt, weil und indem es antriebsschwach und entscheidungsunfähig ist. Constants 1816 erschiene, aber erst viel später berühmt gewordene Erzählung *Adolphe* erzählt von einem solchen Ich. Hin- und hergerissen von einer aufflackernden Leidenschaft zu einer Frau namens Ellénore, versäumt es der junge Adolphe, das von seiner Seite aus sich bald abkühlende Verhältnis zeitig genug zu lösen und begibt sich ganz in ihre Abhängigkeit. Zwar fasst er auf Aufforderung seines Vaters und anderer Ratgeber hin den Entschluss, sich aus dieser Abhängigkeit zu lösen und die eigene Karriere zu verfolgen, doch seine Willenlosigkeit, Resultat einer frühen Gleichgültigkeit sich selbst und dem Leben gegenüber, drückt ihn tiefer und tiefer in den *ennui* zurück:

Meine Tatenlosigkeit drückte mich zu Boden. Wie die Geizigen in den Schätzen, die sie anhäufen, alle Güter sehen, die für diese Schätze zu kaufen sind, so sah ich in Ellénore die Vernichtung aller Erfolge, die ich hätte erringen können. Und nicht nur einer einzigen Laufbahn trauerte ich nach: da ich keine versucht hatte, trauerte ich ihnen allen nach.²⁷

Das quälende Zusammenbleiben des Paares bis zu Ellénores Tod endet für Adolphe in einem doppelten Verdruss: «Ich beschäftigte mich nur noch mit Ellénore, die in mir nur ein von Überdruß durchsetztes Mitleid erregte, mit mir, für den ich keinerlei Achtung mehr empfand.»²⁸ Constant stellt in seinem Schreiben einen frühen Typus des modernen Schriftstellers vor, der dem *ennui* als wesentlicher Befindlichkeit von Anfang an nicht auszuweichen vermag.²⁹ Diese Befindlichkeit prägt alle Beziehungen, die das Ich eingeht, einschließlich die Beziehung zu sich selbst. Senkt sich der Überdruß aber so sehr in seine gesamte Existenz ein, kann das moderne Ich ihn nicht mehr im *divertissement* abschütteln, sondern muss, um von ihm loszukommen, gewissermaßen von sich selbst loskommen.

Das ist der Einsatzpunkt Gustave Flauberts. Anfang des Jahres 1844 erleidet der junge Jura-Student einen Nervenzusammenbruch. In der Folgezeit macht Flaubert Erfahrungen an sich selbst, die sein Schreiben prägen werden. Wir erfahren von ihnen in seiner Korrespondenz. So lesen wir in Bezug auf die Erfahrung des *ennui* in einem Brief an Louis de Cormenin vom siebten Juni 1844:

27 Benjamin Constant, *Adolphe*. Eine Erzählung, gefunden in den Papieren eines Unbekannten. Übersetzung von Thomas Baldischwieler, Stuttgart 1988, S. 77.

28 Constant, *Adolphe* (Anm. 27), S. 81.

29 Vgl. dazu und zum Folgenden Bürger, *Verschwinden* (Anm. 13), S. 133–137.

Connaissez-vous l'ennui? Non pas cet ennui, banal, qui provient de la maladie, mais cet ennui moderne qui ronge l'homme dans les entrailles et, d'un être intelligent, fait une ombre qui marche, un fantôme qui pense. (Kennen Sie den *ennui*? Nicht jene gewöhnliche, banale Langeweile, die von der Trägheit oder Krankheit herrührt, sondern jenen modernen Lebensüberdruß, der den Menschen an den Eingeweiden nagt und aus einem geistbegabten Wesen einen wandelnden Schatten macht, ein Gespenst, das denkt.)³⁰

Was heißt das, dass der moderne Lebensüberdruß aus dem geistbegabten Wesen einen wandelnden Schatten, ein Gespenst macht, das denkt? Offenbar vollzieht sich im *ennui* eine «Entwirklichung»³¹ des Ich. Das Ich, das als Gespenst denkt, gewahrt sich als eine Art lebender Toter. Als solcher tritt Flaubert auch gegenüber seiner Geliebten, der Schriftstellerin Louise Colet, auf. Er beschreibt sich ihr gegenüber als vorzeitig gealtert, als jemand, der sich wünscht, niemals geboren worden zu sein, und schließlich als einen, der einen so radikalen und fortdauernden Überdruß in sich verspürt, dass er nichts genießen kann. Flaubert schreibt im selben Brief, dass der *ennui* sein «Herz bis zum Zerplatzen füllt. Er taucht bei jedem Anlaß auf, wie die aufgeblähten Kadaver der Hunde, die trotz den Steinen, die man ihnen um den Hals gebunden hat, um sie zu ertränken, an die Wasseroberfläche kommen.»³² Flaubert benutzt den drastischen Vergleich mit dem Hundekadaver, um Colet gegenüber deutlich zu machen, dass sie sich nicht mit einem Mann, sondern mit einem «Phantom»³³ eingelassen habe.

Interessant ist aber auch der Hinweis, dass sein Herz mit dem Überdruß bis zum Zerplatzen gefüllt sei. Damit wird angedeutet, dass der *ennui* der Zustand und die Energie ist, derer Flaubert bedarf, um die Welt in einer neuen Farbe erscheinen zu lassen. In dem anfangs zitierten Brief, in dem Flaubert die Formel vom *ennui moderne* prägt, heißt es wenig später:

Sie kennen die farbigen Gläser, die die Kioske der Strumpfwirker im Ruhestand schmücken. Man sieht durch sie die Landschaft rot, blau, gelb. Mit dem *ennui* ist es ebenso. Durch ihn gesehen, nehmen die schönsten Dinge seine Färbung an und spiegeln seine Traurigkeit zurück.³⁴

30 Gustave Flaubert, Brief an Louis de Cormenin vom 7. Juni 1844. Ich übernehme das Zitat und die Übersetzung aus Bürger, Verschwinden (Anm. 13), S. 137 f.

31 Bürger, Verschwinden (Anm. 13), S. 138.

32 Gustave Flaubert, Brief an Louise Colet vom 20. Dezember 1846, in: ders., Briefe, hrsg. von Helmut Scheffel, Zürich 1977, S. 89–91, hier S. 90.

33 Flaubert, Brief (Anm. 32).

34 Flaubert, zitiert in: Bürger, Verschwinden (Anm. 13), S. 138.

Lesen wir diese Aussage poetologisch, so entwirft Flaubert hier die Idee eines Schreibens aus dem Geist des *ennui*, eines, in dem das Schöne die Farbe der Traurigkeit annimmt. Damit ist eine Position der ästhetischen Moderne markiert, die mit zahlreichen melancholischen Denk- und Schreibprojekten seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Traditionslinie bildet.

Halten wir fest: Um ein solches Schreiben zu realisieren, bedarf es eines Autors, der lebend tot ist, der sich in sein Zimmer einschließt, in seinen Kerker im Keller oder sich auf seine Burg, in sein Schloss zurückzieht, um den Überdruß und die Langeweile in ihrer ganzen Tiefe zu durchleben bzw. auszuloten. Und nichts als Einsamkeit umweht einen solchen Autor der Moderne. Die in dieser Einsamkeit herrschende Distanz und Abgeschiedenheit, welche den Eindruck des Gespenstisch-Unwirklichen verstärkt, ist aber eine gewollte, eine hergestellte, auch wenn das Ich sich immer schon in ihr vorzufinden meint. Sie ist der Raum einer Verschiebung, denn in der Abgeschiedenheit wird es möglich, die Gestalt seiner selbst zu verdoppeln, sie allererst zu erschaffen, sie Literatur werden zu lassen.

Das Werk der Literarisierung des von Flaubert selbst durchlebten *ennui* ist *Madame Bovary*. Nun ist hier nicht der Ort, darüber zu spekulieren, warum Flaubert für die Literarisierung der ihn prägenden Erfahrung ausgerechnet eine weibliche Hauptfigur erfunden hat. Auch soll hier nicht eine Analyse der literarischen Darstellung des *ennui* im Roman gegeben werden. Ich möchte vielmehr an der spannenden Rezeption der *Madame Bovary* durch zwei Zeitgenossen aufzeigen, wie unterschiedlich die Erfahrung des *ennui* auf Seiten schreibender Männer wie auf Seiten schreibender Frauen im 19. Jahrhundert gewesen ist. Beginnen wir mit den Männern, und hier nicht mit irgendeinem, sondern mit Charles Baudelaire. Baudelaire verfasst im Oktober 1857, nachdem das Buch die Öffentlichkeit schon einige Zeit in Atem gehalten hat, eine Kritik von Flauberts Roman. Darin setzt er sich nicht nur mit dem moralischen Aufruhr, den das Buch bis dahin erregt hat, auseinander, sondern vor allem auch mit der Protagonistin selbst. Er charakterisiert Emma Bovary als arme, kleine Ehebrecherin aus der Provinz, «deren ganze Geschichte, ohne dramatische Verwicklungen, aus nichts als Trübsinn, Überdruß, verseufzten Tagen und einigen Augenblicken fiebernden Rausches besteht, die sie einem Leben entriß, das im Selbstmord endet»³⁵. Die vom *ennui* befallene, ziemlich unspektakuläre Protagonistin

35 Charles Baudelaire, *Madame Bovary*, in: ders., *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*, Bd. 5: Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860, hrsg. von Friedrich Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost, München 1989, S. 65-76, hier S. 68.

wird nun aber nicht weiter aus sich selbst heraus betrachtet, sondern in doppelter Weise mit dem Autor selbst verschmolzen und dadurch plötzlich erhaben. Zunächst spricht Baudelaire vom Geniestreich Flauberts, sich in seinem Werk «zur Frau zu machen»³⁶. Anschließend aber wird umgekehrt argumentiert, dass der Autor nicht umhin gekonnt habe, seinem Geschöpf «männliches Blut einzuflößen»³⁷. Madame Bovary sei aufgrund ihrer Einbildungskraft, ihrer plötzlichen Kraft zu handeln, der Raschheit ihres Entschlusses, des unmäßigen Verlangens an der Verführung und der Geringschätzung ihres geistig minderwertigen Ehegatten ein Mann geblieben. In ihrer Größe stehe Madame Bovary dem «idealen Mann»³⁸ sehr nah, und dafür könnten alle intellektuellen Frauen dem Autor nur dankbar sein. Was geschieht hier? Der mit einer für das 19. Jahrhundert typischen weiblichen Lebenssituation verbundene Lebensüberdruß wird durch die Erwähnung der «männlichen» Eigenschaften, die der Autor in sie hineinlegt, zur Quelle poetischer Potenz. Mit dem idealen Mann ist niemand anders als der Autor selbst gemeint, der nach der Vorstellung Baudelaires über Einbildungskraft, plötzliche Entschlussfähigkeit und Kraft zu handeln, Verführungskunst und geistige Überlegenheit verfügen muss. Baudelaire nutzt die weibliche Figuration des *ennui*, um darin die Geburt des männlichen Ästheten zu vollziehen. Wie für Flaubert wird auch für Baudelaire, der wie ersterer dem *ennui* verfallen ist, der Überdruß ästhetisch produktiv. In dem Prosagedicht *Le mauvais vitrier (Der schlechte Glaser)* aus *Le Spleen de Paris* lässt sich das studieren. Darin ist von trägen Seelen die Rede, die einen plötzlichen Entschluss fällen, die absurdesten Taten auszuführen wie zum Beispiel einen Wald in Brand zu setzen oder einen Glaser die Treppe herunterzustößen und mit dem Werfen eines Blumentopfes vom Balkon aus die Glasscheiben in dessen Traglade zu zerstören. In dem Gedicht heißt es, den Entschluss, eine solche plötzliche Handlung auszuführen, kommentierend:

Es handelt sich um eine Art Energie, die der Langeweile [ennui] und der Träumerei entspringt; und die Menschen, bei denen sie sich so unerwarteterweise äußert, sind gewöhnlich [...] ganz in ihre Träume verlorene Nichtstuer.³⁹

36 Baudelaire, Madame Bovary (Anm. 35), S. 70.

37 Baudelaire, Madame Bovary (Anm. 35), S. 71.

38 Baudelaire, Madame Bovary (Anm. 35), S. 73.

39 Charles Baudelaire, *Le mauvais vitrier/Der schlechte Glaser*, in: ders., *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*, Bd. 8: *Le Spleen de Paris*. Gedichte in Prosa, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost, München 1985, S. 136–141, hier S. 139.

Baudelaire folgt Flaubert in der Annahme, dass der *ennui* aus sich die Kraft zur poetischen Erfindung und Gestaltung entlässt, was bei jenem freilich in das Konzept eines aggressiv gestimmten männlichen Dandyismus einmündet.

Es gibt andere Zeitgenossen Flauberts, die den in der *Madame Bovary* dargestellten Lebenskel in ganz anderer Weise aufgenommen und verarbeitet haben. Marie-Sophie Leroyer de Chantepie zum Beispiel, eine Schriftstellerin, deren Romane bis heute weithin unbekannt geblieben sind, wendet sich brieflich an Flaubert, nicht weniger enthusiastisch in der Aufnahme des Romans als Baudelaire, aber auf einem gänzlich anderen Erfahrungshintergrund. In ihrem ersten Brief im Winter 1856 schreibt sie Flaubert, die Lektüre von *Madame Bovary* sei ein Wiedererkennen gewesen. Sie habe sich so vollständig mit der Protagonistin identifiziert, mit ihrem Lebensüberdruß und ihrem ganzen Elend, dass ihr darüber die Fähigkeit, zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu unterscheiden, verloren gegangen sei und sie geglaubt habe, ihr eigenes Leben zu lesen:⁴⁰ «Oh! Ich habe tausendmal diesen Überdruß empfunden beim Anblick immer derselben Orte und derselben Menschen!»⁴¹ Und dann beklagt sie sich darüber, dass sie bei allem Geist und Talent keinen Platz an der Sonne habe. Flaubert versucht in seinem Antwortschreiben, ihr die Unterscheidung von Wirklichkeit und Fiktion nahe zu legen. Allerdings vergeblich. In den folgenden Briefen wird er so etwas wie ein Therapeut für die Leiden seiner Briefpartnerin, denn er ist mit ihrer Qual aus eigener Anschauung durchaus vertraut: «Je suis un grand docteur en mélancholie.»⁴² Und er stellt sie vor die Entscheidung, ihren Zustand entweder weiterhin zu leben oder daraus Literatur zu machen. Dazu aber, so Christa Bürger in ihrem anregenden Essay über Leroyer, ist sie nicht fähig, «weil sie sich nicht zum Subjekt eines Machens machen kann»⁴³. Sie wird «Ich, das Nichts, das leidet»⁴⁴ bleiben, ohne Ziel, ohne Erfüllung ihrer Existenz in irgendeinem Gebiet. Wenn sie in einem weiteren Schreiben an Flaubert davon spricht, dass sie «nichts als ein zerquälter

40 Vgl. Christa Bürger, Hysterische Geständnisse: Marie-Sophie Leroyer im Briefwechsel mit Flaubert, in: dies., Denken des Lebens (Anm. 15), S. 422–437, hier S. 422.

41 Die Zitate aus den Briefen Leroyer de Chantepies sowie ihre Übersetzungen erfolgen aus Bürger, Hysterische Geständnisse (Anm. 40), hier S. 422.

42 Flaubert, zitiert in: Bürger, Hysterische Geständnisse (Anm. 40), S. 432.

43 Bürger, Hysterische Geständnisse (Anm. 40), S. 433.

44 Leroyer de Chantepie, zitiert in: Bürger, Hysterische Geständnisse (Anm. 40), S. 435.

Schatten»⁴⁵ sei, dann nimmt sie, ohne es zu wissen, eine Metapher auf, die Flaubert selbst in seinem Brief über den *ennui moderne* benutzt hatte, um seine Entwirklichung zum lebenden Toten zu kennzeichnen.

Das Schicksal Marie-Sophie Leroyer de Chantepies steht einerseits stellvertretend für die vielen Erfahrungen von Frauen im 19. Jahrhundert, denen aufgrund der gesellschaftlichen Konventionen kaum Spielraum für ein selbstgestaltetes, intellektuell bzw. künstlerisch anspruchsvolles Dasein eingeräumt wurde.⁴⁶ Viele verkümmerten in der Einöde ihrer eingeschränkten häuslichen Existenz, an dem Platz, den ihnen die dualistische bürgerliche Geschlechterordnung zuwies. Dabei entwickelte sich die Handarbeit zu einem Symbol für die Langeweile, Immobilität und Disziplinierung, die von Frauen verlangt wurde.⁴⁷ In einer solchen sozialen Ordnung war es für Frauen denn auch kaum denkbar, den *ennui* ähnlich wie Flaubert oder Baudelaire in ein innovatives ästhetisches Projekt umzuwerten. Andererseits beschrieben immer mehr Autorinnen wie etwa Hedwig Dohm oder Gabriele Reuter in ihren Texten die geist- und trostlose Existenz von Frauen mit kritischer Intention. Die Klage von der sinnlos «verwarteten»⁴⁸, endlos lang werdenden Zeit erstreckte sich von den Lebenszeugnissen und Texten der romantischen Autorinnen zu Beginn des langen 19. Jahrhunderts bis zu seinem Ende. Aus dieser unüberhörbaren Klage über die sozial konstruierte Langeweile entwickelte sich um 1900, auch im Zuge der Frauenbewegung, Protest. Autorinnen und Publizistinnen traten nun selbstbewusster für das Recht auf Bildung, Berufsausübung und eigene Kreativität ein. Der Bereich der Produktivität und das heißt auch der Kunst wurde aber von den Männern vehement verteidigt. Etliche warfen Frauen, die anfangen, ihre Langeweile auch durch künstlerisches Arbeiten aufzuheben, Selbstsucht vor.⁴⁹

Von 1900 bis zur Gegenwart

Untätigkeit, Langeweile, Erstarrung, Gleichgültigkeit, Überdruß, Nichtigkeit, Traurigkeit, Verzweiflung. Das sind Facetten des Gefühls- bzw. Stimmungsphänomens, das wir unter dem französischen Ausdruck *ennui* in seiner Entstehung seit dem 17. Jahrhundert näher betrachtet haben. Zu einem bedeutenden literarischen Phänomen wird der *ennui* spätestens um 1800.

45 Bürger, *Hysterische Geständnisse* (Anm. 40), S. 437.

46 Vgl. dazu und zum Folgenden Kessel, *Langeweile* (Anm. 1), S. 91 ff.

47 Kessel, *Langeweile* (Anm. 1), S. 113.

48 Kessel, *Langeweile* (Anm. 1), S. 118.

49 Kessel, *Langeweile* (Anm. 1), S. 300 ff.

Flauberts Rede vom *ennui moderne* verleiht dem Gefühl eine epochale Signatur. Und in der Tat: Seit der Wende zum 20. Jahrhundert beherrscht diese so schwer zu fixierende Gefühlsstimmung den gesamten Gefühlsdiskurs. Überall taucht der *ennui* nun auf: in den literarischen Texten des Ästhetizismus genauso wie in den Hysterie- und Neurastheniedebatten der Psychologie bzw. Psychoanalyse, nach 1900 in den Selbstzeugnissen und literarischen Texten der Avantgardebewegungen genauso wie in den literatur- bzw. kulturtheoretischen Schriften und in der Philosophie. Es gestaltet sich schwierig, an dieser Stelle bestimmte Disziplinen oder auch Autor/innen als besonders wichtige Stichwortgeber für die weitere Konzeptualisierung bzw. Modellierung des *ennui* herauszugreifen. Stattdessen möchte ich zum Schluss, gewissermaßen perspektivisch, ein paar Hinweise dafür geben, an welchen gedanklichen Motiven entlang man das Phänomen durch das 20. Jahrhundert hindurch und bis in die Gegenwart hinein weiterverfolgen könnte.

Da ist zum Ersten sicherlich die moderne Erfahrung vom ‹Tod Gottes› zu nennen. Der im 18. Jahrhundert einsetzende Bruch mit dem Glauben an Gott bzw. mit der Religion als maßgebliche Institution von Sinnstiftung führte zu einer metaphysischen Lücke, die sich bei vielen Autoren als Gefühl einer Leere, auch einer tiefen Langeweile offenbarte, die nur schwer mit immanentem Sinn zu füllen war. Die von Nietzsche maßgeblich geprägte Formel ist in diesem Sinne nur Ausdruck einer bereits im 18. Jahrhundert einsetzenden kollektiven Erfahrung.

Damit verbunden ist zweitens der seit dem 19. Jahrhundert zunehmende Verlust von Sinn angesichts einer sich arbeitsteilig ausdifferenzierenden modernen Gesellschaft, in der Konzepte des ‹Ganzen Menschen› immer schwieriger zu realisieren waren. Hinzu kommt hier, dass die Moderne sich im Blick des 20. Jahrhunderts immer mehr als eine Epoche von Gewalt und Zerstörung, von Entfremdung und Verlassenheit erweisen sollte. In der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, der ja als so etwas wie die Urerfahrung des 20. Jahrhunderts gilt, bildete sich ein reflexives Wissen dieser Geschichte fortschreitender Zerstörung aus, das die anregendsten intellektuellen Köpfe der 1920er Jahre wie vor allem Walter Benjamin oder Martin Heidegger in kulturtheoretischen und philosophischen Überlegungen zur Melancholie und zur Langeweile konfigurierten.⁵⁰ Dabei steht die Frage nach der geis-

50 Vgl. Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. I.1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt am Main 1990, S. 203–430 und Martin Heidegger, Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit, in: ders., Gesamtausgabe, Bd. 29/30, Frankfurt am Main 1992, bes. S. 199–249.

tigen Bewältigungsmöglichkeit von solch geballter Negativität radikal auf dem Spiel. Benjamin und Heidegger haben beide auf je eigene Weise die schon bei Pascal und dann entscheidend bei Kierkegaard auftauchende Frage nach der *Insistenz* der Erfahrung des Nichts (bei Kierkegaard heißt sie, wesentlich poetischer, ‚Schwermut‘) und nach ihrer möglichen Überwindung gestellt, oder besser formuliert: Sie haben nach einer angemessenen geistigen Haltung ihr gegenüber gesucht.⁵¹ Inwiefern ist es nach 1918 überhaupt noch möglich, die Moderne *nicht* ausschließlich in Kategorien der Negativität zu denken? Der Zweite Weltkrieg hat diese Frage noch einmal verschärft, und bis heute hat sie nichts von ihrer Brisanz eingebüßt, denn Millionen von Menschen stehen permanent in der Erfahrung des Nichts, allen voran die Migranten und Flüchtlinge in den Todeszonen und Aufnahmelagern dieser Welt, zumal wenn man bedenkt, wie lange sie in den Lagern warten und darben müssen, zur absoluten Tatenlosigkeit verurteilt.

Das führt mich zu einer dritten Überlegung. Angesichts der ungebrochen fortschreitenden Zerstörung von Kultur und Natur, wie wir sie tagtäglich erleben, angesichts der ungeheuren Dislozierung und Tötung von Menschen nicht über den *ennui* als *condition humaine*, wie es bereits Pascal empfohlen hat, nachzudenken, hielte ich für einen schweren Fehler und ein Versagen der Intellektuellen. Als Pascal den *ennui* anthropologisch nobilitierte, hatte er noch die Gewissheit, ihn im Glauben überwinden zu können – vielleicht. Heutzutage müssen wir den Lebensekel ganz neu denken, und zwar in seiner *Renitenz*, in seiner Aufsässigkeit. Und zwar im zweifachen Sinne, einerseits im Sinne eines Nichts, das selbst aufsässig ist. Damit meine ich all die Kräfte weltweit, die, aus welchen Beweggründen auch immer, zerstören. Der *ennui* als die Figur der Leere und des Nichts löst sich von seinen einzelnen Trägern, er ist dabei, sich zu einem Monstrum zu machen, er wird zu einer *planetarischen* Gefühls- und Handlungsdisposition. Als solcher wirkt er in der Nähe und in der Ferne. In den von uns aus betrachtet fernen Wüsten des Irak und Syriens ebenso wie im Nahbereich unserer kapitalistisch, techno- und bürokratisch funktionierenden Institutionen.

Andererseits meine ich, dass der Lebensüberdruß als etwas zu bedenken ist, das in jedem Einzelnen steckt, weil und insofern jeder Einzelne auf unterschiedliche Weise Prozessen und Entwicklungen ausgesetzt ist, die Sinnverlust und Daseinsohnmacht bewirken. Die literarische Traditi-

51 Vgl. dazu den instruktiven Aufsatz von Michael Theunissen, Melancholie und Acedia. Motive zur zweitbesten Fahrt in der Moderne, in: Entzauberte Zeit. Der melancholische Geist der Moderne, hrsg. von Ludger Heidbrink, München 1997, S. 16–41.

on bildet ein reiches Archiv an Darstellungen bzw. Verschriftlichungen des Aufsässigwerdens des *ennui* in *einzelnen Individuen*, Männern wie Frauen. In einer Zeit wie der heutigen, in der man etwa dazu gezwungen wird, sich selbst in die Hand zu nehmen, um sich beruflich wie privat permanent zu optimieren, wächst zugleich das Gefühl, ständig überfordert zu sein, und daraus resultieren Leere und Lebensekel. Alain Ehrenberg hat vor einiger Zeit in seinem vielbeachteten Buch *Das erschöpfte Selbst* die zunehmende Depression als Kehrseite des Ideals der Autonomie und Leistungsfähigkeit bezeichnet:

Wir befinden uns heute in der zweiten Welle, derjenigen der persönlichen Initiative, der Unterwerfung unter die Normen der Leistungsfähigkeit: Die persönliche Initiative ist für das Individuum notwendig, um gesellschaftsfähig zu bleiben. Gehemmtheit und Impulsivität, apathische Leere und der Gebrauch von Stimulantien begleiten es wie ein Schatten.⁵²

Diesen heute auf vielen lastenden Schatten in eine literarisch-philosophische Reflexionsspur einzuschreiben, war eines der Ziele der vorangegangenen Ausführungen.

52 Alain Ehrenberg, *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*. Aus dem Französischen von Manuela Lenzen und Martin Klaus, Frankfurt am Main, New York 2015, S. 299.

Groll aus Liebe zu den Wörtern

Die Sprachkritikerin Mechtilde Lichnowsky

BURKHARD MOENNIGHOFF

I

In seinen «Essais» teilt Michel de Montaigne philosophische Überlegungen mit, die nicht nur reizvoll und lehrreich sind, sondern auch bewegend. Das eine hängt von den scharfsinnigen Gedanken ab, das andere vor allem von den vielen Anekdoten, die Montaigne in seine Betrachtungen einfließen lässt. In dem Abschnitt «Von der Traurigkeit» kommt er auf eine merkwürdige Form des Umgangs mit Gefühlen zu sprechen, auf die er bei der Lektüre historiographischer Quellen gestoßen ist.

Montaigne erzählt dort von dem ägyptischen König Psamminetus, der sein Land im Jahr 525 vor unserer Zeitrechnung an Persien verloren hatte und dabei in die Hände des Kambyzes gefallen war. Während seiner Gefangenschaft sah er seine Tochter, die ebenfalls gefangen genommen war, in Kleidern einer Dienstmagd mit der erzwungenen Absicht gehen, Wasser zu schöpfen. Anders als seine Freunde führte er keine Wehklage, sondern blickte, ohne ein Wort zu sagen, starr auf den Boden. Ähnlich scheinbar unberührt und unbewegt reagierte er, als er beobachtete, wie sein Sohn zum Tode geführt wurde. Erst als Psamminetus sah, wie einer aus seinem Gesinde als Gefangener abgeführt wurde, «hob er an, sich an das Haupt zu schlagen und den äußersten Schmerz zu bekunden.»¹ Er wurde darauf von Kambyzes erstaunt gefragt, warum ihn das Schicksal seiner Kindern unbewegt gelassen, das seines Untergebenen aber zu solch heftigen Gefühlsreaktionen veranlasst habe.

Darum, antwortete er, weil nur diese letzte Kränkung sich in Tränen anzudeuten vermag, die beiden ersten aber weit das Maß alles Ausdrückbaren überschreiten.²

Wir haben hier einen außergewöhnlichen Fall vorliegen, der vor Augen führt, dass Gefühle nicht stets in der Form Ausdruck finden, in der wir es erwarten. So wie Zorn und Hass nicht zwingend in Aggression und Neid in Selbstzerfleischung Ausdruck suchen, so muss sich der Schmerz, der in

1 Michel de Montaigne, *Essais*, Zürich 1953, S. 61.

2 Montaigne, *Essais* (Anm. 1), S. 61.

dem Beispiel seinen Grund in der Liebe des Vaters zu seinen Kindern und seiner Ohnmacht beim Anblick ihres Schicksals hat, nicht mit hörbarem Schrei äußern. Es gibt auch andere als die durch Kultur und Gewöhnung nahegelegten Qualitäten des Gefühlsausdrucks. Und dazu kann auch, wie das Beispiel zeigt, die völlige Sprach- und Ausdruckslosigkeit gehören.

Ich möchte in meinen folgenden Überlegungen über ein weit weniger elementares Gefühl sprechen, nicht also über Lust, Hass, Neid, Eifersucht, Ekel oder Freude, sondern eher über etwas, was man eine Haltung, eine Leidenschaft oder eine Neigung nennen kann; eine Haltung, Leidenschaft oder Neigung, die Reflexion einschließt und Sensibilität voraussetzt: über die Liebe zu Wörtern.

Das literarische Beispiel, das ich zur Illustration herbeiziehe, ist nicht einfach, denn die Liebe, von der es gesteuert ist, drückt sich in der Negation aus (und ähnelt deshalb von fern der Geschichte des Psamminetus). Es schätzt das schöne, angemessene, wohlgewählte und überlegte Wort hoch und verurteilt den Sprachschnitzer, den fehlerhaften oder voreiligen und in diesem Sinn dummen Wortgebrauch. Genaugenommen ist das ganze Buch, von dem hier die Rede ist, ein sprachkritisches. Es enthält eine umfangliche Aufzählung sprachlicher Schwächen. In dieser Mängelliste scheint die Grundhaltung der Liebe zur Sprache durch, sie äußert sich aber eben nicht im Lob und in der Preisung des Musterhaften und Vorteilhaften, wie man es von einem Liebenden erwartet, sondern in der grollenden Kritik am Misslungenen. Das Buch heißt «Worte über Wörter» und stammt von Mechtilde Lichnowsky.³

Sprachkritik gibt es seit alters her. Mit diesem Wort, das sich erst im 20. Jahrhundert durchgesetzt hat, werden sehr unterschiedliche Formen des Nachdenkens über Sprache erfasst.⁴ Sprachkritik kann Stilkritik sein und sich als solche auf die konkrete Verwendung der Sprache in der Rede beziehen. Sie kann aber auch umfassende Sprachskepsis sein, die die Leistungskraft der Sprache generell in Zweifel zieht. Hugo von Hofmannsthal's «Brief eines jungen Lord» ist ein berühmtes Beispiel. Sprachkritik kann explizit sein; so ist es in der Tradition der philosophischen Sprachreflexion

3 Informationen zur Person finden sich im Marbacher Magazin 64 (1993). Vgl. auch Golo Mann, Mechtilde Lichnowsky, in: Neue Rundschau 90 (1979), S. 554–560.

4 Vgl. Urs Meyer, Sprachkritik, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. Gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar herausgegeben von Jan-Dirk Müller, Berlin, New York 2003, S. 482–484.

von Platon über William von Ockham, John Locke, David Hume, Immanuel Kant und Friedrich Nietzsche bis hin zu den Philosophen des logischen Empirismus im frühen 20. Jahrhundert, etwa Rudolf Carnap, und dann Ludwig Wittgenstein und Karl R. Popper der Fall. Sprachkritik kann aber auch implizit vorgehen, etwa in poetischer Form, zum Beispiel als Gedicht. Ernst Jandls Lautgedichte oder die Konkrete Poesie bieten uns ein reiches Anschauungsmaterial. Schließlich kann Sprachkritik, was ihre Ziele angeht, deskriptiv, planerisch oder normierend vorgehen.

Mechtilde Lichnowskys Buch «Worte über Wörter» reiht sich in diese sprachkritischen Bemühungen mit ganz eigenem Akzent ein.⁵ Es ist nicht das Buch einer Wissenschaftlerin. Mechtilde Lichnowsky betreibt weder Sprachwissenschaft noch Philosophie. Sie erhebt überhaupt keinen Anspruch auf eine sorgfältig ausgearbeitete, systematisch begründete Sprachkritik. In ihrem Buch agiert Mechtilde Lichnowsky als eine Schriftstellerin, die Erkundungen sprachlicher Phänomene vornimmt und Beobachtungen der Sprache macht. Ihr Buch ist keine Abhandlung, sondern ein Notizbuch. Es ist nicht einer strukturierten Argumentation verpflichtet, die basierend auf Axiomen eine Schlussfolgerung vollzieht, sondern es bietet eine beeindruckende Liste von energischen Urteilen über sprachliche Sachverhalte, die die Autorin mit aufmerksamem Auge und empfindlichem Ohr wahrnimmt. Die Ordnung des Buchs folgt dem einfachen Prinzip der Reihung. In der Fülle der Beobachtungen lassen sich drei Fixpunkte erkennen. Diese drei Punkte lassen sich mit den Begriffen Redekritik, Verantwortung und Liebe bezeichnen. Ich werde das in groben Zügen darstellen und mir dabei erlauben, eigene Beobachtungen zu aktuellen Sprachphänomenen einzustreuen.

II

Sprachkritik ist bei Mechtilde Lichnowsky Kritik an der Rede. Ihre Aufmerksamkeit gilt nicht der allgemeinen Kritik am System der Sprache. Sie behauptet an keiner Stelle ihres Buchs, dass die Sprache unzulänglich ist. Eine solche fundamentale Sprachskepsis wird von Schriftstellern ja auch nur selten geäußert. Der Ehrgeiz dieses Berufsstandes besteht nämlich in der Suche nach dem angemessenen Ausdruck (je nach Kontext und Verwendungszusammenhang: dem regeladäquaten oder ästhetisch adäquaten Ausdruck). Aus demselben Grund behauptet Mechtilde Lichnowsky nicht,

5 Joachim Moras, Physiognomik der Sprache, in: Merkur 5 (1951). – Anne Martina Emonts, Mechtilde Lichnowsky – Sprachlust und Sprachkritik. Annäherung an ein Kulturphänomen, Würzburg 2009, S. 417–482.

dass die Sprache ungenau ist und man mit ihr nur ungefähr, aber niemals exakt das sagen kann, was man auszudrücken wünscht. Die Autorin beurteilt nicht die Sprache an sich, sondern Sprachhandlungen; das schließt die Sprecher, die Gebrauch von der Sprache machen, in ihre Überlegungen ein. Sie interessiert sich dafür, wie Sprecher mit dem Instrument der Sprache umgehen, wie sie es nutzen und im kommunikativen Kontext einsetzen. Sprache wird von Mechtilde Lichnowsky nicht als allgemeines grammatisches System verstanden, sondern als konkretes Gebrauchsmedium, als kommunikatives Werkzeug.

Dies gilt freilich mit einer wichtigen Einschränkung. Mechtilde Lichnowsky konzentriert sich nicht auf die Sprache im Alltag, wie sie tagtäglich verwendet wird, nicht also auf die kleinen oder großen Fallstricke, Misslichkeiten und Fehlleistungen, die im privaten oder zwischenmenschlichen Bereich jederzeit vorkommen und uns verblüffen, irritieren oder auch ärgern. Sie interessiert sich ausschließlich für die öffentliche Rede. Es geht ihr um nachlässige Äußerungen von Einzelnen, die über Medien verbreitet werden, vorzugsweise durch Bücher, Zeitungen oder Zeitschriften. Wenn hier von Rede gesprochen wird, meint das vorzugsweise die gedruckte Sprache. Warum macht Mechtilde Lichnowsky diese Einschränkung? Hier kommt die Überlegung ins Spiel, dass öffentlich verbreitetes sprachliches Versagen und öffentlich mitgeteilte sprachliche Sorglosigkeit zur Nachahmung reizen und auf diesem Weg üblich wird, was tadelnswert ist. Sie schreibt:

Die Namen der Autoren, der Bücher, Zeitschriften und Zeitungen sollen ungenannt bleiben; ich will nur wahrheitsgemäß versichern, daß mir jedes einzelne der angeführten Beispiele nicht handschriftlich, sondern im Druck begegnet ist. Das ist das Gravierende.

Auf das gedruckte Wort kommt es an; sobald nämlich schlechtes Deutsch gedruckt wurde, beginnt das Sprachvergehen Sprachverbrechen zu werden, und dann wäre dem Autor entweder böse Absicht nachzuweisen oder strafwürdige Unkenntnis.⁶

An anderer Stelle heißt es im Anschluss an Überlegungen über die Wortfügung «Anstrengungen unternehmen», die die Autorin als sprachliches Ungetüm abqualifiziert:

Dem Autor könnten, seiner Arglosigkeit wegen, mildernde Umstände nicht zugebilligt werden; denn von dem Augenblick an, wo seine harmlosen Versuche gedruckt, das heißt veröffentlicht werden, hört automatisch nicht nur

6 Mechtilde Lichnowsky, *Worte über Wörter*, Reinbek bei Hamburg 1964, S. 12.

seine Arglosigkeit auf, privat zu sein, sondern insbesondere auch der Schaden, den er der Sprache zufügte, die grobe Verletzung, die Majestätsbeleidigung.⁷

Öffentliche Rede empfiehlt sich zur Nachahmung, weil ihr mit Ehrfurcht begegnet wird. Sie genießt Anerkennung und Prestige. Gerade deshalb geißelt Mechtilde Lichnowsky sprachliche Schnitzer in der öffentlichen Rede. Die Reihe derjenigen Phänomene, die in dem Buch «Worte über Wörter» aufs Korn genommen wird, ist ungeordnet. Bald schreibt Mechtilde Lichnowsky über Fragen der Wortwahl, bald über solche der Syntax. Es werden Probleme des metaphorischen Sprachgebrauchs bedacht, dann fragwürdige Stilprinzipien, Aspekte der Morphologie und Erscheinungen des unüberlegten Konjunktivgebrauchs.

Immer wieder sind es Nachlässigkeiten im Wortgebrauch, die Mechtilde Lichnowsky moniert, zum Beispiel die Verwechslung von ähnlich gebildeten, aber wohlunterschiedenen Wörtern. Das Beispiel ist das Paar *brauchen* – *gebrauchen*. Das eine bedeutet so viel wie «nötig haben», das andere «benützen».

Brauchen und *gebrauchen* werden willkürlich füreinander gebraucht. Man braucht eine Zeitung nur oberflächlich durchzulesen, schon findet man eines dieser Wörter falsch verwendet; eine Summe Geldes könnte man manchmal gut *brauchen* und sie zu gutem Zweck *gebrauchen*; Geld *braucht* jeder, aber es *braucht* nicht gleich eine Million zu sein. Ein gebrochenes Werkzeug ist oft zu nichts mehr zu *gebrauchen*. Zu einer bestimmten Arbeit *braucht* man das richtige Werkzeug, das heißt, man benötigt es; hat man es, wird man es richtig zu *gebrauchen* wissen.⁸

Oder Mechtilde Lichnowsky nimmt die Unfähigkeit zum präzisen Wortgebrauch durch solche Sprecher aufs Korn, die die Verben *haben* und *besitzen* (jenseits der Sprache des Rechts) nicht unterscheiden können.

Alles, was man besitzt, hat man; aber nicht alles, was man hat, kann man auch besitzen.

Es handelt sich hier nicht um einen juristischen Begriff, sondern um einen sprachlichen.

Man hat den Mut zur eigenen Meinung, man hat Schmerzen, der Mann hat Kopf, er hat Humor, Phantasie, Geistesgegenwart.

Mit diesem «haben» drückt man etwas aus, das jemand ständig zur Verfügung steht oder ihm, wie Schmerzen, ein Gefühl, eine Idee, ein Wunsch, von Fall zu Fall eignet.

7 Lichnowsky, *Worte* (Anm. 6), S. 38. Vgl. ebd., S. 34 und S. 57.

8 Lichnowsky, *Worte* (Anm. 6), S. 35.

«Haben» zu gebrauchen, wird immer korrekt sein, während «besitzen» meist an falscher Stelle angewendet wird, und zwar von Leuten, die es für vornehmer halten als das «ordinäre» haben.

Merkwürdigerweise hat der Sprachgeist dem Wort «besitzen» (nur in einem abstrakten Sinn) einen winzigen Boden überlassen, auf welchem es sich korrekt behaupten kann, obgleich es sich mit Substantiven paart, die in anderen Fällen ausschließlich ein «haben» verlangen. Wenn nämlich alle Stricke reißen, wenn einem nichts zur Verfügung steht als ein letzter Rest von Kraft, Mut, Charakter, ein Funken nur von Geistesgegenwart, so ist die Wendung «besitzen» statt «haben» gestattet; ihr Sinn ist weder «haben» noch «besitzen», sondern «zur Verfügung stehen» –

«Er besaß noch so viel Geistesgegenwart [...]»⁹

Nicht erst heute werden die Wörter «scheinbar» und «anscheinend» willkürlich miteinander verwechselt. Diesen Fehler hat neben anderen auch schon Mechtilde Lichnowsky beobachtet.¹⁰ Es gibt im Deutschen eine große Zahl von Adverbien, die Auskunft über den Gewissheitsgrad einer Aussage geben (angeblich, vielleicht, zweifellos etc.), auch «anscheinend» und «scheinbar» gehören dazu. Wer diese Wörter verwechselt, gibt seiner Aussage eine Bedeutung, deren Gegenteil er ausdrücken will und provoziert grobe Missverständnisse. Wer sagt: Scheinbar steigt die Sonne auf – der macht alles richtig, denn in Wirklichkeit verhält es sich ja so, dass sich die Erde bewegt. Wer sagt: Anscheinend steigt die Sonne auf, behauptet, dass es sich tatsächlich so verhält, und begeht ein Fehlurteil.

Nun könnte man meinen, solche sprachlichen Fehlleistungen seien verzeihlich. Menschen sind schwach und nicht perfekt. Mit ihren kleinen Fehler müsse man leben und über sie im Interesse eines gedeihlichen Zusammenlebens mit Schweigen hinwegsehen. Das aber ist der Autorin unmöglich. Denn die sprachlichen Fehlleistungen versetzen sie in einen Zustand der körperlichen Versehrtheit. Über die Wirkung eines mit Fehlern gespickten Artikels schreibt Mechtilde Lichnowsky:

Schüttelfrost und hohe Temperatur setzten bei mir jäh ein, als ich den Artikel las.

Wenn der Forscher emsig sucht, wird er – so glaube ich – in solchem Deutsch den Erreger der Grippe finden.¹¹

An anderer Stelle spricht sie von einem Wut- und Asthma-Anfall, hervorgerufen durch mangelhaften Sprachgebrauch,¹² wieder an anderer davon,

9 Lichnowsky, Worte (Anm. 6), S. 55.

10 Lichnowsky, Worte (Anm. 6), S. 181 f.

11 Lichnowsky, Worte (Anm. 6), S. 49.

12 Lichnowsky, Worte (Anm. 6), S. 60.

dass sie bei niedriger Raumtemperatur das Phänomen einer Hitzewelle des Zorns auf ihrer Stirn spürt.¹³ Überhaupt meint sie:

Wer Charakter hat, wird jedesmal, wenn er Zeuge der Vergewaltigung seiner Muttersprache ist, die Wände hochgehen, die ein anderer irgendwie bekratzeln und beschmieren mag.¹⁴

Besonders empfindlich reagiert Mechtilde Lichnowsky auf das allbekannte Phänomen, dass bekannten Wörtern ohne erkennbares Erfordernis eine neue Bedeutung gegeben wird und sie mit dieser neuen Bedeutung rasch weite Verbreitung finden. Ihr Beispiel ist das Wort «aufzeigen». Jeder Schüler und jeder, der einmal Schüler war, kennt das Wort mit seiner angestammten Bedeutung. Es bezeichnet eine Bewegung des Arms mit hochgestrecktem Finger, die die Aufmerksamkeit auf denjenigen lenken soll, der diese Bewegung vollzieht. Irgendwann ist das Wort mit der Bedeutung «zeigen, erweisen, demonstrieren» aufgetaucht: Probleme sollen aufgezeigt werden und gleich auch ihre Lösungen. Das Wort in dieser Bedeutung ist uns heute so geläufig, dass sich kaum jemand an ihm stört. Aber vor über einem halben Jahrhundert konnte man auf solche Spracherfindungen noch allergisch reagieren. Das Beispiel zeigt, dass Sprachkritik durch ein bewahrendes Verharren gekennzeichnet sein kann, das unnötige Sprachneuerungen skeptisch abtut und ihnen sich anzupassen nicht bereit ist, wenigstens solange nicht, bis der Sprachwandel eine Veränderung unumkehrbar gemacht hat.

Wollte man ein Beispiel aus dem Gegenwartsdeutsch heranziehen, könnte man das Wort «abholen» nennen.¹⁵ Es bezeichnet einen räumlich beschreibbaren Vorgang des Aufsuchens und Mitnehmens. Heute aber werden Menschen da abgeholt, wo sie sich befinden, nämlich in einem irgendwie mit Defiziten behafteten Zustand. Würde ein Politiker die Wähler, also auch mich, dort abholen wollen, wo sie sind, nämlich womöglich in einem Zustand der vollkommenen Ahnungslosigkeit, ich würde mich abwenden und ihn nicht wählen. Denn wer in diesem Sinn jemanden abholt, der biedert sich an. Vielleicht ist das Missgeschick, das vielen Lehrkräften in unseren Bildungsanstalten unterläuft, darauf zurückzuführen, dass sie ihre Schüler da abholen wollen, wo sie sich befinden (anstatt ihnen Vorbild zu sein und ihren Ehrgeiz anzustacheln).

13 Lichnowsky, Worte (Anm. 6), S. 163.

14 Lichnowsky, Worte (Anm. 6), S. 167.

15 Vgl. Dieter E. Zimmer, Die Wortlupe. Beobachtungen am Deutsch der Gegenwart, Hamburg 2006, S. 10–12.

Besonders schlecht kommt bei Mechtilde Lichnowsky ein Sprachgebrauch weg, der das mangelnde Nachdenken der Sprecher markiert. Undurchdachtes, die Sprachlogik verletzendes Sprechen nennt sie «Lallen».¹⁶ Sie führt als Beispiel folgenden Halbsatz an: «Harte und sturmerprobte Männer, entschlossen zur letzten Opferbereitschaft [...] » und gibt zu bedenken, dass man sich nicht zu einer Bereitschaft entschließt, sondern zu Opfern bereit ist.¹⁷ Ebenso unstimmig, nämlich pleonastisch überfrachtet ist die Rede von Plänen, die man vorhat,¹⁸ oder die Rede von etwas, etwa einer Katastrophe, das vorprogrammiert ist. Das Vorhaben von Plänen ist in diesen ja schon enthalten, ebenso die Bedeutung des Präfix «vor» in dem Wort «programmiert».

Beklagenswert ist für Mechtilde Lichnowsky auch der berüchtigte Nominalstil. Dieser ist durch in einem Satz gehäuftes Auftreten von Substantiven beziehungsweise Substantivierungen gekennzeichnet, wobei diese Wörter und Wortbildungen durch möglichst blasses Wortmaterial miteinander verbunden sind. Mechtilde Lichnowskys Beispielsatz:

Das Überhandnahme, ja Vorherrschen von Mäusen auf dem Dachboden gab Anlaß zur Erwerbung einer Katze, die auch bald Einzug hielt und vom Hause Besitz ergriff.¹⁹

Das ist immerhin noch verständlich, wenn auch zum Gähnen langweilig. Ein treffendes Beispiel für unverständlichen Nominalstil, bei dem Vorgänge durch Abstrakta ausgedrückt und Handlungen von Akteuren gelöst werden, bringt der Sprachkritiker Dieter E. Zimmer in seinem Buch «Die Wortlupe»:

Während der Gemeinwesenbeauftragte durch Aktivierung und Unterstützung der Bürger und Bewohnergruppen sowie durch Organisation des Träger- und Akteursnetzwerks im Stadtteil den «Bottomup»-Ansatz realisiert, bringt der Planungsbeauftragte Planungs- und Entwicklungsvorstellungen der Kommune und der Wohnwirtschaft «Top Down» ein. Nur dieses Tandem kann die unterschiedlichen Interessen kooperativ integrieren. Die Grundelemente dieses Modells sind auf die örtlich vorzufindenden Gegebenheiten zu übertragen. Vor Ort müssen die gewachsenen Strukturen, politische Konstellationen, beteiligte Akteure, langjährige Traditionen und viel mehr Berücksichtigung finden.²⁰

16 Lichnowsky, Worte (Anm. 6), S. 125

17 Lichnowsky, Worte (Anm. 6), S. 124.

18 Lichnowsky, Worte (Anm. 6), S. 125.

19 Lichnowsky, Worte (Anm. 6), S. 94.

20 Zimmer, Wortlupe (Anm. 15), S. 155.

Unverständlich sind die Sätze, weil die Nomen und Komposita viel Bedeutung tragen müssen – so viel, dass sie nicht eindeutig dekodierbar sind. Unsere Schwierigkeiten gerade mit Komposita rühren daher, dass wir uns oft nicht im Klaren sind über die semantische Relation der einzelnen Teile der Wortzusammensetzung. An manche Vokabeln haben wir uns gewöhnt. Wenn wir das Wort «Parkstudium» hören, denken wir nicht an einen neuen Studiengang, der wissenschaftliche Einblicke in Parks vermitteln will. Wenn wir das Wort «Stillgruppe» hören, denken wir nicht an eine «neue Form des Schweigemarschs».²¹ Und wenn wir das Wort «Ehegattensplitting» hören, denken wir nicht an eine besonders blutige Methode der Zerteilung von verheirateten Menschen. Die Bedeutung vieler anderer Nominalkomposita ist zweifelhaft. Das Wort «Erdrutschsieg» wird gern nach gewonnenen Wahlen verwendet und soll etwas Grandioses andeuten. Dabei ist ein Erdrutsch normalerweise nicht wünschenswert. Das Wort «Dunkelziffer» verleiht einer Vermutung über unbekannt Sachverhalte Autorität, ist aber eigentlich das Eingeständnis, dass man gar nichts weiß.²² Das Wort «Bauchgefühl» soll ein spontanes Urteil ankündigen und hüllt dabei das Zugeständnis in einen inzwischen von der Sprachgemeinschaft weitgehend akzeptierten Ausdruck, dass man zum Denken nicht gekommen ist und vielleicht auch niemals kommt.

Interessant ist auch das Wort «Gutmensch». Als es durch Kurt Scheel, den ehemaligen Mitherausgeber der Zeitschrift «Merkur», in den 1990er Jahren geprägt wurde, hatte es eine einigermaßen feste Bedeutung. Es bezeichnet einen saturierten Menschen aus dem gehobenen Mittelstand, der sich selbst mit der Haltung moralischer Überlegenheit schätzt, sanfte Technologien fordert, aber Windkraftanlagen vor der eigenen Tür ablehnt, sich durch Fernstenliebe auszeichnet wie auch durch Nächstenliebe zu sich selbst und der zur Wut fähig ist, wenn Asylantenheime in seiner Nähe gebaut werden.²³ Inzwischen hat sich das Wort, das als polemische Formel erfinden und mit der Haltung eines moralischen Zynismus verwendet worden ist, in eine Floskel verwandelt und ist nahezu bedeutungslos geworden. Weil das aber nicht geduldet werden kann und irgendwie kompensiert werden muss, hat die sprachliche Originalitätssucht das Wort «Bestmensch» kreiert. Man liest es neuerdings hin und wieder und es würde mich nicht

21 Vgl. Eckhard Henscheid, *Dummdeutsch. Ein Wörterbuch*, Stuttgart 1993, S. 228.

22 Vgl. Henscheid, *Dummdeutsch* (Anm. 21), S.64 f.

23 Vgl. Kurt Scheel, *Ich wollte eigentlich nie zum Merkur*, in: *Merkur* 751 (Dez. 2011), S. 1004–1115, bes. S. 1114.

wundern, wenn es bald häufig Verwendung findet. Worin der semantische Wert der Steigerung besteht, kann ich aber nicht sagen.²⁴

III

Die Monita, die Mechtilde Lichnowsky vorbringt, sprechen für die Feinspürigkeit der Autorin im Umgang mit sprachlichen Sachverhalten und sprachlichen Entgleisungen. Aber es wäre verfehlt, ihre Liste der Fragwürdigkeiten als das Resultat einer individuellen Überempfindlichkeit zu sehen. Das Buch «Worte über Wörter» wäre vielleicht nicht der Rede wert, wenn in ihm nicht ein Problem von allgemeiner Bedeutung ausgedrückt würde. Es geht der Autorin ganz erheblich darum, auf Fehler, Missgriffe und Dummheiten aufmerksam zu machen. Aber nur vordergründig äußert sie eine Sprachkritik, wie es jeder Laienlinguist tut, wenn er sprachliche Unfertigkeiten seiner Mitmenschen höhnisch, spitzzünftig oder besserwisserisch abtut (meistens ohne sich selbst als potentieller Missetäter in sein Urteil einzubeziehen). Tatsächlich geht sie über das laienlinguistische Verhalten hinaus. Da Mechtilde Lichnowskys Sprachkritik Entgleisungen der öffentlichen Rede aufs Korn nimmt, klagt sie mangelhafte Verantwortung an. Man kann Mechtilde Lichnowsky so verstehen: Wer in der Öffentlichkeit das Wort ergreift, vorzugsweise das schriftlich fixierte Wort, übernimmt die Verantwortung für seine Rede, für ihre Form und ihre Aussage. Verantwortung übernehmen heißt für die Folgen einer Handlung eintreten. Wer redet, wählt aus den Möglichkeiten der Sprache, um seine Äußerung zu formulieren. Er trifft eine Wahl. Wer sich öffentlich äußert, potenziert die Zahl seiner Adressaten. Daher lastet ein gegenüber dem Redner im privaten Zusammenhang größeres Maß an Verantwortung auf dem öffentlichen Redner.²⁵ Mechtilde Lichnowsky verlangt vom öffentlichen Redner das Nachdenken über die Folgen seiner Rede und fordert Verantwortung für beabsichtigte und unbeabsichtigte Folgen. Das ist ganz auf der sprachlichen Ebene zu verstehen; es geht der Autorin um das Wahrnehmen von Verantwortung für die sprachliche Gestalt insbesondere der schriftlichen Rede. Deshalb ist Sprachkritik bei Mechtilde Lichnowsky nicht nur Redekritik, sondern auch Kritik am Redner.

24 Aktuell wird das Wort «Gutmensch» wieder polemisch gebraucht. In der Rede der radikalen Rechten werden liberale Kräfte mit diesem Ausdruck verhöhnt.

25 Vgl. Nina Janich, Sprachreflexion als Mittel der Aufklärung und Sprachkultivierung: von der Sprachkritik zur Sprecherkritik, in: Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes. Heft 4 (2013), S. 356–373, bes. S. 365.

In dieser Kritik wirken normative Prinzipien der Kommunikation. Man könnte sie auch als Ideale bezeichnen, deren Befolgung sich Mechtilde Lichnowsky wünscht. Dazu gehört gewiss ein allgemeines Kooperationsprinzip, demgemäß die Kommunikationspartner zur Verständlichkeit ihrer Äußerungen verpflichtet sind. Dazu gehört auch eine an Regelkenntnis gekoppelte Sprachbewusstheit des Sprechers oder Schreibers, die ihre Äußerungen einer ständigen Kontrolle mit dem Ziel unterwerfen, keine sprachlichen Fehler oder Nachlässigkeiten in die Welt zu setzen und auch nicht wie ein Automat in abgedroschenen Phrasen zu sprechen oder zu schreiben. Mit Nina Janich könnte man davon sprechen, dass es Mechtilde Lichnowsky mit ihrer Sprachkritik um die Förderung von Sprachkultiviertheit geht.²⁶ Es handelt sich um eine Sprachkultiviertheit, zu der auch die Lektüre der besten Sprachkunstwerke, die die Literatur bereithält, beitragen kann.

Das Buch von Mechtilde Lichnowsky ist so überaus reich an Sprachbeobachtungen, dass hier nur ein kleiner Einblick gegeben werden kann. Auf zwei weitere Aspekte möchte ich aber noch zu sprechen kommen. Der erste betrifft das Stilprinzip des Präziösen. Es geht um gekünstelten und geschraubten Stil, der kostbar wirken soll. Mechtilde Lichnowsky ist sein erklärter Feind. Um deutlich zu machen, was präziöser Stil ist, seien zwei Texte aus der Sammlung «Stilübungen» des französischen Schriftstellers Raymond Queneau zum Zweck des Vergleichs mitgeteilt. In beiden Texten geht es um eine alltägliche Begebenheit im Nahverkehr. Zunächst ein stilistisch unaufwändiger Text.

Angaben

Im Autobus der Linie S, zur Hauptverkehrszeit. Ein Kerl von etwa sechsundzwanzig Jahren, weicher Hut mit Kordel anstelle des Bandes, zu langer Hals, als hätte man daran gezogen. Leute steigen aus. Der in Frage stehende Kerl ist über seinen Nachbarn erbost. Er wirft ihm vor, ihn jedesmal, wenn jemand vorbeikommt, anzurempeln. Weinerlicher Ton, der böse klingen soll. Als er einen leeren Platz sieht, stürzt er sich drauf. [...]²⁷

Nachfolgend derselbe Gegenstand in präziösem Stil, der sich durch überreichen Gebrauch von Attributen, gesuchte Bilder, syntaktische Längen und Bildungssprache auszeichnet:

Präziös

Es geschah in der Umgebung eines mittägigen Juli. Die in voller Blüte stehende Sonne herrschte über dem vielzitzigen Horizont. Sanft wogte der Asphalt

26 Vgl. Janich, Sprachreflexion (Anm. 25), S. 371.

27 Raymond Queneau, Stilübungen, Frankfurt am Main 1966, S. 7.

und dünstete jenen süßlichen, teerichten Geruch aus, der die Krebskranken zu gleicherweise kindischen und ätzenden Gedanken über die Ursachen ihres Leidens inspiriert. Ein Autobus in der Leibfarbe grün und weiß mit einem rätselhaften S als Wappen, hatte soeben am Parc Monceau ein kleines Glückslos Fahrgastanwärter aufgelesen, die im feuchten Konfinium der Schweißauflösung standen. Auf der hinteren Plattform dieses Meisterwerks der zeitgenössischen französischen Automobilindustrie, auf der sich die Umsteiger wie Heringe zusammendrängten, erhob ein Taugenichts, der sich gemächlichen Schrittes den Dreißig näherte und zwischen einem Hals von quasi schlangenartiger Länge und einem mit einem Tau umgarnten Hut einen ebenso faden wie bleiernem Kopf sitzen hatte, seine Stimme, um sich in nicht geheuchelter Bitterkeit, die aus einem Glas Enzian oder irgend einer anderen Flüssigkeit ähnlicher Beschaffenheit auszufließen schien, über ein wiederholt auftauchendes Anstoßphänomen zu beschweren, das seiner Meinung nach einen hic et nunc gegenwärtigen Mitbenutzer der STCRP zur Ursache hatte. Um seiner Beschwerde Nachdruck zu verleihen, stimmte er den säuerlichen Ton eines alten Viztums an, der sich in einer Bedürfnisanstalt das Hinterteil kneifen läßt und der ausnahmsweise diese Höflichkeitsbezeugung nicht gutheißt und für solche Späße nicht zu haben ist. Doch dann entdeckte er einen leeren Platz und stürzte sich darauf. [...] ²⁸

Queneaus Beispiel ist überspitzt und darum leicht zu durchschauen. Es gibt aber auch weniger plakative Phänomene des Präziösen. Mechtilde Lichnowskys Spürsinn richtet sich auf solche kleinen Erscheinungen des Stils (und ich muss sagen: auch ich sehe mich hin und wieder ertappt). Man kann sagen: etwas ist erwiesen. Oder: etwas wird aufgeführt. Oder: etwas wird ausgedrückt. Oder: etwas wird gehört. Der Liebhaber des Präziösen aber sagt: Es wird unter Beweis gestellt oder kommt zur Aufführung oder wird zum Ausdruck gebracht oder zu Gehör. Der Mechanismus ist allen Fällen derselbe. Es wird dem Komplizierten auf Kosten des Einfachen der Vorzug gegeben. Warum? Weil sich der Sprachbenutzer einer gediegenen Sprache mächtig glaubt und er will, dass man ihn für einen Sprachvirtuosen hält. Er ist eitel. ²⁹

Preziös ist auch folgender Fall. Manche Verben verlangen im Deutschen ein Beiwort (mich, dich, sich usw.) wie zum Beispiel sich verbergen, sich gewöhnen, sich verstricken. Um präziösen Ausdruck bemühte Sprecher neigen dazu, die Kopplung von Beiwort und Verb im Satz streng zu nehmen.

28 Queneau, Stilübungen (Anm. 27), S. 151 f.

29 Vgl. Lichnowsky, Worte (Anm. 6), S. 34 f.

Früher als zu vermuten gewesen war, hatte die Gesellschaft in der Halle sich eingefunden.³⁰

Er hatte, ohne zu bedenken, daß P. längst über diesen Punkt orientiert war, in die unmöglichsten Erklärungen [...] sich verstrickt.³¹

Auch die Wortwahl kann preziös sein. Wer «ward» statt «wurde» verwendet, wählt schwülstige Formulierungen. Das soll anspruchsvoll sein, wirkt aber auf Mechtilde Lichnowsky geschraubt und effekthascherisch. Und in der Tat kann man sich fragen, ob die Satzfolge «Ich fragte, was denn eigentlich los sei? «Nichts», ward mir geantwortet.» so gestaltet werden muss.³²

Wer in seiner Rede Preziösen verwendet, neigt zur Pose. Wenigstens gibt Mechtilde Lichnowsky das zu verstehen. Für sie ist preziöser Stil eine Form von Schein. Wer preziös redet oder schreibt, kokettiert mit Kostbarkeiten in einer Weise, die nicht in jedem Fall von Heuchelei zu unterscheiden ist. In ihrer Kritik an der preziösen Pose wird das normative Sprachdenken von Mechtilde Lichnowsky besonders deutlich. Dieses ist an Prinzipien orientiert, die am besten mit Begriffen von Schlichtheit und Echtheit zu kennzeichnen sind. Hier zeigt sich, dass die Autorin nach Maßgabe klassizistischer Normen urteilt.

Der andere Aspekt betrifft eines der wichtigsten Themen der Sprachkritik überhaupt, nämlich das Problem des Purismus. Leider äußert sich Mechtilde Lichnowsky nur an wenigen Stellen ihres Buchs zur Frage der Reinheit der Sprache, die seit den Sprachreflexionen Martin Luthers, den sprachtheoretischen und sprachkritischen Überlegungen einiger Barockdichter und schließlich den Anregungen, die im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert ein Sprachreiniger wie Johann Joachim Campe gegeben hat, immer wieder strittig diskutiert worden ist. Der radikale Purismus ist an der maximalen Reinheit der Sprache interessiert. Wörter fremder Herkunft sollen in der Sprache keinen Platz haben. In der Geschichte der Sprachkritik sind in diesem Sinn immer wieder Versuche gemacht worden, Fremdwörter und Lehnwörter durch deutsche Worterfindungen zu ersetzen. Solche Versuche können erfolgreich sein. Der gerade genannte Campe hat «Minderheit» für «Minorität», «Stelldichein» für «Rendezvous» oder «verwirklichen» für «realisieren» erfunden. Wir alle benutzen diese Wörter; sie haben sich durchgesetzt. Andere Vorschläge wie «Purpurpaff» für «Kardinal», «Dörrleiche» für «Mumie» oder «Menschenschlächter» für «Soldat» sind von der Sprachgemeinschaft nicht akzeptiert worden. Der Purismus kann

30 Lichnowsky, Worte (Anm. 6), S. 60.

31 Lichnowsky, Worte (Anm. 6), S. 59.

32 Vgl. Lichnowsky, Worte (Anm. 6), S. 133.

sich schöpferisch auf eine Sprache auswirken. Und er mag auch da seine Berechtigung haben, wo er durch zu extensiven Fremdwortgebrauch erzeugte Unverständlichkeit beklagt. Aber er erkennt, dass auch Fremdwörter einen eigenen stilistischen Wert haben können. «Karawane» und «Kamel» wirken exotischer als «Reisezug» und «Wüstenschiff». Das Wort «Pyramide» lässt uns an Ägypten denken, nicht aber das Wort «Spitzgebäude». Und «Paradies» erinnert uns an die biblische Vorstellung eines utopischen Urzustands der Menschheit, nicht aber «Wonnegarten». ³³ Mechtilde Lichnowsky stört sich an Bestrebungen, die das gut eingeführte Wort «Interessen» durch «Belange», «Megäre» durch «Teufelsweib» oder «Matador» durch «Blitzkerl» ersetzen wollen. Hier wirkt dasselbe Argument. Fremdwörter können eine Nebenbedeutung haben, die durch Sprachreinigung verloren geht. Insofern kann radikaler Purismus die Beschränkung sprachlicher Möglichkeiten nach sich ziehen, also zu einer Verarmung der Sprache beitragen.

IV

Mechtilde Lichnowsky macht in ihrem Buch mit Scharfsinn und Urteilskraft auf sprachliche Schwächen aufmerksam. Die immer wieder Neuem ansetzende Ahndung von Verstößen gegen die sprachliche Ordnung oder gegen Störungen von Anmut und Wohlklang, können darauf schließen lassen, es für das Buch einer boshaften und streitsüchtigen Autorin zu halten. Offensichtlich ist den Vorabdrucken aus ihrem Buch eine solche Kritik entgegengebracht worden. Mechtilde Lichnowsky reflektiert am Schluss ihres Buchs die Kritik, die ihre Gedanken erfahren hat. ³⁴ Diese seien zu scharf formuliert, sie fallen zu boshaft aus. Man solle die Fehler der Leute nicht geißeln, schon gar nicht in das Licht der Öffentlichkeit zerren, sondern den nachlässigen Sprachbenutzern liebevoll helfen. Mechtilde Lichnowsky hält solche Nachsicht für Sentimentalität:

Was heißt Bosheit? Bösen Dingen begegnet man besser nicht mit dem freundlichen Hausierlächeln des professionellen Heilbringers, auch nicht mit dem konventionellen Handgriff des Pflegepersonals, der darin besteht, daß dem Sprach-Kranken, der auf eingebildeten Lorbeeren ruht, Polster oder Plumeau ab und zu blöd-euphorisch aufgeplustert werden.

Was ist Schärfe anders als eine Genauigkeit, die selbst an einem haarbreiten Spielraum zu viel Spielraum erblickt, da alles, was nicht wirklich haargenau ist, längst im Uferlosen des Ungenauen schwimmt. Kann es eine

33 Vgl. dazu Carl Gustav Jochmann, Politische Sprachkritik. Aphorismen und Glossen, hg. von Uwe Pörksen, Stuttgart 1983, S. 39.

34 Lichnowsky, Worte (Anm. 6), S. 193–199.

andere Genauigkeit als die scharfe geben? Oder eine andere Pünktlichkeit als die auf die Sekunde? Oder ein korrektes Längsmaß, in welchem Millimeter nicht mitgemessen, ein korrektes Gewicht, in welchem einige Gramm nicht mitgewogen wurden [...].³⁵

In Mechtilde Lichnowskys Buch wird Redekritik nicht um ihrer selbst willen ausgeübt. Nicht eine persönliche Empfindlichkeit ist die Ursache für die Verurteilungen durch die Autorin, sondern vielmehr die Liebe zu den Möglichkeiten der Sprache. Liebe in diesem Zusammenhang ist als eine Haltung der Achtung der Sprache gegenüber zu verstehen.³⁶ Ihr liegt die Überzeugung zugrunde, dass auch der feinste Sinn klar und exakt ausgedrückt werden kann. Der so verstandenen Liebe zur Sprache und zu den Wörtern ist das gesamte Buch geschuldet. In dieser liebenden Hinwendung zur Sprache ist ein erzieherischer Impuls am Werke:

Wenn ein einziger junger Mensch, ehe er zum ersten Mal schreibt, um gedruckt zu werden, etwas mehr als bisher über die Dinge der Sprache nachdenkt, die ich in diesem Buch zusammenstelle, und wenn er, Gedrucktes lesend, nunmehr imstande ist, Spreu von Weizen zu unterscheiden, weil es mir gelungen sein sollte, seine Liebe zur Sprache zu wecken, eine Liebe, die wie jede wahre Liebe sehend und selig macht und nicht blind: dann wäre mein Ziel erreicht.³⁷

Nur am Rande wird die kaum abschließend zu beantwortende Frage gestellt, wie es zu den sprachlichen Schnitzern im öffentlichen Sprachgebrauch kommen kann. Mechtilde Lichnowsky gibt zu bedenken, dass in den Bildungsinstitutionen «Deutsch schlecht, lieblos, systemlos gelehrt wird»³⁸ und in den Redaktionen der Verlage zu wenig Aufmerksamkeit seitens der Lektoren herrscht.³⁹ Die größte Quelle für sprachliche Ausrutscher sei aber mangelhaftes Nachdenken:

Dummheit, Unwissenheit und Präpotenz sind nun einmal die Quellen, aus welchen der breite Strom der Respektlosigkeit und der Unverschämtheit fließt [...].⁴⁰

Diese Diagnose ist vor über einem halben Jahrhundert gestellt worden und es stellt sich die Frage, ob sie immer noch aktuell ist.

35 Lichnowsky, Worte (Anm. 6), S. 199.

36 Lichnowsky, Worte (Anm. 6), S. 27.

37 Lichnowsky, Worte (Anm. 6), S. 10.

38 Lichnowsky, Worte (Anm. 6), S. 101. Vgl. ebd., S. 168.

39 Vgl. Lichnowsky, Worte (Anm. 6), S. 72.

40 Lichnowsky, Worte (Anm. 6), S. 167.

Man sollte die Wirkung der sprachkritischen Überlegungen, die von Mechtilde Lichnowsky wie auch von anderen Sprachkritikern ausgeht, nicht überschätzen. Die Geschichte der Sprachkritik ist auch eine Geschichte ihres Misserfolgs. Aber das Dasein der Sprachkritik ist nicht abhängig von ihrem Erfolg oder Misserfolg, sondern eher von der Eigenwilligkeit derjenigen, die Sprachkritik ausüben. Mechtilde Lichnowsky gibt dafür ein kraftvolles Beispiel.

Liebe in einer anderen Welt?

Gaius Julius Caesar zwischen Catull und Thornton Wilder

WERNER GREVE¹

Catull Fünf

Leben, Lesbia, wollen wir und lieben!
Was sie schwatzen, die allzu strengen Alten,
soll uns nicht einen Pfennig wert sein!
Sonne sinken herab und kehren wieder;
Unser winziges Licht, erlischt es einmal,
Dann umfassen uns Nacht und Schlaf für ewig.
Gib der Küsse mir tausend und dann hundert,
Dann noch tausend und noch ein zweites Hundert,
Und so immerzu tausend und noch hundert.
Sind's dann recht viele Tausend, bringen wir sie
Durcheinander, auf dass wir nichts mehr wissen
Und damit uns kein schlechter Mensch es neide,
Wenn er weiß, dass es so viele Küsse waren.

Catull Sieben

Wieviele Küsse ich gerne von Dir hätte,
Fragst Du, Lesbia, bis ich einmal satt bin?
Soviele Sandkörner sind in Libyens Wüste
Bei Kyrene, dem Laserpflanzenreichen,
Von dem Ammonsorakel, hitzeglühend,
Bis zum heiligen alten Battusgrabmal,
Soviel Sterne in stiller Nacht am Himmel,
Auf das heimliche Lieben schau'n der Menschen:
Soviel Küsse zu küssen würde reichen
Dem Catull, der von Liebe toll und krank ist;
Soviel, dass sie kein Schnüffler zählen kann und
Keine boshafte Zunge sie verhexen.

Catull Acht

Catull, du Armer, lass' sie sein, die Dummheiten,
Was du verloren siehst, das ist dahin, glaub's nur!
Wie strahlte einstmal dir der Tage Glanz sonnig,

1 Der Vortragsstil wurde für die vorliegende Textfassung über weite Strecken beibehalten.

Als du dem Mädchen, wie es wollte, nachgingest,
 Geliebt von Dir, wie keine wird geliebt werden!
 Und dort, gar viele süße Scherze gab's damals,
 Die du gern wolltest und die dir nicht missfielen.
 Wie strahlte wahrlich dir der Tage Glanz sonnig!
 Sie will nicht mehr: Nun, dann auch du nicht mehr, Schwächling!
 Verfolg' nicht, die dich flieht, und lebe nicht elend,
 Ertrag's mit starkem harten Herzen, sei standhaft!
 Leb' wohl, du Mädchen, hart ist schon Catull, standhaft!
 Du willst nicht: Er wird nicht mehr bitten, nicht kommen.
 Es wird dir weh tun, wenn man dich nicht mehr bittet.
 Verruchte, wehe dir, welches Leben bleibt dir noch!
 Wer kommt zu dir und wer wird dich noch schön finden?
 Wen wirst Du lieben, wessen Liebste dann heißen?
 Wen wirst du küssen, wessen Lippen wund beißen?
 Doch Du, Catullus, bleibe hart und bleib standhaft!²

Das ist Liebe, nicht wahr? Auch wenn man das Ammonsorakel, die lybische Wüste, das Battusgrabmal oder Kyrene nicht kennt³ – *das* erkennen wir alle sofort: den maßlosen Überschwang des Begehrens, die Grenzenlosigkeit der Selbstausslieferung ebenso wie die trostlos traurige Wut gegen die Unerreichbare. *Große Gefühle*, zeitlos – vollkommen klar.

Tatsächlich? So oft erscheint es uns klar, dass andere fühlen, was wir fühlen. So oft erkennen wir, sofort, wie es anderen geht, und dies Erkennen fühlt sich an wie, eben, ein Wiedererkennen. Aber können wir eigentlich wissen, ob das tatsächlich so ist? Fühlen andere, in anderen Zeiten und Welten zumal, Ähnliches wie wir, dasselbe womöglich?

Der Fall, das Gefühl, die Person, die im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen stehen wird, ist ein sehr besonderes Beispiel: Gaius Julius Caesar

2 Alle drei Gedichte wurden hier nach der Tusculum-Ausgabe zitiert (Gaius Valerius Catull, Werner Eisenhut (Hrsg.), *Gedichte. Lateinisch – Deutsch*, München 1986 (Sammlung Tusculum)); es gibt allerdings zahlreiche Übersetzungen, die zum Teil erheblich voneinander abweichen – schon darin, ob sie sich dem von Catull verwendeten Versmaß unterwerfen oder gerade nicht (zum Problem der Übersetzung(en) Catulls generell: Elisabeth Vandiver, *Translating Catullus*, in: *A companion to Catullus*, ed. von Marilyn B. Skinner, Chichester 2011, S. 523–541). Zur Interpretation der Lesbia-Gedichte siehe insbesondere Julia T. Dyson Hejduk, *The Lesbia poems*, in: *A companion to Catullus*, ed. von Marilyn B. Skinner, Chichester 2011, S. 254–275.

3 Alle diese Aspekte werden in den gängigen kommentierten Ausgaben erläutert; sie sind für den hier fokussierten Punkt nicht bedeutsam.

(geboren am Dreizehnten des nach ihm benannten Juli 100 v. Chr., ermordet am 15.3.44 v. Chr.). Wir wissen über ihn und seine Zeit vergleichsweise viel, haben sogar eine Reihe von Äußerungen von ihm selbst – viele Texte, eine Reihe von Zitaten, sogar einige Briefe – und kennen die Äußerungen vieler Zeitgenossen über ihn, Briefe an ihn. Aber über Caesars Liebe gibt es, außer einigen soldatischen Spottversen über einen kahlköpfigen Wozmanizer, fast nichts. Außer Hörensagen, schlechter Nachrede und Mythen, natürlich.

Jedoch soll Caesars Liebe hier nicht das eigentliche (wenn auch das in mancher Hinsicht intendierte) Thema der folgenden Erwägungen sein; vielmehr wird, in wesentlicher Hinsicht, das Folgende von Cäsars Liebe *in der Literatur* handeln. Der Text hat mit einem der berühmtesten Autoren *seiner* Zeit begonnen – Gaius Valerius Catullus – und wird zu ihm auch mehrfach zurückkehren, aber in der Hauptsache wird er über einen Autor *unserer* Zeit sprechen: Thornton Wilder, geboren 1897, ist 1975 gestorben.⁴ Er gehört heute wohl nicht mehr zu den prominentesten US-amerikanischen Autoren, aber nicht nur seine Theaterstücke, sondern auch mehrere seiner Romane sind bekannt geworden, darunter natürlich *Die Brücke von San Luis Rey*, für den er 1928 den Pulitzer Preis erhalten hatte. Aber ich will dennoch über einen seiner Romane sprechen. Er wurde 20 Jahre nach dem berühmten Erstling fertiggestellt: *Die Iden des März*, 1948 veröffentlicht und schnell in viele Sprachen übersetzt (bereits 1949 in Deutsch).⁵ Er war schon kurz nach seinem Erscheinen Bestseller, wurde «Buch des Monats» – kurz: ein Erfolg.

Wilder hat, mit vielen Unterbrechungen, sehr lange über diesen Stoff nachgedacht (erste Skizzen hatte er bereits 1922 in einem Brief konturiert⁶) – ich komme darauf zurück, denn es ist für meine Interpretation wichtig, dass der Roman sehr gründlich durchdacht ist.⁷ Das Buch ist, nicht nur

4 Gilbert A. Harrison, *The Enthusiast. A Life of Thornton Wilder*, New Haven 1983. Penelope Niven, *Thornton Wilder. A life*, New York 2012.

5 Im weiteren Text verzichte ich darauf, alle Zitate oder Verweise auf den Roman jeweils einzeln auszuweisen, weil nicht nur deutsche und englische Ausgaben jeweils adressiert werden müssten, sondern dies wegen der Vielzahl von Ausgaben kaum hilfreich wäre (die Varianten von *Wilder's* Roman sind nicht Gegenstand dieser Untersuchung); zudem ist der Roman kurz – die jeweils gemeinte Stelle ist leicht zu identifizieren. Des Öfteren wird aus der deutschen Übersetzung, die in Frankfurt am Main 1975 erschienen ist, zitiert (vgl. Anm. 40).

6 Niven, Thornton Wilder (Anm. 4), S. 580.

7 Harrison, *The Enthusiast* (Anm. 4), S. 251.

in meinem Urteil, ein reifes Werk, es enthält tiefe Überlegungen zu unsterblichen Fragen, mit denen Wilder (er war bei Fertigstellung des Buches 51 Jahre alt – fast genauso alt wie Caesar bei seinem Tod) offenbar seinen Frieden gemacht hatte.⁸

Eine kurze Skizze des Inhalts wird nicht schaden (vielleicht ist der Roman heute nicht mehr so bekannt, wie er es war – und verdient hätte). Der Roman behandelt das letzte Jahr in Caesars Leben – er endet mit seiner Ermordung im Jahre 44 v. Chr., eben an den Iden des März (der 15. in römischer Zählung). Er besteht – von einigen Gedichtfragmenten abgesehen – nur aus fiktiven⁹ Briefen¹⁰ von zahlreichen Personen, teils aneinander, teils an abwesende Dritte. Einige der Absender und Adressaten sind prominent: neben Caesar auch Cleopatra und Catull, ein klein wenig auch Cicero, aber es schreiben auch viele Personen, deren Namen nur Kennern der späten Republik etwas sagen: Clodia, Asinius Pollio, Cornelius Neops, Pompeia, Julia, Marcus Antonius, Marcus Junius Brutus, Cytheris und viele mehr. Der Roman ist kompliziert komponiert: in vier Teile gegliedert, von denen jeder weitere etwas früher beginnt und etwas später endet als der vorhergehende. Wilder war diese Struktur so wichtig, dass er seine Leser in einer Vorbemerkung ausdrücklich auch auf sie hinweist. Er hat in einem Interview später gesagt, er halte das für realistisch: Wir erfahren oft später erst, was früher und zwischendurch passiert ist, und plötzlich bekommt das, was wir schon wussten, einen anderen oder überhaupt erst einen Sinn. Freilich macht das die Lektüre schwierig. Aber andererseits: Das Buch ist nicht schwieriger, als es das Leben auch sonst ist.

Fuller schrieb (1962) treffend, der Text sei so reich, dass er untersucht werden müsse, nicht nur gelesen.¹¹ In der Tat: Es gäbe so vieles, dessen ausführliche Untersuchung lohnend und vergnüglich wäre! Beispielsweise ist der Roman zwei anderen Autoren gewidmet, die – nur wenig verschlüsselt

8 Niven, Thornton Wilder (Anm. 4), S. 588.

9 Ein echter Brief von Cicero an seinen Bruder Quintus ist kunstvoll eingebaut.

10 Scott Donaldson, Omniscience and the fixer in Wilder's novels, in: Thornton Wilder. New Perspectives, ed. von Jackson R. Bryer und Lincoln Konkle, Evanston 2013, S. 88–100. Diese Form, einen Roman ausschließlich aus Briefen zu komponieren, hat Wilder nur dies eine Mal genutzt (vgl. Donaldson, Omniscience, S. 91).

11 Edmund Fuller (Hrsg.), Books with Men Behind Them, New York 1962, S. 216. Mehrere Kritiker fanden das Buch daher «zu kalt», zu «kalkuliert»; Wilder war damit nicht einverstanden, dass schon dies ein Einwand sein könne, solange es inhaltlich das wirkliche Leben treffe (Harrison, The Enthusiast (Anm. 4), S. 253).

– auch im Roman wiederzufinden sind.¹² Der eine, ein italienischer Dichter, den Wilder kannte und der während des zweiten Weltkriegs im Widerstand in Italien (gegen einen Diktator, der sich in der Tradition römischer Diktatoren glaubte!) engagiert war, hat einige Facetten von Wilders Catull inspiriert. Der andere, ein blinder und gelähmter Freund Wilders, der im Herbst 1946, kurz vor Erscheinen des Buches, verstorben war, ist das Modell für den einzigen Briefadressaten des Romans, der nicht selbst schreibt, und der einzige, der vollständig fiktiv ist: ein kriegsinvalider Freund Caesars, an den er zahlreiche tagebuchartige Briefe richtet (vor allem in diesen Briefen entfaltet sich Wilders Caesar). Von diesen beiden Autoren aber würde die Spur zu Wilder führen,¹³ nicht zu Caesar und seiner Liebe.

Denn *Die Iden des März* handelt nicht vom Tod, auch wenn das Buch mit dem Tod endet, einem der berühmtesten Tode aller Zeiten, an einem deshalb berühmten Datum, das dem Roman seinen irreführenden Titel gab. Es ist, trotz des Titels, trotz des Attentats am Ende, trotz der vielen anderen berührten und manchmal ausführlicher behandelten Themen – Religion, Krieg, Staat, Krankheit –, es ist ein Buch über die Liebe.¹⁴

Zahlreiche Paare und Paarungen begegnen uns in Briefen, die sie selbst schreiben, einander oder Dritten, oder die Dritte über sie schreiben. Da ist die seltsame Liebe zwischen Catull und Clodia, der wir anfangs schon kurz begegnet sind, da ist die skandalöse Liebe – oder doch keine? – zwischen Cleopatra und Caesar, die aufkeimende zwischen Cleopatra und Marcus Antonius, die eheliche Normalität zwischen Caesar und Pompeia, die Erinnerung an einstige Leidenschaft zwischen Marcus Antonius und Cytheris, der ernste Respekt zwischen Brutus und Porcia, um nur die wichtigsten zu nennen.

Einer der dramatischen Höhepunkte des Buches ist ein kleines Symposion bei Clodia, zu dem Caesar schließlich doch erscheint (nach langem Zögern, nach vielen Briefen von vielen mit viel Für und Wider). Obwohl er auf dem Weg dahin nur knapp einem Mordanschlag entgeht, den wohl

12 Harrison, *The Enthusiast* (Anm. 4); Niven, Thornton Wilder (Anm. 4).

13 Niven, Thornton Wilder (Anm. 4).

14 Die meisten Rezensenten und Biografen sehen das Werk thematisch breiter angelegt; Fuller, *Books with Men Behind Them* (Anm. 11) und wohl auch Niven, Thornton Wilder (Anm. 4), S. 588 sehen die Liebe als *ein* wichtiges Thema des Romans. Die These, es sei das *zentrale* Thema, ist meine. Caesar schreibt in einem der Tagebuchbriefe an den Freund, dass der Geist, in dem er all seine Fragen beantwortet, erweckt und belebt werde nur durch die Liebe (Joseph D. McClatchy, *Part of the Alphabet. Wilder as Novelist*, in: Thornton Wilder. *New Perspectives*, ed. von Jackson R. Bryer und Lincoln Konkle, Evanston 2013, S. 18).

Clodias Bruder initiiert hat, kommt er, verspätet und verletzt, um die Gastgeberin, mit der ihn eine besondere, seltsame und ungeklärte Beziehung verbindet, zu beruhigen, weil er weiß, dass sie sich über das, worüber er spricht und schweigt, was er tut und unterlässt, stets in besonderer Weise sorgt, sich immer fragt, was er wohl wirklich denkt, was sie ihm ist. Er kommt, freundlich, als wäre nichts Besonderes vorgefallen, und zerstreut so die Sorgen von fast allen. Bei diesem Symposium werden, wie beim klassischen Vorbild, natürlich auch Reden vorgetragen zu einem gemeinsamen Thema, und dies Thema eben ist: die Liebe.¹⁵ Die erste Rede hält, angstvoll angespannt aufs Äußerste, und dennoch oder deswegen brillant, die Gastgeberin selbst – in all ihrer Qual, die dieser Abend, dieser Moment und dieses Thema ihr bereiten, dieses Gastes wegen, eines anderen Gastes (Catull) wegen, und wegen anderer Dinge, die im Laufe des Buches spürbar werden. Die zweite Rede hält der unglückliche, standhafte Catull, den wir schon anfangs über sie haben sprechen hören; nicht weniger fesselnd, aber – passenderweise – unvollendet, weil ein epileptischer Anfall Caesars den Abend endgültig abbricht. Nur das seltsame Paar spricht also von der Liebe, sie ist so nicht nur Thema ihrer Reden, sondern zugleich das Echo der Briefe und Gedichte, die wir zuvor und danach lesen, zwischen beiden, und über beide. Und ihre Reden sind gewiss zugleich das Echo des berühmtesten Symposions aller Zeiten, denn auch die Reden in Platons *Symposion* handeln ja – vom Eros. Der dramatische Moment von Caesars Auftritt tritt in den Hintergrund nicht durch das Thema, sondern durch eine Tragödie, die sich nicht ausdrücklich äußert, wohl aber, unübersehbar, zeigt. Denn die Liebe zwischen Clodia und Catull ist aussichtslos, nicht nur, weil sie unerwidert ist – er liebt sie übermächtig, aber schließlich vergebens, wie wir schon gehört haben –, sondern weil Clodia zu tief verletzt wurde, vor sehr langer Zeit, und so die Freiheit verloren hat zu lieben, sich aus Freiheit so bedingungslos zu schenken, wie Liebe dies verlangt. Tragisch ist, dass sie dies weiß, denn Liebe ist – davon eben handelt ihre Rede – die Herrscherin über Götter und Menschen. Liebe ist die einzige Herrschaft, der immer alle sich beugen, in Freiheit oder nicht, aber immer sich beugen.

Große Gefühle, gewiss. Aber man könnte dies alles, so schön und so wichtig es auch sein mag, auch mit anderen Personen inszenieren. Denn dies alles ist zeitlos – wie Catulls Gedichte. Und warum dann Caesar? Warum die Iden des März?

15 Das (von Caesar) explizit vorgegebene Thema lautet freilich etwas anders: Haben Dichter ihre Werke selbst erfunden oder sind sie von den Göttern dazu ermächtigt und veranlasst?

Versuchen wir es anders. Wilder hat seinen Roman um mehrere bewusste Anachronismen herum aufgebaut. Der Roman spielt, ich sagte es schon, in den letzten Monaten vor Caesars Tod im März 44, aber der Bona-Dea-Skandal, den Clodius, der wilde Bruder der Clodia, auslöste (es geht um ein Sakrileg eines traditionellen Ritus) und der eine gewisse Rolle im Roman spielt, lag im Dezember 45 17 Jahre zurück, seine Tante Julia, die bei Wilder darin eine Rolle spielt, war schon 25 Jahre zuvor gestorben, und Caesar war, als er starb, lange schon mit Calpurnia verheiratet, nicht mit Pompeia, von der er sich, eben wegen des Bona-Dea-Skandals, sofort hatte scheiden lassen. Wilder wusste das alles sehr genau, und er wollte, dass auch wir es wissen: er betont es in einer Vorbemerkung zum Roman ausdrücklich. Diese Fiktionalität ist ein atemberaubend kluger Kunstgriff, denn nun kann es keine Diskussion um die Fiktionen geben, die, wären sie die einzigen, Diskussionen ausgelöst hätten – etwa die Beziehung zwischen Catull und Clodia, über die ich eben gesprochen habe.

Vielleicht sollte ich etwas über Catull sagen – viel mehr als etwas wird es nicht sein, denn über Catull wissen wir wenig, tatsächlich nicht einmal die Lebensdaten mit Sicherheit.¹⁶ Wohl um 84 in Verona geboren (Caesar kannte die Familie¹⁷), und jung, vielleicht um 54, gestorben, hat er eine Reihe von Jahren in Rom gelebt, in den 50er Jahren des letzten Jahrhunderts vor Christus, als es dort besonders wild war.¹⁸ Er war dort Teil einer unbändigen *jeunesse dorée*, die nicht nur aus adligen Feuerköpfen wie Clodius oder Caelius, auch dem jungen Marcus Antonius bestand, sondern auch literarisch auf sich aufmerksam und von sich reden machte, maßlos in vielem, auch in den Empfindungen.¹⁹ Maria Dettenhofer hat, ein Wort von Cicero aufgreifend, treffend von «perdida iuventus» gesprochen, der Generation, deren Jugend und die in ihrer Jugend verloren gegangen ist. Auch Marcus Brutus und Decimus Brutus, die zwei faszinierendsten Caesarmörder,

-
- 16 Niklas Holzberg, *Catull. Der Dichter und sein Werk*, Darmstadt 2002; Julia Haig Gaisser, *Catull. Dichter der Leidenschaft*, Darmstadt 2009; Timothy P. Wiseman, *Catullus and his world. A reappraisal*, Cambridge 1985; Audrey Burl, *Catullus. A Poet in the Rome of Julius Caesar*, New York 2004. Zu einzelnen Aspekten siehe auch Marilyn B. Skinner, *A companion to Catullus*, Chichester 2011.
- 17 Timothy P. Wiseman, *The Valerii Catulli of Verona*, in: Skinner, *A companion to Catullus* (Anm. 16), S. 57–71.
- 18 Gaisser, *Catull* (Anm. 16), S. 14 f.; David Konstan, *The contemporary political context*, in: Skinner, *A companion to Catullus* (Anm. 16), S. 85.
- 19 Wiseman, *Catullus and his world* (Anm. 16).

müssen zu ihr gezählt werden, und eben auch, obwohl Dettenhofer über ihn nicht spricht, Catull. Übrigens natürlich auch Clodia.

Caesar, nicht nur Wilders Caesar, hat Catull offenbar geschätzt (wenn auch nicht alle seine Scherze)²⁰ – Caesar erkannte Begabung, wenn er ihr begegnete. Über Catulls dichterisches Werk, seine manchmal feine, oft auch sehr drastische Sprache, seine politischen Anspielungen, und über die Frage, wieviel von ihm biografisch zu lesen ist, will ich nichts sagen, sondern dies demütig den dazu Berufenen überlassen.²¹ Catull richtet viele, und die schönsten, seiner Liebesgedichte, wir haben es gehört, an eine «Lesbia», aber wir können sehr sicher sein, dass Lesbia unter diesem Namen keine reale Person war (es ist kein römischer Name, sondern wohl eine Hommage an Sappho, die aus Lesbos stammt). Die Vermutung liegt nahe, es sei ein Pseudonym; ein antiker Autor (Apuleius, der rund 200 Jahre später schreibt) behauptet, Catull habe Clodia gemeint, eine der drei Schwestern des Appius Clodius Pulcher (die er, falls überhaupt jemanden, gemeint haben dürfte). Die Literatur zu der Frage, ob jene Schwester, die Cicero in seiner Verteidigungsrede für Caelius, der vielleicht auch einer ihrer Liebhaber war, so boshaft schildert, jene Schwester, die aus Loyalität (Cicero sagt: aus inzestuöser Liebe) zu ihrem wilden Bruder die Schreibweise ihres Namens von Claudia zu Clodia änderte, und also jene Clodia, der Wilder hier so eine besondere Position zuweist, ob sie jene Lesbia war, ist ebenso umfangreich wie unentschieden.²² Die Mehrheit der neueren Historiker zweifelt eher daran,²³ ganz abgesehen davon, dass wir für die These, dass Catull überhaupt

20 Holzberg, Catull (Anm. 16), zum Beispiel S. 14 f.; Burl, Catullus (Anm. 16); Konstan, the contemporary political context (Anm. 18); W. Jeffrey Tatum, Social commentary and political invective, in: Skinner, A companion to Catullus (Anm. 16), S. 333–353.

21 Zum Beispiel Burl, Catullus (Anm. 16); William Fitzgerald, Catullan Provocations. Lyric Poetry and the Drama of Position, Berkeley 1995; Gaiser, Catull (Anm. 16); Holzberg, Catull (Anm. 16); R. O. A. M. Lyne, The Latin Love Poets. From Catullus to Horace, Oxford 1980; Wiseman, Catullus (Anm. 16); siehe insbesondere mehrere Beiträge in Skinner, A companion to Catullus (Anm. 16).

22 Siehe zum Beispiel Burl, Catullus (Anm. 16); Werner Eisenhut, Nachwort, in: Gedichte. Lateinisch – Deutsch, hrsg. von Werner Eisenhut, München 1986 (Sammlung Tusculum), S. 218–229; Gaiser, Catull (Anm. 16); Holzberg, Catull (Anm. 16), S. 19 f.; Lyne, The Latin Love Poets (Anm. 21); und insbesondere Juia T. Dyson Hejduk, The Lesbia poems, in: Skinner, A companion to Catullus (Anm. 16), S. 254–275; und Wiseman, Catullus (Anm. 16).

23 Insbesondere auch die seriöseste Biografin von Clodia: Marilyn B. Skinner, Clodia Metelli, New York 2011.

eine *lebendige* Person adressieren wollte, und *nur* eine, keinen Beleg haben außer seinen Gedichten (und jener Bemerkung des Apuleius²⁴).

Diese ganze Frage, und wahrlich nicht nur sie, vermeidet Wilder, indem er die Geschichte, die er erzählt, von vorneherein mit auffälligen und demonstrativen Anachronismen konstruiert – die Frage, ob dies oder jenes Detail denn *historisch* zutrefte, hätte nur abgelenkt.²⁵ Die interessantere Frage ist: abgelenkt wovon?

Denn wäre seine Absicht nur gewesen, eine Geschichte von Liebe und Tod mit fiktiven Personen zu erzählen, hätte Wilder sich die Mühe der ansonsten sehr genauen Recherche²⁶ nicht machen müssen. Es wäre nicht nötig gewesen, in anderer Hinsicht um Authentizität, um Genauigkeit so sehr bemüht zu sein. Insbesondere ist der Tonfall der Briefe dem Ton der Zeitgenossen sehr genau nachempfunden (wir haben, vor allem durch die Überlieferung von großen Teilen von Ciceros umfangreichem Briefkorpus, das Wilder sorgfältig studiert hat²⁷, eine relativ lebhaftere Vorstellung davon, wie offizielle und private Briefe dieser Zeit ausgesehen haben, auch die Caesars). Und abgesehen von dem bereits erwähnten fiktiven Adressaten von Caesars Tagebuchbriefen sind alle Personen des Romans reale Personen dieses kleinen, aber so unendlich bedeutsamen Momentes der Weltgeschichte gewesen.²⁸

Caesars Tod beschreibt Wilder, zum Abschluss des Romans, mit einem unkommentierten Zitat von Sueton, der die älteste erhaltene Biografie Caesars hinterlassen hat – die einzige längere Passage des Romans, die kein Brief ist. Auch in diesem Zitat spiegelt sich das vielschichtige Problem von Authentizität in meisterhafter Subtilität wider. Gewiss: Sueton wird wört-

24 Apuleius hatte in dieser Bemerkung zugleich mehrere andere dichterische Pseudonyme «aufgedeckt»; alle anderen sind noch zweifelhafter als dieses (Holzberg, Catull (Anm. 16), S. 16).

25 Harrison, *The Enthusiast* (Anm. 4), S. 251.

26 Niven, Thornton Wilder (Anm. 4), S. 580.

27 Niven, Thornton Wilder (Anm. 4), S. 581.

28 Es war dies der seltene Moment, in dem eine einigermaßen demokratische Verfassung durch eine monarchische abgelöst wurde, die beinahe so viele Jahrhunderte lang halten sollte, wie zuvor die demokratische gehalten hatte. Und natürlich markiert Caesars Ermordung, die dem Roman seinen Titel gibt, mehr als jedes andere Datum diesen Wendepunkt der Weltgeschichte, weil sie, wie der Ermordete vorhergesagt hatte, erst endgültig unabwendbar werden ließ, was die Mörder hatten verhindern wollen – eben jenen Wandel, den Syme (vgl. Ronald Syme, *The Roman Revolution*, Oxford 2002) eine Revolution genannt hat.

lich zitiert – das *ist* authentisch. Aber Suetons Text ist 160 Jahre nach Caesars Tod verfasst – zeitgenössisch kann man das gewiss nicht nennen. Stellen Sie sich vor, ich schreibe heute eine Biografie über Napoleon III. oder Charles Darwin: Was immer meine Quellenlage sein mag – ich bin nicht nur kein Augenzeuge, ich kann auch nicht mit einem gesprochen haben, denn es liegen fünf Generationen dazwischen. Auch Sueton kann nichts anderes sein als – einfühlsam. Eben daran erinnert uns Wilder mit den letzten Sätzen seines Buches, die nicht fiktiv und also authentisch sind, und dabei dennoch genau dies nicht.

Bevor wir diese Spur weiterverfolgen – sie wird uns letztlich zu Caesars Liebe führen –, müssen wir noch einen anderen Aspekt genauer in den Blick nehmen. Denn es gibt *eine* Person in Wilders Roman, die nicht nur fiktiv, sondern tatsächlich mehrfach mit ihren eigenen Worten spricht, tatsächlich authentisch ist: Catull. Wilder lässt ihn, und *nur* ihn, an mehreren Stellen mit eigenen Worten sprechen, mit seinen Gedichten und Epigrammen, und zitiert dabei auch aus einem der Gedichte, die ich eingangs vorgelesen habe:

Sonnen gehen unter und gehen wieder auf;
 Uns, wenn dahin unser kurzes Licht,
 Bleibt ein ewige Nacht zu durchschlafen.²⁹

Wilder weist überdies in ganz auffälliger Weise darauf hin, wie besonders wichtig *diese* Authentizität für ihn ist: Er zitiert Catull, und wiederum nur ihn, *lateinisch*, und fügt seine eigene Übersetzung an, manchmal sogar an anderer Stelle.

Warum ist Catull so wichtig, warum für Caesar, warum für Wilder? Man kann die Person Catulls als einen Gravitationspunkt des Romans betrachten,³⁰ auch inhaltlich: Alle, nicht nur Clodia oder Pompeia, sondern auch Cleopatra nehmen ihn als außerordentlich wahr. Auch Caesar, der, in einem bewegenden Moment, sogar Cleopatra versetzt, um ans Sterbebett

29 Hier zitiert aus der deutschen Übersetzung von Wilders Roman.

30 So zum Beispiel Paul MacKendrick, Review of the Ides of March by Thornton Wilder, in: The Classical Journal 44 (1948), S. 65–67. Niven, Thornton Wilder (Anm. 4) schreibt in ihrer Biografie, Cleopatra sei neben Caesar der zentrale Charakter. Das halte ich für ein ernstes Missverständnis, vielleicht auch dadurch gefördert, dass Cleopatra – auch im Lichte der Mythen zweier Jahrtausende – einen glitzernden und dominanten Auftritt hat. Ihre Beiträge jedoch sind nicht geistreich und bringen insbesondere die berührten Themen inhaltlich nicht voran. Cleopatra ist durch ihre Ambivalenz (nicht zuletzt zwischen Caesar und Marcus Antonius) eher Ferment als Akteur. Und sie, wenn die Wertung erlaubt ist, ist als Charakter eindimensional – wieviel tiefgründiger ist die von ihr verdrängte Cytheris!

des Poeten gehen und ihm Sophokles vorlesen zu können.³¹ Catull spielt daneben auch in politischer Hinsicht eine dramaturgische Rolle (er trägt zur caesarkritischen Atmosphäre des Romans bei – hier spielt das schon erwähnte lebendige Modell von Wilders Freund, der sich gegen einen römischen Diktator engagiert hat, in den Roman hinein), aber ich denke, das ist ein Nebenschauplatz, der nur unvermeidlich ist, um das Attentat selbst einzubetten. Seine eigentliche Funktion ist eine andere.

Denn tatsächlich spiegelt Wilders Catull nicht nur seinen, Wilders, Dichterfreund wider, sondern ist nicht zuletzt auch ein *alter ego* Caesars.³² Wilders Caesar schreibt an einer Stelle, dass die Einsamkeit des Feldherrn nur von der des Poeten übertroffen werde: Niemand hilft, niemand kann helfen, wenn man zwischen Wörtern wählen muss. Wenn dies auch eine Aussage über die Sorgfalt ist, mit der Wilder Worte wählt – und daran wird man kaum zweifeln können –, dann ist die Annahme der sorgfältigen Bedachtsamkeit seiner Absichten sicher nicht überzogen. Wilder hat über einen Zeitraum von 25 Jahren über diesen Stoff nachgedacht; es gibt immer wieder Tagebucheinträge und Briefhinweise, dass er an dem unfassbar reichen Quellenmaterial gearbeitet hat. Gewiss ist hier kein Wort, keine Formulierung, auch keine Auslassung unbedacht gewählt.

Es ist also ganz gewiss kein Zufall, dass Catull die einzige Person des Romans ist, die durch seine Gedichte authentisch selbst spricht.³³ Die kompositorische Pointe dieser Authentizität Catulls aber ist, dass Catull, ausgerechnet, eine der demonstrativen, von Wilder einführend explizit markierten Anachronismen ist, denn Catull war, als Caesar ermordet wurde, wohl schon zehn Jahre tot. Diese unübersehbare Inkonsistenz macht nur Sinn, wenn uns Wilder gerade damit auf seine Absicht aufmerksam machen möchte: Wilder wollte explizit keinen *historisch* genauen Roman schreiben, um einen *psychologisch* genauen schreiben zu können.

Wilder will uns ein treffendes, ein *wahres* Bild von Caesar zeichnen, und die Idee, dass dies gerade dann gut gelingen kann, wenn man die Dinge treffender erfindet, als sie in Wirklichkeit geschehen sind,³⁴ kommt dem antiken Empfinden von wahrhaftiger Geschichtsschreibung sehr nahe. Seit Thukydides haben gute Erfindungen, wenn sie das, worum es eigentlich

31 «Si non è vero, è molto ben trovato.» (MacKendrick, Review of the Ides of March (Anm. 30), S. 66).

32 So etwa Fuller, Books with Men Behind Them (Anm. 11).

33 Abgesehen von dem bereits erwähnten kurzen Brief Ciceros an seinen Bruder.

34 In diesem Sinne auch Donaldson, The Omniscience and the fixer in Wilder's novel (Anm. 10), S. 90, der auch auf das Stilmittel des Detailreichtums verweist (zum Beispiel Briefe zur Ausstattung von Clodias Symphonie).

geht, treffend einfangen, niemanden gestört – im Gegenteil: Das eben ist es, was eine lohnende und damit erst wirklich wahrhafte Erzählung ausmacht. Wilder ist hier in seiner Intention tatsächlich eher Caesars und Catulls Zeitgenosse als unserer.³⁵ Wen kümmert es, ob Lesbia tatsächlich Clodia war, wenn diese Clodia eine wahrlich würdige Lesbia ist? Gewiss hätte Catull das sehr gefallen.

Nehmen wir also an, dass Wilder ein psychologisch wahrhaftiges Bild von Caesar erschaffen wollte. (Er schreibt im Jahr der Fertigstellung des Romans in einem Brief³⁶, ihm sei in Bezug auf Caesar (abgesehen vom absichtlich geänderten Timing seiner Ehen) nicht bewusst, in irgendeiner Hinsicht den Tatsachen nicht gefolgt zu sein.) Es ist nicht nur mein Urteil, dass Wilder dies mit sorgfältiger Nachdenklichkeit und kluger Feinfühligkeit gelungen ist. *Die Iden des März*, schreibt etwa Fuller 1962, rufen einen Caesar wach, der komplexer sei als in irgendeinem anderen Text, den er kenne.³⁷ Immerhin: Shakespeare wäre einer der geschlagenen Konkurrenten, auch Shaw, von den Historikern zu schweigen – Ronald Symes epochales Werk über die römische Revolution ist eine Dekade vor Wilder erschienen, und Mommsens Werk war da lange schon Weltliteratur.

Eben: Es ging Wilder um mehr als um eine dramatische (und prominente) Konstellation. Es ging ihm darum, einen Caesar lebendig, fühlbar werden zu lassen, den er in den Darstellungen und Biografien seiner Zeit nicht gefunden hatte. Und, darf man hinzufügen, bis heute nicht finden würde: seit 1948 sind viele erschienen³⁸ – Wilders Caesar ist in keiner auch nur

35 Ihm war, wie er in einem Brief 1949 schrieb (Niven, Thornton Wilder (Anm. 4), S. 587), klar, dass seine absichtlichen Anachronismen nicht nur die gebildeten Leser ärgern könnten. Auch die prinzipielle Intention (das Erfindungen wahr sein können) war ihm bewusst; in einer Reaktion auf einen der Kritiker, die dem Buch «konstruierte Kälte» vorwerfen, und diese «Irrtümer» obendrein, schreibt er :«I don't mind being condemned for being in error as long as the errors are awfully human and involved in our humanity.» (Harrison, *The Enthusiast* (Anm. 4), S. 253.)

36 Niven, Thornton Wilder (Anm. 4), S. 587.

37 Fuller, *Books with Men Behind Them* (Anm. 11), S. 216.

38 Nennen sollte man beispielsweise Matthias Gelzer, *Caesar. Der Politiker und Staatsmann*, Wiesbaden 1983; Christian Meier, *Caesar*, München 1982 oder Stefan Weinstock, *Divus Julius*, Oxford 1971. In der jüngeren Vergangenheit sind zahlreiche Biografien erschienen, beispielsweise Richard A. Billows, *Julius Caesar. The Colossus of Rome*, London 2009; Luciano Canfora, *Caesar. Der demokratische Diktator. Eine Biografie*, München 2001; Werner Dahlheim, *Julius Caesar. Die Ehre des Kriegers und die Not des Staates*, Paderborn 2005;

annähernd enthalten. Wilders Roman, schrieb ein anderer Rezensent, sei ein Roman mit derart lebendigen Charakteren, dass er uns Wissenschaftler beschämt, die nicht gelernt haben, wenigstens etwas Lebensatem jenen Zeiten einzuhauchen, mit dem unsere Lehre und Forschung sich beschäftigt.³⁹ In der Tat: Wann haben wir zum letzten Mal Tränen in den Augen unserer Lehrerinnen oder Kollegen gesehen, wenn sie von ihrem Thema sprachen? Wilders Caesar, bei aller vernünftigen Beherrschung, und also Wilder selbst, erinnern uns auch daran.

Nehmen wir also an, dass es um ein psychologisches Portrait geht; dann fragt sich, warum es ausgerechnet Caesars *Liebe* ist, die Wilder beschäftigt hat. Eine erste Antwort fokussiert, naheliegenderweise, den Autor selbst: Die Liebe ist, zunächst und vor allem, Wilders Thema, in vielen seiner Werke. Viele Rezensenten und Biografen stimmen darin überein, dass ›Liebe‹ seine Antwort auf die Frage sei, wie man leben solle. Aber die Frage, welche Facette von *Wilders* Liebe Caesars Liebe hinzufügt, ist eine Aufgabe für Anglisten und Amerikanisten – ich kann sie nicht beantworten. Mir geht es heute um eine andere: Welche Facette von *Caesars* Liebe kann Wilder entdecken, erlebbar machen? Kann er das überhaupt?

Vielleicht ist eine erste Annäherung an die Antwort auf die Frage, warum ausgerechnet Caesars *Liebe* Wilders Thema ist, tatsächlich diese: *Weil* von ihr die Quellen schweigen. Eben hier *muss* die Feinfühligkeit des Dichters die Lücken füllen, die die aleatorische Überlieferung uns hinterlassen hat. Eben deswegen handeln davon viele der Tagebucheinträge von Wilders Caesar über Catull:

Den großen Dichtern schreibe ich das Vermögen zu, das Leben in seiner Gesamtheit mit unbeirrbarem Blick zu betrachten und das, was in ihnen, mit dem was außerhalb ihrer ist, in Harmonie zu bringen.⁴⁰

Philip Freeman, *Julius Caesar*, New York 2008; Adrian Goldsworthy, *Caesar. Life of a Colossus*, New Haven 2006; Martin Jehne, *Caesar*, München 1997; W. Jeffrey Tatum, *Always I Am Caesar*, Madden 2008 oder Wolfgang Will, *Julius Caesar. Eine Bilanz*, Stuttgart 1992; um nur einige der deutsch- oder englischsprachigen zu nennen. Zu neueren Forschungsergebnissen siehe etwa Ernst Baltrusch (Hrsg.), *Caesar. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2007.

39 MacKendrick, *Review of the Ides of March by Thornton Wilder* (Anm. 30), S. 66. Der Umstand, dass Wilder – wie Thukydides – alle Briefe im Präsens schreibt, und Leser_innen dadurch das Gefühl gibt, unmittelbar Zeuge des Erlebens zu sein, verstärkt diese Suggestion der Authentizität (siehe Mc Clatchy, *Part of the alphabet* (Anm. 14), S. 17).

40 Thornton Wilder, *Die Iden des März*, Frankfurt am Main 1975, S. 34.

Wenn wir an Caesar und die Liebe denken, fällt den meisten von uns zunächst – und vielen nur – die seltsame Affäre mit Cleopatra ein (auch sie spielt bei Wilder eine prominente Rolle, natürlich). Aber Cleopatra und ihre Affären sind durch die Propaganda von Caesars Erben und alle Mythologisierung danach so verzerrt, dass man wirklich nicht wissen kann, was es damit ernstlich auf sich hatte. (Caesar selbst übrigens (*Bürgerkrieg*) schweigt davon, und auch der von ihm gewiss autorisierte Text (*Alexandrinischer Krieg*), der seinen Ägyptenfeldzug behandelt, erwähnt nichts.) Cicero macht Andeutungen, aber er war weder ihr noch ihm zu diesem Zeitpunkt besonders gewogen. Alles andere aber ist eben Propaganda von Augustus, des erbittertsten Gegners von Cleopatra, und posthum obendrein.

Vielleicht sollte ich kurz etwas zu dem sagen, was wir sicher wissen. Caesar hatte drei Ehefrauen. Die letzte war Calpurnia, die er 15 Jahre vor seinem Tod geheiratet hat. Er wohnte bei ihr, lebte mit ihr, wann immer er in Rom war, auch dann, wenn – im Jahr vor seinem Tod – Cleopatra auch in Rom war. Sueton berichtet, dass Calpurnia ihn morgens an den Iden des März warnt, eines unheilvollen Traumes wegen, und er ihrem Rat beinahe gefolgt wäre (derjenige der Mörder, dem er am meisten getraut hat, musste ihn überreden, doch in den Senat zu kommen). Eine gute Ehe, vielleicht nicht nur nach römischen Maßstäben. Davor war er mit Pompeia verheiratet, knapp sechs Jahre lang; von ihr hatte er sich wegen des schon erwähnten Skandals scheiden lassen, in dem sie eine unklare, aber wohl unrühmliche Rolle gespielt hatte. Seine erste Frau war Cornelia. Er hatte sie sehr jung (er war mit 16 gerade erst erwachsen, sie noch jünger) geheiratet, und dazu die Verlobung, die sein Vater arrangiert hatte, mit einer anderen Frau gelöst (was er konnte, weil sein Vater kurz zuvor verstorben war). Cornelia, die Mutter seiner einzigen Tochter Julia, starb jung, wohl im Kindbett – nach dreizehnjähriger Ehe, die außergewöhnlich war. Er hat, gerade achtzehnjährig, sein Leben riskiert, als er ablehnte, dem Befehl des Diktators Sulla Folge zu leisten, sich von ihr scheiden zu lassen. Ihren frühen Tod hat er ungewöhnlich betrauert: Die öffentliche Trauerrede, die er ihr hielt, ist die erste bezeugte Trauerrede der Weltgeschichte auf eine junge Frau.

Neben seinen Ehen hatte Cäsar Affären, wie offenbar viele Männer seiner Zeit. Bemerkenswerterweise ist keine dokumentiert während seiner ersten Ehe.⁴¹ Aber für die Zeit danach gibt es Hinweise auf mehrere. Die berühm-

41 Die ihm nachgesagte homosexuelle Affäre mit Nicomedes, dem König von Bithynien, während seiner dortigen Militärzeit ist fraglich – und jedenfalls ein anderer Fall: Sie ist der einzige Fall homosexueller Affären, die ihm je unterstellt wurde, und sie wurde erst sehr spät (rückblickend) unterstellt, und

teste Geliebte war Servilia, die seine Freundin blieb, als die Leidenschaft der Vertrautheit gewichen war. Nachgesagt werden ihm viele weitere Affären (oft mit der Behauptung, er habe außergewöhnlich viele gehabt), nicht nur mit den Ehefrauen von Verbündeten, sondern auch mit ausländischen Königinnen (neben – und: *nach* – Cleopatra auch Eunoe von Mauretanien).

Er selber hat, soweit wir wissen, niemals dazu auch nur ein Wort gesagt (eben auch zu Kleopatra nichts⁴²). Bleibt man gegenüber Gerede und Gerüchten vorsichtig und stellt die Kultur der Ehe seiner Zeit in Rechnung, war er eher ein außergewöhnlich loyaler Ehemann,⁴³ wie er auch ein außergewöhnlich loyaler Freund und Verbündeter war.

Was fügt Wilder dem Plausibles hinzu? Mehreres, denke ich. Ein wichtiger und klug gesehener Gesichtspunkt von Caesars Liebe wird nicht von ihm selbst formuliert, sondern von Cytheris bemerkt (eine Schauspielerin und – darf man wohl hinzufügen – Prostituierte, die keine besondere Rolle im Roman spielt – außer eben der, dass sie einige besonders kluge Briefe schreibt: bemerkenswerterweise an die Adresse desselben fiktiven und stillen Freundes von Caesar, dem auch er unzensiert schreibt). Sie sagt, dass er nur lieben könne, wo er bilden⁴⁴ könne – als Dank erwarte er nichts als Ein-

nur von politischen Gegnern (bei seinem gallischen Triumph sangen die Soldaten darauf Spottlieder). Der Punkt der Unterstellung ist dabei nicht etwa die Homosexualität *per se*, sondern die sexuelle Rolle, die in dem Verhältnis jeweils eingenommen wurde. Bezeichnenderweise spielt das Thema Sexualität bei Wilder überhaupt keine Rolle, was umso bemerkenswerter ist, als Catulls Dichtung vielfach erotisch bis an die Grenze der Obszönität ist (siehe etwa mehrere Beiträge in Skinner, *A companion to Catullus* (Anm. 16)).

42 Das Kind, von dem Kleopatra behauptete, es sei ihr gemeinsames (und den der ägyptische Volksmund deswegen *Kaisarion* nannte), hat er, soweit wir wissen, niemals erwähnt und auch in seinem (im Winter 45, zwei Jahre *nach* der Geburt des Kindes) verfassten Testament (in dem er seinen Neffen Gaius Octavius, den späteren Octavian und noch späteren Augustus, als Sohn adoptierte) nicht erwähnt. (Gründe dafür sind viele denkbar.)

43 Berühmte Zeitgenossen wie Cato oder Pompeius haben sich aus strategischen Gründen scheiden lassen. Offenbar war das normal für diese soziale Schicht (niemand nimmt daran Anstoß); umso bemerkenswerter ist seine Weigerung, das zu tun.

44 Wilder hat diesen Aspekt (die erzieherische Macht der Liebe, die in dem Roman zum Ausdruck kommt) später in einem Interview ausdrücklich betont (Mary C. English, *The Alcestiad*. Thornton Wilder and the incommensurability of things humane and divine, in: Thornton Wilder. *New Perspectives*, ed. von Jackson R. Bryer und Lincoln Konkle, Evanston 2013, S. 334–359, S. 355). Es liegt nahe, diesen Aspekt auch auf Wilders frühe Erfahrungen als Lehrer

sicht. Vielleicht darf man so weit gehen zu sagen, dass Cornelia, auch bei der Tochter Julia, hier sein Ideal waren; danach kam nur noch die trostlose Sehnsucht danach. Vielleicht kamen Servilia und Cleopatra diesem Ideal zeitweise nahe, andere enttäuschten ihn noch schneller.

Ein zweiter Gesichtspunkt von Caesars Liebe wird im ganzen Roman gar nicht angesprochen, nicht ausdrücklich jedenfalls, aber ist in nahezu allen Äußerungen von Caesar spürbar, mitunter geradezu mit Händen greifbar: Loyalität. Die getreulichen Tagebuchbriefe an den zu Sprach- und Bewegungslosigkeit verurteilten Freund, die Zuwendung zu Catull, obwohl der sich demonstrativ gegen ihn stellt, die geradezu zarte Rücksicht auf Clodia, die es sich und allen schwer macht, zart zu ihr zu sein, die endlose Geduld mit Cleopatra, die wenig dafür getan hat, sie sich zu verdienen – Caesar ist ein loyaler Liebender. Wilder arbeitet hier eine Seite von Caesar – und also Caesars Liebe – heraus, die man in seinem Roman ebenso wie in den Quellen nur zwischen den Zeilen finden kann, aber die sehr bezeichnend für Caesar ist. Eben diese Loyalität machte ihn vielen seiner Zeitgenossen, die – als Römer – fast alle zutiefst pragmatisch waren, sehr fremd, oft unverständlich.

Bildung⁴⁵ und Loyalität als Fundament von Caesars Liebe – vielleicht stimmt das, aber es reicht sicher nicht aus, denn auch die Vernünftigen, von denen er, nicht nur bei Wilder, gewiss einer war, sehnen sich auch nach dem, was hinter den Grenzen der Vernunft Erlösung verheißt. Die Stelle, in der das, für mein Empfinden, am zärtlichsten und zugleich am deutlichsten zum Ausdruck kommt, steht ganz am Anfang des Romans, am Ende des allerersten Tagebuchbriefes an den fiktiven Freund:

Ich erinnere mich, wie ich mit neunzehn Jahren als Priester des Jupiter zum Capitol hinaufstieg, meine Cornelia mir zur Seite, die ungeborene Julia unter ihrem Gürtel. Welchen Augenblick, der jenem gleichkäme, hat das Leben seitdem geboten?⁴⁶

Man überliest diese Stelle leicht, weil man das Folgende noch nicht kennt, und so ist Wilders Komposition eine besonders gelungene Erinnerung an Schopenhauers Mahnung, dass ein Buch, das man nur einmal gelesen habe, entweder einmal zu oft oder mindestens einmal zu wenig gelesen habe.

zurückzuführen (Kurt Vonnegut, Foreword, in: *The Ides March*, hrsg. von Thornton Wilder, New York 2003, S. xi–xiv, S. xi).

45 Ich folge mit diesem Begriff der Sprache Wilders (er/Cytheris sagt «instruction»). Sinnvollerweise wird man das aber *pars pro toto* lesen: Gemeint ist eigentlich Entwicklung, scheint mir.

46 Wilder, *Die Iden des März* (Anm. 40), S. 13 f.

Wenn diese Interpretation nicht fehlgeht, dann schreibt Wilder über Caesar, und insbesondere über Caesars Liebe, die für ihn der Schlüssel zu allem ist, in einem wichtigen Sinne schließlich doch so unausgesprochen, wie die Quellen es tun, und wie Caesar es wohl getan hat. Auch dann, wenn von Liebe die Rede ist, ist von Caesars Liebe, und dem, was sie ausmacht – Bildung, Loyalität und Sehnsucht – nur indirekt die Rede. Direkt über sie sprechen kann und will er nicht. Clodia kann über Liebe sprechen, durch Schmerz hellseherisch, Cytheris kann es, zur Lebensklugheit gereift, und Catull kann es, durch Sprachbegabung ermächtigt. Gewiss: Auch Caesar kann darüber sprechen: Er erkennt die Wahrhaftigkeit dessen, was die drei genannten sagen, er erkennt die Oberflächlichkeit dessen, was Cleopatra oder Pompeia äußern, und er kann selbst Kluges dem Freund offenbaren. Aber das Eigentliche muss sein Gegenüber – also wir: die Leser und Leserinnen von Wilder – zwischen und hinter dem Gesagten entdecken, durch Nachdenklichkeit oder Feinfühligkeit. Den kurzen Augenblick (des Buches ebenso wie in Caesars Leben), in dem seine einzige Liebe sichtbar wird, die vielen stillen Momente, in denen er als Liebender sichtbar wird, die schweigsamen Augenblicke der Empathie, in denen seine Liebe zu Menschen spürbar wird, aber auch, noch verborgener, die Sehnsucht, die weiter reicht als Zuwendung, Loyalität und Geduld.

Und wenn Wilder eine in diesem Sinne psychologisch wahrhaftige Erzählung über Caesars Liebe schreiben wollte, dann musste er, um *dies* fühlbar zu machen, das Zeitloseste, das Wahrste, das wir aus dieser Zeit haben, nutzen, um deutlich zu machen, dass Caesar einer ist wie wir (und eben auch, bei aller Verschiedenheit, einer wie Catull – daher der wiederkehrende Vergleich zwischen ihm und dem Dichter – durch Caesar selbst). Und deswegen ist Catull für diesen Roman so wichtig (und deswegen habe ich auch mit ihm begonnen, und ihn ausführlicher zur Liebe zitiert, als sogar Wilder es getan hat). Catull, hatte Cicero einst gesagt, sei der einzige in Rom, der Leidenschaft ernst nehme. Wenn meine Überlegungen nicht fehlgehen, dann irrt sich Cicero darin – dann ist das, was Catull ausdrückt, eben deswegen sofort so berühmt geworden und so zeitlos geblieben⁴⁷, weil er so wundervoll treffend ausdrückte, was wir alle kennen, ganz gewiss auch Caesar es kannte, und – ohne darüber ein Wort zu sprechen – hoffnungslos wie Catull ersehnte, seit seine Cornelia ihn verlassen hatte, in anderer Weise, aber ebenso unerreichbar wie Clodia für Catull.

47 Marilyn B. Skinner, Introduction, in: Skinner, A companion to Catullus (Anm. 16), S. 1–9.

Aber habe ich nicht, vor lauter Sehnsucht, ein ernstes Problem meiner Interpretation dieses «Er ist wie ich» unterschlagen? Ich denke nicht, dass daraus ein wirklicher Einwand wird, aber das Problem ist spannend und wichtig genug, um ihm doch noch einen Moment Aufmerksamkeit zu widmen.

Bitte erlauben Sie mir, das erste der Gedichte, die ich Ihnen eingangs vorgetragen habe, noch einmal vorzutragen:

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,
rumoresque senum severiorum
omnes unius aestimemus assis!
soles occidere et redire possunt:
nobis cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda.
da mi basia mille, deinde centum,
dein mille altera, dein secunda centum,
deinde usque altera mille, deinde centum.
dein, cum milia multa fecerimus,
conturbabimus illa, ne sciamus,
aut ne quis malus invidere possit,
cum tantum sciat esse basiorum.

Das nämlich war es *eigentlich*, was Catull gedichtet hatte. Schöner klingt es, keine Frage, aber fast alle von uns, mich eingeschlossen, würden schwerlich verstanden haben, wovon es handelt, hätten wir nicht die Übersetzung verfügbar. Catull, der uns eben noch so nah war, rückt mit einem Schlag wieder in weitere Ferne – ich nehme an, es geht nicht nur mir so. Ist da nicht doch die unüberbrückbare Kluft von Zeiten und Kulturen, in die wir uns nur durch Projektion einfühlen können, nur dadurch also, dass wir uns glauben machen, ihnen ginge es wie uns?

Und wenn wir schon zweifeln: Wie ist das eigentlich mit Thornton Wilder? Wilder ist auch kein deutschsprachiger Autor. Das Zitat, dass ich gerade so schwärmerisch zitiert habe, hätte eigentlich so lauten müssen:

I am remembering myself when at nineteen, as Priest of Jupiter, I ascend the
Capitol with my Cornelia at my side, the unborn Julia beneath her girdle.
What moment has life since offered to equal that?⁴⁸

Der Wilder, den ich Ihnen bis hierhin präsentiert hatte, war nicht Wilder, sondern ein übersetzter Wilder. Und ja, er zitiert Catull (und wohlgermerkt: *nur ihn*) lateinisch:

48 Thornton Wilder, *The Ides of March*, New York 2003, S. 9 f.

soles occidere et redire possunt:
 nobis cum semel occidit brevis lux,
 nox est perpetua una dormienda⁴⁹

und übersetzt ihn dann, aber *so*:

Suns set and are able to rise again;
 But once our brief light has set
 Night is f'ever und must be slep' out.⁵⁰

Stellt das nun alles infrage? Sind wir einander doch unüberbrückbar fremd? Aber wenn wir schon so weit gehen: Ändert sich die Lage *wirklich*, wenn ich deutsch, als Deutschsprachiger, spreche, schreibe? Wissen Sie wirklich, was ich meine, empfinde, denke, was es mir bedeutet, wenn ich sagte, die kurze Erinnerung an Cornelia sei die – allzu leicht übersehene – liebevollste Stelle des Romans?

Und wissen Sie was? Ja, Sie *wissen*, was ich meine, Sie wissen, was mir das bedeutet. Sprechen ist ein zutiefst interaktives Geschehen, und also auch Sprache. Sie entsteht in und durch Interaktion (und Interaktion, in bestimmten Formen und zu bestimmten Gegenständen, entsteht durch sie). Wenn Wittgenstein recht hat, dann ist die Frage danach, ob ein Wort etwas bedeuten kann über das hinaus, was es denen bedeutet, die es nutzen (und von denen ich gelernt habe, es zu nutzen), nicht nur unbeantwortbar, sondern buchstäblich bodenlos. Bedeutungslos.

Denn das, *was* wir ausdrücken können, bedeutet das, was es den anderen auch bedeutet, denn das eben, der Austausch, der Widerhall, konstituiert Sprache, macht ihre Bedeutung aus. Vielleicht sind wir einsam in einer bevölkerten Welt, aber falls das so ist, dann ist es uns unmöglich das auszudrücken. Vielsprachigkeit ändert daran – so oder so – *gar* nichts.

Caesar, übrigens, war selbst mehrsprachig – Wilder weist darauf mehrfach hin: Caesar wechselt mitten im Brief (den Wilder natürlich auf Englisch schreibt, und den ich zuerst, als junger Mensch, in einer deutschen Übersetzung gelesen habe), Caesar wechselt mitten im Brief ausdrücklich vom Lateinischen ins Griechische.⁵¹ Und ganz am Schluss zitiert Wilder,

49 Wilder, *The Ides of March* (Anm. 48), S. 67.

50 Wilder, *The Ides of March* (Anm. 48), S. 13.

51 Zu dem bemerkenswerten Phänomen, dass die gebildete römische Oberschicht der späten Republik (selbstverständlich auch Cicero und Catull, Cleopatra – griechischer Abstammung – ohnehin) zweisprachig war, siehe grundsätzlich James Noel Adams, *Bilingualism and the Latin Language*, Cambridge 2003.

ich habe das schon erwähnt, Sueton (auf Englisch), und Sueton schreibt in dieser kurzen Passage, Caesar habe seine vorletzten Worte – «Das ist ja Gewalt» – auf Latein, seine letzten Worte – «Auch Du, mein Sohn» – auf Griechisch gesagt. Nein, Wilder ist das Problem der menschlichen Vielsprachigkeit gewiss nicht entgangen – ganz im Gegenteil: Er weist uns immer wieder darauf hin. Sicher nicht, weil es das, was Wilder uns deutlich machen will, zur Bedeutungslosigkeit relativiert. Ja, Vielsprachigkeit macht die Sache komplizierter, subtiler, sie zwingt uns, genauer hinzuhören, mehr nachzudenken über das, worum es geht – aber am Ende ändert sie nichts an der Sache, um die es eben geht. Wenn Sie mir die Paradoxie verzeihen: Die Wahrheit ist sprachlos.

Wilder nahm an, und wir dürfen es mit ihm tun, dass Menschen im Wesentlichen dieselben geblieben seien in allen Zeiten und Zeitaltern.⁵² Wilder hat Jahre später in einem Brief geschrieben⁵³, es habe ihm besonderen Spaß gemacht, auch seine Leser dazu zu veranlassen (er sagt: «to force»), dies zu denken.

Menschen sind, solange sie Menschen waren, dieselben geblieben. Gewiss, die Bedingungen sind verschieden, unter denen sie leben und denken und sprechen, manchmal sind sie sehr verschieden. Und das erfordert Sorgfalt, beim Denken, beim Sprechen – und eben auch: beim Lesen. Dies genau ist die Berufung der Kolleginnen und Kollegen, die systematisch über Literatur nachdenken, und über Geschichte. Aber am Grunde dieser Sorgfalt das freizulegen, was uns allen gemeinsam ist, ist *möglich*, weil es Gemeinsamkeit unzweifelhaft gibt. Und dies an Beispielen, die uns berühren, in Erinnerung zu rufen, prototypisch an großen Gefühlen, ist, wenn ich es recht verstanden habe, die Aufgabe dieser Ringvorlesung.

Dies alles wäre zutiefst sinnlos, wenn wir unerreichbar einsam wären. Aber wir *können* die Brücke zum Nachbarn bauen, zur Liebsten, zu anderen Menschen, und da wir das können, offenkundig, können wir sie auch über Jahrtausende bauen, in weit entfernte Zeiten und Zeitalter. Die Antwort auf die Frage, ob wir die Seele des Nächsten verstehen können, hängt nicht davon ab, ob er oder sie unsere Sprache spricht, denn wenn sie davon abhinge, dann würden wir jeder unsere eigene Sprache sprechen. Und weil dies eben unmöglich ist, dürfen wir über Caesars Liebe sprechen, denn wir dürfen über Wilders Liebe sprechen, und über unsere eigene.

Caesars Liebe ist die Liebe, die wir, wenn wir Glück haben, kennen, wiedererkennen. Und deswegen klärt es wirklich etwas, und überbrückt Jahr-

52 Harrison, *The Enthusiast* (Anm. 4), S. 254.

53 1956 (Niven, Thornton Wilder (Anm. 4), S. 582).

tausende, wenn Wilder den großen Liebesdichter zitiert, der aus eben dieser Zeit uns unsterbliche Liebesgedichte hinterließ. Catull ist Wilders Schlüssel zur Perspektivübernahme, die Liebe ausmacht, die die Grundlage ist für das, was Caesars Liebe konstituiert: Bildung, Loyalität und Sehnsucht. In einer wundervollen Passage seines Briefftagebuches denkt Caesar über Catull nach, und fragt sich, ob Catull in Clodia etwas Gutes sehen könne, was er, Caesar, und alle anderen nicht in ihr sehen. Das eben ist ein atemberaubend zartes und wundervoll indirektes Beispiel nicht nur für Catulls Liebe – und seine Freiheit, sich nicht von dem, was man sehen kann, ablenken zu lassen –, sondern auch für die Liebe, die Caesar für Catull empfindet: die Bereitschaft, die Welt aus den Augen des anderen zu sehen, und so das Liebenswerte im anderen auch da zu sehen, wo es gut verborgen ist.

Wir *haben*, ganz zu Beginn, die Liebe, die Catull schildert, erkannt, weil sie die Liebe ist, die wir ersehnen, selbst dann, wenn sie uns manchmal unglücklich macht – denn sie macht uns *lebendig*. Und sie ist, wie Catull an einer Stelle an Clodia schreibt, die einzige Erfahrung von Ewigkeit, die uns gewährt ist, denn wenn wir lieben, können wir sie nur unendlich denken.⁵⁴ Catull gibt dem, was wir alle aus Erleben kennen, Worte, die wir wiedererkennen, sogar – deswegen – in der Übersetzung.

Das Leben, schreibt Wilders Caesar, hat keinen Sinn außer dem, den wir ihm geben. Und die Krone des Daseins, heißt es an anderer Stelle, ist die Ausübung freier Wahl. Die Freiheit, in deren Namen Caesar ermordet wurde, war damals und ist heute ein Missverständnis: Freiheit gibt es nicht außer in Verantwortung, mahnt uns Wilder. Und sie bindet deswegen stärker als Diktatoren es je könnten. Diese Verantwortung zu übernehmen und in freier Wahl darauf zu verzichten, sich in den Mittelpunkt zu stellen, das eben ist Freiheit, und das ist, zugleich, Liebe. Liebe bedeutet, sich in freier Wahl eben dazu zu entscheiden, auf Freiheit zu verzichten. Und wenn uns diese Erfahrung vergönnt ist, dann wollen wir gerne aushalten, ja eigentlich tröstlich finden, dass auch dies wahr ist, was Caesar einst zu Clodia sagte:

Das Weltall weiß nicht, daß wir da sind.⁵⁵

54 Caesar interpretiert Catull so, dass Catull in Liebe den (einzigen) überzeugenden Hinweis auf *göttliche* Macht sieht, an der er, Caesar, durch alle Tagebuchbriefe hindurch fundamental zweifelt, und auch Clodia – wie ihre Rede auf dem Symposion deutlich macht – ebenfalls (eben diese Haltung von Clodia lässt Catull dann nochmals mehr verzweifeln) (English, *The Alcestiad* (Anm. 44), S. 346 f.).

55 Wilder, *Die Iden des März* (Anm. 40), S. 195.

«Eine // Wut, die still ist, trocknet / aus.»

Zorn und Zen bei Rolf Dieter Brinkmann

JAN RÖHNERT

I

Das Fluchen ist ein Grundzug des verfluchten Dichters, des *poète maudit*, eines originär modernen Typus, der Mitte des 19. Jahrhunderts mit Charles Baudelaire in Paris in Erscheinung trat und nachfolgenden Generationen in der westlichen Hemisphäre ein flexibles Modell lieferte, um ihr Nicht-einverstandensein, ihren Protest, Zorn, ihre Wut und Verdammung dem dichterischen Selbstentwurf hinzuzufügen. Als Ursache dieses plötzlich mit der Moderne hereingebrochenen Dichtierzorns diagnostiziert Walter Benjamin angesichts der Figur Baudelaires hellsichtig die Enttäuschung über das Ausgeschlossenensein des poetischen Subjekts bei der Herstellung und Darstellung einer sich im Signum von Fortschritt, Beschleunigung, Arbeit, Finanzkapital, Reproduktions- und Informationstechnologien generierenden Wirklichkeit «zweiter Ordnung», die sich mehr und mehr gegen eine leiblich-sinnlich unmittelbare Wirklichkeit «erster Ordnung» verschließt:

Für den, der keine Erfahrungen mehr machen kann, gibt es keinen Trost. Es ist aber nichts anderes als dieses Unvermögen, was das eigentliche Wesen des Zornes ausmacht. Der Zornige «will nichts hören»; sein Urbild Timon wütet gegen die Menschen ohne Unterschied; er ist nicht mehr im Stande, den erprobten Freund von dem Todfeind zu unterscheiden. [...] Der Zorn mißt mit seinen Ausbrüchen den Sekundentakt, dem der Schwermütige verfallen ist.¹

Was bei Baudelaire mit seiner Hassliebe der mit ihm verwachsenen Stadt Paris gegenüber in den *Fleurs du Mal*, insbesondere ihrem poetologischen Kernzyklus *Tableaux Parisiens* begann, scheint sich, in Rolf Dieter Brinkmanns Hass auf die bundesdeutschen Verhältnisse und seinen Lebensmittelpunkt Köln auf die Spitze getrieben und potenziert durch die bei den zwischenzeitlich aufgetretenen Generationen der Expressionisten, Surrealisten, Existenzialisten und Beatniks anzutreffende Zornesskala, fortzusetzen. Baudelaires *poète maudit* begann den vor der literarischen Moderne dominierenden Typus des rühmenden, preisenden Dichters abzulösen – und durch seine Anti-Preisgesänge auf das Hässliche, die Prostitution, die

1 Walter Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire, in: ders., Medienästhetische Schriften, Frankfurt am Main 2002, S. 32–63, hier S. 53.

Leichensammler usw. lächerlich zu machen –, ein Rühmen, das sich grundsätzlich mit der Welt und ihren Institutionen, und wenn nicht mit diesen, so mit der Ordnung der Natur identifiziert und einverstanden erklärt hatte. Goethe, der so nah an der Moderne agierende Weltbestätiger, liefert mit seinem Diktum: «Wie es auch sei das Leben, es ist gut»,² ein einprägsames Bild vom preisenden Poeten und auch seine Zeitgenossen Schiller wie Hölderlin identifizierten sich damit oder zerrieben sich im Falle Hölderlins an diesem aus der Antike überlieferten Ideal. Noch das Dreigestirn des deutschsprachigen Fin de siècle, George, Rilke und Hofmannsthal, ist trotz intensivster Rezeption der französischen Moderne noch vom rühmenden Dichtermodeill geprägt, während der bitterböös fluchende Dichter sich in Deutschland erst mit dem Expressionismus durchzusetzen beginnt – hier hat insbesondere der Zynismus Gottfried Benns sich auf Brinkmann vererbt. Mögen Brinkmanns unmittelbare Anregungen der Zurschaustellung seines Zorns mehr auf französische (Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont) und amerikanische (Ginsberg, Corso, Burroughs) Vorbilder zurückgehen, so ist seine in Literatur kanalisierte Bösartigkeit, die Kultivierung seiner Zorn- und Wutgefühle weniger bloße Adaption und Stilisierung fremder Modelle gewesen, sondern in erster Linie seiner subjektiven Emotionalität und seiner Reaktion auf die spezifischen Verhältnisse seiner Gegenwart geschuldet.

In der poetischen Kultivierung seiner «thymotischen» Energien kann sich Brinkmann zwar auf die Stifterfigur Baudelaire berufen; der zu entgrenzter Rede geronnene, in die deutsche Literaturgeschichte der letzten Jahrzehnte als berüchtigt eingegangene Zorn Brinkmanns, der nicht zuletzt dank Harald Bergmanns Porträtfilm *Brinkmanns Zorn* (2005) so stark ins Zentrum der Brinkmann-Rezeption rückte, dass er schon wieder zum Klischee wurde, dieser Zorn ist nicht fremdinduziert, sondern in seiner Art und Intensität von Brinkmann allein hervorgebracht worden. Zorn wäre auch ein viel zu direkter, der subjektiven psychologischen Disposition gehorchender Affekt, als dass er einfach erlernt oder nachgeahmt hätte werden können. Es gibt indes eine Schrift des Zorns: Er kann als emotionaler Affekt, egal welchem konkreten Anlass der Zorn entspringen mag, gleichsam bewusst für die literarische Produktion fruchtbar gemacht und verschriftlicht werden – und ist in diesem Moment schon nicht mehr rein subjektiver Affekt, sondern dessen poetische Anverwandlung. Der auch in Bezug auf

2 Johann Wolfgang Goethe, *Der Bräutigam*, in: ders., *Sämtliche Werke* (Münchener Ausgabe). 13.1. Die Jahre 1820–1826, hrsg. v. Gisela Henckmann und Irmela Schneider, München 2006, S. 115.

Brinkmann einflussreiche amerikanische Dichter Robert Creeley hat dies anlässlich von Walter Höllers Reihe *Ein Gedicht und sein Autor* 1967 am Berliner Literarischen Colloquium an seinem Gedicht *Anger* veranschaulicht; ihm folgte im Vortragszyklus Günter Grass mit einer *Zorn Ärger Wut* betitelten lyrischen Folge – der immanente Zusammenhang zwischen den emotionalen Affekten und dem Schreibakt wird allerdings nur von Creeleys Gedicht und dessen Kommentar reflektiert: «In Gedichten gelangen wir zu der Form des Lebens, die den lebensfähigsten und ursprünglichsten Teil in unserem eigenen Leben ausmacht», schreibt Creeley im Kommentar zu *Anger*.³

Das oben verwendete Attribut «thymotisch» ist Peter Sloterdijk zu verdanken, der in seinem groß angelegten Essay *Zorn und Zeit* die politische Erfolgsgeschichte der Zorneskultivierung untersuchte.⁴ Analog zur politischen Analyse des Zorns ließe sich die Kultivierung der negativen Affekte, der «thymotischen» Energien auch im poetischen Bereich untersuchen. Eine prospektive Literaturgeschichte des Zorns hätte sicher nicht erst bei Baudelaire, sondern schon bei den legendären, mit allen Mitteln der Rhetorik gewaschenen literarischen Wutausbrüchen der Antike zu beginnen, wohl aber wäre seit der Moderne eine gewandelte Einstellung gegenüber der direkten Übertragung subjektiver Affekte in Poesie ablesbar, und es ist gut möglich, dass der dezidiert «zornige Brinkmann» einen vorläufigen Endpunkt in der Historie einer affektgeladenen Literatur markiert, da allen Anzeichen nach das Dichterbild in Postmoderne und Gegenwart längst nicht mehr eindeutig mit fluchend *oder* preisend beschreibbar ist.

Dass es sich bereits bei Brinkmanns Emotionalität um eine Kippfigur handeln könnte, offenbart ein genauerer Blick auf seine Strategien der schreibenden Transformation seiner Wut- und Zornaffekte. *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand* nannte er eine seiner zwischen 1971 und 1973 angelegten Materialsammlungen, in der in sozusagen halbautomatischem, wilden, exzessiven Schreiben in die Maschine geschlagene Texte mit Zeitungs- und Zeitschriftenausrissen, privaten Fotos, Lektürenotizen, Zitaten, Tagebucheinträgen collagenartig verschmelzen – ein Konglomerat von Fundstücken, das durch den Experimentier- und Gestaltungswillen des Autors geschaffen und in Fluss gehalten wird und in dem er die buchstäblichen Schnittmengen persönlichen und gesellschaft-

3 Robert Creeley, zitiert in: Walter Höllerer (Hg.), *Ein Gedicht und sein Autor. Lyrik und Essay*, Berlin 1967, S. 250.

4 Peter Sloterdijk, *Zorn und Zeit. Politisch-psychologischer Versuch*, Frankfurt am Main 2006.

lichen Bewusstseins, das heißt so etwas wie den durch das Individuum gefilterten kollektiven Gefühlshaushalt seiner Gegenwart freizulegen sucht. Dem steht ein Motto des von ihm verehrten Karl Philipp Moritz aus dessen autobiographisch motivierten Bildungsroman *Anton Reiser* voran:

So liefen alle seine Spiele, auch mit Kirsch- und Pflaumenkernen, auf Verderben und Zerstörung hinaus. Auch über diese mußte ein blindes Schicksal walten, indem er zwei verschiedene Arten als Heere gegeneinander anrücken und nun mit zugemachten Augen den eisernen Hammer auf sie herabfallen ließ, und wen es traf, den traf's.

Wenn er Fliegen mit einer Klappe totschiess, so tat er dieses mit einer Art Feierlichkeit, indem er einer jeden mit einem Stück Messing, das er in der Hand hatte, vorher die Totenglocke läutete. Das allergrößte Vergnügen machte es ihm, wenn er eine aus kleinen papiernen Häusern erbaute Stadt verbrennen und dann nachher mit feierlichem Ernst und Wehmut den zurückgebliebenen Aschehaufen betrachten konnte. [...] Dieser Wunsch hatte nichts weniger als Schadenfreude zum Grunde, sondern entstand aus einer dunklen Ahnung von großen Veränderungen [...].⁵

Moritz' Zerstörungsphantasien sind nicht so ausschließlich destruktiv, wie sie den Anschein haben. Es handelt sich explizit um ein Spiel, also die Übertragung des Zerstörungsaktes in den Bereich der Vorstellungskraft, das *als Spiel* und vollends als *Spiel der literarischen Imagination* durchaus konstruktive Aspekte besitzt. Ganz ähnlich verhält es sich mit Brinkmanns Wutausbrüchen. Die Tonaufnahmen, in denen Brinkmann, der Dichter, als «Berserker» (Reich-Ranicki)⁶ zu erleben ist, bezeugen allein durch den eine künstliche Atmosphäre stiftenden Einsatz von Mikrofon und Tonbandgerät das Kalkül des Autors: Seine – gleichwohl reale, in der Konfrontation mit seiner Lebenswelt provozierte – Wut wird damit einerseits dokumentiert als buchstäbliches Rohmaterial seines späteren Schreibens, andererseits ist das künstliche Tonbandmedium bereits Indikator künstlerischer Intentionen und Arbeitsweisen, die den real gegebenen oder möglicherweise nicht einmal notwendig realen Anlass seines Zorns weit überschreiten.

5 Karl Philipp Moritz, zitiert in: Rolf Dieter Brinkmann, *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand: Träume Aufstände/Gewalt/Morde REISE ZEIT MAGAZIN Die Story ist schnell erzählt* (Tagebuch), Reinbek 1987, S. 6.

6 Der Begriff fällt etwa in Marcel Reich-Ranickis Antwort auf die Frage «Gibt es eine Rolf-Dieter-Brinkmann-Renaissance»? In: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/fragen-sie-reich-ranicki/fragen-sie-reich-ranicki-gibt-es-eine-rolf-dieter-brinkmann-renaissance-1235212.html> (letzter Zugriff 11.4.2016).

Die realen, vom Tonband, der Fotokamera oder dem Stift unmittelbar dokumentierten Anlässe seines Zorns scheinen lediglich Auslöser einer affektinduzierten literarischen Produktionsweise zu sein, die aus der Empörung im Verein mit einer manischen Schrei- und Schreibdisposition poetisches Kapital zu schlagen sucht. Aus dem Furor des ohnmächtigen Anschreiens gegen die das autobiographische Subjekt nötigende Lebenswelt generiert sich Brinkmanns literarische Schrift, gleichviel, ob die Worte ins Tonband gesprochen, ins Notizbuch gekritzelt oder aus dem Affekt heraus in die Maschine gehauen werden (wie es zahlreiche Seiten seiner Erkundungen bezeugen): Das affektinduzierte Schreiben – der Furor einer wilden, umgesteuerten Sprache und Schrift als ‹Blitzableiter› der Emotionen – ist zwar nicht das ausschließliche, aber eins der zentralen Verfahren von Brinkmanns poetischer Praxis. Egal, ob er sich seiner explosiven psychischen Dispositionen bewusst war oder nicht, er nimmt sie für die literarische Kreation billigend in Kauf oder begrüßt sie gar. Die von seinen Zeitgenossen vielbeschworene Aggressivität, seine als Verrücktheit oder Wahn empfundene Lebensuntauglichkeit, seine Weigerung, rational anstatt emotional an die ihn kaputt machenden Dinge heranzutreten, wurden immer wieder als die Kehrseite seiner fulminanten Produktivität beschrieben. Die ungesteuerte Wut wird jedoch bewusst literarisch kanalisiert, ja zum Programm einer Art Bildungsroman erhoben, wenn es in den *Erkundungen* reflektierend heißt:

Also hatte ich diese wilden, unkontrollierten Anfälle von Aufruhrgefühlen, Gewalttaten und Explosionen, und ich sah mich umgeben von den alltäglichen Drohungen der Schreck- und Todesbilder, die von den Seiten der Zeitungen [...] fielen und diese Körper langsam zu Wortkloaken machten, und meine eigenen Bewegungen waren noch nicht von mir kontrolliert genug, aber ich lernte schnell, und dafür brauchte ich Zeit, mich zu fragen, wer und was meine Bewegungen kontrollierte in der Gegenwart.⁷

II

Martin Seel hat am Beispiel des Brinkmann-Gedichts *Im Voyageurs Apt. 311 East 31st Street, Austin (3)*, das mit der Zeile ‹Sie träumen alle vom Süden› beginnt, gezeigt, wie der Furor der zunächst ungesteuerten affektgeladenen Schrift sich verselbständigt und ad infinitum fortzeugt, schließlich jedoch ein gültiges Gedicht hervorbringt, das mehrere Bearbeitungsstu-

7 Rolf Dieter Brinkmann, *Erkundungen* (Anm. 5), S. 76.

fen erkennen lässt.⁸ Die Beispiele, wie Emotionen sich kalkuliert in göltige poetische Schrift verwandeln, sind Legion innerhalb von Brinkmanns Œuvre; besonders gut lassen sie sich an den Texten seiner späten Werkphase nachverfolgen, den fünf Jahren zwischen etwa 1970 – dem Jahr des selbst gewählten Rückzugs aus dem Literaturbetrieb, seinerseits eingeleitet durch eine wohl kalkulierte Affekthandlung gegen den Kritiker Marcel Reich-Ranicki an der Berliner Akademie der Künste im Herbst 1968 – und seinem Unfalltod am Shakespeare's Day, dem 23. April im Jahr 1975 gegenüber dem Pub *The Shakespeare's* im Londoner Stadtviertel Bayswater. So enthalten Brinkmanns Tonbänder, Briefe und Materialbücher jener Jahre die buchstäblichen Rohfassungen zahlreicher Gedichte, die sich in seinem lyrischen Vermächtnis *Westwärts 1&2* wiederfinden, für welches ihm im Sommer 1975 von Peter Handke, Michael Krüger, Bazon Brock, Urs Widmer, Nicolas Born und dem Stifter Hubert Burda der erstmals verliehene Petrarca-Preis zugesprochen wurde. In seinen Fragmenten zur Petrarca-Preis-Laudatio nennt Handke den zornigen Brinkmann treffend «ein Ich, das querliegt zur Welt», und diagnostiziert hellstichtig die «Spannung zwischen dem realen HASS und der realen SEHNSUCHT, freundlich sein zu können», so dass in Brinkmanns Gedichten durchaus vermehrt vorkommende Attribute wie «friedlich» oder «zärtlich» [...] bei ihm keine vorgefaßte, keine Gratis-Menschenfreundlichkeit⁹ signalisierten. Nicolas Born bringt Brinkmanns Temperament bei der selben Gelegenheit auf die Formel: «Keine Gelassenheit – Heftigkeit.»¹⁰ Das manifestiert sich jedoch auf ganz verschiedene Weise in Brinkmanns Schreiben.

Ein schönes Beispiel für die Transformation des Affekts in Schrift liefert das Gedicht *Fotos 1, 2* – das dritte in der Anordnung von *Westwärts 1&2* –, das mit dem Satz «Die Tiere waren unruhig» beginnt. Das Brinkmann im Herbst 1973 vom WDR geliehene Tonband, mit dem er im Aufnahmemodus durch Kölns Straßen zog, hatte zunächst den von einer dritten Person,

8 Martin Seel, Im Voyageurs Apt. 311 East 31st Street, Austin [Teil 3:] Sie träumen alle vom Süden [...], in: Jan Röhnert und Gunter Geduldig (Hg.), Rolf Dieter Brinkmann. Seine Gedichte in Einzelinterpretationen, Berlin, New York 2012, S. 528–534, zuvor in anderer Form im Aufsatz: Zur ästhetischen Praxis der Kunst, in: Wolfgang Welsch, Die Aktualität des Ästhetischen, München 1993, S. 398–416, hier S. 413–416.

9 Peter Handke, Notizenfragmente zur Laudatio, in: Petrarca-Preis 1975–1979, hrsg. von Joachim Heimannsberg, München o.J. [1980], S. 123 f., hier S. 123 (Großbuchstaben im Original).

10 Nicolas Born, Stilleben einer Horrorwelt, in: Petrarca-Preis (Anm. 9), S. 125–128, hier S. 127.

wahrscheinlich einem von Brinkmanns respektloser Annäherung verunsicherten Schausteller oder Tierhalter, geäußerten Satz mitgeschnitten: «Die Tiere werden unruhig» bzw. «Die Tiere sind unruhig». Die damit verknüpfte Aufforderung, weiterzugehen, um die einmal geweckte Unruhe der Tiere nicht in zügellose Aggression umschlagen zu lassen, setzt Brinkmann auf überraschende Weise um: Im Rhythmus des durch den Ampel- und Verkehrstakt unterbrochenen Weitergehens greift Brinkmann einige Minuten später diesen Satz auf, um ihn an den Beginn eines spontan eingesprochenen Gedichts zu stellen, das eine Vorstufe zum später in *Westwärts 1&2* publizierten *Fotos 1, 2* darstellt.¹¹ Die über die Tiere und ihren panischen Halter vermittelte Unruhe der Außenwelt korrespondiert mit Brinkmanns eigener Heftigkeit beim akustisch-visuellen Abtasten und Wahrnehmen seiner Umgebung, bringt erstaunlicherweise jedoch, über mehrere Zwischenstufen der Transformation, endlich ein Gedicht hervor, dessen Schluss ein friedliches, stilles Gehen über sonnigen Asphalt imaginiert. Die Veränderungen, die es durchlaufen hat, werden im Vergleich zwischen spontan eingesprochener Tonbandvariante und im Nachgang verschriftlichter, «gültiger» Buchfassung, die hier wiedergegeben ist, evident:

Fotos 1, 2

Die Tiere waren unruhig. Vielleicht, weil
der Platz zu ruhig war. Sie redeten. Nun waren
sie älter geworden und mußten sterben.

Was geht in deinem Verstand vor? Eine Sonne
schlägt rein und setzt die alte Kulisse in Brand.
Ich lebe gern und schaue mir an, wie sie alle
leben. Das ist ganz leicht. Hier hast du den
Fahrschein. Weiter weg kommen die Wellen,
heran. Auf dem Boden liegt Stroh. Darüber
balanciert die Tänzerin, nackt, an Armen
und Beinen, mit blaßblauen Augen. Sie kassiert
später dazu. Ihr Fell ist weich, braun und
lang. Eine Mundharmonika spielte. Die Ebene
davor flammte auf. Ich habe sie gesehen,
und das wars. Der Platz ist inzwischen

11 Vgl. Rolf Dieter Brinkmann, Wörter Sex Schnitt. Originaltonaufnahmen 1973, hrsg. von Herbert Kapfer und Katharina Agathos unter Mitarbeit von Maleen Brinkmann, München 2005. (CD Gelb, Track 2 [Die Haustür bitte nach 22 Uhr], 2:20–2:59, 9:15–12:52.)

saubergeweht. Eine Figur schob den
 Kinderwagen voll Zeitungen darüber, kleiner
 als der Schatten. Mir schien das ein Ende
 zu sein, aber ich hatte mich selber getäuscht.
 Die Tiere brannten aus und starben zwischen
 den Häusern. Die Häuser sind jetzt leer.
 An den Wänden hängen die Bilder, die
 keiner mehr berührt. Die Apparate sind
 abgestellt. Es ist wieder ruhig geworden,
 und ich gehe in dem Sonnenlicht
 über den Asphalt, wo sie sind.¹²

Der Vergleich zwischen der spontanen, aus dem unmittelbaren Affekt geborenen Vorstufe und dem später in *Westwärts 1&2* firmierenden Gedicht verdeutlicht die am Rohmaterial vorgenommene Arbeit, die anstelle des Affekts mit poetischem Kalkül daran vorgenommen worden ist. Lässt sich daher behaupten, dass die an die Stelle des in der Mündlichkeit des Einsprechens noch mitschwingenden Affekts getretene Schrift diesen neutralisiert? Benötigt der Affekt des Zorns, um sich als das «Anti-Neutrum» artikulieren zu können, als welches Roland Barthes ihn in seinen Vorlesungen über *Das Neutrum* charakterisiert hat,¹³ möglicherweise die Gegenwart der menschlichen Stimme, während die Schrift ihn buchstäblich still zu stellen vermag? Darüber hat auch Brinkmann nachgedacht: Mit den Worten «Schreiben ist etwas völlig Anderes als Sprechen» beginnt eine während des Gehens durch Köln auf Tonband gesprochene Reflexion.¹⁴

Freilich ist die neutralisierende Schrift selber nicht Zweck und Ziel der lyrischen Wut-Neutralisation Brinkmanns, sondern nur Mittel zum Zweck. Anders als die affektbeladene Stimme ist die Schrift vom Anlass ihrer Hervorbringung gelöst und kann als «Spur» im Sinne Derridas begriffen werden, welche auf einen Sachverhalt jenseits des Zeichencharakters von

12 Rolf Dieter Brinkmann, *Westwärts 1&2. Gedichte*. Erweiterte Neuauflage, Reinbek 2005, S. 12. Vgl. zur Interpretation des Gedichtes insbesondere mit Hinweis auf Brinkmanns Nietzsche-Bezüge in der Tiermetaphorik Roberto Di Bella, ...das wild gefleckte Panorama eines anderen Traums. Rolf Dieter Brinkmanns spätes Romanprojekt, Würzburg 2015, S. 296–299.

13 Vgl. Roland Barthes, *Das Neutrum*. Vorlesung am Collège de France 1977/78, hrsg. von Eric Marty. Übersetzt von Horst Brühmann, Frankfurt am Main 2005, S. 133–135, hier S. 134.

14 Rolf Dieter Brinkmann, *Wörter Sex Schnitt* (Anm. 11); (Track 1 (*Schreiben ist etwas völlig Anderes*, 0:00–2:00)).

Sprache und Schrift verweist. Diese von der Schrift überlieferte Spur eines Anderen jenseits verbaler Dualismen manifestiert sich ebenso nachdrücklich im Gedicht *Über das einzelne Weggehen*:

Als sie weinte, ging ich
 weg, den schmalen Lehmweg
 hinunter in den Ort. Eine
 Wut, die still ist, trocknet
 aus. Jedes Haus war aus
 getrocknet, und darüber die
 Milchstrasse, die ausgetrocknet
 war, für mich viel zu weit
 weg, um dorthin zu gehen, bis
 sie ging, den einen Schuh
 lose am Fuß schlenkernd, weil
 der Lederriemen gerissen
 war, den Berg hinunter, in
 das Zimmer, wo sie stand
 und wir uns anschauten.¹⁵

Das kleine lyrische Beispiel, ein vieldeutiges Liebesgedicht, ist aufschlussreich in Bezug auf die durch die Schrift transformierten Affekte: Die «Wut» ist «still» gestellt, «ausgetrocknet»; aus dem unpersönlichen «sie» der dritten Person und dem Ich der ersten Person, die sich beide gegenüberstehen, ist am Schluss das «wir» der ersten Person Plural geworden; die negativen Emotionen des Weinens und der Wut des «einzelnen Weggehens» haben sich im schriftlichen Nachgang des Weggehens neutralisiert zum stummen Bild der Wiedervereinigung oder auch nur des Sich-wieder-in-die-Augen-Schauens des zuvor zerstrittenen Paares.

Solche «stillen», «friedlichen», den Zorn und die Wut überwindenden, sie keineswegs dialektisch aufhebenden (denn das hieße sie konzeptuell weiter bewahren), sondern im Neutralisierungsakt der Schrift schlicht tilgenden Momente sind gar nicht so selten unter Brinkmanns späten Gedichten zu finden. Gerade die kürzeren, oft anthologisierten *Westwärts*-Gedichte wie *Einen jener klassischen // schwarzen Tangos*, *Oh, friedlicher Mittag*, *Die Orangensaftmaschine*, *Trauer auf dem Wäschdraht im Januar*, *Nach Shakespeare* bilden allein schon in ihrer überschaubaren geschlossenen lyrischen

15 Rolf Dieter Brinkmann, *Westwärts 1&2* (Anm. 12), S. 117. Zur Interpretation vgl. Hermann Wallmann, *Über das einzelne Weggehen*, in: Röhnert und Guldig, Rolf Dieter Brinkmann (Anm. 8), S. 785 f.

Form ein subtiles Gegengewicht zum zornigen Furor in Teilen der längeren und langen Gedichte, welche durchaus auch Spuren eines affektinduzierten Schreibens bewahren – etwa im Zitatcharakter mitgeschriebener zorniger Rede, in der notizartigen, fragmentarischen, ‹nicht festgestellten› Form der langen Gedichte, die einen Schnitt durch sich wechselseitig durchdringende öffentliche wie private Bewusstseins- und Gefühlshaushalte geben wollen, sowie im intermediären Verweis auf Gattungen und Medien primärer Mündlichkeit, die direkter als Schrift *das Gefühl* ansprechen wollen wie Lieder, Kino, Film und Fernsehen. Schrift neutralisiert also nicht per se die Affekte, sondern eröffnet einen Vorgang, als dessen Resultat deren Neutralisierung durchschimmern *kann*. Im oben erwähnten Gedicht *Sie träumen alle vom Süden* wird der mit bestimmten Emotionen beladene Begriff des Südens derart inflationär gebraucht, dass er am Ende als Begriff vollständig neutralisiert ist und buchstäblich ‹nichts› mehr bedeutet. Ähnlich verhält es sich mit der über vier Seiten sich wälzenden Litanei des Wortes ‹Panik› im ersten Teil des Langgedichts *Rolltreppen im August*: Am Ende ist die ‹Panik› einfach derart erschöpft und ‹leer› geworden, dass sie mit der Einladung zur emotionalen Korrektur als überwunden gelten kann: ‹Wie liest sich das mit Freude, Mädchen [...]›.¹⁶

Ein anderes, erst in der Neuauflage von *Westwärts 1&2* aus dem Jahr 2005 enthaltenes Gedicht ist eine, allerdings wesentlich kürzere und wohl deshalb umso gelungenere Litanei, die unter dem Titel *Schattenmorellen* den Begriff des Schattens in einer vermeintlich willkürlichen Abfolge von Komposita mit ‹Schatten› als Grundwort durchdekliniert, um schließlich wieder beim Frieden und der konkreten Kirschfrucht anzukommen als den Begriffen, von welchen das Gedicht ausgegangen war. Hatte es in den drei Anfangsstrophen geheißt: ‹Schattenmorellen // entzückten mich, als ich heute / durch die graue, nasse Straße / ging, unter den vielen Gesichtern // frisch

16 Rolf Dieter Brinkmann, *Westwärts 1&2* (Anm. 12), S. 92–95, hier S. 95. Im Vortrag des Gedichtes am 20.4.1975 auf dem Cambridge Poetry Festival trägt Brinkmann die im Druck lautende Schlusszeile ‹Wie liest sich das mit Freude, Mädchen, statt Panik?› unter Weglassung der letzten beiden Wörter vor, was die Neutralisierung der ‹Panik› einmal mehr betont – am Schluss stehen tatsächlich allein die positiv konnotierten Begriffe ‹Freude› und ‹Mädchen›. Da das Gedicht zum Zeitpunkt der Lesung bereits im Druck vorlag, könnte man bei dieser drei Tage vor seinem Tod stattfindenden Lesung von einer nachträglichen Korrektur der Schrift ausgehen. Vgl. Rolf Dieter Brinkmann, *The Last One*. CD. Lesungen Cambridge Poetry Festival 1975, hrsg. von Herbert Kapfer und Katharina Agathos unter Mitarbeit von Maleen Brinkmann, München 2005.

und klar, mehr als das Problem des Unendlichen / kurz vor halb sieben, // Ladenschluß. Ich sagte, ‹Friede!› / und ging in den Laden, kaufte / andert-halb Pfund Schattenmorellen», so kehrt das Gedicht nach neun Strophen der Arbeit an vielfältigen ‹Schatten›-Komposita in der letzten wieder zum Ausgangsbild zurück: ‹Der Friede / ist so einfach wie das Entzücken / und Schattenmorellen.›¹⁷

Diese, so Peter Handke, nicht aus ‹Gratis-Menschenfreundlichkeit› dem Korpus der *Westwärts*-Gedichte eingeschriebenen neutralisierenden Attribute wie ‹friedlich›, ‹freundlich›, ‹zärtlich›, ‹leer› oder ‹still› sind zentral für die Balance von Brinkmanns poetischem Entwurf. Sie enthalten nichts weniger als den utopischen Anspruch einer Tilgung des Zorns in einer ‹still› gestellten Schrift, welcher in den die *Westwärts*-Gedichte rahmenden Fotofolgen des Autors die anstelle des Ödlands der Zivilisation in den Raum ragenden Baumkronen zu Anfang und Ende direkt entsprechen. Sie negieren die Widersprüche der Wort-Kultur einfach mit der Nicht-Schrift ihres sie unkontrolliert überrankenden, im Wortsinn ‹leeren›, nämlich verbal bedeutungslosen Astwerks.

Für dieses Ethos einer letztlich ‹leeren›, von den Wut erregenden Widersprüchen ihrer verbalen Bedeutungen befreiten Schrift fand der späte Brinkmann seinen Gewährsmann im altchinesischen Dichter und Zen-Mönch Han Shan aus dem 9. Jahrhundert unserer Zeit, 1956 durch die Übertragungen Gary Snyders unter dem Titel *Cold Mountain Poems* für die zeitgenössische internationale Poesie erschlossen. Dem 1974 auch in deutscher Übersetzung vorgestellten *Dichter vom Kalten Berg* widmet Brinkmann das Gedicht *Improvisation 1, 2 & 3 (u. a. nach Han Shan)*, welches im abschließenden dritten Teil mit dem Han Shans spirituelle Praxis kennzeichnenden Attribut der Leere zugleich ein verblüffendes, weil durch und durch ‹leeres› Porträt des sich seiner Feststellung entziehenden Han Shan entwirft – für Brinkmann konnte es kein verlockenderes Identifikationsangebot geben:

Ein Lied zu singen
mit nichts als der Absicht,
ein Lied zu singen,
ist eine schwere Arbeit,
wie vor dem Schnee bedeckten
Berg zu sitzen,

17 Rolf Dieter Brinkmann, *Westwärts 1&2* (Anm. 12), S. 119 f. Vgl. die Interpretation von Gregory Divers, Schattenmorellen, in: Röhnert und Geduldig, Rolf Dieter Brinkmann (Anm. 8), S. 743–750.

ihn jahrelang, ohne
 Ablenkung, anzuschauen und
 dann, eines Tages,
 mit einem einzigen
 Strich weißer Tusche
 auf das weiße Papier
 zu setzen, daß jeder
 sieht der Berg ist
 absolut leer.¹⁸

Begriffe wie «Leere», «Stille» oder «Frieden» sind dem Zen zufolge lediglich verbale Vehikel für einen Zustand, in welchem Dialektik und Dualismus der Sprache ebenso wie die das Subjekt beherrschenden Affekte nicht bloß aufgehoben, sondern geradezu ausgelöscht sind zugunsten einer allen Dualismen und Emotionen voraus- und nachgehenden Leere und Ungeschiedenheit, an welche das nach jeder Zen-Sitzung dreimal skandiierte Prajñā-Pāramitā- oder Herz-Sutra mit der Losung «Form ist nichts anderes als Leere und Leere nichts anderes als Form; / Form ist identisch mit Leere und Leere identisch mit Form» erinnert.¹⁹

Wenn, wie bei Brinkmann, freilich die Kultivierung der Affekte immanent zum Akt des Schreibens gehört oder diesen zumindest initiiert, so

-
- 18 Rolf Dieter Brinkmann, *Westwärts 1&2* (Anm. 12), S. 31f., hier S. 32. Dazu Glenn Wallis und Martin Kagel, *Improvisation 1, 2 & 3* (u. a. nach Han Shan), in: Röhnert und Geduldig, Rolf Dieter Brinkmann (Anm. 8), S. 534–540; sowie Roberto Di Bella, *Der Zen-Weg zum Selbst. Han Shan als lyrisches «role model»*, in: ders., «... das Wild gefleckte Panorama eines anderen Traums» (Anm. 12), S. 411–423.
- 19 Vgl. Robert Aitken, *Zen als Lebenspraxis*. Mit einem Vorwort von Gary Snyder. Aus dem Amerikanischen von Christian Quatmann, München 1998, S. 155. – Auch Roland Barthes verweist in seinen späten Vorlesungen und Aufzeichnungen wiederholt auf das die Produktion sprachlicher Bedeutungen und Unterscheidungen konsequent unterlaufende Konzept des Zen, am eindringlichsten in seinem Japan-Buch *Das Reich der Zeichen*: «Der ganze Zen [...] erscheint so als ein gewaltiges Verfahren, das dazu bestimmt ist, die Sprache anzuhalten, jene Art innerer Radiophonie zu brechen, die unablässig in unserem Inneren sendet [...], um das unbedingliche Geplapper der Seele zu leeren, auszutrocknen und in Sprachlosigkeit zu versetzen. [...] Letztlich ist das Symbol als semantische Operation Ziel dieses Angriffes.» Roland Barthes, *Das Reich der Zeichen*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt am Main 1981, S. 102 f. (Hervorhebung im Original).

kann es im Schreiben für ihn immer nur Annäherungen an diesen alle Unterschiede neutralisierenden Zustand der Leere geben, welcher im Zentrum der zen-buddhistischen Lehre steht. Dass der auf eine wortlose Spiritualität der Leere abzielende Buddhismus in der westlichen Poesie des 20. und 21. Jahrhunderts eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt, ist insbesondere in Bezug auf die angloamerikanische Lyrik und neuerdings auch für das Umfeld der deutschsprachigen klassischen Moderne bekannt,²⁰ wird aber gern übersehen oder marginalisiert. Schon der kalkulierte Furor von T. S. Eliots Jahrhundertpoem *The Waste Land* endet indes mit einem dreifachen «Shantih»:²¹ ««The peace which passeth understanding» is our equivalent to this word», hatte Eliot in den Fußnoten zu *The Waste Land* vermerkt.²²

Brinkmanns Frieden mag da einer wesentlich profaneren Metaphorik gehorchen, in der Rezeption dieser buddhistischen Denkfigur ist die Verwandtschaft mit Eliot gleichwohl unübersehbar. Im Gegenteil, im Kontext einer fundamentalen Skepsis an der Repräsentationskraft von Sprache radikalisiert er nurmehr diesen «Frieden jenseits des Verstehens» und macht das, was wie der «Frieden» oder das Konzept der «Leere» eben nicht adäquat in Sprache repräsentierbar ist, umso eindringlicher zum Inhalt seiner Lyrik. Es ist an der Zeit, ausgehend von diesem Sanskrit-Wort für Frieden, nicht mehr nur den Zorn, sondern endlich auch den Zen in Rolf Dieter Brinkmanns Poesie hervorzuheben. Eines von Brinkmanns schönsten Gedichten, das von ihm bereits für einen auf *Westwärts 1&2* folgenden Gedichtband vorgesehen war und erst postum ans Tageslicht kam, bringt im Bild alltäglicher Gegenstände aus der subjektiven Erinnerung diese Arbeit an der Neutralisierung der Gefühle angesichts eines transzendentalen, die Worte, ihre Bedeutungen und Unterschiede überschreitenden «Friedens» schlicht und gerade deshalb ergreifend auf den Punkt:

Ein friedliches Gedicht
 schreiben, mit einem Kirschkern
 im Mund, oder einem Pflaumenkern,

20 Vgl. beispielsweise Jonathan Stalling, *Poetics of Emptiness. Transformations of Asian thought in American Poetry*, New York 2010; Kent Johnson und Craig Paulenich (Hg.), *Buddhism in contemporary American Poetry*, Boston 1991 sowie für die deutschsprachige klassische Moderne Heinrich Detering (Hg.), *Der Buddha in der deutschen Dichtung. Zur Rezeption des Buddhismus in der frühen Moderne*, Göttingen 2014.

21 T. S. Eliot, *Gesammelte Gedichte. 1909–1962*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Eva Hesse, Frankfurt am Main 1988, S. 83–127, hier S. 114.

22 Eliot, *Gesammelte Gedichte* (Anm. 21), S. 126.

den man nach einiger Zeit
sorglos ausspuckt,
die Turbulenz eines
Pflaumenkerns im Innern
ist besser als Psychoanalyse,
und an der Baubaracke neben
dem Gelbgesträuch, das
verstaubt ist, wo das Sonnen
Licht gewuchert hat, ist
kein Platz für eine
unbestimmte Traurigkeit,
die man am besten wegwirft,
ehe man sie verziert. Manche
Gefühle sind einfach nur leer,
wie die Erinnerung, als
Trenchcoats Mode waren, und
man sah einen Trenchcoat
irgendwo am Haken hängen.²³

23 Zuerst von Maleen Brinkmann publiziert in: Rolf Dieter Brinkmann, Text + Kritik 71 (1981), S. 6. Zur Interpretation vgl. Jan Röhnert, Ein friedliches Gedicht, in: Röhnert und Geduldig, Rolf Dieter Brinkmann (Anm. 8), S. 872–881.

«Freiheit!»

Eine Betrachtung von Schiller zu Dickinson

WIEBKE VON BERNSTORFF

«Freiheit!» Das Gefühl, das mich beim Aussprechen dieses Wortes überkommt, war Grund genug meinen Beitrag in dieser Ringvorlesung eben diesem Gefühl zu widmen. Aber ist Freiheit überhaupt ein Gefühl? Beim Blick in die Literatur fiel mir schnell auf, dass es dort weit häufiger als Forderung, als Wunsch oder als Losung erscheint denn als Gefühl; Freiheit also meist in Abwesenheit von Freiheit thematisiert wird und damit selbst ganz unbestimmt bleibt. Was bedeutet Freiheit und gibt es Freiheit auch als Gefühl?

Der Blick ins etymologische Wörterbuch bringt zunächst Bekanntes aber auch Erstaunliches hervor. Freiheit geht zurück auf frei, das unabhängig, unbeschränkt bedeutet und das wiederum auf althochdeutsch «fri» (um 800) zurückgeht, das in den Bedeutungen «gern haben, schonen, friedlich-frohe Gesinnung, eigen, lieb» nachgewiesen ist. Zum Wortfeld gehören daher: Friede, Freund, Freitag, der auf die Göttin Fria oder Frigg, die Geliebte Odins, verweist, und Friedhof.

Die sich nur im Germanischen und Keltischen vollziehende Entwicklung von «lieb» zu «frei, unabhängig» erklärt sich aus einer Vorstellung «zu denen gehörig, die man gern hat und schon», also den Freunden, den Stammesgenossen (im Gegensatz zu den stammesfremden Unfreien und Kriegsgefangenen).¹

Freiheit wird dann nachgewiesen als althochdeutsch (um 1000) «friheit», mittelhochdeutsch «vriheit» auch Privileg, privilegierter Bezirk, wie in «Burgfreiheit». Das Wort besitzt also ein Reisegepäck, in dem zum einen das Gefühl des Liebhabens und damit der Bindung und fürsorgliche Handlungen (schonen) einen Platz beanspruchen, zum anderen aber auch die Kategorisierung in Freie und Unfreie, in Freund und Feind mit eingepackt ist. Freie sind demnach diejenigen, denen man liebevolle Sorge entgegenbringt und die deswegen frei sind. Unfreie sind nicht Empfänger solcher Handlungen. Unfreie sind ungebunden, ohne Beziehungen, während Freie durch Beziehungen miteinander verbunden sind. Das scheint zunächst das Gegenteil von dem Begriffsverständnis, das wir heute von Freiheit haben.

1 Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, erarbeitet unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer, München 2000, S. 372.

Das 18. Jahrhundert bringt diesen Begriffswandel hervor. Es scheint mir aber so etwas wie einen historischen Untergrund des Wortes zu geben, der als Resonanz im modernen Begriffsverständnis noch mitschwingt. Wenn auch die Freiheit von etwas, zum Beispiel Verpflichtungen oder Abhängigkeiten, in einem modernen Verständnis eine Umkehrung der althochdeutschen Bedeutung «sich sorgen um» zu sein scheint, so ist der Gedanke des Frei-Seins von etwas noch immer mit dem Objekt, dem Etwas in der «Befreiung von [...]» eng verbunden. Die Befreiung setzt einen Rahmen voraus, eine Grenze, von der es sich zu befreien gilt, die aber zugleich es mir überhaupt ermöglicht frei zu sein. Ohne diese Rahmung, diesen Bezug auf ein Anderes, bleibt der Begriff Freiheit leer. Das gilt auch für die «Freiheit zu [...]», in positiver Wendung also zum Beispiel die Freiheit zu tun, was ich will, oder auch zu tun, was ich nicht will. Da ich nicht alleine auf der Welt existiere, braucht es immer einen Rahmen, der es mir ermöglicht, frei zu sein. Auf diese Weise sind Freiheit und Begrenzung mehrfach ineinander verwoben und nicht ohne einander zu haben. Vielleicht liegt hier der Grund dafür, dass Freiheit als Gefühl meist mit dem Wunsch, dem Begehren nach Freiheit verknüpft ist. Die Freiheit zu lieben, wen ich will, scheint mir ein symptomatisches Beispiel für das zweischneidige Schwert der Freiheit. Nicht umsonst ist die Weltliteratur voll mit Liebespaaren, die über Begrenzungen hinweg lieben und dabei (meistens) zugrunde gehen. Die sich also als Ergebnis ihres Wunsches nach Selbstbestimmung die Freiheit nehmen, ihrem Leben selbst ein Ende zu machen. Liebende, die über den ihnen zugewiesenen «privilegierten Bezirk» (zum Beispiel die Burgfreiheit und ihre geltenden Gesetze) hinweg lieben, lieben daher jeweils «Unfreie» im althochdeutschen Sinne und überschreiten damit die durch die «fri», also die Gemeinschaft der Freien, gezogenen Grenze der Liebe und Sorge umeinander. Freiheit setzt also auch immer Andere voraus, mit denen ich in gegenseitigen Anerkennungsverhältnissen stehe. Ohne diesen sozialen Aspekt und damit ohne ein Gegenüber bliebe Freiheit ein leeres Wort und ohne Begehren.

Unversehens sind wir im Nachdenken über die etymologische Herkunft des Wortes mitten in die Debatten des 18./19. und 21. Jahrhunderts geraten. Die Anerkennungsphilosophie Hegels spielt für Axel Honneth in seiner 2013 erschienenen Schrift *Das Recht der Freiheit* eine zentrale Rolle.² Honneth, der Professor für Philosophie in Frankfurt am Main und dort zugleich geschäftsführender Direktor des Instituts für Sozialforschung ist,

2 Axel Honneth, *Das Recht der Freiheit. Grundriß einer demokratischen Sittlichkeit*, Berlin 2013.

verfolgt in seinem Buch das Ziel, die Gerechtigkeitstheorie der politischen Philosophie mit der Gesellschaftsanalyse zu verbinden. Mit dieser Verbindung von Soziologie und Philosophie steht er ganz in der Tradition der sogenannten «Frankfurter Schule». Er unterscheidet drei Modelle der Freiheit: ein negatives (ausgehend von Hobbes), ein reflexives (seit der Antike) und ein soziales Modell der Freiheit, das er in Bezug auf Hegels Kategorie der Anerkennung entwickelt. Das negative Modell der Freiheit beschreibt Freiheit als die Abwesenheit von äußeren Beschränkungen. Wenn der Akt des Entscheidens ungestört verläuft, dann ist die daraus resultierende Handlung frei. Dieses Modell, so rudimentär es auch zunächst erscheint, ist doch weiterhin auch wirksam und von Bedeutung. Das zweite Modell der Freiheit, das von ihm reflexiv genannte, bezieht sich dagegen auf das innere des Individuums, nicht auf die äußeren Faktoren.

[...] ihr zufolge ist dasjenige Individuum frei, dem es gelingt, sich auf sich selbst in der Weise zu beziehen, daß es sich in seinen Handlungen nur von eigenen Absichten leiten lässt.³

Die Unterscheidung von autonomen und heteronomen Handlungen ist durch Rousseau und dann durch Kant, der sie aufnimmt, wirkmächtig geworden. Dabei ist der Bezug zum eigenen Willen von großer Bedeutung. Autonom sind Handlungen zu nennen, die auf meine eigene Willensentscheidung zurückgehen. Heteronom sind Handlungen, in denen ich mich von meinen Trieben leiten lasse. Honneth paraphrasiert Kant hier folgendermaßen:

Insofern ist der Mensch tatsächlich und genau darin frei, daß er sein Handeln an dem moralischen Gesetz orientiert, welches er sich in der Bestätigung seines Willens selbst gegeben hat.⁴

Die Freisetzung des Individuums «aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit» und damit aus den äußeren Abhängigkeiten, die hier im 18. Jahrhundert geschieht, führt zur radikalen Verinnerlichung und Individualisierung der Grenzerfahrung. Das gesamte 19. Jahrhundert und hier besonders die Romantik, später die Entwicklung der Psychoanalyse, legen davon beredtes Zeugnis ab. Auch Hegels Anerkennungsphilosophie und Marx' Weiterentwicklung dieser Ideen sind Reaktionen auf diese Freisetzung des Individuums. Hierin fußt das soziale Modell der Freiheit, das Honneth so umschreibt:

3 Honneth, Das Recht (Anm. 2), S. 59.

4 Honneth, Das Recht (Anm. 2), S. 65.

Je stärker sie [die vergesellschafteten Subjekte] den Eindruck haben können, daß ihre Zwecke von denjenigen unterstützt, ja getragen werden, mit denen sie regelmäßig zu tun haben, desto eher werden sie ihre Umwelt als den Raum einer Expansion ihrer eigenen Persönlichkeit wahrnehmen können. Die Erfahrung eines solchen ungezwungenen Zusammenspiels zwischen Person und intersubjektiver Umgebung stellt für Wesen, die auf Interaktion mit ihresgleichen angewiesen sind, das Muster aller individuellen Freiheit dar: [...].⁵

Im sozialen Modell der Freiheit sind also das Außen und Innen miteinander verbunden. Der Mensch wird als soziales Wesen gedacht und damit ist die etymologische Entwicklung oder besser Verwobenheit des Wortes «Freiheit» zwischen «lieb haben» und «unabhängig sein» wieder aufgetaucht. Nur der Autonomiegedanke, im Sinne der Freiheit des Einzelnen, besitzt die Fähigkeit, so Honneth, zwischen dem individuellen Selbst und der gesellschaftlichen Ordnung eine systematische Verknüpfung herzustellen.⁶ Deswegen muss er Dreh- und Angelpunkt einer Gerechtigkeitstheorie sein, wie er sie entwirft. Alle Sozialbewegungen seit der Französischen Revolution haben ihr Gerechtigkeitsstreben mit dem Ruf nach «Freiheit!» verbunden.

Nicht nur zufällig scheint mir, dass Honneth, der seine Darstellung der rechtlichen/negativen und moralischen Freiheit in den Schritten: «Daseinsgrund», «Grenzen» und «Pathologien» gliedert, vermehrt in den Unterkapiteln zu den «Pathologien» der jeweiligen Freiheitsvorstellung auf literarische Texte und dabei besonders häufig auf solche von Schiller zur Illustration seiner Überlegungen zurückgreift. Die Literatur ist weit häufiger Ort für die Inszenierung von Pathologien der Freiheit als von Freiheit selber.

Insbesondere die Rezeption Schillers⁷ im 19. Jahrhundert und dort im Kontext der Freiheitskämpfe von 1848 legt eine enge Verbindung Schillers mit der Freiheitsidee nahe. Schillers etwas ungehobeltes Debüt drama *Die Räuber* spielt für diese Rezeption eine entscheidende Rolle. Es entstand während der letzten Studienjahre, ist wohl auch als Ausdruck für den Freiheitsdrang des jungen Studenten an der Karlsschule zu lesen und wurde von ihm selbst im März 1781 herausgegeben. Berühmtheit erlangte es aber erst durch die Mannheimer Uraufführung im Januar 1782 mit Iffland in der Rolle des Franz Moor, von der Folgendes zu berichten war:

Das Theater glich einem Irrenhause, rollende Augen, geballte Fäuste, stampfende Füße, heisere Aufschreie im Zuschauerraum. Fremde Menschen fielen

5 Honneth, *Das Recht* (Anm. 2), S. 113.

6 Honneth, *Das Recht* (Anm. 2), S. 36.

7 Vgl. dazu grundlegend: Albrecht Schöne, *Schillers Schädel*, München 2005.

einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Türe.⁸

Weil Schiller ohne Erlaubnis des Württembergischen Herzogs nach Mannheim zur Uraufführung reiste, auch das ist hinlänglich bekannt, wurde er mit zwei Wochen Arrest bestraft. Er selber sah sich in späteren Jahren häufig zu einer Distanzierung von seinem ersten Stück genötigt, da es ihn nicht nur die «Heimat» gekostet hatte, sondern zudem junge Männer zur Nachahmung, ähnlich wie nach Erscheinen von Goethes *Werther*, beflügelt haben soll. Peter-André Alt zeigt in seiner Biographie aber auch, dass das Thema der Räuberbanden zu Schillers Zeit ein aktuelles Problem war. Die Verfassungen in den deutschen Fürstentümern hatten an vielen Orten zu großer Armut geführt, was die Entstehung von Räuberbanden begünstigte. Die Mischung aus aktueller Relevanz, kolportagehaften Zügen und starken Affekten war wohl für den Erfolg des Stückes verantwortlich. Schiller galt seither als der Dichter der Räuber.

Das Drama beginnt mit dem Drama des zweitgeborenen Sohns Franz, der sich zurückgesetzt fühlt:

Franz: [...] Ich habe große Rechte, über die Natur ungehalten zu sein, und bei meiner Ehre! ich will sie geltend machen. – Warum bin ich nicht der erste aus Mutterleib gekrochen? Warum nicht der einzige? Warum musste sie mir diese Bürde an Häßlichkeit aufladen? gerade mir? [...] Wirklich, ich glaube, sie hat von allen Menschensorten das Scheußliche auf einen Haufen geworfen und mich daraus gebacken. Mord und Tod! [...] Warum ging sie so parteilich zu Werke?⁹

Es ist das aufgeklärte Individuum, das hier gegen das Gegebene aufbegehrt, die Verhältnisse ändern muss und grundlegend ändern wird. Im Namen des individuellen Rechts auf Selbstbestimmung: «Das Recht wohnt beim Überwältiger, und die Schranken unserer Kraft sind unsere Gesetze.»¹⁰, verleumdet er seinen Bruder Karl beim Vater und teilt dem Bruder daraufhin mit, der Vater habe ihn verstoßen. An die Stelle der Gebundenheit an die Ordnung der Familie und der Gesetze tritt hier die Selbstermächtigung. Der sehr lange Monolog endet: «Ich will alles um mich her ausrotten, was mich einschränkt, daß ich nicht *Herr* bin.»¹¹ Im Sinne der negativen Freiheit

8 Zitiert nach: Peter-André Alt, Schiller. Eine Biographie, Band 1, 1759–1791, München 2009, S. 282.

9 Friedrich Schiller, Die Räuber. Ein Schauspiel, in: ders., Sämtliche Werke, Band 1, hrsg. von Albert Meier, München 2004, S. 500.

10 Schiller, Die Räuber (Anm. 9).

11 Schiller, Die Räuber (Anm. 9), S. 502.

wird Franz alles vernichten, was seiner Selbstermächtigung im Weg steht.

Die zweite Szene des ersten Aktes zeigt den Bruder Karl nun mit Freunden in einer Schenke sitzend und ein Buch lesend. Die Lektüre gefällt ihm nicht und er beginnt zu «politisieren»:

Karl: Ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust und meinen Willen schnüren in Gesetze. Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus. Sie verpalisadieren sich ins Bauchfell eines Tyrannen, hofieren die Laune seines Magens und lassen sich klemmen von seinen Winden.¹²

Beide Brüder begehren also auf gegen das Gegebene: Franz gegen die Natur der Dinge und die ihm aufgetragene Rolle als Zweitgeborener, Karl gegen die Gesetze des Staates im Allgemeinen. Als Zuschauende oder Lesende vermeinen wir mit den Kolossen der Freiheit einen Kommentar zu Franz' Plänen zu erkennen, von denen aber Karl nichts weiß. Als der vermeintliche Brief des Vaters, in dem dieser Karl verstößt und verflucht, eintrifft, beginnt Karl zu rasen und als ihn die Freunde zum Hauptmann ihrer Räuberbande machen wollen, antwortet er:

Karl: [...] Mein Geist dürstet nach Taten, mein Atem nach Freiheit, - *Mörder, Räuber!* – mit diesem Wort war das Gesetz unter meine Füße gerollt – Menschen haben Menschheit vor mir verborgen, da ich an Menschheit appellierte, weg dann von mir Sympathie und menschliche Schonung! – Ich habe keinen Vater mehr, ich habe keine Liebe mehr, und Blut und Tod soll mich vergessen lehren, daß mir jemals etwas teuer war!¹³

Der Durst nach Freiheit wird gelöscht durch den Rollenwechsel zum Mörder und Räuber. Die Loslösung aus allen menschlichen Bindungen wird auch für Karl zur Bedingung von Freiheit. Die Bruderfiguren sind in Schillers Stück komplementär angelegt. Es handelt sich viel weniger um Antipoden, als es zunächst erscheint, was dramaturgisch auch dadurch deutlich wird, dass sie in keiner einzigen Szene aufeinander treffen. Im berühmten Selbstmord-Monolog Karls am nächtlichen Feuer im Wald (IV, 5) hadert er mit der Möglichkeit des Jenseits und versucht sich von den christlichen Vorstellungen frei zu machen, indem er sich selbst als absolut setzt: «*Ich bin mein Himmel und meine Hölle.*»¹⁴ Der Selbstmord wird zur Freiheit: «*Diese Freiheit kannst Du mir nicht nehmen. (Er läßt die Pistole.)*»¹⁵ Dann

12 Schiller, *Die Räuber* (Anm. 9), S. 504.

13 Schiller, *Die Räuber* (Anm. 9), S. 515.

14 Schiller, *Die Räuber* (Anm. 9), S. 591.

15 Schiller, *Die Räuber* (Anm. 9), S. 592.

aber hält er inne und erkennt, dass der Selbstmord ein Aufgeben gegenüber dem Elend wäre. Hier erkennen wir die Unterscheidung von autonomen und heteronomen Handlungen wieder, die Rousseau gemacht hatte. Karl bestätigt seine Autonomie durch die Duldung dessen, was unweigerlich kommen wird, und durch die Übernahme der Verantwortung für seine Taten. Der Freiheitsbegriff und das Selbstverständnis Karls erfahren hier im vierten Akt die entscheidende Wendung (Anagnorisis), die das Ende vorbereitet. Nachdem der eben gerettete Vater aus Gram über das Räuberdasein seines Sohnes gestorben ist, der Bruder sich selbst umgebracht hat und Karl der Bitte seiner Geliebten Amalia nachkommt, sie zu töten, wollen die Räuber mit ihm fliehen.

Karl: O über mich Narren, der ich währte die Welt durch Greuel zu verschönern, und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht zu erhalten. Ich nannte es Rache und Recht [...] aber – O eitle Kinderei – da stehe ich am Rand eines entsetzlichen Lebens, und erfahre nun mit Zähneklappern und mit Heulen, daß zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrund richten würden. Gnade – Gnade [...].

Räuber: Nimmt ihm den Degen weg – Er will sich umbringen.

Karl: [...] Ich geh, mich selbst in die Hände der Justiz zu überliefern.¹⁶

Dass sich Karl dabei einem armen Tagelöhner andienen will, der ihn ausliefern soll, um das Lösegeld zu bekommen («[...] dem Mann kann geholfen werden.»¹⁷), zeigt Schillers Versuch, das Drama zu einem Ende zu bringen, in dem gesellschaftliches Engagement und geltendes Recht zusammen kommen.¹⁸ Die Autonomie des Subjektes und die Ordnung der Gesetze werden in Einklang gebracht über die freie (autonome) Anerkennung des moralischen Gesetzes durch Karl. Alle drei Modelle der Freiheit finden sich also im Stück wieder. Zunächst das auf ein recht primitives Minimum reduzierte negative oder rechtliche Modell der Freiheit bei Franz. Karls Freiheit besitzt von Beginn an eine stärker reflexive Komponente, in der es weniger um die Ausräumung äußerer Hindernisse geht als vielmehr um eine innere Befreiung. Diese trägt von Beginn an ex negativo Züge der sozialen Freiheit, insofern es der Schmerz über den Verstoß durch den Vater ist, der ihn dazu verleitet, tatsächlich alle Bindungen zu lösen und damit zu einem «Unfreien» zu werden. Am Ende erkennt Karl seinen Fehler, aber auch, dass nichts von dem, was er getan hat, rückgängig zu machen ist. Er übernimmt im Rahmen

16 Schiller, Die Räuber (Anm. 9), 617.

17 Schiller, Die Räuber (Anm. 9), S. 618.

18 Vgl. Alt, Schiller (Anm. 8), S. 301.

des geltenden Rechts die Verantwortung für seine Taten. Durch seine Wiedereingliederung in den Bereich der ‹Freien›, also der Gesellschaft, illustriert die Figur Karl, anders als der Selbstmord seines Bruders Franz, das soziale Modell der Freiheit, in dem die wechselseitige Anerkennung und die Partizipation an Institutionen der Anerkennung zentral sind.

Das letzte der sogenannten ‹Jugenddramen› Schillers *Don Karlos. Infant von Spanien. Ein dramatisches Gedicht* erscheint als Ganzes 1787 (vorher in Teilen in der *Rheinischen Thalia*) und wird im selben Jahr in Hamburg uraufgeführt (29. 8. 1787). Es ist das erste Drama Schillers in metrisch gebundener Form, im Blankvers (jambisch, ungerimt) und stellt damit einen Übergang zu den späteren Stücken dar. Das Stück, das als Familien- und Liebesdrama (der Prinz liebt seine junge Stiefmutter, die Königin) beginnt und als Revolutionsstück endet (der Prinz soll die Niederlande von der ‹Besatzung› seines Vaters befreien), spielt im Spanien des 16. Jahrhunderts und trägt doch höchst aktuelle Züge. Insbesondere die Figur des Marquis von Posa, Freund des Prinzen und Kämpfer für die Befreiung der Niederlande, erscheint als Träger für eine Vielzahl von Ideen, die im direkten Vorfeld der Französischen Revolution in Deutschland umgingen. Die Kritiker versteiften sich daher besonders auf diese Figur und Schiller ließ es sich nicht nehmen, in 12 Briefen, die in Wielands *Teutschem Merkur* (Juli – Dezember 1788) erschienen, die Figur selbst auszudeuten und zu erklären.¹⁹

Etwa in der Mitte des Stückes (III, 10) treffen zum ersten Mal der Marquis und der König aufeinander. Es ist ein geradezu intimes Stelldichein in des Königs Kabinett, vom König herbeigeführt. Dieser sieht sich in den Ränkespielen des Hofes hoffnungslos verstrickt. Es ist ihm unmöglich herauszufinden, wer noch die Wahrheit spricht, daher bestellt er sich den Marquis ein, weil er meint, dieser könne ihm in seiner Unabhängigkeit und seinem bisherigen Desinteresse am König und am Hof behilflich sein. Der Marquis überrascht von dieser Zuwendung sieht seine Chance gekommen, die Befreiung der Niederlande direkt vom König zu erbitten, anstatt weiter auf den Umsturz durch den Thronfolger zu warten.

Der Marquis allein: [...] Was der König / Mit mir auch wollen mag, gleichviel!
– Ich weiß / was ich – ich mit dem König soll – und wärs / Auch eine
Feuerflocke Wahrheit nur, / in des Despoten Seele kühn geworfen – /.²⁰

19 Vgl. Friedrich Schiller, Briefe über Don Karlos, in: ders., Sämtliche Werke, Band II: Dramen, hrsg. von Peter-André Alt, München 2004, S. 225–267.

20 Friedrich Schiller, *Don Karlos. Infant von Spanien. Ein dramatisches Gedicht*, in: ders., Sämtliche Werke, Band II: Dramen, hrsg. von Peter-André Alt, München 2004, S. 7–224, hier S. 117.

Seine Unabhängigkeit beweist er, als der König ihm zugesteht, um eine Gnade zu bitten.

König: Ich bin nicht gesonnen, / In meiner Diener Schuld zu stehn –
Erbittet / Euch eine Gnade.

Marquis: Ich genieße die Gesetze.

König: Dies Recht hat auch der Mörder.

Marquis: Wieviel mehr / Der gute Bürger! – Sire, ich bin zufrieden. [...]

Marquis: Ich kann nicht Fürstendiener sein / [...] Mir hat die Tugend eignen Wert. Das Glück, / Das der Monarch mit meinen Händen pflanzte, / Erschüf ich selbst, und Freude wäre mir / Und eigne Wahl, was mir nur Pflicht sein sollte. / [...] Ich aber soll zum Meißel mich erniedern, / Wo ich der Künstler könnte sein? – Ich liebe / Die Menschheit, und in Monarchien darf / Ich niemand lieben als mich selbst.²¹

Schiller erschafft hier eine Figur, die in intimer, authentischer Rede die Rousseauschen Ideale gegen die Verstellungen des Hofes auf- und vorführt. Der Idealist Posa, den Schiller selbst als verkappten Illuminaten bezeichnete, greift dem König mit seiner authentischen Rede in seine Seele («Er greift in meine Seele!»²²) und nutzt die Chance der Ergriffenheit, um dem König die Unrechtmäßigkeit seiner blutigen Unterwerfung der Niederlande vor Augen zu führen:

Marquis: [...] O schade, daß, in seinem Blut gewälzt, / Das Opfer wenig dazu taugt, dem Geist / des Opferers ein Loblied anzustimmen! [...] Sanftere Jahrhunderte verdrängen Phillips Zeiten; / Die bringen mildre Weisheit; Bürgerglück / Wird dann versöhnt mit Fürstengröße wandeln, / [...].²³

Und ihn dann um die Befreiung der Niederlande zu bitten:

Marquis: [...] Geben Sie / Die unnatürliche Vergötterung auf, / Die uns vernichtet. Werden Sie uns Muster / Des Ewigen und Wahren. [...] Ein Federzug von dieser Hand, und neu / Erschaffen wird die Erde. Geben Sie / Gedankenfreiheit. – (*Sich ihm zu Füßen werfend*)²⁴

Der Marquis begründet den Wunsch nach Freiheit naturrechtlich, wie es den Ideen vom Ende des 18. Jahrhunderts entspricht. Der König erkennt ihn an als den einen Menschen, den er fand. Um ihn zu schützen (vor der Inquisition), wird er alles vergessen, was gesprochen worden ist, und Posa

21 Schiller, Don Karlos (Anm. 20), S. 118–120.

22 Schiller, Don Karlos (Anm. 20), S. 123.

23 Schiller, Don Karlos (Anm. 20), S. 124.

24 Schiller, Don Karlos (Anm. 20), S. 126.

lässt sich dann doch (allerdings vorgeblich) in Dienst nehmen vom König. An dieser entscheidenden dramatischen Wendung wird aus dem Idealisten Posa der Strippenzieher und Machtmensch. In dem Moment, in dem die Idee der Freiheit eingewoben wird in das Spiel der Macht, in dem sie auf die Erde, in die Gesellschaft hineingeholt werden soll, wird sie korrumpiert. So erweist sich der Idealist Schiller besonders in seinen Dramen immer auch als Realist. Im *Elften Brief über Don Karlos* führt er aus:

Es lag in meinem Plan, daß er sich in dieser Schlinge verstricken sollte, die allen gelegt ist, die sich auf einerlei Wege mit ihm befinden. [...] Dies meine ich, daß man sich in moralischen Dingen nicht ohne Gefahr von dem natürlichen praktischen Gefühl entfernt, um sich zu allgemeinen Abstraktionen zu erheben. [...] – denn nichts führt zum *Guten*, was nicht *natürlich* ist.²⁵

In seinen Ausführungen greift Schiller wiederholt auf die «*Gewalttätigkeit* gegen fremde Freiheit»²⁶ zurück, die er als Folge von Despotismus und als Erscheinung der beschränkten Vernunft beschreibt. Peter-André Alt resümiert Schillers Überlegungen am Übergang von der ersten Schaffensphase zum Klassizismus:

Wo immer Schiller die Landschaften der Geschichte und das Terrain der modernen Gesellschaft erkundet, entspringt das der Absicht, Gefahren und Gefährdungen jenes wirklichkeitsfernen Freiheitsversprechens auszuloten, das seit der Aufklärung den Erwartungshorizont des Individuums hell ausleuchtet.²⁷

Die zweite Schaffensphase Schillers ist biographisch durch Hochzeit, Professur in Jena und fortwährende Krankheit sowie das ausgiebige Studium von Kants Schriften geprägt. Politisch ist das Scheitern bzw. sind die gewaltvollen Entwicklungen, die sich aus der Französischen Revolution ergaben, dominantes Erlebnis dieser Jahre am Ende des 18. Jahrhunderts. Schiller ist wie viele andere auch durch französische Zeitungen über die Ereignisse informiert und verfolgt diese mit großem Interesse. Aus der Zeitung erfährt er auch von seiner Ernennung zum Ehrenbürger der Französischen Republik am 26.8. 1792. Im Dezember desselben Jahres macht er Pläne nach Paris zu reisen, um den König vor dem Konvent zu verteidigen. Doch die Ereignisse kommen ihm zuvor. Seit der Hinrichtung des Königs steht er den Entwicklungen mit großer Skepsis gegenüber. Weil die Idee der Freiheit im Bereich der Politik zum Scheitern verurteilt zu sein scheint, ver-

25 Schiller, Briefe über Don Karlos (Anm. 19), S. 262.

26 Schiller, Briefe über Don Karlos (Anm. 19), S. 261.

27 Alt, Schiller (Anm. 8), Bd. 2, S. 18.

legt er seine Hoffnungen auf den Bereich der Kunst. Die *Kallias Briefe* an seinen Freund Körner von Anfang 1793 legen erstes Zeugnis von dieser Auseinandersetzung ab. Weitere Briefe an seinen Gönner, den Prinzen von Augustenburg, in denen er Rechenschaft über seine von diesem finanziell ermöglichten ästhetischen Studien ablegt, kommen hinzu. Die 1795 in drei Folgen in den *Horen* erscheinenden Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* stellen eine grundlegende Überarbeitung der vorigen Briefe dar. Die besondere Position, die Schiller im Ästhetikdiskurs seiner Zeit einnimmt, gründet nicht zuletzt auf seinem hier entwickelten Freiheitsverständnis. Wie schon an den Auszügen aus Posas Rede zu beobachten war, ist der Autor Schiller nicht nur ein glänzender Rhetoriker, sondern auch ein scharf beobachtender Psychologe oder Seelenkundler, wie man es zu seiner Zeit genannt hätte. Als studierter Mediziner ist er auch Empiriker und Anthropologe. Die menschlichen Erfahrungen in der Sinnenwelt sind ihm unhintergehbare und bedeutsame Kategorien seines Nachdenkens über das Schöne, was ihn von den Erkenntnistheoretikern Kant und Fichte grundlegend unterscheidet. Die ästhetische Erfahrung wird bei Schiller zum Ort der Freiheitserfahrung. Die Briefe 10–16 bilden das anthropologische Herzstück seines Nachdenkens, das unter pädagogischer Perspektive Erkenntnistheorie mit Erfahrungslehre verbindet. Diese beiden nicht vermittelbar scheinenden Diskurspositionen seiner Zeit bestimmt er als sich ergänzende Aspekte der Person an sich. Das «Cogito ergo sum» Descartes' und die gegenteiligen Ideen der Empiriker beantwortet er mit:

Nicht, weil wir denken, wollen, empfinden, sind wir; nicht, weil wir sind, denken, wollen empfinden wir. Wir sind, weil wir sind; wir empfinden, denken und wollen, weil außer uns noch etwas anderes ist.²⁸

Menschen empfinden und denken, weil außer ihnen noch etwas anderes ist. Der Objektbezug wird so zwar nicht grundlegend für das Sein, wohl aber für das Denken und Fühlen des Menschen. Die Versöhnung von Erkenntnistheorie und Erfahrungslehre geschieht im Medium der ästhetischen Erfahrung, bzw. wie es zunächst heißt, im Medium des schönen Scheins. Der Mensch ist zugleich durch Stoff- und Formtrieb bestimmt. Der Stofftrieb, den er auch den sinnlichen nennt, ist beschäftigt mit der Materie an sich, mit den Empfindungen, dem Werden und dem physischen Dasein. Der Formtrieb dagegen ist Befreiung vom Gegebenen und erstrebt das absolute Sein. Seine Sphäre ist die Ordnung und das Gesetz. Beide Triebe aber sind

28 Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, hrsg. von Heinz Zimmermann, Stuttgart⁵ 2009, S. 66 f.

nicht nur entgegengesetzt, sondern brauchen einander zur Korrektur. Die Vermittlung dieser Korrektur geschieht durch einen dritten, den Spieltrieb. Der Spieltrieb also würde dahin gerichtet sein «[...], Werden mit absolutem Sein, Veränderung mit Identität zu vereinbaren.», heißt es im *Vierzehnten Brief*. «Der Spieltrieb [...] wird also [...] den Menschen, sowohl physisch als moralisch, in Freiheit setzen.»²⁹ Und im *Fünftehnten Brief* heißt es: «Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.*»³⁰ Die ästhetische Erfahrung sowohl in der Rezeption von Kunst als auch in der Produktion von Kunstwerken ist es, die den Menschen in dieser Vorstellung freisetzt von den Nötigungen der Materie, als auch von denen der reinen Vernunft.

Wenn auch Schillers Hoffnung auf einen «ästhetischen Staat», also eine Gesellschaft, die allein durch die Kunst zu einem friedvollen Miteinander findet, durch das, was Menschen anderen Menschen besonders im 20. und 21. Jahrhundert angetan haben und antun, Lügen gestraft wird, wird hier die Freiheitsidee doch besonders wirkmächtig mit der Kunst verbunden. Die Literatur des 19. Jahrhunderts könnte als fortwährende Variation dieser Ideen beschrieben werden. Schillers Ideen erweisen sich aber auch insofern als beschränkt, weil in ihnen immer nur die eine Hälfte der Menschheit mitgedacht ist. Nicht umsonst hat Luise Otto Peters, Autorin und wichtige Vorkämpferin der 1848er Revolution, die Gründung ihrer *Frauen-Zeitung* 1849 mit dem Motto versehen: «Dem Reich der Freiheit werb' ich Bürgerinnen»³¹ und den ersten Leitartikel mit «Die Freiheit ist unteilbar!» übertitelt. Während Schiller die Frauen der Französischen Revolution in seinem *Lied von der Glocke* mit blutgierigen Hyänen verglich, sind die Freiheitsbewegungen des 19. Jahrhunderts Schillers Mahnung ungeachtet maßgeblich von Frauen mitgetragen worden, die die Autonomie des Subjektes zumeist nicht nur für sich selbst, sondern häufig auch für andere «Unfreie» erkämpften.

Ich möchte Sie einladen, mit mir einen Sprung zu tun in die Mitte des 19. Jahrhunderts und auf einen anderen Kontinent. Auch in den USA blieb die Deklaration der Verfassung 1787 nicht ohne gewalttätige Folgen, deren Höhepunkt der Bürgerkrieg – oder auch Sezessionskrieg – von 1861–65 bildete.³² Der Bau der Eisenbahn und die Möglichkeiten der massenhaften

29 Schiller, Über die ästhetische Erziehung (Anm. 28), S. 85 f.

30 Schiller, Über die ästhetische Erziehung (Anm. 28), S. 93.

31 *Frauen-Zeitung* (1849), 1, Titel.

32 Vgl. James M. McPherson, *Battle Cry of Freedom*, New York, Oxford University Press 1988.

Vernichtung durch technische Neuerungen bei den Waffen machen diesen zum ersten modernen Krieg mit mehr als 600.000 Toten. Die Sklavenbefreiung, für die die Nordstaaten eintraten, bildete dabei nur die ideologische Oberfläche. Im Kern ging es viel mehr um wirtschaftliche und vor allem legislative Vorherrschaft. Der Bürgerkrieg spielt bis heute eine wichtige Rolle im kollektiven Gedächtnis der USA und hat seinen Niederschlag auch in der Literatur gefunden. Henry David Thoreau, Walt Whitman, Herman Melville, aber auch Emily Dickinson sind hier zu nennen.³³

My Life had stood – a Loaded Gun –	Mein Leben – ein Gewehr – Geladen –
In Corners – till a Day	Stand da – bis eines Tages
The Owner passed – identified –	Der Eigentümer – es erkannte
And carried Me away	Und hat Mich fortgetragen
And now We roam in Sovereign Woods –	Jetzt schweifen Wir im Fürstenwald
And now We hunt the Doe –	Jetzt jagen Wir das Wild
And every time I speak for Him	ergreife ich für ihn das Wort
The Mountains straight reply –	Gibt Antwort das Gebirg –
And do I smile, such cordial light	Und lächle ich, erglöh das Tal
Upon the Valley glow	Von innigerem Licht –
It is as a Vesuvian face	Wie wenn die Miene des Vesuvs
Had let it's pleasure through –	Von tiefer Freude spricht –
And when at Night – Our good Day done –	Bewach ich nachts das Haupt des Herrn –
I guard My Master's Head –	nach unserm Tageslauf
'Tis better than the Eider Duck's Deep Pillow – to have shared –	Ist's besser als wenn beide schlafen In Eiderdaunen tief –
To foe of His – I'm deadly foe –	Ein Todfeind bin ich – seinem Feind –
None stir the second time –	Niemand sich noch mal regt –
In whom I lay a Yellow Eye –	Auf den mein gelbes Auge zielt –
Or an emphatic Thumb –	Und dem mein Daumen gilt –
Though I than He – may longer live	Selbst wenn ich – länger leben könnt
He longer must – than I –	Muss Er mich überleben –
For I have but the power to kill,	Zum Töten hab ich nur die Macht,
Without – the power to die –	Und nicht – die Macht zu sterben – ³⁴

33 Vgl. Cody Marrs, *Nineteenth-Century American Literature and the Long Civil War*, Cambridge University Press 2015.

34 Emily Dickinson, *Sämtliche Gedichte*. Zweisprachig. Übersetzt, kommentiert und mit einem Nachwort von Gunhild Kübler, München 2015, S. 684–687.

Die bedrohliche Kraft eines Lebens, das als geladenes Gewehr an der Wand lehnt, ohne dass es bemerkt wird. Die Verheißung eines Lebens, dessen lächelnde Veräußerung mit der Kraft eines Vesuvausbruchs verglichen wird. Die Macht zu töten, aber nicht die zu sterben. Dass dieses Gedicht als eines von etwa 1800 Gedichten Emily Dickinsons ihre amerikanischen Zeitgenossen zur Zeit des amerikanischen Bürgerkriegs und darüber hinaus nachhaltig verstört haben, ist nachvollziehbar. Dickinson, die ich hier als Beispiel herbeizitiere, sorgt für eine genderspezifische Wendung in unseren Überlegungen zum Gefühl der Freiheit in der Literatur. Neben den Frauen, die im 19. Jahrhundert auf die Barrikaden gingen und auch schrieben, wie zum Beispiel Luise Otto Peters, kennt das 19. Jahrhundert auch die Frauen, die sich besonders auf dem Gebiet der Literatur die von Schiller in seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung* beschriebene Freiheit der ästhetischen Arbeit erschlossen. Die Freisetzung von den Nötigungen der Materie bedeutete für Frauen dieser Zeit häufig eine Befreiung von den Zumutungen der gesellschaftlichen Ansprüche an sie als Frau. Diese Befreiung musste meist im Inneren geschehen und fand selten die Möglichkeit zu gesellschaftlicher Resonanz, wie sie Honneth idealtypisch im Begriff der sozialen Freiheit formuliert. Auf geistigem Gebiet aber galt es ebenfalls sich zu befreien von den Ansprüchen der reinen Vernunft, in der das weibliche Denken per se nicht vorgesehen war. Betrachtet man die Künstlerinnen dieser Zeit fällt häufig ein Ringen um Anerkennung innerhalb eines gesellschaftlichen Rahmens einerseits und das Ringen um den eigenen Ausdruck andererseits ins Auge. Auch in der Literatur, obwohl es sich um eine privatere Kunstform als Musik und Kunst handelt, weil zu ihrer Ausübung wenig Material und zunächst keine gesellschaftlichen Institutionen benötigt werden, wird dieser spannungsgeladene Zusammenhang von reflexiver Freiheit und dem Streben nach sozialer Anerkennung verhandelt. Das Werk der Dichterin Emily Dickinson, deren äußere biographische Daten wenig revolutionäres Potential zu beherbergen scheinen, soll mir hier als Beispiel dienen.

Dickinson wurde 1830 in Amherst, Massachusetts in eine angesehene Familie hineingeboren. Ihr Großvater war Gründer des Amherst College, ihr Vater brachte es zum Kongressabgeordneten der Whigs. Die Reise nach Washington mit dem Vater und der Schwester zu dessen Ernennung, ihr Aufenthalt in einem Fraueninternat, Besuche bei Verwandten in Philadelphia sind einige der Reisen, die Dickinson aus Amherst herausführten. Im puritanischen Umfeld genoss sie eine solide, auch naturwissenschaftliche Bildung, pflegte intensive Freundschaften und nahm regen Anteil an den

kulturellen und (regional-)politischen Entwicklungen. Etwa ein Drittel ihrer Gedichte legte sie Briefen bei, die große Masse wurde aber erst nach ihrem Tod 1886 entdeckt. In ihren Briefen zeigt sie sich als genaue und witzige Beobachterin und Kommentatorin. An ihren Bruder Austin, der seine erste Lehrerstelle in Boston angenommen hat, schreibt sie im Juni 1851:

Wir erfreuen uns heute abend sogenannten «Nordostwettters» – etwas nördlich von Ost, wenn Du es genau nimmst. Vater findet es «ungemein rauh» [...] Vinnie sitzt am Instrument, sie summt ein wehmütiges Liedchen von einer jungen Dame, die sich fast am Ziele glaubte. Vinnie wirkt ergriffen, und wahrscheinlich sollten *mir* die Tränen kommen; das *werden* sie zweifellos, wenn sie nicht bald aufhört zu singen. [...] Mutter wärmt sich die Füße, die, wie sie mir im Vertrauen verrät, «Eisbeulen» sind. Vor Vereisung möchte ich warnen, oder meine ich Vergreisung – genau weiß ich's nicht! Vater [...] und Mutter verbreiten sich mit dem größten Genuß über deinen Charakter, sie erörtern deine mannigfachen Tugenden, und Vaters Fürbitten beim Morgengebet sind geradezu herzerreißend – wirklich sehr anrührend; [...] ³⁵

Wenig ist hier zu bemerken von der weiß gekleideten Eremitin, in deren Gestalt Dickinson in das kulturelle Gedächtnis eingegangen ist. Zeitgleich mit dem Ausbruch des Bürgerkriegs 1861, ihr Bruder hat inzwischen ihre beste Freundin Susan geheiratet und wohnt nebenan, ihre anderen Freunde sind ebenso verheiratet und meist weggezogen, zeichnet sich eine Krise im Leben Dickinsons ab, über deren Gründe weitreichend, aber wenig zufriedenstellend spekuliert worden ist. Fakt ist, dass sie sich mehr und mehr zurückzieht und mit fortschreitenden Jahren den direkten Kontakt auch zu Freunden scheut.

Could I – then – shut the door –	Könnt <i>Ich</i> – die Tür dann – schließen –
Lest <i>my</i> beseeching face – at last –	Damit zuletzt <i>mein</i> flehendes Gesicht –
Rejected – be – of <i>Her</i> ?	Nicht wird von <i>Ihr</i> – zurückgewiesen? ³⁶

Das Schließen der Tür wird in diesem Gedicht als ambivalenter Prozess beschrieben, in dem der Wunsch nach Anerkennung im Sozialen («*my beseeching face*») Grund ist für den konjunktivisch als unmöglich gekennzeichneten Wunsch nach dem Schließen einer Tür. Greift man auf die Gedichte als biographische Aussagen zurück, verweigern sich diese. Sie sind weit mehr als autobiographische Rede. Die ästhetische Form ermöglicht hier Freiheit auch von den Nötigungen der eigenen Biographie.

35 Emily Dickinson, *Wilde Nächte. Ein Leben in Briefen*, herausgegeben, ausgewählt und übersetzt von Uda Strätling, Frankfurt am Main 2011, S. 65.

36 Dickinson, *Sämtliche Gedichte* (Anm. 34), (F 188), S. 162 f.

Dickinson lebt in ihrem Zimmer, versorgt den Haushalt ihres Vaters, verweigert sich immer häufiger den obligatorischen Kirchgängen, unternimmt lange Spaziergänge mit ihrem Hund, liest sehr viel (Zeitungen, Charles Darwin, die Brontes, Elizabeth Barrett-Browning, Henry James, die Bibel ...) und schreibt. In dieser Zeit, etwa ab ihrem dreißigsten Lebensjahr, entstehen die meisten ihrer 1800 Gedichte.³⁷ Nach ihrem Tod fand man sie in ihrem Zimmer im Haus des Vaters zumeist auf Schmierzetteln, zum Teil in selbst zusammengenähten Konvoluten, in Schubladen, Kisten, zwischen Büchern und nicht abgeschickten Briefen. Die Rezeptionsgeschichte dieser ersten modernen Dichterin Nordamerikas ist daher in weiten Teilen von der abenteuerlichen Editions-geschichte bestimmt.³⁸

Schon 1862 wandte sie sich zum ersten Mal brieflich an den Publizisten und Vorkämpfer gegen die Sklaverei Thomas Wentworth Higginson mit der Bitte um Rückmeldung zu vier beigelegten Gedichten. Higginson war als Unterstützer von Autorinnen bekannt. Aus Dickinsons Antworten auf seine Briefe kann man zurückschließen, dass er ihre Texte sowohl lobte als auch vorsichtige Kritik übte, im Ganzen aber wohl überfordert war von der Einzigartigkeit dieses alle Regeln sprengenden Schreibens der Autorin. In der allerersten von ihm besorgten posthumen Ausgabe einiger Gedichte (1890-96) berichtigte er daher Orthographie, Zeichensetzung, Metrik und Reime und versah die Texte mit Titeln.³⁹ Dickinson warb in ihren Briefen an ihn in der ‚Maske‘ der ‚kleinen‘, naiven, zufälligen Gelegenheitsdichterin (in Wirklichkeit hatte sie bereits begonnen, ihre Zettelwirtschaft in eigene Bücher zu binden) um sein Urteil, ließ sich aber nicht dazu überreden, ihre Texte seinen Maßstäben getreu für eine Veröffentlichung zu verändern. Dickinson scheint in diesen Jahren die öffentliche Wirkung ihrer Gedichte ausprobiert zu haben. Als sie merkt, dass diese ohne Zugeständnisse nicht zu veröffentlichen sind, nimmt sie davon Abstand. Sie entscheidet sich so für die reflexive Freiheit, die sie in der ihr eigenen ästhetischen Arbeit erfährt, und gegen die gesellschaftliche Anerkennung, die ihr nur durch Einschränkungen ihrer reflexiven, inneren Freiheit zuteil geworden wäre. Später hat sie sich regelrecht gegen Veröffentlichungen gewehrt. Mitte des 19. Jahrhunderts nimmt sich also eine Frau die Freiheit, sich aus allen gesellschaftlichen Zusammenhängen und Verpflichtungen weitgehend zurück zu ziehen und nahezu unbe-

37 Zum ersten Mal komplett ins Deutsche übersetzt von Gunhild Kübler. Siehe die zweisprachige Ausgabe: Dickinson, *Sämtliche Gedichte* (Anm. 34).

38 Den Nachlass digital zugänglich macht das Dickinson Electronic Archives, <http://www.emilydickinson.org>

39 Vgl. Gunhild Kübler, *Magie der Präsenz. Nachwort*, in: Dickinson, *Sämtliche Gedichte* (Anm. 34), S. 1287–1340, hier S. 1315.

merkt von eben dieser Gesellschaft ein lyrisches Werk zu schaffen, das in seiner Singularität und (Post-)Modernität bis heute seinesgleichen sucht.

I saw no Way – The Heavens were stitched –	Kein Weg für mich – vernäht die Himmel –
I felt the Columns close –	die Pfeiler fühlt ich dicht –
The Earth reversed her Hemispheres –	Die Erde wälzte Hemisphären –
I touched the Universe –	Ans Weltall rührte ich –
And back it slid – and I alone –	Es glitt zurück – und ich allein –
A speck upon a Ball –	Ein Fleck auf einem Ball –
Went out opon Circumference –	Ging raus und auf den Umkreis – fern
Beyond the Dip of Bell –	Von jedem Glockenschall ⁴⁰

Aus dem Bild der verschlossenen Wege ergibt sich die Position des Ich in direktem Kontakt zum Weltall, das berührt wird, aber zurückweicht. Die scheinbare Allmachtsphantasie wird im nächsten Vers zurückgenommen, denn das Ich ist nur ein Fleck auf einem Ball. Dieser Erkenntnis aber, die eine Steigerung der Einsamkeit zur Folge hat, setzt sich das Ich aktiv und furchtlos aus. Es sind die Gedichte selbst, die in Form und Inhalt als Verwirklichung der Überlegungen Schillers zur ästhetischen Erfahrung gelten können, das «[...]», Werden mit absolutem Sein, Veränderung mit Identität zu vereinbaren.»⁴¹ Eines der am häufigsten zitierten Gedichte lautet:

They shut me up in Prose –	Sie schließen mich in Prosa ein –
As when a little Girl	Wie ehemals als Kind
They put me in the Closet –	Als sie mich, dass ich «still» war –
Because they liked me «still»	Wegsperrten in den Spind –
Still! Could themself have peeped –	Still! Hätten Sie gesehn –
And seen my Brain – go round –	Wie da mein Hirn – sich drehte –
They might as wise have lodged a Bird	Genauso könnt' nen Vogel man
For Treason in the Pound –	Einpferchen als Verräter –
Himself has but to will	Er muss nur selber wollen
And easy as a Star	Und wie Stern so leicht
Look down opon Captivity –	Schaut er herab auf sein Gefängnis
And laugh – No more have I –	Und lacht – ich tu's ihm gleich – ⁴²

40 Dickinson, Sämtliche Gedichte (Anm. 34), (F 633), S. 564 f.

41 Schiller, Über die ästhetische Erziehung (Anm. 28), S. 85 f.

42 Dickinson, Sämtliche Gedichte (Anm. 34), (F 445), S. 400 f.

Das sprechende Ich triumphiert hier durch die Sprache selbst über die Einschränkungen der Prosa. Die Ellipsen, der massive Gebrauch von Gedankenstrichen, die Sprunghaftigkeit der Gedanken, die Allegorie des Vogels eröffnen eine ganze Welt von Möglichkeiten. In der Form der Sprache, die die Zeitgenossen nur als defizitär wahrnehmen konnten, kommt zum Ausdruck, was inhaltlich abgebildet wird. Es ist der Akt des lyrischen Sprechens, der mannigfaltige Bedeutungen generiert. Die Befreiung des Subjektes durch die ästhetische Erfahrung, wie sie Schiller vorschwebte, wird hier (performativ) vor- und durchgeführt. In einem anderen Gedicht heißt es «I dwell in Possibility – / A fairer House than Prose – / Ich wohne in der Möglichkeit – / und nicht im Prosahaus –».⁴³

Die Möglichkeiten, die das lyrische Sprechen der Dichterin bot, formulierte sie in ihrem zweiten Brief an Higginson von 1862:

Wenn ich mich, als Repräsentantin der Verse, erkläre – bin nicht – ich – gemeint, sondern eine angenommene Person. Treu sind Ihre Worte zur Vollkommenheit.⁴⁴

Damit weist sie selbst schon sehr früh ein direktes Referenzverhältnis zwischen dem Ich ihrer Lyrik und der eigenen Person zurück. Dickinson spielt in ihren Gedichten mit den verschiedensten Identitäten.⁴⁵ Sie geht über sich hinaus und spricht als Kind, als Schöpfer, als Liebende, sterbender Soldat, Trauernde, als Mann, als Frau. Sehr häufig wird ein Du angesprochen, das unbestimmt zwischen Welt, Natur, Gottheit, Sprache, Geliebtem oder Geliebter changiert. Die Sprache ist dabei sehr konkret, häufig auch technisch. Das Vokabular des Krieges wie das der kapitalistischen Ordnung geht in das Spiel mit der Sprache ein. Porter, der zwei Monographien zu Dickinsons Lyrik verfasst hat,⁴⁶ sieht in Dickinsons Lyrik den Bruch zwischen Sprache und Welt, also zwischen Signifikat und Signifikant, zum ersten Mal in seiner ganzen Radikalität aufgehen. Die weltliche Abgeschiedenheit versteht er als Voraussetzung für eine Sprachkunst, die nur der Sprache selbst gilt. Er interpretiert die Gedichte als ein allegorisches Sprechen im postmodernen Sinn. Zahlreiche Studien haben inzwischen gezeigt, wie genau Dickinson die politischen Ereignisse, besonders in den Jahren des Krieges

43 Dickinson, *Sämtliche Gedichte* (Anm. 34), S. 420 f.

44 Dickinson, *Wilde Nächte* (Anm. 35), (L 269), S. 192.

45 Vgl. dazu auch: Suzanne Juhasz, Christine Miller, *Performances of gender in Dickinson's poetry*, in: Martin Wendy (ed.), *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*, Cambridge University Press 2002, S. 107–128.

46 David Porter, *Dickinson: The Modern Idiom*, Harvard University Press 1981.

wahrgenommen hat.⁴⁷ Die ganz neue Technik der Photographie versah die Zeitungen zum ersten Mal in einem Krieg mit aktuellen Fotos von den Schlachtfeldern, die so am nächsten Tag in den Wohnzimmern in Amherst und anderswo lagen. Nicht nur gibt es eine ganze Reihe von Gedichten, die den gefallenen Soldaten und Freunden gelten. Zudem sind auch die Fotografien in die Bildlichkeit von Gedichten eingegangen.⁴⁸ Wie man sich diesen Vorgang des Eingehens, also das Spiel zwischen Stoff- und Formtrieb, vorstellen kann, kann dieses Gedicht verbildlichen.

Essential Oils – are wrung –	Essenz entsteht durch Quetschen
The Attar from the Rose	Das Öl der Rosen haben
Be not expressed by Suns –	Nicht nur die Sonnen ausgedrückt –
alone –	
It is the gift of Screws –	Es ist der Schrauben Gabe
The General Rose – decay –	Die Durchschnittsrose welkt –
But this – in Lady’s Drawer	Doch die in der Kommode –
Make Summer – When the	Schafft Sommer – wenn die Lady selbst
Lady lie	
In Ceaseless Rosemary –	in Rosmarin vermodert – ⁴⁹

Die Rosenessenz wird wie die Dichtung als Essenz des Lebens durch Quetschen, Druck und Schrauben gewonnen. Die ästhetische Verwandlung des Lebens in Dichtung erscheint als gewaltsam und kraftvoll. Es ist diese Verwandlung, die der Dichtung ein längeres Leben verspricht als der Lady, der sie angehörte.

Dass eine Autorin im 19. Jahrhundert kompromisslos diesen Weg der Befreiung durch ästhetische Verwandlung des Lebens in Dichtung gegangen ist, zeugt zum einen von der Unteilbarkeit der Freiheit. Zum anderen zeigt sich an diesen Gedichten die essentielle Verwobenheit der Idee der Freiheit des Individuums mit dem Medium der modernen Literatur. Die Errungenschaft von Freiheit durch die Dichtung löst bei mir 150 Jahre später lesend das Gefühl von Freiheit aus und macht mir zugleich die Kosten der Freiheit bewusst. Dass die Gemeinschaft der Freien, die in anerkennender und sorgender Beziehung zueinander stehen, auf das Gegenüber der

47 Shira Wolosky, *Public and Private in Emily Dickinson’s War Poetry*. At: http://www.academia.edu/10508945/Public_and_Private_in_Emily_Dickinsons_War_Poetry

48 Eliza Richards, «Death Surprise, Stamped Visible»: Emily Dickinson, Oliver Wendell Holmes, and Civil War Photography, in: *Amerikastudien* Bd. 54 (2009), 1, S. 13–35.

49 Dickinson, *Sämtliche Gedichte* (Anm. 34), (F 772), S. 690–693.

Unfreien, welchen Geschlechts, welcher Hautfarbe, Religion, Ansicht auch immer, denen diese Freiheit nicht zugestanden wird, verzichten lernt, ist vielleicht ein utopischer Wunsch. Freiheit, die für alle Menschen gilt und die auf gegenseitiger Anerkennung fußt, ist ein großes Versprechen und eine große Zumutung für jeden Einzelnen wie für die Gemeinschaft.

These Strangers, in a foreign World,
Protection asked of me –
Befriend them, lest yourself in Heaven
Be found a Refugee –⁵⁰

50 Dickinson, Sämtliche Gedichte (Anm. 34), S. 716.

Neidische Männer und eifersüchtige Frauen

Große negative Emotionen als geschlechtsspezifische Dramenkonvention in der Intrige nach 1750

ANJA SCHONLAU

Im 18. Jahrhundert führt die Frage nach großen Emotionen im Drama unweigerlich in die Epoche des Sturm und Drang ab den 1770er Jahren.¹ Zu den Besonderheiten dieser Epoche gehört, dass das Laster im Drama nach der Frühaufklärung wieder *en vogue* ist, wenn es eine gewisse Größe erreicht. Mit dem Laster werden auch die negativen Gefühle erneut auf der Bühne ausführlich darstellbar. Denn der Begriff des Lasters entspricht weitgehend dem, was in der Gegenwart als «negative Gefühle» bezeichnet wird: Die älteren Laster- und Tugendkonzepte dienen (auch) der Auseinandersetzung mit menschlichen Leidenschaften, zum Beispiel Zorn (*Ira*) und Neid (*Invidia*).² Das 18. Jahrhundert bezeichnet negative Gefühle wie Neid, Hass, Eifersucht als «unangenehme Empfindungen». Inwieweit diese auf dem Theater dargestellt werden sollen, ist wirkungsästhetisch seit den 1830er Jahren umstritten.

Wenn das Laster die Handlung bestimmt, kommt auch die Dramenintrige wieder zu Ehren. Eigentlich gilt die Intrige mittlerweile als ein veraltetes, allzu mechanistisches Dramenelement. Andererseits ist dieses Dramenelement ungemein nützlich zur Konstruktion eines Konflikts, so dass es ungeachtet aller zeitgenössischen Rufe nach dramenpoetischer Innovation weiter verwendet wird. Die Intrige ist eine Sonderform der dramatischen Verwicklung. Sie fungiert als ein «genuin dramatisch[es] Prinzip, das Veränderungen bewirkt, indem es eingreifendes Handeln stimuliert» und damit als «Movens einer Dramenkonzeption».³ Zu unterscheiden ist

1 Der Begriff «Emotion» wird im Folgenden als Metabegriff verwendet, auf der Objektebene werden historisch unterschiedlich besetzte Bezeichnungen «Affekt, Gefühl, Empfindung» gebraucht.

2 Vgl. zum Lasterbegriff Morton W. Bloomfield, *The seven deadly sins. An introduction to the history of a religious concept, with special reference to medieval English literature*, East Lansing, Mich. [u.a.] 1952, Reprint 1967.

3 Vgl. Peter-André Alt, *Dramaturgie des Störfalls. Zur Typologie des Intriganten im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts*, in: *IASL* 29/1 (2004), S. 1–28; hier S. 27. Vgl. auch Bernhard Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart ©2004, S. 129.

zwischen der Intrige als Dramenelement und der Figur des Intriganten bzw. der Intrigantin. Der Intrigant zeichnet sich in der Regel durch den Untergebenen-Status aus, durch die Helferfunktion, durch ein ‹findiges Organisationstalent›, durch Intellektualität und Amoralität.⁴ Die Forschung schreibt dem Intriganten außerdem häufig ‹Gefühllosigkeit› zu.⁵ Der Befund der ‹Gefühllosigkeit› steht aber in Widerspruch zu den Emotionszuschreibungen, die gleichzeitig vorgenommen werden: Neben einer allgemeinen Lasterhaftigkeit werden als einzelne Leidenschaften vor allem Hass, aber auch Neid und Eifersucht zugeschrieben.⁶ Ausgelöst wird die Intrige in der Regel durch eine Wechselbeziehung zwischen einem Handlungsanlass und den habituell zugeschriebenen Emotionen des Intriganten.

Die beiden renommiertesten Intriganten des Dramas zwischen 1750 und 1800 sind Marchese Marinelli in Gotthold Ephraim Lessings zweitem bürgerlichen Trauerspiel *Emilia Galotti* (1772) und der böse Bruder Franz Moor in Friedrich Schillers Erstling *Die Räuber* (1781). Es ist kein Zufall, dass es sich bei beiden um große Neider handelt. Und es ist auch kein Zufall, dass beide Figuren männlich sind. Welche Emotion die Intrigantenfigur zum Handeln bringt, so die Ausgangsthese dieses Aufsatzes, hängt vom Geschlecht der Figur ab: Es sind ausschließlich männliche Figuren, die im Drama zwischen 1750 und 1800 von Neid als Leidenschaft zur Intrige motiviert werden. Und es sind ausschließlich weibliche Figuren, die aus Eifersucht in Verbindung mit Rachsucht intrigieren werden. Neid und Eifersucht hängen im 18. Jahrhundert inhaltlich enger zusammen als in der Gegenwart. Aber es gibt in der einschlägigen Fachliteratur und in Lexika nahezu keinen Hinweis darauf, dass Eifersucht und Neid im 18. Jahrhundert grundsätzlich geschlechtsspezifisch zugeordnet werden. Diese Zuschreibung ist eine literarische bzw. eine dramatische Konvention.

Diese Thesen beruhen auf einer emotionsanalytischen Untersuchung von 54 deutschen, kanonischen und populären Dramen im Untersuchungszeitraum von 1750 bis 1800.⁷ Es handelt sich um Trauerspiele, Dramen

4 Asmuth, Einführung (Anm. 3).

5 Asmuth, Einführung (Anm. 3).

6 Vgl. zum Beispiel allgemein Peter von Matt, *Die Intrige. Theorie der Hinterlist*, München 2006, S. 392 f., auch Brandt-Schwarze zur emotionalen Motivation der Intrige im frühen 19. Jahrhundert; Ulrike Brandt-Schwarze, *Intriganten, Giftmischer u. Meuchelmörder. Die Handlanger des Bösen im Trauerspiel des frühen 19. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 115 (1996), Sonderheft: *Klassik modern*, S. 78–93; hier: S. 85.

7 Vgl. Anja Schonlau, *Emotionen im Dramentext. Eine methodische Grundlegung mit exemplarischer Analyse zu Neid und Intrige 1750–1800*, Berlin

und Rührstücke, in Einzelfällen wurden auch Übersetzungen bzw. Bearbeitungen in das Textkorpus aufgenommen. Methodisch beruht die emotionsbezogene Dramentextanalyse auf einer rhetorisch fundierten Emotionsanalyse, bei der zwischen einer Logos-Strategie und den beiden Emotionalisierungsstrategien (Ethos- und Pathos-Strategie) differenziert wird. Dem rhetorischen Ansatz wurde das von Manfred Pfister 1977 eingeführte dramatische Kommunikationsmodell zugrunde gelegt.⁸ Zu unterscheiden ist zwischen der *Präsentation* und *Thematisierung* von Emotionen (Winko).⁹ Für das Verfahren ist eine umfassende Kontextualisierung notwendig, die hier nur in Ansätzen geleistet werden kann. Entscheidend ist, dass sowohl extra- als auch intertextuelle Kontexte herangezogen werden.¹⁰ Dass also nicht nur zeitgenössische (und ältere) Emotionskonzepte berücksichtigt werden, wie es die anthropologische Orientierung der Forschung des 18. Jahrhunderts seit längerem nahelegt, sondern dass die Emotionsdarstellung im Drama auch in ihrer Qualität als Dramenkonvention wahrgenommen wird. Denn: «Dass sich Autoren deutschsprachiger Dramen des 18. Jahrhunderts vor allen an fremdsprachigen Vorgängertexten orientieren und großzügig Motive und Inhalte übernehmen, ist bis in die 1760er Jahre hinein eher der Normalzustand.»¹¹ Das gilt – in verändertem Umfang – auch für die späteren Dramen und führt in vielen Fällen dazu, dass grundlegende Aspekte der jeweiligen Emotionsdarstellung in tradierten Formen übernommen werden.

Vor diesem Hintergrund sollen im Folgenden die Gründe für die geschlechtsspezifische Zuschreibung großer Emotionen in der Dramenintrige nach 1750 erläutert werden, die vor allem auf tradierten Dramenkonventionen beruht. Zunächst sei auf die Dramenkonvention der (I.) Intriganten als Träger großer negativer Emotionen im Drama der frühen Neuzeit verwiesen. (II.) Im zweiten Schritt wird die Phase nach 1750 erläutert, die sich durch die von Lessing in der Empfindsamkeit favorisierten eifersüchtigen Intrigantinnen auszeichnet. (III.) Im dritten Teil wird gezeigt, inwieweit

2017 [im Druck].

- 8 Vgl. Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 112001.
- 9 Simone Winko, *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*, Berlin 2003 (Allgemeine Literaturwissenschaft, Wuppertaler Schriften 7).
- 10 Vgl. zur Kontextualisierung literarischer Texte Jan Borkowski, *Literatur und Kontext. Untersuchungen zum Text-Kontext-Problem aus textwissenschaftlicher Sicht*, Münster 2015.
- 11 Frank Fischer, *Triumph der Rache. Joachim Wilhelm von Brawe und die Ästhetik der Aufklärung*, Heidelberg 2013, S. 54.

die neidischen Intriganten im Sturm und Drang nach 1770 vor allem der Shakespeare-Rezeption zu verdanken sind.

I. Intriganten als Träger großer Emotionen

Wieso lassen sich Intriganten im Drama des 18. Jahrhunderts als Träger großer Emotionen auffassen? Dabei handelt es sich um eine Dramenkonvention des 17. Jahrhunderts. Im Trauerspiel des 17. Jahrhunderts treten geradezu inflationär Intriganten auf, die gleichzeitig Neid-Figuren sind. Dabei nimmt die Forschung für diese Figuren auch wahlweise an, sie seien von Bosheit, Missgunst und Eifersucht geleitet. Kulturgeschichtlich wird das existentiell Böse gleichermaßen durch Neid und Hass repräsentiert; die Übergänge zwischen den Lastern bzw. Affekten sind zeitgenössisch fließend. Zwei paradigmatisch große Neider verdankt die Dramengeschichte Shakespeare: Zu Beginn des 17. Jahrhunderts schafft Shakespeare in *Othello, der Mohr von Venedig* (*The Tragædy of Othello, the Moor of Venice*, UA 1604, ED 1622) mit Jago einen der berühmtesten intriganten Neider der Literaturgeschichte. Emotionaler Auslöser der Intrige ist Jagos Neid, als er bei einer ersehnten Beförderung zum Leutnant zurückgesetzt wird. Aus dem Neid erwächst Rachsucht gegenüber seinem Vorgesetzten Othello. Darüber hinaus brüstet sich Jago mit seinem habituell negativen Charakter.¹² Dies ist die erste der möglichen zwischenmenschlichen Konstellation, in der Neid auftritt – Neid aus Konkurrenz. Nach Aristoteles wird Neid unter Gleichrangigen empfunden.¹³ Seit der Antike existieren drei Modelle zum Auftreten von Neid, die auch im Drama umgesetzt werden. Ein ebenso bedeutender Bösewicht wie Jago ist Shakespeares von der Natur schlecht bedachter Richard III. in der gleichnamigen Tragödie (*The Tragedy of King Richard the Third*, ED 1597, UA 1633). Richard III. ist eine Referenzfigur für alle späteren hässlichen Neider bis zu Schillers Wurm in *Kabale und Liebe*, denn er ist extrem benachteiligt von der Natur: Er ist hässlich, unliebenswert und für den Krieg und nicht für die Liebe gemacht. Dabei handelt es sich um die zweite mögliche Neid-Konstellation: Neid wird als Ressentiment von Personen aufgefasst, die existentiell (von der Natur) benachteiligt sind. Francis Bacon verweist in *On envy* (1625) in diesem Zusammenhang auf

12 Girard betrachtet Jago als ‚personifizierten Neid‘, der aus Bosheit handle. René Girard, *A Theater of Envy*. William Shakespeare, New York, Oxford 1991, S. 290–297.

13 Vgl. Aristoteles, *Rhetorik*, übers. u. hrsg. v. Gernot Krapinger, Stuttgart 2005 (RUB 18006), S. 106 f.

«Krüppel» und «Eunuchen».¹⁴ Als drittes Modell wird der «Tyranneid» aufgefasst. Platon beschreibt Neid als negative Eigenschaft des Herrschers, weil dieser die gleichen Eigenschaften wie der Staat haben müsse.¹⁵ In Pierre du Ryers frühen Tragödien erscheint als wichtigste Neid-Figur entsprechend der König selbst.¹⁶

Außerdem kennt das Trauerspiel des 17. Jahrhunderts noch viele «schlechte Ratgeber», die Neid-Figuren sind: In Daniel Casper von Lohensteins Trauerspiel *Ibrahim Bassa* (ED 1653) tritt zum Beispiel der schlechte Ratgeber Rusthan auf, in Lohensteins *Agrippina* (ED 1665) der böse Ratgeber Paris. Andreas Gryphius *Catherina von Georgien* (ED 1657) zeigt als bösen Ratgeber Seinel Can. Peter Alt weist in Zusammenhang mit diesen Figuren daraufhin, dass das «psychologische Handlungsmotiv [...] im barocken Drama kaum beleuchtet» wird.¹⁷ Die psychologische Motivation der Figuren wird darum nicht beleuchtet, weil das Emotionskonzept der Figur dies nicht notwendig macht. Diese Figuren sind habituell durch das Laster «Neid» definiert und benötigen keine weitere Motivation, sondern allenfalls eine Gelegenheit zur Intrige.

Es fällt auf, dass alle bislang genannten Intrigantenfiguren männlich sind. Das Trauerspiel des 17. Jahrhunderts kennt aber auch Intrigantinnen, so die Intrigantin Salome in Johann Christian Hallmanns *Mariamne* (ED 1670). In Lohensteins *Ibrahim Bassa* intrigiert neben Rustan auch Sultanin Roxane. Und in Corneilles *Rodogune* (1644) ist Königin Cleopatra die ehrgeizige Intrigantin, sehr zu Lessings späterem Missfallen, wie noch zu zeigen ist. Diese Frauenfiguren zeigen – soweit überschaubar – keinen Neid: Es lässt sich also schon für die frühe Neuzeit eine geschlechtsspezifische Zuschreibung von Emotionen in der Dramenintrige konstatieren. Die Intrigantinnen sind durch Ehrgeiz, Stolz und/oder Eifersucht motiviert, wobei Ehrgeiz und Stolz die großen Emotionen sind, die im 18. Jahrhundert problematisch werden. Dieser Figurentypus ist als «Machtweiber» in die Literaturgeschichte eingegangen.¹⁸

14 Francis Bacon, *Essays*, hrsg. v. Michael J. Hawkin, London, Melbourne 1972, S. 24–28.

15 Vgl. Platon, *Werke in acht Bänden*, Griechisch u. Deutsch, hrsg. v. Gunther Eigler, Darmstadt 1970–1983, Bd. 4 (1971), S. 751.

16 Vgl. James F. Gaines, *Pierre du Ryer and his Tragedies. Form Envy to Liberation*, Genf 1988 (*Histoire des idées et critique littéraire* 257).

17 Alt, *Störfall* (Anm. 3), S. 5.

18 Vgl. zum Beispiel Beate C. Benz, *Mädchen, Mütter, Machtweiber: Untersuchungen zum Frauenbild im Drama des Sturm und Drang*, Ann Arbor, Michigan 1985.

II. Lessings eifersüchtige Intrigantinnen in der Empfindsamkeit

«Machtweiber» können in der Empfindsamkeit nur verlieren. Mit Marwood hat Lessing in seinem bürgerlichen Trauerspiel *Sara Sampson* 1755 eine ein-drucksvolle Intrigantin geschaffen, die dem Typus der Mätresse entspricht. Als Vertreterin der «Eifersucht» in Form des älteren Emotionskonzepts «Leidenschaft» – assoziiert mit «Laster» – ist sie der tränenreichen Empfindsamkeit ihrer Gegenspielerin Sara Sampson unterlegen. Inwieweit ihre Eifersucht durch den Verlust des geliebten Mannes oder den Verlust eines Mäzens mit der Aussicht auf ein Erbe begründet ist, sei dahingestellt. Entscheidend ist, dass sie im Drama das Konstrukt «Eifersucht» als Handlungsmotivation vertritt. Was die «Größe» ihrer Emotionen angeht, ist sie Sara durch ihr Emotionskonzept «Leidenschaft» durchaus überlegen. Aber exzessive Intensität ist gerade kein positiver Maßstab für eine empfindsame Affektordnung, das gilt erst wieder für männliche Figuren im Sturm und Drang.

Eine geschlechtsspezifische Ordnung von literarischen Emotionen kennt bereits die Antike. Im Sinne des rhetorischen *decorums* vertritt Aristoteles in seiner Poetik beispielsweise die Auffassung, Tapferkeit solle ein weiblicher «Charakter» nicht «in derselben Weise [...] wie ein Mann» zeigen.¹⁹ Es wurde bereits für die frühe Neuzeit auf geschlechtsspezifische Emotionszuschreibungen in der Tragödie hingewiesen. Auch im 18. Jahrhundert zeigt die Tragödie zum Beispiel keinen Neid bei der Intrigantin, Frauen intrigieren durchweg aus Eifersucht. Explizit vertritt Gotthold Ephraim Lessing diese geschlechtsspezifische Emotionsordnung auf dem Theater. So bespricht er im August 1767 in der *Hamburgischen Dramaturgie* Peter Corneilles Tragödie *Rodogune, Prinzessin der Parther* (1644).²⁰ Lessing kritisiert Corneilles Intrigantin Kleopatra, die aus Stolz und nicht aus Eifersucht frevele. Das sei natürlich weit erhabener und damit weit unnatürlicher:

Denn einmal ist der Stolz überhaupt ein unnatürlicheres, ein gekünsteltes Laster als die Eifersucht. Zweitens ist der Stolz eines Weibes noch unnatürlicher, als der Stolz eines Mannes. Die Natur rüstete das weibliche Geschlecht zur Liebe, nicht zu Gewaltseligkeiten aus; es soll Zärtlichkeiten, nicht Furcht erwecken [...] [S]o eine Frau kann wohl einmal, auch mehr als einmal wirklich gewesen sein, aber sie ist demohngeachtet eine Ausnahme, und wer

19 Aristoteles, Poetik, Griechisch/Deutsch, übersetzt u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, 2005, S. 47.

20 Lessing schreibt über die Tragödie im 29. bis 32. Stück der «Hamburgischen Dramaturgie» (7.–18. August 1767) einen vernichtenden Verriss. Gotthold Ephraim Lessing, Werke und Briefe in zwölf Bänden, hrsg. v. Wilfried Barner u.a., Frankfurt am Main, München 1985–2003, hier Bd. 6 (1985), S. 323–341.

eine Ausnahme schildert, schildert ohnstreitig das minder Natürliche. Aber gegen eine Frau, die aus kaltem Stolze, aus überlegtem Ehrgeize Freveltaten verübet, empört sich das ganze Herz; und alle Kunst des Dichters kann sie uns nicht interessant machen.²¹

Die Natur dient Lessing als zentrales Argument für die Behauptung, ‹Stolz› sei kein geeignetes ‹Laster› für eine weibliche Figur, im Gegensatz zu einer männlichen Figur. Und da seine Dramenpoetik die repräsentative Schilderung der Natur zur Erzeugung von wirkungsästhetischer Anteilnahme vorsieht, schließt dies ‹kalten Stolz› und ‹überlegten Ehrgeiz› als Handlungsmotivation der Intrigantin aus. Damit widerspricht er der Figurenkonzeption seiner Figur Marwood, denn ‹kalter Stolz› ließe sich durchaus für sie nachweisen. Ehrgeiz steht hier allerdings im Zusammenhang von staatlicher Macht, einem Kontext, in dem Lessing in seinem ersten bürgerlichen Trauerspiel weder weibliche noch männliche Figuren zeigen will, da es ihm um die zärtlich-bürgerliche Empfindungswelt geht. Lessing betrachtet die Eifersucht durchaus als mit dem Neid eng verwandt: ‹Die Eifersucht hingegen ist eine Art von Neid›.²² Statt von ‹Ehrgeiz› spricht er bezeichnenderweise von ‹bloßem Regierungsneide, aus bloßem Stolze›, den er einer Herrscherin wie Kleopatra aufgrund ihres Geschlechts nicht zubilligen will.²³

Lessings Argumentation macht deutlich, dass es der zeitgenössischen Dramenkonvention entspricht, wenn die große Emotion ‹Eifersucht› bei einer Intrigantin der ‹Rache› vorausgeht:

Aber die Cleopatra des Corneille, wie gesagt, ist wenig oder gar nicht eifersüchtig; sie ist bloß ehrgeizig; und die Rache einer Ehrgeizigen sollte nie der Rache einer Eifersüchtigen ähnlich sein. Beide Leidenschaften sind zu sehr unterschieden, als daß ihre Wirkungen die nämlichen sein könnten. Der Ehrgeiz ist nie ohne eine Art von Edelmut, und die Rache streitet mit dem Edelmut zu sehr, als daß die Rache des Ehrgeizigen ohne Maß und Ziel sein sollte.²⁴

21 30. Stück vom 11.8.1767, Lessing, Werke und Briefe (Anm. 20), S. 328–332; hier: S. 330 f.

22 31. Stück vom 14.8.1767, Lessing, Werke und Briefe (Anm. 20), S. 332–337; hier: S. 333.

23 30. Stück vom 11.8.1767, Lessing, Werke und Briefe (Anm. 20), S. 328–332; hier: S. 331.

24 31. Stück vom 14.8.1767, Lessing, Werke und Briefe (Anm. 20), S. 332–337; hier: S. 332.

Rache» wird als «Rachsucht» zeitgenössisch als Emotion verstanden.²⁵ Hier zeigt sich, welche Funktion die emotionsbezogene Dramenkonvention für die Dramenhandlung hat: Eifersucht geht prozessual als Emotion der Rachsucht voraus, die wiederum die Intrige auslöst. Wie stark diese Dramenkonvention ist, zeigt Lessings Neuinterpretation des alten höfischen Intrigantenpaars in seinem zweiten Trauerspiel *Emilia Galotti*. Gräfin Orsina und Marchese Marinelli vertreten typologisch die großen Emotionen Eifersucht und Neid. Während sich die auch mit empfindsamen Zügen ausgestattete Gräfin Orsina auf die bloße Phantasie eines Rache-Bacchanals der abgelegten Mätressen untreuer Feudalherren beschränkt, sorgt Marinelli gezielt dafür, dass sein höfischer Konkurrent Graf Appiani bei der Brautentführungs-Intrige stirbt. Die höfische Weltdame Orsina wechselt im Drama letztlich auf die Seite der bürgerlichen Moral, Marinelli bleibt als neidischer Hofmann der ungebrochene Bösewicht der Tragödie.

Auch andere Stücke wie Christian Felix Weiße's *Rosamunde. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen* (1761) ordnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Intrigantin die Eifersucht zu.²⁶

Lessing formuliert eine Position des avancierten Dramas der Empfindsamkeit, die insgesamt wohl wenig umstritten sein dürfte. Allerdings ist es maßgeblich Lessing, der «Eifersucht» als weibliche emotionsbezogene Dramenkonvention für die Intrigantin explizit postuliert.

III. Shakespeares neidische Intriganten im Sturm und Drang

Der Sturm und Drang macht in den 1770er Jahren durch die Betonung von individueller Größe und großen Leidenschaften eine neue Emotionspoetik populär, die sich konträr zur Empfindsamkeit verhält. Gleichzeitig treten wieder auffällig viele neidische Intriganten im Drama und in der Tragödie auf, so bei Maximilian Klinger und Friedrich Schiller. Einen wesentlichen Anteil an der Dramenpoetik des Sturm und Drangs hat bekanntlich die deutsche Shakespeare-Rezeption.²⁷ Angesichts der in Teil I. «Intriganten als

25 «Rachsucht» gehört durch das Kompositum «Sucht» zu den «ungeordneten Begierden». Adelung, Johann Christoph, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen, zweyte vermehrte und verbesserte Ausgabe, 5 Bde., Leipzig 1793, Bd. 4 (1801), S. 495.

26 Christian Felix Weiße, *Rosamunde. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Aus dem Jahre 1761, in: Fritz Brüggemann (Hrsg.), *Das Drama des Gegeneinander in den sechziger Jahren. Trauerspiele von Christian Felix Weiße*, Leipzig 1938 (*Deutsche Literatur* 12), S. 114–161.

27 Vgl. u.a. Fritz Brüggemann (Hrsg.), *Die Aufnahme Shakespeares auf der*

Träger großer Emotionen» vorgestellten paradigmatischen Neid-Figuren bei Shakespeare liegt ein Zusammenhang dieser beiden Phänomene nahe. Es wurde eingangs darauf hingewiesen, dass es sich bei Lessings *Marchese Marinelli* und Schillers *Franz Moor* um die beiden prominentesten Neider im Drama des 18. Jahrhunderts handelt. Auf Gemeinsamkeiten zwischen *Marchese Marinelli* und Shakespeares *Jago* hat die Forschung früh hingewiesen.²⁸ Da Lessing maßgeblich an der Einführung der deutschen Shakespeare-Rezeption beteiligt war, ist ein Zusammenhang wahrscheinlich, soll aber hier nicht weiter ausgeführt werden, da es sich bei *Emilia Galotti* um ein bürgerliches Trauerspiel handelt, wenn auch um eines, das zu Beginn des Sturm und Drang erscheint. Auch auf die deutlichen Parallelen zwischen Schillers von der Natur vernachlässigten *Franz Moor* mit den «Hottentotenaugen» und Shakespeares hässlichem *Richard III.* hat die Forschung früh hingewiesen, zum Teil aber auch *Jago* den Vorzug als Gewährfigur gegeben: «Er ähnelt hierin weniger *Richard III.*, als dem Fähnrich *Jago* im *Othello*».²⁹ Weitgehend unbeachtet blieb allerdings, dass es sich bei den Shakespeare-schen Figuren um Neider handelt, und die Intriganten und damit die Intrige durch die gleiche große negative Emotion motiviert werden.

Angesichts des umfassenden Forschungsstandes zur Shakespeare-Rezeption im Sturm und Drang ab den 1770er Jahren soll hier ein Stück aus der Orientierungsphase der 1760er Jahre emotionsanalytisch näher vorgestellt werden. Denn auf einen Zusammenhang zur Shakespeare-Rezeption deutet auch die – soweit überschaubar – früheste Neiddarstellung im Drama nach 1850 hin: Joachim Wilhelm von Brawe (1738–1758) stellt in seinem bürgerlichen Trauerspiel *Der Freygeist* (ED 1758) Rache als Motivation seines großen Charakters *Henley* dar, den vermeintlichen Freund *Clerdon* zu verderben. Das Drama belegte den zweiten Platz im Trauerspielwettbewerb 1756, den *Friedrich Nicolai* und *Moses Mendelsohn* anlässlich ihrer Gründung der *Bibliothek der Schönen Wissenschaften und freyen Künste* veranstalteten. Als Motivation der Rache-Intrige präsentiert *Henley* Neid, allerdings thematisiert er Eifersucht. Der enge Bezug der Tragödie *Brawes*

Bühne der Aufklärung in den sechziger und siebziger Jahren, Leipzig 1937; Carolin Steimer, «Der Mensch» *Der Mensch! die Welt! Alles!*: Die Bedeutung Shakespeares für die Dramaturgie und das Drama des Sturm und Drang, Frankfurt am Main 2011 (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur); Roger Paulin (Hrsg.), *Shakespeare im 18. Jahrhundert*. Göttingen 2014 (Das achtzehnte Jahrhundert, Supplementa 18).

28 Vgl. u.a. Arthur Böhtling, *Schiller und Shakespeare*, Leipzig 1910, S. 124.

29 Erich Wulffen, *Kriminalpsychologie und Psychopathologie in Schillers Räubern* (1907), hg. v. Jürgen Seul, Berlin 2007, S. 25.

zu Shakespeares Dramen wurde früh nachgewiesen: «Nach dem Vorbild von Shakespeares Jago, Youngs Zanga und Moores Stuckeley ist Brawes Bösewicht Henley ein Rachsüchtiger, der einen Nebenbuhler mit perfiden Mitteln ins Unglück stürzen möchte.»³⁰ Damit bezieht sich das Stück auf Shakespeares *Othello* (1604), Edward Youngs *Revenge* (UA 1719; ED 1721, dt. Die Rache 1756) und Edward Moores Domestikentragödie *Gamester* (1753).³¹ Fischer hebt Brawes Rezeption von Youngs *Revenge* hervor.³² Für die Emotionsdarstellung ist jedoch Shakespeares *Othello* von größerer Bedeutung, wie im Folgenden zu zeigen ist.

Der Intrigant Henley erklärt in der ersten Szene seinem Bediensteten Widston in einem langen Expositionsmonolog auf das Genaueste, was es mit seiner Rache auf sich hat:

HENLEY. Sie ist für mich der widrigste Zufall, mit dem ein feindselig Geschick mich nur strafen konnte. Meine Rache, eine Rache, nach der meine ganze Seele lechzet, steht in Gefahr hingegangen zu werden. Du kennst mich, Widston, du mußt also die Qual kennen, die jetzt mein Herz zerfoltert – [...] Du kennst die Verhältnisse, in denen ich mit dem Klerdon [sic] stehe. Unsr beiden Häuser sind stets Theils durch die Bande der Verwandtschaft, Theils durch die Nachbarschaft ihrer Güter und andre Umstände verknüpft gewesen, und eben diese genauen Verbindungen haben unaufhörlich eine geheime Eifersucht unter ihnen genähret. Ich ward mit dem Klerdon [sic] bey meiner Rückkehr von Reisen, wie du weißt, bekannt. Sein schimmernder Charakter zog jedermanns Aufmerksamkeit auf sich. Der Christ, der rechtschaffne Mann, wie alle von ihm rühmten – du wirst bald sehen, daß ich dies zur Verherrlichung meines Triumphs wiederhole –, vereinigte sich in ihm mit den vorzüglichsten Gaben des Geistes. Überall verdunkelte er alle seine Freunde, man vergaß ihrer oder kannte sie nur unter dem Charakter – seiner Freunde. Meine Eifersucht ward aufgebracht. Sie verdoppelte sich, da er bei verschiedenen Gelegenheiten, als wir uns um einerley Bedienungen bewarben, Hoffnungen erhielt, die man mir versagte. Überall mußten wir Nebenbuhler seyn, und überall siegte er. Ich ward sein unversöhnlichster Feind. Du weißt selbst, wie oft ich gegen dich meinen Zorn und Verdruß über dieß widrige Geschick aushauchte. Endlich verwickelte uns ebendasselbe in einen Kampf, der den Überwundnen ebenso schamrot machen als mit Wut entflammen mußte. Wir strebten beide nach der Gunst der Schwester des Granville, einer Schönheit, die damals aller Wünsche reizte. Sie besitzt nicht gemeine Vorzüge – doch verabscheuet sey das Lob, das ich ihr gebe, ihr, die

30 Vgl. zur frühen Forschungsdiskussion Alt, Störfall (Anm. 3), S. 223.

31 Alt, Störfall (Anm. 3), ebd.

32 Fischer, Triumph (Anm. 11), S. 56.

ich itzt tödlich hasse! Ich will mich nicht länger bei den Tagen meines Schimpfes verweilen. Sie verwarf mich; – das letztere Geschäfte, das dir mein ganzes Vertrauen erworben, zwang dich damals, dich von mir zu entfernen. – Sie zog mir den Clerdon vor und versprach ihm ihre Hand.³³

Henley thematisiert in seinem pathosstrategischen Expositionsmonolog «eine geheime Eifersucht». Aber gleichzeitig präsentiert er ausführlich Neid als Emotion der Konkurrenz unter Gleichrangigen. Der Monolog betont die vergleichbare Ausgangssituation der jungen Männer durch die befreundeten, ja sogar verwandten Familien. In Bezug auf Religion («[d]er Christ»), Moral («der rechtschaffne Mann») und Verstand («vorzüglichsten Gaben des Geistes») bekommt Clerdon mehr gesellschaftliche Bestätigung als Henley; den Freund «rühmen» alle. Zu den vortrefflichen Anlagen dieses Freundes kommen konkrete Konkurrenzsituationen. Im Beruf und in der Liebe siegt Clerdon über Henley. Dabei lässt sich eine zeitliche Abfolge und Steigerung der negativen Emotionen festhalten: Der als «Eifersucht» bezeichnete «Neid» kommt bei Henley durch Clerdons Eigenschaften auf und verdoppelt sich durch berufliche Niederlagen. Dauer und Intensität der Emotion machen deutlich, dass es sich bei der negativen Emotion um eine Leidenschaft handelt. Diese Leidenschaft tritt durch Ausbrüche der Affekte «Zorn» und «Verdruß» nach außen in Erscheinung. Durch Henleys Niederlage bei seiner Liebeswerbung um eine schöne Frau kommen «Scham» und «entflammte Wut» hinzu. Beide Emotionen werden als Affekte dargestellt. Scham äußert sich kurzfristig und unfreiwillig durch die Rötung der Gesichtshaut. «Wut» tritt plötzlich auf, wie die konventionelle Feuermetapher «entflammen» zeigt, die durch die Temperaturlehre der Humoralpathologie im Deutschen eine lange Tradition hat. Der Frau begegnet Henley jetzt mit der großen Leidenschaft «Hass». Aus der negativen Emotion gegenüber Clerdon wird Rachsucht, wie Henley schon zu Beginn des Monologs pathetisch proklamiert: «Meine Rache, eine Rache, nach der meine ganze Seele lechzet, steht in Gefahr hingegangen zu werden.»³⁴ Durch die rhetorische Figur der Repetitio wird das (zeitgenössische) Emotionswort «Rache» betont. Die «Seele» fungiert hier weniger als Organisationsprinzip der Emotionen, wie es der zeitgenössischen Affektlehre entsprechen würde. Sie verdeutlicht vielmehr die Qualität der großen Leidenschaft; Henleys Rachebedürfnis ist eindeutig eine «Rachsucht».

33 [Unterstreichung A.S.] Joachim Wilhelm von Brawe, *Der Freygeist*, in: ders., *Trauerspiele des Herrn Joachim Wilhelm von Brawe* Berlin 1968, S. 109–248, hier S. 111–114.

34 Brawe, *Der Freigeist* (Anm. 33), S. 111.

Brawes Rachetragödie verweist auf Lessings aufsehenerregendes Stück *Sara Sampson* (1755), wie die Forschung gezeigt hat.³⁵ Es ist auffällig, dass die Emotionsdarstellung der Rachetragödie sich trotz der Rezeption des Stücks nicht an dessen einflussreicher Emotionspoetik orientiert. Zwar wird in *Sara Sampson* bekanntlich ebensoviel über Tränen geredet, als sie vergossen werden, aber sie werden eben auch vergossen – Emotionen werden in Lessings bürgerlichem Trauerspiel sowohl thematisiert als auch präsentiert. Dagegen orientiert sich Brawes dramatische Emotionsdarstellung deutlich an älteren Emotionspoetiken, in denen Emotionen vorrangig thematisiert werden.

Nicht ganz auf einem emotionsgeschichtlich aktuellen Stand ist auch die Bezeichnung ‹Eifersucht› für eine Emotion, die auch in den 1760er Jahren vorrangig als ‹Neid› betrachtet wird. Im *Briefwechsel über das Trauerspiel* vermerkt Friedrich Nicolai im Brief vom 14. Mai 1757 an Lessing unter der Rubrik ‹Ausgemachte Punkte›:

§ 2 Daher solche unangenehme Leidenschaften, deren Ausübung selbst für keine Realität gehalten wird, gänzlich von der Schaubühne wegbleiben, oder als häßlich abgebildet werden müssen. Als z. E. Neid etc. und alle Affekten [sic], die in einer Unlust über eines Anderen Vollkommenheiten bestehen.³⁶

Neid wird zeitgenössisch also als Emotion aufgefasst, die genau aus der Unlust entsteht, welche die Figur Henley eingangs beklagt. Allerdings ist im 18. Jahrhundert grundsätzlich eine engere Verwandtschaft der Auffassung von Neid und Eifersucht anzunehmen als in der Gegenwart, wie bereits erwähnt. Adelung unterscheidet 1793 in seinem *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* zwischen zwei Arten von Eifersucht:

Die Eifersucht, plur. car. der Eifer, wenn derselbe in eine Sucht ausartet, S. Sucht; doch nur in einigen Bedeutungen des Hauptwortes Eifer. 1) Eine gemilderte Benennung des Neides, Mißvergnügen über die Vorzüge eines andern, und Bestreben, dieselben gleichfalls zu erlangen. Er ließ viele Eifersucht über das Glück seines Freundes blicken. 2) Zorn über die wahre oder eingebildete Untreue einer geliebten Person.³⁷

Was Adelung als Konkurrenz-Emotion bei Freunden mit dem Begriff ‹Eifersucht› belegt, ist aber eine ausdrücklich schwächere ‹Benennung› von Neid. Die Frage ist jetzt, ob nur die Bezeichnung als ‹gemildert› aufgefasst

35 Vgl. jüngst Fischer, *Triumph* (Anm. 11), S. 54 f.

36 Friedrich Nicolai [Brief vom 14. Mai 1757 an Lessing], in: Lessing, *Werke und Briefe* (Anm. 20), Bd. 3 (2003), S. 719–41; hier S. 720.

37 Adelung, *Wörterbuch* (Anm. 25), Bd. 1 (1793), S. 1670.

wird oder ob es sich bei der ersten Spezifizierung von ‹Eifersucht› um eine schwächere Form von Neid handeln soll. Im ersteren Fall würde es Henleys Thematisierung von Eifersucht und nicht Neid schlüssig erklären, denn dann würde es sich um eine geschönte Selbstinszenierung handeln. Im zweiten Fall wäre der Begriff ‹Eifersucht› von Brawe unangemessen gewählt, denn um ein schwächeres Gefühl handelt es sich gerade nicht, sondern um den Auslöser einer auf Vernichtung gerichteten Leidenschaft. Allerdings sind grundsätzlich im 18. Jahrhundert immer die Unschärfen der Bestimmungen emotionsbezogener Begriffe zu bedenken.

Was die Rezeption der Emotionsdarstellung bei Shakespeare betrifft, so ähnelt Henleys Expositionsmonolog in seiner Anlage noch mehr dem Shakespeareschen Bekenntnismonolog *Richard III.* als Youngs *Revenge*. Youngs rachsüchtiger Zanga erläutert in der Exposition seine Gefühle in Form eines Dialogs mit seiner Geliebten. Diese fungiert nicht als bloße Stichwortgeberin wie Henleys Bediensteter Widston. Als Monolog eines Neiders orientiert sich Brawes Exposition an dem großen Bekenntnismonolog des Intriganten Jago in Shakespeares *Othello*:

JAGO. Despise me if I do not: three great ones of the city,
 In personal suit to make me his lieutenant,
 Oft capp'd to him, and by the faith of man,
 I know my price, I am worth no worse a place.
 But he, as loving his one pride and purposes,
 Evades them, with a bombast circumstance,
 Horribly stuff'd with epithets of war:
 And in conclusion,
 Nonsuits my mediators: for ‹Certes,› says he,
 ‹I have already chosen my officier,›
 And what was he?
 Forsooth, a great arithmetician,
 One Michael Cassio, a Florentine,
 A fellow almost damm'd in a fair wife,
 That never set a squadron in the field,
 Nor the division of a battle knows,
 More than a spinster, unless the bookish theorie,
 Wherein the toged consuls can propose
 As masterly as he: mere prattle without practice
 Is all his soldiership: but he, sir, had the election,
 And I, of whom his eyes had seen the proof,
 At Rhodes, at Cyprus, and on other grounds,
 Christian and heathen, must be lee'd, and calm'd:
 By debtor and creditor; this counter-caster:

He, in good time, must his lieutenant be,
 And I, God bless the mark, his worship's ancient.³⁸

Jago versichert seinen Gegenübern seinen Hass gegen seinen Dienstherrn Othello, indem er die Ausgangskonkurrenz erläutert, aus der dieser Hass prozessual gewachsen ist. Er sieht sich als erfahrenen Praktiker des Krieges hinter einen Akademiker zurückgesetzt. Die Ausgangslage besteht damit in einer beruflichen Konkurrenz unter Gleichrangigen. Die Zurücksetzung durch die schlechtere Stelle des Fähnrichs im Gegensatz zum Offizier erweckt seinen Neid. Sein Racheplan wird jedoch nicht nur den Konkurrenten Michael Cassio, sondern vor allem den Verantwortlichen der Demütigung, seinen Dienstherrn Othello treffen. Die spätere Erläuterung seiner intriganten, unabhängigen Natur als Diener hat ihn in der Literaturgeschichte zum Prototypen des kalten Intriganten werden lassen.

So plant und freut sich auch Brawes Henley an seinen aus Neid erwachsenen Racheplänen. Modern an Brawes großem Intriganten erscheint sein Mittel der Intrige, das Verderben des Gegners durch ›Freygeisterei‹. Auf der Höhe der Zeit – bzw. dem Sturm und Drang voraus – ist auch die Konzeption des Intriganten als rachsüchtigem Neider. Dabei bleibt der Typus des neidischen Intriganten aber von der geschlechtsspezifischen Dra-

38 I.I; ebd., S. 8 u. 10.; «Jago. Verachtet mich, wenn ich es nicht tue: Drei Granden der Stadt zogen oft den Hut vor ihm, um mich durch persönliche Werbung zu seinem Leutnant zu machen, und auf mein Wort, ich kenne meinen Preis, und ich bin keinen schlechteren Posten wert. Aber er, da er seinen eignen Stolz und seine Interessen liebt, weicht ihnen mit einer schwülstigen Umständlichkeit aus, fürchterlich mit Kriegsgeschwafel vollgestopft, und weist am Ende meine Vermittler ab: Denn ›Sicher‹, sagt er, ›ich habe bereits meinen Offizier gewählt.‹ Und wer es? Fürwahr, ein großer Mathematiker, ein Michael Cassio, ein Florentiner, ein Bursche – wegen einer schönen Frau schon fast verdammt –, der niemals eine Schwadron ins Feld führte, noch die Gliederung einer Schlacht besser kennt als eine Spinnerin, abgesehen von der Büchertheorie, worin sich die togagekleideten Konsulen so meisterhaft ausdrücken können wie er; reines Geschwätz ohne Praxis ist sein ganzes Soldatentum; aber auf ihn, Herr, fiel die Wahl, und ich, dessen Bewährung seine Augen bei Rhodos, bei Zypern und auf anderen Schlachtfeldern, christlichen und heidnischen, gesehen habe, muß beiseite geschoben und beruhigt werden nach Soll und Haben; dieser Rechentafelschieber, ausgerechnet der wird zu seinem Leutnant gemacht und ich, Gott möge mir helfen, zu seiner Hoheit Fähnrich.» William Shakespeare, Othello, Englisch/Deutsch, übers. v. Hanno Bolte u. Dieter Hamblock, hrsg. v. Dieter Hamblock, Stuttgart 1976, 1985, S. 9 u. 11.

menkonvention des männlichen Neids in der Tragödienintrige bestimmt, auch wenn der Protagonist behauptet, große Eifersucht zu fühlen. Erst Schillers Wurm wird in *Kabale und Liebe* (1784) niedrig genug sein, um als männliche Figur zur Intrige durch Eifersucht motiviert zu werden. Die große negative Emotion des großen Dramenintriganten nach 1750 ist Neid, so wie die große negative Emotion der großen Intrigantin in Eifersucht besteht.

Schreibend sterben

Wolfgang Herrndorfs Journal *Arbeit und Struktur*

THOMAS KLUPP

Ich bin 38 Jahre alt, ernähre mich gesund und treibe regelmäßig Sport. Wäre ich kein Raucher, so dürfte ich davon ausgehen, dass mir noch einmal gut dieselbe Anzahl an Jahren zur Verfügung steht, die ich bereits gelebt habe. Wegen des Rauchens, von dem ich nicht loskomme, gebe ich mir ein paar Jahre weniger. Ich fürchte, ich sterbe mit Anfang 70. Das ist nicht besonders alt, aber es ist auch nicht mehr ganz jung. Wenn meine Kinder im selben Alter Kinder bekommen wie ich, werde ich noch den Tag der Einschulung meines ältesten Enkels erleben, und das ist keine schlechte Aussicht.

Ich kann das hier so entspannt vortragen, weil ich bis dato von schwerer Krankheit und Schicksalsschlägen verschont geblieben bin und die gut 30 Jahre, die ich mir noch gebe, eine eher abstrakte Größe für mich sind. Genauso wie der Tod noch eine eher abstrakte Größe für mich ist. Deutlich weniger abstrakt freilich als er es mit Anfang 20 war, aber noch nicht konkret genug, um seine volle Tragweite zu erfassen. Das heißt, ich erfasse sie schon. Mir ist klar, dass mein Herz in absehbarer Zukunft aufhört zu schlagen, dass mein Bewusstsein erlischt und sich riesige Bakterien Schwärme im Inneren meines erkaltenden Körpers ausbreiten und seinen Zerfall herbeiführen. Ich leugne oder verdränge diese Gewissheit nicht, allein: Ich spüre sie noch nicht wirklich. Ihr Einfluss auf mein alltägliches Leben ist gering.

Das Bewusstsein, dass ich meine eigene Sterblichkeit zum jetzigen Zeitpunkt eher rational als emotional, eher an der Schale als mit dem Kern meines Wesens erfasse, geht unter anderem auf den Schriftsteller Wolfgang Herrndorf zurück. Allen voran geht es auf die Lektüre seines digitalen Tagebuchs *Arbeit und Struktur* zurück, das er in seinen letzten Lebensjahren – von März 2010 bis August 2013 – geführt hat und das posthum auch in Buchform erschienen ist. Wolfgang Herrndorf hat dieses Tagebuch, das zunächst als reines Mitteilungsmedium für seine Freunde gedacht und erst auf Drängen jener Freunde ab September 2010 dann als fortlaufendes Blog im Internet veröffentlicht wurde, nicht aus freien Stücken begonnen. Im Gegenteil. «Es beginnt», schreibt Herrndorf in einer Rückblende in seinem Blog,

im Februar mit fünf Bier und einem Kater am nächsten Tag, Kopfschmerzen. Die Kopfschmerzen halten die Woche über an, und ich schleppe mich nachts zu den Resten abgelaufener Schmerzmedikamente, die noch im Haus sind, und werfe sie der Reihe nach in zunehmender Stärke ein, beginnend beim Aspirin. Nichts wirkt. Ich bin zu keinem Zeitpunkt davon überzeugt, dass es am Haltbarkeitsdatum liegen könnte. Was ein deutsches Medikament ist, das wirkt auch noch zehn Jahre später. [...] Weil ich gleichzeitig neurologische Ausfälle erinnere (zweimal mit der linken Schulter an einer Säule hängengeblieben, einen halben Meter vor den Stuhl gesetzt), gehe ich schließlich zum Hausarzt. Der schickt mich ins Bundeswehrkrankenhaus, weil es dort am schnellsten gehe [...]. Im Krankenhaus wird ein CT gemacht, und ich liege im Bett, als Dr. S. kommt und mir das CT zeigt und von einer Raumforderung spricht. Ich frage, ob wir das Wort nicht besser durch Tumor ersetzen wollen, aber er bleibt, wie auch die anderen Ärzte in den folgenden Tagen und Krankenhäusern, lieber bei Raumforderung. Ich strecke meine Hand wortlos nach hinten, er ergreift sie und drückt sie einige Sekunden. Es folgt das MRT.¹

Was das MRT bei dem zu diesem Zeitpunkt 44-jährigen Autor zu Tage fördert, ist ein sogenanntes Glioblastom, ein bösartiger, schnell wachsender Hirntumor, der bei gängigen Therapiemethoden eine mittlere Überlebenserwartung von 17 Monaten zeitigt. Manche Erkrankte überleben länger, nur wenige jedoch mehrere Jahre. Eine Heilung für das Glioblastom gibt es nicht.

Ich hörte von Wolfgang Herrndorfs Erkrankung im Herbst 2010 durch einen Bekannten und besuchte sein Blog dann erstmals im Oktober desselben Jahres. Sein Roman *Tschick* war damals soeben erst erschienen und noch nicht der Weltbestseller, der er bald werden sollte, und Herrndorf selbst war ein in literarischen Kreisen zwar geschätzter aber insgesamt eher unbekannter und, was die Verkaufszahlen seiner Bücher anbelangt, erfolgloser Autor. Ich kannte ihn vom Fußballspielen, weil er wie ich eine Weile in einer Berliner Autorenmannschaft kickte, und ich mochte seine lakonische Kurzgeschichte *Diesseits des Van-Allen-Gürtels*, mit der er Jahre zuvor beim Bachmann-Wettbewerb den Publikumspreis gewonnen hatte.

Ich las seinen Blog – und war zugleich fasziniert und unangenehm berührt davon. Mein erster Gedanke war, dass da jemand mit seinem Tod hausieren geht. Mehr noch: Ich überlegte sogar, ob der Blog nicht vielleicht ein makabres Kunstprojekt oder ein morbider Marketing-Gag sein könnte, eine Art satirische Persiflage auf Christoph Schlingensiefels Krebs-Tagebuch *So schön wie hier kann's im Himmel gar nicht sein*, das im Jahr zuvor erschienen war. Wolfgang Herrndorf war damals Teil der Zentralen Intel-

1 Wolfgang Herrndorf, *Arbeit und Struktur*, Berlin 2013, S. 97 ff.

ligenz Agentur (ZIA), einem losen Netzwerk aus Berliner Schriftstellern, Journalisten und Designern, die immer wieder mit provokanten, teils subversiven Aktionen im Kulturbetrieb auf sich aufmerksam machten.

Rückblickend glaube ich, dass sich meine Annahme, es möglicherweise mit einem fiktiven Tagebuch zu tun zu haben, aus einer Kombination ganz unterschiedlicher Elemente speiste, von denen Herrndorfs ZIA-Zugehörigkeit nur eines unter anderen war. Mindestens ebenso bedeutsam war eine grundsätzliche Irritation, die ich empfand. Ich hatte bis dato zahlreiche Tagebücher und Journale von Schriftstellern gelesen, in denen sich durchaus auch Gedanken zu Krankheit, Sterben und dem eigenen Tod fanden; diese Texte wurden aber ausnahmslos erst geraume Zeit nach der Niederschrift, oft sogar erst nach dem Tod des Autors publiziert. Ich hatte auch eine Reihe von Blogs im Internet verfolgt, die in Nachfolge von Rainald Goetz' Online-Journal *Abfall für alle* aus dem Jahr 1999 zu einem gängigen Selbstveräußerungsmedium von Autoren geworden waren. Was mir allerdings noch nie begegnet war und was, soweit ich es überblicke, auch ein Novum in der deutschen Literaturgeschichte darstellt: dass ein Schriftsteller sein eigenes Sterben in Form eines textlichen Beinahe-Live-Stream im Internet verhandelte.

Wie der norwegische Autor Karl Ove Knausgard bin ich der Überzeugung, dass wir in der westlichen Konsumgesellschaft in einer hochorganisierten Tod-Verdrängungskultur leben, und gleichsam reflexhaft empfand ich es wohl als Tabubruch, das eigene Sterben in dieser offensiven, geradezu Countdown-artigen Weise einer anonymen Öffentlichkeit preiszugeben. Ich reagierte auf diesen Tabubruch wie alle nicht ganz offenen Geister auf einen Tabubruch reagieren: und zwar mit Verdrängung bzw. Transformation. Weil mir hier etwas begegnete, was den gängigen Normen nicht entsprach, konnte bzw. sollte es auch nicht das sein, als das es sich ausgab, sondern etwas anderes. Zum Beispiel eben: Kunstprojekt, morbider Marketing-Gag, Fiktion.

Darüber hinaus waren es aber auch die Blog-Einträge selbst, die meine irriige Annahme nährten. Ich las das Blog chronologisch, beginnend mit dem ersten Eintrag vom 8. März 2010, und der beginnt so:

Gestern haben sie mich eingeliefert. Ich trug ein Pinguinkostüm. Jetzt habe ich einen Panoramablick über ein trapezförmiges Stück Spree, den Glaszylinder des Hauptbahnhofs, einen Kanal und klassizistische Gebäude. Auf dem Mäuerchen um die Neuropsychiatrie herum sitzt eine Schulklasse. Mein Bedürfnis, unter Zucken und Schreien einen Zettel durchs Fenster hinunterzuwerfen, wächst: <Hilfe! Ich bin nicht verrückt! Ich werde gegen meinen Willen hier festgehalten! Das mit dem Pinguin war nur ein Scherz,

ihr könnt Marek fragen oder Kathrin!› Aber erstens kann man die Fenster nicht öffnen und zweitens, fürchte ich, würden sie den Witz nicht kapieren.

[...] Gespräche mit den Ärzten laufen darauf hinaus, daß sie versuchen, mir Erinnerungslücken nachzuweisen, weil ich mich an sie und ihre Namen nicht erinnere. Mich nennen sie grundsätzlich Herrndorf.²

So abgeklärt und pointiert, dachte ich, schreibt keiner, der jüngst erst die Nachricht von seinem unmittelbar bevorstehenden Tod erhalten hat und zwischen psychiatrischer Anstalt, Operationstisch und Strahlentherapie hin und her pendelt. Was überdies dazu kam, ebenfalls schon im ersten Blog-Eintrag, war ein mir suspekt erscheinender Verweis auf die eigene literarische Produktion:

Tests vom Kaliber ›Ich sage Ihnen drei Gegenstände: Tennisschläger, Apfel, Omnibus. Was ist dreizehn zum Quadrat? Fünfzehn zum Quadrat? Was waren die drei Gegenstände?› bestehe ich aber. Die Gespräche kommen mir mehr als einmal wie Dialoge aus dem Krimi vor, an dem ich die letzten Jahre gearbeitet habe. Der beginnt mit einem Mann, der ungeheure Kopfschmerzen hat, dann wird ihm der Schädel eingeschlagen, er erleidet eine Totalamnesie und unterhält sich achtzig Seiten lang mit einem Psychologen, der ihm erklärt, daß man von einem Schlag auf den Kopf keine Amnesie bekommt. Am Ende stirbt er.³

Als von postmoderner Literatur und gängigen literaturwissenschaftlichen Analysemethoden nachhaltig geschädigter Leser, der überall doppelte Böden vermutet und geradezu zwanghaft nach verborgenen, ironisch-spielerischen Bedeutungsebenen in Texten sucht, kam mir diese Passage mit ihren doppelt codierten Begriffen – das heißt Begriffen, die zugleich den Zustand des Autors wie denjenigen seiner Figuren beschreiben (Kopfschmerzen, Amnesie/Erinnerungslücken, Psychologe/Psychiatrie, Sterben) – hochverdächtig vor.

Zu alledem gesellte sich noch ein drittes Irritationsmoment hinzu. Und zwar hatte ich mir unmittelbar nach Erscheinen im September 2010 Herrndorfs Roman *Tschick* gekauft und in einem Zug durchgelesen. Die Geschichte um den pubertierenden Ausreißer Maik Klingenberg und seinen russischen Freund Tschick, die in einem geklauten Lada zu einer Reise durch die sommerglühende deutsche Provinz aufbrechen, dürfte weithin bekannt sein, deshalb gehe ich auf den Inhalt nicht weiter ein. Nur soviel dazu: Ich habe im weiten Feld der Literatur, insbesondere der deutschsprachigen, sel-

2 Herrndorf, Arbeit (Anm. 1), S. 9.

3 Herrndorf, Arbeit (Anm. 1), S. 9 f.

ten etwas lustigeres, lebensbejahenderes und menschenfreundlicheres gelesen als dieses Buch. *Tschick* war für mich ein echter Glücklichermacher, ein literarischer Abwehrzauber gegen Bitterkeit, Weltekel und Pessimismus jeder Art. Das ist nicht nur mein persönlicher Lektüreeindruck, der Roman selbst fordert zu dieser Lesart auf. Etwa wenn Maik gegen Ende der Geschichte ein Fazit der Reise zieht:

Seit ich klein war, hatte mein Vater mir beigebracht, dass die Welt schlecht ist. Die Welt ist schlecht, und der Mensch ist auch schlecht. Trau keinem, geh nicht mit Fremden und so weiter. Das hatten mir meine Eltern erzählt, das hatten mir meine Lehrer erzählt, und das Fernsehen erzählte es auch. Wenn man Nachrichten guckte: Der Mensch ist schlecht. Wenn man Spiegel TV guckte: Der Mensch ist schlecht. Und vielleicht stimmte das ja auch, und der Mensch war zu 99 Prozent schlecht. Aber das Seltsame war, dass Tschick und ich auf unserer Reise fast ausschließlich dem einen Prozent begegneten, das nicht schlecht war. Da klingelt man nachts um vier irgendwen aus dem Bett, weil man gar nichts von ihm will, und er ist superfreundlich und bietet auch noch seine Hilfe an. Auf so was sollte man in der Schule vielleicht auch mal hinweisen, damit man nicht völlig davon überrascht wird.⁴

Tatsächlich finden sich in fast jedem der knapp 50 Kapitel des Romans Passagen, die von einer tiefen, ungebrochenen Daseinsliebe erzählen. Etwa wenn die beiden Freunde draußen im Freien übernachten und gemeinsam in den Nachthimmel hochblicken:

Die Sterne über uns wurden immer mehr. Wir lagen auf dem Rücken, und zwischen den kleinen Sternen tauchten kleinere auf und zwischen den kleineren noch kleinere, und das Schwarz sackte immer weiter weg.

«Das ist Wahnsinn», sagte Tschick.

«Ja», sagte ich, «das ist Wahnsinn». [...]

«Und kannst du dir vorstellen, irgendwo da oben, auf einem dieser Sterne – ist es jetzt genau so! Da leben wirklich Insekten, die sich gerade in dieser Sekunde eine Riesenschlacht um die Vorherrschaft im Weltall liefern – und keiner weiß davon.» [...]

Ich schaute in die Sterne mit ihrer unbegreiflichen Unendlichkeit, und ich war irgendwie erschrocken. Ich war gerührt und erschrocken gleichzeitig. Ich dachte über die Insekten nach, die jetzt fast sichtbar wurden auf ihrer kleinen, flimmernden Galaxie, und dann drehte ich mich zu Tschick, und er guckte mich an und guckte mir in die Augen und sagte, dass das alles ein Wahnsinn wäre, und das stimmte auch. Es war wirklich ein Wahnsinn.

Und die Grillen zirpten die ganze Nacht.⁵

4 Wolfgang Herrndorf, *Tschick*, Berlin 2010, S. 209.

5 Herrndorf, *Tschick* (Anm. 4), S. 120 ff.

Was diese schnoddrig-zärtliche Beschreibung – und es ist nur eine von vielen ihrer Art – letztlich unternimmt, ist eine Verneigung vor dem Leben; eine Verneigung vor der Schönheit und den Rätselfragen und den Wundern, die dieses Leben und diese Welt für uns bereithalten. Und das sollte einer geschrieben haben, dem das Schicksal jüngst mit gnadenloser Brutalität und Endgültigkeit in die Parade gefahren war? Ich brachte es, weiß Gott, nicht zusammen – und die Kombination der sich untereinander noch zusätzlich verstärkenden Irritationsmomente führte zu meiner anfangs misstrauischen, die Authentizität des Blogs sogar in Zweifel ziehenden Lektüre.

Zu meiner Ehrenrettung sei immerhin gesagt, dass es sich dabei um einen ersten, relativ kurzlebigen und überdies auch keineswegs definitiven Eindruck handelte. Mein Zweifel an der Echtheit des Dargestellten war zu keinem Zeitpunkt absolut. Er hatte eher die Qualität eines – anfangs allerdings erheblichen – Störgeräuschs, das von Lektüreakt zu Lektüreakt schwächer wurde, sich bald ganz verlor und schließlich in etwas anderes verwandelte. Und zwar in ein großes, mitunter ehrfürchtiges Staunen angesichts dessen, was ich las.

Lassen Sie mich, bevor ich detaillierter auf das Journal eingehe, an dieser Stelle ein paar präzisierende Worte zu seiner Entstehungsgeschichte und Form ergänzen. *Arbeit und Struktur* entsteht, wie bereits skizziert, als Reaktion auf die Glioblastom-Diagnose im Februar 2010. Unmittelbar nach der Diagnose unterzieht Wolfgang Herrndorf sich am 19. Februar der ersten von insgesamt drei Hirnoperationen. Nach der OP und Entlassung aus dem Krankenhaus folgt eine von Schlaflosigkeit und paranoiden Schüben gekennzeichnete manische Phase, die zum psychischen Zusammenbruch samt einwöchigem Aufenthalt in der neuropsychiatrischen Abteilung der Charité führt. Dort liefert Herrndorf sich, begleitet von Freunden, am 7. März tatsächlich im Pinguinkostüm ein. Denn: «Wenn man sich einmal im Leben schon selbst dort einliefert, scheint mir, dann richtig.»⁶ In der Woche des stationären Aufenthalts nimmt er die Arbeit an dem Journal auf, die er kontinuierlich bis kurz vor seinem Tod am 26. August 2013 fortführen wird. Mit Ausnahme einer langen, in das fortlaufende Journal hineinmontierten Rückblende über die manische Phase nach der ersten OP ist der Text chronologisch strukturiert. Die in der Länge stark variierenden Einträge sind jeweils mit Datum und Uhrzeit überschrieben und werden vereinzelt von Bildern ergänzt.

Angesichts des dramatischen Entstehungshintergrunds des Textes ist es nicht verwunderlich, dass *Arbeit und Struktur* in den Feuilletons unter an-

6 Wolfgang Herrndorf, *Arbeit und Struktur*, Berlin 2013, S. 146.

derem als «Sterbejournal»⁷, als «Chronik eines angekündigten [...] Todes»⁸, als «erschütterndes Protokoll einer tödlichen Erkrankung»⁹ besprochen wurde. Ich widerspreche diesen Lesarten nicht. Sie sind durchaus nicht falsch. Gedanken an den nahenden Tod begegnen einem auf fast jeder Seite und in fast allen nur vorstellbaren Aggregatzuständen. Vier notwendig kurze, aber dennoch symptomatische Passagen mögen einen Eindruck von der Beschaffenheit dieser Aggregatzustände vermitteln.

Zum einen sind da die intimen, stillen, der Tendenz nach melancholischen Passagen über das Sterben:

Schlimme Konzentrationsstörungen. Wenn ich lese, ergänzt mein Gehirn jeden Satz: Lee Harvey Oswald ging die Straße entlang, und du wirst sterben. Er sah die Autos, und du wirst sterben. An allen Gegenständen und Menschen haften jetzt kleine Zettel mit der Aufschrift Tod, wie mit Reißzwecken dahingepinnt. C. legt ihren Arm um meine Schulter: Tod. Sie lächelt: Tod.

Ich sehe auf den Hügel am Friedrichshain mit den kahlen Bäumen und sehe sie wie im Zeitraffer grün werden. Und wieder kahl. Und wieder grün. [...] Ich habe das Fenster weit geöffnet, und der Sturm rüttelt an meiner Tür. Mehrmals während der Nacht kommt ein Pfleger, der den Wind durch die Station pfeifen hört, und ich bitte ihn, mein Fenster offen zu lassen. Ich stelle mir vor, mit meinem Bett in einem sehr hohen, schlanken Ziegelurm des Klinikums zu liegen, umgeben von schwarzer Finsternis und der unendlichen Weite des Weltalls, und die Naturgewalten rütteln an meinem Turm und können nicht herein. Nicht in der winzigen Sekunde der Gegenwart, in der ich unantastbar bin.¹⁰

Zum zweiten finden sich zahlreiche, den eigenen Zustand zu objektivieren suchende Passagen, setzt Herrndorf sich auf quasi wissenschaftlich-nüchterne Weise mit dem nahenden Tod auseinander:

Noch mal Googeln: Eine Hypericin-Studie an Mäusen mit gutem Erfolg. Eine Chloroquin-Studie an Menschen vom National Institute of Neurology and Neurosurgery of Mexico, 2005: Die Chloroquin-Gruppe überlebt im Schnitt 24 Monate, die Placebos 11 Monate. [...] Apoptoseauslöser: Das

7 Wolfgang Paterno, Sterbejournal. Arbeit und Struktur des Tschick-Autors Wolfgang Herrndorf, auf: <http://www.profil.at/gesellschaft/sterbejournal-arbeit-struktur-tschick-autors-wolfgang-herrndorf-370552>.

8 Gerrit Bartels, Der eiskalte Trost, auf: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/wolfgang-herrndorfs-arbeit-und-struktur-der-eiskalte-trost/9176608.html>.

9 Thomas Andre, Blog von Wolfgang Herrndorf: «Ein Jahr in der Hölle, ein tolles Jahr», auf: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/tschick-autor-wolfgang-herrndorf-blog-arbeit-und-struktur-a-936937.html>.

10 Herrndorf, Arbeit (Anm. 1), S. 108 ff.

Protein CD95 ist ein wichtiges Schaltmolekül, um den programmierten Zelltod auszulösen, wofür sich die Krebsforschung logischerweise interessiert. Schalter anschalten, und der Krebs macht sich selber weg. So die Idee. Martin-Villalba vom Deutschen Krebsforschungszentrum findet 2008 (?) heraus, daß die Aktivierung von CD95 beim ausgerechnet Glioblastom zu explosionsartigem Wachstum des Tumors führt. [...] Je länger man googelt, desto sicherer sinkt die Wahrscheinlichkeit, ein Jahr zu überleben, unter 50 Prozent.»¹¹

Des Weiteren wird in *Arbeit und Struktur* ein stets von persönlicher Haltung durchwirkter, zugleich aber intersubjektiver Diskurs über das Sterben bzw. die Ethik des Sterbens im Heute und Hier geführt:

Themenwoche Sterben auf der ARD. Komplette Enthirnte wie Margot Käßmann versuchen, ein freies Leben gelebt habenden Menschen das Recht auf Freiheit im Tod zu bestreiten. Die Position der Vernunft wie immer dünn besetzt. Ein Mann, der seine alzheimerkranke Frau beim Suizid unterstützte, sitzt neben einer Zumutung namens Kapuzinermönch Bruder Paulus, dem sein ihm das Gesicht verwüstet habender zweistelliger IQ befiehlt, eine Stunde lang mit zusammengekniffenen Augen angestrengtes Nachdenken simulierend in die Runde zu schauen und seinen Vorredner anzublaffen, warum er seiner Frau denn nicht gleich die Pulsadern aufgeschnitten habe. Lang lebe Berlin-Mitte. [...]

In meinem Freundes- und Bekanntenkreis damals, als der Gedanke auftauchte, an Leuten, die mich ins Jenseits befördern wollten, zum Glück sofort kein Mangel, an erster Stelle meine Mutter. Klar.¹²

Nicht zuletzt schlägt auch immer wieder der brillante Satiriker und Galgenhumorist Herrndorf auf den Seiten durch. Etwa, wenn er er mit Blick auf das eigene Projekt formuliert: «Was Status betrifft, ist Hirntumor natürlich der Mercedes unter den Krankheiten. Und das Glioblastom der Rolls-Royce. Mit Prostatakrebs oder einem Schnupfen hätte ich dieses Blog jedenfalls nie begonnen.»¹³ Oder wenn er nach dem Aufwachen nach der OP staubtrocken und ohne jeden weiteren Kommentar festhält:

Passig steht irgendwann mit der Hüfte an einen Tisch gelehnt und hinterlässt einen Brief, in dem steht, bei der Hässlichkeit meiner Bettwäsche sei Krebs die notwendige Folge.¹⁴

11 Herrndorf, *Arbeit* (Anm. 1), S. 34 f.

12 Herrndorf, *Arbeit* (Anm. 1), S. 369 f.

13 Herrndorf, *Arbeit* (Anm. 1), S. 444.

14 Herrndorf, *Arbeit* (Anm. 1), S. 103.

Wie zu sehen ist, umkreist Herrndorf das Sterben in *Arbeit und Struktur* von vielen Seiten, in ganz unterschiedlichen Tonlagen, aus mannigfaltigen Perspektiven. Nur das Folgende sucht man in seinem Journal vergebens: Selbstmitleid. Larmoyanz. Bitterkeit. Schicksalshass und die in diesem Zusammenhang so naheliegende Frage: Warum gerade ich und niemand anderes?

Als Leser erhalten wir nirgends explizit Auskunft darüber, weshalb gerade diese in Anbetracht der Situation so erwartbaren Gefühlsregungen nicht vorkommen bzw. konsequent ausgeblendet werden – und die einfachste Antwort liegt wohl im Charakter des Autors begründet: Selbstmitleid, Larmoyanz und Bitterkeit waren schlicht Wolfgang Herrndorfs Sache nicht. Auch oder vielleicht gerade angesichts der großen Niedertracht nicht, mit der ihn das Schicksal bedachte. Mochte ihn der Tumor auch das Leben kosten, Deutungsmacht über seine grundsätzliche Haltung dem Leben gegenüber erhielt er nicht. Ein weiterer Grund mag darin liegen, dass Herrndorf einer der großen Stilisten der deutschsprachigen Literatur war, ein Stilfanatiker geradezu, der mitunter tagelang an einzelnen Sätzen feilen konnte und dem wohl nichts unanständiger erschienen wäre, als seine Leser mit ungefilterter Befindlichkeitsprosa zu beschallen. Und im reichen Sortiment menschlicher Gefühlsregungen, das kann ich Ihnen als Creative-Writing-Dozent versichern, sind Selbstmitleid, Larmoyanz und Verbitterung die zuverlässigsten Agenten einer solchen Prosa.

Der für mich entscheidende, weil unmittelbar aus dem Text abzuleitende Punkt ist jedoch ein anderer. Die konsequente Abwesenheit der bezeichneten Gefühlsregungen hat damit zu tun, dass *Arbeit und Struktur* zwar auch, aber zugleich viel mehr ist als das «erschütternde [...] Protokoll einer tödlichen Erkrankung»¹⁵, als die «Chronik eines angekündigten [...] Todes»¹⁶. Wolfgang Herrndorf formuliert das im Journal wie folgt:

Noch am Tag der Histologie war Holm abends auf einer Party mit dem Journalisten T. ins Gespräch gekommen, dessen Vater ebenfalls ein Glioblastom hat und noch immer lebt, zehn Jahre nach der OP. Wenn ich wolle, könne er mir die Nummer besorgen.

Es ist vor allem dieses Gespräch mit einem Unbekannten, das mich aufrichtet. [...] Seine Ärzte rieten nach der OP, sich noch ein schönes Jahr zu machen, vielleicht eine Reise zu unternehmen, irgendwas, was er schon immer habe machen wollen, und mit niemandem zu sprechen.

Er fing sofort wieder an zu arbeiten. Informierte alle Leute, daß ihm jetzt die Haare ausgingen, sich sonst aber nichts ändere und alles weiterlief wie bisher, keine Rücksicht, bitte. Er ist Richter.

15 Thomas Andre, Blog von Wolfgang Herrndorf (Anm. 9).

16 Gerrit Bartels, Der eiskalte Trost (Anm. 8).

Und wenn mein Entschluß, was ich machen wollte, nicht schon vorher festgestanden hätte, dann hätte er nach diesem Telefonat festgestanden: Arbeit. Arbeit und Struktur.¹⁷

Unter diese Prämisse stellt Wolfgang Herrndorf die verbleibende Zeit seines Lebens, unter genau dieser Prämisse auch nimmt er die Arbeit am gleichlautenden Blog auf, und indem er das tut, verändert der Text seinen Status. Aus der «Todes-Chronik», dem «Sterbejournal» wird in meinen Augen etwas über manche Strecke nahezu Gegenteiliges; wird eine Art Logbuch der Lebens- bzw. Überlebenskunst, dessen Entstehen zwar im Bewusstsein des nahenden Todes gründet, dessen wesentliche Inhalte aber auf die Gegenwart, auf das Leben im Hier und Jetzt gerichtet sind. Verhandelt werden in diesem Sinne allen voran die Strategien, Mittel und Wege, die es dem Autor trotz Todesfurcht, Panikattacken und teils gravierender neurologischer Ausfallerscheinungen erlauben, handlungsfähig zu bleiben. Und handlungsfähig zu bleiben, bedeutet Herrndorfs eigener Definition nach: zu schreiben, die unfertig in den Schubladen liegenden Manuskripte zu vollenden, Schriftsteller zu sein bis zum Schluss.

Arbeit und Struktur bildet diese Strategien, Mittel und Wege aber nicht nur auf eindrückliche Weise ab. Das Führen des Journals selbst ist in meinen Augen elementare strategische Praxis, um Kontrolle zu bewahren. Indem Herrndorf seinen Zustand und die damit verbundenen Ereignisse im kühl temperierten Medium der Schrift fixiert, gewinnt er einen Teil der durch den Tumor verlorenen gegangen Autorität über sein Leben zurück. Am wohl Eindringlichsten zeigt sich das in den Passagen, in denen er von seiner der ersten Hirn-OP folgenden Manie-Phase samt zugehörigen Panikzuständen erzählt:

Den sich minütlich oder sekundlich zu Wort dazwischenmeldenden Gedanken an den Tod versuche ich wegzudrängen, wie ich es mit fünfzehn oder sechzehn schon einmal mit anderen störenden Gedanken gemacht habe. Damals hatte ich den sehr starken und bedrückenden Eindruck gehabt, mein Leben zu verplempern, und mir Tagträume verboten, weil ich spürte, wie sehr sie mich von ihrer eigenen Erfüllung abhielten. [...]

Diesmal reicht eine einfache Willensentscheidung nicht aus, und ich muß eine sehr plastisch vorgestellte Walther PPK in meinem Kopf installieren, um jeden unangenehmen aufkommenden Gedanken zu erschließen: Peng, peng. Zwei Kugeln, und ich denke an etwas anderes. [...] Daß meine Lippen gelegentlich lautlos und dann immer öfter auch nicht lautlos «Peng, peng» dazu machen, ist mir herzlich egal. [...] Mit immer größerer Zuverlässigkeit ballert es den Todesgedanken spurlos weg.

¹⁷ Herrndorf, *Arbeit* (Anm. 1), S. 113 f.

Nach einigen Stunden, vielleicht ist es auch ein Tag, bemerke ich, daß es in meinem Kopf knallt, ohne daß ich den Abzug gedrückt habe. Die Walther verselbständigt sich. [...] Es klickt und knallt in meinem Kopf ohne mein Zutun, und der Todesgedanke taucht kaum noch bis unter die Oberfläche, während ich von allem unbeeindruckt am Computer sitze und arbeite. [...]

Zeitgleich mit der Walther etwa materialisiert sich ihr Gegenspieler. Zuerst nur in Form einer Störinstanz, und ich meine ziemlich genau zu spüren, wo in meinem Kopf sie sich befindet: Zentral hinten. Da sitzt etwas und ruft: Du stirbst.

Beim Versuch, die ohnehin schon erfolgreiche Walther in ihrem Kampf zu unterstützen, personifiziere ich die störende Instanz zuerst als Störer, dann als Wilhelm Störer. Ich versuche ihn anzusprechen und notiere seine Reaktionen. Im Gegensatz zur Walther reagiert er so gut wie gar nicht und macht gern das Gegenteil von dem, was ich will. Also fordere ich ihn in ruhigeren Phasen auf, sich doch wieder einmal zu zeigen, und verhöhne ihn: Ob er nicht mehr stören wolle oder könne? Ob er sich vor der Walther fürchte? Und dann zeigt er sich nicht. Keine Eier, der Mann.¹⁸

Wohlgemerkt: Herrndorf wurde kurz vor Niederschrift dieser Passage ein etwa walnussgroßer Tumor aus dem Gehirn operiert. Typisches Resultat eines solchen Eingriffs sind die hier beschriebenen Zustände von Paranoia und Panik. Mit der im Falle des Glioblastoms bösartigen Draufgabe einer statistisch verbrieften Sterbegarantie innerhalb der nächsten anderthalb Jahre. Inmitten eines solchen für das Individuum komplett untragbaren Zustandes greift der Autor nun zu Stift und Papier und schreibt in der bezeichneten Weise über eben diesen Zustand. Stellt Paranoia, Panik und Todesangst samt der selbstinduzierten Abwehrstrategien auf diese vollkommen klare und luzide Weise dar. Und hat sogar noch den Nerv für eine abschließende Pointe: «Keine Eier, der Mann.» Der Wilhelm Störer, der gerade drauf und dran ist, das eigene Bewusstsein in Gemüse zu verwandeln.

Arbeit und Struktur, so meine ich, ist ein mit nichts anderes als den eigenen Worten erschaffenes Antipsychotikum, ist die Schrift gewordene Walther PKK, die es dem Autor ermöglicht, seine selbstgesetzten Ziele weiter zu verfolgen. Herrndorf selbst spricht in diesem Zusammenhang höchst nüchtern von einem notwendigen Akt der «Psychohygiene»¹⁹, aber ich finde, das ist eine deutlich zu unspektakuläre Umschreibung dafür. Das Ausmaß an Disziplin und Willen, die an den Tag gelegte Bereitschaft und vor allem auch Fähigkeit zur Selbst-Objektivierung, schließlich die stilisti-

18 Herrndorf, *Arbeit* (Anm. 1), S. 118 ff.

19 Herrndorf, *Arbeit* (Anm. 1), S. 50.

sche Virtuosität des Dargestellten: all das ist, zumal in seiner Kombination, schlicht phänomenal.

Phänomenal sind auch die Effekte, die diese Haltung und dieses Arbeitsethos zeitigen. Wie oben erwähnt, ist Wolfgang Herrndorf zum Zeitpunkt seiner Tumor-Diagnose ein relativ unbekannter, kommerziell erfolgloser und allenfalls durchschnittlich produktiver Autor. Im Alter von 44 Jahren liegen zwei schmale Bücher von ihm vor: Der Roman *In Plüschgewittern* aus dem Jahr 2002 und der Erzählungsband *Diesseits des Van-Allen-Gürtels* aus dem Jahr 2007. In der Zeit seiner Erkrankung erscheinen dann fast im Jahrestakt vier weitere Bücher: 2010 der Weltbestseller *Tschick*, 2011 der virtuose, fast 500 Seiten umfassende Wüstenthiller *Sand*, 2013 das Journal *Arbeit und Struktur* und 2014, bereits posthum, der unvollendete Roman *Bilder deiner großen Liebe*. Der Vollständigkeit halber zu bemerken ist, dass in *Tschick* und *Sand* zum Zeitpunkt der Diagnose bereits einige Jahre Arbeit stecken, dass Herrndorfs immense Produktionsleistung also nur zum Teil auf die im Journal beschriebenen manischen Schreibphasen zurückgeht. Am einzigartigen Charakter des Ganzen ändert das nur wenig.

Vergegenwärtigt man sich überdies, dass Herrndorf, der bis kurz vor seinem Tod am Existenzminimum in einer dunklen Ein-Zimmer-Wohnung in Berlin-Mitte lebte, als ein von der Kritik gefeierter und extrem wohlhabender Erfolgsautor aus dem Leben schied, so meint man an einer Künstlerbiographie teilzuhaben, wie Hollywood sie sich nicht besser hätte ausdenken können. In höchstem Maße unwahrscheinlich und doch wahrhaftig, zutiefst anrührend und doch vielerorts hochkomisch, über alle Maßen tragisch und doch bis zu einem gewissen Grad versöhnlich. Versöhnlich deshalb, da Herrndorf die selbst gesteckten Ziele ja erreicht. Da sein Geist, mit einem Schuss Pathos formuliert, den Triumph über die Materie davonträgt und er all diese Entwicklungen, die sich letztlich der leidenschaftlichen Hingabe an die Sache der Literatur verdanken, bis zuletzt mit klarem Bewusstsein verfolgen konnte.

Wie oben dargelegt, begreife ich Herrndorfs kontinuierliche Arbeit am Journal als eine elementare strategische Praxis, die ihm einen Teil der durch den Tumor verloren gegangenen Autorität über sein Leben zurückgibt und in der Folge diesen Triumph des Geistes über die Materie erst möglich macht. Diese Strategie ist allerdings nicht die einzige. Die Lektüre von *Arbeit und Struktur* zeigt, dass Herrndorfs psychisches Gleichgewicht und seine unmittelbar davon abhängende Schaffenskraft sich überdies noch anderen Entscheidungen und Umständen verdanken, die ich Ihnen im Folgenden näherbringen möchte.

Am Drastischsten und auf den ersten Blick nahezu paradox, nimmt sich eine Entscheidung aus, die der Autor bereits in den ersten Tagen seiner Erkrankung fällt. Es sind jene Tag nach der ersten Hirn-OP: Herrndorf, von der Manie beherrscht, glaubt zu diesem Zeitpunkt, die «Weltformel»²⁰ gefunden zu haben und lädt seine Freunde ein, um sie ihnen vorzutragen. Als die Freunde da sind, kann Herrndorf die auf einen Zettel notierte Formel plötzlich nicht mehr finden, die Situation eskaliert, und alarmiert von seinem Auftritt, der «alle Züge eines Wahns»²¹ trägt, wird von den besorgten Freunden bald der Notarzt gerufen. Herrndorf hält dazu fest:

[Ich] sehe [...] irgendwann nach rechts zur Tür; dort stehen zwei Sanitäter.

Das ist der schlimmste Moment, schlimmer als alles andere zuvor. Beim Anblick der beiden Männer weiß ich, daß nun eingetreten ist, was ich seit der Operation am meisten gefürchtet habe, nämlich daß mein Hirn sich auflöst und meine Persönlichkeit sich unkontrollierbar verändert; und ich weiß auch, daß ich mir für diesen Fall von Anfang an ein bestimmtes Vorgehen überlegt habe: Selbstmord, solange ich noch einen Rest von Kontrolle habe über das Gemüse, das einmal meinen Namen trug. Ich sehe die Walther PPK in meiner Hand, ich sehe sie in meinem Mund.²²

Der Gedanke an den Freitod wird den Autor von nun an kontinuierlich begleiten, er taucht im Verlauf des Journals immer wieder auf, wird dort vielfach gedreht und gewendet und zunehmend rational und sachlich verhandelt, wie unter anderem die folgende Passage zeigt:

Was ich brauche, ist eine Exitstrategie. Ich hatte Cornelius gegenüber schon mal angefangen, aber das war noch zu Zeiten der Manie, und da war ich noch vollkommen sicher, daß es nur eine Waffe sein könne. Aus dem einfachen Grund, daß ich herumging und mich prüfte und spürte, die Sache nicht in einem Moment der Verzweiflung, sondern der Euphorie hinter mich bringen zu können, und ohne Probleme. Voraussetzung dafür war, daß zwischen Entschluß und Ausführung nicht mehr als eine Zehntelsekunde liegen dürfe. Schon eine Handgranate wäre nicht gegangen. Die Angst vor den drei Sekunden Verzögerung hätte mich umgebracht. Medikamente mit dem langwierigen Vorgang des Schluckens und Wartens sowieso. Weil ich wollte ja nicht sterben, zu keinem Zeitpunkt, und ich will es auch jetzt nicht. Aber die Gewißheit, es selbst in der Hand zu haben, war von Anfang an notwendiger Bestandteil meiner Psychohygiene. [...] Ob ich die Disziplin habe, es am Ende auch zu tun, ist noch eine ganz andere Frage. Aber es geht, wie gesagt,

20 Herrndorf, Arbeit (Anm. 1), S. 134.

21 Herrndorf, Arbeit (Anm. 1), S. 143.

22 Herrndorf, Arbeit (Anm. 1), S. 142.

um Psychohygiene. Ich muß wissen, daß ich Herr im eigenen Haus bin. Weiter nichts.²³

Bekanntermaßen hat Wolfgang Herrndorf die Disziplin gehabt, es am Ende zu tun. Etwa dreieinhalb Jahre nach der Diagnose, im Endstadium seiner Erkrankung, schießt er sich am Montag, den 26. August gegen 23.15 Uhr am Ufer des Hohenzollernkanals mit einem Revolver in den Kopf. Die Herausgeber von *Arbeit und Struktur*, Kathrin Passig und Marcus Gärtner, halten im Nachwort des Journals dazu fest:

Herrndorfs Persönlichkeit hatte sich durch die Krankheit nicht verändert, aber seine Koordination und räumliche Orientierung waren gegen Ende beeinträchtigt. Es dürfte einer der letzten Tage gewesen sein, an denen er noch zu der Tat imstande war.²⁴

Zu eben jener Tat, dessen Vorstellung ihm zu Lebzeiten den Schrecken des garantierten Persönlichkeitszerfalls zu bannen half und ihm das notwendige Maß an Souveränität und Ruhe verschaffte, um sich stattdessen auf das Wesentliche konzentrieren zu können: nämlich auf die Arbeit an seinen Texten. Man mag diese drastische Gedankenfigur im ersten Moment als paradox, die Tat womöglich sogar als befremdlich empfinden. Nach der Lektüre von *Arbeit und Struktur*, nachdem man die kristallinen Gedankenwelten des Autors durchschritten, ja durchlebt hat, dürfte das allerhöchstens noch den ganzen harten Dogmatikern des religiösen Freitod-Verbots so gehen.

Die kontinuierliche, selbstvergewissernde Arbeit am Journal und der von langer Hand geplante Suizid – sie beides sind psychohygienische Strategien, die der Autor selbst ins Feld führt, um handlungsfähig zu bleiben. Auf einen weiteren, ich glaube: nicht minder notwendigen Teil seiner Psychohygiene hat Herrndorf nur indirekt Einfluss. Dieser Teil ist sein soziales Umfeld, und die Bedeutung dieses Umfelds für den Autor kristallisiert in dem direkt an seine Freunde gerichteten, wunderbaren Satz: «Ich wünsche euch, wenn eure Stunde kommt, dass ihr Freunde habt, wie ihr es seid.»²⁵

Neben so vielem anderen ist *Arbeit und Struktur* nämlich unter anderem auch das: eine große, ungebrochene, von tiefer Zuneigung getragene Erzählung über Freundschaft. Konkret: über Herrndorfs Berliner Freundeskreis um Kathrin Passig, Holm Friebe, Cornelius Reiber und viele andere, die sich allesamt im Umkreis der Zentralen Intelligenz Agentur bewegen. Vom

23 Herrndorf, *Arbeit* (Anm. 1), S. 50.

24 Marcus Gärtner, Kathrin Passig, «Nachwort», in: Herrndorf, *Arbeit* (Anm. 1), S. 445.

25 Herrndorf, *Arbeit* (Anm. 1), S. 55.

Zeitpunkt der Diagnose an sind diese Freunde allzeit präsent. Sie warten vor der Tür des Aufwachzimmers, begleiten ihn zum MRT ebenso wie ins Kino oder in den Urlaub, sie bauen Herrndorfs Stammkneipe Prassnik, die er bald nicht mehr besuchen kann, als Miniaturmodell für ihn nach und richten das Blog für ihn ein. Sie sind zu jeder Tages- und Nachtzeit für ihn erreichbar, entwerfen Betreuungsszenarien, fungieren letztlich als hocheffizientes Hilfskollektiv, auf das Herrndorf sich jederzeit zu 100% verlassen kann. Verlassen insbesondere auch in dem Sinne, als dass sie ihn nicht mit falscher Rücksichtnahme, mit von Herrndorf als unerträglich empfundenem, überbordendem Mitgefühl behandeln, sondern eben so normal als irgend möglich.

Nicht zuletzt auch haben die Freunde ganz unmittelbar einen maßgeblichen Anteil an seiner immensen Produktivität. Seine Texte schreibt der Autor freilich alleine. Tatsächlich schreibt er seit der Tumordiagnose in manchen Phasen «ungefähr dreimal so schnell wie sonst, und zehnmal soviel.»²⁶ Wer sich aber jemals auch nur länger als fünf Sekunden mit literarischen Arbeitsprozessen beschäftigt hat, weiß, dass ein mindestens ebenso großer Anteil auf das Wiederlesen, Auswählen, Umstellen und Überarbeiten des bereits Geschriebenen entfällt. Herrndorfs Arbeitsweise bildet hier keine Ausnahme, im Gegenteil. Er ist ein archetypischer «Athlet des Zauderns», dessen literarische «Skrupulosität [...] seinem akribischem Perfektionismus [entsprach]»²⁷, und so hält er dann auch zu einem frühen Zeitpunkt seiner Erkrankung fest:

Was ich bräuchte, wären im Grunde Korrekturleser, die direkt hinter mir den Besen durchschwingen. Ich verplempere unglaublich Zeit, nicht nur an aussichtslosen Stellen herumzufeilen, sondern kann auch die Qualität der guten nicht erkennen.²⁸

Herrndorfs Freunde, insbesondere die Sachbuchautorin Kathrin Passig, werden zu diesen Korrekturlesern und schwingen den ersehnten Lektoratsbesen erfrischend unnachgiebig durch:

Passig korrigiert, will Unmengen rausschmeißen. Erfahrungsgemäß hat sie immer recht, und Gestrichenes vermisst man hinterher nie.²⁹

²⁶ Herrndorf, Arbeit (Anm. 1), S. 10.

²⁷ Holm Friebe, Der Mann, der aus der Welt gefallen ist, auf: <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article119601640/Der-Mann-der-aus-der-Welt-gefallen-ist.html>.

²⁸ Herrndorf, Arbeit (Anm. 1), S. 80.

²⁹ Herrndorf, Arbeit (Anm. 1), S. 221.

Es ist freilich bloß Spekulation, aber nichtsdestotrotz: Ich glaube, dass die geradezu märchenhafte literarische Erfolgsgeschichte Wolfgang Herrndorfs ohne seine Freunde nicht zustande gekommen wäre, dass er ohne ihre Unterstützung ein bis anderthalb Bücher weniger geschrieben hätte. Von ihrer Bedeutung für sein psychisches Gleichgewicht und sein Lebensgefühl insgesamt in diesen Jahren der Krankheit ganz zu schweigen.

Es sollte, so hoffe ich, bis zu diesem Punkt nachvollziehbar geworden sein, weshalb ich im Rahmen dieser Ringvorlesung über Wolfgang Herrndorfs Journal *Arbeit und Struktur* vortrage: Todesfurcht und Hoffnung, Verzweiflung und Hingabe, Manie und Freundschaft – es finden sich so viele große Gefühle in diesem Text, dass er geradezu prädestiniert für das Thema scheint. Das in meinen Augen eigentlich Bemerkenswerte ist nun aber gar nicht die Vielfalt und Ambivalenz der dargestellten Gefühle. Es ist auch nicht – oder zumindest nicht in erster Linie – der schwerwiegende Sachverhalt, dass wir es hier nicht mit Fiktion, sondern mit Wirklichkeit, nicht mit einer ausgedachten Figur, sondern eben mit einem realen Menschenleben zu tun haben. Natürlich verdankt sich die existentielle Dringlichkeit des Textes seinem dokumentarischen Status. Seine literarische Qualität begründet sich daraus aber nicht. Diese Qualität hat vielmehr mit dem Verhältnis von Dargestelltem und Darstellungsweise zu tun, mit einer produktionsästhetischen Leistung Herrndorfs, die in der Literaturgeschichte Seltenheitswert besitzt und die sich mit einem Verweis auf Friedrich Schiller eindrücklich herausbilden lässt. In seinem poetologischen Essay *Über Bürgers Gedichte* warnt Schiller die schreibende Zunft unter anderem vor Empfindlichkeit und Schwermut, jenen so undichterischen und in der Regel nur Unpoesie gebärenden Seelenlagen, und gibt den Kollegen dann den folgenden Rat:

[E]in Dichter nehme sich ja in Acht, mitten im Schmerz den Schmerz zu besingen. [...] Aus der sanftern und fernenden Erinnerung mag er dichten, und dann desto besser für ihn, je mehr er an sich erfahren hat, was er besingt, aber ja niemals unter der gegenwärtigen Herrschaft des Affekts, den er uns schön versinnlichen soll. [...] Wenn es auch noch so sehr in seinem Busen stürmt, so müsse Sonnenklarheit seine Stirn umfließen.³⁰

Vom Zeitpunkt seiner Diagnose an steht Wolfgang Herrndorf nun aber permanent unter der gegenwärtigen Herrschaft des Affekts; es stürmt nicht nur in seinem Busen, es tobt ein ganzer Orkan darin. Eben weil es für ihn keine sanftern und fernende Erinnerung geben wird, aus der er irgendwann

30 Friedrich Schiller, *Über Bürgers Gedichte*, in: ders., *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, Band 5: Erzählungen und theoretische Schriften, hg. von Wolfgang Riedel, 2. durchges. Auflage, München 2008, S. 984 f.

dichten mag, sondern nur den sicheren Tod. Er dichtet aber nichtsdestotrotz, besingt notwendigerweise mitten im Schmerz den Schmerz – nicht nur den imaginierten, sondern den real am eigenen Körper erfahrenen –, und er tut es Satz für Satz mit einer solchen Sonnenklarheit, dass es einem schier den Atem nimmt. Im selben Maße also, in dem er Schillers Rat zuwiderhandelt, löst er dessen Anspruch doch in Vollkommenheit ein. Schreibt er etwa über Zustände von Wahn und Manie, so geschieht das, wie oben gezeigt, in lichtester Präzision und Klarheit. Und schreibt er mitten aus und zugleich über Seelenlagen wie Schwermuth, Empfindlichkeit oder Melancholie, so klingen seine Sätze wie folgt:

Angeblich wächst die Sentimentalität mit dem Alter, aber das ist Unsinn. Mein Blick war von Anfang an auf die Vergangenheit gerichtet. Als in Garstedt das Strohdachhaus abbrannte, als meine Mutter mir die Buchstaben erklärte, als ich Wachsmalstifte zur Einschulung bekam und als ich in der Voliere die Fasanenfedern fand, immer dachte ich zurück, und immer wollte ich Stillstand, und fast jeden Morgen hoffte ich, die schöne Dämmerung würde sich noch einmal wiederholen.³¹

Indem Wolfgang Herrndorf die großen, in seinem Inneren tobenden Gefühle in dieser Weise mit Worten zähmt, sie stilistisch durchformt und letztlich in nichts weniger als idealschöne Poesie verwandelt, übertragen sich eben jene Gefühle in größtmöglicher Intensität auf den Leser. Zumindest auf mich trifft das zu. Was mir bei der Lektüre von *Arbeit und Struktur* geschehen ist, kam einem spirituellen Erlebnis denkbar nah. Ich habe mein Herz lauter schlagen hören, habe die in meinem Körper ablaufenden Prozesse bewusster gespürt, habe meine eigene Sterblichkeit für die Dauer der Lektüre nicht nur an der Schale, sondern mit dem Kern meines Wesens erfahren. All das aber nicht in zaudernder, verzagter oder furchtsamer Weise. Im Gegenteil: Herrndorfs Journal hat mich daran erinnert, dass ich bei aller Geworfenheit meiner Existenz letztlich der Souverän meines Lebens bin. Dass allem Fatalismus zum Trotz die letzten Entscheidungen in meiner Hand liegen, und dass diese Entscheidungen von Bedeutung sind. Vielleicht drei, vier Bücher haben bisher eine solche Wirkung auf mich gehabt. Aufgrund seines dramatischen Entstehungshintergrunds ist *Arbeit und Struktur* das Traurigste unter ihnen. Wunderbarerweise ist es das Tröstlichste zugleich.

31 Herrndorf, *Arbeit* (Anm. 1), S. 7.

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

- von Bernstorff, Wiebke – Dr. phil. – Universität Hildesheim, Institut für deutsche Sprache und Literatur
- Gidion, Heidi – Dr. phil. – Literaturwissenschaftlerin in Hochschule und Erwachsenenbildung
- Greve, Werner – Prof. Dr. rer. nat. – Universität Hildesheim, Institut für Psychologie
- Jacob, Joachim – Prof. Dr. phil. – Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Germanistik
- Klupp, Thomas – Dr. phil. – Universität Hildesheim, Institut für Literarisches Schreiben und Literaturwissenschaft
- Moennighoff, Burkhard – apl. Prof. Dr. phil. – Universität Hildesheim, Institut für deutsche Sprache und Literatur
- Pieper, Irene – Prof. Dr. phil. – Universität Hildesheim, Institut für deutsche Sprache und Literatur
- Röhnert, Jan – Prof. Dr. phil. – Technische Universität Braunschweig, Institut für Germanistik
- Roloff, Simon – Prof. Dr. phil. – Universität Hildesheim, Institut für Literarisches Schreiben und Literaturwissenschaft
- Schärf, Christian – apl. Prof. Dr. phil. – Universität Hildesheim, Institut für Literarisches Schreiben und Literaturwissenschaft
- Schonlau, Anja – PD Dr. phil. – Georg-August-Universität Göttingen, Seminar für Deutsche Philologie
- Stauf, Renate – Prof. Dr. phil. – Technische Universität Braunschweig, Institut für Germanistik
- Tholen, Toni – Prof. Dr. phil. – Universität Hildesheim, Institut für deutsche Sprache und Literatur

In der Reihe «Hildesheimer Universitätsschriften» erschienen bisher folgende Bände:

Band 1

Das Dritte Reich im Gespräch: Zeitzeugen berichten, Studierende fragen,
hrsg. von Philipp Heine, Stefan Oyen, Manfred Overesch und Marcus Thom
Hildesheim: Universitätsbibliothek, 1997. – 108 S.
ISBN 3-9805754-0-3

Band 2

Begriff und Wirklichkeit der kleinen Universität. Positionen und Reflexionen.
Ein Kolloquium des Instituts für Philosophie der Universität Hildesheim,
hrsg. von Tilman Borsche, Christian Strub, Hans-Friedrich Bartig und
Johannes Köhler
Hildesheim: Universitätsbibliothek, 1998. – 194 S.
ISBN 3-9805754-3-8

Band 3

Zeitenumbruch in Ostafrika. Sansibar, Kenia und Uganda (1894–1913).
Erinnerungen des Kaufmanns R. F. Paul Huebner, hrsg. von Herward Sieberg
Hildesheim: Universitätsbibliothek, 1998. – 315 S.
ISBN 3-9805754-1-1

Band 4

Reiner Arntz: Das vielsprachige Europa: eine Herausforderung für Sprachpolitik
und Sprachplanung
Hildesheim: Universitätsbibliothek, 1998. – 188 S.
ISBN 3-9805754-4-6

Band 5

Francis Jarman: The perception of Asia. Japan and the West
Hildesheim: Universitätsbibliothek, 1998. – 240 S.
ISBN 3-9805754-5-4

Band 6

Anke Eberwein: Konzertpädagogik. Konzeptionen von Konzerten für Kinder und
Jugendliche
Hildesheim: Universitätsbibliothek, 1998. – 148 S.
ISBN 3-9805754-6-2

Band 7

«Ich bin völlig Africaner und hier wie zu Hause ...». F. K. Hornemann (1772–1801).
Begegnungen mit West- und Zentralafrika im Wandel der Zeit. Hildesheimer
Symposium, 25.–26.9.1998, hrsg. von Herward Sieberg und Jos Schnurer
Hildesheim: Universitätsbibliothek, 1999. – 204 S.
ISBN 3-9805754-7-0

Band 8

Mechthild Raabe: Hans Egon Holthusen. Bibliographie 1931–1997
(zugleich Veröffentlichungen aus dem Nachlass Holthusen, Band 1)
Hildesheim: Universitätsbibliothek, 2000. – 225 S.
ISBN 3-9805754-8-9

Band 9

Bildung als engagierte Aufklärung. Ernst Cloer zum 60. Geburtstag,
hrsg. von Dorle Klika, Hubertus Kunert und Volker Schubert
Hildesheim: Universitätsbibliothek, 2000. – 227 S.
ISBN 3-9805754-9-7

Band 10

Reiner Arntz und Jos Wilmots: Kontrastsprache Niederländisch.
Ein neuer Weg zum Leseverstehen
Hildesheim: Universitätsbibliothek, 2002. – 171 S.
ISBN 3-934105-01-7

Band 11

Friedrich Konrad Hornemann in Siwa. 200 Jahre Afrikaforschung,
hrsg. von Gerhard Meier-Hilbert und Jos Schnurer
Hildesheim: Universitätsbibliothek, 2002. – 212 S.
ISBN 3-934105-02-5

Band 12

Schulen im Hildesheimer Land. Ein historisches Portrait zur Eröffnung des Schul-
museums an der Universität Hildesheim, hrsg. von Rudolf W. Keck und
Hartmut Schröder
Hildesheim: Universitätsbibliothek, 2003. – 102 S.
ISBN 3-934105-03-3

Band 13

Begegnungen im Tschad – Gestern und Heute. Drittes Hildesheimer Horne-
mann-Symposium, hrsg. von Gerhard Meier-Hilbert und Jos Schnurer
Hildesheim: Universitätsbibliothek, 2003. – 182 S.
ISBN 3-934105-04-1

Band 14

Schul- und Hochschulmanagement: 100 aktuelle Begriffe.
Ein vergleichendes Wörterbuch in deutscher und russischer Sprache,
hrsg. von Olga Graumann, Rudolf W. Keck, Michail Pewner,
Anatoli Rakhkockkine und Alexander Schirin
Hildesheim: Universitätsverlag, 2004. – 246 S.
ISBN 3-934105-07-6

Band 15

Interkulturalität in Wissenschaft und Praxis, hrsg. von Jürgen Beneke und Francis Jarman

Hildesheim: Universitätsbibliothek, 2005. – 273 S.

ISBN 3-934105-08-4

Band 16

Literarische Orte – Orte der Literatur, hrsg. von Hans Herbert Wintgens und Gerard Oppermann

Hildesheim: Universitätsbibliothek, 2005. – 270 S.

ISBN 3-934105-09-2

Band 17

1933. Verbrannte Bücher – Verbannte Autoren, hrsg. von Hans Herbert Wintgens und Gerard Oppermann

Hildesheim: Universitätsbibliothek, 2006. – 274 S.

ISBN 3-934105-12-2

Band 18

In der Werkstatt der Lektoren. 10 Gespräche, hrsg. von Martin Bruch und Johannes Schneider. Mit einem Nachwort von Hanns-Josef Ortheil

Hildesheim: Universitätsverlag, 2007. – 203 S.

ISBN 978-934105-15-7

Band 19

Literarische Figuren. Spiegelungen des Lebens, hrsg. von Hans-Herbert Wintgens und Gerard Oppermann. Mit einem Nachwort von Hanns-Josef Ortheil

Hildesheim: Universitätsverlag, 2007. – 291 S.

ISBN 978-934105-16-4

Band 20

Weltliteratur I: Von Homer bis Dante, hrsg. von Hanns-Josef Ortheil, Paul Brodowsky und Thomas Klupp

Hildesheim: Universitätsverlag, 2008. – 279 S.

ISBN 978-3-934105-27-0

Band 21

Weltliteratur II: Vom Mittelalter zur Aufklärung, hrsg. von Hanns-Josef Ortheil, Paul Brodowsky und Thomas Klupp

Hildesheim: Universitätsverlag, 2009. – 293 S.

ISBN 978-3-934105-51-5

Band 22

Weltliteratur III: Von Goethe bis Fontane, hrsg. von Hanns-Josef Ortheil, Thomas Klupp und Alina Herbing

Hildesheim: Universitätsverlag, 2010. – 309 S.

ISBN 978-3-934105-34-8

Band 23

Kulturelle Bildung braucht Kulturpolitik. Hilmar Hoffmanns «Kultur für alle»
reloaded, hrsg. von Wolfgang Schneider
Hildesheim: Universitätsverlag, 2010. – 282 S.
ISBN 978-3-934105-35-5

Band 24

Weltliteratur IV: Das zwanzigste Jahrhundert, hrsg. von Hanns-Josef Ortheil,
Thomas Klupp und Alina Herbing
Hildesheim: Universitätsverlag, 2011. – 304 S.
ISBN 978-3-934105-37-9

Band 25

Literatur und Religion, hrsg. von Toni Tholen, Burkhard Moennighoff und
Wiebke von Bernstorff
Hildesheim: Universitätsverlag, 2012. – 293 S.
ISBN 978-3-934105-39-3

Band 26

Gender- und Diversity-Kompetenzen in Hochschullehre und Beratung.
Institutionelle, konzeptionelle und praktische Perspektiven,
hrsg. von Corinna Tomberger
Hildesheim: Universitätsbibliothek, 2013. – 109 S.
ISBN 978-3-934105-40-9

Band 27

Aspekte von Bildung aus osteuropäischer Sicht. Beiträge von Nachwuchswissen-
schaftlern und Absolventen osteuropäischer Universitäten verfasst im Rahmen des
EU Projektes Tempus IV, hrsg. von Olga Graumann, Irena Diel und
Ecaterina Barancic
Hildesheim: Universitätsverlag, 2013. – 197 S.
ISBN 978-3-934105-41-6

Band 28

Literatur und Reise, hrsg. von Burkhard Moennighoff, Wiebke von Bernstorff und
Toni Tholen
Hildesheim: Universitätsverlag, 2013. – 267 S.
ISBN 978-3-934105-42-3

Band 29

Weißbuch Breitenkultur. Kulturpolitische Kartografie eines gesellschaftlichen
Phänomens am Beispiel des Landes Niedersachsen, hrsg. von Wolfgang Schneider
Hildesheim: Universitätsverlag, 2014. – 213 S.
ISBN 978-3-934105-43-0

Band 30

Literatur und die anderen Künste, hrsg. von Wiebke von Bernstorff, Toni Tholen und Burkhard Moennighoff

Hildesheim: Universitätsverlag, 2014. – 271 S.

ISBN 978-3-934105-45-4

Band 31

Welthistorische Zäsuren. 1989 – 2011 – 2011, hrsg. von Michael Corsten, Michael Gehler und Marianne Kneuer

Hildesheim: Universitätsverlag; Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2016. – 266 S.

ISBN 978-3-487-15379-7

Große Gefühle – in der Literatur. Was soll an einem solchen Thema besonders sein? Was interessiert uns denn anderes, wenn wir ein Buch aufschlagen? Wir erwarten doch selbstverständlich, dass wir in den folgenden Lektüre-Stunden, Tagen und Wochen mit der Schilderung, Inszenierung, Dramatisierung von Gefühlen geradezu und auf die intensivste Weise konfrontiert, ja vielleicht sogar heimgesucht werden. Die Literatur ist schon immer der geeignete Aktionsraum für das Bedürfnis, die eigenen wie die Gefühle anderer zu erkunden, soviel ist sicher. Aber was ist unter *Großen Gefühlen* zu verstehen? Die Antwort kann nur in der Beschäftigung mit den literarischen Texten selbst liegen, denn, so die Ausgangshypothese der Vorlesungsreihe, *Große Gefühle* sind solche, die durch die Literatur selbst, durch Texte groß gemacht werden. Um große zu sein und als solche zu wirken, bedürfen sie also der ästhetischen Darstellung. Die Eifersucht z.B. wird allererst in Prousts monumentaler *Recherche* zu einem großen Gefühl, genauso wie der Lebensekel, der *ennui*, in Flauberts *Madame Bovary* oder die Angst in Ingeborg Bachmanns «Todesarten»-Projekt.